

ПІДГОТОВКА ВЧИТЕЛЯ ДО РОБОТИ В СІЛЬСЬКІЙ ШКОЛІ

Дмитро Балдинюк

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОНЯТТЯ ТОНАЛЬНОСТІ В МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

Проблема тональності, – одна з ключових для музики ХХ ст. – на протязі багатьох десятиліть зберігає свою важливість, наповнившись останнім часом новим змістом. В даній статті зроблена спроба розкрити еволюцію уявлень про тональність – еволюцію, котра розвивається в бік все більш широким функціональних трактовок цього феномена.

Література з проблем тональності обширна. Це монографії, статті, навчальні посібники, матеріали наукових семінарів та конгресів. Тональність досліджується в плані теорії, історії, психології, філософії, музичної педагогіки. В нашій статті увага буде зосереджена на проблемі тональності в музиці ХХ ст., яка досліджується в музично-теоретичній літературі останніх років.

Деякі вчені (наприклад, Р. Реті) стверджують, що вперше термін «тональність» був запропонований в середині ХІХ століття бельгійським композитором і музикознавцем Жозефом Фетісом. Ним позначалася загальноприйнята музична система, що існувала вже кілька століть [12]. Становлення і розквіт цієї системи простягається в досить широкому діапазоні часу – від творінь поліфоністів Відродження до середини ХІХ ст. Це була епоха домінування класичної мажоро-мінорної тональності.

Нагадаємо комплекс головних ознак класичної (гармонічної) тональності:

- центром тональності є консонуючий тризвук;
- лад – мажорний чи мінорний;
- структура ладу на основі трьох функцій (тоніка, субдомінанта, домінанта);
- зміна гармоній всередині тональності, відчуття тяжіння до тоніки;
- ієрархічна градація гармоній (акордів і тональностей);
- побудова форм на основі квадратності;
- великі форми будуються на основі модуляцій (тобто зміни тональності).

В середині ХІХ ст. ця струнка, відшліфована часом система починає поступово розхитуватися: розширюються межі тональності (змішана мажоро-мінорна, далі хроматична системи), збагачуються тонально-функціональні відношення, все частіше використовуються хроматичні гармонії, посилюється колористичне значення тональності, вводяться натуральні і штучні лади.

Стрибок, що стався в розвитку європейського музичного мислення на початку ХХ століття і привів до виникнення нової системи, не був випадковістю. Як відмічає Ю. Холопов [15], його скоріше потрібно розуміти як закономірний результат поступового накопичення елементів нової якості. Епоха нової музики розпочалася десь в першому десятилітті ХХ ст. В 1908 році з'явилися «14 бага-

телей» Б. Бартока, «Наваждение» С. Прокоф'єва, в 1909 – три фортепіанних п'єси А. Шонберга ор. 11, в 1910 – скрябінський «Прометей», в 1911 – «Петрушка» І. Стравінського. З цього часу, коли тональність почала розхитуватися, а потім і відкидатися, розвиток музики йшов у двох протилежних напрямках. Один вів у бік атональності, а другий – це спроба розвитку основ тональності нового, більш високого порядку, якій Р. Реті дає назву «пантональність» [12].

Питання щодо розуміння тональності (а ширше – висотної організації) в творчості таких композиторів, як І. Стравінський, А. Онеггер, П. Хіндеміт, Б. Барток та інші має велике значення. З одного боку, розглядаючи їх твори, не можна не користуватися поняттям тональності, з іншого – неможливо ігнорувати той факт, що їх висотна організація дуже відрізняється від тональної системи композиторів-класиків. Відповідь на це питання суттєва для розуміння не лише стильових принципів окремих композиторів, але й того нового, що характеризує загальну еволюцію ладогармонічного мислення в ХХ ст.

Дуже важливим з цієї точки зору є питання трактовки тональності самими композиторами, які внесли в розробку проблем тональності значимий внесок. Тут проявилася суттєва риса музичної науки ХХ століття – «вторгнення» композиторів у всі її сфери, котре привело до появи фундаментального і «композиторського музикознавства».

Опубліковані теоретичні праці композиторів-класиків ХХ століття важко переоцінити. Композитори, звертаючись до проблеми тональності, вже тим самим свідчили про її гостроту і актуальність.

Свої думки про тональність І. Стравінський найбільш повно виклав у «Музичній поетиці» [13]. Тональність композитор розуміє як музичну логіку, властиву лише одному з періодів музичної історії, а саме: періоду між серединою ХVІІ та серединою ХІХ століть, – як логіку, яка історично прийшла на зміну попереднім способам організації звуків. Стравінський підкреслює, що тональність як мажоро-мінорна система гармонії відійшла в минуле. «Ми не віруємо більше в абсолютну цінність мажоро-мінорної системи, – писав композитор. – Тональна система померла» [13, 30]. На думку Стравінського, вічним фактором цілісності служить принцип, згідно якого звуки групуються навколо точки притягання, «точки спокою». Цей принцип реалізувався в епоху григоріанського хоралу, він же реалізується і в музиці його сучасників. В музиці ХVІІІ-ХІХ століть він діяв у формі мажоро-мінорної тональної системи. «Тональність, – пише композитор, – лише спосіб орієнтації музики до цих полюсів» [13, 29].

Нову логіку «орієнтації», яку автор «Поетики» бачить в сучасній музиці і у своїх власних творах, він узагальнено називає полярністю. Стравінський вказує на основну пружину музичного розвитку взагалі: наближення до полюсів і віддалення від них. Способи досягнення цих полюсів, прийоми, що утверджують їх центральне положення, композитор розробляє сам і кожного разу по-новому. Описуючи власний метод композиції, Стравінський наводить думку про неповторність, індивідуалізацію знайденого звуковисотного порядку в кожному окремому випадку. «Творити для мене – це упорядковувати певну кількість звуків стосовно певних співвідношень інтервалів. Це приводить до пошуків центру, до якого повинна сходитися серія звуків» [13, 30].

Як система висотної організації тональність в композиціях Стравінського втратила домінуюче значення, в цій ролі вона виступає як один із способів виявлення полюсів. Однак ладогармонічна структура тем у Стравінського, як дослідила Л. Дьячкова, свідчить про збереження композитором тональності як засобу виразності. Якісно нове, що вніс сюди Стравінський, пов'язане з поліладовими тонально-перемінними та політональними формами організації і полягає в розробці ще не використаних до нього колористичних ресурсів подібних суміщень [5].

В своїх «Лекціях про музику» Антон Веберн, цей активний глашатай «нової музики», відкидає будь-які прояви мажоро-мінорної функціональності і безповоротно пориває з традиціями ладотонального мислення [3]. Цикл лекцій А. Веберна – історичні огляди розвитку музичного мислення, ладогармонічних засобів і фактури, – розвитку, котрий в першій чверті ХХ ст. привів до народження нового стилю композиції на основі дванадцяти тонів.

Тональність, за концепцією Веберна, це один із етапів еволюції, тобто вона ототожнюється з мажором і мінором. Причини розвалу тональності композитор бачить в багатозначності акордів (енгармонізм), в розширенні звукоряду (в завоюванні «чорних клавіш»). Проміжний етап між тональністю і новим стилем композиції Веберн називає «тональністю, що коливається» [3, 54].

Дуже цікава трактовка тональності одним із самих яскравих композиторів ХХ століття Бела Бартоком. Він, наприклад, вважав «Приказки» І. Стравінського зразком «абсолютно тональних» народних мотивів і «атональної» їх обробки, підкреслюючи організуючий вплив повернення до одного звука чи групи звуків у народному мотиві на композиторську обробку. Однак, на думку Бартока, п'єса залишається «всупереч всьому, атональною, з домінуючим «ля», яке надає цілому міцну опору» [1, 261]. Барток показує можливі варіанти «тонального» прочитання даних послідовок, даючи зрозуміти, що під «тональним» він має на увазі опору на терцевий акорд мажору чи мінору.

Таким чином, в 1920 році для визначення атональності достатньо було відсутності терцевих акордів, в котрі розв'язувалися би дисонанси, незважаючи навіть на існування опорного тона.

Але вже в 1927 році в статті «Угорська народна музика і нова угорська музика» Барток виявляє нове ставлення до тональності, утверджуючи тональний принцип як основу творчості композитора. Вважаючи, що його колишня дванадцятитоновна музика «базується на тональній основі» [1, 257]. Барток між тим на початку 20-х років визнавав свою «дванадцятитонову музику» атональною. Очевидно, причина цього – в зміні самого розуміння тональності.

Стає зрозумілим, чому в коло тональних явищ Барток включає мажоро-мінорну тональність, народну музику («атональна народна музика, по-моєму, немислима»), котра «не в душі» мажору і мінору, а також свої твори, що базуються на народній музиці, і, нарешті, свою дванадцятиступеневу музику [1, 257].

Аналіз гармонічних структур бартоківських творів, зроблений Ю. Коном [7] і Е. Чигарьовою [18], показує, наскільки широко трактує Барток слово «тональні», котрим він характеризує свої твори.

Проблема тональності завжди була однією з центральних в музикознавстві, вагомий внесок в її розробку внесли І. Способін, Ю. Тюлін, В. Беляєв, останнім часом Л. Мазель, М. Тараканов, Ю. Холопов. Питаннями трактовки сучасної тональності в зарубіжній музичній науці найбільш плодотворно і глибоко займались Е. Курт, Р. Реті, В. Беррі, Ц. Когоутек, Е. Лендваї та інші.

В 1972 році були вперше видані статті видатного теоретика В. Беляєва «Мусоргський, Скрябін, Стравінський» [2], написані ще в 20-і роки. Його погляди на гармонію новітньої для тих років музики дивує незалежністю, далекоглядністю. Говорячи про гармонію Мусоргського, він підходив до тональності широко. Його термін «нова хроматична тональність» передбачає дванадцятипівтонову гаму, в якій «всі дванадцять ступенів мали своє самостійне специфічне значення» [12, 351]. Беляєв підкреслював, що у Мусоргського саме дванадцять, а не сім ступенів, коли пояснював особливості орфографії його акордів, без сумніву тональних. Отже, перша риса нової гармонії – дванадцятиступеневість. Друга пов'язана з ускладненням акордики, наприклад, у Скрябіна, Стравінського, яку, за Беляєвим, не слід розуміти як розпад, але як збагачення тональності новими співзвуччями.

Беляєв бачив у тональності носія логічного начала в музиці, заперечуючи поняття «атональність». Ним відроджений функціональний підхід у розумінні тональності, запропонований ще в 1844 році Фетісом і майже забутий до ХХ століття: саме поняття означає організуючий принцип і не пов'язується з конкретним його втіленням. Цей висновок витікає із послідовного проведення Беляєвим ідеї про вплив гармонічного матеріалу на модуляційний план і, отже, на форму [2, 120-121]. Метод Беляєва – пояснювати «форму гармонією» [2, 55].

В руслі концепції Беляєва знаходяться роботи М. Тараканова [14] і Ю. Холопова [15; 16; 17].

Зокрема, Ю. Холопов виділяє складові сучасної тональної системи: дванадцятиступеневість, необмежене коло акордики, нова функціональність. Ядром запропонованого Холоповим підходу є функціональна теорія. Її відправний пункт: залежність функціональних відношень від властивостей вибраного матеріалу, або інакше «принцип наскрізного розвитку» вибраного звукокомплексу. Автор висуває систему функцій: центральний елемент (ЦЕ), котрий, подібно тоніці, фокусує в собі головні властивості системи; похідні елементи (ПЕ); контрастний елемент (КЕ). Взаємозв'язок між елементами здійснюється різними способами повторення: просте повторення, зміщення (включає також паралелізм), обернення, варіювання, розробка, перетворення. Отже, «на місці системи тяжінь і розв'язань з'являється принцип наскрізного розвитку» [117, 281].

Аналізуючи гармонічну мову романтиків, Е. Курт [8] виявляє тенденції її розвитку, і, природно, заторкує проблеми тональності. Тональність, у його розумінні, – функціональна система, де є центр (реальний чи уявний), який диктує логіку акордових зв'язків.

Тональність у сучасній музиці Ц. Когоутек [6] мислить як одну із сфер композиції ХХ ст. Поряд з нею він називає атонально-серійний метод, музику пуантилістичну, музику технічну (електронну, конкретну, магнітофонну), алеаторику та музику тембрів і, нарешті, музику експериментальну. Розширена то-

нальність, на думку Когоутека, характеризується наявністю певного тонального центра (або центрів), додаванням будь-яких недіатонічних елементів (аж до чвертьтонів), введенням акордів будь-якої структури (аж до кластерів), використання як традиційних функціональних, так і нових відношень між співзвуччями, збагачення іншими звуковисотними системами. Тональна техніка може широко включати і модальну техніку.

Розглядаючи питання тональності, не можна не згадати про таке музичне явище, як політональність. Політональність Ю. Паїсов [10] визначає як одночасне поєднання кількох тональностей, в котрім кожна має фундаментальну автономію в рамках єдиної ладогармонічної системи.

Політональне письмо є складовою частиною тональної техніки і не утворює якої-небудь нової системи, котра може бути протиставлена тональності і атональності. Виразальні можливості політональних методів можна побачити в творчості багатьох сучасних композиторів – Стравінського, Мійо, Бріттена, Хіндемита, Шимановського, Прокоф'єва, Шостаковича, Щедрина та інших авторів.

Підсумовуючи викладене вище, відмітимо, що нами зроблена спроба намітити коло лише основних сучасних позицій у трактовці тональності. Відмінність цих позицій є характерною для сьогоденної музично-теоретичної науки.

На перший погляд може здатися парадоксальним, що на початку століття говорили про тональну систему, яка відійшла в минуле, в той час як сьогодні з позицій накопиченого слухового і аналітичного досвіду відстоюються життєздатність тонального принципу і доцільність застосування поняття тональності навіть стосовно «колишніх атональних» творів. Цей парадокс свідчить про певну тенденцію до розширення поняття «тональність». Раніше під ним малася на увазі більш чи менш визначена висотна система, побудована на діатонічному звукоряді, котрий організований навколо центру у вигляді тризвука. Малися на увазі лише два структурних варіанти звукоряду: мажор і мінор.

Поступово теорією була визнана множинність всіх елементів у неповторності їх індивідуальних поєднань в живому конкретному творі. Розширюючись змістовно, поняття тональності вийшло за рамки колишньої конкретно-структурної зумовленості і стало функціональним.

В цьому значенні воно повернулося до широкого класичного визначення Жозефа Фетіса, згідно якого тональність є сукупність необхідних відношень між звуками гами в одночасності і послідовності. Таке розуміння дозволяло Фетісу говорити про «типи тональності», зумовлені історичними, географічними і етнічними передумовами. Саме в такому значенні, вже на новому рівні, воно стало вживатися сучасною музичною теорією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бела Барток. Сб. статей. – М., 1977. – С. 245-261.
2. Беляев В. Мусоргский. Скрябин. Стравинский. – М., 1972. – 125 с.
3. Веберн А. Лекции о музыке. – М., 1975. – 143 с.
4. Гуляницкая Н. Современная гармония. – М., 1977. – 256 с.
5. Дьячкова Л. О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов) // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. –

- М., 1973. – С. 301-321.
6. Когоутек Ц. Техника композиции XX века. – М., 1977. – 367 с.
 7. Кон Ю. Наблюдения над гармонией в фортепианной сонате Б. Бартока // Бела Барток. – М., 1977. – С. 99-122.
 8. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. – М., 1975. – 551 с
 9. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. – М., 1972. – 616 с.
 10. Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. – М., 1977. – 392 с.
 11. Паисов Ю. О ладовом своеобразии «Свадебки» Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. – М., 1973. – С. 214-249.
 12. Рети Р. Тональность в современной музыке. – Л., 1968. –131 с.
 13. Стравинский И. Музыкальная поэтика (фрагменты) // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. – М., 1973. – С. 23-46.
 14. Тараканов Ю. Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. – М, 1972. –С. 5-35.
 15. Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. – М., 1972. – С. 35-76.
 16. Холопов Ю. Об общелогических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. – М., 1974. – С. 229-277.
 17. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. – М., 1974. – 287 с.
 18. Чигарева Е. Ладогармоническая система в 4-м квартете Б. Бартока и ее формообразующие функции // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. – М., 1978. – С. 69-102.