

Леонард Дойч

Проблема атональности и принцип двенадцатитоновости

Перевод с немецкого, вступительная статья и комментарии Татьяны Бершадской

Статья Леонарда Дойча, опубликованная в журнале «Мелос» в 1927 году, представляет на удивление современный взгляд на проблемы звуковысотной организации таких текстов, которые большинство музыкантов сегодня называют атональными. Отталкиваясь от положений Шёнберга в его отрицании понятия и термина «атональность», Л. Дойч стремится обнаружить законы внутренней связности тонов, которые опирались бы на интуитивно-слуховые, а не математические предпосылки; указывает на важность восприятия основного ряда серии как тематической категории, а всего принципа додекафонии как музыкально-творческого, а не рассчитываемого метода сочинения; делает вывод о возможности проявления тонального принципа в системе додекафонии.

Ключевые слова: Шёнберг, додекафония, тональность, атональность, лад, тематизм.

От переводчика

I. В одном из номеров журнала «Мелос» за март 1927 года на глаза мне попала статья, название которой меня, полжизни посвятившую размышлениям о ладе и тональности, не могло не заинтересовать: Das Problem der Atonalität und das Zwölftonprinzip // Melos. Zeitschrift für Musik, März, 1927 — «Проблема атональности и принцип двенадцатитоновости» (так в двадцатые годы прошлого века именовали технику композиции, которая позднее получила название «додекафония»).

Имя автора — Леонард Дойч (Leonhard Deutsch) — мне ничего не говорило. Сведения о нем, как выяснилось, чрезвычайно скудны. Ни в одном крупном справочнике он не упомянут. Краткую информацию удалось обнаружить в издании *Österreichisches Muziklexikon*. Hrsg. R. Flotzinger. Bd. 1. Wien, 2002. S. 314¹. Леонард Дойч родился в 1887 году в Вене. Получил образование одновременно как химик (в 1909 защитил диссертацию) и музыкант. В 1927 году оставил химию и полностью посвятил себя музыке. Преподавал фортепиано и теорию музыки в Вене. Автор ряда статей по вопросам музыкальной педагогики и теории, в том числе по актуальным для 1920-х годов проблемам реформы музыкального письма. После прихода к власти нацизма эмигрировал в США, где и скончался в 1952 году.

Данная статья — единственная музыковедческая работа Дойча, о которой упоминается в трудах других авторов. Между тем, текст статьи по ознакомлению с ней меня просто ошеломил. Это совершенно современный взгляд на проблемы звуковысотной организации таких текстов, которые большинство музыкантов сегодня не задумываясь называют атональными и на том успокаиваются. Острое желание познакомиться с музыковедением с положениями статьи побудило меня перевести ее на русский язык и представить на суд читателя.

II. Статья Леонарда Дойча написана явно «по следам» А. Шёнберга, и прежде всего, его «Учения о гармонии», которое автор многократно цитирует. Отталкиваясь от положений А. Шёнберга в его отрицании понятия и термина «атональность» как не вскрывающего сущности явления — закономерности связи тонов — Л. Дойч, однако, многому дает несколько иное освещение, многое раскрывает по-своему. В частности, это относится и к предложенному А. Шёнбергом термину «пантональность», который Л. Дойч объясняет не только отсутствием однозначной тонической ориентации, но и проявлением таких свойств звуковысотной системы, которые мы сегодня назвали бы переменностью.

Вся статья проникнута духом искательства. Автор пытается обнаружить законы внутренней связности тонов музыки, отошедшей от классической мажорно-минорной системы, причем законов, которые опирались бы на *интуитивно-слуховые*, а не расчетно-математические предпосылки. В этом отношении весьма знаменательны его многочисленные указания на важность восприятия основного ряда серии как *тематической* категории, а заодно и всего принципа додекафонии как музыкально-творческого, а не просто рассчитываемого метода сочинения. Более того, итогом статьи становится важнейшее, на мой взгляд, положение о наличии внутренней родственности между звуковысотными систе-

¹ За сведения о Леонарде Дойче я приношу глубочайшую признательность моему ученику [Вячеславу Григорьевичу Карцовнику], замечательному ученому-медиевисту, не пожалевшему времени и труда на то, чтобы их разыскать.

мами додекафонии и «тональной музыки». «Это не два разных языка, — говорит Л. Дойч, — а два диалекта одного языка». Такие теоретические установки автора настолько близки сегодняшнему взгляду на предмет (к сожалению, с уверенностью это можно отнести только к отечественному музыковедению), что следует только удивляться тому, что они столько лет (почти век!) не были подхвачены и «взяты на вооружение». Ведь и сегодня пресловутая «атональность» фигурирует в научных (!) трудах как понятие, якобы, однопорядковое, равновесное понятию «тональность».

Знакомство со статьей Л. Дойча, равно как и с другими работами, в которых затрагиваются вопросы системности, логической дифференциации тонов, показывает, как не хватает, как необходим музыковедческой науке термин, обозначающий тот аспект звуковысотных связей, который отражает обобщающе-абстрактную систему иерархического соподчинения тонов. Причем термин этот должен быть освобожден от понятия *tonal*, сразу наводящего на мысль о категориях абсолютной высотности. В своем желании осветить именно эту сферу отношений тонов Л. Дойчу приходится прибегать к пространным описаниям и объяснениям того, что он имеет в виду, использовать определения через отрицание, что уж совсем не корректно для научного труда. Он противопоставляет термины *Tonart* и *Tonalität*, подчеркивая в отношении второго из терминов его независимость от конкретной высоты; а «атональному» противопоставляет «гармоническое» и т. п.

Между тем, отечественное музыковедение давно нашло такой термин. Это — термин «лад», предложенный Б. Л. Яворским еще в начале прошлого века и в своем развитии получивший определение как «система соподчинения определенного ряда звукоэлементов (тонов, аккордов, соноров), логически дифференцированных по степени и форме их тормозящей или движущей роли»². Думаю, это определение отражает основные свойства системы, при этом в нем не упоминается фактор конкретной абсолютной высоты. К сожалению, термин не переведен на иностранные языки в соответственном понимании, ибо существующие переводы его как *mod* или *modus* имеют совершенно иное толкование. Я предложила бы использовать его без перевода, но именно в указанном смысле — LAD.

В статье Л. Дойча заслуживают внимания и многие другие положения, иногда лишь бегло упомянутые, иногда достаточно развернутые. Так, весьма привлекательно то, что для установления «порядка отношений» тонов он апеллирует к индивидуальному восприятию и к слуху.

Замечательно требование отношения к «основному ряду» додекафонии как к «целостной мелодии», то есть как к тематической категории, и противопоставление тематических и «гармонических» (читай: ладовых) отношений как разноаспектных. Вместе с тем подчеркивается роль тематизма — ритма, интервалики, членения — в создании ощущения «поряд-

² Бершадская Т. Лекции по гармонии. 2-е изд. Л., 1985. С. 64.

ка» (ладового типа). Здесь я вижу переключку с предложенной мною почти через пятьдесят лет после статьи Л. Дойча категорией результативного лада. Конечно, ни концепции переменности в четко сформулированном виде (подобно тому, как это сделал Ю. Н. Тюлин), ни какого-либо представления о монодических системах (которые сформулировал Х. С. Кушнарёв) у Л. Дойча мы не найдем. Но общая глубоко прогрессивная тенденция мысли пронизывает всю статью.

Круглые скобки, как и разрядка, отвечают авторским. Квадратные скобки с моими инициалами [Т. Б.] указывают, что слово (слова) вставлены мною ради уточнения переведенной фразы.

«Убеждение или познание» — этим примечательным заглавием, которое должно стать девизом в любых спорах вокруг проблем культуры, А. Шёнберг открывает ежегодник «Двадцать пять лет новой музыки». «Тональность или атональность, — говорит он там, — вопрос, является ли то или другое правомерным, допустимым, возможным или необходимым, нынче принял уже более подходящие для данного случая формы: его решение стало вопросом убеждения».

Как и этот, все вопросы права, в конце концов, переходят в вопросы убеждения. Однако дело не в том, чтобы доказывать или опровергать право на существование того или иного стиля, не в том, чтобы атональность «принимать» или «отвергать». Мы должны научиться как можно правильнее ее п о н и м а т ь.

А. Шёнберг и в этом случае вновь возражает против термина «атональность». «Термин Atonal³ может относиться только к тому, что не имеет никакого отношения к тону, что не связано с этой субстанцией. Все, что основывается на звукоряде, есть „тональность“, в музыкальные события она может быть только включена, но не исключена из них. Не „атональность“, а „пантональность“ лежит в основе новой музыки»⁴.

Здесь [у А. Шёнберга. — Т. Б.] термин «тональность» понимается гораздо шире, чем обычно. Раньше закономерную связь тонов считали тональной [tonal] только до тех пор, пока она образует систему классического мажоро-минора⁵; тональным в этом смысле будет комплекс одновремен-

³ Здесь возражение касается не существа системы, а самого слова: Atonal — лишенный тонов.

⁴ Прим. автора. Schönberg A. Harmonielehre. Wien: Universal Edition, 1922. S. 487.

⁵ Прим. автора. Tonart здесь и далее понимается как гармония, то есть как мажорная или минорная тональность. Это нельзя путать с гаммой [Tonleiter (2)], которая принадлежит мелодии. Это различие важно потому, что в гармоническом смысле дает только два рода системы [Tonart]: мажор и минор (еще разве только смешанные формы «миноро-мажор» и «мажоро-минор», но, с другой стороны, их можно рассматривать как унифицированную разновидность одного и того же рода). Гамма же (шкала) может быть представлена во многих разновидностях.

но звучащих или следующих друг за другом тонов, которые организуются в мажорно-минорную систему [Tonart]⁶. А. Шёнберг же называет тональным все, что обнаруживает закономерную связь. «„Атональность“ часто определяют как музыку беззако́ния, хаоса, анархии. Однако в атональной музыке тоже есть „тональность“, то есть закономерность — иначе она не была бы музыкой, — только здесь эту закономерность нелегко доказать»⁷.

Какого же, однако, рода эта закономерность, какие отношения связывают тоны в этом новом смысле, если они больше не подчиняются классической тональности? А. Шёнберг указывает несколько возможностей: вместо классической тональности [Tonart] — целотонная гамма как связанный внутренними отношениями [Beziehungsreihe] звукоряд (с. 465); вместо терцового принципа строения [аккорда. — Т. Б.] принцип связи квартовый (с. 478); наконец, отношения внутри самого двенадцатитонного ряда, то есть хроматической шкалы (с. 464).

Бруно Вейгль оспаривает утверждение, что целотонные или квартовые ряды могли бы привести к какой-либо новой закономерности, ссылаясь на то, что аккорды, образованные этими рядами, встречаются и в классической тональности [Tonart]. Со своей стороны, Вейгль предлагает привести в систему шёнберговские аккорды, основанные на двенадцатитонной шкале, составив общий ряд возможных комбинаций тонов от двух до двенадцати звуков — всего получается 5040 вариантов!

Однако как вейглевские возражения, так и его хроматическая аккордика проходят мимо главной обсуждаемой проблемы. Даже если целотонный или квартовый ряды не предлагают какие-либо новые аккордовые структуры, на их основании свободно могут образовываться новые последования гармоний, закономерности которых устанавливаются в соответствии с новым основным рядом [Grundreihe] вместо классической системы [Tonart]⁸. Во всяком случае, такие системы отношений должны

⁶ Как уже упоминалось в предисловии (введении), в немецком языке фигурируют два термина, характеризующие звуковысотную систему: Tonalität и Tonart. Tonalität понимается более широко, как «единство какой-либо музыкальной системы с функциональным значением отдельных звуков» (*Балтер Г. А. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений. М.; Лейпциг, 1976*). Это довольно близко нашему понятию «лад». Термин Tonart более узок и по существу тождествен по смыслу классическому представлению о мажорно-минорной системе. Л. Д. использует оба термина, указывая на их различие, и оба понимает как систему гармоний.

⁷ Прим. автора. *Schönberg A. Harmonielehre. S. 157*. Прим. переводчика. В этом случае А. Шёнберг, по-видимому, имеет в виду тот тип отношений, который мы обозначаем как «лад».

⁸ Здесь можно говорить об убежденности Л. Д. в различии между ладом и звукорядом. Из дальнейшего видно, что и в этом случае под основным рядом Л. Д. понимает не просто звукоряд, а некую новую систему функциональных отношений, то есть лад.

быть исследованы, и при этом каждый тон основного ряда должен быть отнесен к определенной функции соответственно [аналогично. — Т. Б.] функциям тоники, доминанты и т. д. классической системы⁹.

То же самое относится и к хроматической шкале в роли основного ряда. Отдельные аккорды, построенные на основании этого ряда, сами по себе тоже не новы, поскольку каждый хроматический аккорд, даже если слух уже не узнает его безоговорочно как тональный, по меньшей мере, теоретически может быть отнесен к [какой-нибудь. — Т. Б.] классической тональности. С другой стороны, предварительная [ладовая. — Т. Б.] настройка [слуха. — Т. Б.] здесь отсутствует. Схема говорит только об ограничении количества и выбора тонов хроматической шкалы, то есть в точности о тех же нормативах, которые детерминируют и систему классической тональности. Требование взаимозависимости с основным рядом не заканчивается отбором только отдельных тонов, но относится также и к созвучиям. В результате, поскольку в каждом аккорде, каждой фразе отражается основной ряд, последование аккордов и тонов обнаруживает некий порядок; это — предпосылка их внутренней взаимосвязанности, подлинно гармонического построения. Схема хроматических аккордов Вейгля показывает только арифметические, а не гармонические их отношения. Она никак не отражает возможности трактовки, [функциональной. — Т. Б.] интерпретации созвучия; аккорд можно лишь тавтологически описывать, единичным образом расположив его тоны. Ничего, кроме этого, сделанные Вейглем «гармонические анализы» отобранных им примеров из литературы не представляют; всякие действия с этими созвучиями требуют предварительного установления нескольких тысяч комбинаций. Относительно же взаиморасположения [последования. — Т. Б.] созвучий голая схема не дает ни малейших указаний; в принципе все созвучия оказываются равными друг другу по выполняемой ими функции. Отсутствуют какие-либо указания на формообразующие (формирующие систему) законы: [отсутствует. — Т. Б.] дифференцированность гармонической конструкции. К тому же просто составить ряд отношений еще не достаточно, намного важнее на основании этого ряда вывести столь же определенные принципы построения целой композиции¹⁰.

⁹ Считаю определение «аналогично» более точно выражающим мысль автора, ибо далее ни о субдоминанте, ни о доминанте речь не идет.

¹⁰ Здесь все время ощущается скрытая «оглядка» Л. Д. на систему мажоро-минора. Классическая тональность содержит целый ряд собственно формообразующих свойств: принцип определенного, «предсказуемого» последования; типовые кадансовые и начальные обороты; взаимосвязь ладовой функции и модуляционного движения с определенным разделом формы и т. п. Видимо, Л. Д. хочет потребовать этого и от новой системы.

Подобную попытку, основываясь на хроматической шкале, предпринял А. Шёнберг, и полученный таким образом новый принцип композиции он воплотил в целом ряде произведений. Одна из публикаций¹¹ описывает шёнберговский «закон двенадцати тонов» следующим образом.

Для каждой пьесы устанавливается «основная форма» [Grundgestalt], состоящая из двенадцати тонов хроматической шкалы в произвольной, но для данной пьесы твердо закрепленной последовательности тонов. Вариации основного ряда допускают только вертикальные или горизонтальные обращения (противоположное движение, ракоход), транспозиции начального тона, перемещения отдельных тонов на октаву вверх или вниз, повторение тонов. Ритм может быть свободным, так же как и голосоведение; неизменным в течение всей пьесы должен оставаться только изначально предписанный порядок размещения тонов основного ряда и его вариантов, как в следовании друг за другом, так и в одновременном звучании. В голосах, вследствие оговоренных показателей [строения. — Т. Б.] мелодии, последовательность тонов ряда должна точно соблюдаться, причем основной ряд в определенных обстоятельствах может начинаться каким-либо другим тоном. В условиях многоголосия основной ряд, и его варианты, переходят из голоса в голос, смотря по тому, где первоначально появился новый тон.

В каждой композиции, организованной таким образом, каждый отдельный тон и каждое созвучие находятся в определенных и закономерных отношениях с основным рядом. Однако это отношения совершенно другого рода, не такого, как отношения созвучий в классической тональности [Tonart]. Здесь нельзя говорить об аналогии в том смысле, что тоны сочинения, основанного на хроматической гамме или ее пермутациях, связаны, якобы, так же, как в диатонической гамме. В традиционной тональной композиции действует не просто гамма [Tonleiter], а система отношений [классическая тональность — Tonart]. Тональность [Tonart] — это и не гамма, и не основной тон [Grundton], и не основное трезвучие или какое-либо конкретное гармоническое или мелодическое образование вообще. Классическая тональность [Tonart] — это не что иное, как система отношений, организующий принцип, полностью абстрактное понятие, аналогичное понятию «семья» или «родство». Конкретные созвучия, гаммы, основное трезвучие только представляют, репрезентируют тональ-

¹¹ Прим. автора. *Greissle F.* Die formalen Grundlagen des Bläserquintetts von Arnold Schönberg // *Musikblätter des Anbruch.* VII (1925). S. 63–68. Ср. также: *Stein E.* Neue Formprinzipen // *Musikblätter des Anbruch.* VI (1924). S. 286–303.

ность. Утверждение, что некое созвучие «относится» к [какой-либо. — Т. Б.] тональности, говорит только о его возможной принадлежности к этой тональности, а также и о степени его родства с другими репрезентантами этой тональности. Благодаря этому каждое созвучие внутри гармонической последовательности проявляет определенную однозначно понимаемую функцию, то есть способность либо приближать слушателя к тональному центру, либо отдалять от него. В этом состоит смысл понятия организованной гармонической системы¹².

В отношении принципа двенадцатитоновости речь не идет ни о чем подобном; здесь нет центра, нет различий, нет функций¹³. Здесь созвучие не состоит в каких-либо отношениях к основному ряду, оно само — основной ряд или одно из его производных преобразований. То есть созвучия предоставляют материал для композиции. Через соотношение с основным рядом каждый отдельный тон построения получает не гармоническое, а тематическое значение¹⁴. В тональных композициях материалом тоже могут служить гаммы, трезвучия и т. д., однако там выбор их взаиморасположения свободен, и в порядке следования тонов нет никакого «принуждения», он не оговорен, не предписан заранее¹⁵.

Таким образом, в выражении «зависимость от основного ряда» общим между двенадцатитоновостью и тональностью [Tonalität] остаются только сами слова; смысл же в каждом случае различен: для тональности это связь гармоническая, а для двенадцатитоновой композиции — тематическая¹⁶. Здесь налицо совершенно самостоятельные принципы, друг с другом никак не связанные, друг от друга полностью не зависящие,

¹² Весь абзац с поразительной ясностью демонстрирует «ладоискательскую» позицию автора, его на удивление четкое видение абстрактной сущности ладовой системы, различия между категорией звукоряда и лада, материала и системы, понимание им ладовой функции как действенной роли звуковысотного элемента без конкретизации в виде субдоминант и доминант, равно как и без установления стабильных конструкций ладовых единиц.

¹³ Л. Д. имеет в виду отсутствие предустановленной системы. Я вижу в этом параллель с предложенным мною (опять же на пятьдесят лет позднее) противопоставлением автономных и результативных ладов.

¹⁴ Замечание имеет прямое отношение к уточнению сущности такого явления как «центральный элемент системы». Автор появившегося в середине прошлого столетия понятия и термина Ю. Н. Холопов наделяет центральный элемент ладовым (тоническим) значением. Я (как оказывается, в полном согласии с концепцией Л. Д.) постоянно возражаю, подчеркивая сугубо тематическую функцию этого феномена.

¹⁵ Понятно, что, говоря о свободе последований, Л. Д. имеет в виду последование тонов, то есть чисто мелодический фактор. Последования функционально значимых аккордов, как известно, в мажорно-минорной системе подчинено достаточно строгим законам.

¹⁶ Здесь, как и во многих других разделах текста, под словом «гармонический» понимается система ладо-функциональных отношений (еще одно подтверждение необходимости установления специального термина).

которые могли бы существовать рядом друг с другом на равных в аналогичных композициях. Насколько жестко принцип двенадцатитоновости поработает [автора. — Т. Б.] в отношении порядка следования тонов, настолько гармония [мажорно-минорная система. — Т. Б.] предоставляет в этом плане полную свободу выбора.

Принцип двенадцатитоновости не предполагает никаких определенных гармонических структур, ни тональных, ни атональных¹⁷. Связывать этот принцип с ними было бы не более справедливо, чем утверждать, что схема фуги, или сонаты, или какой-либо тематической разработки обязательно предполагает определенную гармонию. Тот факт, что в пьесе или ее части пронумерованные тоны выступают всегда в одной последовательности, и каждый тон обязательно через двенадцать шагов повторяется, ни в коем случае не исключает возможности значимости тона как принадлежащего какой-либо тональности. Соблюдение двенадцатитонового принципа — это вопрос композиционной техники, вдобавок [возможно. — Т. Б.] использующей и «атональность». Уже через выбор тонов и ритмизацию основного ряда можно в дальнейшем достичь оборотов тональной мелодики, а через соответственное маневрирование голосами получить и отвечающие классической тональности гармонические последовательности. Двенадцатитоновость, в том плане, что она «нацелена» на определенную аккордику, вынуждает преодолевать специфические композиционно-технические трудности; естественно эту аккордику тоже считают атональной. Атональность же этой новой композиционной схеме несколько не благоприятствует, а поначалу даже затрудняет сочинение, особенно из-за значительных тематических ограничений.

Это — между прочим. Важна здесь только констатация того факта, что для двенадцатитонового сочинения гармонический [тонально-функциональный. — Т. Б.] статус атональности не имеет никакого значения. Это же следует из приведенной публикации (Ф. Грайссле); скорее можно предположить, что двенадцатитоновость должна была бы *заменить* старую тональность. Возникает только категорическое требование, чтобы слушатель отказался от своих привычных представлений, чтобы он перестал ожидать гармонию в привычном (старом) смысле; в двенадцатитоновом сочинении надо узнавать и отслеживать не гармонические, а тематические структуры¹⁸. Исходя из этого требования можно заключить при-

¹⁷ См. предыдущее примечание.

¹⁸ Важнейшее положение, напрямую связанное и с определением статуса центрального элемента, и с проблемой соотношения категорий лада и конкретного интонационного

мерно следующее: двенадцатитоновость по существу — тематическая конструкция, ее гармония [ладовая система. — Т. Б.] как бы второстепенна. То, что эту тематическую конструкцию обычно связывают с атональностью, имеет чисто практическое значение: [это происходит. — Т. Б.] потому, что действие активной тональной структуры отвлекает внимание слушателя от тематизма¹⁹. Атональность используется здесь как средство, не вводящее слушателя в искушение обратить все внимание на гармонию, снимающее его интерес к гармонии в пользу тематизма²⁰, подобно тому, как программная музыка отказывается от завершенной архитектоники в пользу предметности, или «экспрессионистская» живопись — от предметности в пользу композиции красок.

Отсюда «атональность» получает устойчивый смысл как средство именно тематической (вместо гармонической) дифференциации тонов согласно их высотному положению, музыки, в которой гармония приносится в жертву тематизму.

Однако при ближайшем рассмотрении такое истолкование (интерпретация) атональности оказывается обманчивым. Потому что, если бы атональность действительно ограничивалась лишь намерением «сделать слух свободным от гармонии», она бы ошиблась в расчетах. Вообще, кто способен слышать гармонически, тот не сможет не слышать [знакомых. — Т. Б.] гармонических структур в любом произведении, как тональном, так и атональном. Воздействие атональной гармонии никак не слабее, а может и сильнее, чем действие тональности [Tonalität]²¹: во всяком случае, атональность больше, чем тональность, способна отвлечь внимание слушателя от гармонии и обратить его на тематизм.

И дело не только в том, что гармоническое слышание невозможно выключить; это не стоит делать даже напрямую в интересах четкости формулирования тематизма. Ибо предпосылки этого [тематического восприятия ряда. — Т. Б.] исходят из того, что тема (основной ряд) постепенно узнается благодаря повторениям, причем [узнается. — Т. Б.] именно не рассудком, а подлинно интуицией. Для этого не достаточно только [формального. — Т. Б.] совпадения границ изложения основного ряда с границами членения текста, важнее, чтобы эта согласованность ощущалась в процессе течения текста. Для того чтобы последование тонов устой-

(тематического) материала: тематизм обнаруживает и может даже «установить» лад, но это — разные аспекты, разные классификационные ряды, разные субстанции.

¹⁹ Не близкая ли аналогия с известным положением Ю. Н. Тюлина об обратной пропорциональности воздействия на слушателя фонизма созвучия и его ладовой функции?

²⁰ Разрядка переводчика.

²¹ Tonalität, как говорилось, — понятие уже более широкое, близкое по смыслу ладу.

чиво узнавалось слухом в постоянных повторениях, необходимо, чтобы оно было воспринято как некая [целостная. — Т. Б.] единица, то есть как мелодия. Тоны основного ряда должны рассматриваться [восприниматься. — Т. Б.] не как отдельно взятые, отчужденно друг за другом следующие, а как закономерно взаимосвязанные, в своем определенном ритме и в той гармонической системе, которая в него (возможно, бессознательно) привносится слушателем. При значительном изменении ритма или гармонизации мелодическая тема может быть преобразована до неузнаваемости. И, наоборот, тема, даже мелодически варьированная, будет узнаваемой, если сохранит основной характер своей ритмики и гармонии. Если исключить представление об основном ряде как о гармонической целостности, то это с самого начала приведет двенадцатитоновый принцип к абсурду, потому что пропадет всякая возможность слухового опознавания закономерности связи тонов.

Из цитированного в начале статьи высказывания А. Шёнберга, вне всякого сомнения, вытекает, что принцип двенадцатитоновости должен не вообще полностью заменить собою тональность [Tonalität], лишь привести к отказу от архитектурных форм тональной композиции. Традиционные архитектурные схемы — соната, вариации, fuga и т. д. — действительны только в произведениях, управляемых классической гармонической системой; в «атональных» структурах они — не более чем пустая формальность. Понимание этого, первоначально возможно инстинктивное, заставляло [композиторов. — Т. Б.] придавать первым двенадцатитоновым сочинениям, поскольку они не предназначались для озвучивания текста, образ скорее афористический, рапсодический. Ибо, чтобы получились новые, крупные, замкнутые формы, должны были быть найдены и новые архитектурные принципы, которые так же соответствовали бы атональности, как традиционные формы тональным сочинениям. Именно это должно было стать функцией двенадцатитонового принципа. Таким образом, тематизм двенадцатитоновой композиции — не единственный фактор, который в этих новых условиях упорядочивает звуковысотные взаимоотношения тонов; скорее параллельно с этим выступает и определенная гармонико-мелодическая закономерность.

В дополнение отметим, что таким образом опровергается постоянно выдвигаемое утверждение, что двенадцатитоновая композиция якобы не «сочиняется», а «высчитывается». Это справедливо только в отношении связанной строгим расчетом определенности последования составляющих тему тонов. Необозримые же возможности для музыкального изобретения заключаются в свободе самого расчета [Dimension] при выборе этого последования тонов [для основного ряда. — Т. Б.], независимого от

ритма и архитектоники, важнейших [факторов. — Т. Б.] для (атональной) гармонии и мелодии. Эти возможности следует оценивать особенно высоко потому, что создать такой тематизм, благодаря предписанным двенадцатитоновостью ограничениям, значительно труднее, чем обычный.

После того как установлено, что сам по себе принцип двенадцатитоновости не дает ключа к раскрытию смысла атональных структур и что вопрос о закономерности [термина. — Т. Б.] «атональность», как и ранее, заявляет о своих правах, становится ясно, что все прежние сомнения в исчерпанности проблемы возвращаются вновь. Если А. Шёнберг хочет вместо термина «атональность» применять определение «композиция с двенадцатью взаимосвязанными тонами», неизбежно возникает второй вопрос, а именно: о гармонических [ладовых! — Т. Б.] отношениях двенадцатитоновости, который независимо от первого и параллельно ему тематического [вопроса], должен быть положен в основу подобной композиции. Гармонический [ладовый! — Т. Б.] принцип двенадцатитоновости характеризуется тем, что он не выдвигает ни одного тона как главного в тональности [Tonart]. И это достигается в том числе и избеганием аккордов и мелодических оборотов, характерных для тональной музыки.

Именно эта особенность — самое яркое отличие гармонической системы двенадцатитонового принципа. А. Шёнберг вполне отчетливо объяснил, что трезвучия (тональной гармонии) избегаются не принципиально, а лишь потому, что включение в новую гармонию консонантных аккордов, именно из-за их яркой тональной характеристики, причинит огромные композиционно-технические трудности; лучше их не использовать, экономнее будет их обходить. Если же двенадцатитоновая система предстает как самостоятельная²², то при сопоставлении ее с классической тональностью [Tonart] обнаруживается так же мало общего, как и между двумя разными языками [вербальными. — Т. Б.]. Область действия двенадцатитоновых созвучий может быть или полностью отделена от сферы классической тональности, и тогда тональные трезвучия и им подобные не будут иметь к двенадцатитоновости никакого отношения, или обе системы будут действовать в одной зоне, и тогда сущность [тип системы. — Т. Б.] этого гермафродитного образования [Zwitterbildung] придется [можно будет попытаться. — Т. Б.] определять, исходя из его гармонического окружения, через созданную этим смешением атмосферу. Иными словами: если посреди двенадцатитоновой гармонии встретятся традиционные консонантные аккорды, их нельзя расценивать как тако-

²² Здесь Л. Д., по-видимому, имеет в виду мелодические обороты основного ряда, которые будут принципиально отличаться от типовых оборотов мажорно-минорной системы.

вые: они больше не отвечают своей обычной функции и должны быть рассмотрены с позиций двенадцатитоновой системы. (Другой рассматриваемый А. Шёнбергом случай, когда мы слуховым сознанием наполняем трезвучие старым значением, здесь не подлежит рассмотрению, ибо, если мы придаем трезвучию традиционный смысл, речь идет уже о тональной гармонии).

Если же, вопреки всему, окажется, что отношения двенадцатитоновости и отношения тональные сами по себе по сути не различаются, и что в первую очередь их задача — обслуживать композиционную технику именно через заботливое сохранение баланса во взаимоотношении конкретных систем [Tonart], это будет означать, что здесь мы имеем не два разных языка, а два диалекта единого языка, что двенадцатитоновая гармония возникает в результате расслоения тональности, что она [двенадцатитоновость. — Т. Б.] одновременно представляет собой ее [тональности. — Т. Б.] негатив.

Фактически речь идет об отступлениях от традиционной гармонии, которые А. Шёнберг настойчиво предлагает считать приемами новых гармонических отношений. Подмеченные им нарушения терцовости аккордов он определяет как «гармонически чуждые тоны» («Учение о гармонии», с. 378). Поскольку, однако, он воспринимает эти созвучия как собственно гармонические, а не как следствие линейного голосоведения, он признает их структуру как явление по существу иной, не терцовой закономерности.

Исходя из аналогичных наблюдений, можно сделать и еще один вывод: традиционное учение о гармонии не дало исчерпывающего обоснования ограничениям терцового принципа строения аккорда. Шаг в этом направлении делает Б. Вейгль, дополняя шкалу трезвучий и четырехзвучий (септаккордов) классической тональности [Tonart], пяти-, шести- и семизвучными комплексами. Это позволяет строить тональную гамму не как принято, в виде мелодии, а в виде гармонии, произвольно отобрав тоны для начального ряда, которые затем можно представить как обычный семиступенный звукоряд. Если исходить из определенных и неизменяемых функций тональности [Tonart], а именно тоники, ее доминанты и ее субдоминанты, если принять тонику за главный тон, а терцовый принцип строения [аккорда. — Т. Б.] как общий закон, то двойная доминанта предстанет всегда в одном виде, а нижняя и верхняя медианты как варианты.

g h d f $\frac{a}{as}$ c $\frac{e}{es}$ g h d f и т. д.

Только после выбора медианты удастся окончательно установить основной аккорд (один из одноименных) мажорной или минорной тональности (как и обеих смешанных [промежуточных — *Zwischenformen*] форм)²³. Сочетание тонов в этом распорядке, по крайней мере для современного слушателя, действует как, без сомнения, гармоническое, так же, как и любая избранная часть этого сочетания (каждый из тридцати пяти диатонических аккордов). Каждое такое созвучие будет так же несомненно признаваться принадлежащим тональности [Tonart]. В каждом подобном созвучии каждый тон может повторяться через октаву, может быть октавно перемещен или выпущен (удвоения, увеличения, обращения, неполные аккорды); далее, в каждом исходном аккорде каждый тон может быть повышен или понижен на полтона (альтерирован); тональные отношения продолжают действовать, и со временем впечатление гармонии [лада. — *T. B.*] возникает между такими созвучиями, которые прежде представлялись чуждыми. Отсюда следует, что буквально каждое мыслимое созвучие, любого состава и количества тонов, можно будет отнести к какой-либо тональности [Tonart], и, далее, что любое созвучие как и любая последовательность созвучий сможет принадлежать любой тональности.

Все эти разговоры о порядке, однако, отнюдь не только голые теоретические рассуждения, покоящиеся на рассудочном анализе; скорее они основаны на реальных ощущениях слушателя, а именно: в случае непривычных аккордов и их последовательностей — пусть не при первом прослушивании, но при соответствующем содействии, когда аккорды нового типа шаг за шагом анализируются в сопоставлении со знакомыми аккордами и когда между кажущимися неожиданными последовательностями аккордов временно вставляются переходные аккорды.

Если слушателю подобную «разбавленность» [Auflösung] повторять многократно и во множестве разных тональностей [Tonarten], он [слушатель. — *T. B.*] постепенно начнет их мысленно предслышать и в конце концов настолько «доверится» новым аккордам и последованиям, что в его сознании начнет устанавливаться система их организации. Эти преобразования тональности предстают вовсе не как нежизнеспособные, преходящие явления, а как способность слушателя вместе с впечатлением от акустической характеристики созвучия, одновременно интуитивно оценивать его и как принадлежащее какой-либо системе [Tonart]. При этом вовсе не обязательно, чтобы он услышал какую-либо определенную тональ-

²³ По-видимому, под основным аккордом Л. Д. имеет в виду трезвучия. Что же касается других аккордов, то это не уточнено.

ность [Tonart], скорее речь идет об ощущении принадлежности к тональности вообще²⁴. «Тональность» [Tonalität], таким образом, это некий модус, исходя из которого, наш музыкальный слух отдельные тоны мелодии и гармонии слышит и воспринимает как связанные между собой.

Способность тонально классифицировать звучание достигается предварительным систематическим воспитанием музыкального слуха. Это постепенное воспитание получают не только отдельные индивидуумы, скорее здесь можно говорить о значении общего исторического развития тональной музыки. «То, что вчера еще было диссонансом, завтра будет консонансом». Сегодняшние²⁵ учебники гармонии определяют доминантсептаккорд и квартсекстаккорд как диссонансы, которые требуют разрешения; так, гармонические открытия В. А. Моцарта и Л. Бетховена их современники называли «непереносимыми диссонансами». Вагнер, Брукнер, Малер, Штраус объявлялись поначалу «какофонистами». Регер отдает предпочтение таким альтерированным аккордам, которые сами по себе довольно просты, но [по звукоряду. — Т. Б.] ближе ладовому центру не основной, а чужой тональности; нетренированное ухо не способно подчинить их единой тональности и потому ощущает постоянные тональные сдвиги. Вследствие этого недоброжелательные, и к тому же стойко нацеленные на благозвучия, критики регеровских сочинений окрестили их «модуляционными судорогами».

Способность оценивать звучание как тонально организованное не имеет предела. Обывательская позиция «только до сих пор и не далее» упускает из вида, что гармоническое [тональное, ладовое. — Т. Б.] слышание — или, точнее, преобразование слухового восприятия гармонии — целиком лежит на слухателе, и что иначе невозможно было бы понять, каким образом объявляемые «дисгармониями» созвучия со временем переоцениваются и начинают восприниматься как «прекраснозвучные», и как то, что сегодня обозначается как «атональность», завтра становится «тональностью» [Tonart].

Система тональных отношений [das Beziehungssystem der Tonarten] охватывает всю совокупность всех возможных созвучий и могла бы достичь успеха в объединении без разбора всего самого непредсказуемого, случайного. Таким образом, шёнберговская «пантональность» есть не что иное, как бесконечно расширенное им понятие тональности [Tonalität].

²⁴ Наиважнейшее положение, значимость которого для автора подчеркнута к тому же применением разрядки. Речь идет о *непрерывности действия ладовых законов в любом наделенном смыслом тексте*, и практически обосновывается возникновение результативных систем с неограниченным составом и структурой звукового материала.

²⁵ Не забудем, статья написана почти век назад.

Использовать термин «атональный» неправомерно, ибо тональность [«Tonalität»] и атональность [Atonalität] — атрибуты не текста [des Satzes], а слуха [des Gehörs]. Атональное слышание — это гармоническая и мелодическая глухота, глухота или к данному сочинению, или к слышанию вообще. «Услышать текст атонально» означает не суметь уловить в нем тональную организацию (порядок), то есть ощутить [только. — Т. Б.] хаос и дисгармонию.

Если исходить из таких представлений, то можно сказать, что двенадцатитоновая гармония покоится не на какой-либо новой системе отношений, а является лишь одной из многих возможностей усложнения тонально-гармонических последовательностей. Разрушая все традиционные принципы, облегчающие слуху тональную ориентацию, она все же не может и не должна потерять внутреннюю связь с тональными системами. Аэроплан — используя притчу А. Шёнберга — преодолевает земное притяжение, но он, тем не менее, ни на момент не может прекратить его воздействие. Не через отвергание законов природы, а через мудрое им послушание²⁶ можно заставить их служить целям человека.

Так же обстоит дело и с двенадцатитоновостью, которую можно понять только сквозь призму неизменных предпосылок тональных законов. Толчком к такой гармонической системе, как это объясняет сам А. Шёнберг, послужили «блуждающие аккорды», которые, как, например, уменьшенный септаккорд или увеличенное трезвучие, могут принадлежать множеству различных тональностей. Предваряющий текст может «оправдать» их появление в любой тональности, и это может произойти не только с уменьшенным септаккордом и увеличенным трезвучием, но и со всяким другим аккордом²⁷. Все же «блуждающие» аккорды обнаруживают свое отличие от [некоторых. — Т. Б.] других. Септаккорд, образованный одной большой и двумя малыми терциями [по указанному Л. Д. принципу. — Т. Б.], мог бы найти свое место в каждой тональности. Но точнее всего он укажет на центр в той тональности, в которой является доминантсептаккордом. Если он звучит изолированно, слух, подчиняясь принципу экономии, отнесет его к тональности соответственно такому значению, иными словами, оценит его однозначно [как доминантсептаккорд. — Т. Б.]. Уменьшенный же септаккорд или увеличенное трезвучие не настраивают ни на какую тональность, они могут быть одинаково близкими многим. Если такой аккорд звучит изолированно, слух лишен повода отнести его к какой-либо определенной тональности, тональное

²⁶ Думаю, точнее было бы сказать «мудрое их использование».

²⁷ Здесь мы опять-таки выходим на проблему «результативного лада»: Л. Д. прямо говорит, что тональные (читай: ладовые) отношения возникают между созвучиями как результат «предваряющего текста», то есть без наличия автономно действующей системы.

ощущение теряется вообще, оставляя слушателя в нерешительности. «Коллеблющееся» впечатление от таких аккордов делает их тональную принадлежность предположительной; и хотя слушатель не может уверенно установить для такого аккорда определенную тональность, он «дарит» ему какую-то систему.

Из-за тональной неопределенности уменьшенного септаккорда старые мастера любили применять его для создания драматического эффекта. Более того, чтобы усилить его гармоническое воздействие, они надолго на нем останавливались, растягивая его, чтобы у слушателя функциональное напряжение перешло в напряжение эмоциональное. С доминантсептаккордом такого эффекта нельзя было бы достичь, ибо в этом случае слух ждал бы только одного возможного разрешения. Позднее, когда описанное воздействие уменьшенного септаккорда стало привычным [композиторы. — Т. Б.], останавливаются уже не на нем одном, а прибегают к уменьшенным септаккордам других ступеней и функций²⁸. Используются также аналогично действующие альтерированные трезвучия и септаккорды, особенно располагающиеся по хроматической шкале, но всегда с предсказуемым разрешением; так возникает напряженный драматизм Р. Вагнера. В этих многозвучных, многократно альтерированных или как-нибудь иначе преобразованных аккордах, которые сегодня еще непривычны, слух ощущает себя в замкнутом пространстве, лишенным тонально-однозначных представлений. Пребывая в сфере такой аккордики, вновь прибегают к помощи тех же действий, что и в отношении уменьшенного септаккорда. «Импрессионизм» имеет в этом плане большой опыт. Продолжительность действия подобного эффекта, как сегодня точно установлено, весьма ограничена, поскольку гармоническая²⁹ сила отдельного аккорда в этом случае очень быстро исчерпывается. Восхождение гармонии к новым вершинам, установление подлинного ее лидерства совершил А. Шёнберг, продолжая идти именно по тому пути, на котором Р. Вагнер пришел к гармонии «Тристана». Двенадцатитоновая гармония так использует многосоставные альтерированные аккорды, что их можно воспринимать, колеблясь и выбирая между всеми тональностями как равноправными. Именно так и никак иначе следует понимать шёнберговскую экстремальную «атональность». Следуя этому принципу, можно достичь таких высот гармонической действенности, какие только возможны в хроматической музыке. То, что эти принципы осуществимы,

²⁸ По-видимому, в первом случае Л. Д. имеет в виду не вообще уменьшенный септаккорд, а более конкретный — вводный. В дальнейшем же речь идет о привлечении уменьшенных септаккордов разных функциональных и ступеневых значений.

²⁹ По-видимому, здесь — в смысле тональная, то есть читай: ладовая.

предполагается всем вышеизложенным полностью тональным их осмыслением. И это, тем самым, ставит требование тонального мышления слушателя важнейшим условием для понимания таких гармонических последований. Для такого совершенного слышания, однако, сегодня отсутствует базис. А. Шёнберг гигантскими шагами обогнал наше время. Он со своей гармонией «перепрыгнул» через целую стилевую эпоху, и, вероятно, должны пройти целые поколения музыкантов, чтобы перебросить мост от Р. Вагнера и М. Рegerа к А. Шёнбергу (суждение, к которому сам А. Шёнберг, что следует из его сопроводительной записки, считал себя причастным). Если бы он не предвосхитил [не замыслил раньше времени. — Т. Б.] развитие новых форм гармонии, не возникла бы проблема «атональности»; тональность естественным путем перешла бы в «пантоналность».

Наверстывать это отставание — несомненно, долг современности; она должна примирить восприимчивых музыкантов со всеми на сегодняшний день еще им чуждыми аккордами и их последованиями именно через их широкое применение, растворяющее их в среде старых трезвучных гармоний. В этой миссии помимо ее [общей исторической. — Т. Б.] целесообразности есть еще особая, выдающаяся цель: она открывает необозримое богатство грандиознейших творческих возможностей. У мастеров этого стиля появляется возможность нести [в мир. — Т. Б.] непосредственное, живое, интуитивное, а не только теоретизирующее, познание и поднять истинное искусство над распрями партий и вознести его к высотам убеждений.

Литература

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии. 2-е изд. Л.: Музыка, 1985. 283 с.
2. Greissle F. Die formalen Grundlagen des Bläserquintetts von Arnold Schönberg // Musikblätter des Anbruch. VII (1925). S. 63–68.
3. Schönberg A. Harmonielehre. Wien: Universal Edition, 1922. 516 S.
4. Stein E. Neue Formprinzipen // Musikblätter des Anbruch. VI (1924). S. 286–303.