

V

С. А. ЗАКРЖЕВСКАЯ

ГАРМОНИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ
КОМПОЗИТОРОВ



УЗБЕКИСТАНА,
ТАДЖИКИСТАНА
И ТУРКМЕНИИ

АУМ



V
3-20

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УЗБЕКСКОЙ
ТАШКЕНТСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
им. М. АШРАФИ

С. А. ЗАКРЖЕВСКАЯ

ГАРМОНИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ
КОМПОЗИТОРОВ
УЗБЕКИСТАНА,
ТАДЖИКИСТАНА
И ТУРКМЕНИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФАН» УЗБЕКСКОЙ
ТАШКЕНТ - 1979

Монография посвящена актуальной и малоизученной в музыковедении проблеме гармонического языка композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. Гармония — новая традиция музыкальной культуры трех республик — рассматривается в тесной связи со спецификой национального монодийного искусства.

Книга рассчитана на преподавателей и студентов консерваторий, а также на музыковедов.

Ответственный редактор
канд. искусствоведения С. П. Галицкая

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
О правомерности освоения многоголосия монодийными культурами	5
О чертах народно-ладового мышления	16
Элементарные формы многоголосия и предпосылки к многоголосному изложению	41
К теории гармонии натуральных ладов	49
Аккордика	75
О ладотональной организации многоголосия	90
Об отражении композиторами элементарного двухголосия народной музыки	102
О некоторых особенностях гармонического развития	111

Сабина Артуровна Закржевская

ГАРМОНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА, ТАДЖИКИСТАНА И ТУРКМЕНИИ

Утверждено к печати
Советом Ташкентской государственной
консерватории им. М. Ашрафи,
Министерством культуры Уз.

Редактор М. Л. Карась
Художник Р. И. Кривошей
Технический редактор О. Остроухова
Корректор Е. Сажнова

ИБ № 863.

Сдано в набор 31/V-79 г. Подписано к печати 9/VIII-79 г. P04695. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл.-печ. л. 7,5. Уч.-изд. л. 7,8. Тираж 1000. Заказ 133. Цена 1 р. 20 к.

Адрес издательства: 700047. Ташкент, ул. Гоголя, 70.
Типография издательства «Фан» УзССР. Ташкент, проспект М. Горького, 79.

90104—1155
3 М355(06)—79 155—79 © Издательство «Фан» Узбекской Р. С. Ташкент, 1979 г.

ОТ АВТОРА

Более полувека прошло с той поры, как в республиках Средней Азии началось становление многоголосных национальных музыкальных стилей. Сложные процессы, протекающие в композиторском творчестве, активно осмысливаются историческим музыковедением, теоретическое же более пассивно в их освещении. Наибольшее внимание теоретики проявляют к многоголосию — гармонии и полифонии¹.

Однако до недавнего времени эти проблемы разрабатывались лишь в сфере современной узбекской музыки. В предлагаемой монографии границы исследования несколько раздвигаются: в поле зрения оказывается творчество композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении, изучаемое с точки зрения гармонии — важнейшего компонента формирующихся национальных стилей.

Гармония — новая традиция музыкальной культуры трех республик, та область творчества, где органично синтезируется многовековой опыт национальной монодийной музыки и европейского многоголосия. Отдельные представители буржуазной культуры Запада отрицают возможности такого синтезирования, ставя тем самым под сомнение художественные завоевания композиторских школ республик Советского Востока. В связи с этим глубокий смысл приобретает осмысление и обоснование правомерности освоения многоголосия и его прочных, разносторонних контактов с музыкальным наследием народа. Указанные проблемы и определяют ракурс нашего исследования и его строение в целом.

Рассмотрев круг вопросов, связанных с правомерностью освоения многоголосия монодийными культурами, автор раскрывает особенности народно-ладового мышления и гармонические закономерности, диктуемые натурально-ладовой основой, показывает, как реализуется она композиторами Узбекистана, Таджикистана и Туркмении.

¹ Первая работа, посвященная проблеме гармонии, — исследование Ю. Г. Копа «Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации», на котором воспитывалось целое поколение музыковедов Узбекистана.

Устанавливая зависимость членов ряда «народно-ладовое мышление — гармонические закономерности — отражение тех и других композиторской практикой», автор исходит из следующих принципиальных соображений. Лады узбекской, таджикской и туркменской музыки, как и музыки других народов, имеют и специфические, и общие черты. Последние и обуславливают гармонические закономерности, единые для различных стилей, базирующихся на натуральных ладах. Гармония, олицетворяя логическое начало музыки, как и лады, не может быть явлением сугубо национальным. Вместе с тем, испытывая влияние специфических черт ладового мышления народа, взаимодействуя с другими сторонами музыкального языка, она в известной степени способна нести национальную информацию. Эти соображения подтверждаются исследованием творчества композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении, в процессе которого выявляются и общие черты их гармонии, и отдельные случаи национально-индивидуального решения.

Поставленная в монографии проблема обусловленности гармонического языка народно-ладовым мышлением раскрывается при рассмотрении аккордики, ладотональной организации, способов отражения народного двухголосия и особенностей гармонического развития.

В монографии автор ограничивается сравнительно небольшим числом музыкальных примеров и фактически отказывается от их анализа, представив лишь результаты наблюдений в сфере гармонического языка композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении.

О ПРАВОМЕРНОСТИ ОСВОЕНИЯ МНОГОГОЛОСИЯ МОНОДИЙНЫМИ КУЛЬТУРАМИ

Перед исследователем, изучающим проблему освоения многоголосия восточными музыкальными культурами, неизбежно встает ряд взаимосвязанных вопросов:

какие объективные обстоятельства побуждают представителей этих культур обращаться к гармонии и полифонии — двум типам многоголосного музыкального мышления, которые сложились на профессиональной почве в Европе и определили возникновение ее различных национальных композиторских школ? Существуют ли основания для органического взаимодействия двух культур? Не утрачивается ли в процессе приобщения к многоголосию национальная специфика музыки?

Музыкальное наследие народов, для которых монодийность определяет сферу музыкального мышления, включает два взаимосвязанных пласта, бытующих на устной основе, — фольклор и профессиональное творчество. В их замечательных образцах отражены характерные черты многовековой музыкальной практики, запечатлены эстетические и этические представления народа. Будучи исторически обусловленными явлениями, фольклор и профессиональное творчество не оставались индифферентными к воздействиям времени. Но изменения накапливались медленно, обе традиции не обнаруживали сколько-нибудь заметной тенденции к обновлению, а представляли как устойчивые, развивающиеся в рамках «эстетики тождества»¹.

И фольклор, и профессиональная музыка устной традиции являются по-своему совершенными системами художественного видения мира, откристаллизовавшимися в эпоху феодализма, и потому достаточно замкнутыми. Но мир меняется, на смену одной общественно-экономической формации приходит другая, складываются новые общественные отношения, новые идеологические концепции, преобразующие духовный облик нации, ее культуру. Как

¹ «Эстетика тождества» (понятие, введенное в научный оборот Ю. М. Лотманом) — характерный для фольклора и средневекового искусства тип художественного мышления, основанного на многосторонней заданности произведения, распространяющегося на область и содержания, и формы.

пишут К. Маркс и Ф. Энгельс, с утверждением капиталистического способа производства «на смену старой местной и национальной замкнутости и существованию за счет продуктов собственного производства приходит всесторонняя связь и всесторонняя зависимость наций друг от друга. Это в равной мере относится как к материальному, так и к духовному производству. Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными...»².

В XIX в. Европа «открывает» для себя художественные богатства, созданные народами Азии и Африки. Столкнувшись с самобытным пластом культуры, она определенным образом реагирует на свое «открытие». В музыке сначала ясно обозначается ориентальная тенденция, а позже, в конце XIX, XX вв., новые влияния активно ассимилируются отдельными композиторами (К. Дебюсси, Б. Барток), определяя некоторые черты их стилистики и образного видения. Противоположный интерес — к искусству Европы — возникающий также в XIX в., значительно возрастает в XX в., порождая важные последствия.

В XX в. процесс межнационального общения существенно интенсифицируется. В стремительный ход истории вовлекается все большее число стран, особенно Азии и Африки. Их индустриализация, социальные преобразования, изменившийся человеческий опыт — все влечет за собой перестройку психики, рост национального самосознания, оказывает существенное влияние на развитие литературы и искусства. Последние испытывают настоятельную потребность осознать происходящие перемены, помочь современнику осмыслить себя как личность, вобравшую духовный опыт времени.

Могут ли в таких условиях фольклор и устно-профессиональная музыка в равной мере удовлетворить возросшие эстетические запросы всех слоев общества?³ Нет, поскольку детерминирована их тематика и средства ее отражения.

Образный диапазон обеих традиций достаточно широк, но не безграничен. Они выработали свою семантику. По справедливому утверждению Н. Шахназаровой, «восточная профессиональная

² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В 2-х т. Т. I, с. 167.

³ Симптоматичны в этой связи серьезные сомнения, высказанные Н. Менон, видным деятелем музыкальной культуры современной Индии, на VII Международном музыкальном конгрессе (ММК): «Характер нашей музыки полностью соответствует характеру породившего ее общества и социальной организации. Сегодня это общество переживает грандиозные перемены, в ходе которых оно превращается в динамичный демократический организм. Сможет ли наша утонченная, изящная, интроспективная и интимная по своему характеру традиционная музыка с ее неторопливыми выразительными средствами оканчиваться на высоте требований нового общества, новой модели бытия? Способна ли она полностью отразить новые перегрузки и волнения, нашу борьбу и наши надежды, наши новые чаяния? Сможет ли она идти в ногу с новыми темпами жизни?» (см.: Менон Н. Традиционное музыкальное мышление и современная музыка — В сб.: Музыкальные культуры народов. М., 1973, с. 98—99).

музыка достигла высочайшего совершенства в развитии определенных свойств музыки — поразительна ее способность выразить «амоуглубление и медитацию, тончайшую нюансировку эмоций, особое ощущение — как бы нерасчлененность — времени, погруженность до экстаза в одно эмоциональное состояние»⁴. Но, на наш взгляд, в ее рамках нельзя отразить, например, ритм динамичной жизни, характеризующейся резкими контрастами, социальными потрясениями и общественными конфликтами⁵.

В отрицательном ответе на поставленный выше вопрос заключена объективная причина, побуждающая представителей национальных культур Азии и Африки искать новые пути эстетического освоения действительности⁶. В этих поисках они опираются на национальные традиции и используют европейский художественный опыт. На данном этапе развития именно этот опыт, интернациональный по существу, накопленный разными поколениями мастеров, аккумулировавший творческие достижения различных национальных школ, располагающий ценностями общечеловеческого значения, мог помочь им найти позитивное решение, преодолеть известную консервативность национальной традиции, обогатить ее и сделать свое, национальное искусство общечеловеческим же достоянием⁷. Такой путь представляется исторической необходимостью, проявлением естественных межнациональных связей, составляющих «явственную основу культурного развития человечества»⁸.

⁴ Шахназарова Н. О взаимодействии музыкальных культур Востока и Запада.— В сб.: Музыкальная трибуна Азии. М., 1975, с. 54.

⁵ Отдельные исследователи, стремящиеся абсолютизировать наследие народа, нередко прибегают к передержкам. Казахский музыковед А. Мухамбетова, раскрывая образное содержание кюев, пишет: «Образная амплитуда кюев очень широка: от интимной созерцательности до философских раздумий, от непритязательной танцевальности до воплощения могучего движения человеческих масс, от красочной звукообразности до передачи глубоких человеческих переживаний» (См.: Мухамбетова А. Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана (к проблеме кюя).— В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 11. М., 1972, с. 40). Едва ли средствами такого инструмента, как домбра, даже самый талантливый художник способен запечатлеть «могучее движение человеческих масс». С нашей точки зрения, образцы народного искусства в подобном «возвышении» не нуждаются.

⁶ Объективный характер побудительных мотивов отмечают все исследователи, так или иначе соприкасавшиеся с проблемой формирования многоголосных профессиональных культур в республиках Советского Востока (Р. Атаян, Т. Вызго, В. Виноградов, Н. Шахназарова).

⁷ Стремление к самоутверждению — органическая потребность каждой национальной культуры, которая в интернациональном распространении усматривает подлинное свое равноправие. Выступая на VII конгрессе ММК, делегат Нигерии Акин Эуба сказал: «Современная трансформация традиционной африканской музыки открывает новые возможности для распространения африканской музыки за пределами африканского континента. Распространение и восприятие этой музыки другими народами позволит африканцам занять подающее место в мировой культуре» (Эуба А. Созерцательный характер африканской музыки.— В сб.: Музыкальные культуры народов. М., 1973, с. 115).

⁸ Конрад Н. И. Избранные труды. История. М., 1974, с. 287.

Поиски, противоречивые и сложные, охватывают все сферы художественной деятельности. В области музыки они связываются с профессионализацией музыкального творчества на базе национальной традиции и европейского многоголосия в его двух исторически сложившихся формах — гармонической и полифонической. В республиках Советского Востока этот процесс начинается в разное время: еще во второй половине XIX в. в Грузии и Армении, в начале XX в. в Азербайджане, после Великой Октябрьской социалистической революции в Средней Азии и Казахстане.

У колыбели профессионального музыкального искусства в Грузии, Армении и Азербайджане стояли национальные музыканты. В сложных условиях российской действительности подвижники работали, опираясь только на собственный энтузиазм и поддержку демократических слоев общества. Это обстоятельство еще раз подтверждает мысль о том, что приобщение к европейскому опыту осознавалось представителями национальных культур как органическая потребность.

Стимулом к возникновению композиторского творчества и новых форм музыкально-общественной жизни в Средней Азии и Казахстане стали грандиозные социально-экономические и культурные преобразования, принесенные Великим Октябрем. Фундамент профессиональной многоголосной музыки закладывался здесь местными музыкантами в содружестве с русскими композиторами. Овладение многоголосием означало качественный скачок, в результате которого музыка обрела полную самостоятельность, получила мощный толчок к развитию, появились новые жанры, связанные по материалу с музыкальным наследием народа.

Однако и до сих пор поборники «чистоты» национального стиля принципиально отрицают возможность взаимодействия двух традиций — восточной и европейской, ссылаясь на различия, существующие в музыкальном мышлении европейских и восточных народов. Различия бесспорны и они существенны, но не настолько, чтобы говорить о непроходимой пропасти, чтобы отрицать существование общих моментов. Специфическое «лежит на поверхности», легко улавливается слухом, в то время как общее выявляется скорее в процессе глубокого постижения. В этой связи интересно следующее высказывание Ю. Суровцева: «Имея в виду конкретное описание конкретных фактов разнонациональных (и обычно генетически далеко отстоящих друг от друга) культур, мы вправе говорить о неповторимости, несходстве, оригинальности определенных жанров, видов, форм художественного творчества, но теоретический анализ откроет нам и сходство логики возникновения и «построения» множества сравниваемых фактов, так что об абсолютном несходстве — несходства ни в чем, нигде и никогда! — речь вести нельзя. Неповторимое одновременно оказывается в определенном контексте повторимым. Сходства и несходства диалектически связаны друг с другом, и все дело в кон-

кретном исследовательском предмете и «интересе» анализа, в исследовательском акценте сходства или несходства»⁹.

Общие черты в музыкальном мышлении Востока и Запада объясняются не генетическими и не контактными связями. Они обусловлены общностью и особенностями объекта — музыки и субъекта ее воспринимающего. Первый среди объективно действующих факторов — физическая природа звучания как общий источник музыки. Второй — ее временная природа, влияющая «на формы, в которых фиксируется музыкальное движение»¹⁰, третий — восприятие, роль которого раскрывается Б. Асафьевым: «...самое строительство музыки, организация звукодвижения или — что то же самое — обнаружение музыки в закономерном сопряжении итотипируемых элементов (музыкальная форма) совершается согласно условиям возможностей восприятия»¹¹. Восприятие — сложная организованная система, детерминируемая многими обстоятельствами. Но сколько бы ни различалось восприятие людей, которые принадлежат к разным цивилизациям, оно тем не менее у тех и других характеризуется и некоторыми общими свойствами, обусловливаемыми психофизиологическими предпосылками, одинаковыми у всех людей.

Музыкальное мышление и Востока, и Запада — своеобразный процесс эстетического познания мира. Он протекает на общелогической музыкальной основе, подчиняется ладовым и метроритмическим нормам, принципу тематической организации, совершается с помощью морфологических единиц, соотносящихся иерархически. «Если бы не существовало ...универсальных законов музыкального мышления, мы не могли бы понимать искусства наших далеких предков, наших собратьев иных национальных культур и стилей»¹², — справедливо замечал С. Скребков. Очевидно, не смогли бы появиться и многочисленные записи образцов музыкального наследия народов Востока, выполненные музыкантами, воспитанными на европейской традиции.

Наряду с общностью основополагающих черт музыкального мышления в различных сферах музыкального языка, на разных масштабных уровнях в той или иной степени прослеживается сходство. Так, Т. Вызго справедливо подчеркивает существенное значение принципов тождества и контраста в становлении форм европейской музыки и своеобразное их проявление в узбекской и таджикской профессиональной музыке устной традиции¹³. На наш

⁹ Суровцев Ю. К проблемам интернационализации в художественной культуре. — В сб.: Интернациональное и национальное в искусстве. М., 1974, с. 17.

¹⁰ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 29.

¹¹ Там же, с. 25.

¹² Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, с. 12.

¹³ Вызго Т. О национальном и интернациональном в узбекской музыке. — В сб.: Интернациональное и национальное в искусстве. М., 1974, с. 167.

взгляд, узбекская, таджикская и туркменская вокальная и инструментальная музыка широко использует такие повсеместно распространенные приемы формообразования как повторность, варьирование, свободное развертывание, обновление и контраст. Общие точки отмечаются в связи с изучением узбекских инструментальных циклических пьес и Шашмакома — совместного достояния узбекского и таджикского народов. С. Матякубова, рассматривавшая инструментальные пьесы, и Н. Кокулянская, исследующая Шашмаком, отмечают их устойчивую циклическую организацию и указывают на близость приемов ее способам объединения, которые сложились в европейской сюите и сонатно-симфоническом цикле. В структуре многих инструментальных пьес Шашмакома акцентируется рондообразность строения, несколько напоминающая монотематическое рондо¹⁴. В туркменских инструментальных пьесах отчетливо выражена репризность (тональная или тонально-тематическая), замыкающая форму и сообщающая ей черты трехчастности. Для отдельных узбекских и таджикских песенных жанров, констатирует А. Азимова, характерна своеобразная волновая драматургия, принципы которой по своему разработаны и представителями европейской композиторских школ. И в узбекской, и в таджикской, и в туркменской музыке, как и в европейской, существенным формообразовательным моментом служит кульминация — аудж в узбекской¹⁵ и таджикской, ширван — в туркменской¹⁶. «Интонационный анализ узбекского песенного фольклора позволил установить, что общие принципы мелодического развития, несмотря на все своеобразие их конкретного воплощения, вполне совпадают с законами, присущими всякой музыкальной культуре»¹⁷. Этот вывод с полным основанием можно отнести к вокально-инструментальной музыке таджиков и туркмен.

Констатация общего не означает, что игнорируется диалектическая взаимосвязь сходства и несходства. Общее, повторимое, в каждом конкретном случае предстает как самобытное, неповторимое (чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить, например, типы кульминаций в узбекской музыке, с одной стороны, и в произведениях европейских композиторов — с другой), и поэтому художественный опыт той или иной культуры воспринимается как своеобразный. Своеобразие же «заслоняет», маскирует общие

¹⁴ Плахов Ю. Н. Изоморфные моменты в формообразовании в аспекте проблемы «Восток—Запад». — В сб.: Взаимообогащение музыкальных культур народов Средней Азии и Казахстана. Ташкент, 1977.

¹⁵ Вызго Т. О принципе золотого сечения в связи с некоторыми особенностями формообразования узбекской песни. — В сб.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., 1972.

¹⁶ Успенский В. и Беляев В. Туркменская музыка. М., 1928.

¹⁷ Галицкая С. О некоторых особенностях ладообразования и интонационного строения узбекской народной песни. — В сб.: Вопросы музыковедения. Ташкент, 1967, с. 18.

черты, причем иногда так основательно, что даже опытные музыканты не могут их разглядеть.

Приведенные выше случаи общности принадлежат сфере формообразования. Поскольку она олицетворяет логическое начало музыки, дальнейшие исследования в этом направлении представляются более перспективными, чем попытки обнаружить здесь «самую специфику народного мышления»¹⁸. Новые факты дает изучение и других областей музыки.

Противники взаимодействия двух культур выдвигают две конкретные причины, исключающие, по их мнению, синтез восточной и европейской традиций на музыкальной почве. Это несовместимость модальной¹⁹ и гармонической систем и различие строев.

Но столь ли несовместимы две системы, если говорить о мелодических ладах музыки народов Средней Азии — узбеков, таджиков, туркмен? Известно, что ладовое мышление народов Европы, ставшей родиной гомофонной музыки, когда-то протекало в сфере мелодических ладов. Именно в их недрах возник и развивался процесс кристаллизации мажора и минора и одновременно с ним закладывался фундамент ладо-функциональной гармонической системы. Преемственные связи между двумя различными формами ладового мышления свидетельствуют об отсутствии абсолютной несовместимости между ними. Лад гармонического происхождения не были окостеневшими и неподвижными. В процессе эволюции в XIX в. нарушилась их прежняя замкнутость. Мобилизация внутренних ресурсов ладотональности для выполнения новых художественных задач, воздействие национальных музыкальных школ привели к широкому, последовательному использованию разнообразной аккордики диатоники, умалению автентичности и на этой основе — к известной децентрализации гармонических ладов, что и приблизило их в некоторой степени к

¹⁸ Эти слова принадлежат музыковеду Ю. Кореvu, полагающему, что «секреты» национальной специфики сокрыты в первую очередь в области формообразования. Симптоматично его признание «...лет десять тому назад журнал «Советская музыка» решил организовать дискуссию о форме, точнее, о национальных принципах формообразования. И что же? Нам удалось получить первую (кстати, очень интересную, статью Отара Тактакишвили, еще один два отклика, и дискуссия захлебнулась. Композиторы и ученые оказались совершенно не готовы к проведению такого рода дискуссии на журнальном уровне.» (см. его выступление на международном форуме «Третья трибуна музыки стран Азии». — В сб.: Музыкальная трибуна Азии. М., 1975, с. 116). Думается, что дискуссия «захлебнулась» еще и потому, что попытки отыскать «самую специфику народного мышления» прежде всего в данной области бесплодны. Проблема может быть решена лишь комплексно — с учетом взаимодействия разных уровней и сторон музыкального языка.

¹⁹ Очевидно, под модальной в данном контексте (см. Даниелу А. Традиция и новаторство в различных музыкальных культурах мира: — В сб.: Музыкальные культуры народов. М., 1973, с. 87) подразумевается система, элементы которой координируются по вертикали и отношения характеризуются определенной свободой. Горизонтальное согласование обусловило и другое название модальных ладов — мелодические, под которыми они фигурируют в нашей работе.

мелодическим. Так была подготовлена почва к сближению двух типов ладов и на новой основе.

С тем или иным типом ладовой организации связан и определенный строй: мелодическому соответствует свободный, гармоническому — равномерно-темперированный. Освоение многоголосия музыкальными культурами, базирующимися на мелодических ладах, влечет за собой переход к темперации, необходимой для координации голосов по вертикали. Следовательно, известным образом нивелируется своеобразие музыкального языка, поскольку строй — одна из примет его национальной достоверности. Этот факт противники многоголосия расценивают как барьер на пути к его овладению. Но может ли различие строев действительно быть препятствием?

Музыковед В. С. Виноградов, изучавший данную проблему, дает отрицательный ответ, аргументируя его тем, что тенденция к темперации стихийно формируется²⁰ в национальных музыкальных культурах Средней Азии и Казахстана: «...вся музыкальная практика в совокупности свидетельствовала о том, что никаких непреодолимых противоречий между общераспространенной равномерно-темперированной двенадцатиструнной хроматической шкалой и звуковой системой, бытующей у народов Средней Азии и Казахстана, не могло быть и не было. Сама жизнь доказывала, что ход музыкального процесса в силу объективных закономерностей неодолимо совершался в направлении освоения этой шкалы, в том направлении развивался и музыкальный слух народа»²¹.

Проблему перехода к темперации и его последствия можно рассматривать и в другой плоскости. По мнению Е. Назайкинского, в реальной практике европейской музыки темперация — «скорее принцип, нежели строгое тотальное воплощение»²². Темперация, действительная для инструментов с фиксированным строем, не исключает использования свободного строя, реализуемого в конкретной исполнительской практике в соответствии с художественными задачами — в хоре, оркестре и т. д. Такая возможность осуществима в рамках каждой национальной культуры, переключаемой на многоголосие²³.

²⁰ К аналогичному выводу относительно народно-музыкальных культур приходит Э. Алексеев (см.: Алексеев Э. Проблемы формирования лада. М., 1976, с. 110—111). Эту же позицию разделяет П. Аравин (см.: Аравин П. В. Звуковая система домбрового строя.— В сб.: Искусство и иностранные языки. Алма-Ата, 1964, с. 62, 70).

²¹ Виноградов В. С. Музыка Советского Востока. М., 1968, с. 172—173.

²² Музыкальные культуры народов. М., 1973, с. 330.

²³ С этой точки зрения заслуживает внимания опыт руководителя хора Узбекского радио и телевидения Б. У. Умеджанова. Симптоматичен и такой факт, неоднократно отмечавшийся музыкантами: одно и то же симфоническое произведение, созданное композитором какой-либо национальной республики Средней Азии, по-разному звучит в оркестрах — одном, состоящем из музыкантов, живущих в этой республике, и другом, участники которого не знакомы с ее музыкальной культурой. Первые постоянно, пусть даже пассивно, соприкасаются с народной музыкой и ее носителями, что сказывается на их исполни-

Отсутствие объективных обстоятельств, которые могли бы воспрепятствовать освоению многоголосия монодийной культурой, общие черты, проступающие в музыкальном мышлении народов Востока и творчестве европейских композиторов, убедительно свидетельствуют о возможности приобщения той или иной монодийной культуры к европейским традициям и прежде всего многоголосию, на котором построено все здание европейской музыки.

Переход от монодии к многоголосию выдвигает сложные проблемы. Овладеть гармонией и полифонией — означает перестроить длительно развивавшееся общественно-музыкальное сознание. Переход к многоголосию преобразует восточную культуру. Лишится ли она при этом сути своей, национальной определенности? Имеются ли объективные основания для подобных опасений?

В марксистско-ленинской эстетике национальное представляется объективной закономерностью «развития реалистического искусства в эпоху существования наций»²⁴. Искусство, будучи одной из форм общественного сознания, выступает как художественная модель мира. Моделируя материальную и духовную жизнь того или иного народа, оно тем самым отражает и ее национальную специфику. «...Художественное отражение национального своеобразия жизненных процессов делает национально-своеобразным содержание»²⁵, которое облекается в национально-окрашенную форму. Таким образом, обе стороны искусства — и содержание, и форма — носители национального, но содержание представляется главным, основным. Последний момент, важнейший, неоднократно подчеркивался художниками, критиками, учеными. Еще А. Пушкин, поясняя, «что понимает под словом народность»²⁶, писал, что у каждого народа есть своя физиономия, «которая более или менее отражается в зеркале поэзии»²⁷. Пушкинские слова созвучны высказыванию В. Стасова: «Национальное заключается не в мелодиях, но в общем характере, в совокупности условий разнородных и обширных»²⁸. Позиция советского музыковедения, основанного на марксистско-ленинской эстетике и вобравшего отечественный опыт, достаточно точно определена Н. Шахназаровой: «С того времени, когда вообще можно говорить о национальных признаках музыки, они наиболее очевидно проявляются в строе и характере выраженных чувств, то есть в эмоциональном содержании»²⁹. И далее: «В музыкальном искусстве национальное проявляется не только в том, какие эмоции вы-

тельской интонации: она выразительна, гибка, отвечает национальному колориту музыки. В другом случае интонация лишена тонких нюансов, составляющих одну из примет национального.

²⁴ Шахназарова Н. О национальном в музыке. М., 1963, с. 31.

²⁵ Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971, с. 641.

²⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-и т. Т. 7. М., 1958, с. 387.

²⁷ Там же, с. 39.

²⁸ Стасов В. Избр. соч. В 3-х т. Т. 1. М., 1952, с. 426.

²⁹ Шахназарова Н. О национальном в музыке. М., 1963, с. 15.

ражает музыка (радость, горе, любовь и т. д.), сколько в том, каков характер этих эмоций (как переживается эта любовь, радость, горе)³⁰. Принципиально важный вывод Н. Шахназаровой разделяет Г. Орджоникидзе: «Вопрос о национально-характерном может быть решен не в узко музыкальном, а в более широком социально-эстетическом плане. На место чисто музыкальной аналогии встает более глубинная категория психологического единства, направленности художественного видения композитора, характера его взаимосвязи с родной художественной культурой»³¹.

Национальное — категория динамическая, что явно обнаруживается при диахроническом изучении той или иной культуры. Трансформации, которые в ней наблюдаются и преобразуют в определенной степени ее лицо, — следствие разных факторов: имманентных законов ее развития, изменения социальных условий жизни и под их воздействием — духовного склада нации, межнациональных контактов. Инородные влияния нередко ассимилируются, становятся «своими», обогащая национальную традицию. Подобное явление не случайно, ибо, как указывает В. Г. Белинский, «даже и тогда, когда прогресс одного народа совершается через заимствование у другого, он тем не менее совершается национально»³². История музыки знает множество тому примеров. Инонациональные впечатления иногда чрезвычайно сильны. Энергично взаимодействуя с местными традициями, они порождают явления, которые сначала воспринимаются как чужеродные, и лишь со временем осознается их глубинная связь с родной художественной почвой³³. В таких фактах особенно отчетливо проступает тенденция к интернационализации языка. С этой точки зрения приобщение монодийной культуры к многоголосию представляется воплощением названной тенденции.

Советская эстетическая наука в освещении проблемы национального стоит на исторических позициях: проявления национального рассматриваются ею не безотносительно ко времени, а на определенном отрезке истории с учетом различных параметров. Главный из них — национально-своеобразное содержание, глубоко и полнокровно отражающее конкретное историческое время через соответствующий ему характер национального мироощущения.

Приведенные соображения позволяют сделать следующий вывод: объективно перестройка системы музыкально-выразительных средств, начинающаяся с освоения многоголосия, вовсе не означает утраты национального, ибо меняется представление о

³⁰ Там же.

³¹ Орджоникидзе Г. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке. — В сб.: Музыкальный современник. Вып. 1. М., 1973, с. 155.

³² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 10. М., 1956, с. 29.

³³ Например, грузинский городской фольклор на определенном этапе отрицался отдельными деятелями культуры как национальный феномен.

нем и формируются средства, ему отвечающие. Но сам процесс перестройки и его результаты обусловлены субъективными факторами:

личностью художника, формирующего профессиональное многоголосное искусство;
прочностью и разносторонностью преемственных связей с музыкальным наследием народа;
отношением к осваиваемому музыкальному опыту.

Талантливость и художественный такт, интеллектуальность и мастерство, широта эстетических взглядов и сознание ответственности своей миссии — эти качества важны для художника, который стоит у истоков нового многоголосного стиля и определяет конкретные пути его развития. Чем значительней и самобытней художник, чем больше возникающее вокруг него силовое поле, тем активнее его роль в становлении этого стиля.

Жизнеспособность стиля во многом зависит от характера связи с музыкальным наследием народа. Прочные и разносторонние контакты творчества композитора с народным искусством, обеспечивающие преемственность монодийного и многоголосного стилей — крепкие нити, объединяющие различные этапы национальной культуры³⁴.

На начальном стилевых поисках композитора направляет народная традиция. Композиторы действуют осторожно, руководствуясь строгим соответствием отбираемых средств стилистике народного мелоса, в дальнейшем они следуют не столько букве, сколько духу народного искусства. Чем зрелее становится музыкальное искусство, тем активнее осваивает оно богатства мировой музыкальной практики, ориентируясь при этом на наиболее ценное и жизнеспособное³⁵.

³⁴ Разносторонность имеет и другое значение: она создает оптимальные условия для восприятия национальными слушателями многоголосия и возникающих на его основе жанров. «Уже созданное и находящееся вне восприятия проявление — ничто для человека и общества... Идея оживает лишь в процессе восприятия» (см.: Марков М. Искусство как процесс. М., 1970, с. 23). Слушатель, воспитанный на монодийных образцах, сталкивается с большими трудностями. Он преодолевает их, ориентируясь на вехи, расставляемые композитором, — знакомые мелодии или отдельные интонации, привычные ритмы и тембра и др. Композиторы первооткрыватели отлично сознают сложность положения и помогают слушателям. В предисловии к изданному в 1937 г. клавиру музыкальной драмы «Фархад и Ширин» В. А. Успенский писал: «Трудности обработки усугублялись также и тем, что... приходилось учитывать и слушательскую национальную аудиторию».

³⁵ При этом в поле зрения в первую очередь попадает творчество тех предшественников и современников, чье ладовое мышление протекает в сфере родственных, т. е. мелодических ладов.

О ЧЕРТАХ НАРОДНО-ЛАДОВОГО МЫШЛЕНИЯ

Постичь законы ладового мышления народа, раскрыть способ существования лада — значит найти ключ к решению проблемы освоения многоголосия, значит обосновать и объяснить черты, приемы, средства многоголосного письма профессиональной музыки. В советском музыковедении существуют две точки зрения по поводу категории, именуемой ладом. Одна сформулирована Б. Асафьевым: «Лад — не теоретическое обобщение и, пожалуй, как таковой даже и немислим... Лад всегда познается как становление...»¹, другая — Ю. Н. Тюлиным: «Лад как система организации звуков... является логической абстракцией»², «...лад надо понимать как логически дифференцированную систему качественных взаимоотношений тонов»³. Эти внешне взаимоисключающие суждения отражают фактическое положение вещей, соответствуют двум уровням понимания лада — речевому и языковому.

Постигая ладовое мышление народа, исследователь отталкивается от отдельных произведений вокального и инструментального наследия. Каждое из них — неповторимый образец ладового становления, раскрывающегося в конкретных ритмо-интонационных связях; вместе они дают многообразную картину. Чтобы вскрыть общие, языковые закономерности, исследователь сознательно пренебрегает мобильными элементами ладообразования, игнорирует местные ладовые контакты. Подобный путь представляется единственно правильным, поскольку учет всех ладовых координат исключает установление нормативных (стабильных) моментов ладообразования, которые реально существуют и вне которых невозможно бытие той или иной музыкальной культуры.

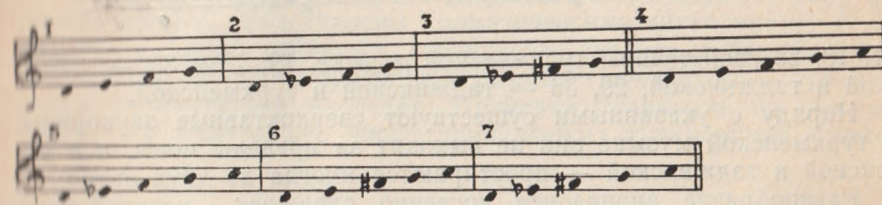
Ладовое строение музыки узбеков, таджиков и туркмен раскрывается как тип мелодической организации звуков, объединяемых вокруг опорного тона.

Первый этап в описании ладовой структуры — характеристика звукорядов, материальной субстанции лада, основы, на кото-

рой формируются его отношения. Рассматриваемые со стороны объема, строения, устойчивости или подвижности, а также наклонения, звукоряды дают известное представление о ладовой системе: о круге функционирующих структур, об общем характере протекающих процессов. Но будучи абстракцией, результатом высокой степени обобщения реальных ладовых событий, звукоряды отражают лишь внешнюю сторону последних. Потому решение ряда вопросов, возникающих при их изучении, неизбежно влечет за собой временное переключение на другие уровни исследования. Оно хотя и несколько нарушает принятый порядок изложения, но необходимо для полноты картины.

Мелодические лады узбекской, таджикской и туркменской музыки имеют тетра- и пентахордальную структуру, а не октавную, как мажор и минор. Особенности их внутренней организации создают определенную трудность при построении звукорядов. При построении ладового звукоряда, отображающего внутреннюю структуру лада, получается огромное количество образцов, практически устраняющее возможность какой бы то ни было типизации. Поэтому мы выбрали компромиссный вариант, фиксирующий результаты наиболее существенных отношений в процессе ладообразования. Они складываются в зависимости от заключительного устоя, который потому и принимается за своеобразную точку отсчета в звукоряде. Кроме того, следует учитывать, что в большинстве случаев интонационное развитие в образцах музыкального наследия трех народов протекает выше заключительного устоя. Эпизодически оно захватывает один, два, крайне редко три звука, находящихся ниже⁴, причем ближайший отстоит от опоры на целый тон и только изредка — на полтона. Если стремиться выявить типичные для трех культур звукоряды и в этой связи обнаружить характерные черты, следует ограничиться структурами, ступени которых располагаются выше устоя.

Звукоряды узбекской, таджикской и туркменской музыки весьма разнообразны по объему: от секунды до двух октав. В диапазоне, не превышающем квинту, звучат простые народные напевы. Их характерные звукоряды выглядят следующим образом:



⁴ Эпизодическое в рамках культуры может быть типичным для какого-либо жанра. В 15 из 20 туркменских пьес для туйдюка и дилли туйдюка их нижний звук лежит ниже устоя (см.: Успенский В. и Беляев В. Туркменская музыка. М., 1928).

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 229.

² Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М., 1966, с. 80.

³ Там же, с. 79.



Более распространены, однако, напевы и инструментальные пьесы, звукоряд которых достигает в среднем октавы:

2

The image displays 36 numbered melodic phrases, each consisting of a sequence of notes on a single staff. The phrases are arranged in seven rows of four. The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The phrases are numbered 6 through 36. Some phrases include repeat signs. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. The intervals between notes vary, illustrating different types of scales and intervals.

11, 18, 25 свойственны туркменской музыке, 19, 27 и 35 — узбекской и таджикской, 29, 36 — таджикской и туркменской.

Наряду с указанными существуют сверхоктавные звукоряды. В туркменской музыке они не выходят за пределы ноты, а в узбекской и таджикской — простираются иногда до двух октав.

Разнообразие диапазонов косвенно отражает разнообразие жанров. Прослеживается непосредственная зависимость между объемом звукорядов и принадлежностью вокальных и инструментальных произведений, на них опирающихся, к той или иной ветви музыкального наследия. В узбекской и таджикской музыке сверхоктавные звукоряды характеризуют образцы профессио-

нальной музыки устной традиции, для туркменской в этом случае значима септима — нона. В условиях устного бытования большой амбитус звукорядов напевов, а следовательно, и масштабность последних возможны лишь при активном ладовом развитии, прочной ладовой организации, служащей одним из гарантов единства, цельности и жизнестойкости произведений устной традиции.

Все вышеприведенные звукоряды можно разграничить на формы устойчивые и подвижные. Рассмотрим каждую из них.

Устойчивые формы допускают внутреннюю дифференциацию по интервальному признаку: в одной группе расстояние между ступенями ограничивается м. 2 и б. 2, в другой — действует еще один тип сопряжения — ув. 2. Структуры, содержащие м. 2 и б. 2, равно присущи трем культурам, звукоряды же с ув. 2 повсеместно распространены в Туркмении, в Таджикистане — лишь в горных районах, а в Узбекистане — в Хорезмской области и Каракалпакской АССР.

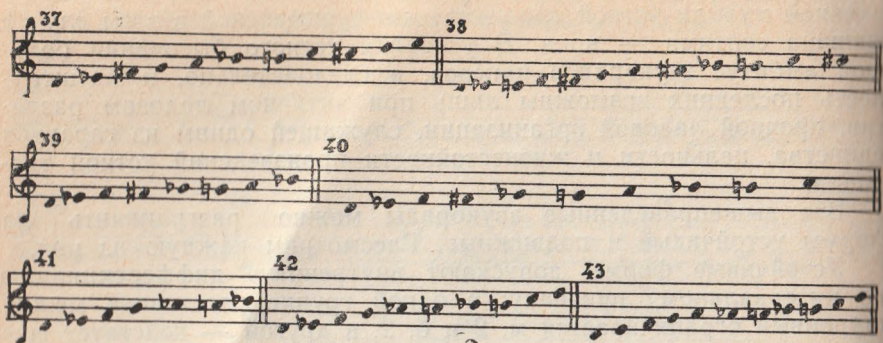
Взаимосопрягающиеся м. и б. 2 образуют звукоряды, которые соответствуют всем признакам диатонического типа организации⁵. Как же расценивать формы с ув. 2? Ведь они отвечают не всем признакам, а важнейшему: в них отсутствует дробление б. 2. В последнее время в исследованиях, соприкасающихся с ладообразованием в народной музыке, все больше утверждается мнение, что указанные формы относятся к диатонике⁶. Эта справедливая позиция основывается на принципиальной адекватности обоим разновидностям звукоряда: формы и первой и второй группы включают функционально равноправные основные ступени лада.

Отдельные диатонические звукоряды (22, 23, 24, 26 и 27) по интервальному составу идентичны звукорядам мелодических натуральных ладов, называемых в литературе эолийским, дорийским, фригийским, ионийским и миксолидийским. Под таким названием они и будут в дальнейшем фигурировать в работе. Ладообразования меньшего диапазона рассматриваются как их неполные виды.

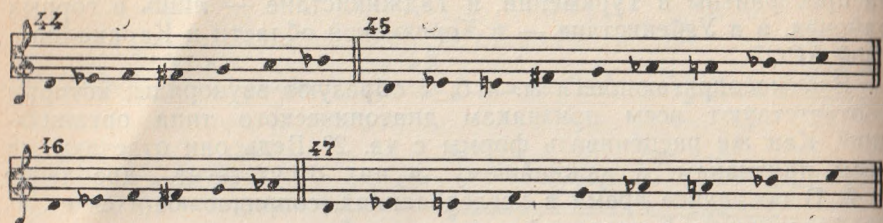
Подвижные формы, характеризующие мобильную сторону ладообразования, представлены хроматическими звукорядами. К отмеченным ранее типичным структурам следует добавить индивидуальные, функционирующие в рамках таджикского и туркменского музыкального наследия. Приведем отдельные из них, отметив, что наибольшее число принадлежит туркменской музыке,

⁵ Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М., 1966, с. 100, 107—108.

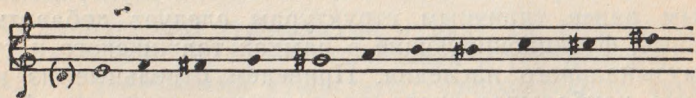
⁶ См., например: Сохор А. О природе и выразительных возможностях диатоники. — В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. Л., 1965; Горюнов А. Об одной системе ладов с увеличенной секундой в народной музыке. — В сб.: Проблемы лада. М., 1972.



значительно меньше — таджикской.



В связи с хроматическими звукорядами возникает вопрос о той ладовой системе, которую они представляют. Диатоническая она или хроматическая? Хроматика трактуется как надстройка над диатоникой, т. е. распознается в зависимости от характера функционирования ступеней. Ответить на вопрос можно, только ориентируясь на реальное интонирование или музыкальный текст. Исследование показывает, что звуки, составляющие хроматические полутоны, всегда появляются на расстоянии. Они выступают либо как различные ступени разных ладовых ячеек, либо как равноправные варианты одной ступени лада. В звукоряде туркменской пьесы для гиджака «Эль гетардюм»⁷ четыре хроматических полутона:



Первый, *фа¹-фа-диез¹*, образован вариантной II ступенью нижней ладовой ячейки *ми¹—си¹*, третий, *си¹—си¹-диез¹* и четвертый *до²—до-диез²* — вариантами III и IV верхних ладовых ячеек *соль-диез¹ — до²* и *соль-диез¹ — ре-диез²*, наконец, тоны второго *соль¹—соль-диез¹* принадлежат разным ладовым образованиям:

⁷ Успенский В. и Беляев В. Туркменская музыка. М., 1928, пьеса № 90. Ее звукоряд, представленный от звука *ре*, фигурирует как № 38.

III ступень нижней ячейки, *соль-диез¹*—опора верхних. Данный пример, как и другие, доказывает, таким образом, что хроматические звукоряды фиксируют результаты интенсивных, но различных по природе ладовых процессов: одного, связанного со смещением опор, переменностью, другого — с объединением равноименных ладов, их взаимопроникновением. Изложенные факты убеждают в том, что хроматические звукоряды репрезентируют ладовые системы с объединением тонов на основе диатоники. Ладовые структуры, каждая ступень которых однозначно, назовем строгой диатоникой, систему же с равноправными вариантными ступенями — расширенной диатоникой.

Хроматические звукоряды расширенной диатоники обладают некоторыми общими чертами: стабильными ступенями их являются, как правило, I, IV, V, активно меняются II, VI, IX, реже III и VII. Изредка в туркменской музыке варьируется IV, а в туркменской и таджикской — V ступени (см. звукоряды № 38, 46 и 7). Варьирование их составляет атрибутивный признак систем, в формировании которых участвуют особые компоненты — уменьшенные ладообразования⁸.



Они не фигурируют как самостоятельные ладовые единицы, и в этом обнаруживается некая общая закономерность, подмеченная А. Юсфиным для различных народных культур: «...бытование уменьшенных ладовых форм чаще всего связано с их включением в сложный ладо-интонационный комплекс произведения, как одно из их «ладовых составляющих»⁹.

⁸ По справедливому замечанию А. Юсфина, «любые музыкально-выразительные средства всех национальных культур могут быть первичными, своего рода нормативными для слухового сознания данной культуры и предельными, то есть ненормативными, представляющими собой исключительные явления» (см. Юсфин А. Некоторые вопросы изучения ладов народной музыки.— В сб.: Проблемы лада. М., 1972, т. 114). К последним и принадлежат системы, включающие уменьшенные ладообразования. Возможно, что существование подобных ладоформ в Туркмении и на Памире, как и отсутствие их в Узбекистане и во многих районах Таджикистана, объясняется своеобразным «уклоном» в развитии народно-ладового мышления. В Узбекистане и пограничных с ним районах Таджикистана эволюция лада была неразрывно связана с освоением больших диапазонов и потому, в первую очередь, поисками средств ладовой централизации. В Туркмении и в меньшей степени на Памире внимание было направлено на максимальное выявление ладовых возможностей, представляемых средними, сравнительно с предыдущими, диапазонами. Реализация одной из них дала разнообразнейшие ладовые структуры строго диатонического типа и продиктовала формы из объединения, нередко весьма специфические: с уменьшенными структурами в качестве важного элемента.

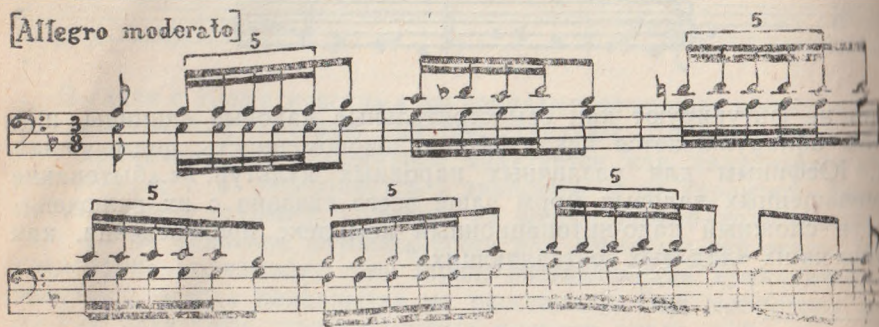
⁹ Юсфин А. Некоторые вопросы изучения ладов народной музыки.— В сб.: Проблемы лада. М., 1972, с. 124.

Вариантные ступени расширенной диатоники на речевом уровне иногда привязываются не к той опоре, которая обозначена как I ступень звукоряда, а к другой. Как ступени лада они соответствуют тогда и другому цифровому показателю. Эта возможность наиболее вероятна для VI и VII, IX и расположенных выше ступеней звукоряда.

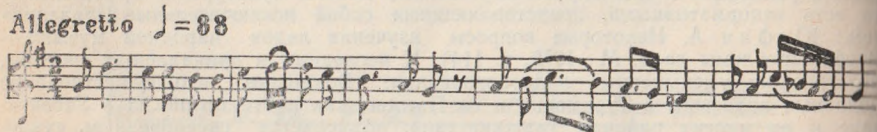
Как следует из приведенных выше образцов звукорядов, в образовании расширенной диатоники участвуют строго диатонические структуры без ув. 2 и с ув. 2. Причем, наблюдается взаимное проникновение как однотипных, так и различных форм там, где они существуют. Обычно объединяются две, реже три структуры, и соответственно возрастает число звуков системы.

Для народного музыканта варьирование ступени — один из аспектов ладового варьирования, прием, действующий на разных уровнях формы по принципу совмещения функций — композиционной, семантической и коммуникативной.

Если варианты ступени появляются на близком расстоянии, они сравниваются и возникает особый фонический эффект «переливчатости красок», как во фрагменте туркменской пьесы «Недждо олды» для дутара



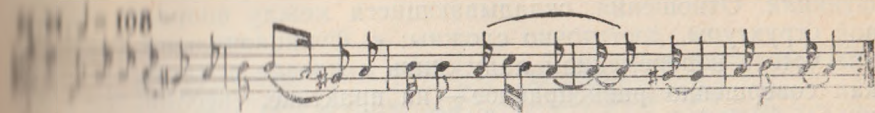
или узбекской песне «Бўғма благаим»:



Варьирование ступени имеет определенное значение для создания тематического и эмоционального контраста двух сопоставляемых конструктивных единиц более высокого масштабного уровня¹⁰. Благодаря контрасту построения четче разграничива-

¹⁰ В монодийной музыке роль каждой стороны мелодии в создании контраста несравненно значительнее, нежели в многоголосии. Несущественные с точки зрения многоголосия изменения здесь оказываются весомыми, мгновенно фиксируются слухом.

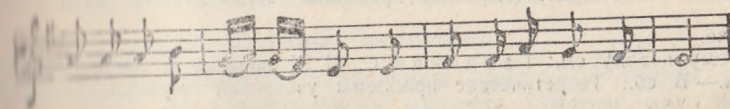
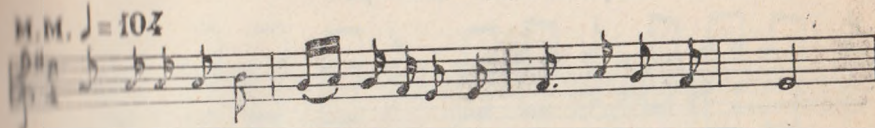
и потому складывается благоприятная для восприятия ситуация. И подтверждение сошлемся на куплет узбекской песни «Катар порак»:



Фундамент ладов узбекской, таджикской и туркменской музыки составляют ладовые структуры в объеме секунды, терции, кварты и квинты. Ими либо исчерпывается произведение, либо они интегрируются и дают более сложную ладовую конструкцию. Так как основным строительным материалом служат квартовые и квинтовые образования, исследователи констатируют тетра- и пентахордальное строение ладов народной музыки¹¹.

Все названные структуры есть элементарные ладовые ячейки, включающие тоны, дифференцируемые по функциональному признаку. Функциональная дифференциация осуществляется в процессе мелодического продвижения и обуславливается метрометрическими, интонационными и формообразующими средствами, главным из которых является метро-ритм. Тоны, метрически и ритмически выделяющиеся, нередко еще и опеваемые или занимающие ключевые позиции в форме, становятся ладово-устойчивыми, что в системе рассматриваемых ладов означает «упорядочивание, организующие движение». Звуки, прилегающие к устойчивым, оказываются неустойчивыми.

Ячейка изредка ограничивается одним устоем, а в зависимости от объема опирается на два, три, иногда четыре различных, последовательно возникающих тона. В предлагаемом ниже фрагменте узбекской народной песни «Бадам кавак» начальный звук «ми», повторяясь, утверждается как опорный, но уже в следующем такте устойчивым становится «ми», замыкающий нисходящую линию, а в третьем такте и подчеркиваемый метро-ритмически.



¹¹ На этот факт применительно к туркменской музыке указали В. Успенский и В. Беляев. Тетра- и пентахордальное строение ладов узбекской музыки было раскрыто Ю. Коном.

Такой тип ладовой организации, который зиждется на нескольких ладовых устоях, «не исключаящих, а дополняющих друг друга»¹². С. Скребков вслед за Б. Яворским называет переменным и вводит основополагающее для него понятие переменных ладовых функций. Отношения, складывающиеся между опорами переменной структуры, достаточно сложны: «...функциональное соотношение устоев в переменном ладу лишь в идеале должно мыслиться как совершенно равноправное — на практике, несомненно, возникает то или иное неравновесие устоев, изменчивость их значения»¹³. По тем или иным обстоятельствам какая-либо опора в определенный момент выдвигается на роль основной, главной, другая или другие оказываются переменными¹⁴. Обычно как основная воспринимается заключительная опора, т. е. решающее значение приобретает вполне конкретная позиция ее в форме. Становясь основной, опора ретроспективно подчиняет себе переменную (переменные). В этом нельзя не усмотреть определенную тенденцию к централизации, отличную, однако, от централизации в мажоре и миноре. Таким образом, единство ладовой ячейки обеспечивается не только стабильностью звукоряда, как полагает С. Скребков, но и функциональными связями опорных тонов.

Потенциально каждый звук ячейки может стать опорным. Даже в рамках небольших диапазонов можно предположить множество координаций опорных тонов. Но здесь есть своеобразная регулирующая норма, общая для песенно-инструментальных культур различных народов. Это — преимущественная кварто-квинтовая зависимость опорных тонов¹⁵. Представляется, что самый факт существования стабильных контактов подтверждает ранее высказанную мысль о централизующей роли связей опорных тонов ячейки.

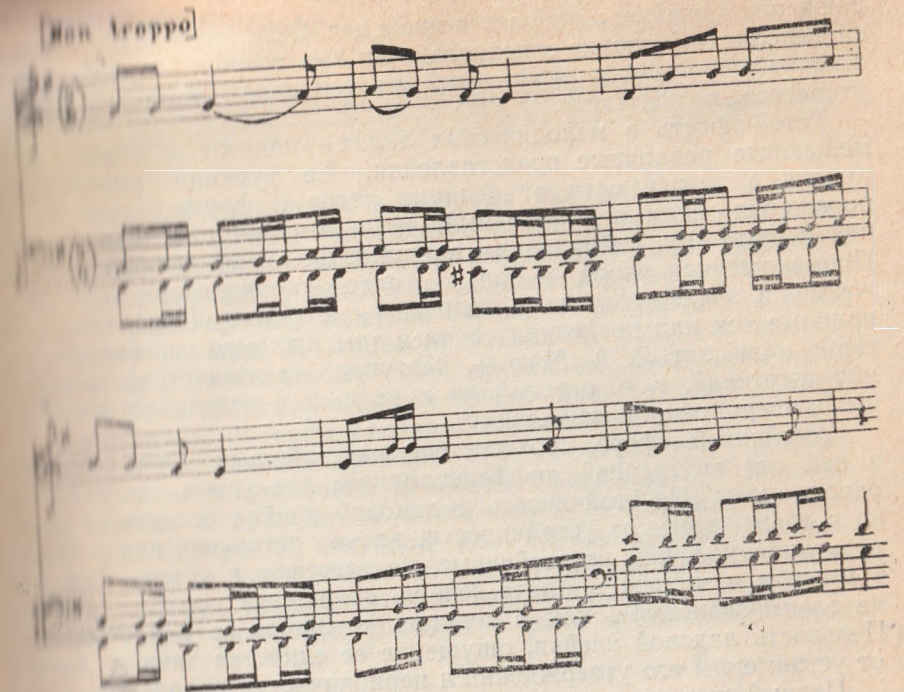
Кварто-квинтовая координация, иногда осложняемая секундовой или терцовой, дает обычно квартовый, квинтовый или трихордовый тип ладового остова ячейки. Примером может служить узбекская народная песня «Бадам кавак» (см. пример 10) с ее квартовым остовом *ми¹—ля¹* и отрывок из туркменской песни «Пейманынг» с опорами *соль¹—ми¹—ре¹*:

¹² Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, с. 37.

¹³ Там же.

¹⁴ По этому поводу см.: Галицкая С. П. К вопросу о теории ладовой переменности.— В сб.: Теоретические проблемы узбекской музыки. Ташкент, 1968.

¹⁵ Роль кварто-квинтовых связей в ладообразовании узбекской народной песни исследована Ю. Коном и С. Галицкой.

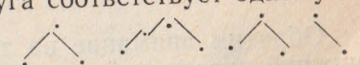


Три переменные опоры обрисовывают в некоторых случаях трехзвучный костяк:

Туркменская песня для дутара „Бидерт эрим“

Allegro. М.М. ♩=176



Положение опор относительно друг друга соответствует одному из нижеследующих основных вариантов: . Вариант с высоким положением начальной опоры, более всего характеризует туркменскую музыку. Общим для всех случаев является подчиненное положение верхней опоры: она выступает в качестве переменной. Устой же, закругляющий мелодическое

движение в ячейке, помещается ниже нее. Если нижний устой один, он выполняет функцию основного, если два, то один фигурирует как основной, другой как переменный. Роль конкретной нижней опоры уясняется в контексте.

Устойчивость в мелодических ладах — понятие объемное, совмещающее различные представления. Ее функции конкретизируются в зависимости от позиции устоя в форме и высотного положения. Если он начальный, то служит инициатором движения и стержнем, собирающим вокруг себя рядом лежащие звуки. Промежуточная опора — только фактор упорядочения этого движения, а заключительная, нижняя, — его завершение. Она воспринимается как последняя точка в том процессе успокоения, которое, отмечает Л. А. Мазель, наступает не вследствие разрешения тяготений, т. е. стремления к цели, а в результате нисходящего, инерционного, движения¹⁶.

Устойчивой сфере противостоит неустойчивая. Она аморфна, в ней нет внутренней дифференциации: все устои качественно одноплановы. Неустойчивость в ладовой ячейке осознается только в зависимости от устойчивости, только ретроспективно. Звуки, расцениваемые как неустойчивые, не тяготеют к устоям так, как в мажоре и миноре¹⁷. Иначе говоря, отношение устой — неустой не взаимозависимое, как в мажоре и миноре, а одностороннее. Цельность ладовой ячейки, ощущение ее единства зависят только от устоя: силы его утверждения и периодичности появления.

Первый шаг на пути формирования больших диапазонов, т. е. усложнения ладовой структуры, — выход за пределы тетра- или пентахордальной ячейки путем опевания нижней или верхней опоры одним или двумя звуками. Показательна в этом отношении узбекская песня «Бўғма благим»¹⁸. Опевание ее квинтового остова си-бемоль¹—фа² раздвигает диапазон до октавы.



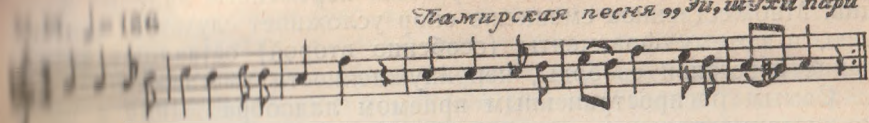
Обратим внимание на типичную для таких случаев ситуацию: нижний опеваящий звук располагается тоном ниже опоры. Контраст к подобной ситуации составляют отдельные факты появления нижнего опеваящего звука на расстоянии полутона от устоя.

¹⁶ Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 203.

¹⁷ Там же, с. 201—204.

¹⁸ Во избежание недоразумений заметим, что ранее (см. пример 7) под этим же названием приводился мелодический вариант с другим текстом.

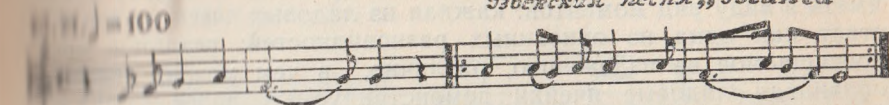
Таджикская песня «Эй, шугли пари»



...совпадая со взаимоотношениями «вводный тон — тоника» в мажоре и миноре, полутоновое соотношение не идентично... несколько пассивно по природе и не поддержано гармонией. Это один вариант усложнения ладовой структуры — модификация первоначальной ладовой ячейки, в результате которой сдвигаются границы ее ладового остова. В ряде случаев сохраняется одна из квартовых опор, другая же заменяется квинтовой. Подобная трансформация не меняет представления о ячейке как о достаточно прочном ладовом образовании.

Наблюдаются, однако, примеры другого характера: нисходящее инерционное движение преодолевает нижнюю опору ячейки и приводит к новой опоре, основной или переменной, расположенной секундой или терцией ниже прежней. Движение хотя и инерционно, но определенным образом лимитировано, так как контролируется кварто-квинтовым способом на тонов, ранее выступавших в роли переменного устоя:

Узбекская песня «Ўзганча»



...по крайней мере, обнаруживших тенденцию к опорности.

Туркменская песня для тьюндмеа «Ободат гелим»



В этих двух случаях активизированы переменные ладовые функции. Множественное смещение опор усложняет слуховую ориентацию, и потому фрагменты (особенно второй) оставляют впечатление известной свободы, непринужденности высказывания.

Самым распространенным приемом ладообразования в песенно-инструментальных произведениях узбекского, таджикского и туркменского народов является принцип сцепления ладовых ячеек расположенных на разной высоте. Типичный для монодийных культур многих народов, он получил название зонного, а каждая ячейка — зоны¹⁹. Представляется, что освоение значительного звукопространства в условиях монодии могло совершаться только подобным образом. Монодия, не имеющая многоголосного фундамента, обходилась собственными ресурсами, следовательно, большой диапазон завоевывался в процессе продолжительного интонационного развертывания. Последнее едва ли могло протекать на одном звуковысотном уровне, в одной регистровой зоне, ибо повлекло бы за собой монотонию. И выход виделся в регистровом обновлении, причем постепенном, поэтапном. Сам по себе этап должен был иметь сравнительно небольшой объем и выделенные опоры, что гарантировало запоминание основных звукоотношений. Только осознав их, можно было продвигаться дальше и осваивать новую зону, формировать новую ладовую ячейку.

Говоря о зонной структуре рассматриваемых ладов, следует иметь в виду ряд моментов: каждая из ладовых ячеек — зон предстает как одна из описанных разновидностей; реальное время, посвящаемое ее изложению, различно, в чем можно убедиться, сравнивая ладовые ячейки демонстрируемых далее примеров. Число зон, возникающих в процессе ладо-интонационного продвижения, колеблется от двух до четырех и более; зоны располагаются одна относительно другой, подобно двум основным вариантам соотношения опор внутри ячейки, т. е. точкой отсчета служит нижняя или верхняя зона, замыкающей же всегда становится нижняя. Для узбекской и таджикской монодии, например, верхнее положение начальной зоны не типично, в туркменской же оно встречается достаточно часто, хотя и не является преобладающим. Границы зон часто совпадают, реже не совпадают с границами формы.

В узбекской и таджикской мелодике, в туркменских пьесах для дутара и гиджака зоны обычно обрисовываются вполне определенно, подчеркиваются цезурами. В вокальной же музыке туркмен, в их пьесах для туйдюка и дилли туйдюка границы зон нередко завуалированы, одна зона как бы перетекает в другую. Первый случай представлен, например, в памирской песне «Эй, шухи пари» (см. пример 14), включающей три обособленные ла-

¹⁹ Зонная природа узбекской монодии была раскрыта Ю. Г. Коном. Указывая на тетра- и пентахордальность внутренней организации ладов туркменской музыки, В. А. Успенский и В. М. Беляев фактически также констатировали зонность их строения.

довые ячейки — зоны (первая и третья идентичны). Противоположный ему находим в начальном разделе туркменской пьесы для туйдюка «Овезым», где переход от верхней ладовой ячейки do^2 — sol^2 к нижней sol^1 — re^2 совершается незаметно, посредством общего трехтактового построения.

Allegro non troppo. (1)

Особый тип ладового строения представляет собой так называемая зонность с замыканием, при которой соединение зоны сна-

чала разделяются, а затем в процессе нисходящего движения триада их стирается.

М.М. $\text{♩} = 104$ *Узбекская песня „Фаргонам“*

Зонность с замыканием характерна для многих образцов узбекской и таджикской вокальной и инструментальной монодии, а также туркменских дутарных пьес.

В рамках целого ладовые ячейки — зоны предстают как переменные микроструктуры, опорные тоны которых, координируясь, образуют сложную, иерархически организованную систему ладопеременных отношений. Механизм формирования этой системы связан с симультанностью²⁰, т. е. способностью мгновенно воспроизвести последовательно развертывающийся образ, текст и др. В процессе прослушивания внимание приковывается к характерным деталям, в частности к опорным долям, выделенным позицией в форме, подчеркнутым метро-ритмически. Они оставляют самые глубокие следы в памяти. Поскольку в каждый данный момент сохраняется воспоминание о прошлом, то на настоящее накладывается наиболее сильное впечатление прошлого. В нашем случае опорные доли вступают в функциональную связь, наслаиваются друг на друга по мере ладо-интонационного продвижения. В итоге они слагаются в определенную конструкцию, ладо-

²⁰ Общие проблемы симультанности активно разрабатываются советскими психологами. Применительно к музыке она рассматривалась Б. М. Тепловым и Е. В. Назайкинским (см.: Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.—Л., 1947; Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972).

вой остов, обобщенно представляющий прослушанный текст с определенной точкой зрения. Остов принципиально сходен с костяком ячейки, так как основу его составляют квартовая, квинтовая или трихордовая (обычно в квинте) конструкции:

Иерархическая система ладопеременных отношений возглавляется основным, главным устоем, завершающим произведение. Следующая ступень лестницы — межъячеечные переменные связи, последняя же — внутриячеечные контакты. Они имеют местное значение, в то время как межъячеечные, дифференцируемые по степени прочности, значимости, формируют целое.

Межъячеечные отношения регулируются в основном теми же нормами, которыми детерминируются внутренние контакты, т. е. ладообразующее значение приобретают прежде всего интервалы кварты, квинты, к ним, кроме того, присоединяется и октава²¹ (см. пример 18). Таким образом, на уровне произведения ведущими типами переменности становятся квартовая, квинтовая и октавная. Только эпизодически возникает терцовая и секундовая.

Между характером организации ладовой ячейки и ладовой структурой целого существует прямая зависимость: чем ярче выделены местные опоры, тем прочнее межъячеечные контакты, активнее их воздействие на форму. Наиболее рельефны те связи, которые устанавливаются между непосредственно соотносимыми устоями соседних отчлененных зон, вторая из которых вводится скачком. Они и обуславливают прежде всего динамику процесса формообразования, в то время как другие гарантируют скорее законченность, целостность, стройность произведения.

Смещение опоры в монодии функционально аналогично модуляции (отклонению) в многоголосии гармонического типа. Сущность их одинакова и с точки зрения психологии восприятия: оба явления объясняются как смена установки²², т. е. такого состояния психики, на основе которого возникает определенным образом ориентированная деятельность. Однако процесс смены установки в монодии и гармонии протекает не одинаково, по-разному наслаиваются и результаты. Типичные модуляции и отклонения оформляются двумя — тремя аккордами, которые достаточно полно раскрывают звуковой состав новой тональности и сразу выявляют ее центр, т. е. установка на эту тональность является четкой

²¹ Не являются в этом смысле исключениями и те зонные структуры туркменской музыки, пограничные опорные тоны которых образуют септиму и нону. Указанные интервалы могут рассматриваться как сумма двух кварт или квинт.

²² Психологический механизм модуляции в широком смысле слова был рассмотрен В. Медушевским (см.: Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976).

и однозначной, отчего модуляция или отклонение отличаются определенностью и моментально осмысливаются.

В монодии новая установка формируется исключительно мелодическими средствами и оценивается в зависимости от формообразующих и ритмо-интонационных обстоятельств. Если новая опора вводится после цезуры скачком, в построении, развертывающемся в новой регистровой зоне, то наступает внезапное обновление, которое создает оптимальные условия для переориентации слуха. Прием такого рода аналогичен сопоставлению в многоголосии (см. пример 18).

Ситуация иного типа складывается, когда опоры смещаются внутри ячейки-зоны или в условиях двух не отчлененных друг от друга зон. Новая установка (установки) либо вовсе не может преодолеть предыдущую, либо не сразу вытесняет ее. Таким образом возникают участки многозначные (по крайней мере двузначные), которые могут быть отнесены к двум, а иногда и трем опорам. Оба случая имеют место в туркменской пьесе «Овезым» (см. пример 17). Среди опор ее верхней зоны $до^2$ — $соль^2$ главная роль отводится звуку $фа^2$, бросающему свет на начальный двадцатитакт. Одновременно отдельные фрагменты связываются и с $ми^2$ (т. т. 11—14), и с $до^2$ (т. т. 16—17), и с $ля^1$ (т. т. 20—22). Эти переменные центры функционируют наряду с $фа^2$, что ассоциируется со своеобразными отклонениями, выполняемыми в гармонии на основе переменного-функциональных оборотов. Остановки на $соль^1$ в т. 23, ограничивающем нисходящее интонационное движение, колеблет $фа^2$. Но требуется еще двукратная фиксация $соль^1$ для окончательного упрочения новой точки зрения, процесс утверждения которой равносильна специфической, пассивной модуляции.

В непосредственной связи с переменностью, ее характером, следует рассматривать принадлежность вокальных и инструментальных пьес трех народов к тональному, централизованному или модалному, децентрализованному, типу ладового строения. Исследование явления необходимо сочетать с позицией извне, т. е. сравнивать способ ладового устройства образцов народной и профессиональной музыки устной традиции с мажором и минором.

Согласно ладовой специфике произведения в целом или их разделы отнесем к одному из трех видов структуры: тональному, промежуточному или модалному²³. При атрибуции в соответствии с масштабно-уровневой иерархией следует учитывать возможность несовпадения устройства целого и отдельных его частей. В таком варианте целое — более высокий тип структуры.

На уровне построения, выступающего в функции периода, тональной или централизованной предстает такая форма ладовой

²³ Как и всякая классификация, данная не учитывает детали, дабы отразить основные тенденции, исторически сложившиеся в сфере ладообразования. Каждая тенденция — своего рода инвариант, в то время как конкретный образец — вариант с определенными нюансами.

организации, которая в целом подчиняется одному, для нее главному устою. Последний не исключает существования побочной опоры (см. пример 13). Характер тональности и способы ее демонстрации в мелодических ладах отличны от сложившихся в мажоре и миноре, хотя наблюдаются и точки соприкосновения. Мелодическим ладам монодии не свойственна та полнота выражения тональности, та степень ее определенности, которая присуща гармоническим ладам многоголосной музыки. Здесь централизация в идеальном варианте достигается совместным действием двух составляющих: горизонтали-мелодии с ее вводнотонностью, стабильно-устойчивыми ступенями и вертикали-сопровождения, в котором показывается тоника и, что не менее важно, тяготение к ней, формирующееся на базе функциональных отношений.

Гармоническая тональность, интегрирующая материал горизонтали и вертикали, по звуковому составу обычно богаче, нежели мелодическая, ограничивающаяся часто не более, чем шестью звуками. В мелодических ладах, где отсутствует вводнотонность, централизующее действие какого-либо устоя ощущается в результате его повторения²⁴.

Allegretto

Узбекская песня „Киекир жэра лар“

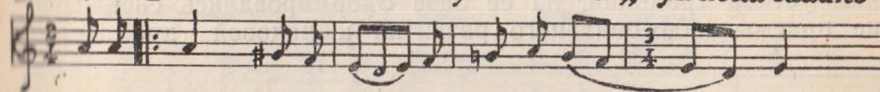


Благодаря этому можно предугадать появление определенной опоры²⁵. Ожидание ее не равносильно ладовому тяготению по характеру действия, но сравнимо с ним по результату, поскольку дает ясное ощущение тональности.

При централизации на уровне построения подчинение одной опоре, нижней, осуществимо в двух случаях: первом, когда начальный и заключительный устои совпадают (см. пример 12), и втором, когда развитие, начавшись с верхней опоры, сразу же перемещается в сферу нижней.

[М.М. ♩ = 120]

Таджикская песня „Сари кучи ба майд“



²⁴ Подобный способ утверждения ладотонального центра в условиях двенадцатиступенной тональности М. Тараканов ранее определил как своего рода ладовый ритм (см.: Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968).

²⁵ Повторяемость явлений, процессов рассматривается психофизиологией как предпосылка опережающего отражения. «Опережающее отражение действительности есть основная форма приспособления живой материи к пространственно-временной структуре неорганического мира, в котором последовательность и повторяемость служат основными временными параметрами» (Анохин П. К. Методический анализ узловых проблем условного рефлекса.—

В силу единства тонального настроя для подобных построений безразлична их позиция в форме. Напротив, она важна, если начальная и заключительная опоры построения соотносятся как выше- и нижележащая и вышележащая способна на достаточно длительный промежуток группировать вокруг себя другие звуки. При начальном положении, когда отсутствует предварительная слуховая настройка, это построение следует квалифицировать как промежуточное. Занимая другую позицию, оно испытывает влияние предшествующего материала. Появляясь после централизованного, построение также воспринимается как централизованное. С его вводимой скачком начальной опорой связывается ощущение новой тональности. Район утверждения заключительной, совпадающей с аналогичной опорой предыдущего построения, возвращает тональность последнего, восстанавливая таким образом тональное равновесие (см. пример 18, т. т. 1—20). Это тем более убеждает, что восстановление происходит на ранее звучавшем материале.

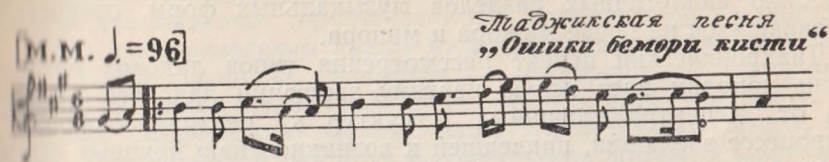
Повторение является фактором, который на уровне целого обеспечивает достаточно высокую степень централизации ладовой сферы большинства изучаемых произведений. Оно подразумевает не только тональность, а охватывает область всех возможных в монодии отношений. Это означает, что тональность, выполняющая централизующую функцию, появляется обычно в знакомом интонационном и метро-ритмическом обличье. Широко и разнообразно используемая повторность порождает куплетные репризные формы, иногда дает лишь рифменное сходство. Достаточно уже освоенному материалу зазвучать вторично, чтобы слушатель, ориентирующийся на интуитивно постигнутые музыкально-языковые закономерности, ожидал появления основной тональности, основного устоя. Именно на это свойство опирается восприятие, оценивая в качестве централизованных такие куплетные и репризные формы, которые содержат куплет или экспозицию и репризу, построенные по промежуточному принципу²⁶.

Роль централизации, преобладающего типа ладовой структуры огромна. Она стала одним из важнейших элементов консервирующей системы, обеспечившей длительную жизнь произведениям устной традиции; на ее базе сформировались специфические приемы ладотонального развития и ладовой драматургии.

В сб.: *Философские вопросы физиологии высшей нервной деятельности и психологии*. М., 1963, с. 175). «Представьте себе, что этой повторяемости нет, что организм встречается с новыми и новыми событиями. В результате не осталось бы импульса, благодаря которому прошлое могло бы влиять на будущее». (Анохин П. К. *Философские проблемы биологии*. М., 1973, с. 265). На роль опережающего отражения для музыкального восприятия, значимость связанного с ним прогнозирования музыкальных событий указал Е. Незайкинский.

²⁶ См.: Успенский В., Беляев В. *Туркменская музыка*. М., 1925, с. 200, «Овезым»; Мелодии Памира. Ташкент, 1941, с. 66, «Ошки бемори исти».

К промежуточному типу ладовой организации принадлежат структуры двух родов. Первый характеризуется относительным равноправием опор (равноправие рассматривается как относительное, ибо завершающая прочнее оседает в памяти).



Второй подразумевает образования, в которых какой-либо тон стремится занять господствующее положение, но этому препятствует развитая переменность (см. пример 17, т. 1—20).

Первый из указанных принципов на уровне целого порождает произведения, где чередуются две тональности, главной из которых становится завершающая²⁷.

Модальная децентрализованная организация — наименее свойственный трем монодийным культурам тип ладового строения. Она опирается не на стабильные функциональные контакты, а на единство звукоряда: тональная принадлежность его и наклонение неопределенны. В одном случае в структурах подобного рода почти каждый тон опорен,

Allegro. М.М. $\text{♩} = 176$

Туркменская песня для дутара „Сельви-Жияз“

и другом — ощущается лишь тенденция к опорности. Если первый вариант децентрализованной организации фигурирует как автономная структура, то второй, в целом неустойчивый, выступает как подчиненный централизованной, оттеняющий ее. В трех-

²⁷ В качестве примера см.: *Узбекские народные песни*. Кн. I. Ташкент, 1930, с. 132, «Саадат ана».

частных туркменских дутарных пьесах он используется в средних разделах, в вокальных частях Шашмакома, в его инструментальных пьесах и др. связывает наиболее ответственные участки формы и в таких амплуа ассоциируется с тональной неустойчивостью аналогичных разделов музыкальных форм, открывавшихся на почве мажора и минора.

Диахронический аспект рассмотрения типов ладовой организации монодии дает ясную картину эволюции ладового мышления от децентрализованных структур к централизованным²⁸. В процессе эволюции, приведшей к возникновению крупных форм, децентрализованные и промежуточные виды поглощаются централизованными, подчиняются им.

С проблемой тональности непосредственно ассоциируется вопрос о наклонении ладовых структур. Отчетливое представление о наклонении как свойстве, обуславливающем эмоциональную окраску лада, сложилось в связи с мажором и минором, которые организуются горизонтально-вертикальным способом и имеют tonический центр в виде трезвучия. Длительное господство этих ладов в европейской музыке создало идеальные условия для их сравнения и максимальной реализации возможностей. Предпосылки к антитегической трактовке мажора и минора сокрыты в различном положении их устойчивой третьей ступени, которая и рассматривается теорией музыки как определитель наклонения. Необходимо подчеркнуть, также, что мажорность и минорность как противоположные качества детерминированы не только горизонтальной, но и вертикальной составляющей. Она способна поддерживать ладовый колорит мелодии, усилить его или, напротив, нейтрализовать и даже действовать вразрез ее ладовому наклонению. Композиторская практика великолепно раскрыла богатейшие формообразующие и семантические потенции ладового наклонения в условиях многоголосия.

Исследователи привычно дифференцируют мелодические натуральные лады по наклонению на две группы. Такая позиция справедлива по отношению к многоголосной музыке, где они функционируют с XIX в. наряду с мажором и минором, и воспринимаются потому сквозь призму последних. А как трактуются мелодические лады монодийной практикой? Едва ли народный слух мог оставаться безразличным к восприятию наклонения, если во многих народных песнях есть ясное чувство тональности, опоры, с которой сравниваются другие ступени, если существует богатая техника варьирования ступеней, говорящая о тонком ощущении интонационных сопряжений.

²⁸ Эта очевидная для монодийных ладов различных национальных культур истина находится в явном противоречии с иерархией ладов, выстроенной А. Юсфиным (Юсфин А. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки. — В сб.: Проблемы лада. М., 1972). По А. Юсфину развитие ладов шло в направлении «эмансипации от централизации». Искажение реального положения вещей понадобилось автору для обоснования определенных явлений в ладовой сфере современной музыки.

Об осознании наклонения и реализации его возможностей творческой практикой устной традиции объективно свидетельствуют некоторые приводимые ниже данные.

В вокальной музыке узбеков и таджиков²⁹ заметна связь между общей настроенностью поэтических текстов и ладовым наклонением музыкальных: тексты светлые, приподнятые, радостные относятся к мелодическим ладам мажорного наклонения, элегические, суровые, скорбные, напротив, — минорного. В инструментальных образцах подвижный темп, регулярный тип метрики, активный ритмический рисунок чаще соответствуют мажорным ладам. Противоположный круг ассоциируется обычно с минорным наклонением. В концентрированном действии различных сторон монодии наклонение выступает одной из равноправных.

Прекрасно владели искусством строить форму туркменские музыканты, нередко вводившие отдельные построения дутарных пьес и песен по принципу наиболее сильного ладового контраста — контраста наклонения. Укажем, в частности, на «Неджде» и «Огуль-Бег»³⁰.

В определении наклонения мелодических ладов музыковедение пользуется преимущественно критериями, сложившимися на базе мажора и гармонического минора. Справедливы ли они в этом случае?

Попытаемся ответить на поставленный вопрос. Представляется, что проблему ощущения наклонения слушателем, воспитанным на мелодических ладах монодийной музыки, следует рассматривать с позиций, излагаемых Л. Мазелем в «Проблемах классической гармонии»³¹. Эта позиция формулируется им для объяснения наклонения гармонических ладов — мажора и минора. Но она ладомелодическая, а не гармоническая по природе и поэтому, на наш взгляд, заслуживает внимания.

Первый фактор — высотное положение ступени («...более высокий звук — более высокий эмоциональный тонус»³²). Мелодические ладообразования по сравнению с гармоническими ладами обнаруживают большую подвижность ступеней. У них совпадают обычно I, IV и V ступени, остальные различаются. Каждая из подвижных занимает двоякую позицию по отношению к опоре — низкую или высокую. Высокая просветляет колорит, низкая затемняет его. Различное положение ступеней обуславливает различное же эмоциональное ощущение, которое сыграло свою роль в формировании чувства наклонения.

Помимо указанного фактора, следует отметить еще два взаимосвязанных момента: противоположную интонационную направленность различных вариантов III ступени — высокой к верхней

²⁹ Имеются в виду районы Таджикистана, где бытует Шашмаком.

³⁰ Успенский В. и Беляев В. Туркменская музыка. М., 1928, с. 189.

³¹ Мазель А. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 298—299.

³² Там же, с. 298.

опоре, низкой к нижней и потенциальное восходящее тяготенной высокой III ступени и нисходящее низкой III. Значение первого подтверждается исследованиями А. Г. Ковалю.

Расшифровывая с помощью специальной аппаратуры узбекские фольклорные мелодии, вокальные и инструментальные фрагменты Шашмакома, совместного достояния узбекского и таджикского народов, он зафиксировал различные оттенки интонационного «поведения» неустойчивых ступеней и установил явную зависимость характера интонирования и эмоционального строя музыки³³. Наибольшая вариантность отмечена при интонировании III ступени. В мажорном мелодическом ладу она может предстать явно повышенной, акцентирующей его наклонение или, напротив, пониженной, иногда до нейтральности. В минорном ладу III ступень то обнаруживает ярко выраженную тенденцию «к понижению, что способствует выявлению более отчетливого минорного характера»³⁴, то интонируется «с тенденцией к повышению, к выявлению иной минорности»³⁵.

Эти факты развеивают легенду о III ступени как исключительно нейтральной в ладах узбекской и таджикской музыки и, наоборот, подчеркивают ее роль определителя наклонения.

Если по наклонению лады разграничивает прежде всего III ступень, то остальные — II, VI, VII — скорее уточняют степень мажорности или минорности каждого лада внутри группы. По богатству оттенков наклонения мелодические лады монодии превосходят гармонические, но значительно уступают им в ощущении остроты его.

Анализ полных и неполных звукорядов, содержащих м. и б. 2 и представляющих от имени строгой диатоники, показывает следующее:

— большинство полных и неполных ладообразований обладают несомненными мажорными или минорными признаками: они выражены тем ярче, чем полнее по звуковому составу лады;

— существуют единичные лады, в звукоряде которых пропорционально сочетаются признаки обоих наклонений (например, 9);

— минорные лады фигурируют в разнообразных вариантах, мажорные же представлены скупо.

В целом явно преобладают лады минорного наклонения. Это особо ощутимо в туркменской музыке. Среди записей В. А. Успенского, например, очень мало произведений, завершающихся в мажорном ладу. Мажорное наклонение чаще обрисовывается вследствие переменности.

³³ Результаты расшифровки частично изложены А. Г. Ковалем в статье «Об интонировании ступеней лада в узбекской инструментальной музыке». — В сб.: Теоретические проблемы узбекской музыки. Ташкент, 1976.

³⁴ Коваль Л. Г. Об интонировании ступеней лада в узбекской инструментальной музыке. — В сб.: Теоретические проблемы узбекской музыки. Ташкент, 1976, с. 62.

³⁵ Там же.

Устанавливая наклонение ладов с ув. 2, примем во внимание, что на характерные ступени — III высокая (признак мажорности) и II низкая (признак минорности), своеобразно нейтрализуют друг друга. По этой причине здесь не возникает столь четкого наклонения мажорности и минорности, как в предыдущем случае, лады тяготеют скорее к уравновешенности. Она может быть наклонения VI ступенью: ее высокий вариант внесет мажорный оттенок, низкий — минорный.

Распространенные виды расширенной диатоники чаще включают лады одного наклонения (см. звукоряды 32, 33, 34, 36), реже разных (35), иногда два одноименных лада с ув. 2 на II ступени, но с разными VI (37).

Рассмотрением проблемы наклонения исчерпывается круг рассмотренных в данной главе вопросов ладового строения. Описание таких сторон последнего, как типичные звукоряды, внутренняя структура и способы функциональной организации — характеристика ладов в языковом проявлении, демонстрация их музыкально-психологических начал.

Высокий уровень обобщения необходим, поскольку открывает исследователю определенные перспективы. Во-первых, он помогает обнаружить много общих черт в ладовой сфере монодийной музыки трех народов, во-вторых, создает основания для сравнения ладов рассматриваемого региона с ладами музыкальных культур других географических районов, в-третьих, позволяет установить взаимосвязи монодии и складывающегося на ее базе многоголосия.

Общие черты ладов узбекской, таджикской и туркменской музыки — факт примечательный с точки зрения данной работы: он служит объективным обоснованием возможности изучения многоголосного письма композиторов трех республик как некоего цельного явления.

Другую цель преследует упомянутое выше сравнение. Соотношение ладовые сферы узбекской, таджикской и туркменской музыки и, например, русской, армянской или венгерской, убеждает в их бесспорном сходстве. Оно заключается не только во внешнем совпадении большей части звукорядов, но и в неоктавности строения и мелодической природе ладов, раскрывающихся на основе дифференцированной системы переменных функциональных отношений тонов и их кварто-квинтовой координации.

Сходство, простираясь из адекватности обуславливающих его психофизиологических закономерностей, становится фундаментом творческих контактов, значение которых исключительно важно в тех случаях, когда монодийная культура вступает на путь освоения многоголосия. Композиторы, определяющие его, оказываются в сложной ситуации, ибо мировое музыкальное искусство предоставляет в их распоряжение богатейший многоголосный опыт, из которого, однако, отбирать следует наиболее приемлемые по стилистике средства. Выход подсказывает интуитивно

ощущаемая композиторами близость основ ладового мышления народа, который они представляют, и каких-либо мастеров, принадлежащих другим, многоголосным культурам³⁶. Опираясь на опыт последних, художники по-своему воспринимают и осмысливают его, претворяя в соответствии с особенностями ладового склада родной музыкальной культуры.

Какие же черты ладового строения монодии влияют и как влияют на формирование круга многоголосных средств? Не отвечая исчерпывающе на вопрос, лишь крупным планом наметим точки соприкосновения двух сфер. Для этого в монодии следует выделить ладовые черты, обуславливающие разные направления в освоении многоголосия: одно с центром системы в виде вертикали терцовой структуры и другое, основанное на нетерцовом образовании. На путь, условно назовем терцовый, монодию ориентируют ладонональные структуры централизованного типа, напоминающие некоторыми параметрами мажоро-минорную тональность. Прямого аналога трезвучию в монодии нет³⁷, но формирующееся в ее недрах чувство наклонения косвенно указывает на терцовый путь, в рамках которого способно реализоваться и это чувство, и богатство оттенков его.

Решающим фактором в выборе нетерцового пути становится вероятность известного сохранения внутренней структуры лада и своеобразия внутрिलाдовых связей, подсказывающих нетерцовые вертикальные созвучия.

Таким образом, оба варианта многоголосного решения диктуются ладовой спецификой мелоса, оба, но в разной степени, позволяют сохранить ее в условиях многоголосия, наконец, оба представляют и огромные возможности для интенсивного творческого развития потенциалов, заложенных в народной музыке.

³⁶ В процессе становления многоголосия в Узбекистане, Таджикистане и Туркмении ориентирующую функцию выполняла, например, творческая практика отдельных русских композиторов, что объясняется не только обилием восточных страниц в их партитурах, но и указанной выше общностью ладов музыки двух народов.

³⁷ Отдельные координации, намечающие трезвучия, в качестве прямого аналога выступать не могут.

ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ФОРМЫ МНОГОГОЛОСИЯ И ПРЕДПОСЫЛКИ К МНОГОГОЛОСНОМУ ИЗЛОЖЕНИЮ

Монодийное по способу мышления музыкальное творчество узбеков, таджиков и туркмен содержит разнообразные, хотя и простые, формы многоголосия¹. Последнее в инструментальном преломлении предстает как двухголосие, активным носителем которого в туркменской музыке выступает дутар, в узбекской — домбра, распространенная в граничащих с Казахстаном районах республики. Кроме того, двухголосие в Туркмении и на Памире ассоциируется с гиджаком, в Узбекистане и Таджикистане — дутаром, думбраком (Таджикистан), чангом, иногда тамбуром и рубабом. Оно отливается в несколько типичных форм, которые по-разному переплетаются в произведениях либо по желанию исполнителя, либо согласно установившейся традиции. Первая из них представляет собой ленточное, параллельное, движение голосов (см. пример 7), вторая объединяет бурдонизирующий бас с разветвляющейся на его фоне мелодией, третья, напротив, мелодический нижний голос с оstinатно-пульсирующим верхним.

Пьеса для домбры „Зори павак“



Параллельное голосоведение осуществляется квартами и квинтами, причем, первые в целом преобладают. Благодаря остиности и нарушению строгой параллельности в процессе движения возникают секунды, терции, сексты, септимы и другие интервалы. Режиссирующая роль при этом отводится чистым консонансам — квартам и квинтам. В ориентации на них Ю. Н. Тюлин усматривает проявление общей для инструментальной музыки разных народов закономерности, которую объясняет «законами физиологического и психического восприятия созвучий и связано с естественной настройкой струнных инструментов...»²

Названные выше типы двухголосия следует определить как зачаточные, элементарные формы многоголосия, ни одна из которых не может быть безусловно отнесена ни к гармоническому, ни к полифоническому виду³. Генетически все они восходят к мелодии, все возникают как ее своеобразное обогащение⁴, но принципиально различаются с конструктивной стороны, по результатам процесса.

Наиболее простой из вариантов — первый, утолщение мелодии, ее дублировка, приводящая к параллелизмам. Утолщение не есть мелодическая линия обычного одноголосного типа, не соответствует она и нормам развитого многоголосия, голоса которого наделены различными функциями. Такое явление С. С. Григорьев трактует как промежуточное, переходное «между подлинными нормативными видами одноголосия и многоголосия»⁵. Верхняя составляющая многоголосной мелодии, т. е. основа, звучит ярко, нижняя, производная, — слабее. Она привносит специфический фонический эффект, тем более выпуклый, что наряду с тональной дублировкой часто используется реальная⁶, порождающая хроматизмы на расстоянии в соотношении двух голосов. Известная приглушенность нижнего не препятствует достаточно четко восприятию вертикали, т. е. осознанию появляющихся интервалов.

² Тюлин Ю. Н. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке. — В сб.: Вопросы теории музыки. Вып. 2. М., 1970, с. 10.

³ Отдельные исследователи, увлеченные идеей почвенности среднеазиатского многоголосия, склонны переоценивать сложность используемых приемов. Так, В. С. Виноградов определяет все как полифонические, а А. Я. Коральский даже усматривает в узбекской домбровой музыке вертикальные перестановки.

⁴ Слушатель или исполнитель, представляющий национальную культуру, оценивает двухголосие прежде всего сквозь призму мелодии. Когда речь заходит о тональной принадлежности двухголосных произведений, даже музыкант, получивший консерваторское образование, ориентируется на мелодию, пренебрегая остинным басом и игнорируя параллельное движение квартами или квинтами.

⁵ Григорьев С. С. О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961, с. 153.

⁶ Термины «тональная» и «реальная» дублировка ввел С. С. Григорьев в исследовании «О мелодике Римского-Корсакова» по аналогии с реальным и тональным ответом в фуге.

И противовес многоголосной мелодии две другие формы двухголосия содержат функционально разнозначимые линии: главную, мелодическую, и фоновую, независимо от положения — верхнего или нижнего — оттеняющую главную. Основой для функциональной дифференциации голосов служит качественное различие их характеристик: подвижность главного и звуковысотная остиность оттеняющего, колористического. Как дополнительный фактор нередко выступает контраст их регистрового положения.

Выявление разных форм двухголосия, реализуемая исполнителями возможность их свободного комбинирования в рамках одного произведения — это заслуживающие внимания обстоятельства. Они убедительно доказывают, что используемые народной практикой двухголосные приемы — не случайность, а сознательно привлекаемые художественные средства.

Существование моно- и бифункционального двухголосия не всегда пройти бесследно для слушателя, у которого подсознательно формировались навыки к восприятию простейшей гармонической и полифонической фактуры. Способность дифференцировать воспринимать музыкальную ткань воспитывается также ансамблевой музыкой.

Ансамбли от простейших вокально-инструментальных или инструментальных дуэтов до сложных составов, включающих струнные, духовые и ударные инструменты, широко распространены в Узбекистане и Таджикистане, республиках, располагающих чрезвычайно богатым инструментарием. Их неперемный участник дойра — ударный инструмент, которому поручалась самостоятельная ритмическая партия. В Туркмении ансамбль сложился в типичном — дуэтом (голос в сопровождении дутара) варианте и в виде трио (голос, дутар и гиджак).

В ансамблевой практике примечательны не только отмеченные литературой отдельные случаи подлинного разноголосия в партиях инструментов⁷ или эпизодические отступления от унисона, образующие островки гетерофонии, подобные следующим, но и индивидуализация голосов, лишь формально составляющих уни-

*Туркменская песня
„Аллагар балат“*

Moderato. M.M. ♩ = 96

⁷ Имеются в виду две функционально самостоятельные линии в образцах узбекской и таджикской музыки, представленных в следующих изданиях: Миронов Н. Музыка таджиков. Сталинабад, 1932; Виноградов В. С.

сон. Партии его участников хорошо прослушиваются, так как и полняемая мелодия у каждого инструмента приобретает свой особый, характер, проистекающий из специфики тембра, своеобразия ритмического решения, регистрового положения, наконец украшений, появляющихся у некоторых инструментов (сравни партии голоса и дутара в примере 11).

В собственно монодийной фактуре существует лишь одно измерение — горизонталь. В ансамблевой же к нему добавляются вертикаль и глубина, правда, вертикаль предстает в наипростейшем варианте. Тем не менее многомерность музыкального пространства, объемность звучания не могут не восприниматься национальным слушателем. Посредством ансамблевой литературы он подготавливается к встрече с многоголосной музыкой.

История становления многоголосия в ранне монодийных культурах показывает, что композиторы ориентируются на две его формы — гармонию и полифонию. Творческой практике противоречит бытующее мнение, согласно которому стилистике национального мелоса и вырастающему на его основе авторскому тематизму ближе полифонические приемы письма. «Обрабатывать наши мелодии в чисто гармоническом стиле сложно и менее органично. Для них более характерны полифонические средства»⁸. Эти слова известного узбекского композитора М. Бурханова перекликаются с утверждением Ф. Бахора, талантливого художника, работающего в Таджикистане: «Мне кажется, что именно полифонический принцип развития наиболее естественно сочетается с одnogолосной природой таджикской народной песни»⁹.

Где же лежит истина? Не есть ли уже обширный и интересный гармонический опыт трех формирующихся композиторских школ — результат искреннего заблуждения художников? Лишь исследование объективных свойств того материала, к которому апеллируют приверженцы полифонического пути, даст ответ на поставленный вопрос.

Каждый из стилей — полифонический и гомофонно-гармонический — характеризуется определенной мелодикой, сложившейся таким образом, чтобы в наибольшей степени соответствовать требованиям стиля. Инвариантные параметры полифонической и гомофонной мелодики, отмеченные Э. Куртом¹⁰ и Л. Мазелем¹¹, представлены в следующей схеме, где параметры левой колонки противоположны параметрам правой¹².

Музыка Советского Востока. М., 1968; Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972.

⁸ Цит. по кн.: Виноградов В. Музыка Советского Востока. М., 1968, с. 159.

⁹ Наши интервью.— В сб.: Творчество. Вестник композитора. Вып. 2. М., 1976, с. 67.

¹⁰ Курт Э. Основы минорного контрапункта. М., 1931.

¹¹ Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.

¹² На практике противоположность не всегда выражена столь отчетливо. Более того, в творчестве многих художников прослеживается явное взаимодействие двух типов мелодики.

Неакцентность (времяизмерительность) — слабо выраженная акцентность («Для полифонии предназначено... освобождение от акцентов — разворачивание...»¹³)

Обновление и варьирование как принцип развертывания

Углубление расчлененности, неквадратность (по Э. Курту — «неизмеримость ритмики», так как разматывание мелодической нити полифонической линии... не знает равновесия равномерного расчерчивания линий фаз»¹⁵)

Сравнение приведенных показателей полифонической и гомофонной мелодики с константными признаками разножанрового узбекского, таджикского и туркменского мелоса позволит определить объективный оптимальный для него вариант многоголосного решения.

Как и мелодика других народов, узбекская, таджикская и туркменская восходит к трем метажанровым типам: песенному (концентрированное выражение его свойств — распевный), моторному, декламационному (речитативному). Далекое не все произведения музыкального наследия можно безоговорочно отнести к одному из них, ибо наряду с «чистыми» образцами, фигурируют и такие, которые несут в себе черты разных. Количественное соотношение произведений, представляющих тот или иной тип, индивидуально в национальных культурах. Например, в узбекской и таджикской песенный тип решительно преобладает над декламационным, а в туркменской роль последнего весьма велика. У узбеков и таджиков распевное начало воплощено прежде всего в вокальных сочинениях профессиональной музыки устной традиции, например, в вокальных разделах Шашмакома. У туркмен же оно ассоциируется с программными пьесами для туйдюка, дилли-туйдюка и гиджака.

Конкретными приметам распевной мелодики выступает нерегулярно-времяизмерительная ритмика¹⁶, характеризующаяся переменной величиной размера и изменчивостью ритмических рисунков. Пос-

¹³ Курт Э. Основы минорного контрапункта, с. 140.

¹⁴ Там же, с. 139.

¹⁵ Там же, с. 129.

¹⁶ Определение типов ритмики здесь и далее дается по В. Холоповой (Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971). На фоне нерегулярно-времяизмерительной ритмики возникают своеобразные отклонения в регулярно-времяизмерительную или регулярно-акцентную, но они не меняют общего впечатления свободы высказывания.

ледние даже при небольшом числе, как правило, не повторяются на близком расстоянии, что и препятствует возникновению ритмической периодичности. Оба фактора вместе с обновлением в интонационной сфере порождают «неизмеримость развития», что исключают появление равнодлительных структурных единиц, обеспечивающих текучесть развертывания.

Указанные черты по-разному обнаруживают себя в лирической, распевной мелодике узбеков, таджиков и туркмен (сравните Савти Сарвиноз I — Шашмаком. Т. I. М., 1950, с. 128 и пример 11). Но в равной степени свидетельствуют о сходстве их со свойствами полифонической мелодики. Естественным следствием данного заключения становится утверждение о предпочтительности полифонических приемов для многоголосной обработки распевной мелодики. Приведем еще один аргумент в пользу этого заключения. Вокальные и инструментальные пьесы по традиции в Узбекистане и Таджикистане исполняются под аккомпанемент доброй, которая ведет самостоятельную ритмическую партию, развертывающуюся преимущественно на регулярно-акцентной основе. Исследователи¹⁷, отмечавшие данное явление, единодушно указывали на его полифоническую природу, не вскрывая ее до конца, не обращая внимания на тот факт, что «мера» полифоничности может быть разной. Постоянной величиной измерения выступает соотношение партий, в которых фиксируются звуки различной природы — музыкальные и шумовые. Переменной же оказывается соотношение принципов ритмической организации этих партий. Сочетание времяизмерительности и акцентности усиливает их самостоятельность, повышая полифоничность. Совмещение акцентности с акцентностью же существенно снижает ее. Для распевной мелодики действителен первый вариант. Потому и реальная полифоническая обработка есть развитие тенденций, заложенных в народной музыке.

Весьма своеобразно реализуется в музыкальной практике трех народов моторное начало. У узбеков и таджиков оно раскрывается в песнях и инструментальных пьесах танцевального характера, в инструментальных частях Шашмакома и инструментальных произведениях маршеобразного склада. У туркмен танец такой отсутствует, но многие народные песни столь гибки и пластичны, что их мелодика ассоциируется с танцевальной. Моторность ясно ощущается в дутарных пьесах, пронизанных внутренне напряженным ритмическим пульсом.

Константные свойства моторного типа заключены прежде всего в метро-ритмической сфере. Она актуализируется как акцентная, реже времяизмерительная регулярность, связанная с постоянством размера и ритмического рисунка. Для узбекских и

таджикских танцевальных мелодий весьма характерны размеры 2/4, 3/4, что не исключает и другие, специфические ритмические

свойства. Метро-ритмическая стабильность отличает и некоторые пьесы туркменских песен, придавая им тем самым сходство с

старыми пьесами. Старые пьесы не тяготеют столь явно к размеру одного типа, а здесь широко представлены двух-трехдольные и смешанные размеры. Наряду с метрическим постоянством возможны отклонения. Повторность ритмического рисунка сочетается с обновлением, усиливая выразительность процессуальной стороны формы. Во всех случаях конструктивная основа мелодики моторного типа предельно ясна. Благодаря регулярности и повторности членения четки. В танцевальных и маршеобразных по складу пьесах выделяются периодические структуры и структуры суммирования, объединяющие как квадратные, так и неквадратные построения. В туркменских пьесах для дутара периодичности и структуры суммирования, дробления, дробления с замыканием вписываются обычно в более свободную конструкцию целого, где неквадратность преобладает.

Сравнивая приведенные здесь параметры моторной мелодики по свойствам гомофонной, отметим, что совпадают основные приемы танцевальной и маршеобразной, с одной стороны, и гомофонной, с другой. Последняя имеет меньше точек соприкосновения с дутарными пьесами. На основании совпадения можно сделать вывод об естественности гармонического решения для мелодий подобного рода. Но как согласовать его с замечанием об обязательном сопровождении их в Узбекистане и Таджикистане дутаром и протекающей отсюда полифоничности? Нет ли здесь противоречия? В данном случае имеет место минимальное ощущение полифоничности, поскольку совмещение акцентных типов в двух партиях подчеркивает столь важную для танцевальной и маршеобразной мелодики метрическую основу. В том же направлении будут действовать и гармонические приемы письма.

Декламационное (речитативное) начало в «чистом» виде представлено музыкально-эпическим творчеством трех народов. По общим принципам метро-ритмической и структурной организации мелодика декламационного облика напоминает моторную, но уступает ей по эмоциональному выражению. Чаше декламационность объединяется с песенностью, образуя жанровый гибрид (мелодика многих туркменских айдымов и узбекской катта-ашу). Ее главные признаки, помимо интонационного, составляют свобода метро-ритмического развития и неквадратность структуры, сближающие ее с распевным типом. Из соотношения декламационной мелодики с моторной, а песенно-речитативной с распевной вытекает вывод о возможности идентичного этим типам многоголосного решения.

¹⁷ Е. Е. Романовская, Т. С. Вызго, О. А. Бочкарева, А. Я. Коральский.

Изложенные выше соображения относительно констант свойств полифонической и гомофонной мелодики, с одной стороны, и различных метажанровых типов национальной мелодики другой, сравнение, базарующееся на этих свойствах, показывают, что богатая и разнообразная по истокам мелодика узбеков, таджиков и туркмен объективно ориентируется на определенные различные формы многоголосия. Признание этого факта отнюдь не означает обязательность односторонней ориентации для того или иного мелодического типа. Конкретный выбор принадлежит композитору, от таланта и мастерства которого зависят, в конечном итоге, творческие результаты.

К ТЕОРИИ ГАРМОНИИ НАТУРАЛЬНЫХ ЛАДОВ

Проблема гармонии натуральных ладов определилась как проблема насущная, жизненно необходимая в XIX в., когда в ряде стран новые общественно-исторические условия выдвинули плеяду художников, посвятивших свой талант национальному искусству. С их именами связаны и первые блестящие находки в исследуемой области, и гениальные открытия, определившие основные магистральные направления в развитии гармонического многоголосия вообще. У истоков его стояли Ф. Шопен и М. И. Глинка, оно освящено именами М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского и Э. Грига.

Путь к цели был не простым. Следовало не только осознать значимость народной основы для создания национального стиля, но и почувствовать, говоря словами В. В. Стасова, что «...при перенесении нежного тона мелодии на твердый костяк гармонии, обе стороны не должны повиноваться двум совершенно разнородным законам...», должно существовать полное соответствие между мелодией и гармонией народных песен и вообще всякой народной музыки. И, однако же, должно было пройти много времени раньше, чем эта мысль была схвачена и осуществлена¹. Например, русская народная песня еще в XVIII в. стала главным источником, питавшим творчество композиторов, но она всецело приспособилась к нормам европейской гармонии. Только в XIX в. в силу определенных условий возникла возможность постепенно приблизиться к требованиям, сформулированным В. В. Стасовым. Собственно все развитие гармонии натуральных ладов в дальнейшем шло под знаком поисков все большего и большего соответствия многоголосных средств своеобразию народного мелоса и складывающегося на его основе авторского тематизма. Избрав под неизбежным влиянием мажора и минора путь функциональной гармонии с центральным элементом в виде трезвучия, композиторы создавали систему «управляемое — управляющее», где

¹ Стасов В. В. О некоторых формах нынешней музыки. Собр. соч. В 3-х т. Т. III. СПб., 1894, с. 102.

управляемым была гармония, а управляющим — мелодия, которая спровоцировала существенные трансформации норм традиционной гармонии.

Отдельные противоречия, неизбежные при этом, стимулировали новые находки. «...гениальность позволила Мусоргскому и Бородину, опережая их время, наметить пути преодоления возникающего противоречия при помощи частичного отказа от трезвучия и замены его квартовыми и квинтовыми построениями»². Так в недрах терцового направления нащупывался новый подход, отчетливо оформившийся в XX в. Продиктованный стремлением ко все большему единству горизонтали и вертикали, порывавший с нормами мажора и минора, он выдвинул диссонантную фоническую модель вместо прежней конструктивной, гармонической. Это стало возможным благодаря изменившемуся в XX в. отношению к диссонансу и повысившемуся уровню фонизма³.

Такой подход объединил художников, по-разному реализовавших идею органического синтеза мелодии и гармонии. Б. Барток, например, пользовался методом прямого перевода горизонтали в вертикаль⁴. И. Стравинский же добивался высокой степени обусловленности горизонтали вертикалью, ориентируясь на глубинные интонационные предпосылки, которые он свободно реализовал⁵.

Новый подход, утвердившись, отнюдь не вытеснил ранее сложившуюся традицию, вобравшую многие достижения гармонии XX в. Более того, оба типа многоголосного отражения натуральных ладов нередко переплетались в творчестве одного художника, например, того же Б. Бартока. Оба они актуальны для советских композиторов, прочно связавших свое творчество с творчеством народа, и в первую очередь для тех, кто строит профессиональное (в современном понимании) искусство, опираясь на монументальное наследие.

* * *

Как следует из предшествующего изложения, у истоков гармонии натуральных ладов стоит мажоро-минорная система — упорядоченная, стабильная, центрированная, отношения между элементами которой реализуются как функциональные, регламент-

² Кон Ю. О двух типах подхода к отражению в гармонии натуральных ладов. — В сб.: Музыка и жизнь. Вып. 2. Л.—М., 1972, с. 130.

³ Там же, с. 145.

⁴ Художник, которому новые гармонические комбинации «подсказывала» народная музыка, писал: «Нет ничего естественнее того, чтобы равноценное и последовательности попытаться воспринять как равноценное и в одновременности» (Барток Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени. — В сб.: Бела Барток. М., 1977, с. 248).

⁵ По этому поводу см.: Кон Ю. О двух типах подхода к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов. Л.—М., 1973; Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

руемые центральным элементом — тоникой, выступающей в виде трезвучия⁶. Как только данная система входит в соприкосновение с новым для нее мелодическим материалом, организованным на иной ладовой основе, согласно иным принципам, то ее нормы изменяются. Причем процесс протекает не механически, а интуитивно или сознательно направляется композитором, ищущим оптимальные способы многоголосной интерпретации материала. Поскольку последний опирается на натуральные лады, а они в музыке разных народов организуются на общелогической основе, то и результаты в сфере гармонии должны быть на аналогичном уровне общими⁷.

Отправная точка формирования гармонии натуральных ладов — признание трезвучия нормативной единицей вертикали. В натуральных ладах народной музыки оно не является центром системы и в монодийных культурах, в частности, исследуемых, практически не фигурирует. Правда, иногда в интонационном развертывании проступают его контуры, вуалируемые проходящим звуком; изредка трезвучие возникает как симультанный образ вследствие координации опорных тонов. Но есть и другое: остов его — квинта прочно освоена народным слухом и в гармонической и в мелодической форме. Из-за применения трезвучий нарушается структура и функциональная организация мелодических ладов; перестраиваясь, они превращаются в октавные, их неустойчивые звуки становятся устойчивыми. Но по-прежнему в них отсутствует вводнотонность, а этот факт как раз чрезвычайно важен с точки зрения гармонической перспективы, поскольку он решительно воздействует на складывающуюся систему.

Следующий шаг — признание регулируемых центральным элементом дифференцированных функциональных связей основой отношений аккордов и тональностей. Функциональность — системообразующее свойство в гармонии мажоро-минора, подобное в некотором роде функциональной дифференциации в мелодических ладах, охватывающей область внутри- и межячейочных контактов. Однако последние не столь жестки, не столь детализиро-

⁶ Характеристика системы дается в соответствии со свойствами, фигурирующими среди установленных А. И. Уемовым общесистемных атрибутивных параметров, определенный набор которых характеризует любую систему (Уемов А. И. Системный подход и общая теория систем. М., 1978).

⁷ В этой связи обратим внимание на следующий факт. В литературе о русской музыке постоянно встречается замечание о плагальности как характерной примете ее гармонии. Представляется, что оно не вполне точно, поскольку плагальность в широком смысле есть признак всякой гармонии, базирующейся на натуральных ладах. В данном случае речь может идти лишь о специфическом преломлении плагальности. Ошибка имеет, однако, реальные основания. Плагальность впервые чрезвычайно последовательно использовалась русскими композиторами, они первыми и ступили на путь гармонии натуральных ладов. В силу того, что закономерности ее освещены лишь частично, творчество национальных композиторов, представляющих республики СССР, по существу мало известно, и общие для натуральных ладов и гармонии черты принимаются за специфические.

ваны, более гибки, охватывают меньше иерархических уровней. Это обстоятельство не могло не сказаться на толковании функциональных связей, изменивших свой характер в гармонии натуральных ладов, и, в конечном итоге, на облике всей системы. Но изменившийся характер нельзя трактовать только как непосредственную проекцию горизонтальных отношений на вертикаль. Вступив в прямой контакт с вертикалью, горизонталь обусловила прежде всего структурную модификацию одного из важнейших элементов ее системы — доминанты, ставшей минорной, что решительно повлияло на систему в целом.

Картина функциональных (системообразующих) отношений в гармонии натуральных ладов в первом приближении проясняется при рассмотрении системы трех функций — *T*, *S* и *D*.

Функциональная связь двухмерна, имеет большую или меньшую интенсивность, которая зависит от трех причин: силы самой тоники, ее способности к централизации; степени обновляемости звукового состава аккорда, сравниваемого с тоникой; расстояния между сопрягаемыми тонами аккордов и направления тяготения.

Здесь и далее при выяснении функциональной значимости аккордов используются сравнения двух порядков: трезвучия разных ступеней сопоставляются с аналогичными структурами системы мажора и минора, которая служит точкой отсчета, кроме того, они соотносятся внутри одной группы.

Тоника, субдоминанта и доминанта — структуры, действия которых в высокой степени взаимообусловлены. Тоника — центр системы — «определяется самой исторически сложившейся структурой тональности, объективно вытекает из этой структуры», и, кроме того, «активно утверждается»⁸. Утверждение подразумевает не только подчеркивание метро-ритмическими средствами и периодическое появление, т. е. способы как бы внешнего, по отношению к ладу, воздействия⁹, но и выделение изнутри посредством активного доминантового тяготения. Все указанные факторы обеспечивают значительную централизующую способность тоники.

Иначе обстоит дело в натуральных ладах. Здесь не действует первый фактор; основной тон тоники, долженствующий быть концентрированным выражением устойчивости, в мелодии не подкрепляется вводнотонностью, а терцовый и квинтовый могут быть неустойчивыми. Доминанта, как станет ясно далее, не в состоянии столь основательно и непосредственно акцентировать тональный центр, и потому на первый план выдвигаются, как в народной музыке, приемы внешнего воздействия.

Упрочению тоники, на наш взгляд, противодействует еще один фактор. Если признается, что в традиционной гармонии субдоми-

⁸ Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 437—438.

⁹ Он берет свое начало в том логически и исторически исходном принципе, который С. Скребков называет ладовой остигнатностью и который продолжает жить в ладотональных структурах позднейших времен (см.: Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, с. 28).

нанта противопоставляется тонике на основе акустической зависимости и автентизма как возможный тональный центр, то и в диатонических ладах имеются, как правило, два потенциальных центра в каждом: в миксолидийском — трезвучия IV и VII ступеней, в дорийском — VII и III, в эолийском — III и VI, во фригийском — VI и II, в ладах с ув. 2 — IV. Учитывая все указанные моменты, необходимо признать, что в гармонии натуральных ладов формируется более слабая, чем в мажоре и миноре, установка на конкретный тональный центр, тоника не может притягивать к себе другие аккорды с такой силой, как в гармонических ладах.

Доминанта в мажоре и гармоническом миноре занимает особое положение. Будучи большим трезвучием, она содержит вводный тон, остро тяготеющий к тонике лада. Это тяготение, поддержанное соответствующим образом басом, делает ее своеобразной квинтэссенцией неустойчивости в сравнении с другими трезвучиями. Весьма своеобразна диалектика ее отношений с тоникой: тоника притягивает к себе доминанту, но способность притягивать в известной степени зависит и от доминанты, тяготеющей в тонику, а тем самым укрепляющей и подтверждающей ее как центр.

В натуральных ладах доминанта — минорное трезвучие, лишнее вводного тона¹⁰. В силу этого она не столько стремится к тонике, сколько притягивается ею, т. е. их связь скорее односторонняя, чем двусторонняя. Если учесть еще и сниженную способность тоники группировать вокруг себя аккорды (в частности, потому, что доминанта ее не может энергично подтвердить), то становится ясным, что автентический оборот *d-t* или *d-T* лишается функциональной силы, свойственной ему в мажоре. Тем не менее в нем есть известная активность, устанавливаемая в сравнении с плагальным последованием. Она обуславливается специфическим обновлением звукового состава и движением баса. Специфика состоит в том, что в автентическом «основной тон последующего аккорда отсутствует в предыдущем, в плагальном, наоборот, присутствует. Поэтому автентическое последование дает большее движение гармонии, обладает большей динамичностью и активностью, чем плагальное»¹¹. Что же касается хода баса, то

¹⁰ Общего положения не меняет и то, что в лидийском и ионийском ладах доминанта мажорна. Во-первых, два этих лада — лишь небольшая часть в мире мелодических ладовых структур (среди ладов исследуемого региона лидийского нет); во-вторых, вводнотонность как интонационное качество — прерогатива гармонических ладов. Ни в одном из известных нам образцов музыкального наследия она не фигурирует.

¹¹ Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967, с. 280. Приведенные наблюдения и вывод сделаны Ю. Холоповым относительно традиционной гармонии. По мысли Л. Мазеля, указанный факт «как бы покрывается явлением вводнотонности... как более широким фактором» (Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 233). Но поскольку в большинстве натуральных ладов вводнотонности нет, то подмеченная Ю. Холоповым деталь приобретает существенное значение.

здесь не следует сбрасывать со счета природный, акустический, феномен, объясняющий зависимость доминанты от тоники.

Субдоминанта в классической гармонии, как и доминанта, принадлежит к неустойчивой сфере лада. Но сам характер неустойчивости принципиально отличен от доминантовой. Субдоминанта притягивается тоникой, составляя с ней плагальный оборот, который характеризуется меньшей энергией, чем автентический, и по причине, указанной выше, и в связи с более слабыми, пассивными, нисходящими мелодическими тяготениями ее тонов к тонике. Но субдоминанта и сама стремится стать тоникой вследствие противоречия «между положением тоники как центра тональной системы...» и ее доминантовым отношением к субдоминанте¹². Противоречие снимается появлением доминанты, направленной в тонику, но приносящей новый конфликт из-за косвенного тритона, образующегося между основным тоном субдоминанты и терцией доминанты. Этот конфликт разрешается тоникой. Последовательность $T-S-D-T$, таким образом, заключает в себе основные системообразующие связи классической гармонии.

Если сравнивать отношения субдоминанты и тоники в традиционной гармонии, с одной стороны, и натуральных ладах с другой, то следует констатировать определенные точки соприкосновения. И в том, и в другом случае субдоминанта и подчиняется тонике и противостоит ей, но характеры подчинения и противопоставления до некоторой степени различаются.

В натуральных ладах субдоминанта слабее притягивается пассивной тоникой, и в последовательности $s-t$ ($S-t$) зависимость первой от второй не ощущается как значительная. Вместе с тем по причине акустического свойства субдоминанта противостоит тонике, сама стремится занять ее положение, но из-за инертности последней противоречие не становится столь острым, как в мажоре и миноре. Именно поэтому субдоминанта в натуральных ладах способна к более интенсивным децентрализующим действиям, чем в мажоре, что и выделяет ее среди других аккордов, усиливая ее весомость¹³.

Таким образом, облик трех функций в гармонии натуральных ладов по сравнению с мажором и минором несколько нивелирован: слабее выражена устойчивость тоники, снижена функциональная активность доминанты, возросла центробежная сила субдоминанты, нет достаточно рельефного размежевания в сфере неустойчивости. Система, представителями которой они выступают, оставаясь центрированной, обнаруживает известную тен-

¹² Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 248.

¹³ Последнее утверждение способно вызвать известные сомнения, поскольку ранее в каждом из ладов были названы трезвучия и других ступеней в роли потенциальных центров, причем более действенных. Но возможность становится действительностью лишь при условии конкретных аккордовых связей, а наиболее вероятны контакты T и S .

денцию к децентрализации, оказывается пластичной, но менее упорядоченной и динамичной.

Результаты исследования трех функций указывают на самые общие параметры репрезентируемой ими гармонической системы, но не дают конкретной информации относительно кардинальной для нее проблемы функциональной направленности (соотношения доминантного и субдоминантного начал).

В музыковедческой литературе фигурируют два способа определения функциональной направленности натуральных ладов. Оба они связаны с рассмотрением лада в обобщенной форме, выраженной посредством звукоряда. Один разработан Ю. Коном, другой — Г. Вирановским¹⁴. Оба ученых исходили из представления о функциональности как определенном качестве, имманентном для ладов мелодической основы, и для обнаружения ее использовали гармонический «инструмент».

Ю. Кон исходил из того, что мелодические лады обладают потенциальной функциональной направленностью, хотя и выявленной в меньшей степени, чем в мажоре и миноре. Учитывая, что доминанта располагается квинтой выше, а субдоминанта квинтой ниже тоники, Ю. Кон в каждом из ладов строит допустимые восходящие и нисходящие ряды квинт, и на этом основании делает вывод, что потенциальная функциональная направленность мелодических ладов допускает их гармонизацию.

Г. Вирановский преследовал другую цель: создать теорию ладовых функций мелодики, для чего он ввел понятие акустических и интонационных функций, порождающих во взаимодействии ладовые функции. Для объяснения доминантовых и субдоминантовых интонационных функций он привлекает «гармонические доказательства, да и то не всегда строгие. В конечном итоге автор заключает, что в мажоре «с особой яркостью представлены взаимодействующие доминанты, как акустическая, так и интонационная», а в миноре «берут верх обе усиливающие друг друга субдоминанты» (с. 97—98). В целом, это заключение совпадает с тенденциями, которые вырисовываются из выявленной Ю. Коном картины потенциальной функциональной направленности.

Данные обоих ученых весьма привлекательны для исследователя, занимающегося проблемами гармонии натуральных ладов. На первый взгляд они могут служить теоретическим обоснованием композиторской практики. Но так ли это в действительности?

Натуральные лады располагают определенной системой функционального устройства, выражающегося прежде всего в диффе-

¹⁴ Кон Ю. Некоторые черты ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. Автореферат канд. дисс. Новосибирск, 1962; Вирановский Г. О. О возможностях дальнейшего развития теории ладовых функций. — В сб.: Проблемы лада. М., 1972.

ренциации звучащего материала на устойчивую и неустойчивую сферы. Первая из них подразумевает еще и внутреннее разграничение, и соответствующую регламентацию, вторая же, напротив, аморфна, свободна даже в наиболее высоко организованной модели. Поэтому представление о неустойчивости как области качественно дифференцированной (Г. Вирановский) противоречит истинному положению вещей. Кроме того, генетически мажор и минор восходят к натуральным ладам, но не наоборот. Мажор и минор сложились на их основе, вобрали определенные черты устройства.

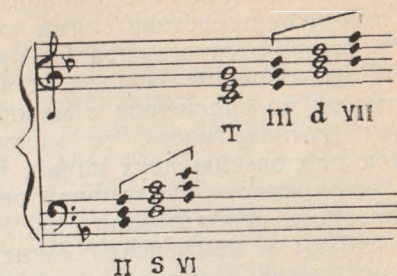
Так можно ли проецировать функциональные отношения системы исторически более поздней на систему более раннюю, на натуральные лады? Можно ли искать в них то, чего еще не было, что возникло на многоголосной почве?

Замечания, изложенные выше, могут быть отнесены только к Г. Вирановскому, если в определении позиции Ю. Кона исходить не из вывода о том, что потенциальная функциональная направленность натуральных ладов допускает их гармонизацию, чем фактически признается имманентный характер функциональной ориентации, а из самого определения направленности как потенциальной. Она может быть истолкована тогда как функциональная направленность в условиях многоголосной интерпретации натуральных ладов. Но и в этом случае возникает вопрос, который по существу отрицает предлагаемое Ю. Коном объяснение: почему достигаемые восходящими или нисходящими квинтовыми доминант или субдоминант, в большинстве своем выводящих за пределы диатоники, могут свидетельствовать о потенциальной доминантности или субдоминантности строго диатонического лада? Ничего не дает и попытка однозначно истолковать восходящие ряды как основные тоны переменных доминант, а нисходящие — субдоминант. Раскрыть картину функциональной ориентации натуральных ладов поможет рассмотрение аккордики каждого из них. Логическим следствием признания трех функций явится соответствующее разграничение аккордики. Поскольку сама тоника неполноценна в своей устойчивости, то и никакое другое трезвучие тем более не способно заместить ее. Следовательно, центром лада может быть только трезвучие первой ступени. Что же касается других аккордов, то они соответственно субдоминантным и доминантным признакам составят две функциональные группы: трезвучия II, IV и VI ступеней — субдоминанты, а III, V и VII — доминанты.

Уясняя характер функциональной структуры ладов, обратим внимание на первичные отношения аккордов, т. е. их контакты с тоникой, и максимально используем сравнения: аккордов внутри группы, групп между собой, ладов с мажором и гармоническим минором, ладов друг с другом.

Миксолидийский лад

В чем своеобразие отношения аккордов субдоминант и доминантовой групп к ладовому центру в миксолидийском ладу? Здесь вся аккордика доминанты предстает ослабленной в функциональном отношении. Наиболее яркие репрезентанты группы — d_7 и d , утратившие в сопоставлении с мажором вводную мелодическую связь с тоникой, но сохранившие с ней квар-



терцистовую гармонико-функциональную. С функциональной точки зрения, d_7 активнее d , поскольку он диссонантен, но уступает в этом плане D_7 гармонических ладов. В последнем сильный доминантный признак — вводный тон вуалирует бифункциональность, здесь же она оказывается основательнее, что явно ощущается в обращениях, лишенных функционального баса. Кроме того, d_7 не может служить тональноопределяющим аккордом, так как он не содержит тритона, прямо нацеливающего на тоника лада, и идентичен по строению еще двум другим септаккордам¹⁶. Более слабым, чем d и d_7 , является трезвучие VII ступени, лишь мелодически тяготеющее в тоника, и предельно ослабленным — уменьшенное трезвучие на III ступени, различающееся с тоникой лишь одним звуком. Располагая тремя аккордами, группа фактически может выдвинуть лишь два трезвучия, которые в контакте с тоникой составляют характеризующие данный лад своеобразные автентические обороты $d-T$ и VII-T. Последний звучит несколько жестко из-за косвенного тритона, возникающего между тонами аккордов, первый, напротив, мягко. Тритон здесь вуалируется ладовым контрастом трезвучий и ходом баса. Представляется, что последовательность $d-T$ точнее отражает общий колорит лада, лежащего на границе мажорности и минорности.

Замещающий трезвучие III ступени III_6 формально мог бы, как представитель группы, контактировать и с T , и с d (VII исключается как находящаяся в тритоновом отношении), но использование его нецелесообразно ни с функциональной, ни с фонической точки зрения. В составе данного аккорда есть тритон, который в описываемой ситуации остается неразрешенным. А поскольку слух при этом не отвлекается ни сильной функциональной связью, ни активным обновлением, обороты оставляют неприятное ощущение. Исключение III_6 из числа контактов, акцентирующих доминантовое начало лада, суживает соответственно доминантовую сферу тональности. Роль доминантовости снижается и если аккор-

¹⁶ Все сказанное о миксолидийском d_7 справедливо и по отношению к d_7 дорийского и эолийского ладов.

ды рассматриваемой группы применяются в диссонирующем варианте, т. е. становятся бифункциональными.

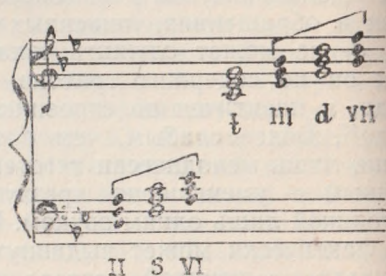
Группа аккордов субдоминанты по составу и распределению ролей между ее представителями идентична такой же группе мажора. Но в отличие от мажора ей противостоит слабая доминанта, и такое соотношение свидетельствует о возросшей роли субдоминантности по сравнению с мажором. И если в последнем господствует доминантность, то миксолидийский соответственно тяготеет к равновесию двух начал. Конечно, более широкие аккордовые возможности субдоминантовой группы создают условия для адекватного использования их. Но «интересы» лада, его структура требуют и применения таких оборотов, которые отличали бы его от других ладов, т. е. автентических. Чтобы лад в условиях многоголосия не утратил индивидуальности, сохранил специфический фонизм, автентические последования должны фигурировать на равных основаниях с плагальными.

Дорийский лад

В этом ладу, гармонически противоположном¹⁶ миксолидийскому, доминанта окружается мажорными трезвучиями третьей и седьмой ступеней, а мажорная субдоминанта — минорным трезвучием второй, и уменьшенной седьмой. В сравнении с гармоническим минором снижена функциональная сила всех аккордов доминантовой группы по тем же причинам, что и в миксолидийском ладу. Но в отличие от миксолидийского лада возможно разнообразие автентических и внутрифункциональных доминантовых последовательностей, которые, однако, не специфичны для характеризуемого лада.

Центральный аккорд группы доминанты — мажорное трезвучие IV ступени. Лишенное полутонного сопряжения с квинтой тоники, оно ослаблено в зависимости от нее, но активнее в своем противостоянии, нежели в гармоническом миноре. Трезвучие II ступени, наиболее удаленное от центра, связано с ним только мелодическими тяготениями. В случае опоры на функциональный бас оно может стать самым сильным представителем группы.

В сочетании с тоникой трезвучия IV и II ступеней образуют плагальные обороты. По функциональной направленности и на-

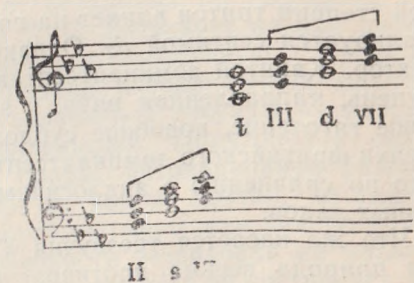


¹⁶ Теория гармонической противоположности ладов была обоснована А. Н. Должанским (см.: Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича. — Избранные статьи. Л., 1973). Согласно ей гармонически противоположными парами являются эолийско-ионийский, дорийско-миксолидийский, фригийско-лидийский.

менно участвующих в них аккордов они противоположны последованиям миксолидийского лада, но тождественны им по специфичности. Если облик миксолидийского лада определяет оборот t , то дорийского, напротив $S-t$. Роль VI ступени в дорийском ладу подобна III в миксолидийском, возможности аккордов d — аккордам S и наоборот. Завершая противопоставление ладов, приходим к выводу о большем значении доминантности в дорийском ладу сравнительно с эолийским. Но соотнося функциональную направленность дорийского лада с функциональной направленностью гармонического минора, отметим, что дорийский характернее гармонического минора, отмечаем, что дорийский характеризуется скорее взаимоуравновешивающим действием субдоминантности и доминантности в противоположность гармоническому минору с его преобладающей доминантностью. Стремление к функциональному равновесию в дорийском ладу объясняется теми же причинами, которые детерминируют равновесие миксолидийского.

Эолийский лад

Доминантовая группа аккордов эолийского лада идентична такой же группе дорийского по структуре и функциональной силе. Последняя ослаблена и ощутимо убывает от трезвучия V ступени к III. Здесь, как и в предыдущих случаях, ослабленность доминантовой аккордики не позволяет ей выдвинуться на первый план. Более того, по вполне конкретным причинам ведущее положение занимает субдоминантовая группа: именно ее аккордика вбирает характерные признаки одноголосного лада и способствует упрочению тонального центра. В этой группе наиболее инертно в функциональном отношении трезвучие VI ступени, наиболее активен II_6 , функционирующий как единственный представитель уменьшенного трезвучия своей ступени. Все его тоны мелодически связываются с тоникой, квинтовый особо энергично. Имея функциональный бас, но не обладая, как субдоминанта, центробежной силой, II_6 тяготеет в тонику активнее, чем любой другой аккорд лада. (Разрешение его приносит чувство удовлетворения, успокоения). Примечательно и то обстоятельство, что II_6 содержит обе специфические ступени лада — II и VI, отчего последовательность II_6-t является ладово-характерной. В сравнении с индивидуализированными оборотами миксолидийского и дорийского ладов она предстает не как красочная, а как функционально активная. Связанность важных для лада параметров с аккордом субдоминантной группы обуславливает большую значимость субдоминантного начала для эолийского лада.



Фригийский лад

29



Фригийский лад в сравнении с другими располагает индивидуализированными аккордами доминантовой группы: уменьшенным трезвучием на V ступени, минорным на VII и мажорным на III. Для функциональной оценки аккордов на V ступени существенно не только отсутствие вводного тона, но и наличие в их составе тритона. Будучи умень-

шенным, трезвучие доминанты исключается из сферы применения, а ее секстаккорд, лишенный функционального баса, в значительной степени утрачивает доминантные признаки. Более того, тритон в обороте d_6-t получает одностороннее разрешение, почему и оборот не несет того характера утверждения, который свойствен автентической последовательности даже в других минорных ладах. В меньшей степени тритон влияет на восприятие оборота d_7-t , поскольку вуалируется септимой d_7 . Однако продолжает действовать иной фактор. Квинтой доминантсептаккорда служит фригийская вторая ступень, направленная вниз, и это пассивное нисходящее полутоновое тяготение, подобное субдоминантовому, не безразлично для оценки фригийского доминантсептаккорда как предельно ослабленного по сравнению с аналогичными структурами других рассмотренных ладов.

Что же касается трезвучия VII ступени, то его функциональная природа весьма противоречива: оно, пожалуй, больше субдоминанта, чем доминанта, так как его основной тон — слабый доминантный признак, квинтовый — явно субдоминантный, терцовый же по аналогии скорее можно счесть субдоминантным, нежели доминантовым.

Общей картины не нарушает трезвучие III ступени — еще один слабый доминантовый аккорд.

Фригийский лад — структура с явным преобладанием субдоминантового начала. Это объясняется не только снижением функциональной силы аккордов доминантовой группы, т. е. умалением доминантности, но и возросшей функциональной активностью субдоминантовой группы. В данном аспекте выделяется мажорное трезвучие II ступени, энергичнее других тяготеющее в тонику. В непосредственном контакте с нею аккорды II ступени составляют красочную последовательность, ставшую атрибутом лада. Однако оригинальный колорит лада, его сгущенную минорность обобщает другая формула — VII— t .

Сжато охарактеризовав широко бытующие в музыкальной практике различных народов лады, обратимся к структурам, ар-

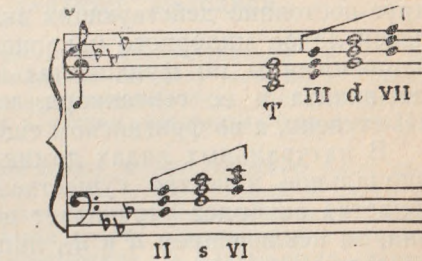
я распространения которых более ограничен. Одна из них, известная в Туркмении под названием «Новай» (см. № 25 примера 2) содержит приметы фригийского и дорийского ладов.

Группа ее доминанты идентична такой же группе фригийского лада, а группа субдоминанты приближается к аналогичной аккордике дорийского, отличается от нее ув. трезвучием на II ступени. Сравнение параметров обеих групп приводит к безусловному заключению о наклонности лада «Новай» в субдоминантовую сторону.

Его аккордовые возможности скромнее, нежели каждого из соотносимых с ним ладов, так как ув. трезвучие практически исключается, а сфера применения аккордов V и VI ступеней ограничивается.

Два другие лада (см. № 28 и № 29 примера 2), будучи диатоническими, заметно отличаются от остальных по строению. Они опираются на тетрахорд, который Х. С. Кушнарев назвал двойственным¹⁷, точно отразив этим его противоречивую сущность. Крайние звуки тетрахорда в народной интонационной практике являются устойчивыми, а тоны увеличенной секунды — неустойчивыми, противоположно направленными. Полутоновое сопряжение выделяет соперничающие опоры, интонационное развитие концентрируется то вокруг одной, то вокруг другой, но главной всегда оказывается нижняя, по крайней мере, как завершающая.

В условиях многоголосия особенности тетрахорда не могли не отразиться на трактовке ладов, основу которых он составляет. Оба рассматриваемых лада принципиально одинаковы.



Тоникой их служат мажорные трезвучия, одинаковы группы доминантовых аккордов, но различаются субдоминантовые, что, впрочем, несущественно. Группа субдоминанты первого лада

¹⁷ Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958.

(туркмены называют его «Гырklar») включает минорное трезвучие на VI ступени и увеличенное на II, а другого — мажорное трезвучие на II и увеличенное трезвучие на VI.

Доминантовая группа выступает в ослабленной, даже по сравнению с фригийским ладом, форме: аккорды на V ступени идентичны его структурам, но здесь трезвучие III ступени — уменьшенное — потенциально направлено к субдоминанте. Подобные аккорды фактически не способны утвердить тонику и ни в коей мере не могут противостоять субдоминанте в стремлении сместить ее.

Мажорность тоники (возможная $D \rightarrow S$, а не $d \rightarrow S$), «бессильные» доминанты — это идеальные условия для перенесения центра тяжести на IV ступень и образования субдоминантового лада. Ни один из ранее проанализированных ладов не обнаружил столь интенсивного тяготения в субдоминантовую сторону.

Исследуемые лады в определенном смысле трудны для гармонического истолкования. Трудность состоит в том, чтобы соблюсти меру: подчеркнуть субдоминантовую направленность, но не реализовать ее до конца. В противном случае утратится индивидуальность лада, и он превратится в стандартный гармонический мажор или минор. Вне контекста возможные аккордовые контакты могут быть интерпретированы двояко: с позиций нижней или верхней опоры двойственного тетра хорда. Решающее слово поэтому принадлежит метро-ритму. Только он способен сбалансировать гармоническое движение так, чтобы «удержать» лад на грани модуляции, но не переступить ее.

Анализ аккордики ладов с точки зрения ее функционального значения подтверждает и в известной степени конкретизирует выводы, последовавшие за рассмотрением трех функций. Вся доминантовая сфера различных ладов, особенно фригийского и структур с ув. 2, ослаблена сравнительно с мажором и гармоническим минором, но в целом более богата ресурсами, так как в круг постоянно действующих включаются трезвучия III и VII ступеней ладов минорного наклона. Аккорды, входящие в группу, неравноценны по функциональной силе: наиболее весома сама доминанта и ее септаккорд, наименее «доминантно» трезвучие III ступени, а во фригийском еще и VII.

В натуральных ладах доминантность как специфическое функциональное качество существенно трансформируется, ибо большинство аккордов утрачивает двустороннюю связь с тоникой: все они, за исключением d и d_7 , лишь притягиваются ею. Пассивность во взаимоотношениях с центром лада присуща и трезвучиям II и IV ступеней группы S. Подобное сходство свидетельствует о сглаживании контраста двух функций, причем более значительном, чем отмеченное при сравнении субдоминанты с доминантой.

В натуральных ладах меняется значение субдоминантовых аккордов. В одном случае они численно превышают употребительные аккорды противоположной функции, в другом — выступа-

ют как ладово характерные, образующие с тоникой индивидуализированные обороты. Если доминанты в большинстве своем ладово нейтральны, то субдоминанты, напротив, ладово активны, чем и объясняется преимущественное выдвижение плагальных оборотов на роль определителей лада.

Приводимый факт, более богатые в отдельных случаях аккордовые ресурсы субдоминантовой группы в сравнении с доминантовой, субдоминантовая наклоненность ряда ладов, наконец, сохранившийся облик функции — все вместе говорит об упрочении позиции субдоминанты, о ее возрастающем значении в гармонии натуральных ладов.

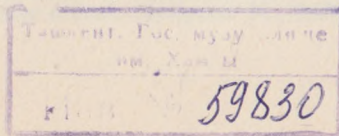
Данный вывод, заключающий теоретические построения, — это возможность, которая на практике может реализоваться путем широкого применения субдоминантовых аккордов и плагальных отношений. Последние прямо диктуются и преобладающими квартовыми ладоинтонационными контактами монодии — внутри- и межъячеечными.

К мысли о существенной роли субдоминантного начала в натуральных ладах ведет и другой путь, который и использует композиторская практика, когда возникает такая необходимость и назревают соответствующие условия. Путь этот — активное воздействие на гармонию как привносимое извне явление народного и организованного по его принципам авторского тематизма. И то, и другое интуитивно ощущается художником как нечто своеобразное, несколько замедленное и пассивное, свободное в своем течении, устроенное по канонам, отличным от действующих на мажоро-минорной почве¹⁸. А если так, то и способы многоголосного воплощения указанного тематизма должны быть непохожи на типичные для гармонических ладов. Отсюда следует и соответствующее решение: отказ от преимущественного использования доминант и автентичности¹⁹ в пользу субдоминант и плагальности²⁰, которые в известной степени помогают сохранить в условиях многоголосия общий характер мелодики.

¹⁸ Истинность такого ощущения, сколь бы индивидуальным оно ни было, бесспорна, так как опирается на объективные свойства материала: большую в сопоставлении с мажоро-минором непредустановленность ладового развития, необходимость постоянно возвращаться к опорам, преобладающую нисходящую направленность мелодики.

¹⁹ Ориентация на ослабленные доминанты и автентические последования принесет некоторый эффект свободы, но очень незначительный, и самое главное, она будет восприниматься как плохая копия мажоро-минорных отношений.

²⁰ Небезынтересны в этом свете точки зрения, сложившиеся в музыковедческой литературе по поводу субдоминантности и плагальности гармонии Глилки. Большинство исследователей видит корни явления в русской песне. Б. В. Асафьев же думает иначе: «У Глилки очень тонкое чувство меры в отношении доминантности... Из такого чувства меры вытекает инстинктивная потребность в плагальности» (Асафьев Б. Глинка. М., 1950, с. 83). Не разделяя точки зрения Б. В. Асафьева на генезис плагальности у Глилки, укажем на тонко подмеченную ученым антидоминантную установку гармонии. В этой связи подчеркнем еще раз: в поисках средств, отвечающих ладовой стилистике мелоса, представители различных национальных культур отталкиваются не



Последовательное движение к цели требует и следующего шага в гармонии: широкого использования всей аккордики диатоники на основе не только кварто-квинтовых плагальных и автентичных связей, но терцовых и секундовых. Именно терцовые и секундовые в наибольшей степени отвечают типу ладотональности с несколько нивелированными функциональными отношениями ее аккордов. Такое обоснование терцовых и секундовых контактов в гармонии натуральных ладов дополняет существующее в литературе²¹ представление о них как о проекции мелодических отношений на последование вертикальных образований²².

Мажору и минору, ладам централизованного типа соответствует суммирующий гармонический принцип $T-S-D-T$, оптимальный для выявления индивидуального функционального облика каждого из его членов и совместного их действия в целях централизации. Так как натуральные лады отличаются большей свободой внутраладовых отношений, чем мажор и минор, то формула, направленная на централизацию, не может отразить их существа и фактически превращается в формальную фигуру²³. Снижение функциональной силы аккордов, проистекающие отсюда определенное нивелирование их функционального облика, равноправие различных типов связей допускают в гармонии натуральных ладов любую последовательность аккордов, исключая тем самым какую-либо общую формулу для всех ладов. Таким образом, единообразие как гармоническому принципу централизованных ладов противостоит многообразие как ведущий принцип гар-

от теоретических положений, а исходят из интуитивно ощущаемой специфики мелоса, которая и диктует им гармонию антидоминантной направленности, что означает, по крайней мере, равноправие двух различных функциональных начал — доминантного и субдоминантного.

²¹ Кастаньский А. Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1962; Тюлин Ю. Н. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке. — В сб.: Вопросы теории музыки. Вып. 2. М., 1970; Юденич Н. О традициях русской натурально-ладовой гармонии в творчестве Н. Я. Мясковского. — В сб.: Проблемы лада. М., 1972.

²² Собственно, в обоих случаях первопричиной является горизонталь, воздействующая двояко: опосредованно, через закономерности вертикального аспекта лада и прямо.

²³ По этому поводу небезынтересно суждение Ю. Холопова: «Этот принцип не представляет собой чего-то вечного, неизбежного, абсолютного, абстрактного. Его можно считать законом внутритонального гармонического последования по отношению лишь к такому типу ладотональности, для которого характерно господство одного тона в качестве костяка композиции, преобладание диатонической структуры лада и ограничение одной только простейшей аккордикой. К другим типам и разновидностям ладотональности этот принцип, очевидно, имеет отношение лишь в той мере, в какой она близка классической ладотональности» (Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967, с. 281). Изложенная точка зрения подтверждает наш вывод. Но далее автор пишет: «Пока в центре системы находится консонирующее трезвучие, в ней будут иметь значение доминанта и субдоминанта, а следовательно, и принцип $T-S-D-T$ ». С этим итоговым заключением полностью согласиться нельзя. Указанный принцип действителен лишь для ладовых систем, выросших из мажора и минора.

монии натуральных ладов²⁴. Своеобразным отражением его являются двучленные ладово-характерные обороты. Каждый из них, будучи обобщением той или иной ладогармонической структуры, особенно уместен в качестве ее каданса.

В свете сказанного небезынтересен вопрос о главной и побочной аккордике в гармонии натуральных ладов. Представляется, что трезвучия I, IV и V ступеней могут рассматриваться как главные лишь потому, что среди аналогичных структур они наиболее полно выражают смысл своей функции. В этом случае вся остальная аккордика предстает побочной. Если же при классификации исходить из конкретной роли вертикальных образований в процессе гармонического развертывания, то главной следует считать только тонику, а побочными — все остальные. Что же касается септаккордов, то при таком подходе деление на главные и побочные не имеет смысла.

Гармония натуральных ладов немыслима без уяснения проблем переменных функций и фонизма — красочности гармонии. Обе они, как и система основных функциональных отношений, находятся в зависимости от ранее обнаруженных и неоднократно констатированных взаимосвязанных тенденций к децентрализации ладотональности, к снижению функциональной силы и нивелированию функционального облика.

Можно утверждать, что переменные функциональные отношения запрограммированы в самой основе натурально-ладовой гармонии вследствие снижения централизующей способности тоники, небольшого радиуса действия ее²⁵. Возникновение переменных функций связано прежде всего со способностью того или иного аккорда лада быть переменной тоникой. В мажоре и миноре потенциальная переменная тоника становится действительной при соблюдении одного или нескольких условий: метро-ритмическом подчеркивании²⁶ (главное среди них), интонационном выделении (опевании и др.) ее основного тона, нарушении логики функционального движения.

Для гармонии натуральных ладов действительны лишь первые два; да здесь и не требуются столь энергичные усилия для утверждения какого-либо трезвучия в качестве центра переменных отношений. Появление временного центра порождает разнообразные переменные функции рядом лежащих аккордов. При этом вре-

²⁴ Единообразие в централизованных ладах — это преимущественно автентическая ориентация, однонаправленность гармонического развития и, как итог — его активный характер, высокая формообразовательная способность. Многообразие в натуральных ладах — разнонаправленность развития, не столько рост функционального напряжения, сколько обновление гармонии как красочной и потому сниженная в сравнении с мажором и минором формообразовательная способность.

²⁵ Если основываться на непосредственном выведении гармонии из ладопеременной структуры горизонтали, то второй план функциональных зависимостей в гармонии и окажется своеобразным эквивалентом ее.

²⁶ Условие определено Ю. Тюлиным и Н. Привано (Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. М., 1965, с. 73).

менны, центр находится с ними, как правило, в двусторонней связи: в зависимости от него оцениваются слухом предыдущий (ретроспективно) и последующий аккорды. Но возможен и односторонний контакт. При достаточно длительном звучании (выдерживании или повторении) какого-либо аккорда все внимание концентрируется на нем, прерывается нить, тянущаяся от предшественника, и процесс функционального переосмысления ограничивается исключительно данным аккордом. Становясь переменной той, он, таким образом, влияет на функциональную оценку только следующего созвучия.

Переменные функции — активное средство обогащения натурально-ладовой диатоники за счет ее внутренних резервов. Правда, оно касается скорее выразительной, чем формообразующей стороны ее. Ограничиваясь определенным кругом аккордов, но совмещая два плана отношений — основной и надстроечный, композитор может добиться разнообразнейших и характерных выразительных гармонических эффектов.

Вследствие указанных выше причин весьма активизируется фоническая сторона гармонии натуральных ладов. С одной стороны, она ассоциируется с аккордом как таковым, с другой, с отношениями аккордов. Фонические свойства вертикали как таковой подчеркиваются способами, отмеченными Ю. Н. Тюлиным²⁷, и ничем не отличаются от действующих в мажоре и миноре.

В соответствии с общей для развития гармонии в XX в. линией на интенсификацию фонизма в сфере натуральных ладов несомненное значение приобретает усложнение аккордики путем терцовых наслоений, модификаций структуры и др. Именно здесь наблюдается достаточно много точек соприкосновения с традиционной гармонией, в то время, как мир отношений аккордов предстает более своеобразным. Ведь в связи со снижением функциональной силы их в гармонии натуральных ладов в целом естественно возрастает значимость фонического начала. Более того, ситуация особо благоприятствует повышению красочности, поскольку используются преимущественно слабые связи — плаговые, терцовые и секундовые.

Есть еще одна область средств, перспективных с фонической точки зрения и рассчитанных на разветвленную систему сравнения — сопоставления. Это практика варьирования ступеней, иначе говоря, ладового варьирования, генетически восходящая к народной музыке (см. звукоярыды примера 1). На ее основе создаются одноименные одно- и разнонаклонные системы, представляющие в распоряжение композитора мощный источник выразительности. Число объединяющихся ладов в каждом отдельном случае колеблется от двух до четырех. Системы различаются по звуковому и аккордовому составу. Так, например, двухкомпонентная система включает 8 звуков и 10 трезвучий, трехкомпо-

²⁷ Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М., 1966, с. 23, 193—198.

нентная соответственно — 9 и 13 и т. д. К числу наиболее типичных применительно к рассмотренным во второй главе ладам отнесем эолийско-дорийскую, эолийско-фригийскую, ионийско-миксолидийскую, миксолидийско-дорийскую и систему, объединяющую лад с ув. 2 и фригийский. Конструктивная точка зрения в приложении к описываемым системам означает применение аккордов, заимствованных из одноименных ладов.

Говоря о генезисе систем и ссылаясь при этом на народную музыку, необходимо иметь в виду и другие побудительные мотивы внешнего и внутреннего характера, например, воздействие традиционной гармонии с ее богатейшим опытом разработки колористических потенций объединенной мажоро-минорной системы. Перспективы взаимопроникновения натуральных ладов, количественно превосходящих гармонические, значительно шире, как и возможность использования ладового колорита.

К происхождению систем причастно и еще одно обстоятельство, имманентное для гармонии натуральных ладов, которая, сформировавшись, стремится увеличить свои владения. Как следует из обзора ладов, в каждом из них есть уменьшенное трезвучие, несколько ограничивающее аккордовые ресурсы лада. Естественным выходом из этой ситуации становится его подмена мажорным или минорным трезвучиями. Если представить эолийский лад с его уменьшенным трезвучием на второй ступени, то указанная замена дает эолийско-дорийскую или эолийско-фригийскую системы. Используя тот же метод применительно к другим ладам, получим системы, отмеченные ранее как наиболее типичные.

* * *

Второй способ многоголосного воплощения натуральных ладов в своих поисках исходил только из особенностей ладомелодической системы, что и позволило достигнуть достаточно высокого единства горизонтали и вертикали. Их интеграция мыслилась на широкой основе: от прямого переведения материала горизонтали в вертикаль, что регламентировало звуковой состав последней, до свободного отражения типичных ладо-интонационных черт мелодии в многоголосном сопровождении, дополняющем ее в звуковом отношении.

Основу каждой гармонической системы составляет вертикальная структура, детерминирующая вкупе с горизонталью свойства этой системы. Какой тип вертикальной структуры диктует народная музыка? Что касается ее мелодии, то она, будучи продуктом монодийного мышления, не содержит прямых предпосылок к формированию гармонической модели. Но определенные факторы ладомелодической структуры служат поводом к ее образованию. Прежде всего, по аналогии с мажором и минором, гармоническая модель которых непосредственно соответствует устоям мелодии, на вертикаль может быть спроецирован ладовой костяк напева,

его координирующиеся между собой ладопеременные опоры. В качестве строительного материала вероятны и свертываемые гармоническую форму мелодические интервалы, в частности, скачки²⁸. Акцентируя значимость ладомелодических факторов, следует одновременно подчеркнуть и роль сложившегося в народной музыке двухголосия. Его интервальные структуры не могли не повлиять на вертикальные нормы.

Рассмотрим, какой конкретный материал определяет их. Опорные тоны лада, как ранее упоминалось, координируются преимущественно на кварто-квинтовой основе, но возможна и секундовая связь их. В мелодии, наряду с поступенным движением, скачками на кварту и квинту, возникают ходы на септиму, параллельное двухголосие ориентируется на кварты, реже квинты, а в двухголосии с выдержанным басом или верхним голосом фигурируют различные интервалы. Таким образом, кварта и квинта оказываются преобладающими, но не единственными интервалами, способными воздействовать на структуру вертикали.

Данный факт весьма симптоматичен. Уже выдвижение двух интервалов на роль основополагающих исключает гармоническую модель, созданную только по интервальному принципу. Кроме того, использование в народной практике других интервалов — дополнительный аргумент в обосновании необходимости существования разнотипных моделей. Иначе говоря, множественность интервальных соотношений по горизонтали определяет и множественность структурных решений вертикали²⁹. Последние реализуются: в структуре одной модели, в сопоставлении всевозможных моделей одной конкретной системы и, наконец, разных моделей различных систем. Это свидетельствует о распространении принципа переменности, действующего в горизонтали, на область вертикали, что, несомненно, подтверждает глубинную связь двух важнейших параметров музыкального языка.

Признание допустимости вертикальных образований любой структуры существенно для нетерцового направления в целом. Прежде всего обращение к разнотипной (на уровне системы) вертикали позволяет реализовать в многоголосии узкообъемные мелодии, ограничившись при этом тем звуковым материалом, который она предлагает. И напротив, именно такая структура чрезвычайно удобна и при раздвижении границ строгой диатоники.

Вместе с тем признание допустимости означает, что центром системы может стать как минимум двузвучная модель, в роли

²⁸ На это обстоятельство указал в свое время Б. Барток: «Своеобразная приверженность к квартовым ходам в наших старых мелодиях явилась толчком к образованию квартаккордов» (см.: Барток Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени.— В сб.: Бела Барток. М., 1977, с. 248).

²⁹ Апология какого-либо одного интервального принципа не способна обеспечить данному направлению единство горизонтали и вертикали, к которому он стремится. В рамках нового направления, на новой же основе могут применяться и аккорды терцового строения, что не нарушает нетерцового облика системы.

которой наиболее вероятна в соответствии с ладовым строением консонантная кварта или квинта. В рамках данного направления терция как строительный элемент исключается при образовании центра системы, поэтому и модель не менее, чем из трех звуков, диссонантна.

Диссонантные модели нетерцового типа индивидуальны по облику, а, следовательно, и выразительности. Если семантика мажорного и минорного трезвучий, определяемая большой и малой терциями, оставалась неизменной, то семантика модели нетерцового типа конкретна и зависит от сочетания в ней разных интервалов. Индивидуальность гармонической модели препятствует утверждению ее как некоего эталона в общественном музыкальном сознании. Тем самым создаются условия для оценки слухом ее и системы, в которой она фигурирует, как неповторимое явление. В этом усматривается связь с образцами народного творчества, каждый из которых воспринимается как свободное высказывание.

Описываемые вертикальные структуры характеризуются двумя инвариантными чертами: нейтральностью по отношению к наклонению и повышенным фонизмом. Последнее качество, несомненно, располагает к фонической трактовке системы в целом.

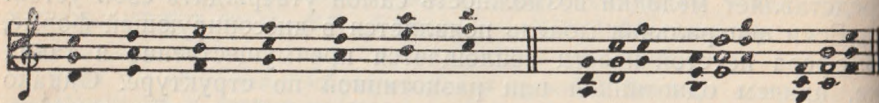
Диссонантные нетерцовые модели по причинам акустического свойства менее спаянны, нежели терцовые, внутренне противоречивы, им присуща тенденция к расслоению. Все это позволяет использовать их чаще как неустойчивые, подчиненные элементы, чем центральные. Отсюда и неизбежные трудности, возникающие при утверждении подобной модели в роли устойчивой. Они тем более существенны, что вертикализация натуральных ладов, независимо от того, какой интервальный принцип положен в ее основу — секундовый, квартовый, квинтовый, а тем более смешанный, не создает никаких структурных предпосылок к выделению какой-либо модели в качестве центральной. Очевидно, устойчивость диссонантного вертикального образования будет зависеть прежде всего от метро-ритмического подчеркивания и согласования басового голоса с опорными моментами горизонтали, причем наибольшую устойчивость созвучие приобретает в моменты совместного действия обоих факторов, наименьшую — в случае функционирования одного из них. Фактически диссонантная модель представляет мелодии возможность самой утверждать свои устои.

Если центральная модель появляется в диссонантной форме, то сфера неустойчивости воплощается преимущественно в такой же, причем однотипной или разнотипной по структуре. Однако наряду с отношением диссонантности — диссонантность допустимо противопоставление консонантности диссонантности, когда первая предстает в виде унисона, кварты или квинты. Если обе сферы — устойчивая и неустойчивая — выступают в принципиально одинаковой форме — диссонантной, то и различие их несущественно.

Для характеристики сфер весьма важны два обстоятельства, обусловленные уже неоднократно упоминавшимся принципом допустимости разносоставных диссонантных структур. Первое — это невозможность разделения всех звучащих вертикальных комплексов на аккорды и подчиненные им случайные сочетания, отчего все представители неустойчивой сферы оказываются в определенном смысле равноправными, а их отношения упрощенными. Второе — практическая бессмысленность обращений аккордов, а значит и невозможность сведения всех вертикальных структур к нескольким основным типам, что в свою очередь решительно препятствует «наведению порядка» в неустойчивой сфере лада. Можно ли дифференцировать неустойчивую сферу? Нет, она решительно сопротивляется этому.

Прежде всего, и это самое главное, в мелодии отсутствуют какие-либо предпосылки к дифференциации: в ней нет явно выраженных тяготений, качественно различных, способных стимулировать формирование различных функциональных групп. Конечно, появившись, вертикальные структуры в известном смысле эмансипируются от горизонтали и вступают в непосредственные отношения друг с другом. Однако способны ли эти отношения приобрести характер предустановленности? Так как восприятие регламентируется определенным объемом, то неперменным условием функциональной дифференциации явится количественное ограничение материала, его постоянство и фиксированность отношений. Но если вертикальные структуры системы разносоставны, т. е. материал текуч, подвижен, не имеет стабильных признаков, то и нет никаких оснований для его группировки, для выполнения первого шага к дифференциации. Для структур неустойчивой сферы не столь важно разграничение по отношению к тонике (с точки зрения близости — отдаленности или звуковой общности), сколь существенна градация по уровню фонизма.

Приведет ли количественное ограничение материала и его однородность (на уровне структуры или конкретной системы) к другому результату? Теоретически для систем с квартовой, квинтовой, кварто-секундовой или секундо-квартовой вертикалями вполне допустима основанная на принципе звукового родства дифференциация, причем она даст результаты, внешне сходные с картиной функциональной дифференциации мажора.



Из схемы, построенной для аккордики квартового строения, следует, что в семиступенной диатонике (здесь — дорийской) формируются три группы, каждая из которых содержит центральную структуру и окружение, имеющее с ней по два общих звука. Две из центральных структур контрастируют друг с другом и объеди-

няются общим звуком с третьей, тонической, по отношению к которой они располагаются симметрично и тем самым ее выделяют. Но выделение фактически носит формальный характер, ибо оно возможно лишь при предварительной ориентации на определенную опору³⁰. Предположим, что тоника подчеркнута каким-либо способом, тогда рядом лежащие структуры в той или иной степени притягиваются ею. Несмотря на разнонаправленность возникающих сопряжений, характер их принципиально одинаков, так как не действуют объективные факторы, способные обусловить различие: нет вводнотоновой и кварто-квинтовой зависимости. Рассуждая таким же образом, получим аналогичные результаты для систем, модель которых является квинттонаккордом, кварт-квинттаккордом и секундквинттаккордом³¹.

В системе секундквартовых и терцоквартовых вертикалей все структуры взаимно родственны друг другу. Устойчивость, как и в предыдущих случаях, может быть выявлена только под воздействием мелодии и метро-ритма, а в неустойчивой области благодаря взаимному родству даже не возникает оснований для качественной дифференциации.

При увеличении числа звуков в аккордах они все больше и больше сближаются, сфера неустойчивости продолжает оставаться однородной, но грань, отделяющая ее от устойчивости, становится менее заметной. Когда количество звуков достигает семи, то все структуры становятся равнозначными, а грань стирается. Но этот крайний случай в целом не характерен для нетерцовых систем, ибо они лишь эпизодически пользуются многозвучными вертикалями и потому оперируют двумя функциями — тоникой и нетоникой³².

Из факта недифференцированности неустойчивой сферы вытекают три следствия. Согласно первому нетерцовые системы потенциально децентрализованы. Однако такое заключение отнюдь не означает, что на практике они предстают всегда в этом качестве, ибо гармоническая система активно взаимодействует с мелодией и ритмом, которые могут ввести весьма существенные коррективы в ее истолкование.

³⁰ Если ориентации нет, то на основе такого же звукоряда складывается столько аналогичных ситуаций, сколько в нем звуков.

³¹ Ограниченно используемые квартсепт-, квинттон-, квартквинт- и секундквинттаккорды могут быть истолкованы с позиций функциональной системы с дифференцированной неустойчивостью. В этом случае они фактически замещают терцовую вертикаль.

³² О такого рода функциональном размежевании пишут Л. Мазель применительно к двенадцатиступенной системе (см.: Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 585—586) и Ю. Кон в связи с сочинениями В. Бартока (см.: Кон Ю. Наблюдения над гармонией в фортепианной сонате В. Бартока — В сб.: Бела Барток. М., 1977, с. 121). К этому располагает и множественность структурных типов вертикали. В утверждении о допущении любой последовательности есть некоторое преувеличение, поскольку смены аккордов режиссируются желанием обновить звуковой состав линейными связями и другими обстоятельствами, о которых см. далее.

Второе следствие: неустойчивая сфера не регулируется никакими логическими гармоническими нормами, что явно обедняет гармонию, лишает ее важнейшего источника выразительности — снижает формообразовательные способности. В самой неустойчивой сфере, в ее отношениях с устойчивой устанавливается большая свобода — прямой путь к господству индивидуальности начала, к допущению любой последовательности аккордов, к включению из системы характерных оборотов, в частности типовых кадансов, которые могли бы расчленять музыкальную ткань.

Третье следствие, прямо связанное со вторым, означает, что гармоническое развертывание в системах с функционально однородной неустойчивой сферой подчиняется только одной собственной ладогармонической закономерности — сменам устойчивости и неустойчивости. Смены эти — пульс гармонического продвижения, важный стимул формообразования.

Другая движущая сила, организующая и направляющая прежде всего неустойчивую область, выступает в виде «плотности» созвучия. Это понятие вводит Ю. Кон, указывая, что плотность «представляет собой основополагающую часть спектра, определяемого обычно одним словом «красочность»³³. Зависит она от интервального состава, данного в конкретном расположении, от его насыщенности и от регистра, в котором это созвучие помещено. Чем сложнее интервалами звуков, образующих созвучие, чем теснее их расположение, чем ниже регистр, тем плотнее само созвучие. И наоборот, простота интервального состава, широкое расположение, высокий регистр уменьшают плотность созвучия»³⁴. «При отсутствии или, по меньшей мере, ослабленности функциональной стороны, — пишет Ю. Кон, — аккордовая плотность, ее изменения, пульсация становятся фактором, определяющим движение гармонии»³⁵.

Он полагает, что плотность функционирует «в условиях атональности, а также при высокой степени тональной усложненности»³⁶. Очерченную Ю. Коном сферу следует, на наш взгляд, несколько расширить, включив в орбиту влияния плотности и нетерцовые системы, формирующиеся на натурально-ладовой основе и далеко не всегда связанные с тональной усложненностью. В данном случае плотность обуславливает развертывание неустойчивых фаз: каждой в отдельности и в сравнении друг с другом. Действуя на разных масштабных уровнях, она оказывается наиболее гибкой в системах с разнотипной аккордикой, где изначально существуют более благоприятные условия для ее функционирования.

³³ Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке. — В сб. Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971, с. 303.

³⁴ Кон Ю. Наблюдения над гармонией в фортепианной сонате Б. Бартока. — В сб.: Бела Барток. М., 1977, с. 112.

³⁵ Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке, с. 300.

³⁶ Там же.

ования. Выдвижение плотности на важные формообразующие позиции — это показатель важнейшего значения фонизма для нетерцовой натурально-ладовой гармонии.

Отсутствие многоступенной функциональной дифференциации, слабые ладогармонические связи существенно ограничивают возможности нетерцовых систем не только в части развертывания формы, но и ее объединения. В системах с однотипной моделью известным гарантом цельности выступает структурное единообразие вертикальных единиц. В условиях же разнотипной аккордики объединяющим началом может быть фактор, названный Ю. Холоповым «добавочным конструктивным элементом». Его функции осуществляют интервалы или аккорды, самостоятельные или внедряющиеся³⁷, обладающие одинаковыми фоническими характеристиками и действующие по принципу повторности. Ю. Холопов отмечает: «Повторяющийся гармонический элемент (интервал, аккорд) выполняет роль гармонической константы, то есть постоянно присутствующего в гармонии «лейтмотива». Эта константа является материальным носителем идеи объединения, заложенной в принципе дополнительного конструктивного элемента»³⁸.

Очевидно, таким носителем способны стать и последовательности, возникающие на основе симметричного аккордообразования. Подчиненные одному принципу, но появляющиеся на разной высоте, они цементируют форму подобно повторяющемуся интервалу или аккорду, т. е. благодаря сходству колорита.

Установимся на взаимоотношениях мелодии и гармонии в нетерцовых системах. По ладоинтонационному устройству гармония-вертикаль перекликается с мелодией-горизонталью, зависит от нее и во многом управляется ею, ибо сама недостаточно эффективна для формообразования. Мелодия и гармония действуют преимущественно согласованно. Мелодия «подсказывает» вертикальные структуры и местонахождение тоники, определяет продолжительность тонической и нетонической фаз, устанавливая таким образом ладовый ритм того или иного гармонического построения, обуславливает характер звуковысотной организации — централизованный или децентрализованный. С мелодией соответственно координируются гармонические созвучия: тоническое непременно включает ее устой, нетонические соотносятся с нею на основе звуковой общности или дополнительности.

Гармония занимает двойственное положение по отношению к мелодии. Она подчинена ей, зависима от мелодии, но и влияет на ее семантику, реагируя на ладовую структуру, усиливает при консонантной тонике устойчивость какого-либо тона мелодии,

³⁷ Внедряющиеся добавочные конструктивные элементы Ю. Кон вслед за польским теоретиком Ю. М. Хоминьским называет конкордантами, обращая внимание на обеспечиваемый ими высокий уровень фонизма.

³⁸ Холопов Ю. Современные части гармонии Прокофьева. М., 1967, с. 356.

при диссонантной — ослабляет опору. Иногда гармония действует вопреки мелодии: игнорирует опоры, своеобразно продлевая неустойчивую фазу, отчего возникают участки бифункциональности устойчивость / неустойчивость. Если опора ощущается как основательная,

что вполне допустимо при предварительном укреплении, то появление ее в сопровождении неустойчивых аккордов производит эффект прерванного каданса. Полное рассогласование мелодии и сопровождения создает политональность, означающую автономизацию горизонтали и вертикали.

В целом, даже при согласовании, мелодия и гармония в известной степени обособлены. Их слиянию, подобно тому, какое существует в условиях терцовой функциональной системы, препятствуют два обстоятельства: отсутствие скрытой гармонии в мелодии и нетерцовость вертикали, исключая благоприятные акустические основания для слияния. Благодаря обособлению мелодия выделяется на фоне сопровождения, сохраняя самостоятельность, она сохраняет и ладовую структуру. В условиях нетерцовых натурально-ладовых систем на мелодию ложится основная формообразующая нагрузка, что влияет и на форму в целом.

С мелодией тесно связаны обе системы натурально-ладовой гармонии, но степень влияния ее на каждую из систем различна. Терцовая возникает на базе уже сложившейся гармонии мажораминора и, приспосабливаясь к мелодии, корректируется ею. Нетерцовая же заимствует лишь идею вертикализации лада, но осуществляет ее в прямом соответствии с мелодией, начиная от выбора модели и кончая организацией системы в целом.

Первая, ориентируясь на терцовую модель, нарушает ладовое строение мелодии и потому вступает в противоречие с нею. Вторая же, опираясь на нетерцовые структуры, в значительной степени сохраняет это строение и тем самым сводит противоречия к минимуму.

Терцовая натурально-ладовая система, строже организованная, более самостоятельна и активна в реализации ладовых богатств народной музыки. Нетерцовая же, характеризующаяся повышенным уровнем фонизма, пассивна в сравнении с нею. Отличаясь друг от друга, имея сильные и слабые стороны, обе системы по-своему раскрывают потенциал, таящиеся в народной музыке. Данное обстоятельство принципиально исключает предпочтение одной системы другой, обуславливает их равноправное функционирование и создает основания для взаимодействия.

АККОРДИКА

Аккордика, используемая композиторами Узбекистана, Таджикистана и Туркмении, весьма разнообразна. Она почерпнута из богатого арсенала мировой музыкальной культуры, но «подсказана», как ранее указывалось, и народной художественной практикой, рождена инициативой композиторов.

В прямом соответствии с двумя подходами к воплощению гармонии натуральных ладов все применяющиеся вертикальные структуры можно отнести к двум большим группам — терцовой и нетерцовой, имеющим свою историю.

Начальный этап освоения многоголосия в трех республиках¹ ассоциируется с именами композиторов В. Успенского, С. Василенко, Л. Книппера, Б. Шехтера и других. В первых опытах гармонизации народных песен, в сочинениях, созданных в начале 20—30-х годов, они разрабатывали методы многоголосного обращения с новым для себя материалом. В истолковании его в целом намечилась тенденция к использованию различных приемов (органые пункты, дублировка), квартовых и квинтовых созвучий. «Открытых» ими в народной музыке, лежащих как бы на ее поверхности².

С течением времени пришло глубокое понимание ладового своеобразия народного мелоса и одновременно осознание ограниченности привлекавшихся ладогармонических средств. Оба обстоятельства привлекали композиторскую мысль в ее поисках творчества стимулировать композиторскую мысль в ее поисках таких приемов многоголосного письма, которые, отвечая ладовой природе мелоса, раскрывали бы его специфику и обладали при этом формообразовательными возможностями, достаточными для строительства крупной формы. По ряду причин был избран путь

¹ В Узбекистане он приходится на 20-е, а в Туркмении и Таджикистане — 30-е годы.

² Во фрагментах отдельных произведений при этом ясно ощущалась опора на терцовые структуры (см., например, «Туркменские картины» С. Василенко).

терцовой натурально-ладовой гармонии³, и аккорды терцового строения надолго стали основными в музыке композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении.

На рубеже 60—70-х годов, когда в творческие союзы республик пришло новое поколение композиторов, положение изменилось. Талантливая молодежь, опираясь на опыт предшественников, развивает его, прокладывает новые пути. В такой атмосфере и осваивается второй подход многоголосной интерпретации натуральных ладов⁴, утверждается нетерцовая аккордика.

В современной теории музыки существует много определений аккорда, что, несомненно, объясняется ситуацией, сложившейся в музыкальной практике, которая оперирует многообразными созвучиями. В настоящей работе аккорд понимается как самостоятельно функционирующая целостная единица вертикали. Такое толкование, будучи объемным, указывает на два существенных признака аккорда. Если форма — это сочетание звуков по вертикали, то способ существования — самостоятельность, выражающаяся в определенной контекстной обусловленности структуры и возможности нести семантическую (фоническую) и формообразовательную нагрузку. Оба признака аккорда зависят от его строения. Стабильная, укоренившаяся в общественном музыкальном сознании структура допускает существование аккорда в виде поочередно, а не одновременно звучащих тонов, т. е. в форме гармонической фигурации. Мобильная же переменная структура, особенно многоэлементная, исключает подобную трансформацию, поскольку последняя будет восприниматься как мелодическая последовательность.

Отстоявшиеся в композиторской и слушательской практике созвучия не нуждаются в специальном выделении, их фонические свойства относительно постоянны, а потенциальные формообразовательные возможности достаточно широки.

Аккорды переменной структуры требуют контекстной обусловленности (в противном случае расцениваются как случайные сочетания), они меньше приспособлены к самостоятельным действиям, но весьма перспективны в фоническом плане.

Аккордика — основа многоголосной конструкции, строительный материал, с помощью которого она воздвигается. Поэтому характеристика ее — первый шаг в изучении гармонии, первая по-

³ Можно предполагать, что имело значение музыкальное образование, собственный композиторский опыт, симпатии и, очевидно, самое главное — известная апробированность пути, опирающегося на теоретический фундамент — учение о гармонии мажора и минора, которое с соответствующими коррективами можно было использовать в процессе воспитания национальных композиторов. Кроме того, творческий опыт художников, представляющих второй подход, в частности, И. Стравинского, не был тогда еще достаточно осмыслен.

⁴ В нем на новом уровне возрождается первоначальная тенденция.

пытка постижения ее своеобразия. Исследование аккордики предполагает описание ее строения, особенностей семантики и функционирования. В том случае, когда речь идет о многоголосии, формирующемся на базе монодии, определенный смысл приобретает генезис аккордики: проследить его — значит обнаружить один из каналов, по которым осуществляется воздействие народной музыки на гармонию.

Аккорды терцового строения выступают преимущественно в двух вариантах: в виде трезвучий (и обращений) и септаккордов (их обращений). И те, и другие характеризуются столь широким спектром действия, что какие-либо суммарные наблюдения, касающиеся их семантики, формообразующего значения и своеобразия, в этом плане крайне затруднительны.

Терцовая аккордика свободно применяется на разных ступенях ладотональности, причем трезвучия предстают носителями устойчивой и неустойчивой функций, а септаккорды обычно воплощают неустойчивость. При соотнесении этапов начального освоения терцовых структур с этапами их активного использования становится ясным, что роль трезвучности уменьшается и соответственно возрастает значимость септаккордов. В приведенных фактах толкования терцовой аккордики проступают общие черты, облигающие гармонию натуральных ладов с едиными принципами использования гармонии мажора и минора.

Натурально-ладовая гармония, оперируя терцовой моделью, определенным образом воздействует на нее, что ведет к появлению особого варианта расположения звуков аккорда, усложненных и структурно модифицированных форм, характеризующихся фонизмом, отличным от фонизма нормативных терцовых образований.

Особый вариант расположения — такое распределение звуков аккорда, при котором фундаментом его становится квинта, а терцовый тон значительно отдаляется от нее. Возникающий при этом колорит, ассоциирующийся с окраской народного инструментального двухголосия, значительно усиливается, если аккорды с подобным расположением следуют друг за другом⁵.

К числу усложненных форм относятся аккорды с двумя терциями и внедренными тонами. Двутерцовые аккорды вошли в практику в XX в. По мнению Ю. Холопова, их появление обусловлено смешанной мажоро-минорной системой⁶. А. Шнитке видит в двутерцовости попытку запечатлеть нейтральное интонирование,

⁵ См., например, Нурьев Д. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели. М., 1973, с. 5, 8, 12

⁶ Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967, с. 68.

свойственное народной музыке⁷. Как показывает практика композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении, для нее важны оба стимулирующих фактора, с той лишь разницей, что один из них — мажоро-минорная система — выступает в виде объединенных разнонаклонных натуральных⁸ ладов.

Внедренные тоны⁹ как средство структурного усложнения, сложившееся в европейской музыке, образуют малую или большую секунду, большую или малую септиму, малую или большую ноту с одним из аккордовых звуков и потому вносят в аккорд диссонантность или усиливают ее. Изменение уровня диссонантности, точнее повышение его — одна из характерных примет гармонии XX в., и в этом смысле исследуемая аккордика органично вписывается в общую картину.

Внедряющиеся в аккорд тоны в местных условиях можно рассматривать как желание своеобразно зафиксировать некоторые моменты народного музицирования: исполнительской манеры, практикующей богатую технику украшений, и расщепленного унисона, эпизодически возникающего в ансамблевом исполнении. Наиболее последовательно внедренные тоны, особенно малосекундовые, используются композиторами Таджикистана¹⁰.

Аккордика, осложненная внедренными тонами, обладает различными формообразовательными и семантическими свойствами, что позволяет композиторам использовать ее в разных ситуациях. Внедренные тоны, насыщая аккордику сочинения или его фрагмента, усиливая ее диссонантность и повышая красочность, могут действовать как добавочный конструктивный элемент¹¹. Появляясь в кульминационных разделах, они способствуют их выделению. В первой пьесе из «Трех памирских фресок для скрипки и фортепиано» З. Миршакар аккорды с внедренными секундами усиливают эмоциональный накал глубоко выразительной лирической кульминации, вносят в нее драматические ноты.



В финальной же третьей фреске они возникают в аккордах, которые излагаются в другой фактуре и, сопровождая простую танцевальную мелодию, обостряют ее, сообщают ей грубовато-юмористический оттенок.

Модификацией терцовой структуры являются широко практикуемые в гармонии трезвучия и септаккорды, лишенные терцового тона. Исключая терцию, опустошая аккорд, добываясь тем самым своеобразного фонического эффекта, композиторы как бы протягивают ниточку от народной музыки к собственному творчеству. Вестерцовость тоники и доминанты преследует, кроме того, и другую цель: отказ от полного трезвучия на I ступени зачастую вызван желанием не допустить противоречия между его устойчивым терцовым тоном и неустойчивой III ступенью лада; в доминанте же (трезвучии и септаккорде) терцовый тон опускается, чтобы в соответствии с расстановкой функциональных сил в мелодических ладах еще больше ослабить ее функциональную природу.

Неполные аккорды в натуральных ладах оцениваются и воспринимаются иначе, чем в мажоре и миноре. В натуральных ладах они являются типичными представителями вертикали, причем на восприятие слушателя так действует общая атмосфера музыки, что у него не возникает желания восполнить эти структуры.

К неполным трезвучиям и септаккордам примыкают терцовые структуры с замененными тонами. В трезвучии (септаккорде), чаще всего тоническом или доминантовом, терция замещается секундовым или квартовым побочным тоном¹². В результате по-

¹² От таких трансформаций следует отличать их прототипы — аккорды с задержанной терцией. Задержание достаточно действительно с точки зрения колорита, если разрешение его оттягивается или разрешающий тон появляется в составе другого аккорда.

⁷ Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения в ранних произведениях Стравинского. — В сб.: Музыка и современность. Вып. V. М., 1967, с. 241.

⁸ См. следующие характерные образцы: Мущель Г. Концерт № 4 для фортепиано с оркестром. М., 1954, с. 57; Бахор Ф. Памирские песни. «Черных глаз твоих сиянье». М., 1971.

⁹ Внедренные тоны — одна из двух разновидностей побочных тонов (другая — замененные тоны). О побочных тонах см.: Тюлин Ю. Н., Привалов И. Г. Учебник гармонии. М., 1964, с. 414.

¹⁰ Начало этой традиции положил, очевидно, С. Баласанян. См., например, его обработки народных песен «Аз дур менамой». «Берун бие зи парда» (Баласанян С. Дили ман. М., 1947, с. 7, 25) и обработки «Черных глаз твоих сиянье», «Сердце не натешится», выполненные Ф. Бахором (Бахор Ф. Памирские песни. М., 1971, с. 7, 13).

¹¹ Укажем на «Прелюдию» Ч. Нурымова (Нурымов Ч. Прелюдия. В сб.: Детские пьесы композиторов Туркмении. М., 1974, с. 16) и фрагмент народной песни «Я склонил главу» в обработке С. Баласаняна (Баласанян С. Дили ман. М.—Л., 1947, с. 39—40).

лучается кварто-квинтовое или секундо-квинтовое созвучие, выступающее в качестве стилистической замены аккорда терцового строения.

И неполные и подобные созвучия, родившиеся в недрах терцовой аккордики, послужили своеобразным мостиком к нетерцовым структурам. Совпадая с отдельными из них по внешнему облику, рассматриваемые отличаются условиями применения: действуют в окружении терцовых вертикалей¹³ и выполняют функциональную нагрузку, аналогичную нормативным аккордам указанных ступеней. Показательна в этом плане связующая часть одночастного трио для фортепиано, скрипки и виолончели Д. Нурьева¹⁴, песня Пулата из оперы Ш. Сайфиддинова «Пулат и Гульру»¹⁵ и песня «Таджикистан» Д. Дустмухамедова¹⁶.

На базе терцовой аккордики складываются различные красочные бифункциональные сочетания. В них реализуется проследживаемая в гармонии натуральных ладов тенденция к нивелированию функциональной определенности. Бифункциональность в типичных случаях — следствие многочисленных органичных пунктов на тонике и реже субдоминанте, на фоне которых сменяются разнофункциональные аккорды. Реже встречаются бифункциональные сочетания как результат эпизодического взаимодействия баса и комплекса верхних голосов¹⁷. Выделим среди них типичные созвучия, бас которых является доминантовым, а верхние голоса — субдоминантовыми¹⁸.

Бифункциональные структуры нередко составляют своего рода остинато, на котором разворачивается мелодия. В каденции бифункциональность уступает место монофункциональности; при этом наслоение либо снимается, либо созвучие расслаивается на два самостоятельных аккорда. В отрывке из песни Г. Мушеля «Ер, нималар девдим сизга?», как и во многих других, бифункциональное созвучие принимает вид нетерцовой структуры.

Аналогом бифункциональности по результату выступают два особых варианта наложения: первый возникает от взаимодействия гармонии с многоголосной мелодией, второй — аккорда — основы и наслаивающегося на него красочного пятна (многозвучные трели, фигурации, секундовые гроздьи и др.)¹⁹.

¹³ В подобной ситуации полные аккорды либо преобладают, либо играют роль режиссирующих.

¹⁴ Нурьев Д. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели. М., 1973, с. 6.

¹⁵ Сайфиддинов Ш. Пулат и Гульру. Отрывки из оперы. Душанбе, 1964, с. 12—16.

¹⁶ Дустмухамедов Д. Таджикистан.— В сб.: Сурудҳои бастакорони тоҷик. Душанбе, 1975.

¹⁷ См.: Пулоди Ш. Кантата о Ленине. М., 1975, с. 11—12.

¹⁸ Симптоматично, что такие же сочетания представляются музыковедом И. Абезгауз как характерные для Кара Караева (см.: Абезгауз И. О гармоническом языке Кара Караева.— В сб.: Музыка и современность. Вып. V, М., 1967, с. 173). Совпадение лишь убеждает, что и в этом частном случае следует видеть влияние натурально-ладовой основы.

¹⁹ См.: Халмамедов Н. Первая симфония. Партитура. М., 1977, с. 41—42.

Г. А. Мушель.
„Ер, нималар девдим сизга?“



Обратимся к аккордике нетерцового типа, образующей большую группу аккордов различного состава. Положив в основу классификации принцип интервального строения, разграничим ее на интервально однотипную и смешанную, разнотипную, подгруппы. Но прежде чем характеризовать каждую из них, сделаем несколько предварительных замечаний, касающихся расположения, обращения и основного тона аккорда.

Проблема основного тона, чья роль существенна в процессе гармонического движения, рассматривается и композиторами, и теоретиками. Если определение основного тона в аккордах терцового строения не вызывает сомнений, то для нетерцовых возникают известные затруднения. Представляется, что наибольшее внимания заслуживает позиция Ю. Холопова, оформившаяся под влиянием теории основного тона П. Хиндемита. Считая, вслед за П. Хиндемитом, что основной тон аккорда зависит от основного тона гармонически сильнейшего интервала, Ю. Холопов учитывает еще и особенности фактуры и условия применения аккорда. Принципиально важно наблюдение Ю. Холопова о весьма незначительной роли основного тона многозвучных сложных аккордов. Выделенный умозрительно и не осознанный слухом основной тон не может выполнять конструктивную функцию²⁰.

В условиях нетерцовой аккордики далеко не просто решается вопрос о расположении и обращении аккорда. Обе операции принципиально одинаковы по результату: они столь существенно преобразуют базисный аккорд, что он предстает как другая фоническая модель²¹. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить исходную структуру *соль-до¹-ре¹* с двумя производными *соль-ре¹*-

²⁰ О позиции Ю. Холопова см.: Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967, с. 194—197.

²¹ При этом обычно меняется и основной тон.

до² и ре¹-соль¹-до², полученными путем смены расположения и обращения²². Но если практика аккордообразования не лимитирована никакими структурными нормами, то нет особой необходимости в названных операциях как источнике новой аккордики. Тем более, что они весьма громоздки для более чем трехэлементных структур. Не случайно П. Хиндемит предпочитает произвольное конструирование.

При рассмотрении указанной проблемы возможен и подход, связанный с изучением аккордики конкретного произведения. Следует ли все многообразие его вертикальных образований сводить к одному (двум, трем) структурным типам, да и удастся ли это? Думается, что при изначальной структурной свободе и установке на фоническую ценность каждого аккорда, все они должны рассматриваться как равноправные представители различных структурных подгрупп, и потому поиски прототипов в целом не имеют особого смысла²³. Когда в сочинении фигурирует преимущественно постоянная немногозвучная модель, то можно предположить, что отличные от нее созвучия — производные. Если соответствующая операция подтвердит предположение, то будет установлено происхождение ряда аккордов, т. е. связи, объединяющие аккордику, что немаловажно для уяснения привлеченного способа развития. Вместе с тем этот факт можно не учитывать при определении роли аккорда в системе, поскольку идентичные по звуковому составу созвучия могут иметь разный основной тон и выполнять разные функции²⁴.

Подгруппа нетерцовых аккордики однотипного интервального строения включает созвучия, построенные по квинтам, квартам и секундам²⁵. Подчеркнем, что композиторы почти никогда не ориентируются на один структурный тип не только в творчестве в целом, но и в отдельных произведениях, предпочитая смешивать различные вертикальные образования. Поэтому аккорды однородно интервального строения не образуют самостоятельной системы.

Наиболее естественны для национального слуха и потому весьма активны элементы вертикали — квинты и кварты. Их органичность в многоголосной ткани проистекает из глубокой почвенности — кварто-квинтовой настройки народных инструментов и внутриладовой координации опорных тонов фольклорных напевов.

²² Если в одном сочинении созвучие соль-ре¹-до² способно выступить в той же функциональной роли, что и соль-до¹-ре¹, то ре-соль-до¹ в таком амплуа уже проблематично. Нурымов Ч. Прелюдия. Детские пьесы композиторов Туркмении. М., 1974, с. 16.

²³ Следует также учесть, что один и тот же аккорд можно истолковать и как основной, и как производный, ибо отдельные структуры взаимнообратимы.

²⁴ В терцовой функциональной гармонии установление порядка в аккордовом «хозяйстве» на основе сведения к прототипам и констатации звукового родства является неперменным условием уяснения иерархической функциональной организации.

²⁵ Здесь и далее не фигурируют созвучия, возникающие в процессе утолщения какого-либо голоса.

Квинта и ее функциональная разновидность — квинтоктавааккорд — как самостоятельно действующие созвучия первыми утверждаются в композиторской практике, и до сих пор остаются важным компонентом многоголосия. Квинта весьма характерна в виде педали — басовой, реже расположенной в верхних регистрах, — образующей рельефный фон для экспонирования мелодии и одновременно служащей тональной опорой, ориентиром. Квинте прежде всего отводится роль тоники, но иногда и неустойчивого созвучия²⁶.

Кварты в отличие от квинт применяются обычно в роли органных пунктов²⁷.

К сфере квинтовой и квартовой гармонии относятся образования из 3 (4) квинт и 3 (4) кварт. Они появляются обычно в аккордовой фактуре (особенно квартовые), подчеркивающей их колорит, несколько варьруемый в зависимости от регистра.

М. Маджидов.
Пятая симфония, с. II

[Allegro]

20

Piano

f

n.d. pizz.

Vl. ni
I, II

f

pizz.

Vlc.
Cb.

f

²⁶ С большим тактом применяет это созвучие В. Мухатов в Первой симфонии, где оно предстает как богатое выразительными оттенками и важное формообразующее средство.— См.: Мухатов В. Первая симфония. Партитура. М., 1976, с. 6—8, 145—147.

²⁷ Показательный пример такого рода — хор композитора М. Бурханова «Ерларим» (см.: Бухонов М. ва Бобоев С. Жўрсиз хорлар. Тошкент, 1955, с. 1).



Однако для квинтнотаккорда типичен и другой вариант — фигурация, напоминающая перебор струн инструмента, предпочитаемая в произведениях или фрагментах танцевального и скерцозного характера. Возможно, что своеобразный фонический эффект созвучий из кварт и квинт служит причиной, которая определяет их преимущественное использование в виде оstinатных гармоний.

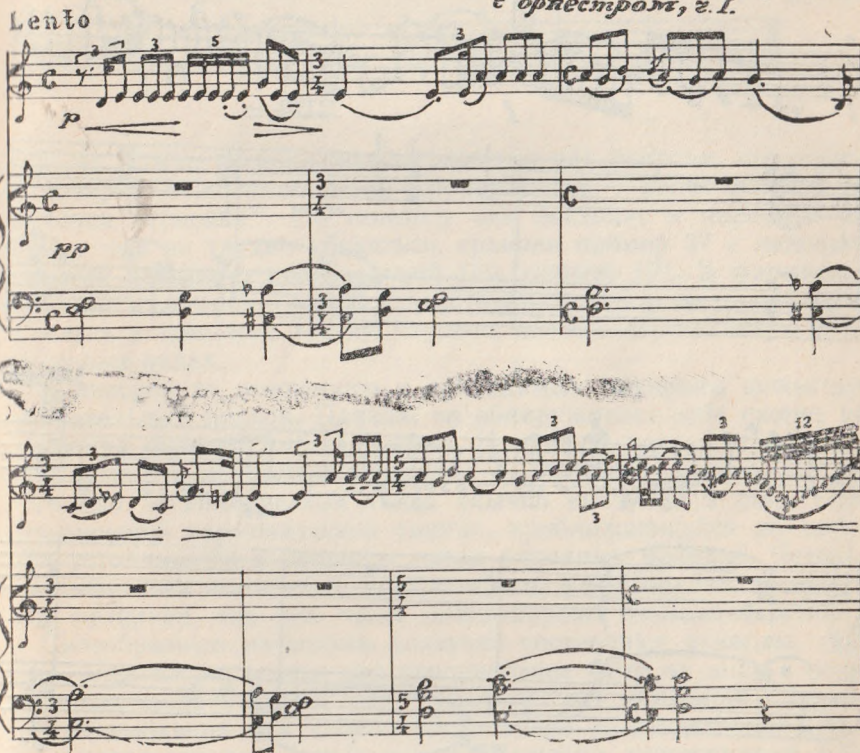
Однако описываемые структуры возникают и среди других вертикальных образований, а иногда составляют гармоническую основу всего небольшого сочинения. Пример тому — «Прелюдия» для фортепиано Ч. Нурымова, где господствуют квартсептаккорды, трактуемые в каденции с позиций функциональной терцовой гармонической системы²⁸.

Секунда, утвердившаяся как основа вертикали в XX в., не может быть сравнима в конструктивном отношении с другими интервалами из-за резкой диссонантности образуемых ею созвучий. И композиторы Узбекистана, Таджикистана и Туркмении применяют их ограниченно. Не будучи почвенными в прямом значении, секундовые гармонии требуют соответствующего контекстного обоснования и тогда становятся неотъемлемой частью музы-

²⁸ Нурымов Ч. Прелюдия.— В сб.: Детские пьесы композиторов Туркмении. М., 1974, с. 16.

кальной ткани. Возможные варианты такого обоснования представлены в трех различных сочинениях — симфонической поэме «Мараканда» Ф. Бахора²⁹, «Прелюдии» Ч. Нурымова³⁰ и концерте для скрипки с оркестром Д. Дустмухамедова. И в «Мараканде», и в «Прелюдии» появлению секундовых созвучий предшествуют насыщенные диссонантностью эпизоды (в обоих случаях аккорды обостряются внедренными тонами). В концерте, напротив, секундовые двузвучия — не своеобразный вывод из предшествующего, а первый вертикальный комплекс, противоречивая устойчиво-неустойчивая тоника. В силу своей противоречивости

Д. Дустмухамедов.
Концерт для скрипки
с оркестром, г. I.



²⁹ Бахор Ф. Мараканда. Партитура. М., 1972, с. 13—15, 28—31.
³⁰ Нурымов Ч. Прелюдия.— В сб.: Детские пьесы композиторов Туркмении. М., 1974, с. 34—35.

она и служит инициатором движения, в результате которого обретается подлинный устой.

Выразительные возможности комплексов регулируются не только количеством звуков и расстоянием между ними — тоновым или полутоновым, но фактурой, регистром и тембром. Чем меньше звуков в секундовом аккорде (два — три), тем он подвиж-

нее, чем больше, — тем он грузнее и скорее используется как остинтный. Нередко секундовое созвучие представляет собой свернутую горизонталь, что наиболее вероятно для многозвучных образований. Последние появляются в точках высокого напряжения, т. е. кульминациях или районах, подобных по значению вершине — источнику мелодии. Например, на созвучие, «собирающее» шесть звуков фа эолийского, опирается патетическое начало симфонии «Наво» М. Махмудова.

По объему, степени распространенности, эффективности действия выделяется подгруппа аккордов смешанного типа. Не характеризуя все структуры, да это едва ли возможно, остановимся лишь на отдельных.

К числу типичных представителей группы относятся созвучия, образованные квинтами, квинтами и секундами.

Тоны их можно расположить по квинтам или квартам, что отнюдь не говорит о сознательном использовании кварто-квинтового принципа строения³¹. По генезису они восходят к народной музыке, в чем не трудно убедиться, сравнив пример 37 с ладовыми остовами народных произведений (см. пример 19). В формировании этой категории созвучий действует своего рода правило: не включать в комплекс третью ступень, обычно неустойчивую в натуральных ладах.

У авторов по отношению к приводимым образцам существует избирательный подход. Правда, он обнаруживает себя скорее как тенденция, нежели жесткая норма. Например, первый и второй из указанных типов, ассоциирующихся с ладовым остовом, выбираются для экспонирования темы, обычно выступая в роли слабо диссонантной гармонической тоники, приближающейся по характеру устойчивости к опорным тонам народных мелодий. Четырех- и пятизвучные комплексы предпочитают в разделах, развивающих материал, где они чаще олицетворяют неустойчивость.

Своеобразную категорию созвучий составляют аккорды, сформировавшиеся на основе противодвижения. Хотя их доля в общем арсенале незначительна, они заслуживают внимания. Принцип противодвижения как способ образования и объединения аккордики использовался (используется) разными художниками XX в.,

³¹ Тоны созвучия *ре-соль-ля*, размещенные по квинтам, образуют восходящий ряд от *соль*. Если применяется кварто-квинтовый принцип конструкции, то данный ряд — основная структура, а *ре-соль-ля* — ее первое обращение. Но комплекс типа *ре-соль-ля* функционирует как тоника и потому должен рассматриваться как самостоятельный, а не производный.

в частности Б. Бартоком. Применение его композиторами национальных школ свидетельствует о творческом претворении опыта в соответствии с традициями собственной культуры. Во-первых, комплекс имеет специфическую фоническую окраску: это аккорд из четырех квинт, двух кварт в септима, двух кварт в октаве и т. д. Во-вторых, он расслаивается на кварты и квинты, и голоса движутся параллельными интервалами, напоминающими народное двухголосие.

М. Махмудов.

Симфония „Наво“, з. III.

Largo. M.M. $\text{♩} = 16$

Формально к смешанным структурам можно отнести десяти-двенадцатизвучные комплексы, на которых нередко строятся кульминации. Расположение звуков относительно друг друга, удвоения — все это влияет на их окраску, но составляющие интервалы никак не прослушиваются, и вся конструкция воспринимается потому только как звукоокрасочный комплекс, а не собственно вертикальное образование.

В целом смешанные структуры — это область аккордики, которая исключительно контролируется композитором, т. е. непосредственно продуцируется им в соответствии с требованиями содержания и формы.

Два типа аккордики, освоенные на различных этапах становления профессионального музыкального искусства, составляют и настоящее время фундамент гармонии. Они применяются, существуя на разных масштабных уровнях: национальной школы, творчества композитора, отдельных произведений, конкретного сочинения, его соседних разделов и даже одного построения. В условиях двухосновности приверженность к тому или иному аккордовому типу показательна для гармонии какого-либо художника³³

³² Например, гармония таких мастеров, как Г. Мушель, С. Баласания, В. Мухатов базируется на терцовых структурах.

или произведения³³. Точно так же показателен и специфический фонизм терцовых и нетерцовых созвучий, индивидуализирующий разделы произведений³⁴.

В настоящей главе аккордика очерчена весьма схематично, но тем не менее ясно проступают две черты. Первая — активное, прямое и опосредованное влияние народной музыки, обусловившее творческий подход к освоению аккордики, выразившийся в трансформациях терцовых структур и определенном строении нетерцовых. Второе — красочность аккордики как следствие нетерцовости и модификации терцовости.

³³ В этом плане интересно сравнить столь разные по колориту пьесы И. Халмамедова, как «Звуки дутара» и «Тема с вариациями» (Избранные фортепианные произведения. М., 1972).

³⁴ См.: Нуриев Д. Скерцо. — В сб.: Двенадцать детских пьес. М., 1970; Бахор Ф. Мараканда. Партитура. М., 1972, с. 9—12, 13—19.

О ЛАДОТОНАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ МНОГОГОЛОСИЯ

Ладотональная организация многоголосия — целостная система, все горизонтальные и вертикальные элементы которой координируются с тоникой, выступающей в виде звука, интервала или созвучия¹.

Для композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении ладотональная организация — основа их произведений, важный инструмент, регулирующий развертывание музыкальной формы и обеспечивающий ее единство.

По справедливому мнению Е. Незайкинского, формообразующее действие ладотональной организации существенно для всех трех уровней «...восприятия: на первом (в масштабе отдельных звуков и интонаций) — она проявляется в виде тоникальности, на втором — в виде подчиненности всего ладового комплекса звуков и созвучий тонике, а на третьем — уже в виде основной тональности, которая как ладогармоническая функция всего порядка подчиняет себе все побочные тональности»². Мы рассматриваем преимущественно второй масштабный уровень — уровень предложений и периодов. На этом же уровне становление ладотональной структуры осуществляется в диалектическом взаимодействии горизонтали и вертикали. Оно приносит существенные результаты формообразующего и семантического свойства: порождает варианты ладотональной интерпретации тематизма и определенные типы ладотонального строения.

Обратимся к ладотональному освещению композиторами мелодии натурально-ладового происхождения. Отсутствие вводного тона, опора в виде одного, двух, иногда трех звуков, не складывающихся в трезвучие, идентичность звукоряда данной мелодии и звукорядов параллельных ладов — все это такие параметры

¹ Широкое толкование ладотональной организации продиктовано стремлением подчеркнуть единую основу различных по конкретному воплощению звуковысотных структур и противопоставить их тем структурам, в процессе становления которых избегается опора.

² Незайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972, с. 236.

и, которые нередко допускают в условиях многоголосия различное ладотональное прочтение³ и объясняют необходимость постановки вопроса о совпадении или несовпадении устоя (устоев) мелодии и гармонической тоники.

В исследуемых многоголосных сочинениях функцию тоники выполняют звук, двузвучие и аккорд, консонирующий или диссонирующий. Отдельный звук — тоника выступает в виде басового фундамента, органного пункта или стержня, пронизывающего музыкальную ткань, тоническое двузвучие же — в виде квинты, реже кварты и только иногда как другой интервал. Аккорд — носитель устойчивости предстает как трезвучие⁴ или какая-либо диссонантная нетерцовая модель.

Потенциальная ладотональная многозначность реализуется композиторами таким образом, что дает в итоге один из трех вариантов решения: в первом сохраняются тональность и опоры, во втором совершается ладотональная перестройка, не приводящая однако к глубоким противоречиям горизонтали и вертикали, в третьем между ними возникают разногласия, принимающие вид поли-, а точнее битональности.

Если композитор стремится максимально сохранить ладовый склад мелодии, он при выборе ладотональности учитывает не только ее опоры, их координацию, но и весомость каждой. Основным ориентиром в этом случае становится главный устой, который входит в тонику на правах основного тона. Что же касается других опор, то они выявляются другим путем или игнорируются. В связи с применением различных типов вертикальных структур вероятно объединение устоев мелодии в один тонический аккорд. Но практика показывает, что тоника включает квинтовый остов, реже трехзвучной, образующий в одновременности квартквинт-аккорд. В остальных случаях опоры подчеркиваются попеременно: то отклонением, то тоникальностью в системе переменных функций. При множественности устоев вертикаль может быть индифферентна по отношению к горизонтали: она строится так, чтобы привлечь слух к наиболее важным опорам и «не мешать» мелодии самой показывать другие опоры. Такая ситуация максимально сохраняет ладотональный колорит горизонтали (прим. 36).

Второй вариант решения, как указывалось, предусматривает ладотональную перестройку, при которой мелодия и сопровождение находятся в состоянии согласия или известном противоречии. Согласие возможно, например, в случае, когда мелодия характеризуется слабыми связями тонов, и новая опора в сопровождении органично включается в общую конструкцию. Сошлемся на фраг-

³ Оно вероятно для мелодий с ладовой основой промежуточного и децентрализованного типов. Подчеркнем, кроме того, что наибольшее число различных ладотональных решений предполагает малообъемная мелодия.

⁴ Возможно неполное или усложненное внедренным тоном, например, секстовым, что типично для гармонии многих композиторов Таджикистана и Туркмении.

мент из «Интермеццо» симфонии для струнных Ф. Бахора, где стержень $ля^1$ у виолончелей подчиняет нижнюю опору мелодии $си^1$, а координируясь с опорой $ми^2$, образует типичный квинтовый остов. Перестройка создает своеобразную ладовую структуру с ув. 2 на III ступени.

Ф. Бахор.
Симфония для струнных.
Интермеццо.

Soli

pp

pp

pp

pp

Ко второму же варианту относятся случаи переориентации, когда опора (опоры) входит в гармоническую тонику, но переакцентируется. Например, единственный устой становится квинтовым тоном трезвучия, нижний, главный, опорного квартового комплекса мелодии превращается в квинтовый тон трезвучия⁵. При этом нарушается ладотональная логика мелодии. Нарушения ощутимы основательнее при более радикальной перестройке, в частности, превращении нижнего, основного, устоя квинтового опорного комплекса в квинту лада⁶. Следующий этап, граничащий с политональностью, — игнорирование опорных тонов мелодии и привлечение неродственной диатоники⁷.

Ф. М. Янов-Яновский.
Концерт для струнных,
з. I.

[Allegro moderato]

F1. f^o
mf

Ob. f^o
mp

Solo
Vle *pizz*
mp

Solo
Bassi *pizz*
p

От выбора тоники во многом зависит семантика мелодии. Поэтому проблема эта особо важна при обработках фольклорных образцов. В двух обработках песни «Тановар» использованы различные варианты, но каждый звучит в ре фригийском. С. Василенко и М. Ашрафи гармонизовали «Тановар» в соль миноре и песня утратила специфическую выразительность. А. Козловский ус-

⁵ Баласанян С. Лейли и Меджнун. Балет. М., 1959, с. 30; Ахмедов В. Хоры без сопровождения. М., 1969, с. 8.

⁶ Мушель Г. Соната для скрипки и фортепиано. М., 1958, с. 20.

⁷ Два последних случая рассматриваются В. Цуккерманом как принципы инородной диатоники и инородной хроматики.— См.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. М., 1975, с. 90, 108.

лышал «Тановар» в ре фригийском, который стал основой поисков, приведших к замечательному творческому результату. Столь же мастерски обработал он другую народную песню — «Охоялли», но переинтонировал таким образом, что основной устой стал квинтовым тоном тонического трезвучия (песня основывалась на квартовой переменности). Удачно найденные ладогармонические средства, в частности приемы ладовой драматургии, обогатили песню, углубили ее эмоциональный строй. Данные факты убеждают в том, что при выборе тоники не может быть никаких «рецептов»; единственным критерием служит высокая художественность созданного произведения.

Третий вариант реализации потенциального разнотонального прочтения — политональность — объединяет в целостную структуру мелодию с ее интональной гармонизацией. Отдельные образцы подобного толкования появились в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении в 50-е годы; лишь позже роль политональности несколько возросла. В этом гармоническом феномене, как и во многих других, скрестились две характерные для нынешнего состояния музыкального искусства трех республик тенденции: влияние современного гармонического мышления и стремление максимально развить возможность народной музыки. В музыкальном фольклоре изучаемого региона нет образцов политональности, но можно указать на явления, развитие которых в многоголосии приведет к ней. Одно из них — потенциальная многозначность ладотональной трактовки, порождающая политональность как логическое следствие⁸. Другое — народное двухголосие в бурдонной и параллельной формах. При достаточном отстоянии верхних голосов от бурдонирующего баса и несовпадении опор каждый из компонентов двухголосия можно услышать в различных тональностях. Поскольку параллельное движение выполняется преимущественно чистыми интервалами — квартами и квинтами, это вносит известное разногласие в ладовую организацию голосов, чем и создается предпосылка к полифонической политональности.

В гармонической композиторской практике используется политональность определенного фактурного толка: в битональном эпизоде сочетается мелодия с остинатным гармоническим сопровождением. Показательно, что оно опирается на тонический органн пункт одной из тональностей, и этим, на наш взгляд, подчеркивается его связь с первой из названных выше форм народ-

⁸ Б. Барток писал: «...чем примитивнее мелодия, тем своеобразнее может быть гармонизация и аккомпанемент... К тому же в примитивных мелодиях нет никаких намеков на стереотипную связь трезвучий, что также означает отсутствие определенных ограничений. Это дает возможность гармонизировать мелодию в многочисленных вариантах аккордами различной тональной направленности. Я даже решаю утверждать, что именно этой возможностью отчасти объясняется появление так называемой политональности в венгерской музыке и музыке Стравинского» (Барток Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени. — В сб.: Бела Барток. М., 1977, с. 247).

ного двухголосия. С ладовой точки зрения битональность предстает как диатоническая и хроматическая⁹, причем первая прямо реализует возможность разнотональной интерпретации, а вторая опосредованно, совмещая мелодию с чуждым ей по звуковому составу гармоническим сопровождением.

Характерным примером диатонического варианта битонального решения может быть эпизод из «Танца юношей с факелами» из балета С. Баласаняна «Лейли и Меджнун»¹⁰. Здесь на остинатную тоническую гармонию ля минора накладывается дублируемая в терцию мелодия в мелодическом *соль* миноре (ее звуковой состав, рассматриваемый от тоники *ля*, дает фригийско-дорийский звукоряд), отчего эпизодически возникает битоника *ля-ми-соль* или *ля-соль-си-бемоль*. Далее складывается другое битональное сочетание: на фоне битоники *ля-ми-си* излагается узкообъемная мелодия в *ми* миноре.

Хроматический вариант битональности представлен в первой кульминационной вариации симфонической поэмы «Мараканда» Ф. Бахора¹¹, точнее здесь объединяются и диатоническое, и хроматическое построения. Тональности *ля* минор, *си-бемоль* мажор, *ре-бемоль* мажор и *соль* мажор сосредоточены в разных фактурных пластах, выступают в одновременности и последовательности. Все жестко-диссонантное звучание совмещает три (бас, сопровождение, мелодия), а затем четыре (добавляется еще один мелодический голос) пласта. В басу поочередно интонируются звуки тонической квинты *ля* минора, в гармоническом сопровождении собираются тонические звуки всех тональностей. На этом пульсирующем остинатном фоне появляется мелодия в *си-бемоль* мажоре, затем *ре-бемоль* мажоре и *соль* мажоре одновременно (*соль* выступает как дублирующая по отношению к *ре-бемоль*), после чего к ним присоединяется и самостоятельный мелодический голос в *ля* миноре, усиливающий эту тональность. Данная вариация как бы обобщает предшествующее тональное развертывание поэмы и вместе с тем оттеняет следующую за ней *ля* мажорную, «чистую» по тональной окраске и потому особенно яркую.

Тенденция к тонально многозначной трактовке в условиях многоголосного склада предполагает не только выбор той или иной тональности для обрисовки мелодии или совмещение их, но и двойственную (и более) интерпретацию отдельных экспозиционных построений¹². Она обусловлена существованием параллельных ладов с общей аккордикой, в составе которых отсут-

⁹ Разграничение политональностей на ладовые типы предложено Ю. Паисовым. См.: Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977, с. 70.

¹⁰ Баласанян С. Лейли и Меджнун. Балет. М., 1959, с. 57.

¹¹ Бахор Ф. Мараканда. М., 1972, с. 20—23.

¹² Относительная тональная неопределенность при некоторых условиях имеет место в мажоре и миноре, но обычно в разработочных или вступительных разделах (см: Берков О. Об относительной ладотональной неопределенности. — В сб.: Музыка и современность. Вып. V. М., 1967).

ствуют вертикальные структуры, способные точно выявить ладотональность. Двойное толкование возникает в рамках определенного тонального окружения вследствие избегания тоники и применения бифункциональных созвучий и аккордов неустойчивых функций¹³. Двойственное отнесение более вероятно для ладов с двойственным тетраордом. Но оно возникает лишь тогда, когда в качестве тоники выбирается нижняя опора, и все гармоническое построение становится зыбким, колеблющимся между тональностями нижней и верхней опор.

Метод различного тонально-гармонического прочтения народных, а потом и оригинальных мелодий, был выработан композиторами, тесно связанными с фольклором (М. Глинка, Ф. Шопен, Кючкиссты, Э. Григ, Б. Барток). Возможность ладотонального освещения мелодии они использовали не только при экспонировании темы, но и в первую очередь как прием специфического ладогармонического варьирования, позволяющий полнее раскрыть выразительные потенции мелодии.

Аналогичный подход, используемый, к сожалению, не столь масштабно, имеет место и в творчестве композиторов трех республик. Внимания заслуживает демонстрация разных многоголосных ладотональных вариантов, образующих обычно рассредоточенные вариации внутри рондообразных форм. Интересный пример такого рода содержится в «Концерте для оркестра» Ф. Янов-Яновского. Три проведения небольшой темы — это три различных ладотональных решения, в совокупности образующих направленную драматургическую линию. В первом тема появляется в *ре* миноре, где ее опорный тон — квинта лада, во втором излагается на новой высоте и перекрашивается таким образом, что опорный тон становится II ступенью до минора (см. пример 40), наконец, в третьем дается битональное сочетание *ре* минора с додиез минором.

Рассмотрим внутреннюю организацию ладотональности, выражающуюся в зависимостях между ее элементами. С этой точки зрения особенно важными представляются отношения «устойчивость — неустойчивость» и «горизонталь — вертикаль». Цементирующие тональность отношения устойчивости и неустойчивости действуют через структуру горизонтали и вертикали одновременно, но с разной результирующей силой в конкретных случаях. Последняя сама определяется как характером организации каждой из двух составляющих гомофонно-гармонической ткани, так их сходством и различием.

Носителем устойчивости выступает тоника, чья способность централизовать построение, создать и поддержать тональную установку зависит от разных факторов. Для любой ладотональ-

¹³ См. следующие образцы: Мушель Г. Концерт № 4 для фортепиано с оркестром. М., с. 36; Баласанян С. Лейли и Меджнун. Балет. М., 1959, с. 53, цифра 96, с. 64, цифра 126 и 127.

ной структуры константными являются ее консонантный или диссонантный облик, метроритмическое утверждение и частота появления. Тоническая «сила» выше у консонирующих аккордов, нежели у диссонирующих, поскольку первые потенциально более устойчивы. Диссонирующие в свою очередь различаются по степени диссонантности и потому потенциальной устойчивости¹⁴. Тоника в гармоническом многоголосии используется двумя способами: она либо постоянно звучит, либо появляется через определенные промежутки времени. Первый способ сам по себе гарантирует ладотональную настройку, второй же в совокупности с другими факторами порождает разные типы внутренней организации ладотональности.

Становление ладотональности основывается на контрасте, борьбе устойчивости и неустойчивости. В классической, да и романтической ладотональности иерархически организованная неустойчивость, противопоставляясь тонике — устойчивости как ее антипод, является вместе с тем центростремительной тональную установку. Таковой на нее и потому поддерживающей присутствует в тональности, то как материальная, то как виртуальная, обеспечивая тем самым высокую степень ладотональной централизации. Как ранее установлено, в мелодических ладах неустойчивости, тем более нетерпимой, свойственна скорее центробежная тенденция. Тоника функционирует только благодаря трем названным выше факторам.

Так степень централизации, которая невозможна в мелодических ладах без ущерба для их специфики. Тем не менее мы прибегаем к определению «централизованная» ладотональность, но пользуемся им только в сравнении с другими ладотональными типами, складывающимися на натурально-ладовой основе.

В зависимости от внутреннего устройства ладотональность подразделяется (по аналогии с мелодической тональностью монодии) на централизованную, промежуточную и децентрализованную.

Централизация означает, что все элементы ладотональности, все звуки и созвучия, достаточно основательно объединены вокруг центра лада, отчего создается прочная тональная установка.

Централизованная многоголосная ладотональность существует в двух основных разновидностях. Первая, широко распространенная (грозящая превратиться в штамп), цементируется постоянной звучащей тоникой — органичным пунктом, стержнем, остигнато гармонией — консонирующей или диссонирующей. (Последнее не имеет существенного значения). Тоника составляет неизменный фон мелодии или мелодии и сопровождения, которые она

¹⁴ Среди диссонирующих наиболее устойчивы квартквинт- и секундквинт-аккорд, по характеру устойчивости приближающиеся к опирам в народной музыке.

себе подчиняет. Подчинение возможно в двух случаях. Первый тоника — звук (основной тон двузвучия или аккорда) совпадает с основным устоем мелодии или образует с ним новую, но типичную координацию (см. пример 39)¹⁵. При этом допускается централизация строго диатонических и расширенно-диатонических структур¹⁶. Второй случай: тоника-звук или интервал группирует вокруг себя отдельные звуки-точки и краткие мотивы, возникающие в музыкальной ткани на двенадцатиступенной основе¹⁷.

Особенность характеризуемой разновидности централизации, которую можно назвать пассивной, состоит в том, что контраст устойчивости и неустойчивости возникает не в последовательности, а в одновременности. В последовательности же актуализируется контраст бифункциональности $\frac{\text{неустойчивость}}{\text{устойчивость}}$ и монофункциональности (устойчивость). Такие контрасты тормозят развертывание, и оно стимулируется преимущественно средствами самой мелодии или регулируется плотностью аккордов.

Во второй разновидности централизованной ладотональности объединяющую функцию выполняет периодически звучащая тоника. Ладообразующая активность ее объясняется соответствием опоре (опорам) горизонтали (действуют первый и второй варианты ладотонального решения, связанные с переакцентировкой устоев), метроритмическим подчеркиванием и достаточно частым появлением¹⁸ тоника, особо эффективным на конструктивно важных участках формы. Централизация достигается сначала посредством неизменной тоника, а затем опирается на последовательный контраст устойчивости и неустойчивости¹⁹. Чем продолжительнее первоначальная фаза устойчивости, тем более протяженной может стать фаза неустойчивости. Роль рефрена в рондообразной структуре главной партии первой части концерта для скрипки Д. Дустмухамедова выполняет четырехдольная тема, которая звучит в течение семи тактов. Настройка на основную тональность *соль* минор дается заранее, кроме того, тонической фазе в начале темы уделяется полтора такта. Подобного утверждения достаточно, чтобы развертывать тему в неустойчивой фазе, обеспечив тем самым непрерывность мелодического тока.

Если аккордовые отношения в неустойчивой сфере не выявляют тонику, то контакт неустойчивого аккорда с тоникой может иметь централизующее значение. В этом свете выделяются автентические обороты с минорной доминантой и последовательности, в которых участвуют терцовые и нетерцовые мелодически вводящие аккорды. В целом к централизации более расположена ладотональная система с терцовой, нежели нетерцовой аккордикой.

¹⁵ В противном случае возникает политональность.

¹⁶ См.: Пулоди Ш. Кантата о Ленине. М., 1975, с. 5—7.

¹⁷ Данный принцип может порывать с конкретной натурально-ладовой основой.

¹⁸ Два последних фактора — решающие при аккордовом складе.

¹⁹ См.: Аллаяров Р. Танец. — В сб.: Детские пьесы композиторов Туркмении. М., 1974, с. 26, т. 1—8.

Особым случаем централизованной ладотональной организации следует считать битональные эпизоды. Подобная трактовка их правомочна, поскольку формируется тональная настройка на две определенные одновременно звучащие тональности.

Охарактеризуем децентрализованную форму ладотональной организации. Для нее типична не однозначная ладотональная ориентация, а множественная, причем существует она как в одновременности, так и в последовательности. Возможность множественной ориентации в одновременности проистекает из склонности мелодических ладов к многозначной ладотональной интерпретации в условиях многоголосия. Претворяя ее, композитор привлекает усложненные диссонантные аккорды, не отдавая предпочтения ни одному из них. В этом случае ни один и не выдвигается на роль тоника, т. е. отсутствует определенная тональная установка. Не имея опоры, восприятие дезориентируется, и в поисках ее как бы «перебирает» ладотональности с общим звукоядром. Показательна в этом плане «Вторая песня о Ленине» из «Кантаты о Ленине» Ш. Пулоди²⁰.

Другой ряд децентрализованной системы подразумевает множественность тональной ориентации в последовательности. Суть ее, как указывает М. Тараканов, заключается в постоянном смещении опор, в отсутствии главной, объединяющей их²¹. С точки зрения восприятия, здесь нет тональной установки на втором масштабном уровне, а силы тонального сцепления «работают» лишь на первом, потому-то радиус их действия невелик. Вероятна различная степень децентрализации горизонтального и вертикального аспектов системы с подвижными тониками. Опоры чаще всего обнаруживаются в мелодии²², сопровождение же либо фиксирует их, либо остается индифферентным (см. пример 36).

Принципиально важен вопрос о границах децентрализованного ладотонального построения. Представляется, что в рамках экспозиционного изложения они совпадают с границами темы.

Промежуточный тип ладотональной организации, как правило, вбирает признаки централизованного, совмещая определенность тональной позиции с множественностью или многозначностью. Эти признаки по-разному сочетаются в каждой ситуации, то образуя построения с ясным тональным обрамлением и многозначностью или тоникальной подвижностью в середине²³, то порождая структуры, поначалу неопределенные, но однозначные в дальнейшем продвижении (см. пример 40).

К промежуточному же типу ладотональной организации отнесем такие случаи многоголосного толкования ладов с двойствен-

²⁰ Пулоди Ш. Кантата о Ленине. М., 1975, с. 11.

²¹ Именно на этом основании он предлагает определение «рассредоточенная тональность». См.: Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века. — В сб.: Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М., 1972.

²² Правда, в терцовых натурально-ладовых системах в сопровождении возможны подвижные тоника на переменнo-функциональной основе.

²³ См.: Мушель Г. Концерт № 4 для фортепиано с оркестром. М., 1954, с. 36; Зокиров Д. Лирик поэма. Ташкент, 1957, с. 5—7.

ным тетракордом, когда гармонической тоникой становится шире опора, и все построение колеблется между двумя опорами.

Рассмотренные принципы внутренней организации ладотональности взаимодействуют на третьем масштабном уровне в произведениях различной жанровой направленности, формы и семантики. Трудно выделить круг образов, ассоциирующихся по музыкальному решению с тем или иным типом ладотональности. Можно отметить лишь тенденцию привлекать централизованные структуры для воплощения образов действенных, активных, а децентрализованные — образов медитативной лирики. Промежуточные же применяются разносторонне.

Каждый из установленных типов ладотональности практически фигурирует в разных функциональных разделах формы. Централизованный и промежуточный, например, тяготеют к экспозиционному, но поскольку композиторы, исходя из свойств тематизма в целом предпочитают вариационно-вариантный метод развития, то они появляются и в срединно-разработочных разделах. Децентрализованная разновидность «нацелена» на вступительные и срединно-разработочные участки формы. Но в лирических произведениях она используется и на экспозиционном, обычно вслед за вступлением, утверждающим основную тональность.

Тональные структуры развертываются чаще всего на базе достаточно объемного звукоряда. Даже обращаясь к мелодиям узкого диапазона, композиторы чрезвычайно редко ограничиваются лишь тем материалом, который она предлагает, а обычно дополняют ее в сопровождении ступенями какого-либо полного типичного лада. Тональность опирается на строгую и расширенную диатонику, раздвигаемую до 12 ступеней. Строгая диатоника, естественная основа тональности, активно разрабатываемая на первых этапах освоения многоголосия, не утратила значения и по сей день. Она используется как ладовая основа сочинений или их фрагментов. Однако все с большей силой ощущается стремление раздвинуть ее рамки и обогатить тональность. Обогащение совершается в тех же формах, которые наблюдались в творчестве композиторов XIX — начала XX в., но акценты в этом процессе поставлены иначе. Основной путь подсказан народной практикой: это взаимопроникновение ладов, дающее однонаклонные и разнонаклонные системы. В целом преобладают первые в минорном варианте, что естественно, так как группа минорных ладов значительно шире мажорных.

Ладовые системы — это та область гармонии, в которой явно сказываются черты своеобразия каждой культуры, связывающиеся с применением определенных смешанных форм. В узбекской музыке отдается предпочтение эолийско-дорийской и дорийско-миксолидийской системам, а эолийско-фригийская, равно как и дорийско-фригийская фигурируют реже. В таджикской же, наряду с эолийско-дорийской и дорийско-миксолидийской, как типичные используются эолийско-фригийская и системы, объединяю-

щие ладообразования с ув. 2 с фригийским ладом²⁴. Системы, принадлежащие лады с ув. 2, эолийско-дорийская и эолийско-фригийская весьма показательны и для туркменской музыки. Но здесь возникают и специфические формы, включающие уменьшенные ладообразования в качестве одного из компонентов²⁵. Кроме того, для туркменской музыки не характерен такой вариант, как встречающийся в узбекской и таджикской ионийско-миксолидийский или дорийско-миксолидийский²⁶.

Взаимопроникновение ладов бывает столь интенсивным (объединяются несколько тональностей), что на диатонической основе формируются 10- и 11-ступенные звукоряды²⁷.

Системы в сравнении со строгой диатоникой обладают высоким фонизмом — свойством, которое многосторонне используется композиторами. Оно обнаруживается по-разному: то ладовые краски переливаются в мелодии, то она подсвечивается сопровождением, вносящим новые ладовые штрихи, то в самом сопровождении звучат рядом или сопоставляются на расстоянии аккорды двух ладов.

Два типа аккордики представляют неравные возможности для раскрытия фонизма систем. Нетерцовая аккордика с ее специфической диссонантностью, несколько отвлекающей внимание, и аморфностью неустойчивой сферы, исключающей красочные внутрифункциональные сопоставления, снижающей эффект межфункциональных, располагает скорее к выявлению красочного начала в мелодии, терцовая же — в сопровождении.

Смещение ладов — не единственный путь осложнения диатоники. Но такие средства обогащения ее, как альтерация и хроматизация на основе привлечения побочных доминант и субдоминант, не получили широкого применения. Причина, очевидно, заключается в том, что и альтерация, и хроматизация связаны с интенсификацией тяготений, что противоречит характеру мелодических ладов.

В настоящее время процесс расширения диатоники и своеобразного завоевания на ее основе 12-ступенной тональности продолжается, и главная роль в нем по-прежнему отводится взаимопроникновению ладов.

Композиторы, сознательно постигая или интуитивно ощущая специфику ладотональной организации мелодических ладов в одноголосии, стремятся сохранить ее в условиях многоголосия, используя различные методы ладотонального прочтения мелодии, внутренней организации тональности, которая предстает в ладовом облике, типично для той или иной культуры.

²⁴ Ладообразования с ув. 2, ранее локализованные, теперь, когда формируется общенациональный таджикский музыкальный стиль, характеризуют ладовую сферу таджикской многоголосной музыки в целом.

²⁵ Аллаяров Р. Пьеса. — В сб.: Детские пьесы композиторов Туркмени. М., 1974, с. 36.

²⁶ Не типичны для туркменской музыки ни в прошлом, ни в настоящем.

²⁷ См.: Мусель Г. Соната для скрипки и фортепиано. М., 1958, с. 19; Аллаяров Р. Танец. — В сб.: Детские пьесы композиторов Туркмени, с. 26.

ОБ ОТРАЖЕНИИ КОМПОЗИТОРАМИ ЭЛЕМЕНТАРНОГО ДВУХГОЛОСИЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

В творческом общении художника с миром народной музыки рождаются многоголосные средства, прямо и опосредованно связанные с нею. К первым в сочинениях композиторов трех республик принадлежат органнне пункты в басу, выдержанные звуки в остальных голосах, многоголосная мелодия и др.

Едва ли не самый распространенный прием — органнне пункты, генетически восходящие к двухголосию бурдонного вида. Причину столь частого обращения к ним можно объяснить словами Р. Рети: «Педали помогают воспринимать мелодии в их собственном независимом качестве»¹. Появившись в произведениях первых композиторов, органнне пункты стали типичным приемом; менялся их внешний облик, но смысл оставался прежним.

Органннй пункт предстает как одно-, двух- и многоголосный. В большинстве нижеследующих образцов его² ясно видна общность с приводимыми ранее характерными созвучиями.



Фактура, одним из компонентов которой является органннй пункт, обычно бывает простой — двух- или трехголосной (двух- или трехпластовой). При двухголосной надстройка над органннным пунктом — это чаще всего мелодия, одноголосная, свободно развертывающаяся и потому в большой мере сохраняющая ладовую специфику, или многоголосная. При трехголосной фактуре подключается еще один мелодический голос и значительно реже — вертикальные комплексы-колонны.

Составляющие органнне пункты звуки интонируются совместно или поочередно. Впрочем, последнее характерно для второй четвертой, пятой и восьмой форм; при этом фигурация, основанная на четвертой и пятой, накладывается на их гармоническую форму. В простейшем случае органннй пункт одно-, двух- и трехголосный трансформируется ритмически так, что его пульсация соответствует долям размера.

¹ Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968, с. 25.

² Они заимствованы из сочинений разных авторов, но сведены в одну тональность.

Ритмизация органннного пункта — излюбленная форма его модификации в Узбекистане. Показательно, что она совершается на основе периодически повторяющихся ритмических формул, а это прямо указывает на прототип — остинатный ритмический рисунок дойры, так называемый *усуль*. Извлекаемый на дойре звук не имеет определенной высоты, но окрашивается в разные тембры, зависящие от способа и места звукоизвлечения. Основное различие возникает при ударе ладонью в середину мембраны («бум») и край ее («бак»). В первом случае звук — сильный, но глухой, во втором — сильный, но резкий. Как попытку воспроизвести *усуль* и тонами разной высоты имитировать различие «бум» и «бак» в тембре следует рассматривать такой органннй пункт, разновысотные звуки которого интонируются поочередно. Интереснейший образец его содержится в первой части ферганской сюиты «Лола» А. Козловского.

Фактура органннного пункта складывается в результате наложения четырех ритмических фигур. Они воспроизводятся разными ин-

струментами в диапазоне двух октав, а как бы «внутри» органного пункта звучит непритязательная народная мелодия.

Как прямое продолжение и усложнение органного пункта описанного типа рождаются басовые остигатные мелодико-ритмические формулы, возможности которых используются достаточно разнообразно.

В творческой практике композиторов Таджикистана, где также бытует дойра, ритмизованные органные пункты применяются реже и они более прямолинейны. В Туркмении ритмизация выполняется чаще всего в соответствии с долями размера, хотя встречаются синкопированные пульсирующие варианты³, а иногда даже преобразованные на основе характерной ритмоформулы⁴. У туркмен не было ударных инструментов, но это не обеднило туркменскую музыку в ритмическом отношении. В разнообразнейших по ритмическому рисунку домбровых пьесах ритм — жизненный нерв, от которого во многом зависит организация целого. В них нередко остигатные ритмические построения (особенно вступительные), которые, очевидно, повлияли на ритмизацию органного пункта. Примечательная в этом свете деталь: последние в характерном ритмическом варианте непродолжительны.

Органые пункты располагаются на I, реже V ступени лада и лишь иногда на других. Специфические ритмические решения обычно связываются с тоническим органным пунктом, доминантовые же в целом бывают проще.

Прибегая к экспозиционному органному пункту на тонике, а это основная форма его, композиторы преследуют и другие цели. Одна из них — колористическая, отвечающая общей фонической направленности гармонии, другая — формообразующая. Экспозиционные органые пункты довольно часто выполняют роль цементирующего начала в форме. Объединяющее действие их проявляется прежде всего там, где имеет место вариационность как метод развития⁵. Построения с органными пунктами внутренне противоречивы, так как в них стабильность сочетается с мобильностью. В зависимости от сопутствующих обстоятельств (темпа, фактура, характер надстройки) противоречивость может ослабевать, тогда возникает ощущение неподвижности, или обостряться — на первый план выдвигается динамика⁶.

К доминантовому органному пункту композиторы прибегают значительно реже, и этот факт отражает в какой-то степени антидоминантную направленность мелодических ладов. Поскольку формообразующая роль доминантового органного пункта весьма значительна, он привлекается как предиктивный в масштабных

композициях, где, нагнетая напряжение, «предсказывает» наступление более или менее значительного раздела⁷.

Экспозиционные доминантовые органные пункты — редкое «событие», сопряженное обычно с особыми обстоятельствами. Так, на доминантовом органном пункте построены отдельные разделы народной узбекской песни «Охо, ялли» в обработке А. Козловского. Они развиваются на фоне почерпнутой из напева, но экспонируемой в басу фригийской интонации, в которой явственно выделяется звук *соль*. Устой главной ладотональности напева, он в контексте оказывается основным тоном доминанты.

В соответствии с умалением доминантовой функции композиторы иногда обращаются к особой, предельно ослабленной форме ее — квартсекстаккорду на V ступени. Производным от нее следует считать квартовый органый пункт на V ступени и его усложнение — секундквартаккорд. Первый составляет фундамент хора «Ерларим» М. Бурханова⁸, второй появляется в процессе изложения одной из тем второй части концерта для фортепиано с оркестром Ч. Нурымова⁹.

Весьма необычен органый пункт на I ступени лада с двойственным тетракордом. Будучи тоническим, он по характеру напоминает и доминантовый¹⁰, так как внутренне напряжен. Неустойчивая устойчивость такого органного пункта позволяет соответственно использовать его: он может стать фундаментом экспозиционного (по типу изложения во всяком случае) построения, накапливающего энергию, т. е. стимулирующего развитие, которое явно активизируется по его окончании¹¹.

Противоположный бурдонному тип народного двухголосия с остигатным верхним голосом претворяется композиторами по-разному, хотя не столь многосторонне, как органые пункты. Он выступает как экспозиционный: то в виде сочетания мелодии с удерживаемым или перекидываемым через октаву звуком в верхнем или среднем голосе, то как совмещение мелодии с выдерживаемым в верхнем голосе или колышущимся созвучием (см. № 43).

Творчество композиторов трех республик — благодатная почва и для другого приема — многоголосной мелодии, своеобразные прецеденты которой содержатся в музыке для дутара и домбры. Очевидно, что по аналогии с народным искусством широко применялось и применяется утолщение мелодии в квинту или кварту, реже имеет место дублировка аккордами терцовой структуры. Со временем в соответствии с другим типом аккордики и под влиянием иного художественного опыта появились и иные варианты дублировки, вплоть до утолщения в секунду (см. № 44).

³ См.: Халмамедов Н. Первая симфония. М., 1977, с. 40—42.

⁴ Бурханов М. ва Бобоев С. Жўрсиз хорлар. Тошкент, 1955, с. 1.

⁵ Нурымов Ч. Концерт для фортепиано с оркестром. М., 1977, с. 31—32.

⁶ Не случайно И. В. Способин лад с двойственным тетракордом в основании назвал доминантовым.

⁷ См.: Мухатов В. Первая симфония. М., 1976, с. 53—60.

³ См.: Мухатов В. Моя Родина. Симфоническая поэма. 1974, с. 4—5

⁴ См.: Халмамедов Н. Туркмения. Симфонические картины. М., 1968, с. 4, 39—40.

⁵ См.: Козловский А. Лола. Ферганская сюита. М., 1959, с. 83—106; Халмамедов Н. Туркмения. Симфонические картины. М., 1968, с. 35—39.

⁶ Динамически трактованы тонические органые пункты В. Мухатовым в симфонической поэме «Моя Родина» и Первой симфонии, Ш. Сайфиддиновым в симфонической поэме «Золотой кишлак».

М. Махмудов.
„Мухаммас“

[Adagio]
[con sord.]

V-ni II

[pp]

Vcl

p

В. Мухатов.
Первая симфония, 2. I.

V-ni I

V-ni II

Правда, туркменские композиторы по-прежнему отдают предпочтение двухголосному сочетанию.

Сам способ утолщения мелодии безразличен для формы. Например, для экспонирования тем выбираются простые, часто двухголосные варианты, для кульминационных же построений прибегают к более ярким многоголосным. Различные приемы дублировки становятся для композитора нередко важным подспорьем, помогающим выстроить драматургическую линию¹².

Если классифицировать способы утолщения по ладотональному признаку, то следует различать тональную и реальную дублировку¹³. Последняя при большом расстоянии между голосами, их разнотембровости и разреженности фактуры способна создать некоторый политональный эффект. Если же все голоса дублируемой мелодии слиты в монолитный комплекс, возникает новый, с точки зрения верхнего голоса, ладовый колорит (см. № 45).

Будучи явлением промежуточным между одноголосием и многоголосием, многоголосная мелодия используется таким образом, что акцентируется та или иная сторона ее. Если она составляет единственное содержание музыкальной ткани, опирается на органичный пункт или остинато, то расценивается как особый гармонический прием. Но когда многоголосная мелодия выступает в роли одного из нескольких голосов фактуры, в частности, вместе с гармоническим сопровождением, отношение к ней меняется. Оттого, что внимание слушателя распределяется по нескольким составляющим, она слышится как тембово окрашенная. Но присутствие ее не безразлично для осложняющейся гармонии.

¹² Сошлемся на следующие произведения: Мущель Г. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром. М., 1961, ч. I; Бахор Ф. Мараканда. Поэма для симфонического оркестра. М., 1972.

¹³ Определения «тональная» и «реальная» вводятся С. С. Григорьевым. См.: Григорьев С. С. О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961.

Г. А. Мущель.
Соната для скрипки и фортепиано. Финал.

Allegro moderato

В творческой практике композиторов элементарные формы народного многоголосия интегрируются и, обогащаясь приемами композиторской техники, обретают новую жизнь. Процесс этот объединяет представителей разных поколений, охватывает разные жанры. Старейшина туркменской музыки В. Мухатов создает одночастную Первую симфонию, во многих разделах которой (особенно главной и побочных партиях) последовательно воплощаются принципы домбрового двухголосия. В Таджикистане молодой композитор З. Миршакар пишет «Три фрески для скрипки и фортепиано», где чутко претворяет особенности двухголосия, возникающего в народной инструментальной музыке. При этом представители разных национальных школ исходят из явлений, наиболее специфических для их культуры. Туркменские композиторы стремятся максимально реализовать возможности домбрового двухголосия, а художники Узбекистана и Таджикистана — использовать особенности народной инструментальной музыки.

В Туркмении различные принципы интегрируются как в последовательном, так и одновременном изложении. Так, в главной партии Первой симфонии В. Мухатова чередуются построения с двумя формами двухголосия: с остинатным басом и выдержанным верхним голосом¹⁴. Во вступительном разделе побочной партии фактура образуется сочетанием органного пункта и двухголосной мелодии, к которым периодически добавляются гармонические голоса¹⁵.

¹⁴ Мухатов В. Первая симфония. М., 1967, с. 9—19.

¹⁵ Там же, с. 53.

Типичная фактура складывается от наложения двух- или трехголосной мелодии на оstinatный бас, тянущийся или пульсирующий. В конкретной ситуации этот прием «обрастает» деталями.

46

Музыкальные примеры, иллюстрирующие фактуру. Первый пример — «Пьяно» Д. Нуриева, Allegro, 3/4 такта, с динамикой *mp*. Второй пример — «Прелюдия» Д. Нуриева, с динамикой *f*. Оба примера демонстрируют наложение мелодии на оstinatный бас.

В фортепианной туркменской литературе сложился особый тип четырехголосия, использующегося в разных жанрах, особенно в токкатах и скерцо. Он возникает из совмещения двух двухголосных пластов, каждый из которых организован по принципам домбрового двухголосия, но явно преобладает тип, который в развертывании раскрывается как сочетающий оstinatность с подвижностью. Пласты координируются и в сочетании, и в движении. Они объединяются так, чтобы один из звуков каждого оказался общим (эпизодически совпадают оба, образуя постоянную или переменную тонику). В процессе развития вероятно одна из трех ситуаций: пласты фиксируются на определенной высоте (тоническая фаза); один смещается, другой оstinатен; оба пласта смещаются. Как видно, движение пластов подчиняется нормам, регулирующим домбровое двухголосие. Таким образом, пласты следует рассматривать как утолщение голосов последнего.

Из этого типа многоголосия вырастает другой, где один из голосов пласта индивидуализируется (обычно это верхний голос верхнего пласта). Подобное четырехголосие явно ассоциируется с аккордово-гармоническим складом, но расстояние между пластами (как правило, оно больше, чем между голосами внутри пласта или тенором и альтом) и специфический колорит постоянно напоминают о его народном происхождении (см. № 47).

В Узбекистане и Таджикистане, наряду с возможностями, вытекающими из явного инструментального двухголосия¹⁶, используются и некоторые особенности унисонного ансамблевого музицирования для получения своеобразной многоголосной фактуры¹⁷.

¹⁶ Туркменские композиторы претворяют их разнообразнее, видимо потому, что и само двухголосие распространено шире.

¹⁷ Некоторые из описываемых далее способов перекликаются с отмеченными А. Шнитке приемами С. Прокофьева (Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева. — В сб. Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974), что свидетельствует об общем источнике — народной музыке.

Музыкальные примеры, иллюстрирующие фактуру. Первый пример — «Прелюдия» З. Нурымова, Andante rubato, 3/4 такта, с динамикой *p*. Второй пример — «Прелюдия» Д. Нуриева, с динамикой *f*. Оба примера демонстрируют наложение мелодии на оstinatный бас.

Найденные средства применяются самостоятельно или взаимодействуют с органным пунктом и многоголосной мелодией.

Первый шаг к расщеплению унисонной мелодии — ритмическая модификация исполняющих ее голосов. Ритм и тембр индивидуализируют мелодию, и звучащие вместе, но в разных регистрах, они создают объемное музыкальное пространство, не адекватное многоголосному, но способное заменить его на отдельных участках.

Некоторые мелодии танцевального или скерцозного характера в одном из произведений могут предстать в своеобразном облике: их повторяющиеся тоны распределяются по разным октавам, и снова возникает эффект объемного звучания.

Случаи эпизодического двухголосия, возможные в народной музыке при унисонном ансамблевом музицировании, могут применяться в народном варианте, т. е. с незначительным расхождением голосов, как это делает М. Таджиев в Аллегро Пятой симфонии, построенном на народной мелодии. Этот прием стал основой для двух других. В первом используется такая особенность строения узбекской и таджикской мелодии, как поступенность. Благодаря ей из мелодии «извлекается» опорная линия, даже в разных вариантах, которые контрапунктируют друг с другом и мелодией-основой. Подобное решение нашел М. Таджиев для некоторых эпизодов Аллегро Пятой симфонии¹⁸. Г. Мушель же значительно раньше в сонате для скрипки и фортепиано использовал опорную линию иначе: дублировал ее трезвучиями и представил в виде сопровождения к мелодии-прототипу, одновременно применив органнй пункт (см. № 48).

Второй случай развивает принцип расхождения голосов до образования самостоятельных вариантов. Он реализован З. Миршакаром в финале «Симфонетты для струнных» (см. № 49).

¹⁸ Эта часть — едва ли не лучший в узбекской музыке результат инициативного толкования народных приемов, связанных с двухголосием.

Allegretto passionato
Sul G

Варианты в одновременности дают остинатный, дублируемый секунду подголосок к мелодии, фундаментом которой служит органный пункт.

Глубокий интерес художников к народному двухголосию, усилившийся в 60—70-е годы, дал в результате богатые творческие всходы: сложилась целая область гармонии, вобравшая многогранные по выразительным и формообразующим качествам средства. Претворяемые в живой композиторской практике, они отражают национальную достоверность музыки.

Allegro

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ГАРМОНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

В терцовой и нетерцовой натурально-ладовой системах гармоническое развитие осуществляется в связи с определенными тенденциями. В терцовой оно ассоциируется с усилением субдоминантного и, напротив, умалением доминантного начала лада, со снижением функциональной определенности аккордики в целом и возрастанием роли фонизма.

С субдоминантностью, способствующей неторопливому развертыванию музыкальной мысли, связаны многие страницы лирической и эпической музыки, да и в эпизодах активного, драматического характера она соперничает с доминантностью. Ее весомость нередко определяется чисто количественным преобладанием над аккордами противоположной функции. Субдоминанты господствуют, например, в ариозо Айлар и рассказе Дурсуной из оперы В. Мухатова «Кровавый водораздел»¹, в обработках народных песен «Дили ман» и «Аз дур менамой» С. Баласаняна².

В конкретной ситуации широко трактуемая субдоминантность проявляется по-разному. Во многих произведениях целые построения выдержаны на одних плагальных оборотах. Только плагальные последовательности характеризуют первую из названных выше обработок С. Баласаняна. На чередовании тоники и субдоминанты строятся начальные двенадцать тактов ариозо Улугбека из одноименной оперы А. Козловского³. Нередко плагальный оборот раздвигается за счет распространенного показа сменяющих друг друга субдоминантовых гармоний. Наибольшими возможностями в этом плане располагают одноименные минорные ладовые системы, в которых широко представлены субдоминанты. На красочных сменах эолийских и дорийских аккордов IV и VI ступеней основана вторая часть первого куплета упоминавшейся обработки С. Баласаняна «Аз дур менамой». Десять из четырнадцати аккордов являются субдоминантовыми, два из остальных пяти — бифункциональные и содержат субдоминантовые звуки.

¹ Мухатов В. Конец кровавого водораздела. Опера. М., 1977, с. 50, 73.

² Баласанян С. Дили ман. М.—Л., 1977, с. 3, 7.

³ Козловский А. Улугбек. Опера. М., 1961, с. 449.

Примером своеобразного «сгущения» субдоминантности могут быть произведения, начинающиеся в субдоминантовых тональностях. «Сгущение» тем более основательно, если последняя сама раскрывается посредством субдоминант⁴.

Еще один случай реализации субдоминантовой направленности натуральных ладов связан с плагальными модуляциями, отклонениями в субдоминантовую сторону, переменнo-функциональными отношениями, выявляющими трезвучия IV и VI ступеней в качестве переменных тоник⁵. Как видим, в гармоническом арсенале композиторов есть много приемов, позволяющих раскрыть и углубить субдоминантовую устремленность натуральных ладов.

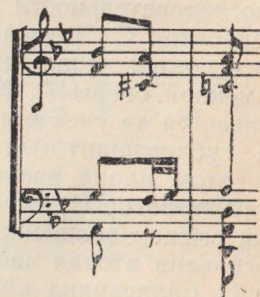
Функциональный антипод субдоминанты — доминанта существенно сдает свои позиции. Прежде всего уменьшается ее функциональная сила; в большинстве ладов она предстает в минорном варианте, нередко модифицируется, становясь еще более ослабленной. Кроме того, доминанта и ее септаккорд, наиболее яркие в функциональном отношении члены группы, используются реже чем слабые представители ее — аккорды III и VII ступеней. Далее, доминанта и доминантсептаккорд чаще переходят не в тонику, а в аккорды других ступеней. Для соединения же с тоникой внутри построения обычно привлекаются обращения доминантсептаккорда, и это исключает активный квинтовый ход.

Иногда наряду с минорными доминантами привлекаются и мажорные. Соединение $D-t$ или $D \rightarrow S$ показательны для многоголосно трактованного двойственного лада, представляющего (изредка) в виде гармонического минора или сохраняющего ув. 2 на второй ступени⁶. В других случаях действие доминанты нейтрализуется разрешением ее в диссонирующую тонику или в субдоминанту, отчего на первый план выдвигается фоническое начало.

Н. Халмамедов.
„Тема с вариациями“



А. Ф. Козловский.
„Танговар“



⁴ См.: Акбаров И. Чернобровая. Ташкент, 1961, с. 2, тт. 1—5; Мухатов В. Конец кровавого водораздела. Опера. М., 1974, с. 50.

⁵ Зокиров Д. Лирик поэма. Ташкент, 1957, с. 5—9.

⁶ См.: Халмамедов Н. К тебе.— В сб.: Избранные фортепианные произведения. М., 1972; Ахмедов В. Память сердца.— В сб.: Хоры без сопровождения. М., 1969.

В сочинениях, основанных на принципах терцовой натурально-ладовой гармонии, функциональными зависимостями охватывается вся аккордика строгой и расширенной диатоники. Это отнюдь не говорит о том, что в каждой ситуации композитор непременно продемонстрирует весь набор аккордов. Данная особенность ясно очерчивается на языковом уровне, обобщающем речевые высказывания. Она означает равноправие всех аккордов лишь в плане возможного использования, но не значимости в процессе гармонического развития. На практике, как мы видели, отдается предпочтение субдоминантовым.

Функциональная зависимость аккордов зиждется на связях всех типов — кварто-квинтовой, терцовой, секундовой. Каждый из них имеет свои особенности, непосредственно сказывающиеся на характере гармонического развертывания. В конкретном случае на первый план либо выдвигается тот или иной тип, либо все они взаимодействуют (так бывает чаще).

Существенно возрастает, в сравнении с мажором и минором, роль секундовых отношений, мелодических, подчеркивающих фоническое начало. Они распространяются на все рядом лежащие аккорды, образуя восходящие и нисходящие последовательности из двух, реже трех членов, например VI—VII—I. Наряду с ними фигурируют обороты, в которых действует принцип окружения того или иного аккорда трезвучиями, сектаккордами и септаккордами (их обращениями), находящимися с ними в секундовой связи. В подтверждение приведем пример, заимствованный из первой части «Героической симфонии» М. Ашрафи.

Allegro con brio

Двойственна природа терцовых связей, накапливающих функциональную силу или ослабляющих ее, т. е. выявляющих фонизм. Убедительное доказательство преимущественного толкования их в фоническом аспекте — существование оборотов V—III, V—VII и обилие последовательностей II—IV, IV—VI (см. пример 49), IV—VI—I. Красочность последних — результат ослабления функциональной силы субдоминанты (добавим, нередко и сопоставления аккордов разных ладов), что как будто бы противоречит возросшему значению этой функции в мелодических ладах. На самом деле, восходящая последовательность, ослабляя функциональную силу субдоминанты, означает вместе с тем распространение этой функции, свидетельствующее о ее весомости.

Все кварто-квинтовые отношения с широкой точки зрения можно трактовать как автентические и плагальные. Они и используются в этих двух вариантах на равных основаниях. Наиболее активными автентические выступают в обороте $d-T$ ($D-T$) и последовательностях, сопровождающихся появлением переменных функций, где первый аккорд предстает переменной минорной доминантой, а второй — переменной мажорной тоникой (например, III—VI и VII₁—III в эолийском ладу, VI—II, III₇—VI во фригийском и т. д.). Не типичные для натуральных ладов автентические связи могут использоваться в связи с требованиями жанра. Действенные автентические обороты $d-t$, $d-T$ и $D-T$ нередко применяются в торжественных, гимнических или героических песнях, кантатах⁷, сообщая сочинениям динамичность.

В отличие от единообразия мажора и минора с их типовой формулой $T-S-D-T$ построения второго масштабного уровня весьма многообразны. Нет специфического в том, как протекает гармоническое развертывание в разных ладах, выделяются лишь лады с ув. 2 на II ступени, которым присущи обороты $T-d$, $T-S$, $T-s$ ⁸.

Влияние лада, «бессильного» внутри построений, сказывается на его кадансах, более или менее характерных. В ионийском, сравнительно редко используемом, преобладает плагальная каденция, а в миксолидийском — красочная автентическая, реже—VII н—T. Дорийскому ладу, гармонически противоположном миксолидийскому, свойственна каденция $S-t$.

Более разнообразны кадансы эолийского лада, включающие аккорды VII ступени или субдоминанты и значительно реже доминанты. Во фригийском ладу в кадансе применяются преимущественно аккорды VII ступени, эпизодически доминанты и II. Для ладов с ув. 2 на II ступени, как и для фригийского, в каденции более характерны аккорды VII ступени.

⁷ См.: Бурханов М. Ода партии Ленина. Ташкент, 1974; Мухатов В. Героическая песня Чаряра (Мухатов В. Конец кровавого водораздела. Опера. М., 1974, с. 56); Шахиди З. Песня о Родине (Шахиди З. Песни. М., 1979, с. 3).

⁸ Известное постоянство последовательностей очевидно связано не только с характерностью ладов, но и с ограниченностью аккордики, поскольку увеличенные и уменьшенные формы практически исключаются.

Кадансы одноименных ладовых систем образуют три группы. Первую составляют кадансы, принадлежащие одному из участвующих в смешении ладов; вторую — те, которые привлекают аккорды обоих ладов и, наконец, третью — кадансы, привлекающие компоненты обеих систем, но в результате дающие новое ладовое качество.

Характеризуя кадансы в целом, следует подчеркнуть, что в этой сфере фактически отсутствует единая типовая формула для каждого из ладов, и кадансы обнаруживают склонность к определенному отбору. Если учесть также многочисленность ладов, то окажется, что данная сфера, более организованная в сравнении с этапами движения, в целом разнообразна. Разнообразие, как и отсутствие единого опознавательного знака, каким в мажоре и миноре является K_{46} , препятствует осознанию кадансов как специфической формулы, и потому их роль завершающего и членящего средства в натуральных ладах уменьшается. Они эффективны лишь в совокупном действии разных факторов, из которых главными являются интонационный и метро-ритмический.

Собственно гармоническое развитие в натуральных мелодических ладах представляется относительно статичным. Чтобы объяснить, почему складывается подобное впечатление, сопоставим его с аналогичным феноменом в мажоре и гармоническом миноре. Здесь в основе движения — формула $T-S-D-T$ или $T-D-T$, которая допускает различные вариации, не меняющие ее сущности, что гарантирует ей в конечном итоге широкие формообразовательные возможности. Если все многообразие гармонических способов развертывания свести к минимальному числу вариантов, то их окажется два. Первый основан на цикличности (повторяемости оборота), второй — на обновлении. (Разделение условно, поскольку цикличность включает обновляемость, а обновление в той или иной мере — повторяемость⁹). Цикличность дает основания для сравнения, в результате которого обнаруживается обновляемость, действующая как бы поверх и дополнительно к цикличности. Обновляемость как самостоятельный принцип внутритонального развития связана с подключением новых аккордов, новых отношений, контролируемых указанными выше формулами, постепенным насыщением доминантности. Используя тот или иной принцип развития (или оба вместе), внося направленные изменения, можно чрезвычайно активизировать формообразование.

В натуральных ладах складывается иное положение¹⁰. Здесь активной типовой гармонической формуле противопоставляется

⁹ Сравни, например, прелюдии Ф. Шопена ми минор и ми мажор, где каждый из принципов используется для построения и части, и целого.

¹⁰ Конечно, и в натуральных ладах можно представить ситуацию, сходную с типичной для мажора и гармонического минора, но она окажется не характерной для них.

многообразие последовательностей, что реально означает слабые связи. Из-за отсутствия оптимальной активной формулы нет цикличности и контролируемой ею обновляемости. Впрочем имеет место повторение оборота $T-S-T-S-T$ и т. д. (см. примеры, упоминающиеся в сноске 2), но ни между аккордами, ни в соотношении последовательностей нет сильных связей. Сопоставлением повторяющихся оборотов выявляется фонизм. Фигурирует и обновляемость (см. сноску 5), но подчиняющаяся сравнению аккордов и их отношений с фонической точки зрения. В натуральных ладах часто возникает и бифункциональность, несколько затуманивающая функциональный смысл гармонических «событий». Таким образом, ясно, что в ситуации, раскрывающей специфические тенденции гармонии натуральных ладов, гармоническое продвижение не должно быть таким целенаправленным, активным, какое вероятно в мажоре и гармоническом миноре. Формообразующие возможности терцовой натурально-ладовой гармонии снижены (хотя она и способна регулировать уровень напряжения¹¹) и потому значительная доля нагрузки ложится на другие стороны формы, в частности ритм и мелодию. В натуральных ладах гармоническое разворачивание во многом направляется мелодией. Она нередко определяет появление тоники (в зависимости от своей опоры, совпадающей с основным тоном тоники) и тем самым неустойчивой фазы, которая организуется по своим законам. Конечно, гармоническое сопровождение может сознательно избегать опоры, продлевая зону неустойчивости, что может отразиться на внутренней организации ладотональности¹².

Нетерцовые натурально-ладовые системы представляют несравненно меньше возможностей для обобщений, нежели терцовые, ибо управляющие ими закономерности носят весьма общий характер. Они подразумевают множественность индивидуальных решений¹³, и потому каждая из них требует специального разбора. Рассмотрим «Прелюдию» Ч. Нурымова¹⁴ и фрагменты из концерта для скрипки Д. Дустьмухамедова.

Небольшая одночастная «Прелюдия», светлая, несколько терпкая и как будто застывшая, написана в тональности соль, вобравшей признаки эолийского, дорийского и пониженного фригийского ладов. Она опирается на разнообразные созвучия, содер-

¹¹ Он может режиссироваться тем или иным типом функциональных связей, соотношением консонантности и диссонантности, гущением или разрежением ладовых красок, наконец, органичным пунктом, тоническим или доминантовым (не только предиктовым, но и экспозиционным. Все эти способы последовательно использовал С. Баласаян в обработке народной песни «Аз дур менамой»). Баласаян С. Баласаян в обработке народной песни «Аз дур менамой». М., 1947, с. 7.

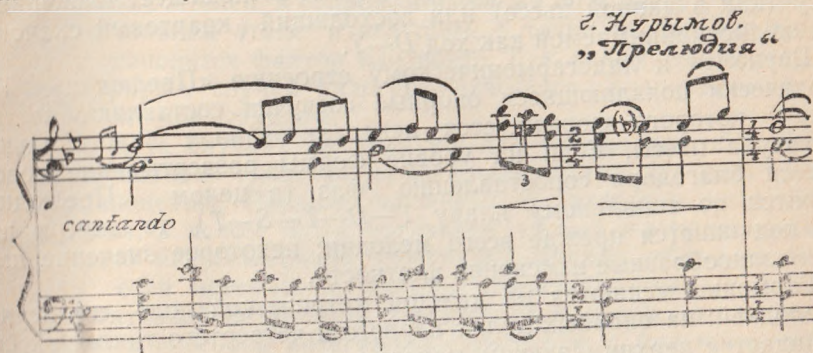
¹² См. с указанных позиций главную партию концерта для фортепиано с оркестром Ч. Нурымова (Нурымов Ч. Концерт для фортепиано с оркестром. М., 1977, с. 3—4).

¹³ Об этом см.: Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974, с. 38.

¹⁴ Нурымов Ч. Прелюдия.— В сб.: Детские пьесы композиторов Туркмении. М., 1974, с. 16.

жащие от двух до пяти тонов. Разнообразные, они создают, однако, единый колорит, так как основополагающей структурой выступает квартсептаккорд (на него периодически наслаивается еще одна кварта), а остальные совмещают в структуре в основном кварты, квинты и секунды. В строении вертикали явно ощущается воздействие домбрового двухголосия. Созвучия образуются способом, описанным ранее, но принцип координации сложнее описанного, поскольку пласты не всегда объединяются общим звуком. Кроме того, в нижнем появляется иногда и третий голос. Вступительные такты «Прелюдии» не устанавливают тональность, она выясняется лишь со вступлением второго пласта.

52



Первое созвучие примера — один из видов тоники с основным тоном соль в средних голосах; другие представлены с основным тоном в басу. Прелюдия «дышит» в ладовом ритме, регулируемом мелодией. Она расчленяется на почти равные по протяженности ладовые фазы, отталкивающиеся от тоники, но в значительной своей части протекающие в неустойчивой сфере. Последняя затем приводит к опорному комплексу, завершающему данную фазу и открывающему новую. Первый четырехтакт заключается оборотом, непосредственно ассоциирующимся с последовательностью $S-T$. Ассоциация возникает прежде всего потому, что в верхнем голосе очерчивается фригийский тетракорд, привычно связываемый с завершающим его оборотом $S-D$; кроме того, предпоследний аккорд примера имеет терцовое строение, что как бы подкрепляет ассоциацию. Факт функционального истолкования каденции весьма симптоматичен, так как свидетельствует о возможности организующего действия терцовой структуры¹⁵. В «Прелюдии» есть еще одна каденция, напоминающая охарактере-

¹⁵ Данный факт подтверждают следующие наблюдения Ю. Н. Тюлина: «В современной гармонии терцовые аккорды часто уступают место другим, но все же постоянно как бы «режиссируют» гармоническими средствами и в ответственных моментах выступают на первый план» (Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение.— В сб.: Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967, с. 132).

ризованную, чье членящее действие усиливается регистровым фактором: новое построение вводится октавой ниже.

В условиях разнотипных нетерцовых структур характерные гармонические каденции принципиально невозможны: ведь каденция основывается на отстоявшихся оборотах, которые не могут быть выработаны при установке на множественность типов организации. Поэтому членящая функция передоверяется мелодии, ритму, фактуре, регистру и другим компонентам формы. В разделах формы, где господствует мелодия, именно она становится важнейшим средством, подчеркивающим завершенность нисходящим движением к опоре. Ему иногда отвечает поступенно-восходящее движение в басу (как в данной пьесе) или восходящий квартовый скачок к тонике, воспринимаемой как ход $D-T$.

Вернемся к ладогармоническому строению «Прелюдии». Периодически появляющиеся опорные созвучия составляют костяк, вокруг которого формируется централизованная ладотональная структура пьесы. Если на уровне формы развертывание совершается благодаря сопоставлению фаз (в целом «Прелюдия» строится по тональному плану $T-D-T-S-T$), то внутри них оно подчиняется прежде всего мелодии; некоторое значение имеют и волнообразные изменения плотности.

Гармонии меняются на каждой метрической доле, согласуясь с мелодией: на опорных долях первого и четвертого тактов их бас совпадает с верхним звуком мелодии, а во втором и третьем тоны мелодии сказываются верхним звуком четырехзвучного квартового комплекса, остальные звуки образуют с басом преимущественно кварту. Уровень плотности в соотношении ладовых фаз в целом постоянен. Это и есть одна из причин, обусловивших ощущение застылости, вызываемое данной «Прелюдией».

Вариант решения, отличного от «Прелюдии» Ч. Нурымова, предлагает Д. Дустмухамедов во вступлении к концерту для скрипки с оркестром (см. пример 36). Общей для двух случаев является лишь организующая роль мелодии в процессе развития и его членения на фазы. Но в «Прелюдии» она сказывается как на трактовке целого, так и отдельных деталей. В концерте же Д. Дустмухамедова сопровождение лишь координируется с мелодией крупным планом: согласовываются отдельные опорные точки, по мере интенсификации мелодического тока повышается плотность созвучий. Но сопровождение остается в определенной степени независимым, так как обуславливается не каждый его элемент.

Известная самостоятельность сопровождения как бы запрограммирована заранее в том принципе, которому оно подчиняется в своем становлении. Этот принцип продвижения соблюдается недостаточно строго. На основе его образуются несколько групп аккордов. Исходное созвучие группы (двух- или трехзвучное) включает тон мелодии, которому она соответствует по метро-ритми-

ческому положению; следующие же по существу независимы от мелодии, ибо появляются в результате противодвижения как своеобразные производные от начального созвучия. Чтобы подчеркнуть самостоятельность сопровождения и оттенить мелодию, композитор отказывается от строгой диатоники в сопровождении: ряд появляющихся созвучий можно рассматривать как подмену диатонических структур. Процесс ладогармонического развертывания протекает здесь одинаково на участках, где действует одна группа аккордов, и во вступлении. Поскольку в мелодическом голосе опоры выражены слабо, то контраст устойчивости и неустойчивости незначителен, в сопровождении же он и вовсе ощущается лишь на начальном этапе, и ведущим, с точки зрения формообразования, становится фактор плотности. Как видим, данный пример демонстрирует случай ладогармонического развертывания, отличный от предыдущего.

В двух случаях фигурируют два разных способа, призванных гарантировать единство музыкальной ткани. На наш взгляд, они неравноценны. Первый, связанный с единством колорита произведения, в целом более органичен, второй же представляется несколько искусственным. Последний пример убеждает в следующем: если нетерцовая система объективно создает возможность для активной интеграции горизонтали и вертикали, то поиски конкретных способов интеграции сопряжены с большими трудностями, и сам факт обращения к нетерцовой системе не гарантирует успеха.

Процесс ладогармонического развертывания совершается в единстве функционального и фонического начал. В терцовой натурально-ладовой системе роль первого выше, нежели в нетерцовой, поэтому она в большей степени способна влиять на развитие как со стороны его непрерывности, так и расчлененности. Нетерцовая же, располагающая большими фоническими возможностями, но оперирующая функциональным контрастом крупного плана, более пассивна в своем воздействии на процессуальную и конструктивную сторону формы. На практике системы иногда взаимодействуют, причем терцовые «вкрапления» в нетерцовую усиливают функциональный аспект гармонического развития, а нетерцовые в терцовые — фонический.

* * *

Освоение многоголосия монодийной восточной культурой — это одна из сложных и актуальных проблем современного музыкального искусства и науки. Изучение ее убеждает в том, что приобщение монодии к многоголосию, создание на этой основе современного национального музыкального стиля — историческая необходимость, обусловленная потребностями культуры.

В Узбекистане, Таджикистане и Туркмении гармония как важнейший вид многоголосия формируется в соответствии с на-

турально-ладовой основой композиторского творчества. Она и функционирует как натурально-ладовая в двух вариантах — терцовом и нетерцовом, причем на той и другой почве складываются гармонические стили, отличающиеся высокой степенью общности. Однако общность не исключает и своеобразия, проявившегося в ладовой организации горизонтали, в отражении элементарных форм народного двухголосия. И если общие черты воспринимаются как опосредованное вертикалью влияние народной музыки, то своеобразные — как непосредственное воздействие на нее.

Характерные черты гармонии детерминируются двумя специфическими моментами — усилением фонизма и ослаблением функциональности. Подобное соотношение влечет за собой возрастание семантических возможностей гармонии и снижение формообразовательных, компенсируемых в определенной степени активностью методики и ритма. Фонизм интенсифицируется в сфере аккордики вследствие модификации терцовых структур и привлечения вертикалей нетерцового типа, в отношениях аккордов, на почве органных пунктов и многоголосной мелодии, на основе разветвленных одноименных ладовых систем.

На всех этапах формирования гармонии в Узбекистане, Таджикистане и Туркмении ясно прослеживаются две тенденции: стремление максимально реализовать особенности ладового мышления своего народа и использовать творческий опыт музыкальной классики и современности. Указанные тенденции, переплетаясь, порождают типичную аккордику и целую область особых гармонических приемов, определяют принципы ладотональной организации.

Нет сомнений в том, что дальнейшее изучение гармонии композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении даст новые факты, убедительно подтверждающие глубокую мысль Г. Лароша: «Народно в искусстве не одно то, что непосредственно родилось на почве народа.., но и то, что свободно создано позднейшим художником, как вывод, как разумно-изящное произведение простейших народных факторов»¹.

¹ Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. I. Л., 1974, с. 74—75.

Цена 1 р. 20 к.