

Татьяна Бершадская

От теории к практике: на перекрестке систем

Предлагаемые теорией идеальные формы действующих в музыке систем и их элементов в художественной практике изолированно друг от друга почти не встречаются. Разобраться в их сложных сплетениях и взаимодействиях можно только имея четкие представления об этих идеальных формах.

Ключевые слова: система, единица; склад, фактура, лад; мелодия, гармония, полифония.

«Бытие определяет сознание»; «Материя первична, сознание вторично». Моему поколению эти заклинания преподносились как неопровержимые, неоспоримые истины, и это многих из нас убеждало. Мы самозабвенно критиковали идеалистов — Платона, Гегеля и иже с ними, ставящих идею во главу угла образования и познания мира. В общем и целом я и сейчас стою на тех же позициях. В науке я — убежденный материалист. И тем не менее...

Размышляя много лет над законами организации музыкального текста, над возникающими в нем и формирующими его системами, пытаюсь дать определение сущности каждой из обнаруженных мною систем, каждому ее элементу, и в определенном смысле, как мне кажется, достигнув в этих начинаниях успеха, я совершенно неожиданно для себя пришла к подлинно «идеалистическому» выводу: «чистые», полностью отвечающие смыслу явления определения изолированно существуют только в теории, то есть по сути только как идеи, как представление об этом явлении (— чем не Платон?). На практике же, в живом звучании музыки мы сталкиваемся со сложнейшим сплетением, слиянием, перекрещиванием признаков нескольких, порою прямо противоречащих друг другу систем, смешивающихся друг с другом внутриаспектно и межаспектно, плавно и незаметно перетекающих друг в друга во времени и пространстве,

а то и сливающихся в некое «интеграционное» целое. В самом аккордово-гармонически организованном тексте оказывается важной мелодическая линия каждого голоса — «голосоведение», иногда требующее соблюдения самых строгих линейных правил (вспомним законы движения голоса при разрешении септимового тона или альтерированного звука). Во вторых частях сонат Бетховена № 10 или 23, при строго гармоническом складе мы отчетливо слышим гомофонно выделяющуюся мелодию верхнего голоса. В полифонии Фуги до мажор Баха (ХТК, том 1) слышим *гармоническую* (резвучную!) тонику. Такую же «предельно гармоническую» резвучную тонику находим в линейных монодийно-полифонических текстах Шостаковича. Значит ли это, что прав Платон, «чистые идеи» существуют лишь как предмет познания, и тогда всякая попытка найти в звучащем тексте некие «чистые» формы, безапелляционно соответствующие выведенным теорией определениям, лишена смысла и не стоит труда? Отнюдь нет! Именно существование ясных представлений о неких изначальных принципах позволяет, обнаружив их наличие, разобраться в самых сложно организованных текстах. А это, порой, помогает раскрыть внутренний смысл произведения, уточнить его стиль, жанр, интонационные истоки, эпоху его создания, познать то, что представляет собой сущность самого его содержания.

Попытаемся убедиться в сказанном на примерах. Для начала следует определить главные составляющие музыкального текста. Напомню схему, не раз мною приведенную¹ (Ил. 1).

Приведенная схема: 1) показывает основные аспекты, в которых складываются главнейшие системы организации текста; 2) вводит в научный обиход понятие *информативной единицы* — звуковой формы, действующей как первичная составляющая, как единица мышления в каждом из аспектов, и определяющей исходную форму системы. В аспекте ткани — это *структурная единица*, в аспекте лада — *функциональная*, то есть способная выразить ладовую функцию. Таких единиц в самом общем плане может быть только две — это либо *единичный тон*, либо целостный комплекс — *аккорд*². Соответственно сказанному, в музыке определяются три основные формы склада ткани: *монодический* (информативная единица — тон); *гармонический* (информативная единица — аккорд); *полифонический* (информативная единица — комплекс тематически дифференцированных тонов). Аналогично этому ладовая система также

¹ См, в частности: Бершадская Т. С., Титова Е. В. Звуковысотная система музыки: Словарь ключевых терминов: учебное пособие для средних и высших учебных заведений. СПб., 2013. С. 61.

² Подробно см.: Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Изд. 3. СПб., 2004.



Ил. 1. Схема звуковысотной системы музыки

имеет три основных вида: лады *монодические* (информативная единица — тон); лады *гармонические* (информативная единица — аккорд); лады *монодийно-гармонические* (информатор — функционально значащий тон, фоническая, функционально нейтральная окраска — аккорд)³.

Все, что сказано выше, характеризует *теоретическое* представление о так называемых чистых видах тканевой и ладовой систем. Что же мы видим на практике?

Я позволю себе не обращаться здесь к произведениям, в которых сформулированные мною приметы «чистых» форм обнаруживаются достаточно явно. Такие примеры не требуют дополнительных разъяснений. Множество их неоднократно с подробным анализом приведено в моих работах. Здесь же я хочу остановиться именно на сложных случаях и показать, что самые «запутанные» из них, при внимательном вслушивании в текст и вдумчивом анализе, если за исходное положение принять определение действующей в данном тексте «единицы» (тон или аккорд) позволяют обнаружить в себе ясные признаки тех «чистых» форм, о которых было сказано выше.

³ См.: Там же.

В самом общем плане объединение признаков разных систем в едином тексте условно можно подразделить на два вида: *суммирование* и *интеграция*. К суммирующим можно отнести различные формы так называемой *полипластовости*. В этих случаях речь идет о разделении музыкальной ткани на два (или более) пласта, достаточно четко фактурно демонстрирующие разницу принципов своей организации. Например, в финальных тактах квартета № 7 Шостаковича отчетливо определяются два пласта: верхний (первая скрипка) — монодийная мелодия с опорой на ре; и нижний аккордовый пласт с опорой на ми-мажорное трезвучие.

45 [Allegretto]

Ил. 2. Д. Шостакович. Квартет № 7. Финал. Тт. 230–235

К таким суммирующим формам относятся все так называемые «поли-», давно отмечаемые теорией музыки: полиаккорды, полиладовость, политональность и т. п.⁴

Значительно сложнее дело обстоит в формах, названных мною *интегрирующими*. Речь идет о текстах, в которых действие разных систем не дистанцировано «территориально», а сплетено воедино настолько, что разграничить в тексте участки действия одной системы от участков действия другой достаточно сложно⁵. Интеграционное слияние складов может проявляться в частых, почти моментных переключениях одной формы организации ткани на другую. Полифоническое изложение внезапно, иногда «точечно», переходит в гармонически комплексное и наоборот.

⁴ Подробно об этом см.: Бершадская Т. С., Титова Е. В. Звуковысотная система музыки: Словарь ключевых терминов; Бершадская Т. С. Лекции по гармонии и др.

⁵ См. об этом: Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Ч. 2, тема 5, § 4.

Langsam und zart

Etwas bewegter

Ил. 3. П. Хиндемит. Фортепианная музыка. Op. 37, № 2

Сложные формы переплетения систем обнаруживаются уже в эпоху барокко, в частности, в творчестве И.С. Баха. Так, теснейшим образом сливаются черты полифонического и гармонического склада, во многом благодаря гармоническому мажорно-минорному ладу, в Гавоте из Английской сюиты № 3. «Главный» (верхний) голос и «аккомпанирующий» (нижний) составляют крепкое ладогармоническое единство, обнаруживая признаки гармонического склада аккордовым совпадением метрически сильных точек. В то же время обе линии интонационно-тематически достаточно индивидуальны, что является признаком склада полифонического.



Ил. 4. И. С. Бах. Английская сюита № 3. Гавот

Вряд ли в подобных случаях следует терзаться задачей установления «однозначного клише». Думаю, достаточно определить признаки каждого из складов и признать двойственную, «компромиссную» форму ткани (кстати, характерную для эпохи перелома музыкального мышления, «перестраивающегося» от полифонии строгого стиля к гармониецентризму XVIII века).

Пример сложной интеграции систем можно наблюдать в Прелюдии к Фуге до мажор Шостаковича. «Заявленное» в первом такте тоническое трезвучие в следующих тактах расслаивается на противоположное движение ряда терций, движимых мелодическими токами (признаки полифонии). Но при этом каждая линия представлена терцовыми двузвучиями (то есть единицами гармонического типа). Возникает полифоническое сочетание гармонически организованных пластов. Далее следует монодийный мотив, подводящий к вновь (на два такта) возвращающемуся гармоническому складу (см. указанное произведение).

Обратимся к романсу Мусоргского «Окончен праздный шумный день» из цикла «Без солнца» (нас интересует главным образом его первый раздел).

В какой тональности написан этот романс? Какова его ладовая организация? Каков склад? Как представляется, любой однозначный ответ будет слишком прямолинейным и потому неточным.

Что касается тональности, то, конечно, каждый, чье слуховое сознание воспитано на мажорно-минорной системе, скажет, что романс написан в до мажоре (подчеркну: в *мажоре*). И этому можно найти очень много подтверждений. Романс начинается унисонным тоном *до*, и заканчивается полным до мажорным трезвучием. Терция от *до* (правда, замечу: то большая, то малая) постоянно возникает в нотном тексте, часто в тоникальной функции. Встречаются и другие аккорды из тональности *до* — доминантсептаккорд, II_7^{\flat} (правда, гармонический, то есть скорее настраивающийся на минор). И тем не менее, утверждать, что романс написан в до мажоре, можно только условно — в том же плане, в котором мы говорим о домажорности Первой симфонии Бетховена, хотя даже начальный аккорд симфонии — это доминантсептаккорд тональности *фа*, не говоря

уже о дальнейших постоянных модуляциях. Впрочем, есть и важные отличия от Бетховена. Насыщенная модуляционностью бетховенская симфония нигде не выходит за рамки изначально установленной формы звуковысотных отношений. Это — «классическая» мажорно-минорная ладогармоническая система, автономный гармонический лад, преимущественно гомофонная фактура. Не то у Мусоргского.

Для того, чтобы «процифровать» применительно к тональности до даже первые девять тактов, придется признать принадлежащими к до мажору трезвучия параллельного и одноименного строев, «побочные» доминанты и субдоминанты к достаточно далеким, вплоть до тритона (соль-бемоль мажор), тональностям. Принять аккорд, отстоящий от тоники на тритон, как субдоминанту можно только опосредованно. Тем не менее, соль-бемоль мажор здесь воспринимается как вполне «своя», «диатоническая» гармония субдоминантовой функции, плавно переходящая в доминантсептаккорд. Проявление принципа высотной вариантности ступеней — явление, характерное для монодийных ладов, особенно в устном творчестве. Таким образом, приходится признать, что в исконно автономной мажорно-минорной системе начинает действовать фактор ассоциативной оценки функции аккорда: раз каданс — значит то, что стоит перед доминантой, должно быть субдоминантой, «назначается» (и воспринимается!) как субдоминанта. *Место комплекса в форме определяет его функцию.* Функции автономной системы выявляются методами систем результативных.

Следующие за девятым такты (10–17) еще более сложны с точки зрения действующих в тексте систем. Если происходящее в такте 10 еще можно отнести к монолинейно выраженному вводному септаккорду гармонического мажора, то дальше склад предстает как сложное переплетение *гармонического* (верхний слой фортепианной партии — ряд аккордов переменной интервальной структуры) и фактурной формы монодийского склада — *гетерофонного* двухголосия вокальной линии и басового голоса фортепианной партии. Иными словами, здесь налицо *суммирующая* форма сочетания разных складов.

Что касается лада, то система этого фрагмента полностью результативно-монодийная, по звукоряду в до мажор никак не укладывающаяся. В до мажор, причем с высотно варьируемым звукорядом, нас возвращает лишь каданс — характерное, ставшее для этого романа тематически репрезентативным последование: соль-бемоль-мажорное трезвучие в роли высотного варианта субдоминанты, переходящее в доминантсептаккорд. «Чистые» формы системы в этом интегрированном целом, как следует из сказанного, найти трудно.

Moderato assai

О - кон - чен празд - ный, шум - ный день. Люд - ска - я жизнь, у - молк - нув, дрем - лет.

Все ти - хо. Май - ской но - чи тень сто - ли - цу спя - шу - го обь - ем - лет. Но сон от глаз мо - их бе - жит. И при лу - чех и - ной ден - ни - цы во - о - бра - же - ни - е вер - тит го - дов у - тра - чен - ных стра - ни - цы.

Ил. 5. М. П. Мусоргский. Окончен праздный шумный день. Тт. 1–17

Остановлюсь несколько подробнее на самой форме проявления в романсе Мусоргского до мажора как гармонической ладотональности. Известно, что основной признак классической мажорно-минорной системы — ее трехфункциональность (T-S-D), выраженная достаточно четко организованными аккордами. В романсе же классическая последовательность $\Pi_{5r}^6 - V_7$ звучит всего один раз. Это — первые четыре такта, оканчивающиеся половинным кадансом на доминанте. Каданс этот сразу же обрывается прерванным оборотом — появляется VI, сначала низкая, потом гармоническая (то есть увеличенное трезвучие), энгармонически разрешающаяся в шестую натуральную (иными словами, происходит сращивание систем натурального и гармонического мажорного и одноименного натурального минорного строев).

В дальнейшем субдоминанта предстает в сильно трансформированном виде (соль-бемоль-мажорное трезвучие или даже доминантсептаккорд соль-бемоль мажора), то есть субдоминантовость созвучия воспринимается ассоциативно. Обороты же, оканчивающиеся кадансирующей тоникой, преимущественно плагальны ($\Pi_5^6 - I$). Такая последовательность, в тех случаях, когда поблизости не звучат доминанты, вызывает представление о системе *не трех-, а двухфункциональной* (тоника — не тоника), то есть немажорноминорной, близкой к результирующе-моноподийным системам. Характерен и самый последний кадансирующий оборот, опять таки демонстрирующий двухфункциональное образование. Сказанное свидетельствует о двух вещах: 1) происходящее в тексте романса Мусоргского переплетение систем невозможно определить однозначными клише; 2) только четкое представление о том, что характеризует исходные «идеальные» формы, помогает разобраться в этом интеграционном целом.

Примерно столетие отделяет романс Мусоргского от Симфонии № 4 Альфреда Шнитке. Здесь мы вновь сталкиваемся с пересечением систем, «антагонистических» уже по самому глубинному принципу своей природы: *моноподия и многоголосие* (пользуясь термином В. Холоповой, можно даже употребить термин «сверхмногоголосие»⁶).

Что можно сказать относительно склада этой симфонии? Прежде всего, он отражает то глубокое противоречие, о котором только что говорилось: многоголосное воплощение глубоко моноподийного по сути материала. В симфонии представлен тип ткани, который не раз описан исследователями творчества А. Шнитке. Используя метод, по внешним признакам напоминающий «старую как мир» каноническую имитацию, Шнитке

⁶ Холопова В. Н. Фактура: очерк. М., 1979. См. также: Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке: монография. Челябинск, 2002.

по существу создает ткань не полифоническую, обычную для данного приема, а скорее *полимонодийную*. Различие состоит в том, что полифония — это такое сочетание голосов, которое, при всей их тематической самостоятельности, предполагает их внутреннюю связанность, *скоординированность по вертикали* хотя бы по какому-либо одному параметру (ладовому, тональному, интервальному и т. п.). У Шнитке же многоголосие по многим признакам подобно народной гетерофонии. Но подлинная гетерофония — это многоголосие *стихийное*, образующееся в результате того, что каждый из певцов, представляя себе, что поет «то же, что и все», на самом деле свой напев, как это свойственно устному музицированию, варьирует, не заботясь о возникающих по вертикали интервалах, часто диссонансах. И хотя по внешней форме здесь много общего, называть гетерофонией многоголосие авторское, то есть намеренно сочиненное композитором, в принципе неверно. Ведь в многоголосии Шнитке все тонко продумано. Голоса вступают с одной и той же мелодией, но не одновременно, а как бы «вразнобой», запаздывая каждый по отношению к предыдущему на микродоли времени. Причем этот временной интервал все время меняется, составляя то две, то четыре шестнадцатых, то вообще нечетное их количество. Разнобой во времени усугубляется интерваликой и горизонтали, и вертикали. Одна и та же попевка, совпадая по мелодическому рисунку, каждым из голосов проводится на «своем» звукоряде. В результате первая ритмически протяженная опора у части голосов выражена тоном фа-диез, у других — тоном фа, а в партии первых скрипок оказывается вообще ми-диезом, отличие которого от фа при исполнении нетемперированными инструментами достаточно ощутимо. Можно сказать, что таким сложным путем Шнитке воплощает идею вариантности, которая, собственно, и рождает народную гетерофонию. Этот сложный гетерофонный пласт предстает в тексте то изолированно (например, цифра 4 партитуры), то суммированно сочетаясь или перемежаясь с пластом гармонического склада. Это — диссонантные аккорды, образованные по принципу «тематической гармонии», то есть соединением в единый комплекс тонов звучащей в этот момент в других голосах мелодии (см. цифры 21, 76 и др.).

Более «прозрачно» организована также суммированная ткань цифры 32 партитуры. На фоне выдержанного, опять же тематически сложившегося из сочетания секунд, аккорда (*гармонический* склад) звучит четко определившийся главный голос — *монодия* тенора. К нему по типу подголоска (то есть *приема полифонии*) присоединяется озвучиваемая партией фортепиано попевка шестнадцатыми из начальной темы симфонии. Все сопровождается «бросками» фортепианных кварт (снова гармония).

(B)

4 Campanelli

[Andante poco pesante]

Vibr. *pp* Campanelli

Vibr. *pp* Campanelli

Vibr. *pp* Campanelli

Vibr. *pp* Campanelli

Gonghi *pp*

Gonghi *pp*

Piano

(B)

4

[Andante poco pesante]

pp sul tasto

pp sul tasto

pp sul tasto

pp sul tasto

pp sul tasto

pp sul tasto

V-no I

V-no II

V-la

V-c.

C-b.

(I)

37 Moderato

Celesta

Cembalo

Piano

Tenore solo

Ил. 6. А. Шнитке. Симфония № 4

Далее (цифра 37) следует раздел, представляющий собой теперь уже интегрирующий тип склада (трио клавишных инструментов). Налицо явные признаки гармонического склада, о чем говорят достаточно ясно обозначающиеся тонические трезвучие и секстаккорд соль-диез минора, потом ля минора и т. д., а также «намеки» на доминантовые созвучия. В то же время здесь явно важны мелодические линии голосов, что, напротив, говорит о признаках склада полифонического (вспомним Гавот из Сюиты Баха соль минор).

Интересен этот хоральный раздел и в ладовом отношении. Казалось бы, установившийся в первых тактах соль диез минор начинает сбиваться, причем в кадансах, то есть в тех точках, которые по искони заведенному порядку (правило *finalis'a*) должны были бы утверждать тонику. Каждая из фраз, на которые членится напев, заканчивается тоном, никак не предполагавшимся предшествующим движением. Вспоминается С. Прокофьев с его неожиданными сдвигами в кадансах на полтона вверх или вниз. Но не забудем, что прокофьевские повороты всегда предварялись достаточно отчетливым, хотя и усложненным добавлением вводнотонного трезвучия доминантсептаккордом, придающим поворотам достаточную «убежденность». Шнитке же при его монодийном мелосе лишен такого могучего помощника. Для модуляции он просто останавливается на каком-либо тоне, и эти неожиданные повороты, не подготовленные предшествующим движением, создают впечатление внезапной «потери направления» (а то и «потери управления»), а следовательно и состояние растерянности.

Стройность ансамбля (явные аллюзии протестантского хора) вскоре нарушается вновь возникшей «разноголосицей», приходящей к разрешению только в светлой коде. Здесь все противопоставлявшиеся друг другу по ходу симфонии темы, символизирующие разные религиозные течения, сливаются в согласном пении (полифония равнофункциональных голосов), обнаруживая свою внутреннюю интонационную родственность и объединяемые к тому же единой тональностью — мажорным ре. Подчеркиваю: не трезвучием, хотя свет мажорного наклонения ощущается благодаря тону фа-диез, звучащему в мелодии голосов, а именно монодийным, *монотонном ре*. Воплощается излюбленная идея Шнитке: подлинная ИСТИНА едина для всех и всегда, какие бы разные ее толкования и формы служения ей ни исповедовали бы люди.

Обобщая сказанное, можно и важно отметить, что как бы ни сложны были организации ткани и лада, в конечном плане в действующих в этих организациях принципах всегда можно обнаружить проявление «одного

из» или всех перечисленных выше признаков тех «прасистем», которые (напомню: «как идеи») были выведены и сформулированы теоретически: в аспекте ткани — принцип монодического, гармонического или полифонического складов; в аспекте лада — наличие иерархии составляющих текст звуковых единиц, действующей иногда всеохватно и продолжительно, иногда на момент мгновенно сменяя одну форму другой, иногда одновременно («пантональность» по Р. Рети⁷). Определению поможет установление «единицы» системы (тон или аккорд). Эти единицы действуют подобно элементарным частицам вещества, которые, будучи одинаковы в своих простейших формах, в сложных конфигурациях смещений образуют неисчислимое многообразие строения ткани. А ладовые отношения подобны законам валентности (в своем неудержимом стремлении всюду искать аналогии и параллели, я достучалась и до естественных наук). Но подчеркну: все мои, казалось бы, далекие от музыки сравнения, обобщения и выводы родились как результат пристальнейшего вслушивания в ее живое звучание, переживание выражаемых ею эмоций, постоянное мысленное ее интонирование. Таким образом, к *теории* «идеальных» систем, представляющихся мне адекватными для *всякой*, любой музыки — народной, профессиональной, разнонациональной — я шла от материала, от *практики*. Следующий шаг — от этих идеальных представлений теории ведет вновь к *практике*, но к практике анализа уже конкретного музыкального произведения. И здесь придется столкнуться с перекрестком систем.

Литература

1. *Бершадская Т.С.* Лекции по гармонии. Изд. 3. СПб.: Композитор, 2004. 268 с.
2. *Бершадская Т.С., Титова Е.В.* Звуковысотная система музыки: Словарь ключевых терминов: учебное пособие для средних и высших учебных заведений. СПб.: Композитор, 2013. 98 с.
3. *Рети Р.* Тональность в современной музыке. Л.: Музыка, 1968. 132 с.
4. *Холопова В.Н.* Фактура: Очерк. М.: Музыка, 1979. 87 с.
5. *Холопова В.Н.* Композитор Альфред Шнитке: монография. Челябинск: Аркаим, 2002. 254 с., [16] л. ил.

⁷ См.: *Рети Р.* Тональность в современной музыке. Л., 1968.