

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Ю. Н. Холопов

**ГАРМОНИЧЕСКИЙ
АНАЛИЗ
В 3-х частях**

Часть третья



НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
«МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ»
МОСКВА 2009

ББК 85.31

Рецензенты:

Т. С. Кюрегян, доктор искусствоведения
Т. А. Старостина, кандидат искусствоведения

Редакторы:

Г. И. Лыжов, кандидат искусствоведения
М. В. Воинова, кандидат искусствоведения

Холопов Ю. Н. Гармонический анализ: В 3-х частях. Часть третья. – М: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 196 с., нот.

ISBN 978-5-89598-221-1

В заключительный третий выпуск входит аналитическое рассмотрение наиболее сложных проблем и техник гармонии XX века, связанной с двенадцатитоновым мышлением. Это двенадцатитоновые ряды, «синтетаккорды», тропы, серийная двенадцатитоновость, додекафония Веберна, современные двенадцатитоновые техники, сериализм, новая тональность, сонорика, алеаторика, микрохроматика, современные смешанные техники, гармония в новых формах.

То, как анализировать современную гармонию, показывается на примерах и образцах музыки крупнейших композиторов, среди которых С. Прокофьев, Д. Шостакович, И. Стравинский, Н. Рославец, Й. Хауэр, А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн, Э. Денисов, А. Шнитке, С. Губайдулина, Р. Щедрин, Д. Лигети, В. Лютославский, А. Хаба, П. Булез, К. Штокхаузен.

Издание адресовано студентам и педагогам историко-теоретического и композиторского факультетов музыкальных вузов.

ISBN 978-5-89598-221-1

© Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2009
© Холопов Юрий Николаевич, 2009
© Лыжов Григорий Иванович, подготовка к печати, 2009
© Воинова Марина Владиславовна, подготовка к печати, 2009

СОДЕРЖАНИЕ

Часть третья

	<i>От редакторов</i>	5
20.	ДВЕНАДЦАТИТОНОВЫЕ РЯДЫ.....	6
	Д. Шостакович. Тринадцатый квартет, фрагмент.....	6
	Нотный образец	7
	Литература.....	13
	Образцы для анализа	13
21.	ДОДЕКАККОРДЫ.....	14
	С. Прокофьев. Вторая симфония, II часть, 2-я вариация, фрагмент (ц. 99–100).....	14
	Нотный образец	15
	Литература.....	18
	Образцы для анализа	18
22.	«СИНТЕТАККОРДЫ»	19
	Н. Рославец. Вокальная пьеса «Ты не ушла» из цикла «Три сочинения» для пения и фортепиано, №2.....	19
	Нотный образец	21
	Литература.....	25
	Образцы для анализа	25
23.	ТРОПЫ	26
	Й. М. Хауэр. «Атональная музыка», № 1	26
	Нотный образец	27
	Приложение к теме 23. Й. М. Хауэр. Поучение.....	29
	Литература.....	30
	Образцы для анализа	30
24.	СЕРИЙНАЯ ДВЕНАДЦАТИТОНОВОСТЬ (ДОДЕКАФОНИЯ)	31
	А. Шёнберг. Сюита для фортепиано op. 25, Менуэт	31
	Нотный образец	39
	Литература.....	43
	Образцы для анализа	44
25.	ДОДЕКАФОНИЯ ВЕБЕРНА	45
	А. Веберн. Вариации для фортепиано op. 27, III часть.....	45
	Нотный образец	53
	Литература.....	58
	Образцы для анализа	58
26.	ДРУГИЕ ВИДЫ ДОДЕКАФОННОЙ ТЕХНИКИ	59
	Э. Денисов. «Романтическая музыка» для гобоя, арфы, скрипки, альта и виолончели, фрагменты	59
	Нотный образец	64
	Литература.....	70
	Образцы для анализа	70
27.	СЕРИАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ.....	71
	А. Шнитке. Второй концерт для скрипки с оркестром, фрагмент	71
	Нотный образец	73
	Литература.....	81
	Образцы для анализа	81
28.	НОВАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ	82
	А. Берг. «Воцтек», II акт, картина третья	82
	Нотный образец	85

	Литература.....	99
	Образцы для анализа	99
29.	СВОБОДНАЯ АТОНАЛЬНОСТЬ	100
	А. Веберн. Шесть пьес для оркестра op. 6, № 4 Sehr mäßig	100
	Нотный образец	102
	Литература.....	106
	Образцы для анализа	106
30.	СОНОРИКА. КОЛОРИСТИКА.....	107
	Д. Лигети. «Атмосферы», фрагмент	107
	Нотный образец	111
	Приложение I к теме 30. Редукция фрагмента партитуры (т. 1–29)	113
	Приложение II к теме 30. Деталь партитуры.	
	«Вибрирующий» кластер в партиях скрипок (т. 23–26)	116
	Литература.....	117
	Образцы для анализа	117
31.	АЛЕАТОРИКА.....	118
	В. Лютославский. «Тканые слова», № 1	118
	Нотный образец	120
	Литература.....	126
	Образцы для анализа	126
32.	МИКРОХРОМАТИКА	127
	А. Хаба. Второй квартет op. 7.....	127
	Нотный образец	130
	Приложение к теме 32.	
	А. Хаба. Предисловие к изданию Второго квартета op. 7	149
	Литература.....	149
	Образцы для анализа	149
33.	ГАРМОНИЯ В НОВЫХ ФОРМАХ	150
	С. Губайдулина. Музыка для клавесина и ударных, I часть	150
	Нотный образец	155
	Литература.....	165
	Образцы для анализа	166
34.	СЛОЖНЫЕ СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНИКИ КОМПОЗИЦИИ	167
	I. П. Булез. Третья фортепианная соната. Форманта «Троп». Секция «Текст».....	167
	Нотный образец	170
	П. К. Штокхаузен. Фортепианная пьеса I.....	172
	Нотный образец	175
	Литература.....	178
	Образцы для анализа	178
35.	СМЕШАННЫЕ ТЕХНИКИ.....	179
	Р. Щедрин. Второй концерт для фортепиано с оркестром, финал	179
	Нотный образец	181
	Литература.....	191
	Образцы для анализа	191
	Литература. Общие работы по анализу гармонии	192
	Условные знаки гармонии и музыкальной формы.....	193

ОТ РЕДАКТОРОВ

Настоящее издание представляет собой третью, завершающую часть хрестоматии «Гармонический анализ» выдающегося отечественного музыкального ученого и педагога Юрия Николаевича Холопова (1932–2003). Две предыдущие части этого пособия вышли в свет при жизни автора¹, судьба третьей оказалась иной. Подготовленный свыше двадцати лет назад к печати чистовой ее экземпляр долгие годы пролежал в издательстве «Музыка» и, в конце концов, пропал. Однако предусмотрительность ученого оказалась сильнее драматических обстоятельств: обнаруженные в его архиве копии (разного качества) позволили восстановить утраченное.

Пособие «Гармонический анализ» было в целом создано в 1986–88 годах, то есть через несколько лет после того, как ученый стал вести свой новаторский – как по содержанию, так и по методике – специальный курс гармонии в Московской консерватории. Разработанные в начале 80-х аналитические задания, составившие впоследствии основу завершенного незадолго до кончины и изданного под редакцией В. С. Ценовой холоповского учебника «Гармония. Практический курс», перекликаются и идут во многом параллельно темам всех трех частей «Гармонического анализа». Отсюда практическая направленность и методическая ценность последнего: он окажется необходимым подспорьем для педагога, идущего в вузовском преподавании гармонии «практическим курсом» Холопова. Такого рода дидактический «диптих» (учебник гармонии синтетического типа плюс соответствующее ему пособие по гармоническому анализу) уникален в отечественной вузовской музыкальной педагогике. Особую ценность составляет аналитическая манера ученого – она сама по себе достойна анализа тех, кто желает уравновесить свою стихийную музыкальность интеллектуальной дисциплиной, приобрести остроту аналитического взгляда и точность профессионального слога.

Текст хрестоматии подвергся доработке автором в 1990-е годы; видимо, тогда, помимо расширения библиографии, была добавлена тема 34 «Сложные современные техники» с анализами звуковысотных систем П. Булеза и К. Штокхаузена. Вероятно, если бы автор готовил сейчас третью часть хрестоматии к изданию сам, она претерпела бы некоторые изменения, а библиография пополнилась бы новыми названиями. Поэтому список литературы к каждой теме в настоящем издании расширен; в первую очередь – за счет включения работ Холопова, опубликованных после завершения рукописи. В надежде облегчить работу педагога редакторами внесена в библиографию рубрикация: сначала указывается основная литература по теме, а затем – дополнительная. В первой представлены соответствующие отделы трудов самого Холопова², а также фрагменты созданного на кафедре теории музыки Московской консерватории коллективного пособия «Теория современной композиции»³. Последнее было задумано и спланировано при участии Юрия Николаевича, ряд важнейших глав написан с использованием его материалов. Содержание этого пособия как нельзя более соответствует третьей части хрестоматии «Гармонический анализ»: в обоих случаях предметом рассмотрения является то принципиально новое, что принес XX век (не случайно шестнадцать тем настоящего издания объединены автором под общим наименованием «Гемитоника»).

Каждая тема включает: собственно аналитическую текстовую часть, нотный образец, список литературы по теме и перечень других примеров для анализа⁴.

В конце книги помещен общий список литературы (преимущественно методической) по гармоническому анализу, дана система условных «холоповских» знаков функциональной нотации формы и гармонии. Нумерация нотных примеров сквозная и продолжает нумерацию первых двух частей «Гармонического анализа».

Редакторы выражают глубокую благодарность доктору искусствоведения, профессору кафедры теории музыки Т. С. Кюрегян, без разносторонней помощи которой это издание не могло бы состояться, а также доктору искусствоведения Н. О. Власовой, А. С. и В. А. Савенковым, Н. Ф. Натарову за содействие при подготовке данной публикации.

¹ Холопов Ю. Н. Гармонический анализ. Ч. 1. М., 1996. Ч. 2. М., 2001. Первая часть охватывает гармонические стили от эпохи барокко до позднего романтизма; вторая посвящена преимущественно гармонии первой половины XX века.

² Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. М., 1983. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003.

³ Теория современной композиции / Отв. редактор В. С. Ценова. М., 2005.

⁴ В некоторых случаях педагогу предстоит самому выбирать для анализа конкретные фрагменты крупных сочинений, упомянутых в перечне.

Часть третья ГЕМИТОНИКА

20. ДВЕНАДЦАТИТОНОВЫЕ РЯДЫ

Д. Шостакович. Тринадцатый квартет, фрагмент

Двенадцатиступенность ладовой системы XX века имеет многообразные реализации, начиная с моноладовой хроматической системы Прокофьева и кончая «очищенной» от романтических идиом гемитоникой Веберна. Где-то в промежутке между этими крайними областями *двенадцатиступенность* становится *двенадцатитоновостью*. Разница в том, что в обычной хроматической тональности ступенью является основной тон *аккорда*, что очень близко к ситуации позднеромантической гармонии, постепенно «нащупавшей» все двенадцать основных тонов. Двенадцатитоновость идет много дальше: не основной тон аккорда (возможно – как у Прокофьева – даже консонирующего трезвучия), а *отдельный* звук действует здесь как самостоятельная единица ладовой системы.

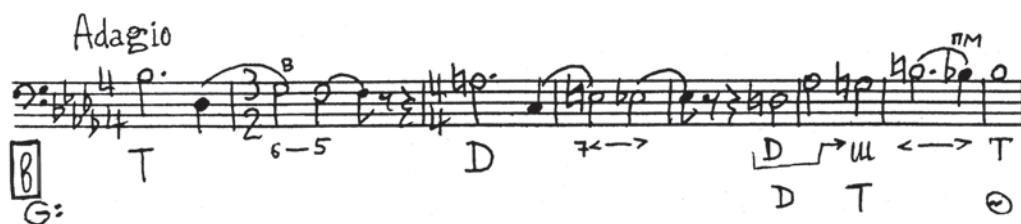
Правда, первые проявления двенадцатитоновости обнаружились тоже в позднеромантической гармонии – «додекаряды» у Листа («Фауст-симфония»), Римского-Корсакова («Снегурочка») и у других композиторов. В XX веке эти «предьемы» вошли в систему, стали специальным средством существенно-ладовой выразительности. Одним из первых концепционно применил двенадцатитоновый ряд Альбан Берг в Пяти песнях на слова П. Альтенберга (1912).

Тенденция к «додекарядам» сказалась в раннем творчестве Шостаковича (Первая симфония, опера «Нос»). На новом уровне композитор возвратился к ним в поздний период, возможно, не без влияния опыта нового композиторского поколения – «шестидесятников» (Волконский, Денисов, Шнитке и другие).

Двенадцатитоновые последования Шостакович применяет как ладовые образования особой концентрированности, как полиладово-комплементарные сгущения, встроенные в один голос. Как правило, «додекаряды» локализованы тонально (впрочем, тональность может иметь разные состояния: например, колеблющаяся тональность в «додекаряде» песни «Начеку» из Четырнадцатой симфонии). Или же ряд может служить целям быстрой модуляции (Двенадцатый квартет).

Тринадцатый квартет построен на темах, мелодика которых включает двенадцатитоновые ряды. Главная тема квартета открывается додекарядом, получающим гармоническое объяснение в обычной хроматической тональности:

91



В отличие от обычной мелодики, базирующейся на хроматической тональности, двенадцатитоновость (где нет повторяющихся высот) придает особого рода изысканность, «прозрачность», «очищенность» ладовому строю музыки.

(Докончить анализ 1-го раздела Квартета, соответствующего 1-й части цикла, до ц. 10; также анализировать начало 2-го раздела – от ц. 10 [Doppio movimento] и далее.)

Д. ШОСТАКОВИЧ. ТРИНАДЦАТЫЙ КВАРТЕТ, ФРАГМЕНТ

Adagio $\text{♩} = 84$

V-la

II *p espr.* 5

I *p espr.* 1

Vc. *p espr.* 10

15

2

20

25

I } *cresc.* *f* *f* *Vc. solo* *ff espr.* *tenuto*
 II } 55
 60
 I } *dim.* *V-no II* *p* 65
 II }

Musical score for Violin I (I), Violin II (II), and Violoncello (Vc.) parts. The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations.

The first system shows the Violin I part with a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The Violoncello part enters with a forte (*f*) dynamic. The Violin II part has a measure rest.

The second system shows the Violoncello part with a *Vc. solo* marking and a *ff espr.* (fortissimo, expressive) dynamic. The Violin I part has a *tenuto* marking. The Violin II part has a measure rest.

The third system shows the Violoncello part with a *tenuto* marking. The Violin I part has a measure rest. The Violin II part has a measure rest.

The fourth system shows the Violoncello part with a *tenuto* marking. The Violin I part has a measure rest. The Violin II part has a measure rest.

The fifth system shows the Violoncello part with a *tenuto* marking. The Violin I part has a *dim.* (diminuendo) marking. The Violin II part has a *V-no II* marking and a *p* (piano) dynamic.

The sixth system shows the Violoncello part with a *tenuto* marking. The Violin I part has a measure rest. The Violin II part has a measure rest.

The musical score for 'The Song of the Lark' is presented in two staves. The first staff, labeled 'I', is in treble clef and contains a melody with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The second staff, labeled 'II', is in bass clef and contains a more complex accompaniment with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The score is written in a standard musical notation style with various musical symbols and clefs.

10 Doppio movimento $\text{♩} = 84$

90

p

pp

11

95

pp

100

p

12

105

p

110

13

p

14 115

p cresc. *ffp* *ffp* *ffp*

V-la

mf *ffp* *ff* *ffp* *ff* *ffp* *ff*

120

ffp *ffp* *ffp*

ffp *ff* *ffp* *ffp* *f*

125

130

ЛИТЕРАТУРА

1. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 402–403.
2. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XXI).

* * *

3. *Холопов Ю. Н.* Кто изобрел двенадцатитоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 70. М., 1983. С. 34–58.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

4. *Шостакович Д.* Симфония № 15, часть III.
5. *Прокофьев С.* Детская музыка, № 8 «Дождь и радуга».
6. *Шостакович Д.* Шесть стихотворений М. И. Цветаевой, № 4 «Поэт и царь».

21. ДОДЕКАККОРДЫ

С. Прокофьев. Вторая симфония, II часть, 2-я вариация, фрагмент (ц. 99–100)

Если додекаряды являют собой горизонтальную форму двенадцатитоновости, то додекаккорды – вертикальную. Поскольку в додекаккорде все 12 высот слышны одновременно, весь вопрос заключается в том, какой вертикальный порядок им придан. От способа расположения, а не от звукосостава теперь только и зависит звучание, выразительность вертикали. (Чем ближе подходим мы к полной двенадцатитоновости, тем больше роль расположения, фактуры.)

Додекаккорд можно расположить по натуральному звукоряду: $F \cdot c \cdot a \cdot es^1 \cdot g^1 \cdot h^1 \cdot d^1 \cdot fis^2 \cdot ais^2 \cdot cis^2 \cdot e^3 \cdot gis^3$ (А. Караманов). Можно по трем уменьшенным септаккордам: $cis-e-g-b-d^1-f-as^1-h^1-es^2-ges^2-a^2-c^3$ (Берг, «Воццек»); по четырем увеличенным трезвучиям: $G-es \cdot h-d^1 \cdot fis^1-b^1 \cdot f^2 \cdot a^2 \cdot cis^3 \cdot e^3 \cdot gis^3 \cdot c^4$; по квартам, по тритонам, по двум целотоникам; по шестизвучию избранной структуры с шестизвучным же дополнением и т. д. С другой стороны, и назначение вертикали может быть различным – полиаккордовое, сонорное, додекафонное, комбинированное (например, аккорд-шестизвучие плюс сонорный «шлейф»).

Для гармонии Прокофьева додекаряды и додекаккорды – скорее исключения. Но нельзя считать случайностью поток додекаккордов в одной из вариаций финала Второй симфонии (если Первая симфония выглядит так, «как бы написал симфонию Гайдн, доживи он до нашего времени», то уж Вторая – вполне «своя», прокофьевская).

Двенадцатитоновые аккорды в конце 2-й вариации II части служат «обобщающей» (все полиладово-хроматические переплетения) заключительной гармонией. Она имеет облик остинато и, следовательно, должна трактоваться как род итоговой педали. Вложить все звуки или другие элементы гармонии в один комплекс и тем заключить структуру, даже целое произведение, – это нередкий прием в XX веке (у Бартока во II части Концерта для оркестра, где каждый тембр-персонаж имеет свой интервал, все инструменты со своими интервалами согласно «укладываются» в последний «обобщающий» аккорд; у Баха в I томе ХТК последняя fuga написана на тему, охватывающую 12 тонов – итоговое обобщение всех 12-ти ступеней восходящего по полутонам цикла).

По своей тонально-функциональной сущности заключительное остинато есть стремительный звуковой поток в рамке тоники a-moll, что видно по «конспекту» структуры – контурному двухголосию:

92



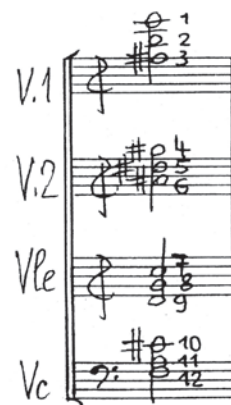
Определенность звучания «сонора» струнных (как и духовых) формируется избранным композитором полигармоническим *расположением* ключевого аккорда и всех, копирующих его структуру. Основой структуры являются квартакорды в партиях Viol. 1, Viol. 2, Viole; нижний же аккорд – это увеличенное трезвучие.

Конечно, в сонорной массе эти отдельные интервальные группы как таковые не слышны. Но сохраняемые непрерывно одни и те же элементы звучности поддерживают индивидуально найденный выразительный характер, обеспечивают музыкально-образное единство.

(Докончить анализ фрагмента.)

Двенадцать партий смычковых (над контрабасом) непрерывно играют дублировку мелодии полными двенадцатизвучиями без повтора тонов. Пассаж имеет вихревой, сонорный характер, что создает тембровую массу определенной окраски. По звучанию это близко стремительным вступительным пассажам перед знаменитым «Маршем» из оперы «Любовь к трем апельсинам». Сонорный характер усиливается контрапунктированием в противодвижении такого же шестиголосного пласта деревянных духовых.

93



С. ПРОКОФЬЕВ. ВТОРАЯ СИМФОНИЯ
II часть, 2-я вариация, фрагмент (ц. 99–100)

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 99-100) includes the following parts:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, 8/8 time signature.
- Fl.** (Flute): Treble clef.
- Ob.** (Oboe): Treble clef.
- Ob. e-a.** (Oboe and English Horn): Treble clef.
- Cl.** (Clarinet): Treble clef.
- Cl. b.** (Bass Clarinet): Bass clef.
- Fag.** (Bassoon): Bass clef.
- C-fag.** (Contrabassoon): Bass clef.
- Tr-be** (Trumpet): Treble clef.
- Cor.** (Cornet): Treble clef.
- Trni e** (Trumpet and Trombone): Bass clef.
- Tuba**: Bass clef.
- P-tti** (Percussion): Bass clef.
- Piano**: Grand staff (treble and bass clefs).

The second system (measures 99-100) includes the following parts:

- V-ni I** (Violin I): Treble clef, marked *div. in 3*.
- V-ni II** (Violin II): Treble clef, marked *div. in 3*.
- V-le** (Viola): Treble clef, marked *div. in 3*.
- V-c.** (Violoncello): Bass clef, marked *div. in 3*.
- C-b.** (Double Bass): Bass clef, marked *div.*

Measures 99 and 100 are indicated by a box containing the number 99. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte).

Fl.

Ob.

Ob. o - a.

Cl.

Cl. b.

Fag.

C-fag.

P - tti

V-ni I
div. in 3

V-ni II
div. in 3

V-le
div. in 3

V-c.
div. in 3

C-b.
div.

This page of the musical score contains the following parts and measures:

- Fl.** (Flute): Measures 85-90. Dynamic: *pp*.
- Ob.** (Oboe): Measures 85-90. Dynamic: *p*.
- Cl.** (Clarinet): Measures 85-90. Dynamic: *pp*.
- Cl. b.** (Bass Clarinet): Measures 85-90. Dynamic: *pp*.
- Fag.** (Bassoon): Measures 85-90. Dynamic: *pp*.
- Cfag.** (Contrabassoon): Measures 85-90. Dynamic: *pp*.
- V-ni I** (Violins I): Measures 85-90. Dynamic: *pp*.
- V-ni II** (Violins II): Measures 85-90. Dynamic: *pp*.
- V-le** (Violas): Measures 85-90. Dynamic: *pp*.
- V-o.** (V cellos): Measures 85-90. Dynamic: *pp*.
- C-b.** (Double Basses): Measures 85-90. Dynamic: *pp*.
- Ob. e-a.** (Solo Oboe): Measures 91-94. Dynamic: *p*, then *solo*.
- Cl.** (Clarinet): Measures 91-94. Dynamic: *p*.
- Cl. b.** (Bass Clarinet): Measures 91-94. Dynamic: *p*.
- Fag.** (Bassoon): Measures 91-94. Dynamic: *p*.
- Cfag.** (Contrabassoon): Measures 91-94. Dynamic: *p*.
- Archi** (Archi): Measures 91-94. Dynamic: *p*.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 410–411.
2. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XXI).

* * *

3. *Холопов Ю. Н.* Кто изобрел двенадцатитоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 70. М., 1983. С. 34–58.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

4. *Веберн А.* Пьесы для оркестра ор. 6, № 5.
5. *Леденев Р.* Десять эскизов ор. 17, № 6.
6. *Слонимский С.* Балет «Икар», фрагмент.

22. «СИНТЕТАККОРДЫ»

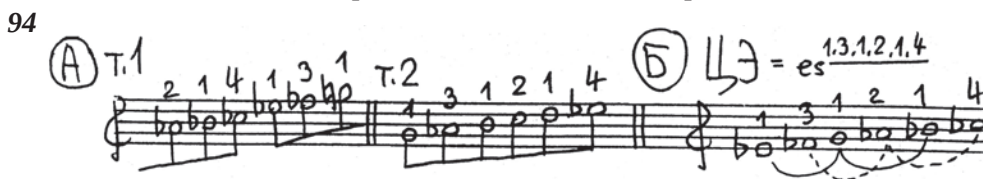
Н. Рославец. Вокальная пьеса «Ты не ушла» из цикла «Три сочинения» для пения и фортепиано, № 2

Еще один вид композиционной техники, предвосхищающей серийную, был выработан в начале 10-х годов XX века русским композитором Н. А. Рославцем. Он сам указал основу своего метода – «синтетаккорд». Под этим термином подразумевается комплекс звуков, являющийся единственным источником для выведения всей ткани на данном небольшом участке, примерно равном пространству обычного аккорда. Со сменой синтетаккорда (через такт, полтора, полтакта) на его место становится другой синтетаккорд точно такой же структуры, но в новой высотной позиции, и так далее.

По существу синтетаккорды продолжают метод Скрябина в «Прометее»¹. С некоторыми оговорками и прометеевское шестизвучие может считаться «синтетаккордом». Особенность техники Рославца заключается в допустимости любых комбинаций из звуков синтетаккорда, в том числе и таких, которые меняют звучание до неузнаваемости. Скрябинские (синтет)аккорды либо просто стоят на своем основном тоне², либо звуки их переставлены так, что основной тон легко узнается. Синтетаккорд Рославца обычно вообще не имеет основного тона (он «атонален»). Значим звукосостав, а не основной тон. В этом смысле гармоническая структура у Рославца находится на ступень дальше от обычной тональности, чем «основные аккорды» Скрябина. Можно сказать, что она располагается где-то посередине между диссонантной тональностью позднего Скрябина и додекафонией.

Вокальная пьеса «Ты не ушла», написанная весной 1913 года в Сочи, сочинена с применением техники синтетаккордов. У автора – четкая и творческая концепция новой гармонии. Свободное и гибкое использование синтетаккордов предполагает и закономерный *контраст* гармонических элементов в согласии с *логикой музыкальной формы*. То, что техника синтетаккордов не охватывает тотально всю форму, – свидетельство не невыдержанности принципа (он, напротив, господствует), – а *богатства гармонии*, что напоминает современные нам совмещения разных принципов в одном сочинении³. Характер звучания гармонии, использующей фактурные идиомы своего времени («пышные» арпеджио, октавные и аккордовые «утолщения» мелодии и т. д.), сходен со скрябинским. Он столь же благороден по тону, отличаясь от скрябинского отсутствием сладковатого оттенка, строгостью и терпкостью, некоторой «холодноватостью» экспрессии.

Начальные проведения синтетаккордов автор сам разделял паузами, цезурами, после чего найти центральный элемент (ЦЭ) уже не составляет труда. Собрав в ряд звуки 1-го такта и сравнив с таким же рядом 2-го, мы находим повторение одной и той же интервальной модели:



Отдавая предпочтение формам с минимальными интервалами, мы принимаем за основную форму 1.3.1.2.1.4. Тогда в начальных тактах мы получим следующее размещение синтетаккордов (нотами указаны их точные длины).



¹ См. Холопов Ю. Н. Гармонический анализ. Ч. 2. М., 2001. С. 114–140.

² Им, как правило, присуще характерное интервальное расположение, частично имитирующее структуру начального участка обертонового спектра. – Прим. ред.

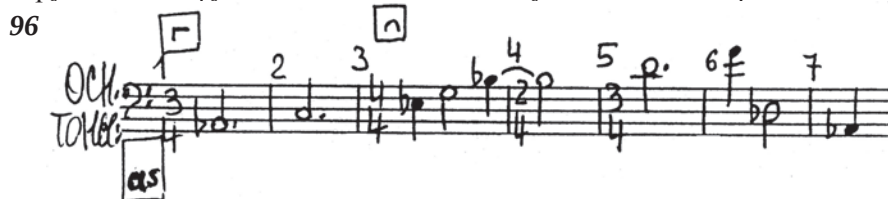
³ Фактически в этом богатстве, проявляющемся, например, в мелькании во второй части «скрябинообразных» созвучий типа 6.4., при анализе различимы смены все того же исходного синтетаккорда с легким варьированием его структуры (при помощи замены в нем одного звука или добавления вспомогательных тонов со строгим линейным подчинением целевому синтетаккорду). – Прим. ред.

Внимание! Это *не основные тоны* гармоний, а лишь начальные тоны рядов, которые не имеют единой фактурной формы (как, например, это наблюдается на уровне структуры созвучий у позднего Скрябина); она все время варьируется. Если установление ряда аккордов у Скрябина уже обрисовывает контуры гармонического процесса, то установление синтетаккордов в форме, как в примере 95, подобно выписыванию проведения серийных рядов в додекафонной пьесе. Это необходимо лишь как предварительная работа. Важно то, *что сделано* с этими звукосостовами.

Пьеса имеет простую двухчастную форму. Наличие обычного по метрике текста легко указывает членение формы. В первой части:

графические такты:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
метрические такты:	(вст.)	1		2	3	4	5	6	7	8	(доп.)	

Композитор хочет, однако, всячески затушевать самоочевидные грани и контуры простой песенной формы с их централизующими потенциями. Метр стиха завуалирован. Партия фортепиано здесь – не «сопровождение», а структурно самостоятельный партнер партии голоса; таким образом, форма целого построения складывается из двух структурно самостоятельных пластов (контрапункт структур). Скрыты и каденции – срединная, можно сказать, совсем отсутствует (см. графические такты 6–7), заключительная ощущается, но тоже не подчеркнута. В общем построении первой части заметна рамка тональности *As–as* (см. вступление, т. 1; начало и конец вокальной партии: т. 3, 9–10). Слабость основного тона в вертикали делает эти элементы горизонтальной гармонии более весомыми в общей структуре, чем обычно. Однако категория основного тона здесь все же еще действенна. Слышимость гармонически сильных интервалов позволяет охватывать слухом основные тоны и ощущать их взаимодействие друг с другом. Вот «фундаментальный бас» вступления и 1-го предложения:



Сравнив между собой схему проведения ЦЭ (пример 95) со схемой основных тонов (пример 96), нельзя не заметить, что на большом участке (в т. 1–5) они соответствуют друг другу, находясь в соотношении квинты. Это позволяет предположить в данном случае наличие определенной фактурной формы, что означает большую близость группы к аккорду, чем к серии. А именно: первоначальную форму в такте 1 (см. пример 94 А) сравним с формулой $as^{2.1.4.1.3.1.}$.

Эта первоначальная фактурная форма будет иметь вид следующего аккорда:



Впрочем, в других местах эта форма не сохраняется.

Если форма 1.3.1.2.1.4 была полиаккордом полутонного соотношения (см. простые и пунктирные лиги в примере 94 Б: *Es dur* + *Fes dur*), то здесь тоже полиаккорд, но «тонального» типа: *T* + *D* в *as moll*. Таким образом, гармоническая система у Рославца занимает промежуточное положение между диссонантной тональностью типа Скрябина и серийностью. С одной стороны у Рославца есть рыхлая тональность, однако нельзя оказать, что последование основных тонов с их тональными функциями *управляет* гармоническим процессом. Большую значимость имеет повторение одного и того же интонационного комплекса, равномерное распределение которого на большом протяжении придает построению интонационное единообразие, тождественное особому индивидуально установленному ладу-модусу. В классико-романтической гармонии такое единообразие свидетельствовало о наличии дополнительного конструктивного элемента гармонии, только в исключительных случаях дораставшего до статуса основного (сцена колокольного звона из «Бориса Годунова» Мусоргского). Здесь же ДКЭ уже перестал быть дополнительным, что дало новую концепцию гармонической структуры. ДКЭ *превращается в серию*. Проведение ключевого комплекса соблюдается с абсолютной точностью, тональная же окраска становится «предметом изображения», деталью индивидуальной трактовки структуры. В замысле

автора теперь – придать ли изложению отчетливый облик определенной тональности, либо лишь тональную окрашенность – и в какой мере, либо максимально завуалировать роль основного тона. Так как фактически связность выражается достаточно полно совершенно иным способом, регуляция тоникальности становится свободной областью, оставляемой на усмотрение автора.

(Продолжить анализ пьесы⁴. Внимание: проведения синтетаккордов 1.3.1.2.1.4. занимают не всё произведение⁵.)

Н. РОСЛАВЕЦ. ВОКАЛЬНАЯ ПЬЕСА «ТЫ НЕ УШЛА» ИЗ ЦИКЛА «ТРИ СОЧИНЕНИЯ» ДЛЯ ПЕНИЯ И ФОРТЕПИАНО, № 2

Moderato

Ты не ушла.

Но, мо _ жет быть, в сво _ ём не _ пости _ жи _ мом

⁴ В нотах произведения умышленно не исправлена опечатка, одна из задач анализа – обнаруживать такие погрешности, а не находить в них своеобразие или норму.

⁵ В т. 6 – единожды в 1-й части – используется прием *прибавления звука* к синтетаккорду, в результате чего образуется его семизвуковая форма, неоднократно возобновляемая во второй части. – *Прим. ред.*

стро - е мо - гла ис - чер - пать и из - быть

всё мной лю - би - мо - е, зем - но - е...

Con moto

И нет раз -

poco rit.

p

pp

cresc. poco a poco

cresc.

- лу ки тя - же - лей: те - бе, как

ро - за, без - от - вет - ной, по - ю

plus large

f

я, *m. d.* се - рый со - ло - вей, *m. d.*

m. g.

В мо - ей тем -

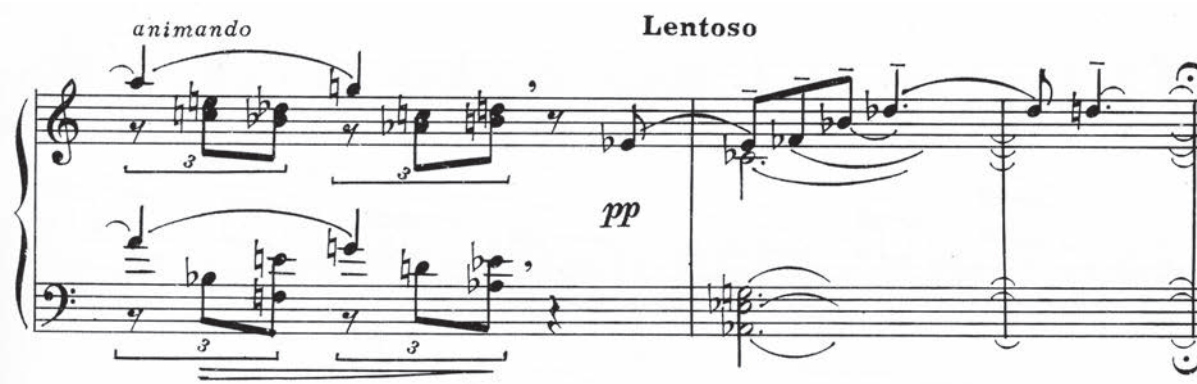
p

cresc. *mf*

- ни - це мно - го - цвет - ной!

mf *dim.* *p*

pp



ЛИТЕРАТУРА

1. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 369, 405–406.

* * *

2. Рославец Н. А. О себе и своем творчестве // Современная музыка. 1924. № 5. С. 132–138.
3. Холопов Ю. Н. Кто изобрел двенадцатитоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 70. М., 1983. С. 34–58.
4. Холопов Ю. Н. Николай Рославец: волнующая страница русской музыки // Н. Рославец. Сочинения для фортепиано. М., 1989. С. 5–12.
5. Холопов Ю. Н. Техники композиции Николая Рославца и Николая Обухова в их отношении к развитию двенадцатитоновой музыки // Музыка XX века. Московский форум. Науч. труды МГК. Сб. 25. М., 1999. С. 75–93.
6. Wermeyer A. Studien zur kompositorischen Nachfolge Skrjabins: Nikolaj Roslavec. Diss. Berlin, 1986.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. Рославец Н. Пять прелюдий, № 4.
2. Рославец Н. Вокальная пьеса «Сумрак тихий».

23. ТРОПЫ

Й. М. Хауэр. «Атональная музыка», № 1

Йозеф Матиас Хауэр был, по-видимому, исторически первым музыкантом, сформулировавшим «закон двенадцати тонов» – не как некий особый композиторский прием, избранный ради каких-либо выразительных целей, а как *первооснову* высшей, духовной (по Хауэру – «атональной») музыки. Несомненно, в деле двенадцатитоновости Хауэр опередил Шёнберга (чем очень гордился, именуя себя: «Urheber» – «провозвестник»). Хауэров вариант 12-тонового метода композиции (то, к чему он пришел в конце 10-х – начале 20-х годов) – это тропы.

Тропами называются двенадцатизвучия, поделенные на две комплементарные шестерки.

Например, если первая шестерка: $b - c - d - e - fis - a$,
то вторая: $as - h - des - es - f - g$

По Хауэру, шестерки должны расходоваться быстро, чтобы слух мог вкусить звукосоставную перемену и вновь перейти к повторению круга этой «игры в бисер».

Слово «атональная» (музыка), стоящая в названии цикла 1922 года, понималась Хауэром несколько в ином смысле, чем это стало принято впоследствии. (Хотя именно от Хауэра или, может быть, даже от этого его сочинения получило самое широкое распространение модное словечко «атональность», от которого открещивались и Хиндемит, и Стравинский, и Шёнберг, и Берг, и Веберн.) «Тонально» все то, что идет от природы, земли, свойств природных вещей – натуральные звукояры валторн, деревянных инструментов, резонансные свойства струн у щипковых. «Атонально» всё, что высвобождается из материально-телесной зависимости от природы, от натуральных интервалов, то, что воспаряет над природностью. Потому-то «атональное» – значит очищенное от привязанности к плоти, природе¹, то есть истинно духовное, музыка высокого разума. (См. «Поучение» Хауэра в приложении к данной теме.)

Ничего не зная о звуковысотном принципе в пьесе № 1 Хауэра (см. нотный образец), сразу же можно заметить, что в ней все время круговращаются двенадцатитоновые циклы. Приняв такой цикл за гармонический элемент, начинаем выписывать додекаряды, отмечая начало цикла, 6 звуков, белыми нотами, а его окончание – черными, с целью скорее обнаружить какую-либо закономерность:

98



Вскоре оказывается, что первая шестерка все время состоит из одного и того же комплекса тонов. Причем вследствие абсолютного единообразия ритма (каждая четверть – новая нота) и неизменности такта повторение первой шестерки начинается после каждой четверки тактов ($n \times 4$). Просмотрев пьесу до конца, нетрудно убедиться в том, что вся она – не что иное, как беспрестанное повторение одного и того же тропа. Вот он:

99



¹ Между прочим, свои «атональные» пьесы Хауэр заканчивает либо трезвучием, либо трезвучием с прибавленным тоном, что в наше время обычно считается признаком тональной музыки, а не атональной.

Варьирование, затрудняющее охватывание повторности, состоит в воспроизведении первой шестерки (конечно, и второй) то с одного звука, то с другого. А так как никаких цезур между проведениями тропа нет, то заметить, где кончается одно и начинается другое, практически нельзя. Это легко лишь при анализе.

О взаимоотношении своего «ряда», тропа, с ритмом, метром, гармонической вертикалью сам Хауэр сказал очень кратко, но достаточно ясно (см. его «Поучение»). Принцип гармонии здесь полностью определен избранным рядом (пример 99)² и способом фактурной его реализации. Каждая из двух шестерок допускает любую комбинацию ее звуков между собой, как если бы все они были частью одного шестизвучия-аккорда на заданной, нетранспонируемой высоте. В каком четырехтакте избирается один порядок, а в каком – другой, по-видимому, дело свободного выбора. Главное здесь – *варьирование*, обновление, однако не фактурно-ритмическое варьирование, а всякий раз перемена порядка последования звуков внутри шестерки.

Ни разу, за исключением последнего аккорда, звуки тропа не берутся одновременно. Педализация дает *мягкость* вертикали. Звуки наплывают друг на друга. Развиваясь в узком диапазоне, бесконечно переставляемые звуки создают ощущение цветных фигур в калейдоскопе, все время меняющихся и вместе с тем разнообразных лишь в каких-то довольно узких пределах.

Однородное ритмико-фактурное аметричное движение и один и тот же диапазон звучания ассоциируются с жанром *предиши*. Отвлечение от ритмически оформленных, чеканных, тем более динамичных форм в самом деле погружает восприятие в некое «небытие», в «нирвану», в бесконечное и квазиаморфное дление. Ритмическая монотонность этой мини-музыки чужда страстям и волнениям, венскому «экспрессионизму». Ее ровное течение с импровизируемой исполнителем динамикой производит завораживающее впечатление, в котором есть, однако, нечто внеевропейское – какое-то восточно-азиатское мироощущение. (Хауэр очень увлекался Востоком, Китаем, древней восточной философией.)

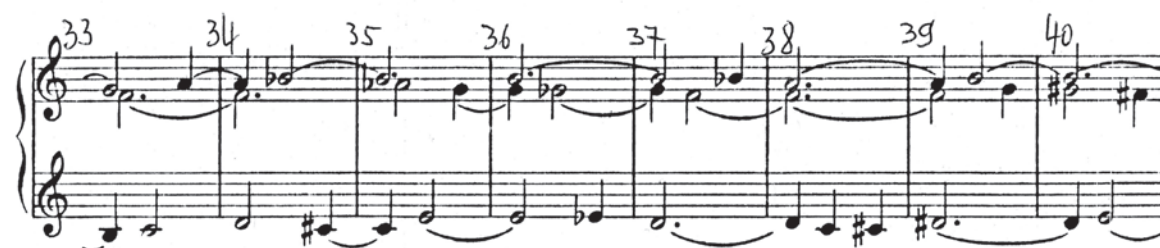
Несмотря на огромную творческую оригинальность мысли, думается, что содержание пьесы все же бедновато. Чрезмерная строгость мысли может восприниматься и как ее однообразие. Однако едва ли следует игнорировать это восточное ощущение, часто оцениваемое с европейской традиционной точки зрения как монотонность, что едва ли соответствует действительности.

(Докончить анализ конкретных деталей.)

Й. М. ХАУЭР. «АТОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА», № 1



² У Хауэра две систематики тропов – 1925 и 1948 годов. В таблице 1925 года данный троп фигурирует под номером 19, без транспозиции.





ПРИЛОЖЕНИЕ К ТЕМЕ 23

Й. М. Хауэр. Поучение³

Атональная музыка может быть верно исполнена только на атональных инструментах и человеческим певческим голосом. Атональные инструменты – это *хорошо темперированные* (равномерно темперированные: фортепиано, фисгармония, орган, челеста и т. д.). Прочие инструменты (скрипки, флейты, гобои, кларнеты, валторны, трубы и т. д.) – тональны, то есть с местами прижатия, укорочения, которые обусловлены основными тонами и их обертонами. Атональная музыка исходит из *мелоса интервалов*. Интервал слышится тем легче и лучше, чем однороднее звуки, которые его ограничивают. На *хорошем* фортепиано достигнута эта вершина интонации. У тональных инструментов мелос интервалов приглушен (*getrübt*) помехами *различных* шумов и обертоновыми рядами различных звуков. Чтобы получить в чистом виде атональный мелос, нужно все время играть *все двенадцать тонов*. Этот закон слуха («ном») превращает [мелос интервалов] в понятный всем людям земли язык. Атональный музыкант исходит из того многообразия упорядоченных двенадцати тонов, которые имеют 479.001.600 возможностей мелоса и безграничных возможностей его ритмической и гармонической трактовки (*Deutung*). Атональная музыка прежде всего одноголосна, монодична. Из мелоса получается ритм, акцентировка (*Betonung*). Из ритма атональной мелодии получается гармония, из оставления (выдерживания) отдельных тонов – многоголосие.

Атональная музыка не знает никакого стереотипного топающего такта, а должна исполняться, как связанная (*gebundene*) проза языка. При этом ударения меняются, как при стопах (*Versfüßen*) языка, согласно смыслу и значению «слова». Исполнение не может также обозначаться «*f*», «*p*» «*cresc.*», «*andante*» и т. д., ибо выражение изменяется от фразы к фразе. Неточные (приблизительные) обозначения были бы «ни то ни сё», и могли бы лишь вводить в заблуждение; точные же обозначения совершенно перегрузили бы нотную запись (*Notenbild*). Поэтому должно быть делом чести музыканта верно толковать мелос. Наша тональная нотация (*Notenschrift*) также не дает правильной картины атональной музыки. Она – скорее скорая помощь (*Notbehilf*). Диезам и бемолям музыкально больше нечего обозначать, так как различие между *gis* и *as*, *dis* и *es* в атональной музыке (на атональном инструменте) больше не существует. Просто чисто технически, практически пишется согласно движению: *g-gis-a* или *a-as-g*, и перед нотой черной клавиши ставятся диезы или бемоли. Ноты для белых клавиш всегда остаются без знаков. *Знаки альтерации считаются всегда* (также и внутри такта) *только перед теми нотами, перед которыми они стоят*. Бекары пишутся только в совершенно особых случаях. При лигах (к одинаковым нотам) всё читается, конечно, по первой ноте, а вторая (третья...) нота просто выдерживается и не берется вновь.

Йозеф Матиас Хауэр

³ Перевод Ю. Н. Холопова. – Прим. ред.

Этот текст Й. М. Хауэра является авторским предисловием к изданию сборника фортепианных пьес «Атональная музыка» (см. № 7 в списке литературы к данной теме). Более подробные сведения об атональной музыке Хауэр сообщает своих трудах «О сущности музыкального» и «Объяснение мелоса» (№ 10 и 8 в том же списке).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 406–410.
2. *Ценова В. С., Холопов Ю. Н.* Йозеф Матиас Хауэр – знаток и мастер двенадцатитоновой композиции // *Холопов Ю. Н. и др.* Музыкально-теоретические системы. М., 2006. С. 412–424.

* * *

3. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 115–120.
4. *Кудряшов Ю. В.* «Учение о тропах» Й. М. Хауэра // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983. С. 224–254.
5. *Курбатская С.* Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М., 1996. С. 362–366.
6. *Холопов Ю. Н.* Тропы // МЭ. Т. 5. М., 1981. Кол. 616–619.
7. *Hauer J. M.* Belehrung // *Hauer J. M.* Atonale Musik (1922). Wien, 1923. S. 2.
8. *Hauer J. M.* Deutung des Melos. Leipzig; Wien; Zürich, 1923.
9. *Hauer J. M.* Die Tropen // Musikblätter des Anbruch. Wien, 1924. Heft 1. S. 18–21.
10. *Hauer J. M.* Vom Wesen des Musikalischen. Leipzig; Wien, 1920. 2. Aufl. – Vom Wesen des Musikalischen. Das Lehrbuch der Zwölftone-Musik. Berlin; Wien, 1923.
11. *Hauer J. M.* Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen. Wien, 1926.
12. *Lichtenfeld M.* Untersuchungen zur Theorie Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer. Regensburg, 1964.
13. *Vogel M.* Schönberg und die Folgen. Teil 1. Bonn, 1984. S. 69–122.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Хауэр Й. М.* Атональная музыка для фортепиано, № 7.
2. *Стравинский И.* Балет «Агон», Веселый бранль.

24. СЕРИЙНАЯ ДВЕНАДЦАТИТОНОВОСТЬ (ДОДЕКАФОНИЯ)

А. Шёнберг. Сюита для фортепиано оп. 25, Менуэт

Метод додекафонии оказался наиболее распространенным среди двенадцатитоновых техник. Додекафония базируется на двух принципах:

1. двенадцатитоновости высотной системы и
2. серии как ЦЭ композиции.

В основе додекафонного метода лежит принцип *избрания* композитором *одного* интонационно-го комплекса для данного сочинения, как прежде избиралась одна тема. Таким образом доводится до предела тенденция к *индивидуализации* гармонии, проявившаяся еще в романтическую эпоху и широко распространенная в XX веке.

Серия – инвариантная структура (обычно из всех 12-ти тоновысот), из которой выводится *вся* ткань сочинения. Как в строгом старонидерландском каноне, в додекафонной пьесе нет нетематического материала, но имеет место *пантематизм*.

Подготовительный анализ додекафонного сочинения состоит в элементарном серийном анализе, включающем два этапа:

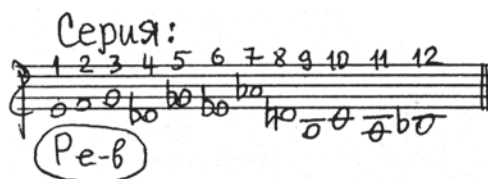
- нахождение *серии* и
- выписывание *серийной* *схемы* пьесы.

Серией считается тот ряд, на который разлагается вся ткань сочинения от первой до последней ноты. Самое первое его проведение (либо самое первое в явно главном голосе) принимается за ключевое, исходное и обозначается латинской буквой «Р» (= *primus* – первый, первоначальный; по-русски – прима).

Прочие три основные формы – «R» (= *retroversus* – возвратный; по-русски – ракоход), «I» (= *inversus* – перевернутый; инверсия) и «RI» (= ракоходная инверсия). Чтобы найти серию, надо предположить ее в первом появляющемся двенадцатитоновом ряде и далее проверить, можно ли на данный ряд разложить всю ткань. Если это затруднительно, то следует поискать такой ряд на другом месте – в начале, либо конце другой части пьесы, в кульминации, или на каком-либо ином участке; и далее, проверив предполагаемую серию с точки зрения возможности разложить на нее всю ткань, вернуться к началу и обозначить первое проведение как приму (Р).

В пьесе Шёнберга серию определить легко – см. трио; но она узнается и в начале первой части сюиты – Прелюдии. Получается ряд в основной высотной позиции:

100



Помимо *формы* серии следует указывать и ее краевые тоны, первый и последний.

Теперь выпишем серийную схему. Для этого, естественно, надо *переписать все ноты сочинения* (кроме репетиционных повторов). Только тогда нам будет ясна внутренняя серийная логика пьесы, первооснова для гармонического анализа. При элементарном серийном анализе целесообразно обозначать звуки в тех октавах, где они находятся. Все серийные ряды должны объединять звуки под одним ребром в *порядке серии-инварианта* (реальный порядок их в некоторых специальных случаях может быть и иным). Получается следующая серийная схема (выписана экспозиция главной темы, т. 1–11):

Из схемы видно, что серийная сетка *одноколейна*, то есть одновременно ведется только один *серийный* голос; *фактурных* же голосов при этом может быть и большее число, здесь их – от двух до пяти.

При элементарном серийном анализе (ЭСА) обычно необходимо составить таблицу из 24-х серийных рядов, выписав на левой половине двенадцатистрочного нотного листа 12 проведений в форме примы в восходящем (при чтении снизу вверх) по полутонам порядке; а на правой – 12 проведений ряда в инверсии, также в хроматическом порядке. Обе ракоходные формы при этом читаются по написанному, только справа налево.

Так:

12.	P h	————	←R	I h	————	←RI
11.	P b	————	←R	I b	————	←RI
10.	P a	————	←R	I a	————	←RI
9.	P as	————	←R	I as	————	←RI
8.	P g	————	←R	I g	————	←RI
7.	P fis	————	←R	I fis	————	←RI
6.	P f	————	←R	I f	————	←RI
5.	P e	————	←R	I e	————	←RI
4.	P es	————	←R	I es	————	←RI
3.	P d	————	←R	I d	————	←RI
2.	P cis	————	←R	I cis	————	←RI
1.	P c	————	←R	I c	————	←RI

В данном случае в серийной таблице нет необходимости, так как уже при проверке того, что является серией, выясняется (на уровне «связей»¹) особый замысел серийной диспозиции (во всех частях цикла): *все серийные ряды даются только от двух звуков – e и b*. Соответственно, и окончание серийных рядов – на тех же звуках. Забегая вперед, можно сказать, что этим автор воспроизводит своими средствами *однотональность* барочной сюиты.

Одна из целей ЭСА – удостовериться в том, что серия выбрана верно. Постоянные перестановки звуков ряда обычно есть доказательство неверности решения. В данном же случае – особая картина; дело в том, что композитор избрал специфический способ трактовки ряда – самостоятельность *трех четверок*. Если учесть проведения серии по четверкам, то видно, что они все время ощущаются как *единства*, а это и есть признак *стабильности* инварианта в проведениях серии.

Первейший музыкальный вопрос – интонационная *структура серии*. Композитор избирает ряд с тем, чтобы на всем протяжении произведения (даже целого цикла) он составлял всю его ладогармоническую основу. Замысел композитора может быть раскрыт лишь при выяснении того, какие свойства ряда используются при его проведениях. При ЭСА мы можем найти главным образом общие гармонические особенности серии и основные структурные связи на основе внутренней повторности. Уяснение мелодико-гармонических свойств необходимо и для того, чтобы анализ был музыкальным, слуховым. В предварительном порядке выявляется интервалика (по два звука), различные звуковые группы (по три, четыре, пять, и так далее, звуков):

102

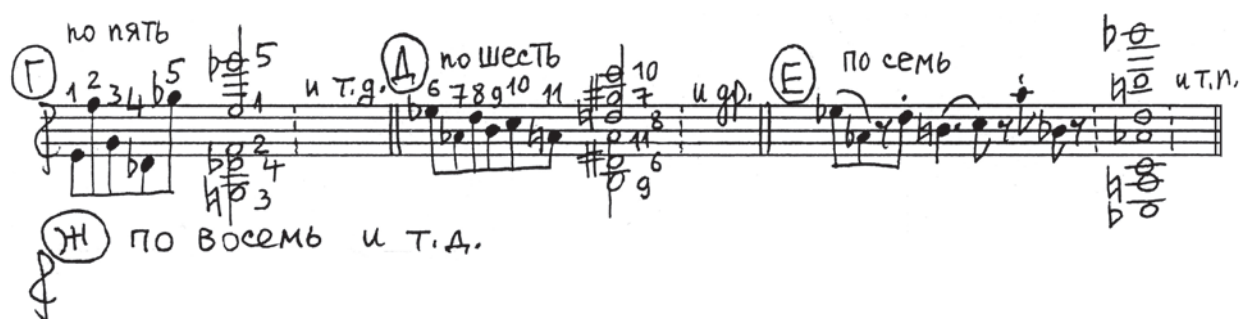
Ладогармонические свойства серии:

Handwritten musical notation illustrating the intervallic structure of a series. The notation is organized into three main sections, each with a circled letter (A, B, C) and a title in Russian.

- Section A:** Labeled "Pe-b" and "по два звука" (by two sounds). It shows a sequence of intervals of two notes, with notes written on a staff and numbered 1 through 10.
- Section B:** Labeled "по три звука" (by three sounds). It shows a sequence of intervals of three notes, with notes written on a staff and numbered 1 through 12.
- Section C:** Labeled "по четыре" (by four). It shows a sequence of intervals of four notes, with notes written on a staff and numbered 1 through 12.

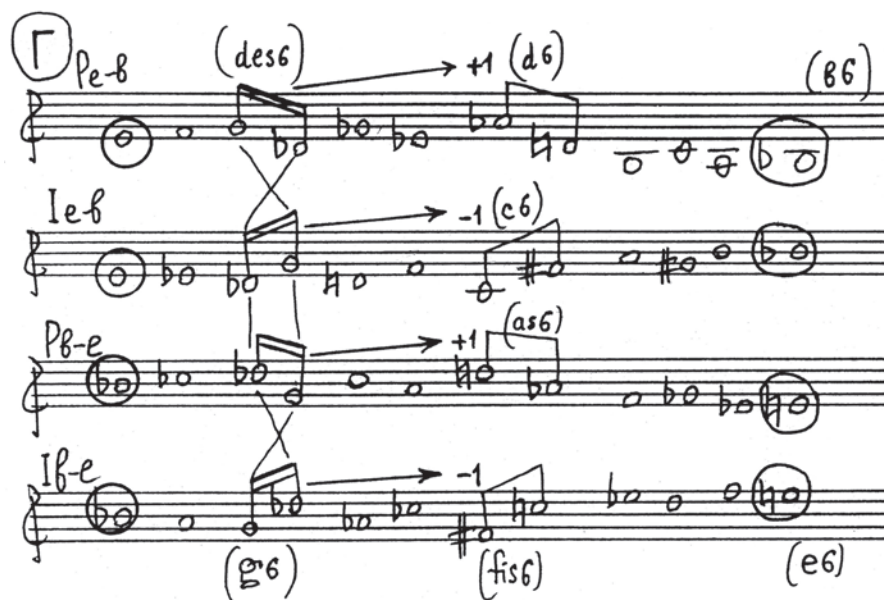
The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with handwritten numbers indicating the sequence of notes.

¹ Имеется в виду сформулированный Ю. Н. Холоповым алгоритм гармонического анализа, включающий 4 уровня или этапа: «элементы» – «свойства» – «связи» – «система». См.: *Холопов Ю. Н. Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М., 1978. С. 173; также: Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. Часть 2. М., 2003. С. 10. – Прим. ред.*



Повсюду додекаряд имеет вид совокупности трех четверок. Это важнейшее структурное свойство серийной ткани данного сочинения. Но серия имеет всегда какую-то внутреннюю логическую связность в зависимости от нелегко постигаемой, явной и замаскированной, интервальной повторяемости, от логического членения ряда на части с явно различным интонационным содержанием. Полностью этот аспект также раскрывается лишь в ходе развертывания серийной формы сочинения, но и в ЭСА многое можно отыскать. Заодно мы получаем возможность сравнить наше понимание структуры серии с авторским. В серии Шёнберга (пример 100) обнаруживается²:

103



² Согласно алгоритму Ю. Н. Холопова (см. предыдущую сноску), эта стадия анализа соответствует пункту «свойства элементов». — Прим. ред.

- 103 А: дань уважения И. С. Баху, звуки 12–11–10–9;
 Б: обращающийся сам в себя тритон *e–b* начального и конечного тонов;
 В: внутри серии – два тритона, второй при *Pe–b* выше первого на полутон ($=+1$; если интервал вверх, то число с плюсом, если вниз, то с минусом; если возможно, интервалы берутся между звуками в тех октавах, где звуки ближе всего друг к другу); при позициях серии *e–b* и *b–e* (см. пример 103 Б) звуки тритона *g–des* как равноудаленные от рамки краевых тонов *e–b* ($=\pm 3$) всегда будут на той же высоте;
 103 Г: при позициях серии *e–b* и *b–e* другой тритон должен сдвигаться на ± 1 , то есть на высоты *as–d* или *fis–c*;
 Д: четверки 1–4 и 5–8 сходны друг с другом звучанием тритона; также с добавлением целого тона, дополняющего тритон до аккорда 4.6 либо 6.4 (типичная идиома позднеромантической гармонии, аккорд *e·g·des·f* – почти цитата из партии Кундри, героини вагнеровского «Парсифаля»); вертикализация третьей четверки 9–12 в виде кластера эстетически отвергается Шёнбергом как негармоничная «клякса».

Связи между серийными рядами обуславливаются избранием только четырех интонационных комплексов³: *Pe–b*, *Pb–e*, *Ie–b*, *Ib–e* (с их ракоходами – восьми). Среди многообразия созвучий и живости их смен доминирующим типом вертикали композитор избирает содержащий тритон напряженный, влекущий, эластичный аккорд 4.6 или 6.4. Помимо тритонов *g–des*, *as–d*, *fis–c* в результате контрапункта четверок встречаются и другие вертикализованные тритоны (в примере 104 они подписаны под нотной системой).

104

Фактурные формы гармонических созвучий связаны с ритмическим развитием большого предложения:

графические такты:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
метрические функции тактов:	1	2	3	4	5	6	7	8	5 ^a	6 ^a	8 ^a

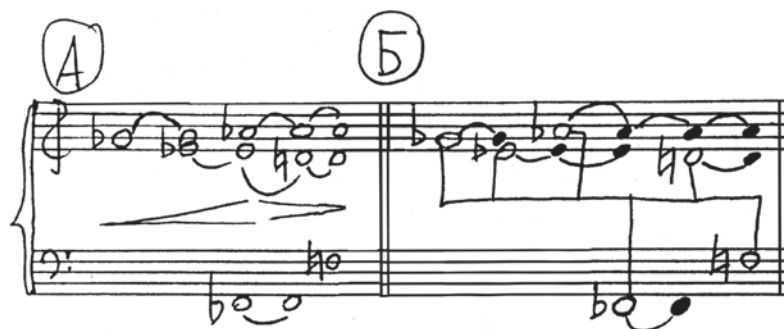
³ «Интонационным комплексом» серию назвал Э. В. Денисов (1962–63).

ФОРМА Т. 1–11:

Вопреки ходячим мнениям, гармоническая вертикаль создается вовсе не автоматической сегментацией и вертикализацией серии (согласно «догмам» додекафонии). Наоборот, именно в серийной музыке композитор совершенно свободен от пользования всеобщим фондом созвучий; каждую вертикаль он должен сочинять – но ограничивая безбрежность возможных аккордов лишь теми, которые окрашены интонационностью избранного им одного комплекса (здесь – см. наши примеры 102–103). Из трех сторон классического аккорда – линейность, тональная функциональность, фонизм – в додекафонии главным образом используются ресурсы линейности и автономной краски (фонизма). Естественно, огромное значение имеет интервальный комплекс серии – ведь он для того и избирается, чтобы определить собой интонационный строй пьесы и, конечно, ее гармонической вертикали.

Достоинства композитора как «гармониста» видны, в частности, из того, как выстроена ткань его сочинения по вертикали и по горизонтали. Здесь композитор стремился написать гармонию чрезвычайно мягкую, однако же не «размагниченную», не дряблую. Традиционный тип танца «галантного века» (когда его называли «танцевальным объяснением в любви») был несомненным прообразом для Шёнберга.

Показательно начало пьесы. Уже в гармонии позднего романтизма средним уровнем сонантности начинает становиться не консонанс трезвучия, а ближайшие к нему по гармоническому напряжению мягкодиссонантные сочетания типа 4.6, 6.4, 3.3.3 (без острых диссонансов), либо созвучия несколько более острые типа 3.4.4, 4.4.3, и т. п. Шёнберг в своем ощущении вертикали идет дальше, но в Менуэте он словно делает шаг назад, явно с оглядкой на старинный жанр. Начальный мотив содержит разрешение подчиненного острого диссонанса ($Fes-es^I=11$) в мягкий ($Fes-d^I=10$) с правильно приготовленным задержанием:



Вилочками отмечена линия сонантности: подъем – от нуля к наиболее острому созвучию-задержанию, далее спад – переход к относительно мягкому диссонансу и затем к еще более мягкому. Крайне важно (как в эпоху гармонии «строгого письма» XV–XVI века), берутся ли диссонансы одновременно, или же их острота маскируется разновременным вступлением голосов. Фактурные формы гармонии здесь – преимущественно «раскрытие» веером, то есть арпеджиообразное появление и педализация звуков.

Так, в такте 1 число одновременных тонов: 1 – 2 – 2 – 3 – 3

В такте 2 (с затактовым *f*): 1 – | 2 – 3 – 3 – 3 – 4 – 4 |

Представляя собой нечто среднее между мелодией (см. пример 106 Б), арпеджио и собственно аккордом, подобное «диагональное» звукообразование может называться особым термином: «*группа*».

«Веерные» группы преобладают в начальных тактах Менуэта (т. 1–4). Только в т. 4 однажды берется двузвучие (консонанс дуодецимы).

107



Подъем сонантности начинается на участке развития (см. т. 5, 6). В конце 6-го такта (традиционное место кульминации) хотя и «веерообразно», но достигается самое острое, диссонантное созвучие $c^2 \cdot fis^2 \cdot des^3$; это также и мелодическая кульминация 1-й части главной темы. Одновременные диссонантные четырехзвучия встречаются и в следующих двух тактах; второе из них служит одним из средств расширения 1-й части. В последних трех тактах гармонические взятия вновь спадают: сперва до двузвучий на фоне выдержанного тона (т. 9, 10), затем до двузвучий просто (т. 11) и, наконец, до однозвучия на фоне лежащего звука (т. 11).

Тональной связи, тонального *тяготения* в традиционном смысле нововенская додекафония обычно не имеет⁴. (Впрочем, Менуэт из ор. 25 – скорее исключение в этом смысле).

Функция связи осуществляется с использованием двух особенностей структуры:

- повторение одного и того же интонационного комплекса (серии),
- установление в свободном порядке разного рода *высотных центров* – центрального тона, центрального созвучия.

В Менуэте, как и во всем цикле, основным центральным созвучием (группой) избран «комплекс Кундри» $e \cdot f \cdot g \cdot des$.

⁴ За это Стравинский критиковал нововенскую додекафонию: «Школа Шёнберга, или, как ее теперь называют, додекафонная школа, при всех ее больших заслугах была одержима искусственной потребностью отрицания любых намеков на тональность, основанную на трезвучии; достигнуть этого очень трудно» (Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 264–265).

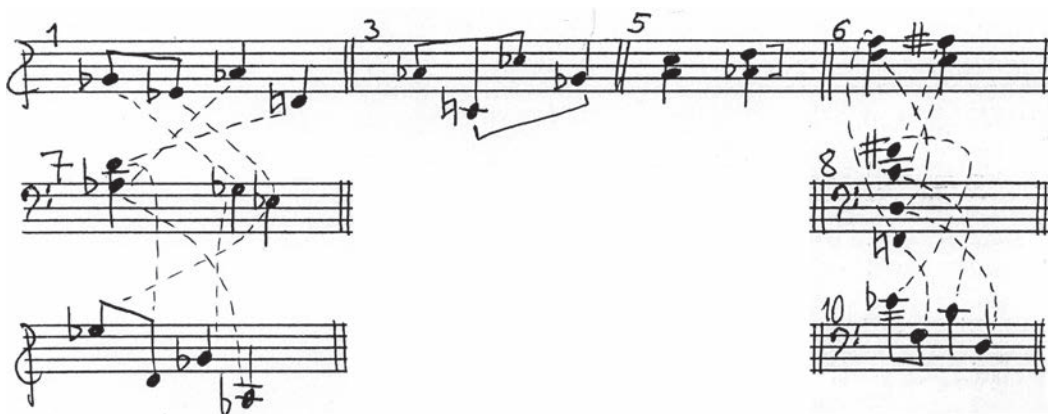
Вместе с другими истолкованиями тритона *g-des* этот комплекс является ведущим и в структурном, и в высотном отношениях.

108



На втором плане, но также чрезвычайно заметно для слуха, действуют и группы второй четверти:

109



В результате обнаруживается высотная система, следующая типу традиционного лада, где есть ЦЭ = серия *Pe-b* с главными элементами *Pe-b*, *Ie-b*, *Pb-e* и *Ib-e*.

По типу главной тоники выделена центральная группа *Pe-f-g-des[·b]*, что придает структуре (и пьесе, и цикла) монотоникальный характер. Однако додекафонная гармония все же не является просто тональностью. Это – *новая* тональность, родственная многим явлениям позднеромантической тональности. Тональности такого типа не свойственна центристемительность. Характер высотного центра здесь примерно таков, как бывает в тонально рыхлой *модальной* музыке. По сути, додекафония с ее тщательной выверенностью двенадцати полутонов может трактоваться как предельный и парадоксальный случай симметричного лада ограниченной транспозиции с формулой 12:12. Парадоксальность заключается в том, что результат деления 12:12 дает бесструктурную полутоновую гамму, которая может функционировать лишь с помощью введения и строгого соблюдения определенной структурности посредством повторений одного и того же порядка *последования звуков*, то есть определенной интервалики. А это и есть серия.

Поэтому *состояние тональности* здесь всегда не то, что у венских классиков. Тональность эта – диссонантная, рыхлая, переменная, часто снятая – если сравнивать ее с позднеромантической. В большинстве случаев тональность имеет новое качество – это *новая* тональность в том смысле, что функцию центра выполняет здесь двенадцатитоновый комплекс, и образование системы высотных отношений на его основе (путем постоянного его повторения, возобновления) осуществляется, соответственно, совершенно новым способом, хотя и вобравшим в себя методы тональные и модальные.

Иногда, как в пьесе Шёнберга, «процент» старой тональности оказывается местами немалым. Так, начальный четырехтакт легко воспринимается в тональности *es* (*dur + moll*)⁵:

Такты:	1	2	3	4	5	6
	[es]	T	D	M	..	..
					⁰ D +T	D ⁷ ..

⁵ 1-я часть Трио допускает запись с шестью бемолями

В такте 7 есть явное разрешение в тоническое трезвучие *es-moll*. В т. 11 есть явное разрешение в *b-moll* («тоника» эта тут же загромождается диссонансами снизу). Но отсюда не следует, что Менуэт написан в *es (moll)*; конец основной темы, следовательно, и всей пьесы, – в *b (moll)*. Все эти «тонализмы» не есть *условие* гармонической структуры, каким прежде была тональность *dur-moll*, но – *украшение*, произвольно избираемое в качестве элемента художественного замысла. Шёнберг – неисправимый тоналист. В додекафонной гармонии он все время мыслит в тональных категориях и не упускает случая (например, в связи с «неоклассическим» образным содержанием) возобновить старотональные структуры типа *dur-moll* в их подчас достаточно открытом виде. Тем не менее, это лишь момент «старообразного» образного строя.

Подлинной основой мышления является новая тональность в рамках додекафонной техники композиции.

(Довести анализ гармонии до конца.)

Moderato (♩ = ca 88)

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 3, 5, 7, and 10 are indicated in boxes above the staves. Dynamics include *p* (piano), *innig* (intimate), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *fp* (fortissimo), and *rit.* (ritardando). Articulations like accents and slurs are used throughout. The key signature changes from one flat to two flats between measures 5 and 7. The tempo marking *a tempo* appears at the beginning of the fourth system.

11

f

System 1: Piano score for measures 11-14. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A forte (*f*) dynamic is indicated at the start of measure 13.

15

f rit.

System 2: Piano score for measures 15-18. Measure 15 begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with a slur and an accent. The left hand continues the accompaniment. A *rit.* (ritardando) marking is present at the end of the system.

tempo

p

20

f

System 3: Piano score for measures 19-22. A *tempo* marking is placed above the right hand. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic. The left hand has a melodic line with a slur and an accent. A forte (*f*) dynamic is indicated at the end of the system.

11

f

System 4: Piano score for measures 11-14. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A forte (*f*) dynamic is indicated at the start of measure 13.

15

f rit.

System 5: Piano score for measures 15-18. Measure 15 begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with a slur and an accent. The left hand continues the accompaniment. A *rit.* (ritardando) marking is present at the end of the system.

tempo

p

20

f

System 6: Piano score for measures 19-22. A *tempo* marking is placed above the right hand. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic. The left hand has a melodic line with a slur and an accent. A forte (*f*) dynamic is indicated at the end of the system.

This page contains five systems of musical notation for piano. The notation includes various dynamics, tempo markings, and time signatures.

- System 1:** Features a treble and bass staff. Dynamics include *f* (forte) and *rit.* (ritardando). Time signatures shown are 2/4 and 3/4.
- System 2:** Includes a treble and bass staff. Dynamics include *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *poco rit.* (poco ritardando). Time signatures shown are 3/4, 2/4, and 3/4. A measure number of 25 is indicated.
- System 3:** Includes a treble and bass staff. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). Time signatures shown are 3/4, 2/4, and 3/4.
- System 4:** Includes a treble and bass staff. Dynamics include *f* (forte). A measure number of 30 is indicated. The tempo marking *calando* (diminuendo) is present.
- System 5:** Includes a treble and bass staff. The system concludes with a double bar line.

ТРИО

35

f *martellato* *sf*

sf *sf*

sf *sf* *sf*

sf *sf*

1. 2.

sf *sf* *pp*

40

pp *mf* *sf* *mp*

44

poco pes. 1. 2. *rit.*

f *p*

Menuett da capo

ЛИТЕРАТУРА

1. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 412–438.
 2. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XXI).
 3. *Холопов Ю. Н., Ценова В. С.* Двенадцатитоновые техники: серийность, сериализм, постсериализм // Теория современной композиции. М., 2005. (Глава X. С. 314–331).
- * * *
4. *Барский В. М.* Некоторые принципы высотной организации в современной советской музыке // Теоретические и эстетические проблемы советской музыки. М., 1985. С. 43–57.
 5. *Богатырев С. С.* [Анализ «Вальса» А. Шёнберга ор. 23 № 5 (1923)] // С. С. Богатырев. Исследования. Статьи. Воспоминания. М., 1972. С. 159–168.
 6. *Веберн А.* Лекции о музыке [подлинное название: «Путь к новой музыке»]. Письма. М., 1975.
 7. *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. М., 2007.
 8. *Гершкович Ф. М.* Тональные истоки шёнберговой додекафонии // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. То же в изд: *Гершкович Ф.* О музыке. Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания. М., 1991. С. 13–45.
 9. *Гливинский В.* Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Донецк, 1995.
 10. *Гуляницкая Н. С.* Введение в современную гармонию. М., 1984. (Глава 6).
 11. *Гуляницкая Н. С.* Современная гармония. Лекция 5. М., 1977.
 12. *Денисов Э. В.* Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969. С. 478–523.
 13. *Дьячкова Л. С.* Додекафония и вопросы гармонического анализа // Современная музыка в теоретических курсах вуза. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 51. М., 1981. С. 68–90.
 14. *Евдокимова Ю. К.* «Шесть картин» Арно Бабаджаняна // СМ. 1967. № 2. С. 20–24.
 15. *Жисупова Ж., Ценова В.* Драма сердца и 12 звуков. О Лирической сюите Альбана Берга. М., 1998.
 16. *Курбатская С. А.* Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М., 1996.
 17. *Лаул Р. Х.* О творческом методе А. Шёнберга // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. Л., 1969. С. 41–70.
 18. *Ройтерштейн М. И.* Введение в анализ гармонии. Ч. 1. М., 1984. С. 32–36.
 19. *Тараканов М. Е.* Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976.
 20. *Тараканов М. Е.* Новые образы, новые средства // СМ. 1966. № 1. С. 9–16. № 2. С. 5–12.
 21. *Тараканов М. Е.* Новая жизнь старой формы // СМ. 1968. № 6. С. 54–62.
 22. *Тараканов М. Е.* Новое свидетельство таланта // СМ. 1968. № 10. С. 31–37.
 23. *Холопов Ю. Н.* Додекафония // МЭ. Т. 2. М., 1974. Кол. 272–276.
 24. *Холопов Ю. Н.* Кто изобрел двенадцатитоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 70. М., 1983. С. 34–58.
 25. *Холопов Ю. Н.* Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974. С. 229–277.
 26. *Холопов Ю. Н.* Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. Л., 1972. С. 35–76.
 27. *Холопов Ю. Н.* Серийная музыка. Серийная техника. Серия. // МЭ. Т. 4. М., 1978. Кол. 943–944.
 28. *Холопова В. Н.* О композиционных принципах скрипичного концерта А. Берга // Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969. С. 343–371.
 29. *Křenek E.* Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique, N.Y., 1940. В рус. пер.: *Кшенек Э.* Упражнения в контрапункте, основанном на двенадцатитоновой технике // Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции. М., 1992. С. 130–179.
 30. *Maegaard J.* Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei A. Schönberg. Bde 1–3. Kopenhagen, 1972.
 31. *Rufer J.* Die Komposition mit zwölf Tönen. Kassel u. a., 1966.
 32. *Rufer J.* Zwölftonreihe: Träger einer neuen Tonalität // Österreichische Musikzeitschrift. Wien, 1951. № 6/7. S. 178–182.

33. *Schäffer B.* Klasycy dodekafonii. T. 1–2. Kraków, 1961–1964.
34. *Schoenberg A.* Composition with Twelve Tones // *Style and Idea*. N.Y., 1950. В рус. пер.: Композиция на основе двенадцати тонов // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы. М., 2006. С. 125–157.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Шёнберг А.* Фантазия для скрипки и фортепиано op. 47, фрагменты.
2. *Берг А.* Лирическая сюита, часть III, фрагменты.
3. *Стравинский И.* «Движения» для фортепиано с оркестром, часть IV.
4. *Стравинский И.* Балет «Агон», Двойной бранль.
5. *Шёнберг А.* «Ода Наполеону», фрагменты.
6. *Стравинский И.* «Элегия Дж. Ф. К.» для баритона, 2-х кларнетов и альтового кларнета.
7. *Денисов Э.* Музыка для 11 духовых и литавр, фрагмент.

25. ДОДЕКАФНИЯ ВЕБЕРНА

А. Веберн. Вариации для фортепиано ор. 27, III часть

Граница между музыкой, в концепционном существе своем стремящейся быть «старой по-новому» и собственно новой (независимо от субъективной позиции ее автора), пролегает в 1-й половине XX века внутри Нововенской школы: Шёнберг и Берг ориентированы на позднеромантическую концепцию музыки, а «тихий» Веберн делает шаг в новую страну. Связано это прежде всего с новой насыщенностью музыкального времени. У других композиторов XX века тоже наблюдается стремление к большей временной уплотненности структуры. Тем не менее, и у Шёнберга, и у Берга сохраняется, по сути, следование «антропоморфной» классической метрике, как и в ряде сочинений Веберна (раннего и среднего периода). Но у того же Веберна во многих произведениях происходит «имплозия» – взрыв внутрь, приводящая к взламыванию традиционного «антропоморфного» метрического каркаса (то есть исходящего от биологических ритмов человека – пульса, дыхания, шага с их структурной парой « $\cup$ | – », «апогей – перигей», «систола – диастола», «арсис – тезис») и новому насыщению каждого момента своей сложной внутренней жизнью. Особенно ярко это проявляется в сочинениях ор. 24, 27, 21, 9, 25, 26, 28, 30. Впервые это ощущение дает о себе знать, пожалуй, в 1-й из Пяти пьес ор. 5.

Форма «Вариаций» ор. 27 – одна из загадок, видимо, сознательно оставленных без разъяснения автором. Собственно форма вариаций присуща только финалу, III части. Ни первая, ни вторая части этой формы не напоминают. Тем не менее, это вариации – но не на тему, а на *структуру зеркала*.

В I части зеркало поставлено вертикально, и отражение в нем делается по горизонтали. Первая секция («партита») занимает семь тактов:



Вторая секция устроена подобным же «зеркальным» образом – три такта и т. п.

Во II части зеркало стоит горизонтально, а отражение происходит соответственно по вертикали (ось зеркала – высота a^1):

	b^2 —	a^1 —	cis^1 —	H —	d —	
ось= a^1	+13↑	0	-8↓	-22↓	-19↓	(и т. д.)
	-13↓	0	+8↑	+22↑	+19↑	(и т. д.)
	gis —	a^1 —	f^2 —	g^3 —	e^3 —	

(Числовое выражение интервалов здесь и далее дается в полутонах).

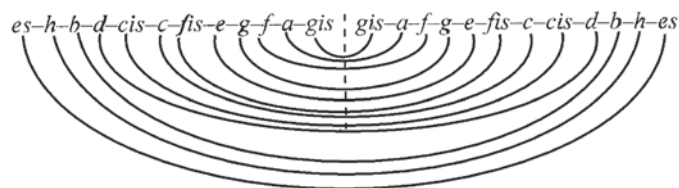
Тема III части объединяет в себе зеркало вертикальное и горизонтальное.

Отражение по вертикали (см. такты 1–9)¹:

такты 1–5:	es —	h —	b —	d —	cis —	c —	fis —	e —	g —	f —	a —	gis
ось $a(=es)$:	+6	+2	+1	+5	+4	+3	+9	+7	+10	+8	+12	+11
	-6	-2	-1	-5	-4	-3	-9	-7	-10	-8	-12	-11
такты 5–9:	es —	g —	gis —	e —	f —	fis —	c —	d —	h —	cis —	a —	b

¹ Читая ракоходно эту вертикально-симметричную пару серийных рядов, сравните ее с вертикально-симметричной парой II части.

Отражение по горизонтали (т. 1–5 и 9–12):



Начальное 11-тактовое построение служит темой², а его измененные повторения являются вариациями – каждая со своей фактурной формой и другими особыми свойствами; последний 11-такт – вариация-кода.

Серия-прима устанавливается по началу I части: Pe–h. Серийные ряды темы финала соответственно: Res–gis, Rles–b и Pgis–es. Для анализа додекафонного сочинения необходимо составить серийную таблицу:

110

А. Веберн. Вариации для ф-но ор. 27. Серийная таблица

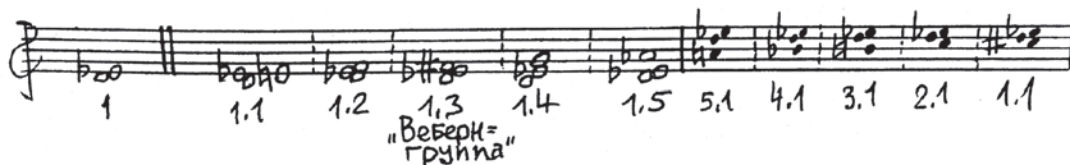
Pe-h	Rh-e	Ie-a	RIa-e
Pdis-b	Rb-dis	Ies-as	RIas-es
Pd-a	Ra-d	Id-g	RIg-d
Pcis-gis	Rgis-cis	Ides-fis	RIfis-des
Pc-g	Rg-c	Ic-f	RIf-c
Ph-fis	Rfis-h	Ih-e	RIe-h
Pf-f	Rf-b	Ib-es	RIes-b
Pa-e	Re-a	Ia-d	RI d-a
Pgis-dis	Rdis-gis	Ias-des	RI des-as
Pg-d	Rd-g	Ig-c	RIc-g
Pfis-cis	Rcis-fis	Ifis-h	RIh-fis
Pf-c	Rc-f	If-b	RIb-f

² Показанным здесь секциям зеркальной серийной структуры (т. 1–5, 5–9, 9–12) на мотивно-тематическом уровне соответствуют три предложения (см. ниже в авторском комментарии к примеру 114). – *Прим. ред.*

Структура серии включает разнообразные интервалы (в полутонах: 1, 2, 3, 4, 6), характерные гармонические комплексы Веберна – «группы с полутонном». Веберновская трактовка двенадцатиполутоновости – чистая гемитоника, то есть такая система, где все звуковые группы мотивирующая полутонном (в отличие, например, от Шёнберга и Берга, у которых нередки «тристановские» комплексы, а также от Стравинского, часто использующего диатонические поля и группы). Поэтому и основная аккордика Веберна содержит в основе трехзвучия, состоящие из полутона с добавлением других интервалов – от 1 до 5 (далее созвучия повторяются в инверсии и в обратном порядке):

111

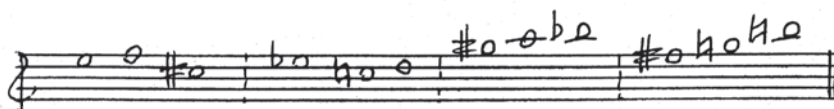
Лейтинтервал Основанная аккордика:



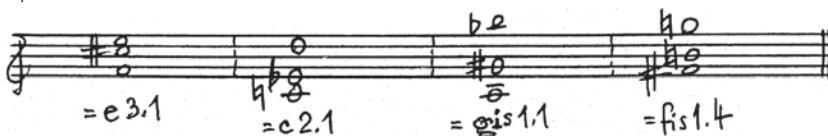
Четыре тройки серии воспроизводят четыре из пяти возможных «гемитонных» (то есть групп с полутонном), причем в известной мере систематически:

112

Re–h горизонтально:



Re–h вертикально:



Группы *cis* 3.1, *c* 2.1, *gis* 1.1, *fis* 1.4 в сумме дают последовательный ряд:
1.1, 1.2, 1.3, 1.4.

Звучание полутона в группе и системность групп обнаруживают несомненное отражение особенностей веберновского интонационно-логического мышления.

Тем более удивительна трактовка серии в теме финала. Используя элементарный прием создания вертикали – «наплыв» (педализацию тонов), композитор обнажает *сплошь полутоновую* структуру серийного ряда:

113

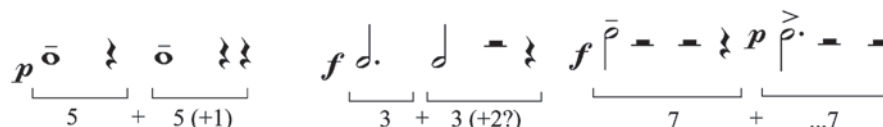


На месте разнообразных интервалов вдруг оказались *имитации* одного и того же – одиннадцатиполутонового: 13 – его отражение, 23 – растяжение на октаву, 37 – растяжение на октаву интервала 13. По сонантному качеству интервалы es^2-d^1 и $h-b^1$ тождественны, а по направлению $\downarrow$ и $\uparrow$ – противоположны (так же противоположны «контрапункты» в разных параметрах; см. об этом ниже). Далее – аналогично. В результате «переборы» тонов с педализацией некоторых оказываются сложной имитационной *полифонией* (всё та же немецкая полифоническая традиция). Всё первое проведение – сложное *стреттное фугато* из шести вступлений мотива-микротемы. Шесть проводений при этом естественно распадаются на две тройки, согласно двум типам *длин* (мотивы 1. быстрые и 2. медленные):

1. Быстрые:



2. Медленные:



Вследствие стреттности первого вступления мотивов нельзя точно сказать, к чему относится выставленный автором счетный метр половинами = 80. Ведь ни быстрые, ни медленные мотивы не идут половинами, и нельзя принять какой-либо из двух вариантов мотива ($5+5$ или $1+1$) за основной. Получается, что в пьесе реально – сразу два темпа.

Далее. Медленный мотив вступает non legato portamento, быстрый – legato. Получаются сразу два характера – плавно прочувствованный и легко скользящий. Который из них – характер пьесы? Конечно, оба сразу; тоже «контрапункт» в своих параметрах. При повторении первой четверки во втором проведении (см. т. 5–6) от нее отделяется параметр громкости и изменяется, «переворачиваясь» – вслед за «опрокидыванием» серийных интервалов в горизонтальном зеркале – с *piano* на *forte*. Вторая группа звуков, пятерка, при втором проведении серии (т. 7–8), и третья (см. 8–9) аналогичной перемене не подвергаются. Таким образом, оказывается, что единицы громкости также легко отделяются от единиц других параметров, продолжая линию этой *полифонии автономизировавшихся параметров*. То же действительно в отношении, например, еще одного параметра – числа взятий звуков³: $4 + 5 + 3$, то есть $4 + (4 + 1) + (4 - 1)$. Этот трехчленный числовой ряд звучит как начальный тезис (4), далее – как некоторое нарастание ($4 + 1$), заключаемое, наоборот, ослаблением ($4 - 1$). Получается необычайный контур формы:



Это и есть новая музыка у Веберна – *многомерный контрапункт, полифония структур автономных параметров, полименсия* (лат. *mensio* – измерение; или полидименсия, то же значение). Классический контрапункт осуществляется в одной плоскости, веберновский – во многих измерениях.

Восприятие такой мысли – дело трудное. Наше восприятие не приучено к такой концентрированности, тем более – к тому, чтобы, погружившись в слушание музыки, целенаправленно поддерживать внутреннюю настройку на повышенные нормы восприятия. В самом деле, оказывается необходимым перестраивать привычные способы общения с музыкой. Основной путь постижения слухом новой музыки лежит в опыте слышания структур *различных параметров одновременно* – так, как если бы это были несколько разнородных тем. Контролировать, хорошо ли мы слышим (в примере 113)

- проведение *двузвучных* мотивов-«тем»⁴;
- проведение медленных и быстрых «тем»;
- проведение «тем» прямых (вниз) и обращенных (вверх);
- проведение «тем» коротких (11, 13) и длинных (23, 37);
- проведение «тем» non legato (все нечетные вступления) и legato (четные);

³ См. т. 1–9; в качестве критерия сегментации серийного ряда здесь выступают общие паузы в партиях обеих рук. – *Прим. ред.*

⁴ «Мотивами-“темами”» или даже просто «темами» Ю. Н. Холопов называет здесь и далее мельчайшие двузвучные интонационные ячейки, подчеркивая этим, что их роль – в контексте свойственной Веберну спрессованности событий и концентрированности мысли – аналогична функции автономных тематических образований. – *Прим. ред.*

- $$\begin{array}{ccc} \longrightarrow & 13 & \longrightarrow & 23 & 37 \\ & 11 \dots\dots\dots & & 11 \dots\dots\dots & 11 \end{array}$$

Гармония темы состоит в разворачивании трех серийных рядов. Почти все взятия тонов – одинарные, за исключением единственного парного $d \cdot cis$ при кадансе темы (т. 11); остальные вертикали образованы наплывом – три в 1-м предложении, три во 2-м, четыре в 3-м. Характер вертикали исключительно мягкий, веерообразные созвучия сгущаются и растворяются, как тени:

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, 3/4 time. The score is written on two staves. The melody is in the upper staff, and the bass line is in the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score is divided into measures numbered 1 through 12. The melody consists of eighth and quarter notes, with some measures containing triplets. The bass line consists of quarter and eighth notes. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

⁵ Вот эти формы: простая стреттная имитация (первая пара мотивов-«тем»: $es^2-d^1/h-b^1$), простая нестреттная (вторая пара: $Cis-c/fis^1-g$), «полустреттная» (третья пара: $e-f^3/a-gis^1$).

1. Portamento suspiratio (медленнейшее portamento, доходящее до фигуры «вздоха», разрыва паузой – es^2-d^1);
– staccato (как бы скорейшее portamento – $Cis-c^1$);
– новое качество отчлененности звуков в мотиве, усугубленное разницей в динамике ($e-f^3$);
2. legato быстрых звуков ($h-b^1$);
– legato вдвое более медленных (другое качество legato, с несколько угасающим 1-м звуком fis^1);
– вновь простое legato ($a-qis^1$).

1-е предложение (пример 114, т. 1–5):	(a) –	(b) –	(c) –	(d) –	(e) –	(f)
2-е предложение (т. 5–8):	(a ¹) –	(b ¹) –	(c ¹) –	(d ¹) –	(e ¹) –	(f ¹)
3-е предложение (т. 8–12, 1-я доля):	(f) –	(e) –	(d) –	(c) –	(b) –	(a)

Но если классические аккорды объединяются в более крупные структуры, то ЦЭ-серия прежде всего образует сложные связи внутри себя; кроме того, она, разумеется, вступает и в более крупные объединения, образуя макроструктуры (как здесь – макроструктуру темы). Методически целесообразно рассматривать «поведение» даже отдельных звуков, также – пар (номера тонов серии 1+2, 2+3, 3+4, 4+5 и т. д.), троек, четверок, шестерок. Логика гармонии, лада отражается в структурах, образуемых на основе прежде всего элементарной повторности и неповторности; у Веберна – с учетом многомерности его музыкальной мысли.

Звук *es*, возглавляющий 1-й и 2-й из рядов (т. 1, 5), также и заканчивает всю тему (конец 3-го ряда, т. 12). Благодаря этому *es* становится центральным тоном всего 11-такта, замыкает в рамку тему вариаций. Центральный тон – устой особого рода, отличный от тоники. Он не имеет к себе естественного тонального тяготения⁷. Музыкальная функция центрального тона – быть звуковысотной опорой для мысли (в этом совпадение с тоникой), то есть создавать ясное ощущение *самостоятельности* высоты, вызывающее к жизни элементарно-ладовое *противопоставление* по типу «устой – неустой».

Теме придана и еще одна рамка, иного характера. Это единая высота верхнего горизонта звучащего объема – звук в вышине *f*³ в тактах 4, 7, 10. Рамка заметна потому, что вершина оторвана регистрово от ближайшего к нему *fis*² почти на октаву. Притом *fis*² появляется уже после всех трех *f*³, так что разрыв на деле еще больше.

Вершине *f*³ симметрично соответствует «низина» *Cis* (т. 2), которую, однако, нельзя считать «рамкой» из-за ее однократности.

Это своего рода «шпиль», на который «насажена» звуковысотная структура темы. После II части с ее горизонтальной осью отражения *a*, вокруг которой часто звучали *cis* снизу и *f* сверху, появление этих тонов в качестве горизонтов звучания едва ли случайно, тем более, что *a* возникает в соприкосновении с *f*³ (III часть, конец т. 4)⁸.

Центральный тон и верхний горизонт несомненно являются факторами устойчивости, что естественно для экспозиционной функции темы. Стабилизирующее значение имеет также и группа неподвижных высот. Тон *a* – всегда в малой октаве, всегда легато со звуком выше его (т. 4, дважды в т. 9); после II части, где *a*¹ было осью, он воспринимается как явный остаток от нее. Вместе с *a* стабильны тоны *h*, *gis*¹, *b*¹: они всегда в своих октавах, всегда легато, почти всегда связаны с «быстрыми» мотивами (кроме т. 7–8). Высота *es* – сперва во 2-й октаве, затем смещается на октаву вниз и в конце возвращается на прежнее место. Самостоятельность музыкальных параметров создает утончение способа, каким представлена функция центрального тона: как высотный класс (все три раза *es–es–es*), с учетом октавы (2-я – 1-я – 3-я), с учетом динамики (*piano* – *forte* – *piano*), с учетом длины звука (в т. 1 = 4 ♩, в т. 5 = 4 ♩, в т. 12 = 1 ♩ – как дуновение). Не только абстрактный высотный класс имеет значение устоя, но и гамма его вариаций-перекрасок, делающая его вибрирующим, многокрасочным.

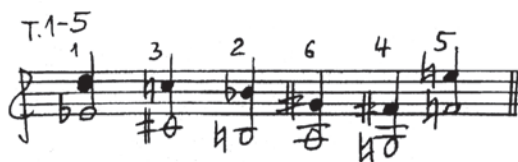
Все составляющие тему двузвуковые мотивы имеют *тождественное* сонантное содержание, поскольку каждый представляет собой ту или иную модификацию полутона, так что двенадцать полутонов октавы равномерно распределены по внутренней структуре темы. Так как всякая двенадцатиполутоновость представляет 12-й вид симметричного звукоряда с формулой 12:12 и некоторыми свойствами ограниченной транспозиции, то нередко качество симметричного лада сказывается в додекафонии. Так, в веберновской аккордике пять типов трехзвучий (пример 111), а не десять, ибо вторая половина симметрично отражает первую и может быть понята как ее повторение. Разложение многоинтервальной серии ор. 27 на *эндекатоны* – одиннадцатиполутоновые интервалы с их обращениями и другими

⁷ Достигнуть эффекта тяготения к центральному тону было бы, в принципе, возможно даже в двенадцатитоновой звуковысотной «среде», но лишь в условиях чистого песенного метра – тонального метра.

⁸ Кроме того, неслучайность звуков тесситурной «рамки» (*f* и *cis*) проявляется в том, что они столь же взаимно симметричны относительно центрального тона III части *es* (2↑ и 2↓), как и относительно осевого тона II части *a* (4↓ и 4↑). – *Прим. ред.*

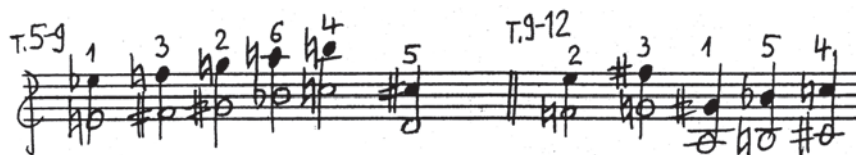
модификациями (пример 113) – также дает симметричные группы в виде деления ряда на двузвучия в *двухполутоновом* (целотонном) отношении⁹:

115



Но ведь этими двузвучными мотивами пронизана вся тема. Как в них обстоит дело с целотонными рядами эндекатонов? Оказывается, весь «серединный» 2-й ряд – перевернутый 1-й, а «репризный»¹⁰ 3-й – возобновление начального (в ракоходе).

116



Симметричное упорядочивание эндекатонов имеет значение и для вариаций, составляя «тематический материал» объекта варьирования.

Музыкально-логические отношения в этом гармоническом материале воплощаются более всего в *системе звуковых соответствий и соразмерностей*, установленных композитором благодаря *выбору серийных рядов* (под главенством центрального тона *es* и отношений симметрии при инверсии и ракоходе) и, в особенности, благодаря *ритмической* повторности, «пробивающей» толщу сложных звуковых и многопараметровых связей. Тончайшие отношения симметрий, соответствий, варьирования и прочие оказываются, однако, достаточно сильными. Они после основательного и целенаправленного освоения хорошо прослушиваются, что обеспечивает высокое качество этой богатой, прямо-таки изощренной музыкальной формы.

Чтобы хорошо усвоить слухом музыкально-логические отношения, целесообразно прослушивать их, начиная со взаимосоответственных (симметричных) мест формы. Предварительно можно было бы сравнивать вступления мотивов по порядку – 1-й с 1-м, 2-й со 2-м и так далее. Но после проведенного разбора мы можем начать и сразу с более крупных структур.

На 1-ю фразу первого предложения отвечает 1-я же во втором:

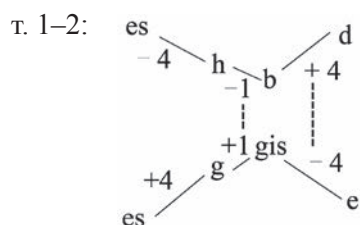
117



Логические отношения фраз воспринимаются как начало «с того же места», с того же устоя *es*, и далее – как противодвижение, уход в другом направлении. Своими средствами, в том числе чисто ладогармоническими (устой – неустой), композитор устанавливает отношения логической связи, лежащие примерно в той же области, что и вопросо-ответные в тональной гармонии, у венских классиков. Однако логическая формула здесь не та, что в классическом вопросо-ответном обороте T–D, D–T. Это естественно. Скорее, логическая формула здесь – зеркальное отражение. Потому-то естественна и зеркально-точная «опрокинутость» отвечающих звуков:высот:

⁹ Числа в примере 115 указывают номер мотива в начальном «фугато» (т. 1–5); ср. с примером 111.

¹⁰ С «серединой» и «репризой» здесь отождествляются, соответственно, 2-е и 3-е предложения (секции) темы. – *Прим. ред.*



Дело в том, что тема, главная мысль финальных вариаций по своему положению в Вариациях ор. 27 сама уже является вариацией – на «зеркало», основную мысль цикла, полностью выраженную уже в т. 1-7 первой части (см. далее).

Эта же мысль и та же самая логика связывает и дальнейшее развитие двух предложений:

118 АБ



Третье предложение дает логические связи посредством другого «зеркала» – ракохода. Это предложение тоже отвечает на первое, но идея его состоит в движении вспять, неумолимо приводящем к устою *es* с полным и последовательным воспроизведением всех элементов структуры, за исключением единственного «слома» – появления двузвучного взятия (в т. 11), которое своим «нарушающим» характером ведет к «падению», то есть к каденции (*cadere* – падать).

119 АБВГ



Ракоходное движение само по себе противоречит природному ходу времени. Оно легко охватывается *глазом*, то есть пространственно, но почти отсутствует в навыках нашего слухового восприятия временных явлений. Веберновское перенасыщенное «внутриядерными» микропроцессами время вмещает так или иначе множество событий, и в его рамках повышается убедительность ракоходного возвращения.

Изложенное выше раскрывает не всё в структуре темы III части, но сказанного достаточно для того, чтобы приступить к уверенному слуховому восприятию *гармонии* Веберна. Мысль его сложна и необычайна. Эта музыка, несмотря на внешнюю легкость восприятия звучностной ее стороны (красивые «переборы» высот наподобие арпеджио), в самом деле *новая*. Именно поэтому и после элементарного анализа *услышать* ее не так легко, как многое из предшествующих наших образцов гармонии XX века. Чтобы услышать *эту* музыку, недостаточно разобраться в ее структуре; нужна еще работа над слухом и восприятием («Быть духовно активным!» – говорил композитор). Но подобная музыка стоит того.

(Усвоить слухом материал анализа темы.)

(Анализировать каждую из вариаций.)

(Анализировать гармонию финала в целом.)

А. ВЕБЕРН. ВАРИАЦИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ОР. 27, III ЧАСТЬ

III

Ruhig fließend $\text{♩} = \text{ca } 80$

1 *p* 2 *f* 3 4 *p* 5 *f* 6 7 *f* 8 *p* 9 *f* 10 11 *p* 12 *pp*

rit. tempo

1) Спокойно, текуче

13 14 15

p *f* *p* *f*

16 17 18

sf *p* *f*

19 20 21 rit. tempo

più f *ff* *p* *f*

22 23 24 rit. tempo, zart¹⁾ rit.

p *p* *pp*

25 26 27 tempo rit. tempo

f *sf* *p* *pp* *f*

1) нежно

rit. ----- tempo

28 29 30

sfp *sf* *p*

rit. ----- tempo

31 32 33

pp *f* *sfp*

molto rit. ----- tempo

34 35 36

f *pp* *f*

----- tempo

37 38 39

f *p* *pp*

molto rit. ----- tempo

40 41 42

pp *f* *sf*

accel. ----- wieder im tempo, doch bewegt ¹⁾

43 44 45
ff *ff*

46 47
ff *p* *ff*

48 49
rit. *tempo*
sf *p* *ff*

50 51
sf *p* *ff*

52 53
molto ff

1) снова в темпе, но подвижно

wieder ruhig¹⁾

rit. ----- tempo

rit. ----- molto

1) опять спокойно

ЛИТЕРАТУРА

1. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 460–464.
2. *Холопов Ю. Н., Ценова В. С.* Двенадцатитоновые техники: серийность, сериализм, постсериализм // Теория современной композиции. М., 2005. (Глава X. С. 331–338).

* * *

3. *Денисов Э. В.* «Вариации» ор. 27 для фортепиано А. Веберна // *Денисов Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 168–206.
4. *Кудряшов Ю. В.* Гокет в музыке средних веков // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М., 1975. С. 322–344.
5. *Кудряшов Ю. В.* Художественное мировоззрение Антона Веберна. Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1976.
6. *Лазарева Н.* О логико-конструктивных основах II части Симфонии ор. 21 А. Веберна // «И свет во тьме светит». О музыке Веберна. 1945–1995. М., 1998. С. 45–56.
7. *Смирнов Д.* О симфонии Веберна ор. 21 // Там же. С. 97–116.
8. *Сниткова И.* Веберн. Симфония ор. 21: «лирическая» или «символическая» геометрия? // Там же. С. 117–134.
9. *Холопов Ю. Н.* Путь Веберна к новой музыке // Там же. С. 11–30.
10. *Холопова В. Н.* Об одном принципе хроматики в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М., 1973. С. 331–344.
11. *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Антон Веберн. М., 1984.
12. *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Музыка Веберна. М., 1999.
13. *Штокхаузен К.* Концерт Веберна для 9 инструментов ор. 24. Анализ I части // «И свет во тьме светит». О музыке Веберна. 1945–1995. М., 1998. С. 45–56.
14. Anton Webern Dokumente <...> Analysen. Wien, 1955.
15. *Холопов Ю. Н.* Веберн. Вариации за пиано ор. 27. Эволюция на традиционные категории в европейской гармонии // *Холопов Ю.* Проблемы музыкальной науки. Ч. II. София, 1985. Бр. 19–20.
16. *Cholopov Ju.* Die Spiegelsymmetrie in Anton Weberns Variationen op. 27 // Archiv für Musikwissenschaft. Wiesbaden, 1973. Heft 1. S. 26–43.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Веберн А.* Концерт ор. 24, часть I.
2. *Веберн А.* Вариации для оркестра ор. 30, тема и вариации 1–2.
3. *Веберн А.* Вариации для фортепиано ор. 27, части I и II.
4. *Веберн А.* Симфония ор. 21, часть II.

26.

ДРУГИЕ ВИДЫ ДОДЕКАФОННОЙ ТЕХНИКИ

Э. Денисов. «Романтическая музыка»
для гобоя, арфы, скрипки, альты и виолончели, фрагменты

«Классическая» строгая додекафония, выработанная Шёнбергом и, в особенности, Веберном, не может считаться некоей «системой» с обязательными «правилами», подобными законам тональной системы. Наоборот, сущностью додекафонии является свобода выбора композитором *индивидуального* интонационного комплекса для каждого данного сочинения. Как говорил Шёнберг, «техника – дело семейное». Было бы странным и противоестественным канонизировать чью-либо индивидуальную манеру, выдав ее за всеобщую норму. Тогда в самом деле получились бы пресловутые «догмы додекафонии», о которых любили говорить те, кто в глаза их не видел, вместе с додекафонными партитурами.

Существует много видов додекафонной техники. И если не канонизировать шёнберговско-веберновский ее тип, то тем более не следует типизировать прочие. Упомянем некоторые. В 1913 году Веберн написал маленькую внеопусную пьесу для оркестра («Оркестровая пьеса № 1», как она тогда называлась). Это исторически первое додекафонное сочинение содержало два проведения серии наподобие двух предложений, затем следовала часть с разрушенной серией (своего рода неустойчивая середина) и сильно измененная реприза, третье проведение серии. Трактовка серии в этой пьесе Веберна подражает тематическому процессу классической Liedform (песенной формы).

Сходным образом Берг в додекафонном Скрипичном концерте очень широко трактует серию в аспекте ее целостности – от «чистой додекафонии» до полного растворения серии, и даже цитирования музыки баховского хорала. В тридцатые годы Э. Кшенек дал свой вариант серийной техники, разделяя ряд на две шестерки и допуская особого рода перестановки звуков в них. В послевоенное время широкое распространение додекафонии вызвало множество вариантов ее трактовки. Это касается, в частности, ряда произведений отечественных композиторов.

К ним принадлежит и «Романтическая музыка» Э. Денисова. Внимательное вслушивание в ее утонченный интонационный язык наводит на мысль о двенадцатитоновом ряде как основе сочинения – вопреки недвусмысленной октаве e^2-e^1 на первой строке. Аналитическое сравнение 12-тоновых последований приводит к выводу, что эта октава – результат *опечатки*: шестая высота – e^1 , но не d^1 . Об этом говорит ракоходное (в транспозиции) повторение додекаряда на 2–3-й строках¹ (от es^3 до g), а также дальнейшие повторения (из приведенных фрагментов см., например, т. 99–100)².

Убедившись таким образом, что мы имеем дело с додекафонным сочинением, и выяснив, какой из рядов следует принять за приму, выпишем серию:

120



Проанализировав ее интонационное содержание и структуру (эту часть анализа мы опускаем)³, выпишем серийную таблицу:

¹ Репетиционное повторение некоторых высот и элементарных высотных групп в указанном додекаряде – не более, чем так называемая серийная педализация.

² Опечатка находится в обоих изданиях сочинения – Universal Edition № 14941 (1970) и в сборнике «Пьесы для камерных ансамблей». М.: Музыка, 1980.

³ Отметим лишь особое значение для музыки Денисова интонации $a-h-b$ – явно любимой им и притом представляющей квинтэссенцию музыкальных букв из фамилии композитора *Denisov*, а также – их же! – из его имени *Edison*. Обобщенно эту интонацию можно назвать: комплекс $e-d-es$.

Handwritten musical notation for a series of chords, organized into two columns. Each row contains a pair of chords with their corresponding notes and accidentals. The notation includes stems, beams, and various accidentals (sharps, flats, naturals).

Left Column	Right Column
Pa-das	Rdes-a Ia-f
Pgis-c	Rc-gis las-e
Pg-cēs	Rces-g Ig-dis
Pfis-b	Rf-fis Iges-d
Pf-a	Ra-f If-cis
Pe-as	Ras-e Ie-c
Pdis-g	Rg-dis Ies-h
Pd-ges	Rges-d Id-ais
Pcis-f	Rf-cis Ides-a
Pc-e	Rc-gis Ic-gis
Ph-es	Res-h Ih-g
Pais-d	Id-ais Ib-fis

Опираясь на интонационный анализ серии, сделаем элементарный серийный анализ (ЭСА) вступительной каденции гобоя и арфы. (Запись додекарядов соответствует членению нотного текста произведения на строки, ввиду отсутствия тактовых ориентиров.)

Серийная диспозиция

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Oboe, Harp, and Arpa. The score is written on seven staves. The first staff is for Oboe and contains a circled label 'Pa-des'. The second staff is for Harp and contains a circled label 'Ries-g'. The third staff is for Harp and contains a circled label 'Rf-cis'. The fourth staff is for Harp and contains a circled label 'Ries-g'. The fifth staff is for Arpa and contains a circled label 'Pcis-f'. The sixth staff is for Arpa and contains two circled labels: 'Pc-e' and 'Rf-cis-b'. The seventh staff is for Arpa and contains a circled label 'Ih-g'. The notes are written in a series of measures, with some notes circled and some measures containing rests.

С точки зрения додекафонной техники особенность подхода состоит в следующем: серия трактуется как «интонационный источник» сочинения (термин Денисова, 1962–63), допускающий повторение не только всего ряда в целом (как у Веберна), но и отдельных его фрагментов, принимаемых за самостоятельные. В результате получается «разработка» серии, ее преобразование, варьирование наподобие традиционной работы с темой. Широко применяется и «серийная педализация», то есть свободное повторение уже прошедших тонов ряда в качестве остаточного звучания.

Начальная каденция «Романтической музыки» исполняет роль серийной экспозиции, и поэтому все восемь проведений серии здесь – полные и относительно строгие. Впрочем, уже первое изложение ряда при вступлении арфы сопровождается многочисленными остаточными повторениями, педализациями (что нетипично для додекафонии веберновского типа). Далее применяется еще более удаляющийся от «классической додекафонии» прием: сегментация и автономное развитие отдельных частей серии. Так, в партии смычковых в т. 1 (считая от установления размера $\frac{3}{4}$ при ключе) ряд Pes-g проходит следующим образом: 1–2–3–4–5–6 | 6–5–4–3–2–1; тоны 7–8–9–12–10–11 идут дальше в партиях арфы и гобоя. После этого без особенной заботы

о серийном порядке (что было бы невозможно у Веберна!) «остатки» взмечаются в пассаже арфы к новому серийному ряду Rle-as (в такте 2).

Содержание серийных комплексов есть основа гармонико-ладовых явлений в додекафонной музыке. Парная каденция эффектна противопоставлением одногласно-ладовых комплексов у гобоя и размашистых многоголосных у арфы. Если мастера нововенской школы исходят из дисциплинирующих ограничений тональных форм, то музыка Денисова субстанционально свободна от предвзятых ограничений, в чем и состоит здесь одна из «романтических» сторон образного ощущения. Фактурные формы музыки связаны с чрезвычайно специфичным для композитора живописно-пластическим ее характером. Голос гобоя проводит линию тонкую – то кантиленную, то рассыпающуюся в блестках staccato, то «спокойно лежащую», то вдруг начинающую пульсировать. При вступлении арфы графичность гобойных линий сменяется гармонической наполненностью перебираемых созвучий – то «выстреливающих» миникластером, то смягченных до сочных «наплывов».

Гармоническое содержание получаемых из серии звуковых форм, естественно, воспроизводит чередование «сжатых», напряженных хроматических мотивов (в пределах полутонового поля) и спокойных, более «разреженных» диатонических:

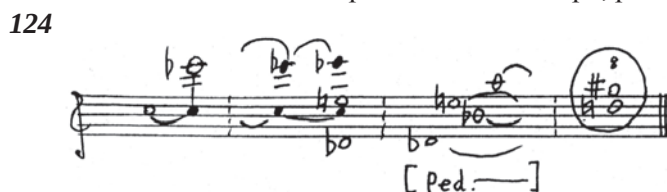


Анализ серийной гармонии ориентируется на грани, определяемые проведениями серийных рядов. Напомним, что ЦЭ-серия рассматривается как один крупномасштабный элемент. Если в тональной гармонии рассматриваются отношения ЦЭ-тоники и ее «имитаций» в виде других аккордов, то в серийной гармонии аналогичное место занимают отношения ЦЭ-серии и ее «имитаций» – дальнейших проведенний серии, с учетом многообразных внутренних связей и соответствий рядов, а также возможностей их варьирования.

Соло гобоя отмечено стремлением к неповторности гармонических элементов. Форма мысли членится вопреки проведениям серии.

Первая секция (см. 1-ю строку целиком), определяемая мотивикой, высотной линией и динамикой, занимает 9 тонов Pa-des. Начальный трехзвуковой мотив звучит дважды, переходя от сосредоточенной кантилены к почти выкрику на высшем *fis*. Мотив этот экспозиционно занимает всё новые высоты в свободном пространстве, излагая начальную интонацию серии (см. пример 123).

Вторая секция (см. 2-ю строку), завершаемая двузвучием d^2-gis^2 , охватывает конец предшествующего проведения серии и начало следующего (см. пример 122). И далее так же, что обычно для додекафонии. В этой секции вводится гармонический «веер», россыпь созвучий-теней:

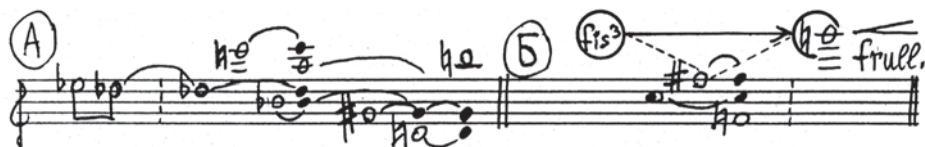


В рамках избранного интонационного комплекса 2-я секция дает новую группу звучаний – вибрацию тембра на одном звуке c^2 , изящные по расположению созвучия-силуэты и окончание на другом сильном эффекте: сонорно специфическое двузвучие, взятое на одногласном по своей природе инструменте.

Далее идут дробящиеся построения. Три маленьких секции отчасти отражают элементы двух больших первых. Первая малая подхватывает конец первой большой (ср. пример 125 А с окончанием примера 123), третья малая – конец второй большой (ср. пример 125 В с окончанием примера 124). Вторая и третья малые связаны секвентностью на уровне интервальной структуры (единственный случай столь открытой повторности в соло гобоя).



Концовка же содержит *разрешение* вершины fis^3 , до сих пор «державшей» структуру, в g^3 , и этим приобретает значение *общего каданса* (пример 126 Б).



(Анализировать окончание произведения, с учетом дальнейшей линии разработки серийного материала.)

Э. ДЕНИСОВ. «РОМАНТИЧЕСКАЯ МУЗЫКА»
 ДЛЯ ГОБОЯ, АРФЫ, СКРИПКИ, АЛЬТА И ВИОЛОНЧЕЛИ

ФРАГМЕНТ 1. ВСТУПИТЕЛЬНАЯ КАДЕНЦИЯ ГОБОЯ И АРФЫ

Lento rubato

Oboe

pp *5:4* *5:4* *5:4* *3* *5:4* *tr.* *(accel.)* *frull.* *f* *fff*

Arpa

ppp *5:4* *7:6* *3* *pp* *fff* *ppp* *pp* *espr.*

Oboe

pp *3* *5:6* *5:4* *3* *pp* *pp* *5:4* *3* *3* *3* *pp* *p* *mf* *pp*

Arpa

ppp *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *ppp* *ppp*

Oboe

pp *5:4* *7:8* *pp* *pp* *espr.*

Arpa

sf *5:4* *5:4* *3* *6:4* *pp* *ord.* *table* *5:4* *lasc. vibr.* *p* *5:6*

Oboe

pp *ppp* *6:4* *pp* *poco espr.* *5:4* *p*

Arpa

sf *p* *pp* *mf*

3
4

Oboe

f molto espr.

pp dolce

pp

ppp

Arpa

f

pp

ppp

p

Oboe

1

3
4

pp

ppp

pppp

Arpa

f

pp

lasc. vibr.

table

Violino

3
4

pp

ppp

pp

Viola

pp

ppp

ppp

pizz.

ppp

p

pizz. vibr.

Violoncello

pizz.

p

ppp

pp

ФРАГМЕНТ 2. (т. 91–116)

Arpa

91 4/4

f *ff*

f *ff*

f *ff*

ff

table

4/4

Vl. *dolce*

ppp *dolce*

Va. *ppp* *dolce*

Vc. *ppp* *dolce*

ppp

93 $\frac{3}{4}$

Oboe

espr.

ff

mf

pp

p *f* *mf* *pp*

Arpa

3 $\frac{3}{4}$

VI.

Va.

Vc.

5:4

5:4

5:4

96

Oboe *espr.* *pp* *ppp*

3 5:4 3 5:4 3 3

VI. 3 5:6

Va. 3 5:6

Vc. 3 5:6

99

Oboe *pp* *p* *mf* *ff* *pp* *mp* *p* *f* *fff*

3 5:4 3 5:4 3 7:8 12:8

102

Oboe *espr.* *p* *p* *pp* *mf*

3 5:4 3 *tr* *dolce* *espr.* 5:6

Arpa *f* *lase. vibr.*

VI. *fp* *pp*

Va. *fp* *pp*

Vc. *fp* *pp*

106

Oboe

sf *pp* *pp* *mp* *pp* *sf* *pp* *p*

3 5:4 3 5:4 3 5:4 3

VI.

Va.

Vc.

109

Oboe

pp *dolce espr.* 5:6

3

VI.

pp *dolce espr.* 5:4 3

Va.

pp *dolce espr.* 5:4 3 5:4

Vc.

pp *dolce espr.*

112

Oboe

pp

5:4 3

VI.

5:4 3 5:4 3

Va.

5:4 3 5:4 3

Vc.

5:4 3 5:4 3 5:4

114

Oboe

VI.

Va.

Vc.

116

Oboe

Arpa

VI.

Va.

Vc.

ppp

pp

pppp

s.p.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 464–466.
2. *Холопов Ю. Н., Ценова В. С.* Двенадцатитоновые техники: серийность, сериализм, постсериализм // Теория современной композиции. М., 2005. (Глава X. С. 338–339).

* * *

3. *Денисов Э. В.* Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969. С. 478–523.
4. *Смирнов Д. Н.* «Додекамания» Пьера Булеза, или Заметки о его «Нотациях» // *Sator tenet opera rotas*. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 238–253.
5. *Холопов Ю. Н.* Двенадцатитоновость у конца века: музыка Эдисона Денисова // Музыка Эдисона Денисова. Науч. труды МГК. Сб. 11. М., 1995. С. 76–94.
6. *Холопов Ю. Н.* К анализу Первой фортепианной сонаты П. Булеза // *Курбатская С. А., Холопов Ю. Н.* Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки. М., 1998. С. 5–33.
7. *Холопов Ю. Н., Ценова В. С.* Эдисон Денисов. М., 1993.
8. *Холопова В. Н.* Обновление палитры [о Сонате для фортепиано и Пяти этюдах для арфы, контрабаса и ударных С. Губайдулиной] // *СМ*. 1968. № 7. С. 28–30.
9. *Ценова В.* Драма жизни и Святые двенадцать: Фриц Хайнрих Кляйн, непризнанный гений. М., 2008.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Стравинский И.* Три песни из Вильяма Шекспира, № 1.
2. *Денисов Э.* Соната для скрипки и фортепиано, часть II.
3. *Губайдулина С.* Пять этюдов для арфы, контрабаса и ударных, № 5.
4. *Шнитке А.* Квартет № 1, часть I.
5. *Бабаджанян А.* Шесть картин для фортепиано, часть II.
6. *Кареев К.* Скрипичный концерт, часть I, фрагмент.
7. *Пейко Н.* Соната № 2 для фортепиано, часть I.
8. *Денисов Э.* «Солнце инков», фрагменты.

27. СЕРИАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ

А. Шнитке. Второй концерт для скрипки с оркестром, фрагмент

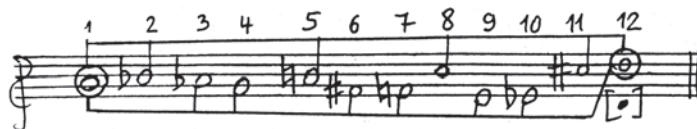
Сериальная гармония предполагает сериализацию более чем одного параметра; обычно – высотного с прибавлением ритмического, либо ряда динамики, артикуляции (характера звукоизвлечения), тембра, октавной позиции и т. д., либо сразу многих, даже всех параметров композиции (пансериализм, тотальный сериализм). Если в серийной композиции индивидуализация гармонии находится под влиянием избранного для данного сочинения ряда, то в сериальной – тем более. Здесь практически невозможны априорные предположения относительно звуковысотной структуры, за исключением общего закона зависимости конкретной системы отношений от свойств ЦЭ.

Индивидуально найден принцип гармонии и во фрагменте одночастного Скрипичного концерта А. Шнитке. Данный эпизод, в медленном темпе (фактически – это Adagio слитно-циклической формы) имеет аккордовый склад. Его мелодия-серия не совпадает с первоначальной формой, открывающей сочинение, но для анализа изолированного фрагмента достаточно представленного здесь вида (см., например, верхний голос в партии V-ni I divisi).

Одиннадцать голосов («антисолист» контрабас не участвует) пополняют основную мелодию (сопрано) и дают точную дублировку верхнего голоса, частью в прямом движении, частью в инверсии. Таким образом, все голоса исполняют серийные ряды, причем ни один не дублирует какой-либо другой в унисон или в октаву. Каждая вертикаль содержит в себе полные 11 звуков без повторений, несмотря на то, что все многозвучия симметрично идут в противодвижении друг другу. Другой секрет музыки состоит в причудливом ритме гармонических смен.

В последнем и обнаруживается сериализация ритма, причем ритмическая серия здесь производна от исходной высотной. Основная серия в Adagio имеет следующую структуру:

128



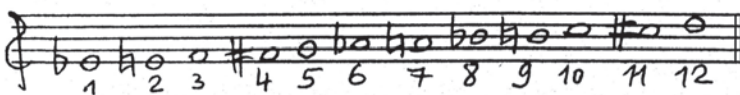
В мелодическом плане серия содержит скрытое двухголосие с хроматической формулой *passus duriusculus*, традиционной для барочных образов скорби и страдания (как тема *Crucifixus*'а из так называемой¹ Мессы *b-moll* Баха). Серия имеет явно (и преднамеренно) тональный характер: между цифрами 21 и 23 отчетливо прослушивается мелодическая тоника D. Она же поддержана начальным основным тоном D (ц. 21, т. 1) в крайних голосах.

С поступенным понижением и повышением двух линий внутри серии связан и замысел обращения высот в ритм. Казалось бы, высота, будучи пространственной категорией, а ритм – временной, не могут иметь никакого общего элемента – как не имеют его единицы пространства и времени, например, метр и час. Однако в музыке «пространство» (в качестве метафорической категории) и время соизмеримы по существу, ибо принадлежат – оба – *музыкальному времени* (хотя в реальности они воспринимаются разными органами чувств и в этом смысле – разъединены, подобно часу и метру).

Общим измерителем является, естественно, *число* (категория числа, впрочем, равно действительна и для онтологических пространства и времени). Превращение высот серии в *числовой ряд* открывает возможность дальнейшего перевода высотных отношений во временные. Для получения числового ряда используются числовые показатели ступеней темперированной гаммы.

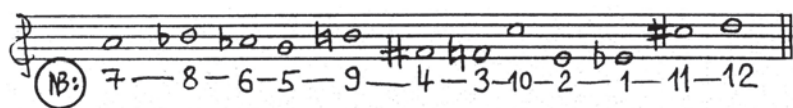
129

Шкала высот



¹ Скептическая интонация автора, по всей видимости, относится к закрепившемуся названию всего цикла по тональности его первой части, хотя си минор нельзя признать главенствующим на уровне целого. – *Прим. ред.*

Числовой ряд серии согласно шкале высот



Теперь числовой ряд серии отделяется от шкалы высот и накладывается на шкалу ритмических длительностей. За единицу принимается величина в одну шестнадцатую ($\frac{1}{16}$). Соответственно семерка – семь шестнадцатых ($7 \cdot \frac{1}{16} = \frac{7}{16}$), восьмерка – восемь ($\frac{8}{16}$) и так далее.

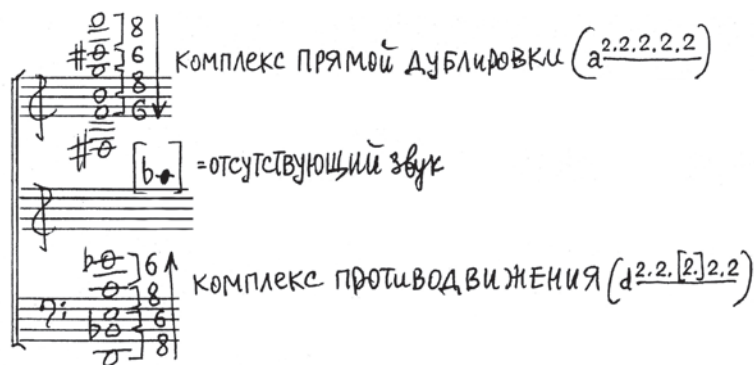
Весь ритмический ряд укладывается в ровный времяизмерительный такт $\frac{3}{8}$. Поскольку сумма единиц-шестнадцатых равна 78 ($=1+2+3+4+5+6+7+8+9+10+11+12$), а в такте 6 единиц, то весь ритмический ряд занимает ровно 13 тактов (см. ц. 21–23). Серийный ритм мелодии:

130



Теперь о гармонической вертикали. Замысел ее совершенно индивидуален и даже не связан сам по себе со структурой серии, хотя и регулируется ритмом ее числового ряда. Пять голосов, дублирующих верхнюю мелодическую линию, образуют вместе с ней полный шестизвуковой целотоновый аккорд, а пять голосов противодвижения – другой целотон-аккорд, комплементарный первому:

131



Принцип вертикали понятен: это двуслойный полиаккорд, части которого обладают целотоновой выразительностью. Благодаря геометрической правильности смещений все вертикали будут иметь тот же самый состав. Если верх смещается вниз на четный интервал (в полутонах: 2, 4 и т. д.), то, соответственно, и низ смещается вверх на тот же самый интервал, и тогда *каждый из слоев остается в той же самой фазе*: нижний в гамме $d^{2.2.2.2.2}$, верхний – в $a^{2.2.2.2.2}$. Если же верх смещается на нечетный интервал, то он переходит в противоположную фазу, но и низ тотчас же переходит в противоположную себе. В результате слои попросту *меняются фазами*, а тип аккорда остается тем же самым.

Таким образом, все аккорды фрагмента повторяют свойства ключевого (ЦЭ в ряду аккордов). Отсюда полное внутреннее единство гармонии и единообразие нигде не меняющейся краски двучелотонного аккордового полилада.

(Продолжить анализ.)

А. ШНИТКЕ. ВТОРОЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ, ФРАГМЕНТ

21 $\text{♩} = 52$

V-no solo

V-ni I.

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

21 $\text{♩} = 52$

The musical score is for a fragment of the second concerto by A. Schnittke for violin and orchestra. The score is written for a violin solo and an orchestra. The violin part is marked 'V-no solo' and the orchestra parts are marked 'V-ni I.', 'V-ni II.', 'V-le', 'V-c.', and 'C-b.'. The tempo is marked '♩ = 52'. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The violin part is marked '8' and the orchestra parts are marked '8' and '8'.

22

V-no solo

1 *pp* *p*

8

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

22

8

V-no solo

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

23

23

This musical score page features a V-no solo part at the top, followed by five staves for V-ni I, V-ni II, V-le, V-c., and C-b. The bottom section contains the piano accompaniment. The V-no solo part includes fingerings (1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, b), dynamics (ppp, pp), and a measure number box with '23'. The piano part also includes a measure number box with '23'. The score is written in treble and bass clefs with various musical notations including notes, rests, and slurs.

4 0 3 2 1 1 2

V-no solo *pp* *p*

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

8

This musical score is for a string ensemble and piano. The top staff is for Violoncello solo (V-no solo), featuring a melodic line with dynamic markings *pp* and *p*, and fingerings 4, 0, 3, 2, 1, 1, 2. Below it are five staves for Violins I (V-ni I), Violins II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (V-c.), and Double Bass (C-b.). The strings play a sustained harmonic accompaniment with long notes and slurs. At the bottom is a grand staff for the piano, with an 8-measure rest indicated at the beginning. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

Score for Violino solo and Violin ensemble (V-ni I, V-ni II, V-le, V-c., C-b.) and Piano.

Violino solo: Treble clef. Measures 1-4 show a melodic line with triplets (3), a 4-measure rest (4), and a 2-measure rest (2). Measure 5 is marked with a box containing "24". Measure 6 ends with a glissando (gliss) and a mezzo-piano (mp) dynamic marking.

Violin ensemble (V-ni I, V-ni II, V-le, V-c., C-b.): Treble clef. Measures 1-4 show a melodic line with triplets (3), a 4-measure rest (4), and a 2-measure rest (2). Measure 5 is marked with a box containing "24". Measure 6 ends with a glissando (gliss) and a mezzo-piano (mp) dynamic marking.

Piano: Treble and Bass clefs. Measures 1-4 show a complex harmonic texture with many notes. Measure 5 is marked with a box containing "24". Measure 6 ends with a glissando (gliss) and a mezzo-piano (mp) dynamic marking.

V no solo

pp

p

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

This musical score page features a variety of instruments. At the top, a violin solo part is marked with a 'V no solo' label and includes dynamic markings of *pp* and *p*. Below this, the string section is arranged in five systems: Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C-b.). Each system consists of two staves. The bottom of the page contains a piano accompaniment with grand staff notation (treble and bass clefs). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing fermatas or other musical notations.

V-no solo

mp *mp* *mf* *p*

25

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

25

This musical score page features a solo violin part at the top and a string ensemble (Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) below. The solo violin part begins with a melodic line marked *mp*, followed by a crescendo to *mp*, then a series of triplets marked *mf*, and finally a decrescendo to *p*. A measure rest of 25 measures is indicated. The string ensemble consists of five staves, each with a single melodic line. The Violins I and II parts are in treble clef, while the Viola, Violoncello, and Contrabasso parts are in bass clef. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The page number 79 is centered at the bottom.

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including a piano (P-no), a solo violin (V-no solo), first and second violins (V-ni I and V-ni II), violas (V-le), violas and cellos (V-c.), and a double bass (C-b.). The score is divided into systems, with measures 26 and 27 clearly marked. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mp*, *mf*, *f*, and *solo*. The score is written in a complex, modern style, characteristic of 20th-century classical music.

Сериальная музыка в ее сложнейших проявлениях (у Штокхаузена, Булеза, Нono) имеет многообразные формы и концепционно может не заключать ничего общего ни с приведенным примером, ни между собой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 467–472.
2. *Холопов Ю. Н., Ценова В. С.* Двенадцатитоновые техники: серийность, сериализм, постсериализм // *Теория современной композиции.* М., 2005. (Глава X. С. 339–354).

* * *

3. *Мессиа́н О.* Анализ Четырех ритмических этюдов для фортепиано (1949–1950) / Комментарий к «Четырем ритмическим этюдам» // *Цареградская Т. В.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиа́на. М., 2002. С. 225–286.
4. *Петрусева Н. А.* Вторая фортепианная соната [П. Булеза]: к теории многопараметровой композиции // *Петрусева Н. А.* Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа. Ч. I. Пермь, 2006. С. 123–155.
5. *Просняков М. Т.* Об основных предпосылках новых методов композиции в современной музыке // *Laudamus.* М., 1992. С. 91–99.
6. *Холопов Ю. Н.* К единому полю звука: «№ 2» Карлхайнца Штокхаузена // *Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс.* М., 1995. С. 132–140.
7. *Холопов Ю. Н.* Сериальность // *МЭ.* Т. 4. М., 1978. Кол. 940–943.
8. *Холопова В., Чigareва Е.* Альфред Шнитке. М., 1990. С. 60–65, 317–319 (о «Pianissimo»).
9. *Чистякова М. Ю.* «Incontri» Луиджи Ноно: метод сериальной композиции. М., 1999.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Мессиа́н О.* Четыре ритмических этюда, № 4 «Остров огня».

28.

НОВАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ

А. Берг. «Воццек», II акт, картина третья

Тональность, изменившая свои формы в позднеромантическую эпоху и еще больше в XX веке, в определенных отношениях утратившая свою базовую роль для композиции, в целом, однако сохранила огромное значение – пусть и в весьма подчас необыкновенных формах. Одна из наиболее характерных особенностей новой тональности – множественность форм устоя, где отчетливо прослушиваемое центристремительное тяготение классического типа не ощущается как естественное стремление (либо, по крайней мере, встречается чрезвычайно редко). Но именно вследствие отсутствия мощного магнита – центрального тяготения – по остроумному наблюдению М. Е. Тараканова, облегчается возникновение и функционирование «субсистем» с местным ЦЭ любого типа, какой угодно структуры, избираемой композитором.

Заодно, лишившись важнейшего качества непосредственного тяготения, тональность стала пестро многообразной. Ее формы и состояния превратились в объект сочинения, столь же индивидуализированный, как прежде тема-мелодия. Отсюда методическая особенность анализа (ново)тональной структуры – не подводить под известные формы и состояния прежней тональности, а наиболее адекватно отразить то, что реально сочинено композитором. Вопрос не в том, «в какой тональности» пьеса, а какова в ней тональная структура.

Знаменитая «атональная» опера нововенца Берга на поверку оказалась насквозь тональным сочинением. Но только тональность эта почти везде – новая. Более того, выяснилось, что в «Воццек» последовательно выдержана система *лейтвысот*. В рамках этой системы определенными значениями наделяются как отдельные тоны, так и интервалы, горизонтальные и вертикальные группы (аккорды), новые лады на определенной высоте. Даже вся опера оказалась (как у Моцарта) в определенной тонике – in G.

Лейтвысоты, имеющие сквозное значение:

Cis (Des) – тон Воццека

A – тон Марии (*a-e* – «квинта Марии»)

Fis – тон Капитана

Es – тон Доктора (и смерти)

C – тон пошлой жизни и денег

G – серые будни, бездуховное полуживотное существование, основной тон оперы

H – висящая смертельная опасность (во 2-й картине III акта)

Вне семантики этих лейтвысот невозможно понять некоторые основные идеи оперы. Так, в 5-й картине III акта, после гибели обоих героев и трагического оркестрового реквиема (антракт к последней картине) песенка беззаботно играющих детей лишь своей тональностью *cis-moll* выдает резюмирующую мысль автора оперы: эти детишки – маленькие воццеки, им предначертан тот же путь страдания и крови.

В каждой картине оперы с большей или меньшей отчетливостью прослеживается развитие сквозных идей оперы. 3-я картина II действия – тяжелое объяснение Воццека с Марией. В предшествующей картине Капитан и Доктор глумятся над Воццеком, гнусно намекая ему на измену Марии; взвинченный их речами Воццек приходит к Марии, чтобы узнать, правду ли говорили ему Капитан и Доктор.

Отсюда две группы образов:

1. первоначальное противостояние мучительных подозрений Воццека и притворство Марии, пытающейся уклониться от объяснений,

2. вторжение образов финальной картины I акта (сцены измены Марии).

Связанное с этим замыслом построение формы сцены входит в авторскую концепцию II акта. По форме весь акт – симфония, где пять картин – пять ее частей: 1. сонатное аллегро, 2. фантазия и fuga,

3. Largo для камерного оркестра, 4. жанровая часть, лендлер, 5. Интродукция и рондо-финал. Соответственно, концепция 3-й картины имеет «форму адажио», по нововенской традиционной терминологии¹. Психологическое противоборство героев составляет главную тему и переход, вторжение образов измены – контрастный эпизод (на материале финала I акта), который ведет к динамизированной репризе:

такты:	367–383	383–387	387–397	398–405	406–411
части формы:	П	↪	Ш и ↪	П	≡

Остановимся на гармонии главной темы. Она написана в полифонизированной трехчастной песенной форме с повторенными частями:

такты:	367–369	370–372	373–376	377–378	379–380	381–383
	3	3	4	2	2	3
форма:	①	②	⌒	②	⌒	②

То есть (схематично): a a ||: b a :||

Гармонические элементы темы весьма разнородны. Начальный «покачивающийся» аккорд имеет сильно выраженный основной тон А. Типичная черта гармонии Берга – нагруженность звуковых элементов семантическими значениями. Аккорд *a·c·e·gis* (т. 366–368) – это *тематическая гармония*, то есть мелодический мотив, свернутый в вертикаль. И полуарпеджированная форма аккорда «разворачивает» его по горизонтали ровно настолько, чтобы была хорошо слышна «речь» аккорда, произносящего слова из знаменитого ариозо Воццека «Wir arme Leut'!» («Мы бедные люди») из 1-й картины I акта:

132 АБ

Берг. «Воцтек»

I акт, т. 136



II акт, т. 366–368

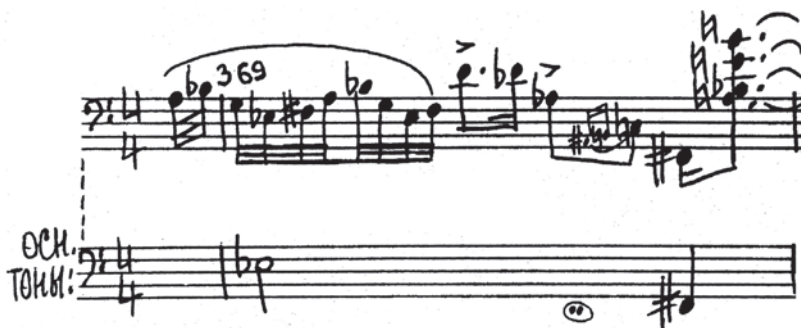


Непрерывное звучание аккорда с сильным основным тоном А дает хорошее закрепление его как гармонического устоя. При соединении аккордового слоя с мелодией (вступающей в т. 367) образуется полигармоническое расслоение ткани. Хотя сценическое действие разворачивается с поднятием занавеса (в т. 373), музыкально оно начинается вступлением главной темы со звука *cis* (т. 367). Головной звук *cis* резко перечит гармонии «Wir arme Leut'!» с ее минорной терцией. И вся мелодия – суровая, резкая – явно выражает характер Воццека. В условиях новотональной вседозволенности нужна особая мотивировка созвучий и их последований. Здесь-то и оказывается, что главная тема выражает «перечащее» психологическое сопоставление «Мария» (=А) – «Воцтек» (=Cis). Верхний слой полигармонии имеет свои основные тоны, разной степени слышимости:

¹ Иначе – малое рондо. – Прим. ред.



Начальное *a* и его «доминанта» служат рамкой для полигармонии в тактах 367–368. Резкие и «нервные» мотивы такта 369 вносят свои основные тоны:



Выразительно испуганное «отскакивание» основного тона *Fis* (в басу), стоящего на месте кадансового, – в окончании первого предложения.

В контексте лейтзначений высот само собой напрашивается семантико-драматургическое объяснение гармонии основных тонов *A*, *Cis*, *Es*, *Fis*, занимающих почти все пространство первого предложения. Смысл их внемузыкальный: Воццек (*Cis*) приходит к Марии (*A*); он хочет разрешить мучительный вопрос – правда ли то, что наговорили ему те двое, Доктор (*Es*) и Капитан (*Fis*). Воццек и сам не лишен подозрений, но он хотел бы прогнать их (как «отгоняет» основной тон *Fis*, повисающий в воздухе).

Явное продолжение и завершение этой драматургической линии содержит реприза (см. такты 403–405 и следующие). Издевательски-иронические слова Марии (т. 390–394 и др.) в ответ на вопросы Воццека подтвердили худшие опасения: версия Капитана и Доктора оказалась правдой. И в репризе тон *Es* звучит с гораздо большей силой и открытостью (т. 402), а *Fis* не только не «отскакивает», но, наоборот, мощно и надолго «вонзается» (т. 403), соперничая с центральным тоном всей картины *A* (тоном Марии). И здесь центральный и основные тоны имеют «говорящий», семантически наполненный характер. Они словно удостоверяют: «да, всё сказанное Доктором (*Es*) и Капитаном (*Fis*) о Марии (*A*) подтвердилось; wir arme Leut'!»

И все же не следует преувеличивать и абсолютизировать значение семантики тонов и тональностей, «говорящих» структур. Главное состоит в исследовании гармонии как таковой, ее выразительности и роли в построении формы.

(Продолжить анализ главной темы, далее прочих разделов и картины в целом.)

А. БЕРГ. «ВОЩЕК», II АКТ, КАРТИНА ТРЕТЬЯ

Перемена декорации
Verwandlung

Largo. $\text{♩} = 44-48 = \text{dem halben } \frac{3}{4} \text{ Takt von früher}$

Камерный оркестр*
Kammerorchester

367 368

Hr. H. hoch
Solo Vc.

poco f molto espr.

366

ganz ohne Ausdruck

(dim.) *pp* (quasi Sextole) *ppp*

369

Kammerorch. (L.)

370

Ob. Hr. E. H. *mf p*

Kb. *mp*

Bkl. *p*

rit.

3-я картина. Переулок у дверей дома Мари (пасмурный день).

Занавес поднимается
Vorhang auf

3. Szene. Gasse vor Mariens Wohnungstür (trüber Tag).
Noch langsamer

Мари стоит у дверей.
Marie steht vor ihrer Tür.

По тротуару к ней быстро
подходит Воцшек.
Wozzeck kommt auf dem
Gehsteig rasch auf sie zu.

373

Zeit lassen!

Br. *p*

Hr. *pp*

Fl. *ppp*

Kb. pizz. *p*

Kfg. *ppp*

wie aus der Ferne

Fg. (gehetzt) *poco f*

* Камерный оркестр, аналогичный составу Камерной симфонии Арнольда Шёнберга (по возможности обособленный от остального оркестра).

Ein Kammerorchester in der Besetzung von Arnold Schönbergs Kammersymphonie (womöglich vom übrigen Orchester abgesondert).

Мари (говорком)
Marie (gesprachen)

375

Доб.рый день, Франц!
Guten Tag, Franz. (пристально смотрит на нее и качает головой) (говорком)
Вошек (sieht sie starr an und schüttelt den Kopf) (gesprachen)
Wozzeck

Не ви - жу, не ви - жу! Все у - ви -
Ich seh' nichts, ich seh' nichts, O, man müßt's

(Gg.)
(Br.)
pp pizz.
Hr. m. D.
H.
pp
pizz.
(Holz)
p

B.
W.
- дать, все о - шу - патъ на - до бы ру - ка ми!
sehn, man müßt's greifen kön - nen mit den Fäu - sten!

pp (trem.)
N
2 Hr.
Bkl.
Fg.
f
Hr.
f Br.
Vc.

377 Мари
Marie

В чем дело?
Was hast, Franz? (как прежде) (wie früher)

B.
W.
Это ты, Мари?! Был бы грех тот
Bist Du's noch, Marie?! Ei-ne Sün - de,

Hr. Gg.
pp
p
Hr.
N
Holz
mf
fpp
Kl., Bkl. tr

379

B. W.

так толст, ши - рок, так во -
so dick und breit - das müßt'

mp

p Hr. *espr.*

accel.

380

B. W.

- рял бы, что да - же с не - ба мог ан - ге - лов
stin - ken, daß man die En - gel zum Him - mel hin -

Gg. Kl. *p*

Br. Ob. *p*

Gg. *p*

Hr. gest *fp*

trem.

mf

p

sf

fp

381

B. W.

вы - ку - рить прочь. Ho - у те -
- aus - räu - chern könnt'. A - ber Du

legato

calando

mf Gg. pizz.

fp

fp

mf

fp

p

382 a tempo

B. W.

- бя та - кой крас - ный рот, та - кой крас - ный
 hast ei - nen go - ten Mund, ei - nen go - ten

Es-Kl. p

Vc. p

Gg. Br. p

pizz

383 Мари Marie

Ты с у - ма сошел.
 Du bist hirn - wü - tig,

рот... Нет пры - шей на нем?
 Mund - kei - ne Bla - se drauf?

Gg. m. D. ppp

Vc. pp

Ob.

pp E. H.

Fg.

M.
M.

Франц! Мне страш — но...
Franz. ich fürcht' mich...

(более вокально)
(mit etwas Singstimme)

B.
W.

Да, как т рех
Du bist schön

385 (nenu) (ganz gesungen)

B.
W.

ты пре — крас на!
..wie die Sün de..

(Hr.)

pizz.

386

(снова говорком)
(wieder gesprochen)B.
W.

Раз - ве мо - жет смерт - ный грех. Ма - ри, быть пре -
 А - ber kann die Tod - sün - de so schön sein, Ma -

(ev. R.)
cresc.
molto
p Ob. *cresc.* kl. Fl.
pp

Agitato(внезапно указывает на место перед дверью)
(zeigt plötzlich auf eine Stelle vor der Tür)

387

B.
W.

- крас - ным? Тут, вер - но, тут сто - ял он.
 - rie? Da! Hat er da ge - stan - den.

(cresc.) 6- *sf* *mf* *wie aus der Ferne*
 2 Hr. gest.
 Vc. Kb. *ev. trem. staccatissimo*
senza Ped.

388

Мари
MarieB.
W.

(в позе)
(in Positur)

да? Да?
so, so?

Кл., кл. Fl. 8
Gg., Br.
col legno *quasi f*

Gr. Orch.
alle Str. *pp*
Pk. *leg. weich*
Red.

a tempo
p
p Что ж мне, поста-вить на
Ich kann den Leuten die

Molto agitato

M.
M.
у - ли - це ро - гат - ки?..
Gas - se nicht ver - bie - ten...

B.
W.
Дья - вол! Вер.но, тут сто - ял он?
Teu - fel! Hat er da ge - stan - den?

Kammerorch.
2 Solo Gg. trem. am Steg

E. H. Kl.
mf

staccatiss.

Solo Vc.
Kh
ff *mf*

390

a tempo

legato

M.
M.
Да день-то до - лог, а лю-дей сколь - ко,
Die - weil der Tag lang und die Welt alt ist,

(a tempo)*
Gr. Orch.
pp

alle Str.
Pk *weich*

Red.

* При вступлении a tempo подождать сопрано!
Auf den A tempo-Einsatz der Sprechstimme warten!

391 poco accel.

M.
M.

и на вся — ком мес — те бы — ва — ют мно — ги — е.
kōn — nen vie — le Men_schen an ei — nem Plat — ze stehn,

(pp) cresc.

2. Gig. pizz.

3

392 rit. Molto agitato a tempo

M.
M.

все по — о — че — ред — но. Много ви — дишь.
ei — ner nach dem an — dern. Man kann viel sehn.

Вошек
Wozzeck

Я ви — дел е — го!
Ich hab' ihn ge_sehn!

Holz Str.
ff pp

Kammerorch. Gr. Orch.
Hr. Trp. m. D.
2 Hr. Str.

f staccatiss. pp sehr gesungen

Solo Vc.
Solo Kb.

senza Ped. Ped.

393

Воншек все менее владеет собой (см. реплики инструментов камерного оркестра).

Wozzeck kann sich immer weniger beherrschen (siehe die Einwürfe der Bläser des Kammerorchesters).

M.
M.

ког - да есть па - ра глаз, и ес - ли не слеп ты,
wenn man zwei Au - gen hat und wenn man nicht blind ist.

hiez zu bei Kammerorch.

(pp) Hr. Trp. Gg. Trp. mf Fg. f. + Bkl.

Br. Vc. Pk. (pp) Cello. Pos. H.

Molto agitato

(дерзко)

(keck)

ff

394

M.
M.

и ес - ли солн - це све - тит. Так что же!
und wenn die Son - ne scheint. Und wenn auch!

(набрасывается на нее; кричит)
(geht auf sie los; schreiend)

Воншек Wozzeck (порывисто) ff (ausbrechend)

Ты и он! Дрянь!
Du bei ihm! Mensch!

(p) Kammerorch. allein Ob., Kl.

alle Solo 'Bläser in Akkorden ff Bläser allein

Solo Vc. Kb. f. fff

E.H. abbreißend

* Отмеченные звездочками реплики духовых инструментов камерного оркестра исполняются очень свободно (без согласования с темпом большого оркестра), quasi molto agitato.

Diese Einwürfe der Bläser des Kammerorchesters ganz frei (ohne Rücksicht auf das Tempo des großen Orchesters), quasi „molto agitato“.

395

Возвек медленно опускает занесенную руку.
Wozzeck läßt langsam die erhobene Hand sinken.

M.
M.

fff *3* *#* *f* *3*

Тро-гать не смей! Луч-ше но-жом мне в бок пыр-
Rühr' mich nicht an! Lie-ber ein Mes-ser in den

H Ob., Kl.
dim.

sf Solo Str. *dim.*

a tempo (Largo).

(уходя)

(im Abgehen) *p*

M.
M.

mf

ни, чем ку-ла-ком гро-зить. О - тец мой, и
Leib, als ei-ne Hand auf mich. Mein Va-ter hat's

Ob. allein *verlöschend* 1

Kl. *verlöschend*

H Vc. *p*

Holz übernimmt

p

wie aus der Ferne

pp Pk. (vom gr. Orch.)

Red. (уходит в дом) *
(ins Haus ab)

397

M.
M.

ТОТ ме-ня ни-ког-да не смел бить...
nicht ge-wagt, wie ich zehn Jahr alt war...

mp Kammerorch. allein

p

kl. Fl.
Br.
Kl. *pp*

Hr.

H Vc. *mf*

Bkl. Kfg. *mf*

dim. * *ppp* 1 2 * *Red.* *

398

Воцек (пристально смотрит ей вслед)
Wozzeck (sieht ihr starr nach)

p

«Луч_ше но_жом в бок...»
„Lie_ber ein Mes_ser“...

fpp Hr. (string.)

durch Ped. halten

fpp

Bkl. *f* (string.)

f Kb. (string.)

400 Noch langsamer

Воцек (боязливо шепчет)
Wozzeck (scheu flüsternd)

Ду_ша — э_то про_пасть!
Der Mensch ist ein Ab_grund, Взгля_ес

Fl., Es-Kl. Br. Kl. *pp*

Vc. Hr. Bkl. Kb. *fpp*

L mp *f*

gliss.

ped.

B.
W.

rit.
(уходя)
(im Abgehen)

— ни ту — да лишь, и по те — ря — ешь ум! Мне
schwin — delt Ei — nem, wenn man hin, un — ter — schaut... mich

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics in Russian and German. The second and third staves are the piano accompaniment, featuring complex arpeggiated figures and glissandos. The bottom staff continues the piano accompaniment with tremolos. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 7/8.

B.
W.

a tempo

страш — но!
schwin — delt...

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It consists of four staves. The vocal line has the lyrics "страш — но!" and "schwin — delt...". The piano accompaniment features a variety of textures, including tremolos, glissandos, and arpeggiated figures. The key signature remains one sharp (F#), and the time signature is 7/8.

(exodum)
(ab)

Сцена пуста.
Leere Bühne.

ganz langsamer Auftakt
Gr. Orch.

Str. *fff*

a tempo (Largo)

alle 15 Solisten des Kammerorch.

molto f e quasi pizz.

fff

dim.
Blech., Pk., gr. Tr.

4 Solisten:
1. Hr.
Kl.
2. Hr.
Bkl.

nur mehr 9 Solisten

405

nur 8

dim.

mf

mp

(schwer)

ff

Red.

** f⁸*

mf

mp

Pk.

406 Занавес медленно опускается
Vorhang langsam zu

Kammerorch.

verlöschend

410 rit.

Der neue $\frac{6}{8}$ Takt dem vorigen Viertel Allmählich übergehen in den $\frac{3}{4}$ Rhythmus

Gr. Orch. (quasi Sextole)

Gg. ohne Ausdruck beginnen *poco cresc.*

Br. *poco*

Vc. Kb.

Paukenwirbel auf fis *p dim.* bis Takt 411

77

Перемена декорации
Verwandlung
Langsamer Ländler (♩ ca 100)

I

(Gg.) *p*

(Fl.)

Fl., Trg.

Br.

Pos.

Vc. Fg.

II

p

mf

mf

415

nach und nach immer mehr hervortreten

I

p Fl. allein Pos.

p Fl., Hr.

poco cresc.

Str.

II

Hr.

Fg. *mp*

Br.

poco cresc.

(Vc.)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 512–516.
2. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XXII).

* * *

3. *Гуляницкая Н. С.* Введение в современную гармонию. М., 1984. (Глава 4).
4. *Дьячкова Л. С.* О главном принципе ладогармонической системы Стравинского (система плюсов) // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 301–322.
5. *Тараканов М. Е.* Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М., 1972. С. 5–35.
6. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М., 1974.
7. *Холопов Ю. Н.* Проблема новой тональности в русском и советском теоретическом музыкознании // Вопросы методологии советского музыкознания. М., 1981. С. 100–126. То же: Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. М., 2008. С. 199–219.
8. *Холопов Ю. Н.* «Tonal oder atonal?» О гармонии и формообразовании у Шёнберга // Арнольд Шёнберг: Вчера, сегодня, завтра. Науч. труды МГК. Сб. 38. М., 2002. С. 17–42.
9. *Холопов Ю. Н.* Тональность // МЭ. Т. 5. М., 1981. Кол. 564–575.
10. *König W.* Tonalitätsstrukturen in Alban Bergs Oper «Wozzeck». Tutzing, 1974.
11. *Perle G.* Twelve-tone tonality. Berkeley, 1977.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Бартók Б.* «Микрокосмос», № 142 «Сказка о маленькой мухе».
2. *Шёнберг А.* Пятнадцать стихотворений из «Книги висячих садов» С. Георге op. 15, № 4 «Da meine Lippen».
3. *Веберн А.* Шесть пьес для оркестра op. 6, № 3.
4. *Веберн А.* Четыре пьесы для скрипки и фортепиано op. 7, № 1.
5. *Берг А.* Четыре пьесы для кларнета и фортепиано op. 5, № 4.
6. *Шёнберг А.* «Лунный Пьеро», № 1.
7. *Веберн А.* Пять пьес для струнного квартета op. 5, № 1.
8. *Берг А.* Лирическая сюита, часть II.
9. *Щедрин Р.* Балет «Чайка». Preludio I.
10. *Шнитке А.* Диалог для виолончели и камерного ансамбля, фрагмент.
11. *Шнитке А.* Канон памяти Стравинского для струнного квартета.
12. *Щедрин Р.* Балет «Анна Каренина». № 1, Пролог, и № 11, «Скáчки».
13. *Тищенко Б.* Концерт для арфы, фрагменты.

29. СВОБОДНАЯ АТОНАЛЬНОСТЬ

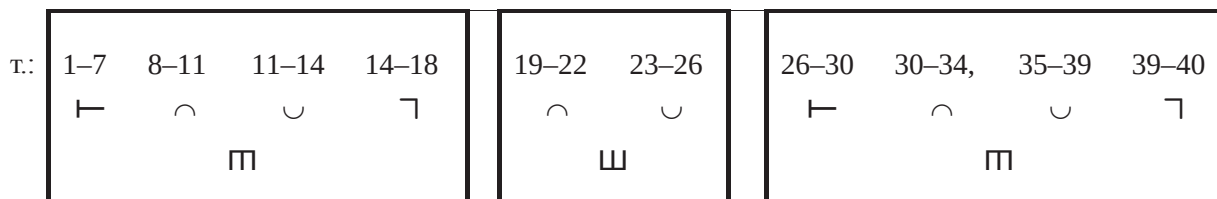
А. Веберн. Шесть пьес для оркестра op. 6, № 4 *Sehr mäßig*

Сквозная омнитональность как одновременное пребывание во всех точках музыкального (темперированного) пространства лишает естественности концепцию устоя в какой-либо одной точке. Подобно тому, как в модальности нет необходимости в едином высотном центре-точке и широко распространена его переменность, равноправие двенадцати звукоступеней современной высотной системы само по себе делает естественной аналогичную переменность высотного устоя или даже отсутствие его. Однако опора на высокие классические формы (особенно если это – сонатная форма) обуславливает наличие подобных центров-тоник. Как верно заметил Стравинский, приставка «а» в слове «атональность» указывает на безразличное отношение к высотным центрам, что чуждо великому мастерству¹.

Веберн дал ряд образцов разноцентровых, «атональных» форм. Лишена высотной замкнутости и пьеса op. 6 № 4. Сквозное развитие содержания приводит к тому, что реприза не повторяет первую часть, а продолжает ее. Жанр пьесы – траурный марш. Главная тема выдержана в суровых трагических, но мужественно-сдержанных тонах. После скорбного трио (с т. 19) возобновление главной мысли (т. 31) отмечено эмоциональным подъемом, доходящим до высшей накаленности.

Структура «свободной атональности» в форме такова. Главная тема поначалу дает нормальную стабилизацию на начальной высоте (т. 8–9). Но реприза не возвращается на эту «тонику», а непрерывно идет вперед к последнему кульминационному многозвучию. Драматургия формы напоминает оперную сцену: необратимые события репризы препятствуют уравновешенности и замкнутости обычной формы с трио.

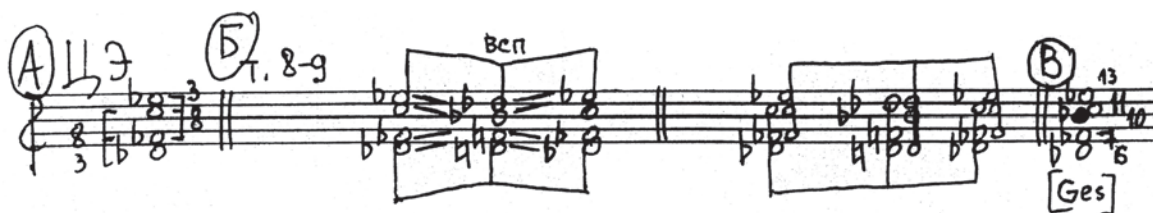
Схема формы пьесы:



Гармония главной темы коренится в ЦЭ, начальном аккорде. Закрепление его как устоя осуществляется благодаря линейно-подчиненному вспомогательному аккорду и возвращению к начальному:

135

А. Веберн. Пьеса для оркестра op. 6, № 4



Интонационной основой ЦЭ выступает «веберн-группа» 3.1 (обычно с фактурной заменой полутона одиннадцатиполутоном, как и здесь). Она дана в ЦЭ дважды: как с 1.3 и с 3.1. Стройное и компактное интервальное расположение выигрышно выделяет «веберн-комплекс» как ведущее качество аккорда. В расположении 3.8 или 8.3 «веберн-группа» максимально полно выявляет общеэстетическую особенность гармонии Веберна – сочетание остроты и нежности звучания. В группе представлены лишь терции/сексты и большая септима, отсутствуют твердые консонансы с их потенциями сильного основного тона. Мягкость и quasi-консонантность указанной интервальной группы связана с тем, что ее звуки могут пониматься как фрагменты натурального звукоряда (см. пример 135 В) – однако практически лишенные и основного тона (впрочем, он нередко все же угадывается, в примере 135 В указан буквенно), и, в особенности, тяго-

¹ Игорь Стравинский: «Те, кто больше всех говорит об атональности, имеют очень маленькое представление о самой тональности и тоновой системе» (И. Стравинский – публицист и собеседник. М., 1988. С. 401).

тения. По существу, подобные созвучия-спектры должны были бы считаться в наше время *новыми консонансами*.

Вспомогательный аккорд красив не только стройным расположением и абсолютной линейной связью с основным (причем ДКЭ – малые терции – точно соблюдены в парах голосов), но и тем, что он дает другую комбинацию тех же трехзвучных групп 3.8 и 8.3 (пример 135 Б). В результате все последование становится интонационно единообразным, создается аккордовый лад с ЦЭ 3.1.

Получившаяся гармоническая структура «устой – линейный неустой (всп.) – устойчив» вполне достаточна, чтобы считать закрепление ее устоя за конкретными высотами (*des · fès · c · es*) равносильным установлению ЦЭ тональности как высотного положения симметричного лада 3.1. И если бы композитор начал репризу с той же высоты, а тем более закончил на ней, форма выглядела бы однотональной. Но композитор XX века свободно определяет форму тональности, сочиняя тональную структуру так же, как тему. Здесь она – в указанном выше смысле, то есть как комплекс высотных позиций основного лада, – такова:



Тональный профиль формы 1-й части состоит из начального участка стабильности на *des* 3.8.3, развития и стабилизации (в т. 11–14) на новом, производном аккорде *e* 3.8.5 (таким образом, осуществляется своего рода малая модуляция в рамках диссонантной тональности)². Посредством постоянного повторения ДКЭ 3.8 (8.3, 1.2, 3.1) все гармонии главной темы объединяются в ладогармонически единую структуру:

136

Высотное («тональное») положение гармонических элементов подчиняется следующему плану: переход от начальной основной высоты к относительно близко родственной в конце (два общих звука из четырех, пример 136 Б).

(Закончить анализ.)

² Впрочем, структура 1-й части отдаленно напоминает сонатную экспозицию, только сведенную к семи тактам (классический прообраз – экспозиционная часть *Largo e mesto* бетховенской сонаты op. 10 № 3).

А. ВЕБЕРН. ШЕСТЬ ПЬЕС ДЛЯ ОРКЕСТРА ОР. 6, № 4 SEHR MÄßIG

Sehr mäßig (♩ = 46)

1 2 3 4 5 6

Cassa

Tam-tam

Campane basse

7 8 9 10 trullato

Fl. I

Fl. II

Cl. in B

Cl. b. in B

Fag.

Cor. in F

Tr. b. in B

Cassa

T-t.

C-ne b.

ruhig und etwas frei

11 12 13 14 Picc. muta in Fl. II

Picc.

Cl. b.

Fag.

Tr. ni

Cassa

T-t.

C-ne b.

verklingend

verklingend

15 16 17 18 19 *geiragen* 20

Cl. *pp* *f* *con sord.*

Cor. *con sord.* *fp*

Tr-ni *ppp* *con sord.*

Tuba *ppp* *con sord.*

ppp

21 22 23 24

Cl. *pp*

Cor. *con sord.*

Tr-be *con sord.* *pp*

Tr-ni

Tuba

Cassa

25 26 27 28

Tr-be

Tr-ni

Tuba

T-ro *ppp*

Cassa

T-l. *ppp*

C-ne b. *ppp*

Sehr breiter rit. (♩ = 40) tempo I (♩ = 40)

37 38 39 40

Picc. *ff* *ff*

Cor. *f* *sf p* *ff* *ff*

Tr-be *f* *sf p* *ff* *ff*

I *f* *sf p* *ff* *ff*

II *f* *sf p* *ff* *ff*

Tr-ni *f* *sf p* *ff* *ff*

III *f* *sf p* *ff* *ff*

IV *f* *sf p* *ff* *ff*

Tuba *f* *sf p* *ff* *ff*

Timp. *ff* *sf p cresc.* *ff*

T-ro *sf p cresc.* *ff*

P. III *sf p cresc.* *ff*

Cassa *f cresc.* *ff*

T-t. *f cresc.* *ff*

C-ne b. *f cresc.* *ff*

ЛИТЕРАТУРА

1. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 517–523.
2. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XXII).
3. *Холопов Ю. Н., Ценова В. С.* Гармония. Звуковысотная структура // Теория современной композиции. М., 2005. (Глава VI. С. 142–144).

* * *

4. *Гуляницкая Н. С.* Современная гармония. Лекция 4. М., 1977.
5. *Кон Ю. Г.* Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971. С. 294–317.
6. *Рославец Н. А.* «Лунный Пьеро» А. Шёнберга // К новым берегам. 1923. № 3. С. 28–33.
7. *Холопов Ю. Н.* Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974. С. 229–277.
8. *Холопов Ю. Н.* Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Стравинский И.* Три стихотворения из японской лирики, № 3 «Tsaraiuki».
2. *Онеггер А.* «Римская тетрадь» для фортепиано, № 1.
3. *Шёнберг А.* «Ожидание», фрагменты.
4. *Веберн А.* Пять пьес для оркестра ор. 10, № 4.
5. *Шёнберг А.* Три пьесы для фортепиано ор. 11, № 1.

30. СОНОРИКА. КОЛОРИСТИКА

Д. Лигети. «Атмосферы», фрагмент

Сонорика оперирует не мелодиями или аккордами, а *звучностями*. Обычно звучность выражается комплексом звуков, образующих, однако, не аккорд, а *сонор*. Различие между тем и другим в слышимости тонов и интервалов (также субаккордов). В соноре не различаются отдельные детали структуры, они подавляются целостным впечатлением, которое становится *единицей* гармонии. Но сонорная трактовка ткани может полностью проявляться, например, и в линиях – быстрых до неразличимости их отдельных компонентов. Очень важно, что сонорность в XX веке проникает и в однозвучие. Близко подходит к этому шёнберговско-веберновская Klangfarbenmelodie – «мелодия» смен звуковой краски, тембра. Начинается и сонорная «разработка звука» посредством его тембровой либо артикуляционной перекраски. Гамма внутризвучкового развития служит утонченной красочной выразительности:

137

Sostenuto, molto calmo (♩ = 50)
con sord.
sul tasto, sempre senza vibr.

V.1 *pp sempre unmerklich einsetzen (sempre)*
IV. *v*
III. *flautando*
ord.

V.2 *con sord.*
IV. *v sul tasto, sempre senza vibr.*
III. *flautando*

Vla *con sord.*
III. *sul tasto, sempre senza vibr.*
II. *flautando*
unmerklich einsetzen (sempre)

Vc *con sord.*
IV. *v sul tasto, sempre senza vibr.*
III. *col legno tratto*
unmerklich einsetzen (sempre)
5 *pp sempre*

Тончайшие оттенки тембровой выразительности (переход на другие струны того же инструмента, различное число инструментов на одном звуке, сгущение и разрежение одинаковых либо сходных тембровых оттенков и т. д.) создают жизнь музыки даже на одном-единственном тоне.

Важный этап на пути от обычной («тоновой») гармонии к сонорной составляет колористика. Красочная трактовка гармонии широко развита уже у романтиков (начиная от Шопена); полного развития она достигла в XX веке¹.

Сонорике в высшей мере свойственно непосредственное чувственное воздействие – «здесь и теперь». Будучи полностью выраженной в каждый отдельный момент, звучность допускает совершенно свободное развитие в любом направлении. Сонорная музыка потому сама по себе никак не связана с классическими формами, но всегда является свободной фантазией, сочиненной автором композицией «формы в воздухе»².

Обычное «многоготие» сонорики уже не есть показатель сложности структуры, как в музыке тоновой. Глядя на сплетение множества интервалов, мы привычно начинаем воображать крайние напряжения сонантности и функциональности. Но это впечатление ошибочно. Как правило, огромный «полизвук» сонорики выражает одну *единую краску* и воспринимается как одно целостное впечатление.

¹ См. анализ «Прелюда к полудню фавна» Дебюсси в издании: Холопов Ю. Н. Гармонический анализ. Ч. 2. М., 2001. С. 4–12.

² Название фортепианной пьесы А. Лурье. – Прим. ред.

(По мере приближения музыки к сонорной, соответственно, с полнейшей постепенностью совершается переход от обычной интервальной дифференцированности сложного аккорда к этой сложно-ставной, но целостной, недифференцированной звукоокраске.)

«Атмосферы» Д. Лигети – сочинение целиком сонорное. По характеру образности оно живописно, пленерно, пейзажно, содержит тот компонент образности, который, согласно ходячему мнению, приписывают так называемому импрессионизму Клода Дебюсси: фиксацию непосредственных чувственных впечатлений. В сонорике главными компонентами экспрессии выступают эмоциональные характеры звучаний, среди которых:

- спокойствие или интенсивность,
- застылость или подвижность,
- сумрачность или радостное оживление,
- гладкость или шероховатость,
- льющийся характер или «сыпучий», колкий,
- плотность или разреженность,
- пестрота или однородность тона,
- теплота, жгучесть или холодность тембровой окраски,
- ее сумеречность или слепящая огненность,
- гармоничность, или полигармоничность, или дисгармоничность сложения ткани,
- широта или узкость расположения («полосы»),
- единичность или множественность одновременных сонорных областей,
- четкость или неопределенность границ звучания,
- тяжеловесность, легкость или невесомость пластов,
- неподвижность или «броуново движение» микрополифонии внутри пластов,
- равномерность или неравномерность динамики в инструментах внутри сонорного пласта,
- высоту или низкость регистра,
- наличие или отсутствие сплавивающей, «склеивающей» роли ударных и т. д. и т. п.

Понятно, что наибольшую впечатляющую силу имеют не сами элементы экспрессии, а переходы от одного качества к другому, еще больше – целостный драматургический замысел, которому служат все эти средства выразительности.

Форма пьесы Лигети сперва непосредственно воспринимается в виде нескольких сонорных «картин», имеющих различное, развивающееся образное содержание и чередующихся как крупные волны нарастания и спада:

такты: 1-8, 9-13, 13-20, 21-29, 30-39, 40-53, 53-65, 66-75, 76-102, 103-110
 эпизоды: I II III IV V VI VII VIII IX X

Общий драматургический план пьесы свободно сочинен композитором. Членение на разделы и развитие в целом подчинено выражению психологических состояний и ритму их смен. Парафраз выражения Дебюсси «ритм атмосферы» из авторской программы оркестровых «Празднеств» связан с подобной сонорной образностью едва ли только словесно. Новая непосредственность звукоощущения и полная раскованность чувства и желания, открытые музыкой Дебюсси, были закреплены в дальнейшем; более не замечаемые как нечто особенное и даже существующее, они стали нормой и плацдармом для дальнейших завоеваний – уже сонорного плана. Поэтому детали программы к «Ноктюрнам» Дебюсси во многом соотносимы с пейзажно-пленэрными сонорными картинами: «неподвижный образ неба с медленно и меланхолично проходящими и тающими серыми облаками»:

Molto sostenuto ♩ = 40
DOLCIS-SIMO

Fl. *pp*
Cl. *pp*
Fg. *con sord.* *pp*
Cr. *con sord.*
Cf. *con sord.* *pp*
Cb. *con sord.* *pp*
Vni. *con sord.* *pp*
Vle. *con sord.* *pp*
Vc. *con sord.* *pp*

dim. ... morendo
dim. ... morendo
dim. ... morendo
dim. ... morendo
dim. ... morendo
dim. ... morendo
dim. ... morendo
dim. ... morendo

Конечно, это только сравнение, но к сонорным «блокам», «полосам», «дождям», «облакам искр» и т. д. в том или ином сочинении подошли бы и другие образы Дебюсси: «взрывы внезапного света», «смешение музыки со светящейся пылью», «безгранично многообразный ритм моря», «осеребренные луной волны», облака, которые «удаляясь, гаснут, нежно оттененные белым светом». В сменах подобных состояний и раскрывается драматургия этих «Атмосфер», как чередование сцен в кино- или театральной музыке.

ЭПИЗОДЫ:

I. Сразу установившаяся сумрачно-застылая звучность неровной формы, серо-белесоватого цвета и средней интенсивности. Легчайшее «свиристение» высокого регистра *sul tasto* постепенно растворяет стоящую звуковую фигуру, которая тает и исчезает.

II. Первая интермедия. Нарастание и расширение, в небольших пределах.

III. Как сначала (эпизод I), но звучность более активна и массивна; возникая легким всплеском, она быстро растет в широкой амплитуде, а далее вновь исчезает.

IV. Вторая интермедия (симметричная эпизоду II) и в третий раз протянутое «плоскостное» звучание, на сей раз «зацветающее» трелеобразной вибрацией высокой тесситуры.

V. Новое качество звучания, побочная мысль. Постепенно становящаяся шелестящая, даже свистящая звучность, вздымающаяся ввысь и достигающая степени интенсивной жгучести. Далее теряет силу и иссякает.

VI. Еще новая мысль: удар-гул вниз, которому контрапунктирует легкая шелестящая звучность, словно оставшаяся от предыдущего эпизода, и на том же месте, где тот исчез. Контрасоноры начинают сближаться;

сходясь в середине, дают «кашеобразное» уплотнение и нагнетание, результатом чего является следующий эпизод.

VII. «Ромбовидные» фигуры, очерченные посредством массы и интенсивности, «плывущие» звучания, которые – пласт за пластом – складываются в плотный «грунт» для незаметно накрывающего его смычкового кластера.

VIII. «Реприза» начальной звучности, сильно измененной, но узнаваемой по плоскостной неподвижности и характеру спадания и растворения.

IX. Квасимузыкальный «шум», переходящий в шорохи-шелесты и смычковые «броски». Разрастаясь, многокрасочная звучность затем постепенно теряется и угасает.

X. Легкий гул внизу (напоминающий об эпизоде VI) поэтично удаляется, как серые облака, тающие где-то у сумрачного горизонта.

Каждый из ведущих образов (прежде всего в эпизодах I, V, VI) наделен своим характером, который действует как *сонорный персонаж*. Все движения и контрасты ориентированы на него так, как если бы он был главной темой. В этом смысле сонор примера 138 вполне годится на роль центрального элемента сонорно-гармонической системы. Как обычно, при сонорном материале подлинной единицей гармонии являются не те многоликие интервальные сплетения, которые открыты нам в записи, а сложное, но целостное квазитембровое единство, *одна* краска. Это примерно то же, что гипотетическая запись основного тона и всех призвуков над ним в сложном высотном, динамическом и артикуляционном их соотношении, которая выражала бы, однако, всего лишь один звук, но только определенной окраски.

Чтобы мысленно оперировать сонором как композиционной единицей, надо представлять себе эту *одну звукоокраску*. Тогда получают свой смысл и наши комплексно-интервальные характеристики образующих сонор компонентов.

Выработка звучности, естественно, становится предметом особой заботы. Широкие кластеры I и III разделов подобны застылой плоскости – сходный эффект достигается в них различными способами уплотнения звучности. В т. 1–4–8 под нежную вуаль смычкового кластера подложены духовые в среднем регистре ($as-c^2$), а в т. 13–20 – средне-высоком ($ges-des^2$); раздвигает диапазон и «гармонический бас», от *D* (Cfg., т. 1–3) переходящий на Es^1 (Tb., т. 13–20). Влияет на общую звучность и гармонический характер духовой подпоры: сплошная полутоновость в I эпизоде – большая разреженность во II эпизоде, где усиливается значимость неполных пентаккордов и терцовых созвучий как субаккордов.

На смену застывших звучностей I–III разделов далее приходят сонорные фигуры, которые начинают вибрировать и быстро менять свои очертания (подобно тому, как в лирической форме адажио ритмически оживляется движение во второй теме). Застылые же звучания теперь низводятся до роли миниинтермедий. Восстановление главной звучности – «плоскостной фигуры» (в т. 66–75) – по своей функции подобно репризе главной темы в тематической форме.

Из неразличимой в начале интонационности (т. 1) и способа расположения смычковых (порядок звуков начальной вертикали в партиях струнных сверху вниз см. ниже на строке **A**) незаметно вытекает тематически не воспринимаемый сонорно-серийный ряд (горизонтально изложен в т. 44 и следующих; приводится ниже по партии 1-й скрипки – **Б**):

A $\overbrace{cis \cdot h \cdot c \cdot b \cdot a \cdot g \cdot gis \cdot fis \cdot f \cdot es \cdot e \cdot d}$

Б $\overbrace{fis - g - f - e - d - es - des - c - b - h - a - as}$
(Закончить анализ³.)

³ Из-за трудностей воспроизведения в настоящем издании фрагмент партитуры Д. Лигети «Атмосферы», выбранный Ю. Н. Холоповым заменен и дополнен редукцией четырех начальных разделов сочинения (тт. 1–29), см. Приложение I в конце темы. В Приложении II помещена деталь оригинальной партитуры, демонстрирующая эффект «трелеобразной вибрации» полутонового кластера у высоких струнных (т. 23–26). – *Прим. ред.*

Д. ЛИГЕТИ. «АТМОСФЕРЫ», ФРАГМЕНТЫ

Molto sostenuto $\text{♩} = 40$ (ODER LANGSAMER)¹⁾

⑤

Fl. 1.2 pp *dolcissimo** dim. morendo

3.4 pp *dolcissimo** dim. morendo

Cl. 1.2 pp *dolcissimo** dim. morendo

3.4 pp *dolcissimo** dim. morendo

Fg. 1.23 pp *con sord., dolcissimo** dim. morendo

Cfg. pp *con sord., dolcissimo** dim. morendo

Cor. 1.2 pp *con sord., dolcissimo** dim. morendo

3.4 pp *con sord., dolcissimo** dim. morendo

5.6 pp *con sord., dolcissimo** dim. morendo

4

4

CON SORD., SUL TASTO, DOLCISSIMO**

VI. 1.2 pp *div.*

3.4 pp *div.*

5.6 pp *div.*

7.8 pp *div.*

9.10 pp *div.*

11.12 pp *div.*

13.14 pp *div.*

CON SORD., SUL TASTO, DOLCISSIMO**

VII. 1.2 pp *div.*

3.4 pp *div.*

5.6 pp *div.*

7.8 pp *div.*

9.10 pp *div.*

11.12 pp *div.*

13.14 pp *div.*

CON SORD., SUL TASTO, DOLCISSIMO**

VI. 1.2 pp *div.*

3.4 pp *div.*

5.6 pp *div.*

7.8 pp *div.*

9.10 pp *div.*

CON SORD., SUL TASTO, DOLCISSIMO**

Vc. 1.2 pp *div.*

3.4 pp *div.*

5.6 pp *div.*

7.8 pp *div.*

9.10 pp *div.*

CON SORD., SUL TASTO, DOLCISSIMO**

Cb. 1.2 pp *div.*

3.4 pp *div.*

5.6 pp *div.*

7.8 pp *div.*

CON SORD., SUL TASTO, DOLCISSIMO**

ПРИЛОЖЕНИЕ I К ТЕМЕ 30

Редукция фрагмента партитуры (т. 1–29)⁴

I
Molto sostenuto $\text{♩} = 40$ (oder langsamer)

Fl. 1-4 *dolcissimo ** *pp* dim. morendo

Ob. 1-4

Cl. 1-4 *dolcissimo ** *pp*

Fg. 1-3 *dolcissimo ** *pp* dim. morendo

Cfg. *dolcissimo ** *pp* dim. morendo

Cor. 1-6 *dolcissimo ** *pp*

Tr-be

Tr-ni

Tuba

V. I (1-14) *div. a 14^{8va}* *con sord., sul tasto, dolcissimo ** *pp*

V. II (1-14) *div. a 14* *con sord., sul tasto, dolcissimo ** *pp*

V-le (1-10) *div. a 10* *con sord., sul tasto, dolcissimo ** *pp*

Vc. (1-10) *div. a 10* *con sord., sul tasto, dolcissimo ** *pp*

Cb. (1-8) *div. a 8* *con sord., sul tasto, dolcissimo ** *pp*

* Держать звук, пока возможно, но ни в коем случае не брать заново.
(Если дыхания не хватает, лучше немного раньше снять).

** Менять смычок незаметно, редко и несинхронно
(по возможности, не сразу после тактовой черты).

⁴ Редукция выполнена Г. И. Лыжовым.

* Вступить незаметно

IV

19 20 21 22 23 24 25 *dolcissimo* 26 27 28 29

Fl. 1-4 *f* *dim. pppp morendo* *ppp* *dolcissimo*

Cl. 1-4 *f* *dim. pppp morendo* *ppp* *dolcissimo*

Cfg. *f* *dim. pppp morendo* *ppp*

Cor. 1-6 *pppp morendo*

Tr-be *pppp morendo*

Tr-ni *pppp morendo*

Tuba *pppp morendo*

V. I (1-4) *pppp morendo* *f* *pppp* *morendo* *p. a p. sul tasto, non vibrato* *✓ sul ponticello, molto vibrato*

V. I (5-8) *pppp* *f* *pppp* *morendo* *p. a p. sul tasto, non vibrato* *✓ sul ponticello, molto vibrato*

V. I (9-12) *pppp* *f* *pppp* *morendo* *p. a p. sul tasto, non vibrato* *✓ sul ponticello, molto vibrato*

V. I (13-14) *pppp* *f* *pppp* *morendo* *p. a p. sul tasto, non vibrato* *✓ sul ponticello, molto vibrato*

V. II (1-4) *pppp* *f* *pppp* *morendo* *p. a p. sul tasto, non vibrato* *✓ sul ponticello, molto vibrato*

V. II (5-8) *pppp* *f* *pppp* *morendo* *p. a p. sul tasto, non vibrato* *✓ sul ponticello, molto vibrato*

V. II (9-12) *pppp* *f* *pppp* *morendo* *p. a p. sul tasto, non vibrato* *✓ sul ponticello, molto vibrato*

V. II (13-14) *pppp* *f* *pppp* *morendo* *p. a p. sul tasto, non vibrato* *✓ sul ponticello, molto vibrato*

V-le (1-4) *pppp* *f* *pppp* *morendo* *p. a p. sul tasto, non vibrato* *✓ sul ponticello, molto vibrato*

V-le (5-8) *pppp* *f* *pppp* *morendo* *p. a p. sul tasto, non vibrato* *✓ sul ponticello, molto vibrato*

V-le (9-10) *pppp* *f* *pppp* *morendo* *p. a p. sul tasto, non vibrato* *✓ sul ponticello, molto vibrato*

Vc. (1-4) *pppp* *f* *pppp* *morendo* *p. a p. sul tasto, non vibrato* *✓ sul ponticello, molto vibrato*

Vc. (5-8) *pppp* *f* *pppp* *morendo* *p. a p. sul tasto, non vibrato* *✓ sul ponticello, molto vibrato*

Vc. (9-10) *pppp* *f* *pppp* *morendo* *p. a p. sul tasto, non vibrato* *✓ sul ponticello, molto vibrato*

C-b (1-8) *pppp* *f* *pppp* *morendo* *ppp sempre* *dolcissimo*

3.6 *pppp* *morendo* *ppp sempre*

1.2.7.8 *f* *pppp*

ПРИЛОЖЕНИЕ II К ТЕМЕ 30

Деталь партитуры. «Вибрирующий» кластер в партиях скрипок (т. 23–26)

[illegible]

ЛИТЕРАТУРА

1. *Маклыгин А. Л., Ценова В. С.* Сонорика // Теория современной композиции. М., 2005. (Глава XI).
2. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XX).
3. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 524–544.
4. *Холопов Ю. Н., Ценова В. С.* Гармония. Звуковысотная структура // Теория современной композиции. М., 2005. С. 135–137.

* * *

5. *Болашвили К.* К проблеме организации пространственно-временного континуума у Лигети («Apparitions», «Atmosphères», «Lontano») // Дьердь Лигети. Личность и творчество. М., 1993. С. 56–75.
6. *Караев Ф. К.* Atmosphères [Д. Лигети] // Теория современной композиции. М., 2005. С. 246–257.
7. *Маклыгин А. Л.* Сонорика в музыке советских композиторов. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1985.
8. *Маклыгин А. Л.* Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. М., 1992. С. 129–137.
9. *Никольская И. И.* «Траурная музыка» Витольда Лютославского и проблемы звуковысотной организации в музыке XX века // Музыка и современность. Вып. 10. М., 1976. С. 187–206.
10. *Переверзева М. В.* Джон Кейдж. Жизнь, творчество, эстетика. М., 2006. С. 224–235 (Сонорика).
11. *Холопов Ю. Н.* «Знаки свыше» // *Курбатская С. А., Холопов Ю. Н.* Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки. М., 1998. С. 137–179.
12. *Холопов Ю. Н.* Соноризм // МЭ. Т. 5. М., 1981. Кол. 207–212.
13. *Шнитке А.* Тембровое родство и его функциональное использование. Тембровая шкала // Альфред Шнитке. Статьи о музыке. М., 2004. С. 79–84.
14. *Chominski J. M.* Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia // «Muzyka», kwartalnik. Warszawa, 1961. № 3. Р. 3–10.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Шимановский К.* «Мифы» для скрипки и фортепиано, № 1 «Фонтаны Аретузы».
2. *Барток Б.* Сюита для фортепиано «На вольном воздухе», № 4 «Звуки ночи».
3. *Веберн А.* Пять пьес для оркестра ор. 10, № 3.
4. *Денисов Э.* «Знаки на белом» для фортепиано, фрагмент.
5. *Губайдулина С.* «Concordanza» для камерного ансамбля, фрагмент.
6. *Сидельников Н.* «Русские сказки», № 4 «Топи да туманы».
7. *Сёллёши А.* «Звучность» для оркестра.
8. *Бэрд Т.* «Эротики» для сопрано с оркестром, № 5.
9. *Куртаг Д.* «Маленькое затруднение» ор. 15b для флейты пикколо, тромбона и гитары, №4 «Ночная пьеса».
10. *Тертерян А.* Симфония № 4.
11. *Смирнов Д.* «Пастораль» для оркестра.

31. АЛЕАТОРИКА

В. Лютославский. «Тканые слова», № 1

Алеаторная композиция предполагает *незакрепленность* текста произведения, вследствие чего оно при каждом новом исполнении звучит по-другому. Мобильность имеет два основных аспекта своего проявления – ткань и форму. Отсюда, по Э. Денисову¹, дважды два типа сочетания стабильных и мобильных элементов композиции.

0. ткань стабильна, форма стабильна	(не-алеаторика)
1. ткань стабильна, форма мобильна	} алеаторика
2. ткань мобильна, форма стабильна	
3. ткань мобильна, форма мобильна	
	} различных
	} видов

Неумелое применение мобильности ткани может создать серое, бессмысленное звучание – «де-композицию», случайность которой лишает форму целенаправленности. Лютославский декларировал принцип *ограниченной и контролируемой алеаторики*, избавляющий музыку от этих опасностей.

Первая песня из цикла Лютославского относится ко 2-му типу алеаторики. Форма здесь установлена однозначно, а на уровне ткани местами допускается свобода игры – в известных пределах – у каждого исполнителя.

Алеаторично вступление к песне, представляющее собой ряд *арпеджио* единого додекаккорда, где в партии каждой группы инструментов фигурируется отведенный ей субаккорд.

139 В. Лютославский. «Тканые слова», №1



При цифре 2 тактирование прекращается, и довольно сложные рисунки (с квинтолями, синкопами, замедлением темпа) исполняются каждым музыкантом в своем автономном метре. Но как бы ни соотносилось исполняемое по времени, при любой синхронизации звучит одна и та же гармония, трех-слойный полиаккорд с главным субаккордом *fis•a•cis•e*.

Второй раздел вступления строится из других элементов. Это фигурированные хроматические кластеры. Фактурная форма их такова, что ни в какой определенный момент слух не может зафиксировать точных границ комплекса. Они непрерывно и бесконтрольно меняются, подобно колеблющемуся пламени свечи. И в то же время объем звучания устойчиво сохраняется, опять-таки как форма пламени свечи. Свойственная данному кластеру форма регулируется строго обусловленным порядком в процессе его вибрации. Поэтому, например, при ее схематизации в виде «просто» полутонного кластера-созвучия совсем пропало бы то, что и в развернутой нотной записи видно плохо – *выразительность процесса* пульсирования. Такая форма иррационально текуча и не поддается адекватной фиксации посредством полностью стабильных обозначений. Необходим большой слуховой опыт чтения сонорного нотного текста вместе со слушанием музыки, чтобы обрести способность верно слышать подобную звуковую структуру по нотам.

¹ См.: Денисов Э. Д. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Денисов Э. Д. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 112–136.

Кластерные созвучия обычно имеют гармоническую «рамку», костяк, заполненный полутонами, секундами. Всякая гармония рассматривается с точки зрения:

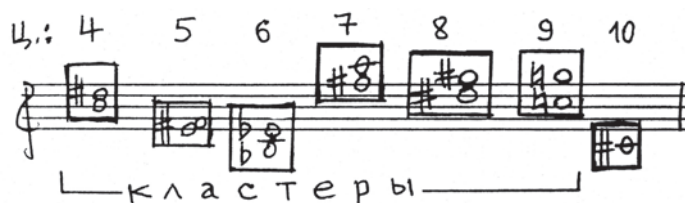
- структур и
- составляющих их конкретных высот.

цифры: 4 5 6 7 8 9 10
 число звуков: 5 → 2 → 6 → 4 → 6 → 8 → 1

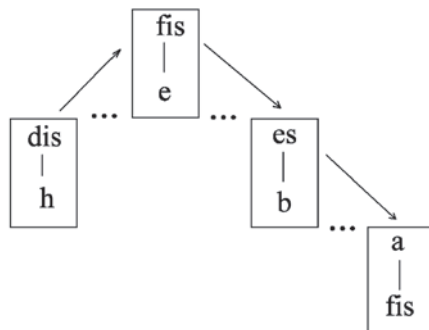
Здесь, в алеаторике кластеров, структура – это форма фигурации, артикуляции, динамики, плотности (и так далее), высота же – рамка-интервал. Структура тщательно отшлифована автором и дает эффект особого рода пульсации напряженного полутонового созвучия с «неровными», беспокойно вибрирующими краями-очертаниями. Группы имеют разный состав, ведущий то к сужению, то к расширению полосы звучания:

Сонорные блоки чередуются согласно логике комплементарности, в расчете на достижение оптимальной полноты – с тем, чтобы оборваться в унисон:

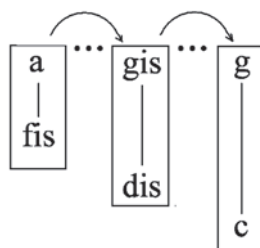
140



С точки зрения логики высотной структуры кластеры сначала «прикладываются» друг к другу, продлевая полутоновый ряд:



Далее, по достижении высшей группы (с ее верхним a^1) они плавно опадают, разбухая при этом в объеме:



(Продолжить анализ.)

В. ЛЮТОСЛАВСКИЙ. «ТКАНЫЕ СЛОВА», № 1

[illegible]

*) powtarzać aż do następnego znaku dyrygenta • repeat until the next beat.
**) dograć do :|| i czekać • play up to the :|| and wait

7
▽ ca 5"

8
▽ ca 6"

9
▽ ca 7"

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
vni

vno 3

vno 6

vni

10
▽

11
▽ ca 4"

12
▽ ca 5"

ar.

pf.

tenore

(ad lib)

p (quasi parlando)

Un chat qui s'émerveille

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
vni

vno 3

vno 6

- *) dograć do :|| i czekać • play up to the :|| and wait
 **) powtarzać do następnego znaku dyrygenta, po czym dograć do :|| i przejść do następnego numeru • repeat until the next beat, then play up to the :|| and pass on to the next score number
 ***) powtarzać do następnego znaku dyrygenta • repeat until the next beat
 ****) przerwać natychmiast • break off at once
 *****) dotyczy tylko partii wokalne • concerns the vocal part only

13 ca 6"

14

ar. *pp* *cic*

pf. *mf*

ten. (ad lib.) *p* *(ca 2")*
 une ombre l'ensorcelle blanche comme une oreille

vni 1-10

15 16 17

ar. ****

ten. *p* *(f)* *p poco vivo* *(ca 2")* *p* *(mf)* *p* *(mf)*
 le cri du bateleur et celui de la calle celui de la perdrix

tmb. c. c. *f* *mf*

vni 1-5 6-10

vle 1 2,3 *pp*

*) powtarzać do następnego znaku dyrygenta • repeat until the next beat
 **) przerwać natychmiast • break off at once

PWM-6268

18

gr. C. b. di legno
poco f

ten. *meno vivo, rallentando* *dimin.* *pp*
celui du ramoneur celui de l'arbre mort celui des bêtes prises

1 *pp*

2 *pp*

3 *pp*

4 *pp*

vni 5 *pp*

6 *pp*

7 *pp*

8 *pp*

9 *pp*

10 *pp*

1 *pp*

vle 2 *pp*

3 *pp*

1 *pp*

vc. 2 *pp*

3 *pp*

cb. *pp*

19

$\frac{3}{4}$

20

↓ ad lib.
ca 4"

21

↓ ca 5"

The musical score is organized into systems. The first system (measures 19-20) includes staves for 10 violins (vni), 3 violas (vle), 3 violoncellos (vc), and 1 double bass (cb). Each staff is marked 'perdendo'. Measure 19 is in 3/4 time. Measure 20 includes a tempo change to 'ad lib.' and a duration of 'ca 4"'. The second system (measure 21) shows the continuation of the pieces. The violins and violas are marked 'pp' (pianissimo), while the violoncellos and double bass are marked 'p' (piano). A dashed line connects the 'ca 5"' annotation to the start of measure 21.

22 ∇ ca 6"

23 ∇

ar. *poco f*

pf.

ten. (ad lib.) **Tempo I** *dimin.*

Une ombre qui sommeille une herbe qui s'éveille un pas un pas

1 2 3 1 2 3

vle

vc. 2 3

24 25 26

ar.

ten. *tranquillo pp*

un pas qui m'émerveille

3 4

ad lib.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

vni

1 2

vle

cresc. *f* *dimin.* *rit.* *pp*

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кюрегян Т. С.* Алеаторика // Теория современной композиции. М., 2005. (Глава XII).
2. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XXIV).

* * *

3. *Валькова В. Б.* Алеаторика В. Лютославского и особенности ее использования во Второй симфонии // Проблемы музыки XX века. М., 1977. С. 272–291.
4. *Денисов Э. В.* Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. То же: *Денисов Э. В.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 112–136.
5. *Кюрегян Т. С.* Cantus perpetuus А. Шнитке – «метафизическая песнь» продолжается? // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 3. М., 2003. С. 118–126.
6. *Переверзева М. В.* Джон Кейдж. Жизнь, творчество, эстетика. М., 2006. С. 235–250 (Метод случайных действий). С. 251–270 (Индетерминизм как принцип композиции).
7. *Просняков М. Т.* «Плюс – Минус» Штокхаузена: символ и звучание // Музыкальная культура ФРГ. Kassel, 1994. С. 185–192.
8. *Boulez P.* Aléa // La Nouvelle Revue Française. 1957. № 59. P. 839–857. В рус. пер.: *Пьер Булез.* Ориентиры I. Избранные статьи. М., 2004. С. 106–122.
9. *Boulez P.* Zu meiner III. Sonate // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. 1960. № 3. S. 27–40. В рус. пер.: Соната «чего ты хочешь от меня» // *Пьер Булез.* Ориентиры I. Избранные статьи. М., 2004. С. 135–150.
10. *Lutoslawski W.* O roli elementu przypadku w technice komponowania // Res facta, I. Kraków, 1967. P. 34–38. В рус. пер.: О роли элемента случайности в технике композиции // *Витольд Лютославский.* Статьи, беседы, воспоминания. М., 1995. С. 131–134.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Кутавичюс Б.* «Прутена. Деревня, занесенная песком». Сюита для органа, скрипки и колоколов, финал.
2. *Слонимский С.* Инвенции для духового квинтета.

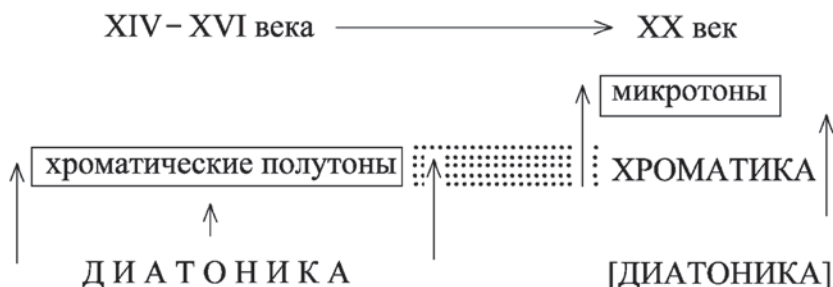
32. МИКРОХРОМАТИКА

А. Хаба. Второй квартет ор. 7

Микрохроматика стоит на грани утонченно-тоновой и сонорной музыки. В предисловии к изданию Второго квартета (см. приложение к настоящей теме) Алоиз Хаба в июле 1920 писал, что речь идет не об отказе от прежней полутоновой системы, но о ее совершенствовании путем более тонкой дифференциации высот. Считая четвертитоновую систему не новым языком, но лишь обогащением старого, композитор указывает, что такое обогащение является исполнением ожиданий его наиболее прозорливых старших современников.

Опыт Хабы преимущественно связан с тем рискованным утончением интонации, когда оно стоит в опасной близости к фальшивому интонированию. (Это требует особенной точности от исполнителей.) Подобно тому, как кластер предполагает твердую гармоническую оболочку в виде интервала из крайних звуков, четвертитоны опираются на твердые ступени полутоновой гаммы, служащие «новой диатоникой» для ее нового дробления «новохроматическими» **микротонами** четвертитонами. Микрохроматика – очередной «диссонанс» новой музыки. После диссонансов аккордики и лада, диссонансов функции, ткани (полигармония, алеаторика) – диссонанс строя (и интонации: микрохроматика), а далее и диссонанс стиля (вместе с «диссонансом» творческой индивидуальности: полистилистика).

Впрочем, микротоны весьма распространены – в практике исполнителей, играющих на инструментах свободного строя, и у вокалистов. Так, при исполнении романса Глинки «Сомнение» при интонировании *f-dis-e*, *b-gis-a* вводные полутоны подтягиваются певцом на четверть тона, что придает ладовой выразительности ту драгоценную остроту экспрессии, которая воспринимается как естественная живость интонации – в отличие от «мертвой», «деревянной» безразличности *dis-e*, *gis-a* на клавишных инструментах с равномерно темперированным строем. Подобно «ложной музыке» XIV–XVI веков (оригинальное название), не фиксировавшейся в нотах и бывшей прерогативой певцов, а затем крайне интенсивно разработанной в музыке в явлении вводнотоновости, теперь то же происходит «этажом выше»:



Вот это интонационное обострение и разрабатывается теперь систематически в музыке Хабы¹. Его четвертитоны, направленные вверх и вниз, являются средством повышенной мелодической экспрессии:

141 А. Хаба. Квартет №2



¹ Знаки микротонов Хабы нельзя признать лучшими. Ввиду множественности систем нотации микротонов можно допустить в наших примерах сосуществование разных способов нотации:

у Хабы: в наших примерах:

♯=	повышение на ¼ тона =	♯
♭=	понижение на ¼ тона =	♭
	повышение на ¾ тона =	##
	понижение на ¾ тона =	bb

1. *Сверхальтерация* (межступенные микротоны) как обострение интонации посредством приближения к целевому звуку на четвертитон (пример 141).

а) *микропроходящие* $\sharp d$ (от основной, «диатонической», ступени через микроальтерацию к целевой: в примере 141) и

Их специфика в том, что они не колеблют полутонности системы.

142



V.2: $\overline{a}^{1\frac{1}{2}}\overline{h}^{1\frac{1}{2}}\overline{c}^{1\frac{1}{2}}\overline{d}^{1\frac{1}{2}}\overline{e}^{1\frac{1}{2}}\overline{f}$

Vla: $\sharp f \text{ } \underline{\text{ } 1 \frac{1}{2}} \text{ } g \text{ } \underline{\text{ } 2 \frac{1}{2}} \text{ } \sharp a \text{ } \underline{\text{ } 1} \text{ } b \text{ } \underline{\text{ } 1 \frac{1}{2}} \text{ } \flat c \text{ } \underline{\text{ } 1 \frac{1}{2}} \text{ } d$

Осознание и учет гармонико-структурных функций микротонов прибавляется к тому, что обычно для анализа музыки XX века, здесь – преимущественно полифонической (как у Танеева, Хиндемита, Шостаковича). С поправкой на экспрессию микрохроматического лада, в ткани действуют известные законы полифонической гармонии.

Форма первого раздела, до *Allegro moderato* (2 такта перед ц. 4) состоит из двух огромных предложений (18 + 23 такта) которые следует понимать как «двухчастный период»³. Второе предложение, несмотря на повторение значительной части первого (целых семь тактов: ср. т. 1–7 у первой скрипки с т. 1–7 второго предложения у виолончели), имеет функцию развития, приходит к огромной кульминации (ц. 2, т. 5–8). После этого контраста возобновление начальных мотивов (ц. 3, т. 3–5), хотя и не составляет предложения, но имеет несомненное репризное значение⁴. Трехтактовое дополнение к 1-му предложению (ц. 1, т. 3–5) со своей стороны привносит момент срединности.

Как в обычной полифонии, здесь различимы опорные созвучия и линейная соединительная ткань (проходящие, вспомогательные и так далее); микротоны же и их группы оказываются особым родом соединительной ткани (изредка и опорными созвучиями).

Начальное двухголосие (т. 1–2) представляет собой обычный контрапункт (неоклассического

² Странной кажется «диатоническая» неравновеликость интервалов в партии альты: $1\frac{1}{2} - 2\frac{1}{2} - \frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - 1\frac{1}{2}$ против ровных тричетвертитонов у 2-й скрипки.

(Притом нарушение точности дублировки подрывает на данном участке роль тональных гармонических элементов – не сохраняется легко воспринимаемая повторность одного и того же интервала большой терции; не должно ли быть в третьем интервале: $\frac{3}{2}a$ вместо написанных $\frac{3}{2}a$?)

³ Форма, где второе предложение по уровню развития превышает возможности периода и потому переходит в разряд песенной двухчастной (Скрябин. Прелюдия ор. 11 № 9 E dur). Аналогичное превышение во втором из трех предложений дает «трехчастный период» (а а¹ а или а а¹ а²), также относящийся, скорее, к трехчастной песенной форме.

⁴ Сходно с упомянутой прелюдией Скрябина.

характера, см. его ритм), интонационное своеобразие которого обнаруживается в обогащении микрохроматикой.

143

Простой контрапункт;



Остов:



Нетрудно убедиться в том, что гармоническое голосоведение здесь совершенно строгое: оно подчиняется правилам правильного разрешения диссонансов – проходящих, вспомогательных, апподжиа-тур (последнее созвучие равнозначно консонансу сексты). Повышенное напряжение микрохроматической нейтральной терции ($\sharp c \cdot es$) трактуется как диссонанс, наподобие энгармонических диссонансов типа *his·e* в тональной гармонии. Консонантность всех опорных интервалов говорит о том, что это лишь начало построения, где еще рано разворачивать энергию автономных диссонансов.

Аналогично обстоит дело и с многоголосием. Попутно: не оспаривая авторскую орфографию, с учетом образующегося начального «кольца тоники» (частая в начале главной темы формула тоникальной стабилизации «тоника – не-тоника – тоника») возможно записать головную фразу темы правильно с точки зрения тяготения хроматической тональности D.

144

Трехголосие. Простой контрапункт:



Схема гармонии:



Микрохроматика подобного рода отражает стилевые идиомы неоклассицизма 20-х годов.

(Закончить анализ 1-го раздела.)

(Анализировать другие разделы квартета; отмечены сменами темпа.)

А. ХАБА. ВТОРОЙ КВАРТЕТ, ОР. 7

Allegro non troppo, risoluto.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

The musical score is written for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. It is in 4/4 time and consists of four systems of music. The first system begins with the tempo marking "Allegro non troppo, risoluto." and includes dynamics of *mf* and *f*. The second system features a forte (*f*) dynamic and an expressive (*espr.*) marking. The third system includes an expressive (*espr.*) marking and a forte (*f*) dynamic. The fourth system starts with a first ending bracket and includes mezzo-forte (*mf*) dynamics. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 4/4.

poco riten. *a tempo*

molto espr. *mp espr.*

mp espr. *mf* *cresc.* *con molta passione*

f *ff*

calando poco a poco [3]

poco a poco ritenuto

Allegro moderato.
(con molta espressione)

[4] *un poco string.*

calmo

più mosso, leggero

p *p* *mp* *cresc.*

p cantabile *mf espr.*

molto espressivo

mf espr. *cresc. poco a poco* *cresc. poco a poco* *cresc. poco a poco* *cresc. poco a poco*

f *f* *f*

6 *ff* *ff* *f*

The image displays a musical score for piano and bass, organized into five systems of staves. The first system includes the tempo marking 'più mosso, leggero' and dynamics 'p', 'mp', and 'cresc.'. The second system features 'molto espressivo' and 'mf espr.', with 'cresc. poco a poco' repeated across the staves. The third system begins with a forte 'f' dynamic. The fourth system is marked with '6' and 'ff' (fortissimo). The fifth system continues the musical development with various dynamics and articulation marks. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

calando poco a poco

f *mf* *mp*

molto riten.

7

7 **Lento, molto espressivo.**

The musical score is written for piano, violin, and cello. The piano part begins with a series of chords and single notes, marked with dynamics such as *p*, *mp*, and *p espr.*. The violin and cello parts enter with a melodic line, marked with dynamics such as *p* and *p espr.*. The tempo is marked **Lento, molto espressivo.**

[illegible]

Allegro (scherzando).

ppp
attacca:

pizz.

8 pizz.

pizz.

arco

pizz.

ff

pizz.

mf

f

mf

f

9

sf mf pizz. f mf sf fff

Scherzo.

risoluto

10

ff ff f cresc. pizz. arco f ff

leggero

cresc. ff cresc. ff mp espr.

11

molto

p mf mp f

espressivo

12

f mf pizz. arco mf f

13

mf mp mf mf cresc. mf cresc. mf cresc.

pizz. f mf pizz. arco f

f f f f f f

f pizz. arco f f pizz. arco f

14

f ff ff ff ff ff

pizz. arco pizz. arco pizz. arco

risoluto tenerissimo

fff p pp p p

arco arco arco arco

15

p mp sfz mp mf

pizz. arco pizz. arco

16

Violin: *mp*, *mf*, *mp*, *mp*
 Viola: *p*, *p*, *p*, *mp*
 Cello/Double Bass: *pizz.*, *p*, *mp*

Violin: *mp*, *pizz.*, *pizz.*, *pizz.*, *arco*, *pizz.*
 Viola: *p*, *mf*, *pizz.*, *pizz.*, *pizz.*
 Cello/Double Bass: *mf*, *p*, *mf*, *mf*, *pizz.*

17

poco a poco agitato

Violin: *p*, *mp*, *mp*, *mp*
 Viola: *mp*, *arco*, *pizz.*, *arco*
 Cello/Double Bass: *mf*, *arco*, *mf*, *mf*

Violin: *mf*, *mf*, *f*, *f*
 Viola: *pizz.*, *arco*, *f*, *ff*
 Cello/Double Bass: *f*, *f*, *cresc.*, *ff*

18

Violin: *f*, *ff*, *f*, *f*
 Viola: *pizz.*, *arco*, *ff*, *arco*
 Cello/Double Bass: *f*, *ff*, *ff*, *ff*

138

22 *molto espressivo*

23

24 *calando poco a poco*

25 *risoluto*

attacca:

Largo (con molta espressione).

espr.

26

con molta passione

27

calando poco a poco

mf mp p pp

calmo assai, dolce, con intimo sentimento

pp p mp mf

28

p mp

animato poco a poco

p mf mp

con molta passione

f ff

29 *calando poco a poco*

30 *calmo come prima*

smorzando

attacca;

31

Allegro agitato (molto energico).

First system of measures 31-33. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a complex texture with multiple staves. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). The tempo is marked *Allegro agitato (molto energico)*.

Second system of measures 31-33. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The music continues with intricate melodic and harmonic lines.

Third system of measures 31-33. The tempo marking *con passione* is present above the first staff. Dynamics include *f* (forte). The music shows a more intense and passionate character.

Fourth system of measures 31-33. The measure number 32 is indicated above the first staff. Dynamics include *ff* (fortissimo), *molto* (very), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The music builds in intensity.

Fifth system of measures 31-33. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). The music reaches a powerful conclusion.

mf mp

33 mf mp

mp mf pizz. arco

34 sempre più espressivo p mp mf arco pizz.

p mp

System 1 (Measures 31-34):
 - Measure 31: *mf*
 - Measure 32: *mf*
 - Measure 33: *f*
 - Measure 34: *f*

35

System 2 (Measures 35-38):
 - Measure 35: *mp*
 - Measure 36: *mf*
 - Measure 37: *mp*
 - Measure 38: *mf*

System 3 (Measures 39-42):
 - Measure 39: *f*
 - Measure 40: *mf*
 - Measure 41: *f*
 - Measure 42: *f*
 - Annotations: *cresc. poco a poco* (three times)

System 4 (Measures 43-46):
 - Measure 43: *mf*
 - Measure 44: *f*
 - Measure 45: *f*
 - Measure 46: *f*

36

System 5 (Measures 47-50):
 - Measure 47: *ff*
 - Measure 48: *ff*
 - Measure 49: *ff*
 - Measure 50: *ff*

First system of a musical score, featuring four staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, with dynamic markings of *mf* and *f*.

Second system of the musical score, starting with a boxed measure number 37. It includes the instruction *riten.* and a tempo change to $(\text{♩} = \text{♩})$. The system contains four staves with musical notation and dynamic markings of *mf*.

Third system of the musical score, featuring four staves. It includes the instruction *calando poco a poco* and a tempo change to *molto riten.*. The system contains musical notation with triplets and dynamic markings of *mp* and *p*.

Fourth system of the musical score, featuring four staves. It includes the instruction *Allegro moderato, con molta espressione*. The system contains musical notation with dynamic markings of *pp*, *p*, and *ppizz.*.

Fifth system of the musical score, starting with a boxed measure number 38. It includes the instruction *molto f*. The system contains four staves with musical notation and dynamic markings of *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *f*.

[illegible]

con molta passione

calando poco a poco

41

riten. **Tempo I. (Allegro agitato.)**

molto espressivo

cresc. poco a poco

appassionato

42

impetuoso

Weag.

ПРИЛОЖЕНИЕ К ТЕМЕ 32

А. Хаба. Предисловие к изданию Второго квартета оп. 7⁵

Мои занятия четвертитоновой системой идут уже год. Музыкальные идеи, которые не могли быть выражены прежней системой нотной записи, подталкивали меня вновь и вновь к некоторым экспериментам с инструментом и записью. Этот квартет есть плод полного вживания в новый язык. Речь идет о наполнении прежней полутоновой системы более тонкими звуковыми различиями, а не об угрозе этой системе. Моему чувству четвертитоновая система представляется не новым языком, а расширением возможностей старого.

Инициативы Бузони и Мёллендорфа известны. Новые выразительные возможности значительнейшими из современных творцов отчасти предчувствовались, отчасти ожидались.

Старые знаки альтерации ($\sharp$ и $\flat$) сохранены.

Новые суть:

$\succ$ повышение на четверть тона.
 $\prec$ понижение на четверть тона.

Бекар ($\natural$) остается в силе.

Например, четвертитоновая гамма:



Вена, июль 1920.

Алоиз Хаба

ЛИТЕРАТУРА

1. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 545–550.
2. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. М., 1983. (Глава XXIII).
- ***
3. Беляев В. М. Четвертитоновая музыка // Жизнь искусства. 1927. № 19. С. 8.
4. Гальперович Т. К новым звуковым мирам: микротоны в творчестве Клауса Хубера // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии музыкального образования. М., 2000. С. 46–60.
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 236–250.
6. Римский-Корсаков Г. М. Обоснование четвертитоновой музыкальной системы // De Musica. Вып. 1. Л., 1925. С. 52–78.
7. Хаба А. Гармонические основы четвертетонной системы // К новым берегам. 1923. № 3. С. 6–10.
8. Холопов Ю. Н. Микрохроматика // МЭ. Т. 3. М., 1976. Кол. 527–529.
9. Холопов Ю. Н. Четвертитоновая музыка. Энгармоника // МЭ. Т. 6. М., 1982. Кол. 523–524.
10. Холопов Ю. Н. Микро и последствия // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии музыкального образования. М., 2000. С. 27–38.
11. Холопова В. Н. Четвертитоновая система у Виктора Суслина как преодоление герметизма двенадцатитоновости // Там же. С. 39–45.
12. Холопова В. Н. «Музыка» Софии Губайдулиной: микротоны высотности и величие смысла // МА. 2005. № 1. С. 34–40.
13. Штейн Р. Четвертетонная музыка // К новым берегам. 1923. № 3. С. 10–15.
14. Wyschnegradski I. Manuel d'harmonie en quarts tons. Paris, 1933.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. Шнитке А. Диалог для виолончели и камерного ансамбля, фрагмент.
2. Слонимский С. Концерт-буфф, часть II.

⁵ Hába A. Quatuor à cordes... op. 7. Universal Edition, Wien, 1921. S. 2. (Перевод Ю. Н. Холопова. – Прим. ред.)

33.

ГАРМОНИЯ В НОВЫХ ФОРМАХ

С. Губайдулина. Музыка для клавирина и ударных, I часть

В первой части настоящей книги¹ освещался ключевой вопрос о связи гармонии и формы; помимо гармонического строения классических форм (а также старых полифонических форм Ренессанса и Барокко) речь шла о том, какую роль играет эта проблема для методики анализа современной гармонии. Нетрудно убедиться, сколь значимы основы музыкального мышления, выработанные в прошедшие столетия, для искусства нашего времени.

Однако наряду с развитием форм прошлого, музыка XX века примечательна фактом принципиального значения – применением новых, индивидуальных форм. Начало этому можно усматривать в смешанных формах романтиков, однако то были новые комбинации на основе тех же классических принципов формообразования, и лишь как редчайшее исключение – собственно новые формы. В XX веке положение изменилось. Содержание музыки и даже сама ее интонация подчас новы настолько, что прежние формы, выросшие из совершенно иного интонационного материала, были бы чисто внешним расположением материала – чистой схемой, а не формой. Показателен «Трен» Пендерецкого: по внешним очертаниям он может быть понят как сонатная форма, но между его содержанием и классической тональной интонационностью столь большая смысловая дистанция, что форма как сонатная совершенно не воспринимается.

Уже был случай столкнуться с такого рода иной формой – «Атмосферы» Лигети. Основана она на сонорном материале, чуждом и феномену основного тона, и тональности, и модуляции, даже классическому ритму и песенной экстраполяции метра; старые формы были бы здесь обузой, инертной оболочкой.

Новые формы не имеют не только классической строгой систематики, но и с трудом поддаются систематике вообще. Они исходят из совершенно иного субстанционального принципа – *индивидуальности* структуры произведения. Новые формы – не «используются» как можно сказать про все прежнее, а *сочиняются*, как издавна сочиняется мелодическая тема для произведения, как в XX веке стали сочинять гармоническую, тональную, ладовую структуру пьесы. И именно потому, что никакие классические формы *не имеют отношения* к интонационной сущности новых форм, они и *не противоречат* друг другу, а следовательно могут и свободно соединяться вместе.

Возникает вопрос: какие же формы тогда – новые? Каков критерий старого – нового? За основной принцип мы принимаем следующую идею: *форма есть система повторности* элементов композиции. Поэтому новой формы нет, например, во фрагменте из квартета Хабы (см. предыдущую тему), несмотря на казалось бы радикальную новизну интонации: система повторности ритмических элементов (во фразах 2 + 2 и т. д.), порядок метрических элементов как малого плана (доли внутри такта и т. д.), так среднего и крупного (пульсация тактовых цельностей и т. д.), порядок повторности тематических элементов формы, система повторности гармонических элементов (начальное «кольцо тоники» в виде возвращения к уже экспонированному и т. д.) – все это еще старая, но только обновленная форма. Новая форма есть у Веберна – в Вариациях ор. 27 (см. анализ III части в теме 25), в Концерте ор. 24, в Симфонии ор. 21, в Багателях ор. 9.

В пьесе Губайдулиной (см. нотный образец) система повторности изначально чужда классической песенной форме, сонатной, простому контрапункту, фуге, опере. Поэтому то, что мы в ее I части сразу находим «трехчастную форму» АВА², еще ничего не говорит о связи с прежними формами. Форма здесь – новая, хотя и мирно «укладывается» в «АВА».

Гармония прямо отражает новизну формы. По характеру интонации это двенадцатитоновая му-

¹ Холопов Ю. Н. Гармонический анализ. Ч. 1. М., 1996. С. 38–48.

² Нелишне еще раз напомнить, что у классиков не бывает «трехчастной формы». В этом словоупотреблении «трехчастная» – не форма, а схема, удобная пространственная модель для глазного восприятия нотного текста. У классиков форма непременно либо «простая трехчастная» «aba», либо «сложная трехчастная» АВА; если вообще пользоваться этими буквенно-числовыми обозначениями форм.

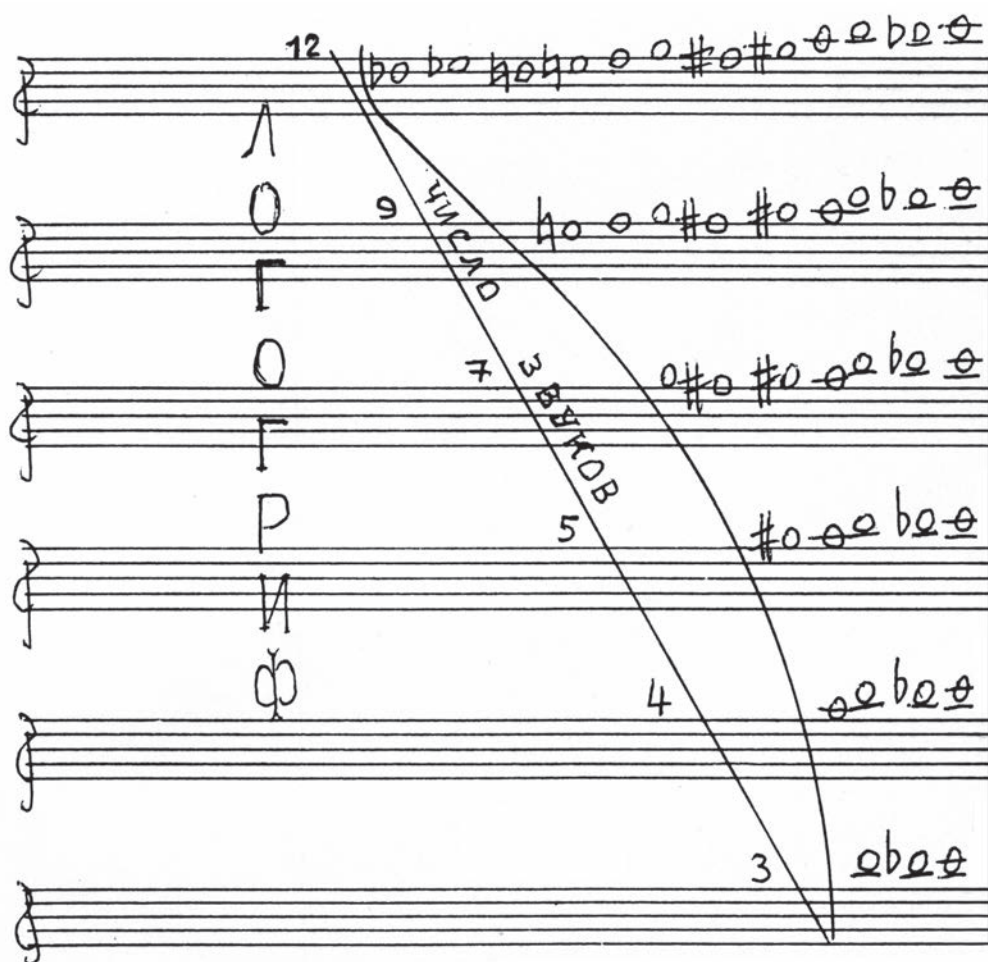
зыка, но не «классического» нововенского типа (см. анализ пьесы Шёнберга в теме 24), а какого-то иного, свободного. Метод разработки серии (см. анализ произведения Денисова в теме 26) точнее объясняет подобную структуру. В начале произведения серию найти невозможно, но в репризе (ц. 15, т. 1) она проводится в чистом виде:

145



Индивидуальная форма последнего раздела – логогриф³ (примененный тем же автором в Скрипичном концерте), выразительный смысл которого – истаивающий каданс пьесы. Схема на примере партии античных тарелочек:

146



³ Логогриф – форма поэтическая, литературная. Ее принцип состоит в последовательном отбрасывании одна за другой букв с тем, чтобы получились новые слова. Такова, например, древняя латинская пословица-логогриф:

Amore	Любовью,
more	нравом,
ore	молитвой,
re	делом –
sis mihi amicus	будь мне другом.

Конечно, дробление как способ формообразования принадлежит к числу самых основных, а «распадение» мелодической фразы часто служит средством, ведущим к окончанию структуры. Но все же логогриф как таковой никогда не применялся в барочно-классико-романтических формах. Это новая форма.

Строение первого раздела, после вступления (ц. 1 до ц. 4) также не имеет ничего общего со старыми формами. На слух воспринимается некий «раствор» из интонаций серии (см. пример 145), которую мы, однако, еще не знаем. Упорная повторяемость одних и тех же – либо очень сходных – интонационных групп создает впечатление проведенных серии:

147



Но анализ этого как будто не подтверждает. Если принять за ЦЭ форму серии в примере 145, то получается сетка проведенных серийного материала – только с пропусками звуков:

148



и т. д.: т. 4 = от G–e вниз (до f в т. 5); [т. 5 = от fis–G вверх (до fis в т. 6)]
т. 6 = от fis вниз (до g); т. 6 = от g вверх (до b в т. 8); [далее менее явно].

Но ведь подобные пропуски есть и в логогрифе (см. ц. 16, т. 1, партия *sempalo*).

Несмотря на явное интонационное единство этого материала с серией (пример 145), в нем слышится и нечто иное (см. пример 147 Б). Причем указанный комплекс (родственный серии, но все же не совпадающий с ней полностью) тоже воспроизводится циклически, как если бы он был серий-вариантом. Это можно зафиксировать и на схеме (запись упрощена):

Получается восемь проведений варианта серии с разными окончаниями, наподобие предложений периода.

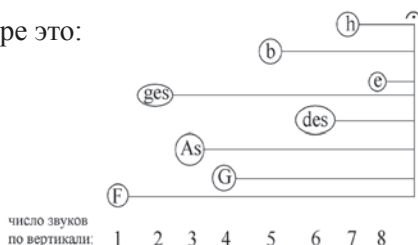
Суммируя развитие основных ладовых комплексов (см. пример 147 АБ), получаем следующую картину их развертывания:

150

Густая сетка интонационных соответствий обеспечивает ощущение закономерной связи в интонационном материале, создает функциональную аналогию единому ряду. Интонационные связи эти, конечно, мало прослушиваются как *тематические* повторения, мелодические фразы; согласно своему ладовому статусу они ощущаются как *интонационная среда* музыкальной мысли.

Ее форма здесь связана с фактурными контурами интонационных процессов. Главенствующая – «веер», то есть педализация последовательно появляющихся тонов созвучия. Несмотря на отчетливую слышимость каждого из них в отдельности, их общий ряд – благодаря остающемуся звучанию – сливается в красочно вибрирующий *сонор* (части которого с неравномерны по силе звучания: см. линии педализации на схеме ниже).

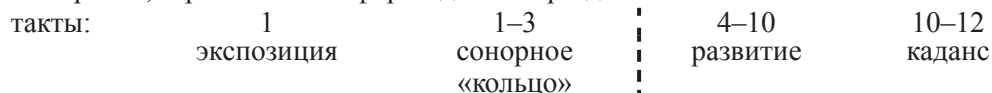
В первом созвучии-соноре это:



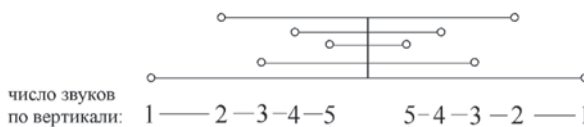
Свободно набираемые звуки сгущаются в слегка гудящий, таинственно переливающийся неясными красками комплекс.

Естественно, начальная форма – простейшая, сонорно-экспозиционная. Во 2-м такте один сонор наплывает на разворачивание следующего, в 3-м – вновь простая форма, как в 1-м такте. Совместно соноры образуют фактурную форму начального «кольца» (то есть с возвращением к началу). Следующий раздел (т. 4–10) занят развивающим изложением на основе «наплывов» 2-го такта. В тактах 10–12 представлен сонорный каданс в виде «веера» со следующим числом тонов: (1–2)–3–4–5–6–7–8–9 (звук *cis*⁴); а далее – «разбор» получившегося сонора в зеркальном порядке: (9)–8–7–6–5–4–3. Остаток-кластер «разрешается» вводно-полутоновым повышением в заключительный кластер у чанга (т. 12 = ц. 2, т. 1).

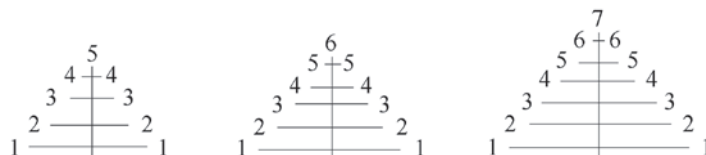
Таким образом, гармоническая форма данного раздела –



Сонорная структура основной мысли объясняет и сущность вступления (до ц. 1). Если основная мысль в большой мере сонорна, то готовящее ее вступление – *сонористично*⁴. «Веером» располагаются здесь звучания китайских тарелок, определенным образом усиливаемых с помощью микрофона (см. нотный образец). Сонористическая форма созвучий тарелок – тот самый «веер», который далее будет основной формой в главной мысли:



Движение «туда – обратно» дает сонорную форму «горки» (или «пагоды»), воспроизводимую и в следующих двух сонорах. Логическое соотношение их состоит в арифметической прогрессии 5–6–7:



(Закончить анализ произведения.)

⁴ Напомним разграничение понятий сонорики:

- 1) *колористика* свойственна тоновой музыке с подчеркнутым значением звукокрасочности;
- 2) в (собственно-) *сонорике* тоновысоты еще сохраняются, но они не слышны, либо плохо слышны (как здесь, при остаточном звучании тонов в аккордах, ц. 1–2);
- 3) *сонористика* предполагает доминирование тонов без определенной высоты (например, ударных, глissандирующих звучностей и т. д.).

С. ГУБАЙДУЛИНА.

МУЗЫКА ДЛЯ КЛАВЕСИНА И УДАРНЫХ, I ЧАСТЬ⁵

Platti cinese

*) ***) al centro

p

13"

Platti

*** M:

15"

M:

Platti

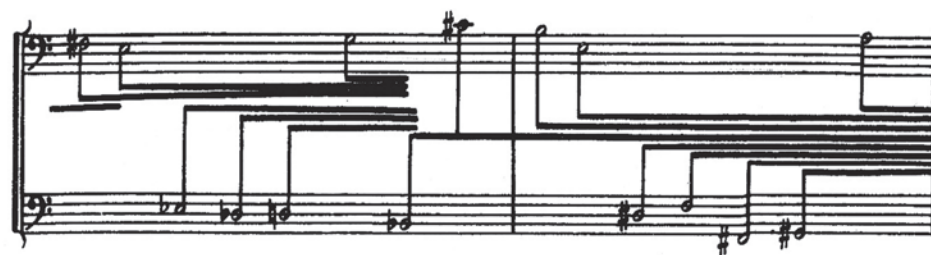
13"

*) ∞ — вне метра (♩ — относительно длинный звук, ♪ — относительно короткий).
 **) Линии означают длящийся звук, x — прекращение звучания.
 ***) Уровень громкости микрофонного усиления.

⁵ Полное название сочинения в оригинале: «Музыка для клавирина и ударных инструментов из коллекции М. Пекарского».

This musical score is for a piece in G major, featuring a Piano (Platti) and a Cembalo. The notation is as follows:

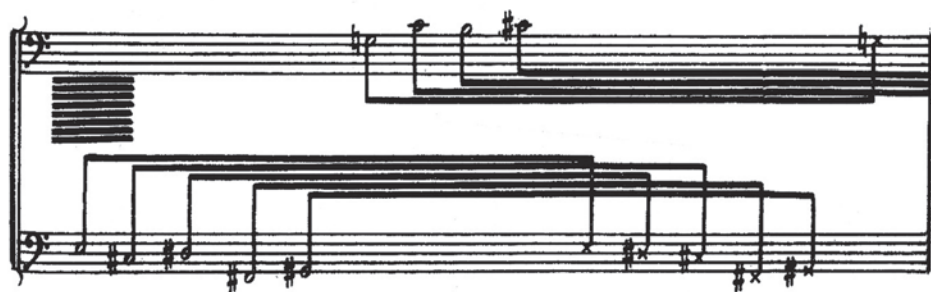
- Measure 8:** The Piano part has a whole note G4. The Cembalo part has a whole note G4. A fermata is placed over the G4 in the Piano part, with a measure rest below it. The measure number "8" is at the end.
- Measure 9:** The Piano part has a whole note G4. The Cembalo part has a whole note G4. A fermata is placed over the G4 in the Piano part, with a measure rest below it. The measure number "9" is at the end.
- Measure 10:** The Piano part has a whole note G4. The Cembalo part has a whole note G4. A fermata is placed over the G4 in the Piano part, with a measure rest below it. The measure number "10" is at the end.
- Measure 11:** The Piano part has a whole note G4. The Cembalo part has a whole note G4. A fermata is placed over the G4 in the Piano part, with a measure rest below it. The measure number "11" is at the end.
- Measure 12:** The Piano part has a whole note G4. The Cembalo part has a whole note G4. A fermata is placed over the G4 in the Piano part, with a measure rest below it. The measure number "12" is at the end.
- Measure 13:** The Piano part has a whole note G4. The Cembalo part has a whole note G4. A fermata is placed over the G4 in the Piano part, with a measure rest below it. The measure number "13" is at the end.
- Measure 14:** The Piano part has a whole note G4. The Cembalo part has a whole note G4. A fermata is placed over the G4 in the Piano part, with a measure rest below it. The measure number "14" is at the end.
- Measure 15:** The Piano part has a whole note G4. The Cembalo part has a whole note G4. A fermata is placed over the G4 in the Piano part, with a measure rest below it. The measure number "15" is at the end.
- Measure 16:** The Piano part has a whole note G4. The Cembalo part has a whole note G4. A fermata is placed over the G4 in the Piano part, with a measure rest below it. The measure number "16" is at the end.
- Measure 17:** The Piano part has a whole note G4. The Cembalo part has a whole note G4. A fermata is placed over the G4 in the Piano part, with a measure rest below it. The measure number "17" is at the end.



==



==



==

Chang 2

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a series of notes, including a half note G#4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass staff contains a series of notes, including a half note F#3, a quarter note G3, and a half note A3. There are several rests and ties throughout the system. The system is marked with a 'pizz.' (pizzicato) and a 'mp' (mezzo-piano) dynamic marking. The system is also marked with a '7'' (seven seconds) time signature.

MHS'

MIS'

mp

7''

The musical score is organized into three systems, each with multiple staves for different instruments.

System 1: The first system includes a staff for **Chang** (labeled *mp*) and a staff for **MI**. The **MI** staff shows a rhythmic pattern with notes and rests.

System 2: The second system features a **Con unghia** (with nails) section. It includes a staff for **Chang** and a staff for **Cembalo**. The **Cembalo** staff shows a rhythmic pattern with notes and rests.

System 3: The third system continues the musical development. It includes a staff for **Chang** and a staff for **Cembalo**. The **Chang** staff shows a melodic line with notes and rests. The **Cembalo** staff shows a rhythmic pattern with notes and rests.

Chang

pizz.

Cembalo

5 $\text{♩} = 80$

legato

M I

p

Con unghia

sf espr.

5 : 4

MII legato

5

3

5

pizz. 8 : 8
 f f
 3 : 2 5 : 3
 5 : 3
 cresc. 4 : 3
 4 : 3
 8 ∞
 +s'
 +s'
 +k

7 *molto rubato*

ff

8

+ 4
+ 16
+ K

Con le dita

Chang

ff rubato

Cembalo

9

pizz.

gliss.

dim.

f

*)

dim.

*) В правой руке — цепь арпеджированных кластеров, в левой — сплошное *glissando* кластера.

11 ~

12 $\text{♩} = 52$

p

p

Con unghia

mf

pizz. 4:3

p

-16 + 8 I

8'

3

mf

13 ~

Cembalo

p

14

15

Cembali
antici

p

Cembalo

==

==

==

16



ЛИТЕРАТУРА

1. *Кюрегян Т. С., Ценова В. С., Дубов М. Э.* Новые индивидуальные формы // Теория современной композиции. М., 2005. (Глава XX).
2. *Кюрегян Т. С.* Музыкальная форма // Теория современной композиции. М., 2005. (Глава IX).
3. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 457–459.

* * *

4. *Кюрегян Т. С.* Нетиповые формы в советской музыке 50–70-х годов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. М., 1989. С. 71–88.
5. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVI–XX веков. М., 1998. (Глава XVIII).
6. *Кюрегян Т. С.* Эволюция принципов музыкальной формы в творчестве советских композиторов 50–70-х годов. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1981.
7. *Лигети Д.* Превращения музыкальной формы // Дьердь Лигети. Личность и творчество. М., 1993. С. 167–189.
8. *Лигети Д.* Форма в новой музыке // Там же. С. 190–207.
9. *Переверзева М.* Новейшие формы новейшей музыки Джона Кейджа // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 268–274.
10. *Петрусева Н. А.* «Зодиак» [К. Штокхаузена]: к теории групповой, сюитной, вариабельной, многозначной формы // *Петрусева Н. А.* Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа. Ч. I. Пермь, 2006. С. 180–200.
11. *Холопов Ю. Н.* Музыка XX века в вузовском анализе музыкальных произведений // Современная музыка в теоретических курсах вуза. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 51. М., 1981. С. 122–126.
12. *Холопов Ю. Н.* Новые формы новейшей музыки // Оркестр. М., 2002. С. 380–393.

13. *Холопова В. Н.* Драматургия и музыкальные формы в кантате С. Губайдулиной «Ночь в Мемфисе» // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974. С. 109–130.
14. *Холопова В. Н.* К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века // Современное искусство музыкальной композиции. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 79. М., 1985. С. 17–31.
15. *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Антон Веберн. М., 1984. С. 258–262, 267–287 и другие.
16. *Ценова В. С.* О современной систематике музыкальных форм // *Laudamus*. М., 1992. С. 107–114.
17. *Ценова В. С.* Проблемы музыкальной композиции в творчестве московских композиторов 1980-х годов. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988.
18. *Ценова В. С.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Леденев Р.* Шесть пьес op. 16, № 2.
2. *Кейдж Дж.* Соната для фортепиано.
3. *Денисов Э.* «Crescendo e diminuendo» для клавесина и двенадцати струнных.

СЛОЖНЫЕ СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНИКИ КОМПОЗИЦИИ

Мощный взлет европейской музыкально-художественной мысли в период авангарда 1950 – 1965-х годов выразился в необыкновенно глубокой разработке закономерностей звука в его различных параметрах высоты, ритма, динамики и тембра. Открытия Веберна, в особенности многопараметровость музыки, проложили путь величайшим новаторам второй половины века, прежде всего Булезу и Штокхаузону, Ноно, Лигети, новым композиторам Польши и других стран.

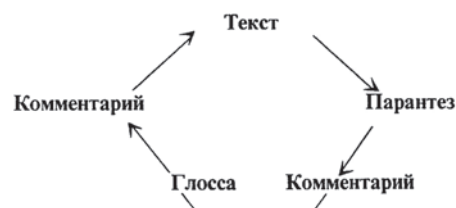
Бесконечно далек этот звуковой мир от того, что принято называть «гармонией». Может показаться даже, что новейшая авангардная музыка – это упражнение в дисгармонии. Однако в конце концов оказывается, что в каком-то другом смысле эта музыка остается искусством гармонии – в новых звучаниях, новых ритмах, новых формах. Коренная сущность гармонии в том, что музыка

- представляет искусство слаженности звуков,
- выражает логику мысли,
- в новом смысле являет творение прекрасного и
- возвышает душу человека.

Но реализуется все это при условии, что «душа обязана трудиться» в художественном плане: и в процессе постижения новой музыки слухом, и, в особенности, при ее художественном освоении, путем разучивания и анализирования. Для этого необходимо ее адекватное восприятие и отражение в адекватных категориях.

И. П. Булез. Третья фортепианная соната. Форманта «Троп». Секция «Текст»

Третья соната Булеза – произведение алеаторическое, того типа (по классификации Денисова, см. тему 31), где текст стабилен, форма мобильна. Поэтому в сонате нет «частей», а есть форманты, то есть составляющие формы. Формант пять: Антифония, Троп, Созвездие, Строфа и Секвенция. Соната композитором все еще не окончена: он опубликовал только две форманты – Троп и Созвездие. Внутри формант тоже алеаторное построение, где ткань стабильна, форма мобильна. Так, форманта Троп основана на кругообразной последовательности из пяти секций, из которых четыре различны, а одна помещена в издании дважды: Текст, Парантез¹, Комментарий, Глосса, Комментарий².

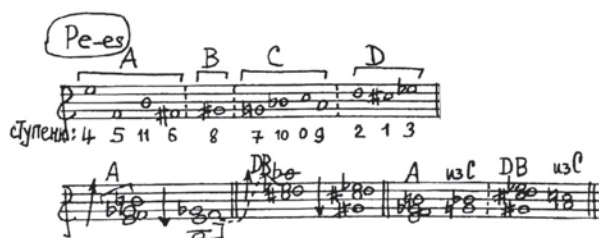


Порядок исполнения определяется авторским дозволением начинать с любой из пяти напечатанных секций; при этом, переходя от секции к секции по часовой стрелке, следует выбрать только одну из двух возможностей сыграть Комментарий (таким образом, Комментарий звучит только один раз). Итак, форманта Троп четырехчастна и допускает восемь вариантов последования секций. Функция Тропа – медленная часть сонаты, с ударами метронома ♩ = 40–60.

Музыка Булеза осуществляется в новых формах, исходящих от интенсивного взаимодействия микроструктур, сегментов серии. Тем не менее, секция имеет членение, внешне выражаемое изменением темпа. От основного его уровня делаются отступления к замедлению и ускорению.

Серию Третьей сонаты сам автор асимметрично разделил на 4 сегмента, ABCD:

151



Цифрами указаны ступени гемитоники (c=0, cis=1... h=11 в любых октавах).

¹ «Paranthèse» – «Вводное слово», или «Отступление от основной темы», как бы «Слово в скобках».

² Схема приводится по книге: Петрусева Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002. С. 191.

Веберновская традиция видна в интенсивности внутренних связей между сегментами, что составляет ладоинтонационный материал для формы, начинающейся от организации повторностей. Так, поле А из высот $4 \cdot 5 \cdot 6 \cdot 11$ конгруэнтно³ полям DB $1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 8$:

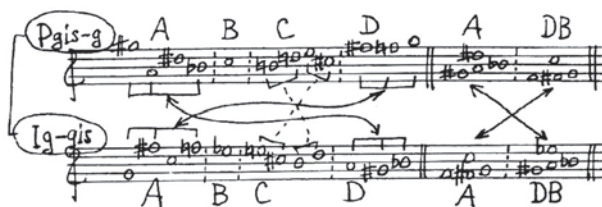
$$\begin{aligned} & 4 \cdot 5 \cdot 6 \cdot 11 \\ & = 1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 8 \end{aligned}$$

При транспозиции на -3 (полутона) поле А точно совпадает с DB. Но они конгруэнтны и при ротации, которая дает инверсию:

$$\begin{aligned} & 11 \cdot 4 \cdot 5 \cdot 6 \text{ (при } 12=0, 13=1, 14=2 \text{ и т. д.)} \\ & = 8 \cdot 1 \cdot 2 \cdot 3 \end{aligned}$$

По отношению к этим ротациям в инверсии строго симметричными оказываются и половины сегмента С, содержащие внутреннюю повторность (симметрию).

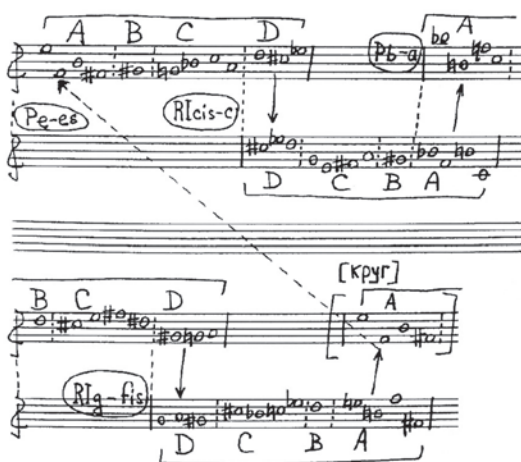
152



Отсюда привилегированность в отношении данной позиции серии тех ее форм и позиций, в которых обнаруживается повторение звуковых групп (сравним ряды Pgis-g и Ig-gis в Примере 152).

На основе же тождественности поля D и его ротации, а также поля А и его ротации, Булез выстраивает несколько родственных рядов с наложениями $D=D$ и $A=A$, пока они не вернутся в исходное положение, что замыкает движение и тем самым кладет ему предел:

153



На место тематизма приходит (уже у Веберна) микротематизм, смысловые связи возлагаются на мельчайшие единицы композиции. Получившееся последование Булез кладет в основу всей пьесы Текст, придавая цепи рядов значение серийного Hauptstimme, главного голоса, или кантуса фирмуса (*c. f.*). (Проследите все ноты 38-звукового суммарного ряда по всей пьесе.) Начало суперряда: $e^2-F-h^1-fis^3-Gis-g-$ и так далее, до «репризы»-замыкания $e^3-H-F^1-fis^4$ (самый высокий звук) в конце. Отмеченное выше членение формы согласно темпу, оказывается, регулируется членением суперряда: всякий раз возвращение «Темпо» начинается после окончания ряда с наложением его на последующий.

Суперряд изложен полифонически. Как у Веберна (см. ор. 27, III часть) микромотивы имитируют друг друга, пересекаясь в сложно-ритмических отражениях (см. неточный ритмический ракоход в микромотивах сегментов А, С). Начало *c. f.*:

154



³ Конгруэнтные – соответствующие, переходящие друг в друга при определенном преобразовании. – Прим. ред.

Полифонии микромотивов *c. f.* противопоставляются пласты ткани второго плана. Некоторые из них подобны аккомпанирующему контрапункту (см. нотный образец), а некоторые, набранные мелкими нотами, представляют собой ажурный орнамент поверх основных пластов. Дифференцированное исполнение каждого из слоев фактуры составляет важную задачу для исполнителя. Фоновый слой под рельефом *c. f.* также обыгрывает серийное родство рядов. Так, фон к тонам *c. f.* 1–4 составляют группы из рядов *Pgis-g* и *Ig-gis* (ср. с примером 152) со свободно комбинируемыми сегментами:

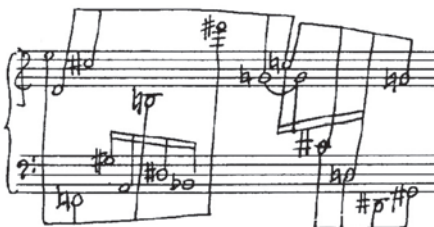
155



Аналогичны черные ноты в контрапункте к тону *Gis*: *Pcis-c* в переплетении с *Ic-cis*. Блестки орнамента – мелкими нотами – также выведены из групп А либо *DB* (ср. с примером 155): *c · eis · d · g* и *dis · gis · a · b*.

Поскольку группы трех фактурных слоев одни и те же, возникает крайне напряженная имитационная игра микроструктур, дающая трудную, но приятную работу музыкальному слуху. Например, одна только деталь целой структуры:

156



Новополифоническая ткань Булеза опирается на утонченную гармоническую вертикаль. Принципами ее являются запрет октавного удвоения, гемитоника и постоянное звучание полутона в каком-либо виде (завет Веберна), постоянная метаболы звучности (то есть ее изменение от одного созвучия к другому и в результате – своеобразная «мелодия звучностей», по принципу *Klangfarbenmelodie*). Так, начальные звучности располагаются следующим образом:

157



Уже здесь сочинение звучностей как объект творчества соответствует современной сонорной концепции гармонии. Это именно гармония – как звучность, вертикаль, «аккорд». И видно, что музыка написана по-французски, по-дебюссистки: автор прямо-таки «купается» во все новых и новых поворотах звучания. Каждое любовно смакуемое созвучие действует подобно «теме», мотиву. Но только мотивы сменяются не через неторопливо чередующиеся такты, двутакты, а с необычайной скоростью. Современное мышление вообще отличается интенсивностью процессов (если не считать замедленно думающих «минималистов» или «неоклассиков»). Здесь же сказывается еще и индивидуальный темперамент композитора. Он чувствует и мыслит пылко, импульсивно, с необычайной горячей эмоциональностью (хотя это не имеет ничего общего с надрывом «экспрессионизма»).

(Продолжить и закончить анализ.)

**П. БУЛЕЗ. ТРЕТЬЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА.
ФОРМАНТА «ТРОП». СЕКЦИЯ «ТЕКСТ»**

Texte

Presque lent (♩ = 50)

Presque lent (♩ = 50)

U.c. . . * Ped. * U.c. . . * U.c. . . . *

11 → Retenu...

...

Musical score for a piece titled "Retenu...". The score is written for piano (p) and includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *f* (forte), *molto dim.* (molto diminuendo), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The score is divided into measures by bar lines, and there are various musical symbols like slurs, ties, and accents. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Tempo

II → Accélérer assez peu et revenir

II - Accélérer

assez peu et revenir

Tempo

più f

f sub.

f

mf

mp

p

poco sfz

ppp

Ped. *

Uc. *

u → II Tempo

mf sub.
pp
mp
f
p
Ped
Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

II → Retenu - - - - - II Tempo

sfz assai
ff
m.d.
quasi f
mf
Ped. * $\frac{1}{2}$ *Ped.* * $\frac{1}{2}$ *Ped.* *
[*Ped**] (*U.c.* . . .)
[*St.*]

bien accentué
rienfoncer sans jouer
poco sfz

p
mf
pp
Ped.
U.c.
1/2 Ped. * *U.c.* . . . *

- pour finir: presser légèrement
- pour suite: ne pas presser, ne pas retenir

Pour suivre: enchaîner sans interruption

II. К. Штокхаузен. Фортепианная пьеса I

Карлхайнц Штокхаузен принадлежит к великим генераторам идей современной музыки. Бурное становление его художественной концепции отмечено поразительным качеством: едва ли не в каждом новом сочинении или в группе сочинений он предстает каким-то другим композитором, иногда – даже не похожим на автора предшествующего произведения. Поэтому ни одно отдельно взятое сочинение не является «самым типичным» для его стиля.

Фортепианная пьеса I весьма непохожа на Фортепианную пьесу XI или XIII (последняя – номер в опере «Суббота» из гепталогии «Свет»). Но в то же время все это суммируется в границах достаточно единого и определенного стиля. Притом Штокхаузен аккумулирует в себе самые характерные принципы современной музыки.

Фортепианная пьеса I (1953), согласно авторскому определению, «сочинена группами»⁴. «Под группой подразумевается определенное количество звуков, связанных посредством родственных пропорций в качестве переживания более высокого порядка». Оно есть крупная композиционная единица, которая и называется группой⁵. Понятие группы обозначает радикальный разрыв с прежними методами композиции и способами ее восприятия. Вплоть до нововенской додекафонии метод составления композиции был преимущественно синтезирующим: каждая новая поступающая в сознание микроединица структуры оценивалась в ее отношении к ранее уже прозвучавшим таким же; через осознание связи и взаимообусловленности частиц при восприятии синтезировалось все более крупное целое. Здесь же за единицу принимается сразу более крупная, составная структура, группа (см., например, 1-й такт пьесы Штокхаузена). Ее функция – единичное целостное музыкальное переживание, подобное одному жесту, или движению души; можно сказать, что это один *макрозвук*, так же состоящий из (постепенно вырисовывающихся) компонентов, как простой звук со своими обертонами. Конечно, противопоставление синтезируемого мотива (фразы) и макрозвука-группы относительно, но оно передает главное отличие в принципах мышления.

В отношении гармонии группа – это, соответственно, единичный элемент звуковысотной структуры. Создание группы есть типичное для XX века *сочинение материала* произведения: композитор не черпает гармонические элементы из общего для всех и кодифицированного источника, а индивидуально строит их в каждом отдельном случае – как если бы группа была определенным характером, художественным образом, эмоциональным переживанием.

Фортепианная пьеса I выстроена из шести таких групп. Они экспонированы в первом разделе произведения (см. в нотах):

Группы:	1	2	3	4	5	6
Такты:	1	2	3	4	5–6	7

Для лучшего усвоения музыки целесообразно сначала проиграть каждую группу в отдельности, с тщательным соблюдением ритма, динамики и артикуляции (способа звукоизвлечения). В процессе исполнения мы не можем не ощутить художественной индивидуальности композитора – его безудержного огненного темперамента, крайней напряженности и раскованности его мысли, ослепляющей яркости звучания каждой группы, наконец, того, что каждая группа есть и впечатляющая гармония, но только почти не имеющая ничего общего с гармонией классиков, романтиков, даже новаторов тональной музыки XX века. Радикальный разрыв этой гармонии с XIX веком настолько велик, что подталкивает нас к отрицанию всякой гармонии в пьесе Штокхаузена. Но истина в том, что каждая такая группа и есть воплощение *современной* гармонии. Ее надо признать за норму музыкального мышления нашего времени, за данность, которую надо только освоить слухом. «Группа» – это фактурная форма гармонии, которая одновременно есть и вертикаль, и горизонталь, и стереофоническая глубина, и линия, и цвет, краска, арпеджированный тембр (конечно, по стопам открытий Антона Веберна, его многопараметровости).

Категории, в которых оценивается слухом и соответственно анализируется многопараметровая гармония Штокхаузена, в сравнении с традиционными категориями столь же новы, как и сама гармония. Это (в порядке перечисления):

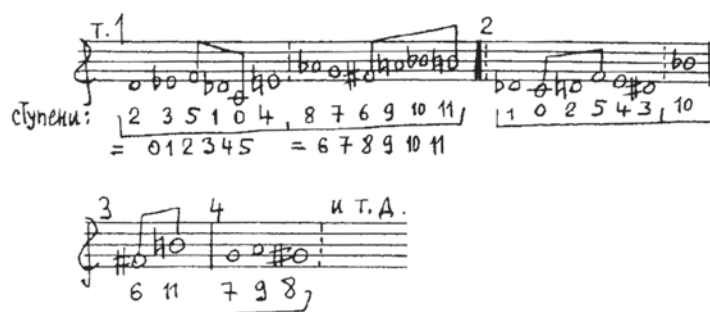
⁴ Здесь и далее используется текст Штокхаузена «Групповая композиция: Фортепианная пьеса I» (*Stockhausen K. Texte <...>. Bd. 1. Köln, 1963. S. 63–74*). В оригинале «mit Gruppen komponiert» – выражение, терминологически являющееся парой к известной формулировке Шёнберга «сочинение двенадцатью лишь между собой соотношенными звуками» («mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen»).

⁵ Там же. С. 63.

- двенадцативысотность абсолютной гемитоники,
- высотная линия,
- артикуляция звука,
- динамика,
- горизонтальная плотность,
- вертикальная плотность,
- тесситура и краска регистра,
- интервалика,
- ритм, скорость движения,
- метр, пульсация,
- членение, соподчинение,
- число одновременных взятий,
- стереофоническое расслоение звучности,
- пропорции (во всех параметрах),
- родство пропорций, варьирование и неповторение,
- целостные формы групп и музыкальные характеры,
- метрические пропорции групп, образование блоков (и другие аналогичные).

Высотная система пьесы организуется на основе первого тропа Хауэра от *c*. На всем протяжении сначала идет первая шестерка, шесть звуков в пределах *c–f*, далее вторая в рамке *fis–h*:

158



В отличие от серийности, внутри шестерки предустановленного порядка нет.

Первая группа (т. 1) содержит все двенадцать высот, распределенные в две подгруппы по 5 взятий в каждой, подгруппы образуют фигуру взлетающей скачками средней величины линии, в своем стремлении вверх испытывающей сопротивление и разветвляющейся на две линии:



Линейная форма группы объединяет все звуки принадлежностью к одному жесту-движению. Общий диапазон взлета около пяти октав, причем вершина его приходится на начало следующей, второй группы.

Подгруппы контрастируют по длительности и динамике:

1-я подгруппа:

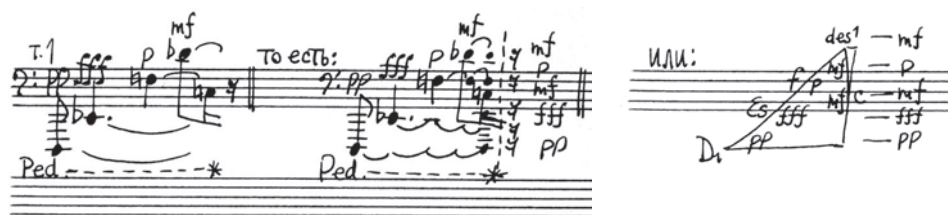
- динамики различны,
- длины различны,
- линия одна,
- взятия по 1 звуку.

2-я подгруппа:

- динамики одинаковы (сходны),
- длины близки либо одинаковы,
- линий две,
- взятия по 1 и по 2 звука.

Различия говорят о некотором изменении избранного характера в процессе взлета при переходе в высокие октавы.

В 1-й подгруппе арпеджируется оригинально созданная гармония с резко неуравновешенными частями звучности.



Звучность выстроена так, что начальный D_1 звучит где-то вдали, Es «выстреливает» прямо перед нашим взором, f – вновь в некотором отдалении, des^1 – c кажутся ближе него. Создается искусственный стереофонически расслоенный звуко-тембр, Klang. Он неравномерно разворачивается, звуки (на педали) наслаиваются один на другой и внезапно сбрасываются все разом. Напрашивается сравнение формы группы со звуковым треугольником, но не плоскостным, а с резко выраженным рельефом рисунка на нем. Геометрическая трехмерная фигура вернее передает форму подгруппы, чем сравнения с «арпеджио», «веером» и другими гармоническими формами старых стилей.

Гармоническое содержание подгруппы представляет индивидуальную звучность, специально сочиненную композитором, как сочиняют мотив. Она искусно выверена в пропорциях ритма, динамики и линии. Так же сочинены и все остальные звучности групп. Подобная звучность очень выразительна как образ из нескольких ярко контрастных компонентов-сторон. 2-я подгруппа, продлевая линию порыва скачками примерно той же величины, отличается более спокойным и уравновешенным характером. Образовавшиеся в ней двузвучия вливаются во 2-ю группу, где тоже два взятия двузвучия. Это открывает родственные пропорции в одном из параметров: в рамках первой группы на 5 взятий первой подгруппы отвечают 5 взятий второй, как если бы эти пропорции 5+5 выражали вопросо-ответную симметрию. Родственность подгрупп усиливается такой же педализацией звучности во второй из них:



Уже в 1-й подгруппе видно важное значение ритма и динамики для звучности. Ведь такое пропорционирование свойственно и любому отдельному звуку: его призвуки намного слабее основного тона и поэтому не слышны. Здесь же звучность создается специально, и при этом она свободно конструируется.

В связи с пропорциями ритма группы находятся и общие временные отношения в ней – прямо-таки изощренные, требующие от исполнителя высочайшего мастерства. В первом такте 5 четвертей, однако 11 восьмых (6+5) вместо 10 (см. нотный образец, т. 1, обозначения сверху и снизу «11:10») указывают на уменьшение каждой из восьмых на микровеличину с тем, чтобы 11 восьмых в сумме была равны пяти четвертям. Кроме того, пять из этих эндекамольных⁶ восьмых в свою очередь заменяются семью с общей длиной в $\frac{1}{2}$. Отсюда огромные трудности для игры ритма. Любопытная особенность подобных ритмов: чем более машинно-точно они высчитываются, тем сильнее эффект свободного и правильного исполнения. Ибо тем легче воспринимающему сознанию их охватить.

Аналогичным образом надлежит сделать анализ далее, в группах 2 – 3 – 4 – 5 – 6.

Новые проблемы обнаруживаются в аспекте связей между группами. Повторяем, здесь нет мотивов, темы, симметрии песенной формы, вариаций, разработки – ничего из прежних форм. Но есть сродство на основе пропорций. Так, во второй группе число взятий точно копирует начальную подгруппу (5=5). И форма ее линии тоже повторяет ту же подгруппу, с «загибом» в противоположную сторону. Разница в том, что 2-я группа повторяет прообраз в обращении в интервальном увеличении, растягивая рисунок линии с трех октав (вверх) до почти шести (вниз).

⁶ Неологизм Ю. Н. Холопова: что-то вроде «смягченных до одиннадцати»; видимо, имеется в виду уменьшение («смягчение») подразумеваемой здесь группы из 12-ти восьмых на одну счетную единицу и образование группы из 11 восьмых («эндекады»); ритмическая фигура «11 вместо 12» является усложнением того, что составляет суть, например, обычной триоли («3 вместо 2»). – Прим. ред.

Особенно важно, что 6 групп образуют блок (т. 1–7), части которого связаны распределенной между группами прогрессией чисел, указывающих количество четвертей:

такты:	1	2	3	4	5–6	7	
метры:	5	2	3	1	4	6,	то есть 1–2–3–4–5–6

Вся пьеса представляет собой шесть шестичленных блоков с теми же метрами 1–2–3–4–5–6, распределенными всякий раз иначе. Например, второй блок:

такты:	8	9–10	11	12	13	14	
метры:	3	6	5	4	2	1,	то есть 1–2–3–4–5–6.

Попутно заметим, что шестерка является организующим числом. Оно действует не механически, но тем не менее действует именно оно. Высот 6 + 6, динамик 6 (*pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*), 6 длительностей (♩, ♪, ♫, ♮, ♭, ♮), 6 метров (1, 2, 3, 4, 5, 6), 6 додекарядов (см. т. 1–7), 6 групп, 6 блоков.

(Продолжить анализ до конца пьесы.)

К. ШТОКХАУЗЕН. ФОРТЕПИАННАЯ ПЬЕСА I

First system of a musical score. The treble staff begins with a *ff* dynamic, followed by a *fffz* section with a 5-measure rest. The bass staff has a 5-measure rest, then *fff*, followed by *f*, *mf*, and *pp*. A 6/4 time signature change occurs. The system ends with a 4/32 time signature and a *ff* dynamic.

Second system of the musical score. The treble staff features *f*, *mf*, and *f* dynamics, with a 5-measure rest. The bass staff has *f*, *mf*, and *f* dynamics, with a 5-measure rest. A 4/32 time signature is present. The system concludes with a 5/8 time signature, a 6:5 ratio, and a *mf* dynamic.

Third system of the musical score. The treble staff includes *mf*, *ff*, *p*, *mf*, and *f* dynamics. The bass staff has *f*, *mp*, and *pp* dynamics. A 7:8 ratio is indicated. The system ends with a 6/4 time signature, a *fffz* dynamic, and a 2/4 time signature.

Fourth system of the musical score. The treble staff starts with *fffz* and *fff* dynamics, followed by *mf*, *p*, and *ff*. The bass staff has *fff*, *mf*, and *ff* dynamics. A 2/4 time signature is present. The system concludes with a 2/8 time signature, a 3-measure rest, and a 4/4 time signature.

Штокхаузен пишет о групповой композиции: «Мы вслушиваемся больше в целое, схватываем целостное впечатление, в котором детали различаются по силе, так что не возникают никакие связи, которые были бы сильнее, чем другие <...> Мы называем это “структурным сочинением и слышанием”»: способ того, как звуки сплавляются и появляются в группах, остается в памяти; менее – отдельные частности, отдельный интервал, отдельное временное отношение»⁷. Здесь все переходит во все, музыка постоянно находится в течении, и тем самым время осуществляется так жизненно, как это соответству-

⁷ Stockhausen K. Gruppenkomposition: Klavierstück I // Stockhausen K. Texte <...>. Bd.1. Köln, 1963. S. 65.

ет нашему представлению о времени. «Перманентный переход – структура-масса – групповая форма: три понятия, способствующие пониманию сегодняшней музыки»⁸. «Новые формы – пропорции различной силы родства: сочинять – ставить в связь – это и в малом и в крупном масштабе»⁹. Представления, которые вели к структурной композиции, пробудились особенно благодаря переживанию музыки Антона Веберна. Как образец Штокхаузен указывает Вариации для фортепиано Веберна оп. 27.

ЛИТЕРАТУРА

1. Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Гармония. Звуковысотная структура // Теория современной композиции. М., 2005. (С. 154–156).
2. Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Двенадцатитоновые техники: серийность, сериализм, постсериализм // Теория современной композиции. М., 2005. (Глава X. С. 354–379).
3. Ценова В. С. «Новая сложность» // Теория современной композиции. М., 2005. (Глава XVI).
4. Ценова В. С. [Сонорика] Новейшие тенденции // Теория современной композиции. М., 2005. С. 401–409.

* * *

5. Курбатская С. А. К анализу «Молотка без мастера» П. Булеза // Курбатская С. А., Холопов Ю. Н. Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки. М., 1998. С. 34–136.
6. Петрусева Н. А. К идее «движущегося универсума»: Третья фортепианная соната // Петрусева Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002. С. 186–210.
7. Соколов А. С. Спектральный метод // Теория современной композиции. М., 2005. (Глава XVIII).
8. Цареградская Т. В. Время и ритм в музыке второй половины XX века (О. Мессиян, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис). Дис. ... докт. искусствоведения. М., 2002.
9. Ценова В. С. Структурный феномен новой музыки: техники композиции // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 275–282.
10. Gieseler W. Komposition im 20. Jahrhundert. Celle, 1975.
11. Henck H. Karlheinz Stockhausens Klavierstück IX. Bonn – Bad Godesberg, 1978.
12. Henck H. Karlheinz Stockhausens Klavierstück X. Köln, 1980.
13. Schmidt H. W. Aufbruch der jungen Musik <...>. Köln, 1970.
14. Koblyakov L. Pierre Boulez: a World of Harmony. Chur <...>, 1990.
15. Schäffer B. Wstep do kompozycji. Krakow, 1976.
16. Stahnke M. Struktur und Ästhetik bei Boulez. Untersuchungen zum Formanten «Trope» der Dritten Klaviersonate. Hamburg, 1979.
17. Stockhausen K. Gruppenkomposition: Klavierstück I // Stockhausen K. Texte <...>. Bd. 1. Köln, 1963. S. 63–74.
18. Stockhausen K. «Formel-Komposition» // Stockhausen K. Texte <...>. Bd. 5. Köln, 1989.
19. Stockhausen K. Zyklus für einen Schlagzeuger (1959) // Stockhausen K. Texte <...>. Bd. 2. Köln, 1964. S. 73–100.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. Штокхаузен К. Klavierstücke XVIII, IX, X.
2. Штокхаузен К. «Zyklus» для одного исполнителя на ударных.
3. Штокхаузен К. «Контакты» для электронных звучаний, фортепиано и ударных.
4. Штокхаузен К. «Freundschaft» для кларнета или других инструментов (формульная композиция).
5. Штокхаузен К. «Мантра» для двух пианистов (формульная композиция).

⁸ Ibid. S. 65.

⁹ Ibid. S. 72.

35. СМЕШАННЫЕ ТЕХНИКИ

Р. Щедрин. Второй концерт для фортепиано с оркестром, финал

Всякое быстрое продвижение композиторской техники приводит к сложному синтезу, сочетанию в единстве элементов, казалось бы, несовместимых друг с другом. Современная ситуация с типичным образным плюрализмом, поднятием и перемешиванием всех пластов музыкальной истории предрасполагает к свободному распоряжению всевозможными интонационными комплексами и гармоническими техниками. Думается, в наше время был бы невозможен феномен Веберна с абсолютной цельностью его стиля.

В методическом отношении это прибавляет проблему согласования того, что представлялось несоединимым в одной структуре – диатоники и серии, модальности народных ладов и сонорики, тональности классико-романтического типа и микрохроматики. Наиболее частый принцип соединения их – обогащение образности посредством контрастов значительно большей амплитуды, чем прежде.

Финал концерта Щедрина так и называется: «Контрасты». В замысел композитора отнюдь не входило объединять их какой-нибудь общей интонационной основой, вроде преобразований на все способного серийного ряда. Нет, композитор с огромным размахом и с «прокофьевской» уверенностью смело сталкивает между собой предельно резко, подчас шокирующее несовместимые образные контрасты, впрочем, как постепенно выясняется, мудро ограничив себя в *основной* части финала сравнительно нешироким кругом образов, создав зато несокрушимо мощный финальный напор их развития. Вообще, несмотря на несходство стилей, в концерте ощущается духовное родство с ранним Прокофьевым, в частности, с его Третьим концертом.

Образность III части концерта почти программна:

- поэтически настраивающие русские колокола;
- полная неожиданность – настраивают рояль;
- «пошла музыка» – сочиняется сурово-сосредоточенная мелодическая кантилена и предельного напряжения драматическое переживание;
- «не дают работать!» – этажом выше учатся играть на фортепиано, разыгрывают новый «Ганнон»;
- за стеной включают приемник, звучит джаз;
- динамизму остроритмизованных резких аккордов противостоит одновременно играемая широкая мелодия, интонационно насыщенная вплоть до полной двенадцатитоновости;
- поток скандируемого железного ритма тутти с беспредельной властью завершает и финал, и весь концерт.

Вст.	ЭКСПОЗИЦИЯ	ЦЕНТР. ЭП. И РЕПРИЗА	Кода
♯	66 67 68 69 71	74 78 82 ²	84
	□ □ □ □ □	□ (□) □ (□) □	□ □

Несмотря на декларативную свободу высказывания, финал определенно ориентирован на традиционное, как у классиков, рондо:

Движение главной темы то и дело текучей струей вырывается между другими темами либо одновременно с ними, либо журчит где-то «за кадром». Не имея структурно оформленного мелодического облика, главная тема не получает и самостоятельного репризного раздела. Первая побочная репризно отражена в ц. 78. Как репризное же идет повторение 2-й побочной (центрального эпизода) – от ц. 80 и далее (ряд вступлений).

Вступление ко всей части по форме – род фантазии со свободным чередованием резко, без всяких переходов и без какой-либо связи сменяющих друг друга образов. Сам по себе подобный тип структуры, хотя и нечасто, но встречается у мастеров прошлого (Бах, органная токката ре минор, вступительная часть). Начальные колокола – типичная сонорная структура, состоящая из местного ЦЭ, первого аккорда и двух вариантных его повторений с добавлением новых звуков и инструментов (гобая, кларнета):



Диссонансы ЦЭ имеют не динамико-экспрессивный характер, но только колористически-сонорный. Они передают диспропорции обертонов колокольного тембра и воспринимаются как единое красочное звучание. Так как ключевой аккорд имеет одни только предельные интервалы, его варьирование неизбежно смягчает звучание. Второй аккорд привносит сексту $f^1 \cdot d^2$, третий – субаккорд типа 4.6 (от f). ЦЭ не имеет основного тона. Однако его бас явно связан с последующим, es передается далее в ключевой звук «Ганона» (ц. 66). Линия варьирования ЦЭ продолжается в дальнейшем пополнении числа звуков в ц. 64 (см. нотный образец; желательно уточнить, сверяясь с партитурой).

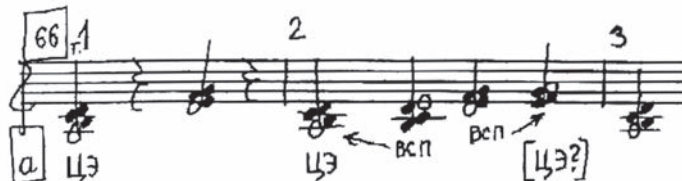
Внезапно врывающиеся экзерсисы главной темы (ц. 66–67) опираются на центральное созвучие, не имеющее явно выраженного основного тона. Этот ЦЭ полигармоничен. При отсутствии сильного основного тона очень подчеркивается линейная сторона аккорда-кластера, прежде всего основной тон мелодической структуры – звук *es*.

162



Рамка кластера *a · es* – созвучия скорее линейно-мелодической природы – также подчеркивает два этих звука. В качестве ЦЭ начальный кластер служит источником дальнейших созвучий, имитирующих (естественно, с варьированием) его структуру (четырёхзвучность, диатонизм и т. д.):

163



Несмотря на характер шутливых «клякс», кластеры обрисовывают в нижнем пласте полигармонии грубватый натуральный а moll, где первому аккорду отводится роль сложной тоники, а переброскам его на кварту или на секунду вверх соответственно – замаскированных и «забитых» разминкой пальцев элементарных функций S и D.

Обозначенные в примерах 162 и 163 «тональности» Es dur и a moll не следует отождествлять с традиционными структурами под этими наименованиями, их одновременное соединение – с «политональностью», а указанные основные тоны – с носителями тональных функций. Методически это ошибочный путь, так как специфическую *новую* гармонию он представляет как известные *две старых*. То же видно и из структуры ЦЭ $a \cdot h \cdot c \cdot d \cdot es$ – в «политональности» должно бы быть:

$$a \cdot c \cdot e + es \cdot g \cdot b$$

Кроме того, в «политональности» должны бы быть как минимум по две отчетливых разных функции (например, T и D) в каждом слое; здесь же в верхнем слое есть только одна гармония Es dur, а «функции» нижнего весьма сомнительны с точки зрения роли основного.

Гармонию надо понимать как структуру на основе полигармонического ЦЭ

a·c·e·d·es.

где гармонический процесс представляет собой сочетание неподвижного верхнего слоя (фигурация аккорда Es dur) и «шлепков» кластерами, функции которых преимущественно линейные (см. пример 163), то есть прилегающие к основному на секунду. Функции ключевого ЦЭ и его производных решительно перевешивают обычные тональные функции, которые здесь все же представлены, но отодвинуты на задний план восприятия.

Гармония главной темы выдержана в одной сложной новой тональности, а не в двух старых простых. Отсюда и дерзкая свежесть звучания. Материал, который мог бы быть банальным («Ганон»), благодаря этому *не сохраняет* свое первичное качество (как об этом говорит термин «политональность»), а дается «отстраненным»; как предмет, о котором говорят музыкой, но который находится *извне*, а не во внутреннем мире говорящего. «Ганон» подан с улыбкой, даже с несколько иронической насмешкой. «Авторским» же здесь является динамизм моторного движения, поначалу «придетого» в чужое, но потом сбрасывающего этот наряд. Закономерным «очищением» становится в особенности моторика и сонорика коды. (Продолжить и закончить анализ.)

Р. ЩЕДРИН. ВТОРОЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ, ФИНАЛ

I

(p) *p senza espress., sotto voce senza Ped*

Flati, Campana

lunga morendo

II

pp pp pp (ad libitum)

I

lunga

pp

I *sim.* *ppp sub. prestiss. e leggieriss. possibile* *m.g.* *l.v.*

II

Fiati, Campana **Andante** ($\text{♩} = 66-63$)

64 *pp* *pp* *C-b. div.* *V-ni I* *pp legatiss.*

II

II

II

65 *cresc.* *V-ni I, II unis.* *Archi* *espress. molto*

II

II

II

II

(senza rit.)

66 Doppio movimento
(Allegro $\text{♩} = 132-126$)
 $\text{♩} = \text{subito}$

f stridente

I

(senza rit.)

Doppio movimento
(Allegro $\text{♩} = 132-126$)
 $\text{♩} = \text{subito}$

Cor.

f stacc. sempre

II

I

II

I

II

I

II

sf secco

I

II

f

8va

Timp. gliss.

ma leggero

Cl.

Fag.

67

sf

Ottoni gliss.

[illegible]

68

sub. *p* con elegante

m.g. dolcissimo

Jazz batteria

etc.

C-b. solo pizz. *p*

The musical score consists of four systems, each with two staves (I and II).
 System 1 (Measures 68-69): Staff I has a melodic line starting with a triplet of eighth notes (F4, E4, D4) and a slur over measures 68-69. Staff II has a bass line with eighth notes. The key signature has two flats (Bb, Eb).
 System 2 (Measures 70-71): Staff I continues the melodic line with a slur over measures 70-71. Staff II continues the bass line. The key signature changes to one flat (Bb, Eb).
 System 3 (Measures 72-73): Staff I has a complex melodic line with many accidentals and a slur over measures 72-73. Staff II continues the bass line. The key signature changes to no flats (C, F, Cb).
 System 4 (Measures 74-75): Staff I has a melodic line with a slur over measures 74-75. Staff II continues the bass line. The key signature changes to one flat (Bb, Eb).

69

I sub.

Tr-be con sord.

II *sf* Tr-ni con sord.

I

II

I

II

V-ni I, II

V-le
V-c.
pizz.

70

I

II

Fiatl

I (L)

V. ni

espress.

Fiati

I

II

I

sub. pcon elegante

Vibrafono solo

Jazz batteria

p leggieriss.

sim.

etc.

C-b. solo

The image displays a musical score for two staves, labeled I and II. The score is divided into four systems, each beginning with a double bar line and a repeat sign. The first system shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The second system starts with a measure number '72' in a box and includes the dynamic marking 'sim.'. The third system continues the complex rhythmic patterns. The fourth system starts with a measure number '73' in a box and includes the dynamic markings 'sub. ff' and 'marcatiss.'. Below the staff II in the fourth system, the word 'Archi' is written, followed by 'sub. sf', 'secco', and 'sim.'. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

I

II

72

sim.

I

II

73

sub. ff marcatiss.

Archi

sub. sf secco sim.

8

74 (1.1)

ff

ff secco sim.

8

ff

(1.1)

Crotali

etc.

Tr-ni,
V.c., C.b.
sul pont. *ff secco* *sim.*

V-ni II, V-le, Cor., Cl., Fag.

ff espress.

Crotali col Piano solo sempre.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 551–561.
2. *Холопов Ю. Н., Ценова В. С.* Смешанные техники // Теория современной композиции. М., 2005. (Глава XIX).

* * *

3. *Дьячкова Л. С.* Гармония в музыке XX века. М., 1989.
4. *Холопов Ю. Н.* Музыка XX века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений // Современная музыка в теоретических курсах вуза. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 51. М., 1981. С. 140–141.
5. *Холопов Ю. Н., Ценова В. С.* Эдисон Денисов. М., 1993.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1. *Шнитке А.* «Гимны», № 1.
2. *Денисов Э.* Реквием, часть V «Croix».

ЛИТЕРАТУРА.

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО АНАЛИЗУ ГАРМОНИИ

- Аврамов Е.* Ръководство по практика на хармоничния анализ. Ч. 1–2. София, 1974–75.
- Берков В. О.* Пособие по гармоническому анализу. Образцы советской музыки в некоторых разделах курса гармонии. М., 1960.
- Глядешкина З. И.* Хрестоматия по гармоническому анализу на материале музыки советских композиторов. М., 1984.
- Гуляницкая Н. С.* Введение в современную гармонию. М., 1984.
- Дьячкова Л. С.* Гармония в музыке XX века. М., 1989.
- История гармонических стилей: Зарубежная музыка доклассического периода: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 92. М., 1987.*
- Кон Ю. Г.* Избранные статьи о музыкальном языке. СПб., 1994.
- Привано Н. Г.* Хрестоматия по гармонии. Ч. 1–4. Л., 1973.
- Ройтерштейн М. И.* Введение в анализ гармонии. [Ч. 1]. М., 1984.
- Скребкова О. Л., Скребков С. С.* Хрестоматия по гармоническому анализу. М.-Л., 1948 (и переиздания).
- Теория современной композиции. М., 2005.*
- Тюлин Ю. Н.* Практическое пособие по введению в гармонический анализ на основе хоралов Баха. Л., 1927.
- Холопов Ю. Н.* Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974. С. 229–277.
- Холопов Ю. Н.* Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М., 1978. С. 169–199.
- Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М., 1983.
- Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988.
- Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. I, II. М., 2003. С. 402–403.
- Despic D.* Harmonska analiza. Beograd, 1970.
- Janaček K.* Harmonie rozbořem. Praha, 1963.
- Motte de la, D.* Harmonielehre. Leipzig, 1977.
- Vieru A.* Cartea modurilor. București, 1988.
- Weselowski F.* Materiały do ćwiczeń harmonicznych. Kraków, 1969.
- Zielinski T.* Problemy harmoniki nowoczesnej. Kraków, 1983.

УСЛОВНЫЕ ЗНАКИ ГАРМОНИИ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

1. Основные функциональные знаки

T, D, S	– тоника, доминанта, субдоминанта
D ⁷ , D ⁹	– доминантовый септаккорд, нонаккорд
S ⁶	– субдоминанта с прибавленной секстой
Tr, Sp, Dp	– параллели: тоническая, субдоминантовая, доминантовая
D ^{5<} , T ^{5<}	– (̂) – знак хроматического повышения (здесь – квинты аккорда)
D ⁷ _{5>}	– (̂) – знак хроматического понижения
S ^{>}	– субдоминанта с минорной терцей (знаки <, >, без арабской цифры относятся всегда к терции аккорда)
T ₆	– «тоника на сексте» (в басу), то есть «VI ступень» (в прерванном кадансе)
T ₃	– «тоника на терции» (в басу), то есть тонический сектаккорд
Dc	– контрпараллель доминанты (например, аккорд Es dur в качестве терцовой доминанты к c moll)
D ⁷ , D ⁹	– аккорды доминанты без основного тона (в C dur – d · f · h, d · f · a · h)
① — ②	– органный пункт – на тонике, на доминанте.
D → Tr	– побочная функция (здесь – доминанта) к тонической параллели
4 – 1	– ступени-однозвуки (в C dur – f – c)
S ⁿ	– неаполитанский сектаккорд
D	– двойная доминанта
D ≈	– кадансовый квартсектаккорд и доминанта

2. Функциональные знаки расширенной тональности (гармония позднеромантическая и XX века)

M	– «большая медианта», то есть аккорд на верхней большой терции (в C-dur – аккорд E-dur; при прямом разрешении в тонику)
W	– «большая субмедианта», аккорд на нижней большой терции (в C dur аккорд As dur; при прямом разрешении в тонику либо в обороте типа T – W – M – T)
m, w	– «малая медианта», «малая субмедианта»; соответственно аккорды на малой терции сверху, снизу
A	– «атакта нижняя» (стремящаяся вверх), аккорд на вVII ступени (в C, c – аккорд H dur, с прямым ходом в тонику).
V	– «атакта верхняя» (стремящаяся вниз), аккорда на nII ступени (например, cis → C, в C dur)
D	– «дубль-доминанта», аккорда доминантовой функции на nII ступени (в C, c – des · f · as · h)
DD	– «дубль-двойная доминанта», аккорд DD на nVI ступени (с увеличенной секстой).
L, T	– «тритонанта», аккорд тритоновой ступени
G ^{mix}	– лад «соль миксолидийский».
C ^{dim}	– лад «с уменьшенный».
C ^{max}	– лад «C увеличенный»
c ^{1.2}	– (модальный) лад «с полутон-тон» (то есть лад со звукорядом c–des–es–e–fis–g–a–b)

3. Условные знаки частей и функций классической музыкальной формы

1 $\bar{2}$, 3 $\bar{4}$, 5 $\bar{6}$, 7 $\bar{8}$.

01, 02

I II III

Ш

Ш

Ш, Ш или 

С

С

С

Г

Г

Т

Т

П

→

↪

↪

↪

– метрические функции тактов песенного восьмитакта («строфы»)

– метрические такты вступления

– метрические секции – 1-я, 2-я, 3-я

– главная тема

– побочная тема

– первая побочная, вторая побочная

– предложение, 1-е предложение

– 2-е (ответное) предложение

– середина, неустойчивая часть песенной формы

– вступление, вступительные такты темы

– дополнение, заключение

– вступление как особый раздел

– заключительная партия, заключительная часть

– кода (при многотемной форме)

– предыкт

– ход, связующая партия

– возвратный ход

– разработка

Холопов Юрий Николаевич
ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
В 3-х частях
Часть третья

Редакторы:
Лыжов Григорий Иванович
Воинова Марина Владиславовна

Оригинал-макет:
М. В. Воинова
Е. А. Ларина

Подписано в печать 24.02.2009. Формат издания 60х90 $\frac{1}{8}$.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура шрифта «Times»
Печ. л. 24,5. Тираж 400 экз.

Научно-издательский центр «Московская консерватория»
125009 Москва, Б. Никитская, 13/6.

Отпечатано в ООО «Типография Момент»
141406 Химки, ул. Библиотечная, 11.