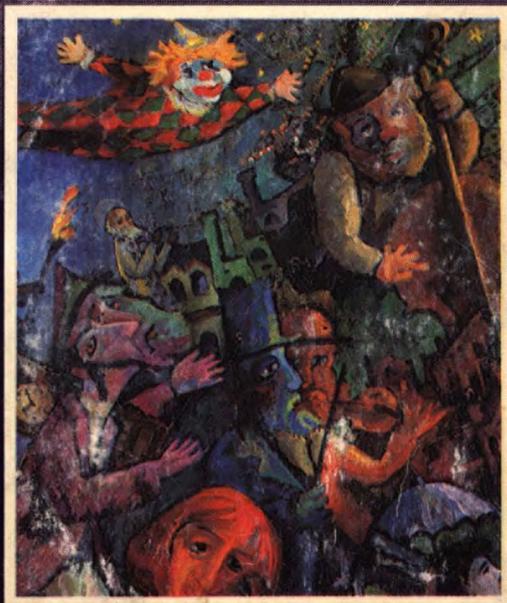


Л.О.Акопян



**АНАЛИЗ
ГЛУБИННОЙ СТРУКТУРЫ
МУЗЫКАЛЬНОГО
ТЕКСТА**

Анализ глубинной структуры музыкального текста

Л.О.Акопян

**АНАЛИЗ
ГЛУБИННОЙ СТРУКТУРЫ
МУЗЫКАЛЬНОГО
ТЕКСТА**



МОСКВА
ПРАКТИКА
1995

ББК 85.31

А 40

УДК 78.072

Акопян Л. О.

**Анализ глубинной структуры музыкального текста.
М.: Практика, 1995 — 256 с.**

А 40

ISBN 5-88001-018-X

Категория «глубинная структура» трактуется как недоступная непосредственному наблюдению, укорененная в универсальных константах сферы бессознательного структурная основа, моделирующая соотношения в эмпирически данном («поверхностном») слое текста. Анализ глубинной структуры плодотворен в плане обнаружения скрытых от поверхностного взгляда имманентно-музыкальных смыслов; данная задача осуществлена в применении к широкому спектру стилистически и типологически различных текстов.

Для специалистов в области теоретического музыкознания.

ББК 85.31

В оформлении обложки использована картина
А. Чечика «Исход»

© Л. О. Акопян

ПРЕДИСЛОВИЕ

Исследователю в области анализа музыкального текста нередко приходится в той или иной форме иметь дело с проблемами, принадлежащими довольно специфичной категории: они не всегда облакаются в достаточно ясные формулировки (а лучше сказать — почти никогда специально не формулируются), но в неявном виде обычно учитываются в процессе анализа и оказывают иногда весьма существенное воздействие на методологический выбор.

Одна из таких проблем касается соотношения «как?» и «почему?» в музыковедческом анализе и может быть более или менее адекватно сформулирована следующим образом: на какой вопрос: «как это сделано?» или «почему это сделано именно так?» призван ответить анализ текста? По существу мы имеем здесь дело с проблемой определения самого предмета анализа: является ли им (этим предметом) эмпирический, зафиксированный нотами музыкальный текст — и тогда цель исследования, очевидно, должна состоять главным образом в поиске ответа на вопрос: «как сделан этот текст, какие закономерности его характеризуют?», — или основное внимание аналитика должно быть уделено процессу преобразования, трансформации в текст той трудно поддающейся определению, скрытой от поверхностного взгляда абстракции, которая, несомненно, онтологически предшествует любому эмпирическому музыкальному целому — и в этом случае задача аналитика видится как ретроспективное восстановление этого процесса, а основной акцент естественным образом переносится на отношения причинности: *почему*, на каком основании исходная абстракция порождает такой, и именно такой эмпирический текст со свойственной ему системой взаимоотношений между составляющими его элементами? Или, перефразируя тот же вопрос: служит ли эмпирический текст конечной «инстанцией», на которой замыкается процесс анализа, или в этом процессе учитывается специфический, свойственный, по-видимому, любой музыке дуализм первоначальной недискретной идеи и материального воплощения этой идеи, реализующего заложенный в ней структурообразующий потенциал в форме определенной системы отношений между дискретными, иерархически ранжированными элементами?

Эти вопросы, какими бы схоластическими они ни казались, сводятся к главному: ради чего вообще существует музыковедческий анализ? Ограничивается ли его задача фиксацией закономерностей, выявляемых в результате членения готового «продукта» музыкального творчества, или он может попытаться проникнуть в глубь самого процесса творчества? И как — в случае положительного ответа на последний вопрос — определить те границы, внутри которых этот процесс, обычно столь таинственный и трудноуловимый, мог бы рассматриваться как рационально познаваемый объект исследования?

Из осознанной установки на ретроспективное продвижение «вглубь», к тому смысловому ядру, которое в конечном счете детерминирует облик непосредственно данного нашему восприятию «продукта», естественным образом

вытекает некоторый минимальный набор фундаментальных категорий, которые мы обозначаем терминами *глубинная структура*, *поверхностная структура* и *смысл*. Все эти понятия в применении к музыке требуют специального разъяснения. В дальнейшем, по ходу изложения, мы попытаемся сделать это подробнее, а пока ограничимся утверждением, что смысл музыкального текста — это его имманентная характеристика, *порождаемая* абстрактной и недискретной глубинной структурой и *реализованная* в непосредственно наблюдаемой и поддающейся членению поверхностной структуре.

Движение от поверхностной структуры музыкального текста к глубинам его имманентного смысла предполагает постепенное отвлечение от эмпирики текста (поверхностной структуры) и в конечном счете упирается в наиболее глубинный структурный слой, который составляют универсальные константы психологии бессознательного. На этом уровне абстракции, где стирается граница между музыкой и другими проявлениями заложенного в человеческой психике творческого потенциала, анализ соприкасается с отношениями, составляющими последнюю, наиболее фундаментальную инстанцию из тех, которые диктуют характеристики соответствующего эмпирического материала; их, несомненно, также следует признать имманентными музыкальному творчеству — при их столь же несомненной трансцендентности сознательной сфере психики. Таким образом, категория «имманентности» интерпретируется достаточно широко: в принципе она охватывает любые процессы, оказывающие воздействие на формирование эмпирического «продукта» музыкального творчества, но при условии, что эти процессы рассматриваются не просто с внешней, фактологической точки зрения (эта сторона может играть разве что вспомогательную, периферийную роль), а с точки зрения глубинной, внутренней связи, которая объединяет «продукт» с постоянно действующими механизмами сферы бессознательного, находящими свое адекватное для той или иной культурно-исторической формации проявление, наряду с музыкой, и в других сферах человеческой деятельности.

Предпринимая исследование по интерпретации имманентного смысла музыкального текста, полезно иметь в виду следующую характеристику теории музыки, принадлежащую Стравинскому: «Она существует как побочный продукт, бессильный создавать или даже оправдать созданное»¹. В наше время, когда теория музыки, с некоторым опозданием следуя за смежными гуманитарными дисциплинами, перестает удовлетворяться ролью «побочного продукта» и претендует на статус суверенной науки, подобная характеристика звучит не слишком лестно и провоцирует на полемику. Анализ, заинтересованный в ответе на вопрос «почему?» — то есть, в более строгих терминах, в восстановлении имманентной «истории» текста, понимаемой как процесс перехода его глубинной структуры в поверхностную, — может служить аргу-

¹ Стравинский 1971, с. 220.

ментом в этой полемике: ведь полноценная реконструкция истории порождения текста как имманентного процесса и есть «оправдание созданного».

Настоящая работа представляет собой опыт анализа глубинной структуры ряда текстов; единственное, что объединяет выбранные нами памятники музыкального искусства — это то обстоятельство, что все они кажутся нам чрезвычайно интересными объектами в плане обнаружения имманентно-музыкальных смыслов (иногда довольно глубоко скрытых), то есть как раз в плане «оправдания созданного». Нарочитая гетерогенность избранных для анализа образцов обусловила структуру работы, которая состоит из ряда в основном вполне самостоятельных глав, аранжированных в почти произвольном порядке. Той же причиной обусловлен и известный недостаток единства методологических подходов, который можно было бы считать эклектизмом, если бы в его основе не лежала необходимость каждый раз корректировать исходную методологическую схему в зависимости от требований, предъявляемых имманентной природой того или иного объекта: опасности, связанные с попыткой применения к музыкальному материалу всеобъемлющего дедуктивного аппарата, слишком хорошо известны, чтобы мы могли добровольно себя им подвергнуть. Тем не менее мы попытались разработать для нашего исследования некую общую основу (ее изложению посвящена часть первой главы); эта основа сообщает работе необходимый минимум единства и цельности, без которого она действительно распалась бы на совершенно автономные, лишенные внутренней взаимосвязи очерки. Кроме того, эта основа в дальнейшем, уже за рамками настоящей работы, могла бы служить моделированию сколь угодно обширного количества анализов, ориентированных на решение той же задачи «оправдания созданного».

Автор считает своим долгом выразить особую признательность доктору филологических наук, профессору В. М. Григоряну за участие в разработке некоторых принципиальных идей. Автор глубоко благодарен докторам искусствоведения Э. Е. Алексееву, М. Г. Арановскому, М. А. Аркадьеву; содержательные и плодотворные беседы с ними во многом определили окончательный облик настоящей работы.

ГЛАВА 1

К имманентному анализу музыкального текста

Прежде всего нам следует очертить границы категории «смысл» как имманентной характеристики музыкального текста или его элементов — понимая под «элементом» отрезок музыкального текста любого объема.

Для этой цели мы прибегнем к широко известной со времен основоположника структурального подхода к знаковым системам, Фердинанда де Соссюра, оппозиции «синтагматика — парадигматика». Напомним, что под *синтагматикой* понимаются отношения между элементами, соседствующими друг с другом в тексте, тогда как под *парадигматикой* — отношения между элементами, выказывающими ту или иную меру родства по тем или иным существенным для данной знаковой системы параметрам, вне зависимости от их взаимного расположения в тексте; по известному определению Ф. де Соссюра синтагматикой считаются отношения между элементами *in praesentia*, то есть «непосредственные», тогда как парадигматикой — отношения *in absentia*, то есть «заочные»¹. Соответственно, под *синтагмой* в широком смысле следует понимать любой отрезок связного текста, а под *парадигмой* — всю совокупность родственных друг другу элементов, сведенную к некоторому объединяющему началу.

Смысл элемента музыкального текста как внутренняя, имманентная причина, обуславливающая его вхождение в текст, определяется через совокупность его парадигматических и синтагматических отношений. Элемент музыкального текста может занимать в нем синтагматически и парадигматически *сильную* и/или *слабую* позицию.

Синтагматически сильной считается такая позиция элемента, когда его смысл определяется главным образом инерцией развертывания текста, высокой мерой его связности — понимаемой в данном случае скорее формально-механистически, безотносительно к категории «связность» в том более высоком, всеобъемлющем плане, который относится к любому тексту с богатыми внутренними ассоциативными взаимосвязями; так, в качестве наиболее очевидных случаев, характеризующих синтагматически сильными позициями, можно указать звенья секвенций и остинатных цепочек (за возможным исключением начальных звеньев, вводимых в результате преодоления инерции, заданной предшествующим движением текста).

Парадигматически сильной позиция элемента считается в том случае, когда он выступает в качестве представителя определенного класса однородных, объединенных общими признаками элементов, то есть парадигмы; проще говоря, парадигматически сильная позиция определяется мерой «узнавае-

¹ См.: Соссюр 1977, с. 155—159.

мости» элемента, его ассоциативным потенциалом, позволяющим распознать в нем некое начало, объединяющее его с другими аналогичными элементами.

Чтобы более подробно пояснить, что имеется в виду под парадигматически и синтагматически сильными и слабыми позициями, обратимся к одному из частных случаев отношений между элементами музыкального текста, исчерпывающе охарактеризованному с данной точки зрения Б. Гаспаровым, а именно к аккордам (в терминологии этого автора — «гармоническим сегментам») классической гармонии¹. Синтагматически сильными позициями, очевидно, характеризуются аккорды (гармонические сегменты) в составе секвенций, на органном пункте и в других аналогичных контекстах, когда логика развертывания текста определяется инерционными процессами; одновременно в этих же контекстах аккорды занимают парадигматически слабые позиции, так как их появление лишь в самой незначительной мере мотивировано собственно функциональными закономерностями. Противоположная картина имеет место в различного рода стандартных аккордовых последовательностях, где каждый аккорд характеризуется полной функциональной определенностью (занимает парадигматически сильную позицию), но инерционные силы не накладывают сколько-нибудь серьезных ограничений на сочетаемость аккордов, благодаря чему одна и та же последовательность может лежать в основе совершенно разных структур более высокого порядка (то есть позиции отдельных аккордов в таких последовательностях — синтагматически слабые). Различаются также позиции, слабые как синтагматически, так и парадигматически (в тонально неустойчивых, модулирующих отрывках), и сильные по обоим показателям (в кадансах, где строго регламентированы как функциональные отношения между аккордами в цепочке, так и характер следования аккордов друг за другом; в дальнейшем для нас будет иметь принципиальное значение тот нюанс, что инерция движения, детерминирующая синтагматические отношения в кадансах, носит скорее не механистический, а конвенциональный характер).

Логика, действительная в отношении аккордов классической гармонии, применима, *mutatis mutandis*, к элементам любого ранга в любой музыке. Поскольку синтагматические отношения — это отношения *in praesentia*, оценка меры синтагматической позиции элемента осуществляется относительно элементов, расположенных слева и справа от него на временной оси, то есть не выходя за пределы данного музыкального текста. Иначе обстоит дело с оценкой меры парадигматической позиции. В этом случае, оставаясь формально в рамках одного, изолированного текста, мы можем легко прийти к ложным выводам; скажем, однократно использованная цитата или оборот в духе музыки прошлого (диатоническая гамма, каданс или хотя бы трезвучие) внутри модернистского атонального произведения (одно из излюбленных общих мест в новой музыке) должны, с точки зрения данного текста, формаль-

¹ Гаспаров 1969, с. 179—180.

но характеризоваться парадигматически слабой позицией, поскольку других родственных им элементов в нем нет. Между тем с иной, более широкой точки зрения их позиция однозначно оценивается как парадигматически очень сильная — собственно, в этом и состоит весь смысл таких «вкраплений».

Для того, чтобы получить возможность адекватно оценивать меру парадигматической позиции, следует ввести в оборот категорию, сыгравшую в свое время значительную роль в работах Р. Барта и некоторых других французских структуралистов — категорию *Текста* (с заглавной буквы!)¹ как своего рода питательной среды культуры, то есть обычно не имеющего четких временных и пространственных границ и не обязательно персонифицированного источника готовых (парадигматических) идей, из которого произведение искусства черпает свое содержимое. Так, всю тональную музыку европейской традиции можно рассматривать как единый Текст, включающий в себя множество как крупных (Текст классицизма, Текст романтизма и т. п.), так и более мелких подразделений. Истории музыки известны, конечно, и другие Тексты.

Важнейшей типологической характеристикой музыкального творчества следует считать меру его зависимости от Текста: в одних историко-культурных ситуациях она может быть очень высокой, в других — более или менее низкой. Соответственно, истолкование имманентного смысла музыкального текста (со строчной буквы), порожденного историко-культурной ситуацией, которая предполагает достаточно однозначный характер его зависимости от «большого» Текста (таковы все тексты, строго следующие какому-либо предустановленному формообразующему канону), допускает высокую меру «замкнутости» анализа, его сосредоточенности на выявлении внутренних закономерностей, присущих нотному материалу; это тот случай, когда Текст в более или менее полном виде содержится в каждом отдельно взятом тексте, путь от «большого» текста к «малому» относительно короток и — при условии адекватного аналитического подхода — легко обозрим, а процесс музыкального творчества может быть теоретически реконструирован с достаточной полнотой. Иначе обстоит дело с явлениями, находящимися в более сложных отношениях с категорией Текста; познание сути имманентных процессов, обусловивших их возникновение, предполагает широкий охват смежных явлений, так или иначе связанных с той же историко-культурной ситуацией (то есть именно с Текстом), поскольку без этого многие аспекты парадигматики элементов рискуют остаться непонятыми. Важно подчеркнуть, что подобные выходы из замкнутых пределов конкретного нотного текста в обширную и лишенную четких границ область Текста не противоречат принципу имманентности анализа, поскольку целенаправленно служат выявлению глубинной основы парадигматических отношений. В настоящей работе представлены попытки разбора и истолкования (или, как уже было сказано, «оправда-

¹ См., в частности: Барт 1989.

ния») текстов, принадлежащих к обеим упомянутым типологическим категориям; осуществляя анализ, мы считали особенно важным правильным, соответствующим внутренней природе материала выбор меры его «замкнутости» или, наоборот, его широкоохватности, касающейся смежных аспектов Текста.

Итак, соотношение между парадигматикой и синтагматикой элементов музыкального текста — это, собственно говоря, соотношение между мерой узнаваемости (*ассоциативным потенциалом*) элемента, извлеченного из *Текста*, и мерой связности *текста*. На пересечении этих двух осей как раз и определяется имманентный смысл элемента музыкального текста: совокупная мера его синтагматической и парадигматической позиции. Как таковая, она может быть если и не выражена в точных количественных терминах, то во всяком случае достаточно объективно оценена.

* * *

В связи со сказанным неизбежно возникает вопрос о другой категории, традиционно родственной категории смысла, но, строго говоря, не совпадающей с ней, а именно — о *значении* (семантике)¹. Вопрос этот заключается в следующем: в какой степени семантика как категория, описывающая отношение знака (применительно к музыке, в общем случае — элемента музыкального текста) к означаемому (так называемому «идеальному референту»)², то есть, в применении к музыке, к тем чувствам, образам, идеям и т. п., к которым данный знак «отсылает» слушателя) является имманентной категорией музыкального текста? Иначе говоря, в какой степени семантика музыки служит самостоятельной проблемой для исследователя, заинтересованного в выявлении имманентного процесса порождения осмысленного текста глубинной структурой?

Вопрос о музыкальной семантике достаточно часто служил предметом специальных исследований³. Будучи знаковой (или, что то же самое, семиотической) системой, музыка — согласно хрестоматийному пирсовскому определению понятия «знак»: «это нечто такое, зная которое, мы знаем нечто большее» — должна иметь, помимо прочих, также и семантическое измерение, то есть именно нести информацию о «чем-то большем». Тем не менее проблема

¹ Для нас принципиально важно различие между *смыслом* и *значением*, выраженное в следующем положении: «...смысл оказывается, по крайней мере в результате, фиксированным за объективированным отрезком реальности, значение — неопределенно, и поэтому оно зачастую *придается*, а не *принадлежит* феноменам»: Аветян 1979, с. 65—66.

² Об идеальном (языковом) референте см.: Вардуль 1977, с. 25—34.

³ См., в частности, широко известные, классические (хотя во многом и устаревшие) работы: Кук 1959 (опыт построения словаря /*vocabulary*/ устойчивых музыкальных значений); Майер 1956. В русскоязычной литературе выделяются работы: Орлов 1973, Арановский 1974, и особенно Гаспаров 1977.

объективного исследования музыкальной семантики наталкивается на очевидные и хорошо известные осложнения в связи с ее неопределенным характером, с принципиально иной природой отношений между знаком и означаемым, чем та, которая отличает другие, лучше изученные с данной точки зрения семиотические системы (и прежде всего вербальный язык). Какова природа отношений между музыкальным знаком (элементом музыкального текста, то есть, по определению, любым его отрезком, содержащим хотя бы одну ноту) и тем «большим», которое стоит за ним? Вот фундаментально важный вопрос, ответив на который, мы сможем сказать нечто более или менее внятное касательно уместности семантической проблематики в рамках имманентного анализа музыкального текста. Если же нам не удастся прийти по данному вопросу к какому-либо выводу, мы будем обречены на постоянное и беспринципное балансирование между двумя крайностями: формализмом, изначально исключающим проблему значения из сферы музыкально-теоретических интересов (по аналогии с давно устаревшим направлением «дескриптивной лингвистики», принципиально исключавшим семантику языковых знаков из сферы лингвистического анализа) и насильственной «вербализацией» музыкального содержания, примеров которой в музыкознании, в том числе и современном, несть числа.

Ответ на поставленный вопрос естественно было бы искать, исходя из классической типологии отношений между знаком и означаемым, разработанной Ч. Пирсом (1839—1914) и, насколько можно судить, не утратившей актуальности по настоящее время¹. Согласно пирсовской типологической схеме знак может функционировать как *символ*, *индекс* или *икон* (иконический знак), причем эти три категории не являются взаимоисключающими, то есть каждый знак в той или иной пропорции может совмещать в себе все три разновидности. Символом (в данном случае этот термин употребляется в специальном, семиотическом значении, не совпадающем с его другими толкованиями, которые, как известно, весьма многочисленны и разнообразны) считается знак, отношение которого к означаемому носит условный характер, то есть форма знака не детерминирована природой означаемого. Символом, в общем случае, является слово вербального языка. Наиболее очевидным, непосредственным показателем условности, недетерминированности такого знака природой означаемого может служить то обстоятельство, что одному и тому же референту в разных языках соответствуют слова, звучащие совершенно по-разному². Знак-индекс — это своего рода «симптом» означаемого,

¹ Пирс 1932. Пирсовская классификация многократно воспроизводилась в работах позднейших ученых; из русскоязычной литературы упомянем хотя бы: Лекомцев 1967; Гамкрелидзе 1972, с. 33; Иванов 1972, с. 107—108; см. также: Якобсон 1972, с. 83; Якобсон 1983, с. 103—104.

² Впрочем, вопрос об условности языкового знака представляет собой сложную, неоднозначную философскую проблему, занимавшую еще Платона (диалог «Кратил»). Из работ, дающих определенное представление о сути этой проблемы, упомянем хотя бы:

выполняющий функцию «указателя» (латинское *index* переводится именно как «указатель», а также как «указательный палец») благодаря существованию природной, естественной (причинно-следственной или какой-либо иной) связи с означаемым: так, дым может служить индексом огня. Наконец, значикон действует по принципу подобия означаемому, внешнего сходства с ним: рисунок предмета — это иконический знак данного предмета.

Все, что мы могли бы сказать по поводу природы отношений между знаком и означаемым в музыке, неизбежно будет отмечено печатью упрощенности. Оправданием может служить не только тонкость и сложность вопроса, его отягощенность богатой и часто противоречивой литературой, но и то, что известная мера упрощенности представляется нам допустимой для решения задач, стоящих перед нами непосредственно в связи с данной работой. Следуя примеру ряда исследователей, работавших на стыке музыковедения и семиотики, вкратце разберем пирсовскую классификационную схему под углом зрения музыки¹.

Условные знаки-символы в музыке, по-видимому, функционально всегда связаны со словом — либо непосредственно, либо генетически. Эта связь обеспечивает музыкальному знаку-символу устойчивую семантику, то есть резко сужает спектр его возможных немusicalных интерпретаций. Подобного рода знаки в чистом виде играют ограниченную роль; вероятно, поэтому музыка в работах некоторых авторов как бы «отлучается» от других знаковых систем, как если бы мера знаковости системы определялась мерой условности знаков, то есть тем, насколько отношение знака к означаемому типологически родственно отношению между словом и его значением в естественном языке². Образцы чисто условных музыкальных знаков приходят на ум в связи с литературно ориентированным творчеством Вагнера и Р. Штрауса (впрочем, так же, как и в связи с музыкой некоторых архаических культур³). Мотивы меча или договора из «Кольца нибелунга» Вагнера, или, к примеру, мотив науки из поэмы Р. Штрауса «Так говорил Заратустра» — примеры музыкальных знаков, типологически максимально приближенных к слову: их материальные (интонационные) характеристики обусловлены природой понятий «меч», «договор» или «наука» не в большей мере, нежели звучание слов *Schwert*, *Vertrag* или *Wissenschaft*. Подобного рода «музыкальные слова» все

Бибихин 1978.

¹ См. также: Мазель 1972, с. 42; Гаспаров 1977.

² Отсюда — затруднения (зачастую основанные на надуманных соображениях), связываемые с ответом на вопрос: является ли музыка языком? См.: Орлов 1973, с. 447—458.

³ Ср.: Буалэ 1973 (описание подробно разработанной системы передачи информации с помощью музыки, исполняемой на струнном инструменте, у одного из индейских племен Южной Америки; за каждым «мотивом» исполняемой музыки закреплено то или иное значение, однозначно переводимое в слова); Сисаури 1980 (о символической роли «условных тембров» в архаической музыке); Ланглебен 1972 (см. в особенности сноску на с. 431 о природе семантики в некоторых архаических музыкальных культурах и о ее отличии от семантического аспекта в европейской музыке Нового времени).

же редки даже у этих авторов; точнее говоря, внемузыкальный («символический» в узко-семиотическом смысле термина) аспект их семантики не имеет решающего значения для понимания структуры музыкальных текстов, составной частью которых они являются.

Вообще говоря, музыкальным условным знакам-символам, как правилу, не свойственна та мера произвольности, то есть необусловленности формы знака природой означаемого, которая отличает слово в вербальном языке. Содержащийся в условном знаке момент «природности» допускает его функционирование также как знака-индекса. В качестве примера могут служить фигуры так называемого «взволнованного» или «возбужденного» (*concitato*) стиля, введенные в обиход, начиная со сценического мадригала Монтеверди «Поединок Танкреда и Клоринды» (1624) и предназначенные для передачи музыкой сильных эмоций — «войны, или мольбы, и смерти»¹. Будучи условными знаками с устойчивой семантикой, эти фигуры все же наделены характеристиками, позволяющими усмотреть признаки природной (а не просто условной, основанной на предварительно заключенном «договоре» между автором и слушателем) связи формы знака с идеей «взволнованности», «возбужденности», «воинственности», как то: быстрый темп, остинатность (часто специально имитирующая стук копыт бегущих боевых коней — как, например, на словах соответствующего семантического поля в упомянутом мадригале или в других произведениях цикла «Воинственные и любовные мадригалы»), скачки, особые приемы инструментального сопровождения и т. п.; в них как бы находит свое выражение сублимация соответствующих психических реакций, перевод их в сферу музыкальной парадигматики (о фигурах «взволнованного стиля» подробнее см. Главу 3 настоящей работы).

Таким образом, условный музыкальный знак-символ может функционировать одновременно как «безусловный» знак-индекс или «симптом» некоторой внемузыкальной ситуации или эмоционального состояния, выказывающий определенного рода естественную зависимость от характера реакций, которые сопровождают эту ситуацию или это состояние. Данный аспект музыкального знака особенно четко проявляется в тех случаях, когда слова текста непонятны слушателю (но общий характер экспрессии так или иначе улавливается мало-мальски подготовленным слушателем; потому-то музыка и не знает национальных границ, не требует перевода с одного языка на другой) или когда музыка исполняется без слов (ср., например, традиционные фигуры взволнованного стиля, своеобразно преломленные в «Танце фурий» из второго акта «Орфея и Эвридики» Глюка или хотя бы в клавирной Фантазии KV 475 Моцарта).

Можно вспомнить еще одну группу распространенных в европейской музыке условных знаков-символов, в основе которых лежит восходящая по

¹ Монтеверди 1973, с. 417 (из предисловия к изданию «Воинственных и любовных мадригалов», 1638).

меньшей мере к XVI веку двуединая семантика хроматизма как показателя скорби и любовного томления. Здесь также речь идет не просто об условном знаке, принятом в качестве такового произвольно, по некоему негласному договору между творцами музыки и ее слушателями (то есть на основании того же принципа, согласно которому упомянутые выше мотивы из произведений Вагнера и Штрауса предлагается считать именно символами меча, договора и науки, а не каких-либо иных предметов и понятий); напряженный, амбивалентный характер хроматического хода в условиях тонального языка делает его по природе (а не просто по условиям «договора») наиболее подходящим средством для обозначения именно данной эмоциональной сферы. Вполне естественно, что Вагнер выбрал хроматическую фигуру (по терминологии музыкально-риторического учения эпохи барокко — *passus duriusculus*, то есть, буквально, «жестковатый ход») в качестве основной темы своей поэмы о любви и смерти. В бескостовой музыке эта функция хроматического «жестковатого хода» как знака-индекса (показателя внемusicalной ситуации или эмоционального состояния) может еще больше заслонять его функцию как условного знака. Так, Г. Чичерин пишет о хроматическом мотиве из Квартета KV 428 Моцарта (см. нотный пример 1): «Тристановский лейтмотив любви звучит в *Andante sostenuto* из квартета *Es-dur*, причем с теми же диссонансами, страстными переживаниями и наркотикой... Весь этот квартет — остро чувственный, а в *Andante sostenuto* переливающиеся один в другой диссонансы — полное любовное томление...»¹. Можно предполагать, что подобная интерпретация мотива и всего произведения в целом отнюдь не предусматривалась Моцартом. Она стала возможной потому, что Г. Чичерин услышал всю напряженность заключенных в этих «жестковатых ходах» тяготений, то есть воспринял ее как индекс «страстного томления». Но кроме этого Г. Чичерин осуществил сопоставление парадигматических характеристик моцартовского мотива с характеристиками другого музыкального знака (лейтмотива из «Тристана»), относительно которого существует известный «договор», жестко связывающий его облик с соответствующей эмоциональной сферой. То есть проблема музыкальной семантики в данном случае как бы «замкнулась» на проблему сопоставления элементов по ассоциации, то есть, иначе говоря, на проблему парадигматики элементов музыкального текста.

Таким образом, музыкальный знак трактуется уже не только как условный (значение которого определяется существующим до или вне музыки «договором») или знак-симптом (восприятие которого во многом зависит от субъективной эмоциональной реакции), но также и как знак той инвариантной структуры, которая обуславливает его парадигматическую (с точки зрения Текста европейской музыкальной культуры) принадлежность; в данном случае эта инвариантная структура представляет собой восходящее «жестко-

¹ Чичерин 1970, с. 195.

ватое» движение по полутонам. Приоткрывается еще один аспект музыкального знака — иконический.

Музыкальный знак-символ — случай на практике редкий, выступающий обычно в изоляции от общего контекста. Функция музыкального знака как индекса едва ли поддается точному «исчислению», так как восприятие природной связи такого знака с теми или иными аспектами немusical реальности может колебаться в непредсказуемо широких пределах. Что же касается трактовки музыкального знака как иконического, то если мы хотим оставаться на почве достаточно последовательного имманентного анализа музыкального текста (то есть анализа, сосредоточенного на внутренних закономерностях текста и отвлекающегося от вопросов, связанных с восприятием текста), то ее следует признать наиболее универсальной¹: любой элемент, если он принадлежит какой-либо парадигме (занимает парадигматически хоть сколько-нибудь значимую позицию), функционирует как иконический знак некоторой абстрактной инвариантной структуры, независимо от того, «работает» ли он к тому же как знак-символ или знак-индекс. Семантика музыкального знака в этом случае сводится к его парадигматике, то есть не составляет самостоятельной проблемы.

Попытаемся дополнительно обосновать сказанное, рассмотрев такой широко известный образец музыкального знака, как хорал *Es ist genug* из Кантаты BWV 60 Баха, процитированный во второй части Скрипичного концерта Берга. Функция этой цитаты как знака-символа определяется смыслом слов, положенных на музыку Бахом; цитата выступает как символ (условный знак) конечности человеческого существования (заглавные слова хорала переводятся как «все кончено»), что перекликается со словами, служащими в качестве посвящения Концерта: «Памяти ангела» (18-летней М. Гропиус). Восприятие фрагмента как знака-символа, таким образом, обусловлено знанием негласного «договора», как бы заключенного автором Концерта со своим слушателем еще до музыки. Здесь мы имеем дело с аспектом произведения, занимающим внешнее положение по отношению к собственной, имманентной структуре текста.

Далее, та же цитата функционирует и как знак-индекс, в данном случае как показатель тяжелого душевного состояния автора, для которого смерть близкого человека явилась предвестием его собственной скорой смерти. Или как знак высшего, горнего мира — обиталища души «ангела», — по контрасту с образами «печали и вздыхания», а также «скрежета зубного» в остальной музыке Концерта, написанной в совершенно иной стилистической манере, на основе двенадцатитоновой техники. Такая трактовка знака может дать богатую пищу для беллетристических фантазий на тему Концерта Берга,

¹ Ср.: Стоянова 1978, с. 22; Вартазарян 1973, с. 132—134 (где музыкальный знак признается иконическим *par excellence*, исходя из иных оснований). По-другому трактуется иконический аспект музыкального знака в: Гаспаров 1977, с. 131—132.

но вряд ли она поможет понять имманентную сущность самой музыки, соотношение между ее глубинной и поверхностной структурами.

Наконец, упомянутый отрывок функционирует и как иконический знак, а именно как знак Хорала Баха, и, следовательно, как знак определенной музыкально-стилевой парадигмы, входящей в фонд Текста (парадигматика *Текста*); одновременно трактовка знака как иконического позволяет увидеть разнообразные связи по принципу подобия, объединяющие данный знак с другими элементами текста Концерта, обуславливающие внутреннюю неслучайность его появления в надлежащем месте данного произведения, и сообщающие всей структуре произведения необходимую меру целостности и единства — несмотря на внешний, кажущийся стилистический «разнобой» (парадигматика *текста* в узком смысле). Многообразные парадигматические связи музыкального знака, его ассоциативный потенциал, способы и мера его реализаций — это и есть то большее, что мы узнаем, сосредоточиваясь на его трактовке как иконического знака по преимуществу. Такая трактовка, фактически редуцирующая категорию «значения» до одного из аспектов категории «смысл», тем не менее, как видим, является достаточной для целей имманентного анализа.

* * *

Итак, мы в самых общих чертах определили задачи и границы нашей компетентности. Уже из этого изложения ясно, что по ряду принципиальных признаков избранный нами подход родствен тому, который издавна связывается с именем австрийского теоретика Г. Шенкера (1868—1935), и с заложенным им, весьма влиятельным направлением современной музыкальной науки. Основные начала концепции Г. Шенкера (трактующей только о музыке XVIII—XIX вв.)¹ могут быть конспективно изложены следующим образом: музыкальное произведение строится как иерархия структурных «слоев» (Schichten); анализ состоит в последовательном абстрагировании от наиболее поверхностного слоя (непосредственно данного наблюдению нотного текста) через ряд промежуточных слоев, достигаемых путем редукции деталей, которые трактуются как производные (в шенкеровской терминологии — *пролонгации*) элементов, принадлежащих более глубинным слоям — к наиболее глубинному слою, представляющему собой универсальный для всей тональной музыки контрапункт «исходной структуры» (Ursatz) — последовательности I—V—I в басу (эту конфигурацию Г. Шенкер называет также «священным треугольником») — и «исходной линии» (Urlinie) — нисходящего, направленного к тонике поступательного движения в верхнем голосе. Соответственно, процесс порождения текста (Auskomponierung) реконструируется как многоступенча-

¹ Наиболее полно изложены в посмертно изданном труде: Шенкер 1935.

тое «пролонгирование» элементов, входящих в состав «исходной структуры» и «исходной линии».

Оценивая принципы учения Г. Шенкера с обобщенной эпистемологической точки зрения, следует подчеркнуть, что автора занимают не внешние, непосредственно данные наблюдению материальные характеристики элементов, а то место, которое тот или иной элемент занимает в иерархически организованной структуре, то есть, в сущности, именно та категория, которую мы определили как имманентно-музыкальный смысл. Структурная функция (смысл) элемента оценивается в терминах фундаментальной оппозиции «базовая структура — пролонгация», действующей на уровне каждого данного структурного слоя; шенкерский подход позволяет в пределах каждого слоя отличать элементы базовые от внешне идентичных элементов пролонгирующих, то есть способен отвлекаться от материальных характеристик, акцентируя внимание на иерархической позиции элемента, таким образом, абстрактная категория «позиции», хотя и в неявном виде, признается онтологически предшествующей конкретным материальным (по принятой в русскоязычном музыковедении со времен Б. В. Асафьева терминологии — интонационным) свойствам¹.

Далее, важной особенностью рассматриваемой концепции является ее установка на *моделирование* процесса синтеза текста (*Auskomponierung*), позволяющая проследить становление текста от «исходной структуры», через все промежуточные слои, эмпирически данному целому²; этим шенкерская концепция принципиально отличается от традиционного таксономического, расчленяющего типа анализа, равно как и от подходов, ограничивающих процессуальный аспект музыки синтагматикой элементов непосредственно данного наблюдения, интонируемого слоя. Все эти свойства приближают теорию Г. Шенкера к идеалу имманентной теории иерархически организованного объекта, то есть такой теории, которая рассматривает свой объект строго изнутри, как самодовлеющее целое, и не нуждается в помощи дисциплин, внешних по отношению к данному объекту (в случае теории музыки — в «помощи» со стороны акустики, психологии восприятия, социологии и т. п., равно как и в популярных среди музыковедов различных направлений расплывчатых семантических интерпретациях).

Ряд исследователей справедливо указывает на обнаружившуюся *post factum* концептуальную близость учения Г. Шенкера одному из ответвлений современной структурной лингвистики — генеративному синтаксису Н. Хомского (Chomsky)³. Напомним, что согласно Н. Хомскому все эмпирически данные предложения языка (в его терминологии, заимствованной нами для настоящей работы — поверхностные структуры) получаются из абстрактных

¹ Ср.: Зальцер 1962, с. 10—14.

² См.: Беркхарт 1978, с. 173.

³ См.: Эббитт 1965, с. 59—60; Лердаль и Джэкендофф 1983, с. 111; Дельеж 1984, с. 14.

глубинных структур путем применения к ним некоторого набора имманентных языку преобразующих (трансформационных) правил. Для каждой конкретной поверхностной структуры может быть восстановлена ее трансформационная *история*, то есть, иначе говоря, может быть ретроспективно прослежен процесс ее порождения глубинными структурами. Аналогичным образом и шенкеровская доктрина нацелена на восстановление истории порождения текста — понимаемой здесь, конечно, не как факт творческой биографии того или иного композитора, а как имманентный процесс, этапы которого эксплицируются на основании анализа нотного материала, — то есть, в сущности, именно на то, что выше было названо «оправданием созданного». Отсюда — ее постоянная актуальность и способность к обогащению и развитию; в особенности это относится к тому дистиллированному варианту шенкериянства («великой пост-шенкеровской ортодоксии»¹), который был разработан главным образом в США усилиями нескольких поколений учеников и последователей Г. Шенкера, «очистивших» его учение от разного рода эклектических и наносных (обусловленных реалиями эпохи, в которой жил ученый, и культуры, к которой он принадлежал) моментов. Среди весьма многочисленных работ шенкериянского направления есть фундаментальные учебные пособия², тексты, реинтерпретирующие те или иные аспекты учения³, и труды, ставящие своей целью дальнейшее оттачивание предложенного Г. Шенкером аналитического инструментария⁴.

Итак, можно утверждать, что шенкериянская доктрина — хотя и идейно близкая структуральному синтаксису Н. Хомского, но изначально зародившаяся в недрах самой музыкальной науки и, следовательно, не отягощенная столь подозрительной для многих музыковедов генетической связью со структурной лингвистикой⁵ — сумела достичь сравнительно высокого уровня аде-

¹ Бенджамин 1981, с. 1.

² Зальцер 1962; Форт и Джилберт 1982.

³ Форт 1959; Комар 1971; Беркхарт 1978; Бенджамин 1981.

⁴ Особенно интересны: Эпштейн 1987, где идея *Ursatz* гибридизируется с принадлежащей А. Шенбергу идеей «базовой формы» (*Grundgestalt*) — константного организующего начала, обеспечивающего тематическое единство произведения; Лердаль и Джекендофф 1983, где осуществлена формализация правил редукции элементов музыкального текста в духе генеративной грамматики Н. Хомского; эта формализованная система автоматически имплицитует систему правил синтеза текста. Важно отметить, что наряду с обязательными, авторы предлагают группу факультативных правил, на основании которых определяются «предпочтительные» конфигурации; таким образом ставятся необходимые теоретические пределы формализации такого лабильного процесса, как процесс анализа / синтеза музыкального текста. См. также: Лердаль 1985.

⁵ В отличие от направления, условно называемого «музыкальной семиологией» и уже во многом обнаружившего свою тупиковость. В работах этого направления, которое особенно активно развивалось в 1960 — 70-х гг. и стремилось представить музыку в структурно-семиотической перспективе на основе идейного багажа, почерпнутого преимущественно из трудов Ф. де Соссюра, особенно подчеркивается метатеоретиче-

кватности анализа музыкального текста, поскольку сама задача анализа была переосмыслена и преобразована в задачу моделирования процесса порождения (синтеза) той системы отношений, которую представляет собой музыкальный текст. Шенкериянство стало в своем роде важным шагом в преодолении традиционного отчуждения музыкальной науки от творчества — отчуждения, фактически давшего Стравинскому основание говорить в приведенной в самом начале настоящей работы цитате о принципиально нетворческом характере теории музыки; в этом смысле во многом аналогичную функцию выполнила, к примеру, структуральная теория поэтического текста (направление, связанное с именами Р. Якобсона, Ю. Лотмана и других выдающихся исследователей), также нацеленная на динамизацию науки о поэтическом творчестве, на преодоление отчуждения между ней и самим поэтическим творчеством.

Тем не менее следует указать на известную ограниченность шенкериянской методологии. Помимо своей изначальной неприменимости к любым явлениям, выходящим за рамки тонального Текста XVIII—XIX вв. (сам Шенкер был непримиримым противником любых форм музыкального модернизма, которых его теория в принципе не была в состоянии «оправдать»¹), она обладает также следующей особенностью: в ее рамках традиционно незначительное внимание уделяется временному аспекту музыки — причем как ритму локальных построений, так и временным отношениям, взятым в более широкой перспективе². На уровне глубинных, наиболее абстрактных структурных слоев ритм, по Г. Шенкеру, вообще не выявляется; структурообразующая

ский аспект. К числу излюбленных тем относятся такие, как поиск аналогий и различий между музыкой и вербальным языком (иногда и другими знаковыми системами), корректировка подходов, апробированных в лингвистике, с целью их возможного использования для решения музыковедческих задач, разработка новых терминологических систем, соответствующих современным стандартам точности с учетом прогресса лингвистической терминологии и др.; задача конкретного анализа эмпирических текстов в этой системе, по правде говоря, не играет особой роли, служа главным образом в качестве почти факультативного средства, иллюстрирующего красоту и стройность дедуктивных построений. Среди наиболее значительных работ «музыкальной семиологии»: Неттль 1958; Брайт 1963; Дельеж 1965; Рюве 1967; Хэрэг 1968; Маш 1971; Рюве 1971; Наттье 1973; Молино 1975; Наттье 1975 (одна из главных, обобщающих монографий всего направления). «Музыкальная семиология», несомненно, дала свои осязательные результаты, в обсуждение которых входит мы здесь не имеем возможности; тем не менее уже можно почти согласиться с высказанным по ее поводу категоричным мнением, что лингвистическая ориентированность музыкально науки, поиск поверхностных аналогий (а также, вероятно, и поверхностных различий — оборотной стороны аналогий) между музыкой и естественным языком — это «устаревшая и во многом бесплодная игра»: Лердаль и Джэкендофф 1983, с. 5.

¹ Ср., впрочем: Зальцер 1962, где сделана попытка (в ряде случаев с достаточно убедительными результатами) применить шенкериянский подход к некоторым образцам европейской музыки XVI—XVII и XX вв.

² Критике отношения к ритму как одного из «слабых» пунктов шенкерской доктрины в значительной мере посвящена работа: Нармур 1977.

функция ритма становится более или менее релевантной только на уровне пролонгаций. Трактруя временные отношения как фактор всего лишь поверхностного слоя, ортодоксальный шенкеризм как бы отказывает им во внутренней, не лежащей на поверхности, мотивированности. Отсюда — трудность в рамках последовательно шенкериянского подхода дать полноценный ответ на вопрос: почему данный, и именно данный элемент появляется в данной, и именно данной точке временной (синтагматической) оси. Иначе говоря, шенкериянский подход мало приспособлен для выявления синтагматических отношений: если шенкериянская оппозиция «базовая структура-пролонгация», как будет видно из дальнейшего, близка к противопоставлению парадигматически сильной и слабой позиций, то противопоставление позиций по синтагматическому признаку не имеет аналогии в рамках шенкериянской концепции¹. Можно утверждать, что данный подход успешно «работает» главным образом постольку, поскольку тональная музыка XVIII—XIX вв. является искусством каноническим, в большой мере зависимым от изначально заданных норм Текста: его эффективность наиболее очевидна на уровне глубинных, самых абстрактных и обобщенных слоев структуры; в значительно меньшей мере он предназначен для того, чтобы быть средством для раскрытия индивидуального своеобразия отдельно взятого произведения².

В музыке XVIII—XIX вв., вообще говоря, наиболее сильное воздействие канонических норм Текста наблюдается на самых высших и на самых низших уровнях иерархии текста, то есть на уровне крупных разделов формы с одной, и на уровне отдельных аккордов и кратких аккордовых последовательностей — с другой стороны; поэтому осуществляемые в рамках шенкериянской и хомскиянской традиций попытки разработки свода трансформационных правил для этих уровней часто оказываются весьма успешными³. От ограниченности шенкериянского подхода страдает главным образом исследование средних уровней членения текста — уровней мотивов, более или менее обширных конгломератов мотивов, и других сопоставимых с ними элементов, относительно которых тональный Текст допускает высокую степень свободы от канона; «оправдание» мотивных отношений в рамках ортодоксального шенкериянства является практически невыполнимой задачей. Попробуем рассмотреть проблему этих отношений с выдвинутой выше точки зрения, а именно с точки зрения соотношения синтагматически и парадигматически

¹ С другой стороны, это противопоставление находит свою очевидную параллель в дихотомии «функциональный-афункциональный ход»: Милка 1982, *passim*. Первый член названной дихотомии означает реализацию ожидания, заданного предшествующим развитием (что, вообще говоря, совпадает с синтагматически сильной позицией), а второй — нарушение такого ожидания, что может идентифицироваться как синтагматически слабая позиция.

² Ср.: Дельеж 1984, с. 108—111.

³ Наиболее последовательный и успешный опыт, синтезирующий обе названные традиции — уже упомянутая работа: Лердаль и Джэкендофф, 1983.

сильных и слабых позиций, позволяющей рассмотреть имманентную, глубинную структурную модель, порождающую данную, и именно данную поверхностную структуру, со свойственными ей взаимоотношениями между элементами, в более «стереоскопической», объемной перспективе. Возьмем для этой цели произвольно выбранный отрывок из популярного текста: начальный период фортепианной Сонаты соч. 7 Бетховена; см. нотный пример 2.

Итак, элементы, с которыми мы будем иметь дело в данном случае — *мотивы*. Имея в виду общеизвестные трудности, с которыми постоянно сталкиваются попытки формального определения понятия «мотив», необходимо уточнить наше восприятие этого термина. Мотив в общем виде — это парадигматический элемент, находящий свое распределение в синтагматике музыкального текста¹. «Смысл» мотива как парадигматического элемента определяется тем, что любой мотив — это член класса однородных элементов (парадигмы), в состав которого входят все встречающиеся не только в данном музыкальном произведении, но и в Тексте эпохи случаи — *варианты* — воспроизведения *инвариантной* мотивно-парадигматической идеи. Отсюда следует, что любой мотив, вообще говоря, выступает в тексте как представитель своего класса, своей парадигмы, то есть, по определению, занимает парадигматически сильную позицию (необходимые оговорки будут сделаны ниже); этим мотив отличается от таких элементов, которые ни в какие парадигматические классы не входят и, соответственно, занимают парадигматически слабые позиции (к ним могут относиться, например, основанные на общих формах движения связующие отрезки между настоящими мотивами).

Сказанное позволяет однозначно считать позицию начального мотива разбираемого отрывка — K1 — парадигматически сильной. Она является таковой как с точки зрения данного текста (в рамках которого мотив многократно утверждает свою функцию одного из главных, легко узнаваемых тематических элементов), так и с точки зрения классицистского Текста: мотив выступает в едином ряду с другими подобными ему броскими, основанными на движении по тонам тонического трезвучия оборотами, извлеченными из интонационного фонда эпохи и сплошь и рядом открывающими собой *allegri* первых частей сонатно-симфонических циклов.

Второй элемент построения — K2 — это второе звено восходящей секвенции на том же повторяющемся басу терцией выше первого. Его позиция безусловно синтагматически сильная, так как секвенция и остинато — о чем уже говорилось — это наиболее прочные виды синтагматической связи, осно-

¹ Строго говоря, это определение недостаточно, так как под него с равным успехом подходят парадигматические элементы самых различных иерархических рангов, в том числе и элементы заведомо иного масштаба, чем тот, который интуитивно принято отождествлять с категорией «мотив». Более детальную дефиницию понятия «мотив», позволяющую, по необходимости, осуществить фильтрацию парадигматических элементов, больших или меньших, чем настоящие мотивы, см. в: Гаспаров 1977, с. 123—125.

ванные на максимально инерционном, связанном с наименьшими затратами внутренней энергии, движении от одного элемента (звена) к другому. Одновременно, как следует из известных положений теории информации, по мере развертывания секвенции или остигатной цепочки звенья теряют в информативности (в применении к музыке можно было бы сказать: в ассоциативном потенциале), в результате чего каждое последующее звено в плане парадигматических характеристик (то есть в плане способности представлять соответствующий класс однородных, узнаваемых элементов) оказывается слабее предыдущего. Сказанное практически не относится ко второму звену секвенции: в пределах всего лишь двух звеньев процесс ослабления информационной ценности не мог бы пойти хоть сколько-нибудь далеко (в данном случае появление К2 сразу вслед за К1 можно уподобить риторической фигуре «эпизевксис», суть которой заключается в усилении выразительности слова путем его двукратного повторения¹); однако если бы за К1 и К2 у Бетховена шло третье звено К3, как это показано в нотном примере 3, то его позицию также можно было бы оценить как синтагматически сильную (К3 по инерции продолжает движение, заданное последовательностью К1 и К2), и в то же время — как парадигматически уже в известной мере ослабленную по сравнению с К2. Если бы восходящее секвенционное движение продолжалось в том же духе и дальше, то после некоторого предела К_n элемент вообще перестал функционировать как мотив (парадигматическая составляющая его имманентного смысла свелась бы к нулю). Бетховен и другие классики избегали подобного крена в сторону сильной синтагматики за счет неизбежного ослабления парадигматики: одним из эффективных приемов, служащих обеспечению динамического равновесия между показателями на обеих альтернативных осях (парадигматической и синтагматической), то есть, иначе говоря, между мерой узнаваемости элемента и мерой связности текста, является общеизвестный прием, который можно было бы назвать «принципом трехшаговости» и который получил огромное распространение в качестве одной из стандартных моделей организации мотивных отношений в Тексте XVIII—XIX вв. Суть этого принципа в том, что когда за элементом Х' непосредственно (по принципу эпизевксиса) проводится его вариант Х'', между обоими элементами возникает прочная синтагматическая связь, обусловленная инерционным характером подобного чередования элементов; одновременно позиция Х'' — всего лишь второго звена в цепи повторов — остается и парадигматически сильной. Во избежание нежелательного нарушения равновесия позиций, грозящего в случае, если движение по инерции будет продолжаться, после Х'' обычно требуется третий шаг: преодоление инерции путем «снятия» некоторых характеристик парадигмы Х (то есть парадигмы, представленной элементами Х' и Х''); соответственно, на третьем шаге парадигматический показатель возрастает, а синтагматический — падает. Именно это стремление

¹ См.: Гаспаров 1986, с. 252.

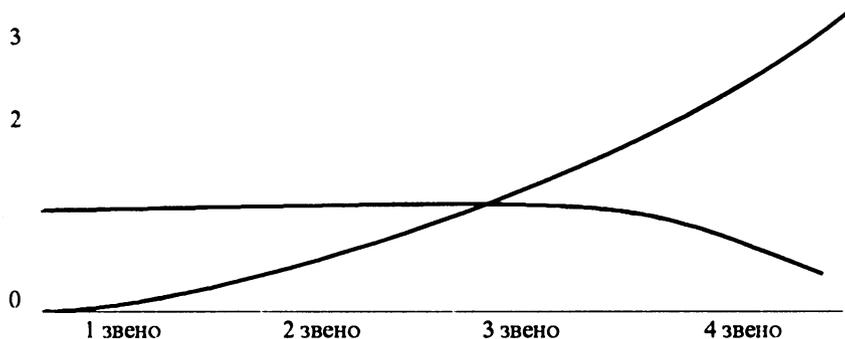
к преодолению инерции после того, как возможности первоначального заданного типа движения кажутся исчерпанными, и служит импульсом к смене мотивной парадигмы после K2.

Но позицию новой тематической идеи — она обозначается как L (см. такты 5—10 нотного примера 2) — совершенно не следует оценивать как синтагматически абсолютно слабую. Мотив L1, будучи по одним параметрам «отрицанием» парадигмы K, содержит в трансформированном виде некоторые характеристики гипотетического K3 из нотного примера 3. В примере 4 восстановлена трансформационная история L1; из примера видно, что L1 выводится из мотива K3 в результате преобразования, напоминающего перемещение голосов в вертикально-подвижном контрапункте. Можно утверждать, что благодаря наличию достаточно высокой меры парадигматического родства между K3 и L1 инерция движения, заданная первыми двумя шагами процесса, на третьем шаге преодолевается лишь частично, то есть между K2 и L1 существует совершенно определенная синтагматическая связь, хотя и не такая прочная, как между гипотетическим K3 и L1; наличие этой связи обеспечивает непрерывность и цельность формообразующего процесса¹. Секвенционное развертывание мотивов группы L (L1-L2-L3) продолжает диалектический процесс «отрицания» парадигмы K и, соответственно, процесс утверждения того нового, что внесла с собой парадигма L.

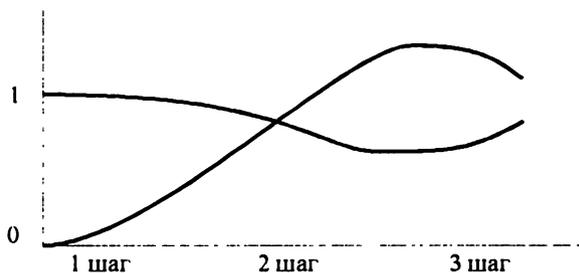
Оценка количественной меры силы/слабости позиции мотива или какого-либо иного элемента в тексте, вообще говоря, кажется нам явным излише-

¹ Поэтому трудно согласиться с А. Милкой, трактующим смену парадигмы K парадигмой L как «афункциональный ход» (ср. примечание 1 на с. 21; именно из книги А. Милки заимствованы наши буквенные обозначения мотивов в начале Сонаты Бетховена — Милка 1982, с. 48); более того — в принципе трудно согласиться со столь жестким противопоставлением «функционального» и «афункционального» ходов, не признающим тонких градаций между этими двумя крайностями и чреватым опасностью чисто парциального восприятия музыкального целого. Ср.: «Восприятие нехудожественных текстов есть цепь однократных актов, нанизанных на временную ось, восприятие художественного текста представляет собой ряд повторов и возвращений, существующих не во времени, а в некотором мыслимом пространстве, подобном самой архитектонике произведения. Восприятие нехудожественной речи парциально, оно членится на самостоятельные отрезки процесса. Восприятие художественной речи целостно: каждая часть раскрывает свою семантику [в применении к нашему материалу мы сказали бы: свое функциональное значение, определяемое совокупностью парадигматического и синтагматического показателей — Л.А.] лишь по отношению к целому»: Лотман 1964, с. 168. При подобном подходе понятие «афункциональный ход» — по меньшей мере в применении к музыке, типологически подобной Сонате Бетховена (в дальнейших главах будут рассмотрены типологически контрастные образцы, для которых «парциальное» восприятие представляется более адекватным их имманентной природе), — во многом утрачивает смысл: ход, «афункциональный» с точки зрения временной, синтагматической оси, не является таковым с точки зрения другого, более специфического для художественного текста уровня восприятия музыки, который почти не учитывается в односторонней (чисто синтагматической) концепции музыкальной функциональности А. Милки.

ством, но в целях более наглядной иллюстрации сказанного мы позволим себе предаться этому излишеству. Меру синтагматической позиции мотива К1 как исходной точки отсчета, которой ничто не предшествует, принимаем за 0; меру его парадигматической позиции как элемента, входящего в мотивный фонд Текста и, соответственно, изначально наделенного известным ассоциативным потенциалом — за 1. Элемент К2, как второе звено секвенции, имеет, по определению, более высокий синтагматический показатель; примем его равным 1. Далее, воображаемый элемент К3 наделен еще более высоким синтагматическим показателем (условно = 2), тогда как его парадигматический показатель обнаруживает тенденцию к снижению; по мере наращивания звеньев секвенции разрыв между показателями должен был бы неизбежно возрастать согласно следующему закону:



Появление L1 на месте гипотетического К3 (то есть реализация «трехшаговой» модели) препятствует слишком резкому скачку одного из показателей за счет другого, то есть способствует уравниванию парадигматической и синтагматической позиций; на приведенном ниже графике это выражено в виде встречного движения двух «синусоид» в момент третьего шага:



Таким образом, мы видим, что за поверхностной структурой — эмпирическим текстом, данным наблюдению как цепочка *дискретных* мотивов, скрыт *непрерывно* действующий (эта непрерывность на графиках отражена в

виде плавной конфигурации линий) глубинный моделирующий механизм, суть которого состоит в обеспечении равновесия между сильными и слабыми позициями, в недопущении одностороннего роста показателя, характеризующего позицию элемента на одной из двух альтернативных осей за счет слишком явного падения показателя его позиции на другой оси.

Уже на примере этого крошечного по объему отрывка из Сонаты Бетховена можно составить представление о фундаментальном противоречии, свойственном любой музыке и, вероятно, достойном того, чтобы возвести его в ранг своего рода закона музыкального формообразования: это противоречие состоит в принципиальной невозможности такого текста (любого объема, выходящего за некоторые минимальные пределы), в котором все позиции элементов были бы в равной мере парадигматически и синтагматически сильными. Наиболее сильная синтагматика достигается в условиях движения по инерции, неизбежно приводящего к падению парадигматического показателя; с другой стороны, чрезмерное разнообразие парадигматики отражается на мере связности текста, делая его клочковатым, синтагматически неупорядоченным. Можно сказать, что *упорядоченность* текста на одной из двух альтернативных осей необходимым образом компенсируется *свободой* на другой оси. Таков, как нам представляется, достаточно универсальный закон, действие которого распространяется на любой текст; учет конкретных форм проявления этого закона в идеале позволит за дискретной поверхностной («интонационной») оболочкой текста разглядеть силы, организующие отношения между его элементами и определяющие эмпирические характеристики интонируемых структур, в динамике их непрерывного действия. Попутно отметим, что данный закон не противоречит принципиальной возможности существования текста, состоящего из одних только слабых позиций; о текстах, допускающих весьма высокую меру как синтагматической, так и парадигматической свободы, мы будем иметь возможность говорить в дальнейшем.

Возвращаясь к разбираемому отрывку Сонаты Бетховена, обратим внимание на цепочку L1-L2-L3. Если L1 — первое звено в процессе отрицания некоторых характеристик парадигмы К во имя утверждения новой (полученной из К путем трансформации отрицаемых характеристик) мотивной парадигмы, а следующий ход секвенции — L2 — продолжает этот центробежный процесс, то момент частичного преодоления инерции, в нарушении заявленного с самого начала Сонаты принципа «трехшаговости», наступает с небольшим опозданием, то есть не сразу после L2, а лишь во второй половине элемента L3 (нотный пример 2, такт 10). Таким образом, инерция, заданная последовательностью L1-L2, в значительной мере распространяется и на L3, в результате чего возникает дополнительная («сверхплановая» с точки зрения трехшаговой модели) сильная синтагматическая связь между L2 и L3; можно сказать, что преодоление инерции наступает не после двух — как в канонической трехшаговой модели, — а после двух с половиной шагов.

Это легкое, но явное смещение равновесия позиций в сторону сильной синтагматики на участке L2-L3, несомненно, связано с тем, что последующий

элемент (такты 11—12) представляет собой каноническую формулу полного совершенного каданса, то есть элемент, позиция которого, именно в силу его диктуемой нормами Текста каноничности всегда, при всех обстоятельствах, является парадигматически исключительно сильной. Особая парадигматическая «ценность» кадансовой формулы имплицитно в данном случае необходимость локального сгущения синтагматических связей на участке, непосредственно ей предшествующем. Здесь мы имеем дело опять же с моделирующим механизмом, уравнивающим парадигматические и синтагматические позиции: если парадигматический показатель кадансовой формулы условно принять за 2, то этот механизм, естественно, должен в непосредственном соседстве с ней обеспечить пропорциональный прирост синтагматического показателя. Поэтому явление компенсирующего предкадансового усиления синтагматики служит одним из общих мест для всей музыки XVIII—XIX вв. (преимущественно придерживающейся принципа уравнивания позиций) и часто реализуется в виде органичных пунктов, нагнетания секвенций, остинато и т. п., причем чем выше структурный ранг каданса, то есть чем более значительный раздел формы он завершает, тем более сильно и настойчиво, как правило, подчеркивается это явление. В рассматриваемом случае структурный ранг каданса низок (он служит завершением всего лишь начального периода обширного текста), поэтому смещение равновесия в сторону сильной синтагматики на предкадансовом участке едва заметно.

Становление формы Сонаты — по меньшей мере на уровне мотивных отношений — происходит, таким образом, в непрерывной, организуемой благодаря постоянно действующей глубинной структурной модели, игре сильных и слабых позиций; правила этой игры тщательно соблюдаются даже в самых незначительных деталях. Продолжая следить за ней, рассмотрим отрезок, следующий за первой кадансовой формулой и содержащий дополнительную аналогичную формулу (нотный пример 2, такты 13—17). Для того, чтобы лучше уяснить имманентный смысл этой локальной «коды», мысленно вообразим, что ее в тексте нет, и последующий этап развертывания формы, основанный на гаммообразном движении триолями (такты 17 и следующие), наступает непосредственно после первого же каданса, то есть бетховенские такты 13—16 пропущены. Этот гипотетический вариант (такты 11—12, а затем 17—25 бетховенского оригинала) показан в нотном примере 5.

Полученный вариант, вообще говоря, вполне корректен; в нем нет ничего такого, что противоречило бы конструктивным нормам, принятым для главных партий сонатных *allegri*. Более того, с определенной точки зрения он даже может показаться чуть более предпочтительным, чем тот, который реально предложен Бетховеном: ведь согласно обычаям классицистского письма такое сильное средство, как полный совершенный каданс, следует использовать экономно, тем более в самом начале произведения. В качестве единственного «но» можно отметить разве что относительную парадигматическую бессодержательность мотивов, складывающихся в гаммообразные фигура-

ции. Но здесь следует пояснить, что именно имеется в виду под «бессодержательностью».

Мотивы, основанные на равномерном движении триолями — их обобщенно можно назвать триольной парадигмой — пронизывают всю первую часть Сонаты; взятые в совокупности, они могут быть представлены в виде своеобразного спектра, на крайних точках которого оказываются весьма несхожие в интонационном плане конфигурации. Родственные отношения между ними выявляются благодаря ряду плавно переходящих друг в друга промежуточных форм; при каждом шаге характер движения в одном из двух триольных подразделений мотива («субмотивов») не меняется, тогда как в другом происходит перестановка. Приведенная в примере 6 схема (спектр) данной мотивной парадигмы, конечно же, далеко не полна, но отсутствующие варианты могут быть достаточно легко идентифицированы как более или менее видоизмененные трансформаты тех вариантов, которые включены в схему. Отрезки, взятые в скобки, образуются, так сказать, скачкообразным путем: от отрезков-предшественников их отделяют варианты, не данные непосредственно в тексте Сонаты, но принципиально возможные, не запрещенные стилистическими конвенциями Текста (отдельные гипотетически реконструированные «пропущенные» промежуточные звенья в примере отмечены звездочкой).

Мотивы триольной парадигмы различаются по степени своей индивидуализированности, которую в данном случае следует понимать как величину, обратную мере инерционности внутримотивного движения. Статистический анализ частоты употребления мотивов, представляющих эту парадигму, несомненно, покажет обратную зависимость между степенью индивидуализированности мотива и тем, насколько часто он встречается в тексте. Наиболее многочисленны варианты, характеризующиеся максимально инерционным типом внутримотивного движения, а именно — основанные на постоянном повторении одного и того же тона (собственно говоря, на отсутствии всякого движения) и на восходящем или нисходящем гаммообразном виде движения (то есть на равномерном и прямолинейном типе движения). Обобщенный, лишенный выраженной индивидуальности облик этих элементов делает их особенно пригодными главным образом для использования в качестве фигур аккомпанемента (ср. функцию мотива-репетиции одной и той же ноты в первых тактах Сонаты и в некоторых других эпизодах) или в качестве основного материала для построения связующих, промежуточных, неустойчивых, одним словом — парадигматически слабо упорядоченных отрезков текста (см. разработку этой же части Сонаты, где среди представителей триольной парадигмы абсолютно преобладают именно формы с максимально ослабленной, нивелированной индивидуальностью). Таким образом, вновь подтверждается закономерность, согласно которой усиление синтагматических связей неизбежно сопровождается обеднением парадигматического содержания, то есть выходом на поверхность элементов с низким или стертым ассоциативным потенциалом.

Преодоление инерции, заданной последовательностью элементов с низким парадигматическим показателем, мгновенно приводит к резкому скачку парадигматической позиции; см. последние такты нашего нотного примера 5 (25-й такт Сонаты), где прекращение исчерпавшего себя гаммообразного движения влечет за собой появление мотива, устанавливающего мощную ассоциативную арку с самым началом, элементом K1: сильная синтагматическая, но слабая парадигматическая позиция сменяется в порядке диктуемой глубинной структурной моделью компенсации сильной парадигматической, но слабой синтагматической позицией. То же постоянное стремление к компенсации сильных позиций слабыми, а слабых сильными — то есть, другими словами, моделирующий механизм, обеспечивающий соблюдение динамического равновесия между упорядоченностью и свободой — и лежит, по-видимому, в основе того самого «вставного» отрезка в тактах 13—17, ради «оправдания» которого мы предприняли это затянувшееся отступление. Парадигматическая «бессодержательность» (инерционность) гаммообразного движения триолями в последующих тактах делает желательной его предварительную подготовку в виде локального сгущения парадигматических, ассоциативных связей, и именно эту как бы буферную функцию призван выполнить элемент, занимающий в тексте Сонаты такты 13—17.

Степень ассоциативной насыщенности в данном отрывке, действительно, необыкновенно высока. Здесь дополнительный кадансовый оборот сочетается с трансформированным элементом, принадлежащим парадигме L: два компонента мотива L1 (вращение триолями вокруг Es и поступенное движение вверх от G через проходящий As к B) подвергаются двойному контрапунктовому преобразованию: одновременному перемещению по вертикали и по горизонтали. Но мы помним, что сам мотив L1 получен из гипотетического мотива группы K (условно — K3) также в результате приема, сходного с перемещением голосов в вертикально-подвижном контрапункте. Таким образом, в буферном отрывке момент синтеза (объединение разнородных парадигматических идей: L1 плюс кадансовая формула) сочетается с продолжающимся процессом диалектического отрицания исходной парадигматической идеи, которая здесь возвращается в снятом виде как результат многоходовой трансформации с использованием приемов подвижного контрапункта. Благодаря такой парадигматической, ассоциативной насыщенности создается ступок энергии, в дальнейшем разряжающейся в виде гаммообразных пассажей — парадигматически малосодержательного, слабого элемента, «оправданного» как средство вновь вернуть равновесие, заставить кривые (ср. приведенный выше условный «график»), разошедшиеся на сравнительно большое расстояние, вновь двинуться навстречу друг другу. Вероятно, один из главных секретов величия Бетховена состоит именно в способности обогащать процесс развертывания текста подобными дополнительными, не предусмотренными никакими схемами и «правилами», очагами локального ассоциативного сгущения — блестящими доказательствами авторской изобретательности и остроумия.

Относительно отрывков, подобных только что разобранным, позволим себе высказать гипотезу, что за имманентно-музыкальным механизмом их порождения (так же, впрочем, как и за любым имманентно-музыкальным процессом) скрыт еще более глубокий и общий психологический механизм, в данном случае — родственный тому, который лежит в основе остроумия, игры слов. Используемый Бетховеном прием сжатия музыкального материала близок тому, что З. Фрейд в своем классическом исследовании об остроумии называет «конденсацией» («сгущением»); этот способ генерирования острот состоит в том, что в рамках одного высказывания совмещаются («конденсируются») не родственные по смыслу идеи, что часто приводит к возникновению смешных слов-неологизмов¹. Знаменитые слова-«бумажники» из «Алисы в Зазеркалье» возникли, несомненно, именно в результате конденсации. «Соль» таких слов заключается в их изначальной внутренней диалектичности, благодаря которой создается ассоциативное поле высокой напряженности, обуславливающее взрывчатую силу игры слов. Можно утверждать, что аналогичную конденсацию мотивных идей осуществил в рассматриваемом отрезке и Бетховен; сходный механизм кумулирования ассоциативного потенциала лежит, по-видимому, в основе многих музыкальных «изюминок», рассыпанных по творениям больших мастеров.

Опуская ряд интересных деталей, обратимся теперь к другому пункту формообразующего процесса: появлению темы побочной партии экспозиции (такты 59 и след.). Анализ показывает, что и в этот, казалось бы, допускающий наибольшую меру как синтагматической, так и парадигматической свободы момент срабатывает та же ограничивающая свободу модель уравнивания позиций, которая была задействована с первых тактов; она и определяет эмпирический облик новой темы. Набор парадигматических характеристик темы побочной партии не содержит практически ничего такого, что так или иначе не восходило бы к уже знакомым нам парадигматическим элементам темы главной партии; некоторые этапы трансформационной истории новой темы схематически восстановлены в нотном примере 7. В этом же примере отражена и особенность синтагматического развертывания начального мотива побочной партии, смоделированного по уже знакомому нам образцу: двукратное восходящее секвенционное проведение исходного элемента плюс преодоление инерции на третьем шаге — в трансформированном третьем звене секвенции, образованном в результате взаимного перемещения правого и леворучного тематических «субэлементов» по вертикали.

В примере 8 показано другое, менее очевидное парадигматическое соответствие между элементами, входящими в состав тем главной и побочной партий. В дальнейшем (несколькими тактами ниже) тема побочной партии варьируется, еще более откровенно обнаруживая свою ассоциативную связь с исходным элементом Сонаты; см. нотный пример 9. Глубинное родство

¹ Фрейд 1905.

противопоставленных друг другу тем, обнаруживаемое несмотря на поверхностные различия, еще раз подтверждает хорошо известное положение о том, что классицистская форма не знает абсолютных контрастов: всегда существует некое сильное унифицирующее начало, своего рода «сверхпарадигма», к которому возводится все многообразие парадигматических элементов произведения, каким бы пестрым ни казалось оно поверхностному взгляду¹. Сказанное подводит нас к выводу — впрочем, почти тривиальному, что постоянно действующая, не позволяющая кривым на графике разойтись слишком далеко друг от друга модель уравнивания позиций в музыке эпохи классицизма служит нормальной формой реализации этой абстрактной, онтологической предшествующей музыкальному произведению «сверхпарадигмы»².

Той же модели уравнивания позиций обязаны своим возникновением некоторые новые парадигматические элементы заключительной партии экспозиции. Можно заметить, что в теме главной партии преобладающее значение имели хорейская (см. праворучный компонент начального мотива К1; первый такт здесь, несомненно, тяжелый, тогда как второй — легкий; то же относится ко всем остальным вариантам парадигмы К) и дактилическая (см. леворучный компонент того же мотива) структуры парадигматических

¹ Ср.: Рети 1967; Уолкер 1966; особенно подробно и разнообразно проблема унифицирующего начала освещена в уже упомянутой работе: Эпштейн 1987.

² По поводу онтологической первичности того, что мы здесь называем тяжеловесным словом «сверхпарадигма», существует странное несоответствие между традиционным «ненаучным» представлением, в той или иной форме подтвержденным многочисленными высказываниями о природе музыкального творчества, принадлежащими композиторам от Бетховена («...я вижу и слышу образ во всем его объеме, стоящим перед моим внутренним взором как бы в отлитом виде»; «целое всегда стоит у меня перед глазами», цит. по: Климовицкий 1979, с. 79) до А.Шнитке (см.: Шнитке 1982; с. 105) и Э.Денисова (Денисов 1986, с. 11), и идеологией асафьевской традиции в современном теоретическом музыкознании. Существенный для музыкального искусства дуализм абстрактного «первоначального единства» (Курт 1975, с. 19—20) и материального «интонируемого» слоя фактически не учитывается популярной концепцией «музыкальной формы-процесса», изначально объявляющей «мифическими» те «первопричины», которые, организуя движение музыки, трансцендентны по отношению к собственно процессу интонирования (см.: Асафьев 1963, с. 52). В аналитической практике такой узко понимаемый материализм неизбежно приводит к одностороннему крену в сторону синтагматики (асафьевская система понятий позволяет в словосочетании «музыкальная форма как процесс» без большой натяжки заменить слово «процесс» термином «синтагматика», поскольку другой разновидности категории «процесс» — процессу порождения поверхностной структуры абстрактными «первопричинами», то есть, собственно говоря, глубинной структурой, — в этой системе нет места): каждая последующая интонация объясняется на основе свойств предшествующей интонации, как если бы композиционный процесс действительно носил парциальный характер (см. примечание 1 на с. 24) и состоял в простом нанизывании интонируемых элементов друг за другом на синтагматическую ось. Показательный пример такого одностороннего «синтагматизма» — анализ фрагмента из «Зигфрида» Вагнера: Асафьев 1963, с. 82—84. Этот же подход оказал существенное влияние на аналитическую методологию ряда советских теоретиков последующих поколений.

элементов, тогда как трансформаты этих же элементов в побочной партии вначале наделены затактовой (ямбической, несколько ниже — анапестической¹) структурой. По мере развертывания побочной партии происходит разнообразное взаимодействие этих двух групп ритмических структур, а в заключительной партии осуществлен синтез всех ритмических вариантов. Обращает на себя внимание ритм первой темы заключительной партии: ямбический мотив в партии правой руки, производный от начального элемента побочной партии (см. верхнюю строку нашей условной «партитуры» в нотном примере 10) сочетается с ритмически диссонирующим басом. В результате суммирования обоих ритмов возникает спондей: структура о двух сильных долях (— —), как бы заимствующая от хорей акцент на первой, а от ямба — на второй доле; пример 10.

Следующая мотивная идея — элемент с двумя сильными долями (амфи-макр — U —), в котором как бы синтезируются признаки дактиля (ударение на первой доле) и анапеста (ударение на третьей доле); одновременно нетрудно усмотреть парадигматические связи этого мотива как с хорейским элементом главной партии, так и с ямбическим элементом побочной партии (см. схему в нотном примере 11). Хорейскому же элементу главной партии обязан своим происхождением и завершающий мотив всей экспозиции: это его ритмическая инверсия (хорей трансформируется в ямб) в уменьшении. Надо также отметить, что последний мотив экспозиции по своему ритмическому строению идентичен некоторым сравнительно малосущественным, проходным мотивам в разных других местах экспозиции (см. хотя бы такты 26—28, 30—32, 35—38, 90—92), укрепляя, таким образом, *post factum* их позицию в рамках общей «сверхпарадигмы». В концовке экспозиции, таким образом, синтезируются все мотивные идеи раздела, что естественно вытекает из уравнивающей природы глубинной структурной модели.

Согласно той же логике, особое значение в плане конденсации, синтеза парадигматических идей должна иметь кода всей первой части Сонаты. И действительно, исключительно высокая даже для Бетховена мера тематической насыщенности этой коды уже отмечалась исследователями². Остановимся специально на начальном отрезке коды, представляющем собой своеобразный конспект трансформационной истории темы побочной партии: ее выведение из начального элемента главной партии (парадигма К) через посредство промежуточного элемента, условно обозначенного в нашем нотном примере 12 как V. Позицию связующего элемента V, появляющегося здесь впервые и практически не входящего ни в одну из представленных в тексте Сонаты мотивных парадигм, следует оценить как парадигматически слабую; одновре-

¹ Имея в виду, что ритмика Бетховена носит ярко выраженный акцентный характер, названия размеров употреблены именно в акцентном, а не в квантитативном смысле. См. содержательную работу: Харлап 1971.

² См.: Протопопов 1970, с. 17, 48—49, особенно 77.

менно, благодаря ярко выраженному инерционному характеру органичного пункта, он отличается высокой мерой синтагматической упорядоченности.

Отношение крайних, обладающих мотивным статусом — то есть наделенных высоким парадигматическим показателем — участков данного эпизода коды к среднему, связующему, парадигматически слабому элементу в миниатюре моделирует то отношение, которое складывается между главной и побочной партиями сонатной экспозиции (или репризы) с одной стороны и связующей партией — с другой стороны. Главная и побочная партии, взятые как целое, представляют собой устойчивые, упорядоченные сверхмотивные единства — синтагмы — с высоким парадигматическим показателем; что касается связующей партии, то она по своему статусу в рамках сонатной формы отличается более низким уровнем парадигматической упорядоченности, но зато в порядке необходимой компенсации наделяется, в целом, сильной синтагматикой благодаря очевидному преобладанию инерционных, так называемых общих форм движения. Поднимаясь на еще более высокий уровень членения музыкальной формы, мы вновь видим аналогичное соотношение между парадигматически упорядоченными сверхсинтагматическими единствами высшего порядка — экспозицией и репризой — с одной стороны, и не составляющей устойчивого целого на том же иерархическом уровне, что и экспозиция с репризой, но зато богатой инерционными формами движения разработкой — с другой стороны.

Таким образом, модель уравнивания позиций, условно описываемая с помощью уже известной нам конфигурации из двух сходящихся, расходящихся и вновь идущих навстречу друг другу кривых, непрерывно действует на всех уровнях формального членения текста; разница лишь в том, что на низших и высших уровнях, как уже отмечалось, природа его действия определяется нормами, общими для Текста данной культурно-исторической формации, канонична и в принципе ничуть не противоречит методу шенкерянской редукции: достаточно глубокая редукция неизбежно сводит все многообразие отношений к каноническому «священному треугольнику» I—V—I, где, выражаясь в терминах нашей уравнивающей глубинной модели, V соответствует фазе расхождения условных кривых, а повторное появление I символизирует конечную для данного уровня рассмотрения текста точку в процессе восстановления первоначального равновесия. Действие канона на высоком уровне членения сонатной формы может быть еще более наглядно представлено в виде дерева зависимостей, в котором прямые ветви указывают на элементы базовой структуры, тогда как отходящие от них ответвления — на пролонгации (см. схему А)¹. Нетрудно видеть, что результатом последовательной редукции всех ответвлений на этой схеме, действительной для любой классицистской сонатной формы, будет как раз «священный треугольник» I—V—I. Если мы попытаемся начертить аналогичную схему для низкого

¹ Лердаль и Джэкендофф 1983, с. 247

Схема А

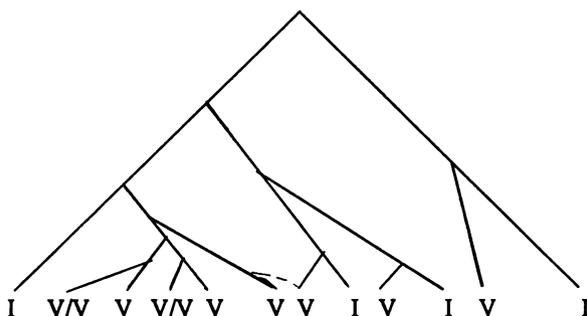
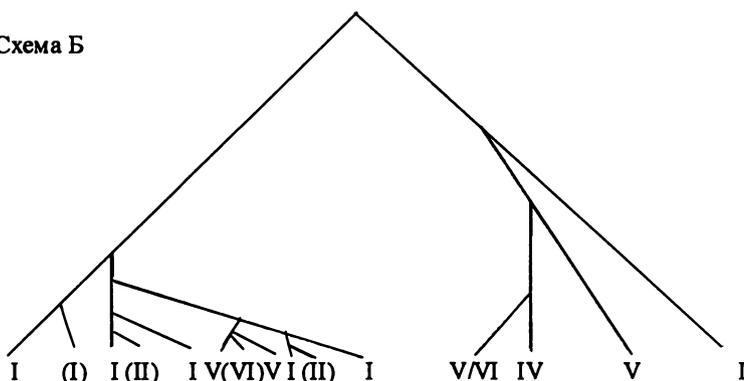


Схема Б



уровня формального членения — уровня соотношения между аккордами в первом двенадцатитакте Сонаты, — мы получим конфигурацию, которая также носит канонический для музыкального языка венского классицизма и легко сводимый к «священному треугольнику» характер (схема Б).

Разработка формальных правил конструирования деревьев подобного рода является серьезным достижением постшенкеррианской редуccionистской методологии. На приведенных примерах достаточно хорошо видны как преимущества этой методологии — возможность формального и наглядного представления музыкальной структуры как системы зависимостей, — так и ее принципиальная ограниченность каноническим, общезыковым аспектом музыки, безотносительно к индивидуальным особенностям отдельно взятого текста, не находящим своего выражения ни на уровне отношений между отдельными единицами в цепочке аккордов, ни на уровне сравнительно крупных разделов музыкальной формы. В то же время на средних уровнях формального членения — в частности, на уровне отношений между мотивами, — действие уравнивающей глубинной модели индивидуально для данного, отдельно взятого текста и поэтому делает желательным более дифференцированный, в полном смысле слова имманентный моделирующий подход, позволяющий ответить не только на вопрос: «как это сделано?» (в шенкеррианской

терминологии: «какими именно путями осуществляется процесс *Auskomponierung* на основе *Ursatz*?»), но и на вопрос: «почему это сделано именно так?»¹, то есть не только описать, но в какой-то мере и «оправдать» созданное.

* * *

Рассматривая процесс становления первой части бетховенской Сонаты, мы затронули лишь немногие из моментов, обращающих на себя внимание. Но все, что нам удалось бы сказать по поводу структурных особенностей данного текста, неизбежно продолжало бы сводиться к уже неоднократно повторенному: благодаря непрерывному, проявляющему себя на всех уровнях членения текста действию глубинной структурной модели, направленному на обеспечение динамического равновесия между сильными и слабыми позициями элементов и на выведение в связи с этим всего многообразия парадигматических элементов — мотивов и соизмеримых с ними единиц — из единой «сверх-парадигмы», музыка обретает необычайно высокую меру *цельности* (понимая под последней общую, суммирующую отношения на обеих альтернативных осях меру упорядоченности: своего рода «квоту» парадигматически и синтагматически сильных позиций) — едва ли не самую высокую теоретически возможную вообще в музыке. В системе эстетических оценок музыки эпохи классицизма «цельность» может претендовать на роль важнейшей категории; ее недостаток указывает либо на особые эффекты, связанные преимущественно сквази-импровизационным характером некоторых жанров (особенно жанра клавирной фантазии), либо попросту на художественное несовершенство (последнее, по-видимому, может быть показано не только на интуитивном уровне, но и с применением достаточно строгого формального подхода наподобие описанного в настоящей главе). В отношении первой части Сонаты соч. 7 Бетховена значимость данной категории представляется особенно ясной, так как тематизм части, то есть ее собственно интонируемый, поверхностный структурный слой, взятый как одномерная эмпирическая данность, не отличается особыми, бросающимися в глаза достоинствами (несомненно, курьезный отзыв Стравинского о Бетховене как о композиторе, лишенном мелодического дара², не в последнюю очередь основан на подобных образцах), а форма в таксономическом аспекте — то есть как обобщенная, статичная схема, — вполне традиционна и не содержит практически ничего существенно новаторского по сравнению с бесчисленным множеством других классицистских сонатных форм (не забудем, что Соната принадлежит перу молодого

¹ Задача музыковедческого анализа ставится именно в этих терминах в работе: Ран 1983, с. 126—127, представляющей собой интересный опыт создания всеобъемлющей дедуктивной системы для теоретической интерпретации *любой* этнографической музыки.

² Стравинский 1973, с. 31.

автора: издана в 1797 году). Главное «оправдание» Сонаты — то есть то, что делает ее памятником высокого, подлинно классического искусства, — состоит именно в исключительно эффективной организации действия глубинной структурной модели, обеспечивающей цельность, динамическую уравновешенность музыкальной формы во всех деталях.

Выше было сказано о том, что любой имманентно-музыкальный процесс имеет в качестве еще более глубинной основы механизмы общепсихологического порядка. По нашему убеждению, для процесса становления цельной, синтетичной классицистской формы такой основой служит феномен *индивидуации*: описанный великим швейцарским ученым К. Г. Юнгом (1875—1961) процесс интеграции, синтеза всех компонентов психической субстанции (по юнгианской терминологии — «психеи») человека, приводящий к обретению личности цельности, «Самости» (*das Selbst*), или, по метафорическому выражению К. Г. Юнга, к обретению человеком Бога в самом себе¹. Процесс и механизмы индивидуации — главная тема «Фауста» Гете; достижение высшей точки на пути индивидуации отмечено знаменитым восклицанием героя: «Мгновенье! // О, как прекрасно ты, повремени!» (перевод Б.Пастернака). С более специальной точки зрения «Самость» может быть определена как динамическое равновесие, установившееся между содержимым сферы коллективного бессознательного — трансцендентным по отношению к «Я» и определяющим основные параметры отношения человека к миру (об этой фундаментальной для юнговской «психологии глубин» категории подробнее см. в Главе 5 настоящей работы), — и сознательной сферой психической деятельности индивида. Для реального, эмпирического человека процесс индивидуации не может не быть невероятно тяжелым, сопровождающимся не только взлетами, но и болезненными падениями, и едва ли вообще достижимым до конца; но музыка, благодаря глубинному механизму, примиряющему имманентно присутствующие ей противоречия и обеспечивающему ее динамическую уравновешенность, обладает способностью моделировать этот процесс в рамках ограниченного по объему текста и, таким образом, нейтрализует фактор необратимого времени, превращая последнее — по выражению другого выдающегося мыслителя XX века, К. Леви-Стросса (род. в 1908), — в «синхронную, замкнутую в себе целостность»². Таким образом, музыка лучше, чем какое-либо иное из придуманных человеком средств, реализует фаустовское пожелание (ср. у того же К. Леви-Стросса: «Только слушая музыку и только в то время, когда мы ее слушаем, мы приближаемся к чему-то, похожему на бессмертие»³, или: «Музыке за относительно короткий промежуток времени удается достичь того, для чего не всегда хватает целой жизни... — единства намерения и его осуществления... Удовольствие, доставляемое музыкой, родственно удо-

¹ Юнг 1950, с. 91 и след.

² Леви-Стросс 1972, с. 27—28.

³ Там же.

вольствию, которое человек получает в результате полной, требующей затраты всех сил личности, самореализации в профессиональной деятельности, социальной жизни или любви, когда напряжение мгновенно падает, вызывая парадоксальный, блаженный упадок сил... и порождая слезы, но — от радости¹). Как мы убедились, этот эффект — глубинное психологическое «оправдание» любого классицистского текста, — достигается благодаря применению вполне определенных, поддающихся формальному эксплицированию технических средств, на раскрытие природы которых и направлен имманентный анализ текста.

Конечно, понятие «музыкальный классицизм» не укладывается в узкие рамки одного из этапов развития европейской музыки XVIII—XIX вв. Оно отражает определенное состояние общественного сознания и поэтому должно трактоваться не только конкретно-исторически, но и типологически: как такой тип музыкального мышления, для которого категория цельности играет существенную, принципиальную роль. В этом смысле музыкальный классицизм существовал всегда, во все времена; и во все времена ему противопоставлялся другой тип мышления, для которого категория цельности, психологически связанная со стремлением к индивидуации, не имеет значения, и имманентное «оправдание» которого, соответственно, зиждется на иных основаниях². Нет никаких резонов утверждать, будто музыка второго рода — искусство низшего порядка, обладающее неким экзистенциальным изъяном; просто это *другое* искусство и, как таковое, оно должно быть судимо согласно собственным, имманентным законам. Однако в силу причин, обусловленных главным образом давлением сложившихся в музыкальной науке традиций, «оправдание» такой музыки — по сравнению с решением аналогичной задачи в отношении искусства, принадлежащего типологическому классицизму — часто дается с большим трудом. Соответствующим образом адаптированная концепция имманентного анализа, на наш взгляд, способна служить преодолению препятствий на данном пути; она также может помочь найти адекватные подходы к истолкованию памятников типологического классицизма, не принадлежащих европейской традиции XVIII—XIX вв. и поэтому с известной точки зрения также являющихся «другой» музыкой. Именно «другая» музыка — в своих самых разнообразных, совершенно несхожих проявлениях — служит основным материалом для исследования в дальнейших главах.

¹ Леви-Стросс 1971, с. 587.

² Следуя известной типологии Г. Вельфлина, такое искусство можно было бы назвать «типологическим барокко»: см.: Ремпель 1934, с. 10.

ГЛАВА 2

Структурные принципы средневековой армянской гимнодии

Средневековые армянские духовные гимнические песнопения, известные под названием *шараканов* — это замкнутый и сравнительно легко обозримый микрокосм, складывающийся преимущественно из образцов, которые строго следуют изначально заданному формообразующему канону. Соответственно, этим ранним образцам типологического классицизма свойствен достаточно однозначный характер отношений между обобщенным Текстом и конкретными текстами; можно сказать, что в каждом тексте в миниатюре содержится едва ли не весь Текст в своей важнейшей, глубинной сущности. Поэтому шараканы служат весьма благодарным материалом для имманентного анализа: ведь в данном случае анализ не предусматривает всестороннего учета многообразных, часто трудноуловимых внетекстовых ассоциативных связей парадигматических элементов и позволяет полностью сосредоточиться на отношениях внутри самих текстов. Мы попытаемся рассмотреть шараканы с точки зрения универсальных противопоставлений, так или иначе упомянутых в предыдущей главе, таких, как базовая структура—пролонгация, синтагматика—парадигматика, сильная позиция—слабая позиция, непрерывность—дискретность, глубинная структура—поверхностная структура. В итоге мы, возможно, сумеем прийти к некоторым существенным выводам, которые выйдут за пределы данного локального материала и приобретут более широкой общетеоретическое значение.

Несмотря на кажущуюся простоту музыкальных текстов, история изучения средневековой армянской духовной гимнодии богата примерами более или менее неадекватной интерпретации материала. Корни этой неадекватности, обобщенно говоря, лежат в несоблюдении принципа имманентности анализа; более конкретно это означает, что музыкальному тексту средневекового духовного гимна придается статус законченного, идентичного самому себе музыкального произведения, сохранившегося под именем того или иного автора (отсюда — традиция исполнять концертные обработки шараканов как пьесы, сочиненные теми или иными средневековыми «композиторами»; как мы убедимся ниже, подобный подход является анахроничным). Задача аналитика, таким образом, сводится к расчленению этого готового «продукта» музыкального (композиторского) творчества, описанию тех или иных аспектов его языка и стиля¹ и эстетической оценке, которая, естественно, не может не основываться на скрытой презумпции, что средневековый духовный

¹ Ср. анализ памятников средневековой армянской гимнодии в: Тагмизян 1977, с. 242 и след.

гимн — это, при всех своих специфических особенностях, такое же музыкальное произведение, как и любое другое, и для его оценки пригодны те же критерии, что и для оценки музыкального произведения вообще, взятого как абстрактное, внеисторическое понятие. С подобным взглядом связано, в частности, встречающееся у современных исследователей стремление к поиску индивидуальных стилистических признаков, характеризующих творчество того или иного средневекового «композитора», а также к выделению в гимнографическом наследии такого «композитора» произведений «гениальных», «посредственных» или «малоудачных»¹, что также является совершенным анахронизмом.

Процесс порождения текста, его трансформационная история, глубинная структурная основа, существующая за нотами и вне их, остается фактически вне поля зрения исследователей. Можно достаточно уверенно утверждать, что ограничение исследовательского кругозора только лежащим на поверхности, доступным непосредственному наблюдению в нотном тексте аспектом, неспособность моделировать имманентный процесс порождения текста является причиной того, что музыковедам-медиевистам в течение долгих лет и даже десятилетий не удавалось «дешифровать» средневековое невменное письмо: даже сегодня проблема «дешифровки» средневековых армянских невменных знаков не снята с повестки дня, хотя при имманентном подходе к анализу текста становится ясной вся ее надуманность (см. об этом ниже).

Приступая к разбору шараканов, следует дать небольшую историческую справку. Традиционно принято считать, что начало развитию жанра было положено в V веке, когда основоположники армянской письменной культуры Саак Партев и Месроп Маштоц создали первые шараканы, а затем их примеру последовали другие выдающиеся деятели V века — Золотого века армянской письменности: Степанос Сюнеци, Мовсес Хоренаци, Иованнес Мандакуни. Большой вклад в развитие жанра внесли и крупнейшие деятели армянской культуры позднейших времен: Анания Ширакаци, Саак Дзорапоречи, Комитас Ахцеци (VII в.), Степанос Сюнеци (VIII в.), Григор Магистрос (XI в.) и многие другие. Особое значение для обогащения репертуара шараканов имело творчество Нерсеса Шнорали (XII в.); под его именем до нас дошло не менее четверти всех образцов жанра. Вскоре после Нерсеса Шнорали и его последователей (Нерсес Ламбронаци, Иакоб Клаеци и другие) развитие этого жанра, в связи с насыщением всех дней церковного календаря необходимым количеством гимнических песнопений, было приостановлено, и с XIII века новые шараканы больше не создавались. Следует заметить, что первые в исторической литературе сведения о том, что выдающиеся деятели раннесредневековой Армении, помимо других областей культуры и искусства, внесли свой вклад также и в духовную гимнографию, датируются лишь XIII веком («История Армении» популярного, но далеко не всегда заслуживающего без-

¹ Тагмизян 1973, с. 53 и след.

оговорочного доверия Киракоса Гандзакеци¹ и некоторые другие источники); в более ранних источниках на эту тему нет никаких упоминаний. Поэтому все данные о принадлежности перу тех или иных авторов V—XI (по меньшей мере) вв. «произведений» в жанре шаракана следует воспринимать как условные; вероятно, традиция приписывать этим авторам шараканы возникла как раз в XIII веке, в период окончательного упорядочения и канонизации репертуара, и была обусловлена стремлением освятить авторитетными именами прошлого образцы, которые уже в то время воспринимались общественным сознанием как достаточно древние². Сказанное служит еще одним — в данном случае историческим — аргументом против того, чтобы трактовать шараканы (по меньшей мере — их архаический пласт) как образцы индивидуального творчества.

Одним и тем же авторам на равных основаниях принадлежит (или приписывается) как музыкальный, так и поэтический компоненты гимнических песнопений. Поэтические тексты наиболее ранних шараканов представляют собой сравнительно простые перифразы некоторых библейских текстов³. С течением времени поэтические тексты обретали все большую и большую независимость от библейских первоисточников; многие шараканы позднего периода (особенно тексты Нерсеса Шнорали) представляют собой обширные богословски-поэтические комментарии к тем или иным событиям священной истории⁴, выказывающие высокий уровень искусства экзегетики. Существенную эволюцию претерпело и стихосложение шараканов: от архаичных форм акцентного стиха до силлабики и даже силлабо-тоники⁵.

Что касается собственно музыкального компонента шараканов, то он, подобно другим канонизированным духовной властью средневековым системам музыкального мышления (на католическом Западе, в Византии, в древней Руси и в некоторых других регионах христианского мира), основывался на универсальной идее восьми избранных «гласов» — *восьмигласии*⁶. Широко известно, что природа понятия «глас» двуедина: с одной стороны, это определенным образом организованная система высотных отношений между тонами, то есть примерно то же, что и лад; с другой стороны, в высшей степени существенным признаком гласа, принципиально отличающим эту категорию от категории лада, является его мелодическое содержание, то есть набор

¹ Киракос Гандзакеци 1976, с. 55.

² Дифференциация «старых» (до XI в.) и «новых» (XII—XIII вв.) шараканов нашла свое отражение в некоторых средневековых рукописях, где первые записывались в сокращенном, а вторые — в полном виде. См.: Амадуни 1911, с. 5.

³ См.: Абебян 1975, с. 272—273.

⁴ См. об этом нашу работу: Акопян 1989.

⁵ Акопян 1986.

⁶ О происхождении категории «восьмигласие» («октоих»), о сакральном смысле числа «восемь» и о различных региональных разновидностях системы см. не превзойденный до настоящего времени обзор: Вернер 1959, с. 367—406.

устойчивых мелодических оборотов (формул, «попевок»), из которых строятся все образцы, принадлежащие данному гласу¹.

Теория средневековой армянской музыки (начало которой было положено лишь в XIX в.) оставила нам подробный реестр ладо-звукорядных характеристик гласов, соответствующих их состоянию на конец XIX в.², но практически не уделила внимания описанию их формульного («попевочного») состава. Недостатком теории армянской духовной музыки опыт систематизации попевок на российской почве был осуществлен в сравнительно поздний период развития русского средневекового певческого искусства (так называемые «кокизники»). В принципе нечто вроде «кокизников» — конечно, на современном уровне, избрав достаточно обоснованный метод сегментации текста на устойчивые единицы, — можно было бы без существенных затруднений составить и для корпуса армянских духовных гимнов³. Но в любом случае это было бы таксономическим описанием дискретных элементов поверхностного слоя музыки, оставляющим вне поля зрения имманентные факторы формообразования, организующие систему отношений между элементами данного слоя (формулами-попевками), то есть непрерывно действующую глубинную структурную модель, порождающую музыкальные тексты. Отвечая на вопрос «как?» — и в силу этого будучи в своем роде весьма нужным и полезным, — такое описание не смогло бы дать ответа на интересующий нас здесь в первую очередь вопрос «почему?» и, соответственно, обнаружило бы известную неполноценность. Как видим, и на этом материале нам приходится сталкиваться с универсальной методологической дилеммой, о которой речь шла в предыдущей главе.

Попытаемся раскрыть понятие «глубинной структуры» в применении к музыкальному компоненту шараканов — имея в виду, что их тексты представляют собой музыкально-поэтическое единство, и на многие вопросы невозможно ответить без учета закономерностей, лежащих в основе организации поэтического компонента. Материалом для анализа нам служат тексты шараканов, сохраненные устной традицией до XIX века и зафиксированные в его второй половине с помощью специально изобретенной для этой цели нотации, легко переводимой в современное пятилинейное нотное письмо (следует лишь иметь в виду, что звукоряды армянских традиционных ладов не темперированы, и поэтому высота некоторых ступеней передается в нотных записях с той или иной степенью приблизительности). Тексты шараканов собраны в канонический сборник — *Шаракноц*. Существует два хотя и отличающихся друг от друга в деталях (о некоторых отличиях будет сказано ниже), но одинаково аутентичных издания нотного Шаракноца; оба они, независимо

¹ См.: Веллес 1962, с. 310; Бражников 1972, с. 251.

² Ташчян 1874; Брутянц 1890.

³ Этот опыт был осуществлен нами в: Акопян 1986а.

друг от друга, осуществлены авторитетными музыкантами XIX в.: Е. Тнтесяном¹ и Н. Ташच्याном².

Представление о формульной природе средневековой гласовой монодии может дать анализ хотя бы тех трех отрывков, которые представлены в нашем нотном примере 13 (а, б, в). Это фрагменты трех различных шараканов Первого гласа, избранные из великого множества им подобных (не будем забывать, что Шаракноц в общей сложности содержит несколько тысяч песнопений, и все они — хотя бы формально — распределены всего лишь по восьми гласам): строфа шаракана из цикла на Воскресение Господне, приписываемого Мовсесу Хоренаци (V в.) или Анании Ширакаци (VII в.) (пример 13а)³, строфа шаракана из так называемых Главных гимнов на Воскресение Господне, приписываемых Степаносу Сюнеци (VIII в.) (пример 13б)⁴, и строфа шаракана из канона Пророкам, созданного Нерсесом Шнорали (XII в.) (пример 13в)⁵. то есть образцы, принадлежащие самым различным этапам эволюции жанра духовного гимна. Подстрочные переводы текстов в примерах (здесь и далее все подстрочные переводы осуществлены нами):

13а)

И встретив Твоих, Господи, апостолов,
и передав им дар живительный,
Ты послал их во спасение Вселенной.

13б)

Из сада Твоего бессмертия мы вкусили и увидели,
что сладостен и праведен Ты, Господи;
и для всеобщего спасения пришел Ты в мир.

13в)

Песни переняв у пророков, они чудесным голосом,
беспреданно восхваляют Воплотившегося от Святой Девы,
Который явился нам во спасение.

Деление строф шараканов на отдельные строки как здесь, так и в нотных примерах, принадлежит нам; в оригинальном Шаракноце (как нотном, так и записанном невмами) оно отсутствует. Словесные тексты наших примеров лишены регулярного стихотворного метра, так что формальным основанием для их членения на строки может служить такой фактор, как *актуальное членение* предложения, то есть деление предложения на синтаксические един-

¹ Тнтесян 1934 (посмертное издание).

² Ташच्याн 1875.

³ Тнтесян 1934, с. 273.

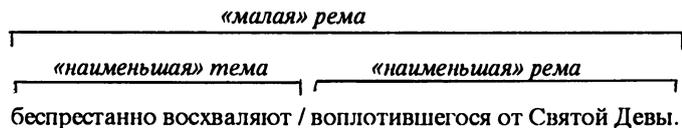
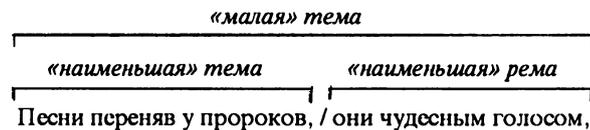
⁴ Там же, с. 443.

⁵ Там же, с. 620.

ства более низкого ранга в соответствии с их ролью в процессе коммуникации. Согласно теории актуального членения, каждое предложение распадается на *тему* (то, о чем говорится в предложении; часть, которая служит исходным пунктом для последующей главной информации) и *рему* (то, что говорится о теме; часть, которая заключает в себе основное содержание сообщения и является коммуникативным центром высказывания). Тема в предложении всегда предшествует реме¹. В наших примерах 13а, б, в ремами служат завершающие строки строф; предшествующие же им пары строк выполняют функции тем (можно заметить, что во всех трех случаях последние строки концентрируются на идее спасения — главной богословской идее соответствующих шараканов; предшествующие же им пары строк, каждый раз по-своему, подготавливают формулировку этой идеи). В свою очередь, эти пары строк («большие» темы) сами могут делиться на единицы актуального членения более низкого порядка — «малые» темы и ремы; первая строка каждой строфы с этой точки зрения соответствует «малой» теме, а вторая строка — «малой» реме. Наконец, «малые» темы и ремы в отдельных случаях поддаются дальнейшему членению на единицы, которые можно было бы назвать «наименьшими»: так, первая строка («малая» тема) примера 13б допускает следующее актуальное членение на локальные «наименьшие» единицы:



Далее, первые две строки («малые» тему и рему, составляющие в сумме «большую» тему) примера 13в можно представить следующим образом:



Естественное членение речевого потока на синтаксические сегменты, различающиеся по своей функции в процессе коммуникации, определяет ха-

¹ Дефиницию понятий «тема» и «рема» см. в: Адамец 1973, с. 128—129; Ковтунова 1976, с. 7.

рактик развертывания мелодической линии, для которой этот речевой поток служит субстратом.

Первое, что бросается в глаза при взгляде на наши нотные примеры 13а, б, в — это единообразное строение концовок всех первых, всех вторых и всех третьих строк музыкального текста, то есть отрезков, музыкально оформляющих концовки всех «малых» тем, всех «малых» рем (они же — концовки «больших» тем) и всех «больших» рем. Можно сказать, что формулы наиболее устойчивой структуры, или — выражаясь с помощью терминологии, предложенной в предыдущей главе, — зоны максимальной парадигматической упорядоченности (парадигматически сильные позиции) локализируются в концовках единиц актуального членения, причем внешний облик формулы в пределах данного гласа зависит от ранга единицы (то есть от того, является ли она «большой», «малой» или «наименьшей»), от ее местоположения в тексте, но не зависит от того, какому (в смысле содержания, стихотворного размера, объема и других особенностей) словесному тексту она соответствует. Можно сказать, что в канонической гласовой монодии одна абстрактная глубинная структура — структура предложения словесного текста — детерминирует другую глубинную структуру, то есть структуру музыкального текста.

Устойчивые формулы — парадигматические элементы, соизмеримые по своему рангу с мотивами традиционной европейской музыки, — завершающие собой единицы актуального членения в гимнах Первого гласа, в абстрагированном, «очищенном» от слов виде приведены в примерах 14а, б, в; едва ли нужно дополнительно подчеркивать, что согласно действующему формообразующему канону формула из примера 14а в образцах названного гласа всегда (а не только в продемонстрированных выше отрывках) выполняет функцию концовки темы, формула из примера 14б — функцию концовки ремы (промежуточной или «малой», что приравнивается к концовке общей или «большой» темы), а формула из примера 14в — функцию концовки «большой» ремы, то есть каданса для всей строфы шаракана.

Высокое значение парадигматического показателя, придающее особую весомость завершающим отрезкам единиц актуального членения, несомненно, обусловлено повышенной семантической нагрузкой, всегда, независимо от конкретного смысла слов, падающего на концовку поэтической фразы: таков универсальный закон вербальной коммуникации, на любом уровне актуального членения обуславливающий локализацию главной части высказывания — ремы — после темы, а не наоборот. На последние слова фраз, вообще говоря, приходится основные логические акценты — *фразовые* акценты; просодия армянского языка к тому же требует, чтобы фразовые акценты падали преимущественно на последние слоги этих слов, то есть точно совпадали с самыми последними слогами единиц актуального членения. Особая отмеченность завершающих слогов фраз обуславливает стабильность их звуковысотного положения: как видно из примеров, эти слоги в гимнах Первого гласа интонируются на одном из альтернативных тонов: А или F. Противопоставление основных опорных тонов — высокого, А, и низкого, F, состав-

ляет ладовый остов Первого гласа, вокруг которого формируется весь остальной звукоряд¹.

Таким образом, вырисовывается однозначная зависимость между акцентной выделенностью последних слогов фраз (обусловленной, в свою очередь, особой семантической значимостью слов, завершающих ремы) и стабильностью их высотного положения. Порожденное этой зависимостью поле парадигматической упорядоченности простирается на несколько долей влево от слога-носителя главного фразового акцента и охватывает всю концовку единицы актуального членения.

Другое «семейство» полей парадигматической упорядоченности, обнаруживаемое при взгляде на наш нотный пример 13, охватывает начальные отрезки всех строк. Структура начальных формул строк текста связана с акцентным выделением первых ударных слогов (здесь речь идет уже, естественно, не о фразовом, а об обычном акценте): эта структура представляет собой восходящее движение, вершина которого приходится на выделяемый слог. Отсюда — относительно меньшая стабильность формул этого семейства по сравнению с оборотами, завершающими фразы: ведь их внешний облик прямо зависит от объема анакрузы (той части строки, которая предшествует первому ударному слогу, то есть, попросту говоря, «затакта»). Так, в первой строке образца, показанного в примере 13а, анакруза *трехдольна*; соответственно, поступенное восходящее движение охватывает *четыре* тона: от F к В, который и является носителем первого акцента во всей строке. *Однодольная* анакруза первой строки примера 13б оформляется в виде скачка F-A, где Gis сохраняется в качестве проходящего тона. *Двухдольной* анакрузе первой строки примера 13в естественным образом соответствует поступенный ход от F через Gis к A.

Первые строки всех образцов в примерах начинаются с F, тогда как вторые и третьи — с Gis (это также достаточно постоянный признак монодий Первого гласа), однако общая закономерность от этого ни в коей мере не меняется; достаточно обратить внимание на все три вторые строки (13а — двухдольная, 13б — однодольная, 13в — опять двухдольная анакруза), причем в образцах 13а и б первый ударный слог дополнительно ритмически маркирован благодаря увеличению его длительности до двух метрических единиц (2/4). Формула для трехдольной анакрузы в третьей строке образца из примера 13а не требует комментариев. Сложнее обстоит дело с начальными формулами третьих строк из примеров 13б и 13в: из-за большого объема анакруз (пример 13б — пять слогов, пример 13в — четыре слога) возникает необходимость в дополнительных вершинах, которые в обоих случаях приходятся на третий слог; иерархический приоритет первых ударных слогов (то есть, соответственно, шестого и пятого слогов с начала строки) подчеркива-

¹ Подобная типология взаимосвязи между фразовыми акцентами и ладовыми устоями, возможно, является универсальной для различных архаических музыкальных культур: см. замечательную работу: Харлап 1972.

ется увеличением их длительности до $2/4$, то есть ритмическими средствами. Отметим также, что в третьей строке образца из примера 13в, в связи со сравнительно малым объемом стихотворной фразы, происходит наложение начальной и завершающей формул: ход В-А на пятом слоге текста является общим для обеих формул.

Наконец, можно выделить еще одно, относительно наименее важное «семейство» стабильных формул, включающее те отрезки текста, которые служат завершением «наименьших» тем. В наших примерах 13а, б, в в данном плане обращают на себя внимание концовки «наименьших» тем в первой строке образца из примера 13б и в первой строке образца из примера 13в: обе они построены совершенно одинаково, соответствующие «мини-формулы» занимают по три доли (четвертую — шестую доли, считая от начала, в первом, и пятую — седьмую доли — во втором случае). Концовка «наименьшей» темы во второй строке образца из примера 13в музыкально не выражена.

Таков набор парадигматических элементов канонической монодии Первого гласа, выстраивающихся в строгую иерархическую систему в зависимости от характера своих взаимоотношений с синтаксической структурой словесного текста. Парадигматические элементы соединяются между собой связующими отрезками, которые, по универсальному закону компенсации упорядоченности на одной из осей свободой на другой оси, занимают парадигматически слабые, но синтагматически сильные позиции: малодическое движение здесь носит инерционный характер, ограничиваясь речитацией на тоне А — доминирующем тоне («реперкуссе») монодий Первого гласа — или вращением вокруг этого тона. Объем связующих отрезков может варьировать в очень широких пределах: в приведенных нами образцах выделяется вторая строка примера 13в, где связующий отрезок занимает целых семь метрических долей (4—10, считая от начала строки).

Итак, мы убеждаемся, что в основе мелодической структуры канонического средневекового духовного гимна-шаракана лежит достаточно стройная система отношений между парадигматическими элементами — гласовыми формулами — и внеформульными, связующими элементами, занимающими парадигматически слабые позиции. Рассматривая приведенные образцы в более широком плане, мы замечаем, что во всех трех «большие» тема и рема (то есть строки 1 + 2 и строка 3) соотносятся друг с другом по принципу противопоставления: в теме свое выражение находит преимущественно повествовательный аспект шаракана, а в реме — преимущественно догматически-вероучительный аспект (в наших образцах он по случайному совпадению каждый раз связан с идеей спасения; в других гимнах Шаракноца он может возводиться к различным иным постулатам и догмам христианского верования. Часто «большая» рема строится в виде призыва, обращенного к Богу, святой Деве, другим святым, иногда — к верующим или священникам). Отсюда — необходимость рассматривать всю «большую» тему, несмотря на ее двухчастное строение, как единое целое, отделенное от «большой» ремы глубокой смысловой цезурой, тогда как цезура внутри «большой» темы,

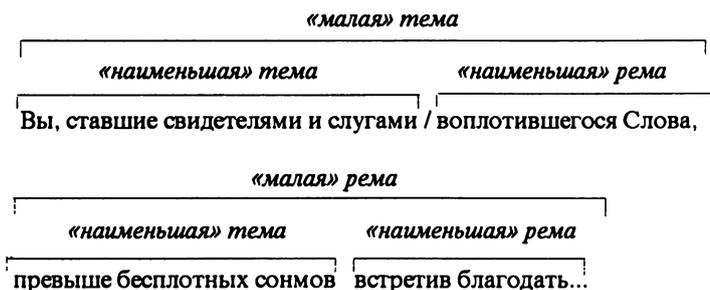
разделяющая «малые» тему и рему, с точки зрения общей семантико-синтаксической структуры фразы является менее значимой. В примере 15а показана полученная на основании редукции образцов из примеров 13а, б, в обобщенная, абстрагированная конфигурация «большой» темы монодии Первого гласа. Четвертными нотами обычного вида в примере отмечены обязательные, базовые элементы, тогда как нотами без хвостов — факультативные пролонгации, зависящие от такого переменного фактора, как объем словесного текста; воображаемая граница между подразделениями «большой» темы — «малыми» темой и ремой — отмечена вертикальной чертой.

Конфигурация из примера 15а поддается дальнейшей редукции в духе шенкерианской методологии; см. пример 15б, где показан «священный треугольник» Первого гласа (поскольку речь идет о монодической музыке, он может быть охарактеризован одновременно как *Ursatz* и *Urlinie* Первого гласа), полученный в результате редукции всех промежуточных тонов и обнажения глубинного остова лада, образованного тремя вершинами «треугольника»: исходным тоном музыкально-поэтической фразы (с которого начинается восходящее движение к первому акцентуемому тону), тоном-носителем высокого и тоном-носителем низкого фразовых акцентов, то есть наиболее стабильными, узловыми пунктами текста. В этой архетипической структуре «малой» теме соответствует фаза повышения — *arsis*, а «малой» реме — фаза понижения, *tesis*; чередование «арсис — тезис», обуславливающее природу и характер отношений между гласовыми формулами, отражает естественную, имманентную взаимосвязь *синтаксиса*, *акцентуации*, *ритма* и *лада*. Можно сказать, что свойственная музыке как таковой диалектика непрерывности действия глубинных формообразующих факторов и дискретности поверхностной структуры музыкальной ткани находит в данном случае свое специфическое проявление в виде отношения архетипической, фундаментальной структурной модели «арсис — тезис» к порождаемым ею пролонгирующим элементам — гласовым формулам и, на другом, более развитом уровне пролонгации — связующим отрезкам между формулами. Редукция в духе шенкерианской методологии оказывается здесь наиболее адекватным методом имманентного анализа музыкального материала ввиду канонического характера этого материала и сравнительно небольшого числа иерархических уровней, из которых складывается его структура; едва ли будет преувеличением утверждать, что методология шенкерианского толка в известном смысле более результативна при анализе материала подобного рода, нежели при анализе той музыки, структурные принципы которой она изначально была призвана выявить.

Тем не менее нельзя не отметить, что реальная ситуация вовсе не так проста, как могло бы показаться на основании здесь изложенного: далеко не все встречающиеся в Шаракноце случаи сводятся к продемонстрированной нами, достаточно строгой схеме обобщенной архетипической монодии Первого гласа. Так, в тех гласовых формулах, которые отличаются сравнительно меньшей степенью устойчивости (то есть в иерархии парадигматических эле-

ментов играют менее существенную роль), могут происходить различного рода перестановки нот внутри формулы — метатезы, — в той или иной мере воздействующие на общую картину парадигмы; уточним еще раз, что под менее устойчивыми формулами мы имеем в виду начальные обороты фраз и концовки «наименьших» тем (но не концовки «малых», а тем более «больших» единиц актуального членения). Например, при трехдольной анакрузе в начале строфы известный нам оборот F-Gis-A-B (см. пример 13а) может заменяться вариантом с квартовым скачком: F-B-A-Gis. Оба варианта равноценны и взаимозаменяемы, в чем можно убедиться, сравнивая соответствующие строки из одних и тех же шараканов в различных сборниках; см. нотный пример 16¹.

Надо сказать также, что проблема актуального членения предложений сплошь и рядом допускает неоднозначные решения, что приводит к разночтениям в музыкальной интерпретации словесного текста. Один из распространенных случаев — редукция устойчивой формулы, соответствующей концовке «малой» темы. В примере 17а² показан фрагмент строфы шаракана Всем Апостолам (без «большой» ремы, которая в данном случае нас специально не занимает) в обычном, каноническом виде: как чередование «малых» темы и ремы, каждая из которых, в свой черед, членится на «наименьшие» тему и рему. Границы между «наименьшими» единицами актуального членения отмечены в нотном примере пунктирными вертикальными чертами. Следует обратить внимание на метатезу в формуле, соответствующей в обеих строках концовкам «наименьших» тем, по сравнению с аналогичным оборотом из примеров 13б и в. Подстрочный перевод текста в примере:



Формульный состав образца из примера 17а нам знаком по предыдущим примерам и не требует комментариев. Иная картина вырисовывается в примере 17б³ — том же тексте, взятом из другого варианта нотного Шараканца.

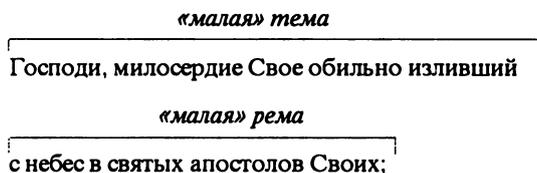
¹ Тнтесян 1934, с. 279 (а); Ташчян 1875, с. 457 (б); Тнтесян 1934, с. 651 (в); Ташчян 1875, с. 917 (г); Ташчян 1875, с. 201 (д); Тнтесян 1934, с. 103 (е).

² Ташчян 1875, с. 163.

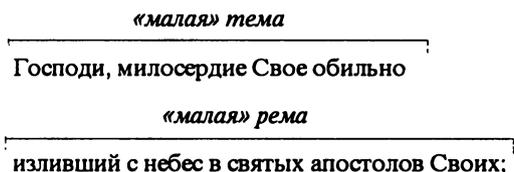
³ Тнтесян 1934, с. 84—85.

Здесь формула для концовки «малой» темы заменена формулой, характерной для концовки «малой» ремы; поэтический текст, таким образом, строится как состоящий из двух относительно самостоятельных, разделенных глубокой семантико-синтаксической цезурой «малых» рем.

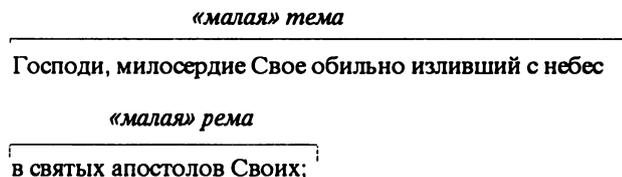
Еще один распространенный случай разночтений между вариантами Шаракноца — нестабильность местоположения цезуры, разделяющей единицы актуального членения. Так, структура музыкального компонента текста в примере 18а¹ соответствует следующей схеме актуального членения:



Строение образца из примера 18б указывает на то, что составитель «альтернативного» Шаракноца, из которого взят этот пример, прочел текст по-иному²:



Интересно, что ни в одном из двух вариантов Шаракноца нет образца, структура которого соответствовала бы еще более корректному членению:



Такой образец мы гипотетически восстанавливаем в примере 19. Предполагается, что при таком прочтении поэтического текста «малая» тема, в свою очередь, должна члениться на «наименьшие» единицы, причем цезура при этом должна проходить между словами «Свое» и «обильно»; данное

¹ Ташчян 1875, с. 163.

² Тнтесян 1934, с. 84.

предположение отражено введением в гипотетически восстанавливаемый текст уже известной нам соответствующей мини-формулы.

Таковы важнейшие конструктивные принципы гласовой музыки, прямо вытекающие из природы средневекового искусства (по меньшей мере — официального средневекового искусства, кодифицированного в эпоху схоластики¹), основанного на воспроизведении изначально заданного, общеобязательного канона. Суть средневековой эстетики — *эстетики тождества* — объяснена выдающимся современным исследователем: «Если современное искусство исходит из представления о том, что оригинальность, неповторимость, индивидуальное своеобразие принадлежат к достоинствам художественного произведения, то средневековая эстетика считала все это греховным проявлением гордыни и требовала верности исходным »боговдохновенным« образцам. Искусное повторение сложных условий художественного ритуала, а не собственная выдумка — вот что требуется от художника... За этим эстетическим мышлением стояли (применительно к искусству средневековья) следующие гносеологические идеи: истина не познается из анализа отдельных частных явлений — частные явления возводятся к некоторым истинным и наперед заданным общим категориям. Познание осуществляется путем приравнивания частных явлений общим категориям, которые мыслятся как первичные. Акт познания состоит не в том, чтобы выявить частное, специфическое, а в процессе отвлечения от частного, возведения его к общему и, в конечном итоге, к всеобщему»². Отмеченные принципы находят свое очевидное конкретное выражение в структуре занимающего нас здесь материала — как на уровне словесного текста, в виде устремленности повествовательной части канонически построенной строфы — «большой» темы — к догматически-вероучительной «большой» реме, которая, в свою очередь, семантически и генетически связана с тем или иным фрагментом Священного Писания³, — так и на уровне музыкального компонента: традиционно возводимая к Псалтырю идея восьми канонических мелодических моделей — гласов⁴ — служит эффективным средством контроля за нежелательной с точки зрения эстетики тождества авторской инициативой.

Вместе с тем строгие нормы эстетики тождества, в качестве диалектического дополнения, предполагают существенную роль не до конца предсказуемого, импровизационного начала. «Не случайно наиболее типичные проявления эстетики тождества, выдвигая на одном полюсе застывшие системы персонажей, сюжетных схем [мы бы добавили: гласовых формул — Л.А.] и других структурных элементов, на другом полюсе выдвигают такую наиболее текучую и подвижную форму художественного творчества, как импровиза-

¹ О схоластике см., в частности: Аверинцев 1976, с. 52 и след.

² Лотман 1964, с. 76—77.

³ О генетической и смысловой связи шараканов с исходными образцами из Священного писания см.: Тагмизян 1977, с. 169—170.

⁴ Пс. 6, см.: Блом 1957, с. 322.

ция. »Раскованность« импровизации и скованность правил взаимообусловлены... Если бы мы имели дело только с жесткой системой правил, каждое новое произведение представляло бы лишь точную копию предыдущего, избыточность подавила бы энтропию, и произведение искусства потеряло бы информационную ценность»¹. Оставаясь в рамках уже знакомого нам Первого гласа системы средневекового армянского восьмигласия, рассмотрим, какую роль играет в канонических гласовых монодиях импровизационное начало.

Одно из сравнительно менее значимых проявлений импровизационности нами уже так или иначе наблюдалось: это — вращение голоса вокруг осевого тона А на парадигматически неупорядоченных отрезках, локализованных между устойчивыми формулами. Будучи не до конца регламентированной, допуская определенную меру отклонения от оси, музыкальная структура этих отрезков оставляет все же очень ограниченную возможность для свободного «маневра». Поэтому вносимая ею в музыку мера энтропии низка и не способна полноценно компенсировать ту избыточность, о которой шла речь в только что приведенной цитате.

Значительно важнее другая сфера проявления импровизационного начала — обогащение фактуры монодии мелизмами, проходящими и вспомогательными тонами. В наших примерах преобладала ситуация, когда каждому слогу словесного текста в пении соответствовал один звук (за редкими исключениями); такая ситуация характерна для шараканов, исполняемых в оживленном темпе. При более сдержанном темпе исполнения метрическим единицам свойственно дробиться, и именно за счет этого дробления длительностей возникают украшения, проходящие и вспомогательные звуки. Фактура некоторых медленных шараканов может достигать значительной степени насыщенности подобными пролонгирующими элементами; один из образцов приведен в нотном примере 20а². Подстрочный перевод словесного текста в примере:

Святой крест, подмога верующим,
Воздвигся на земле победителем врага;
Придите народы, восславьте.

Сложная фактура данной монодии может быть упрощена путем квази-шенкеррианской редукции пролонгирующих элементов. В примере 20б³ показан редуцированный вариант отрывка без проходящих и вспомогательных звуков и мелизмов; минимальная длительность нот в результате доведена до половины метрической единицы (1/8). В этом варианте уже можно распознать контуры некоторых из знакомых нам по предыдущим примерам парадигматических элементов — устойчивых формул Первого гласа. Дальнейшая ре-

¹ Лотман 1964, с. 174.

² Ташчян 1875, с. 763—764.

³ Тнгтссян 1934, с. 535—536.

дукция приводит к варианту, не выходящему за пределы канонического «минимума» с легко идентифицируемыми устойчивыми формулами и более свободно построенными связующими отрезками; этот вариант показан в нашем примере 20в.

Именно последний вариант и следует считать исходным для данной строфы шаракана, поскольку он задает каноническую основу, по которой импровизационным путем разворачивается более или менее насыщенная пролонгирующими элементами фактура мелодической линии. Антиномия канонической парадигматики гласовых формул и импровизируемой, не до конца предсказуемой фактуры конкретных мелодических образцов фундаментальна для эстетики средневековой армянской духовной гимнодии. Наряду с описанной выше, более глубокой антиномией конфигурации «арсис — тезис» и приспособленной к словесному тексту цепочки формул, перемежающихся «внеформульными», наделенными слабой парадигматикой связующими отрезками, данная антиномия является важнейшим на музыкальном материале шараканов проявлением универсальной для «типологического классицизма» диалектики сильных и слабых позиций, упорядоченности и свободы.

* * *

В связи со средневековыми армянскими шараканами и, в частности, в связи со свойственной их музыкальной структуре имманентной, внутренней антиномичностью, неизбежно возникает проблема невменных знаков — так называемых *хазов*, посредством которых они изначально были записаны. Принято считать, что искусство петь шараканы по хазам было утрачено в течение XVI—XVIII вв., то есть «темных» веков армянской истории и культуры; хотя в это время и позже, вплоть до наших дней, появлялись и продолжают появляться многочисленные рукописные, а затем и печатные воспроизведения канонического Шаракноца с хазами (приобретшего окончательный вид, как уже было сказано, в XIII веке; в это время, наряду со словесными текстами, был канонизирован и законсервирован также хазовый облик шараканов), действительная сохранность музыкального компонента шараканов обеспечивалась лишь благодаря изустной передаче, тогда как функции хазовых знаков над словесными текстами постепенно выродились в чисто декоративное следование сложившейся традиции. Соответственно, в общественном сознании укоренилось мнение, что хазы — это забытая знаковая система, подлежащая дешифровке; нотные Шаракноцы, фиксирующие музыкальный компонент духовных гимнов по положению на вторую половину XIX века, при всей их важности и авторитетности, содержат лишь часть истины о духовно-музыкальной культуре средневековой Армении, тогда как другая, утерянная и, возможно, наиболее существенная часть может быть реконструирована только после дешифровки хазов.

Наиболее активным исследователем, занимавшимся проблемой дешиф-

ровки хазов на рубеже XIX—XX вв., был Комитас; известна его заметка, в которой излагается постановка проблемы¹, однако фундаментальный труд Комитаса о хазак, если он и был написан, не сохранился. В дальнейшем к хазам обращались многие армянские музыковеды; вокруг данной проблемы сложилась обширная литература, включающая как труды, принадлежащие высококвалифицированным ученым², так и более или менее дилегантские или даже лженаучные работы. Мы не имеем возможности дать здесь подробный критический обзор литературы о хазак; отметим лишь, что при всех частных успехах данной области музыкальной медиевистики (касающихся истории развития хазового письма, уточнения репертуара используемых знаков, функциональной природы системы хазов и т. п.) все еще не существует научно обоснованного и убедительного способа реконструировать музыкальные тексты, скрытые за хазовыми знаками, а любые попытки интерпретации отдельных знаков системы, по различным причинам (о некоторых из них будет сказано ниже), оказываются либо тривиальными, либо не поддающимися верификации.

На наш взгляд, нынешняя неспособность «читать» хазы, то есть восстанавливать скрытую за ними музыку, кроется не столько в загадочной природе этих знаков — ведь смежные невменные системы (византийская, латинская, славянская), имеющие во многом сходную функциональную природу и множество совпадающих знаков, успешно дешифрованы, — сколько в недостаточном понимании глубинной, имманентной сущности средневековой канонической гласовой монодии (предполагается, что эта сущность в достаточной мере отражена в нотных записях XIX в., так что мы имеем право экстраполировать полученные данные на несколько веков назад³; более подробное обоснование этого несколько рискованного предположения будет дано ниже). Отсюда — неспособность исследователей полноценно моделировать имманентный процесс порождения текста, без чего любые попытки понять смысл хазов как знаковой системы, естественно, лишены сколько-нибудь реальной перспективы.

Поскольку цель нашего анализа состоит именно в моделировании процесса порождения текста, мы теперь можем попытаться воспользоваться приобретенным знанием и прочитать хотя бы один несложный хазовый текст. При этом мы будем опираться на те сведения о хазак, которые на сегодняшний день можно считать достоверными. Отметим, впрочем, что они отнюдь не скудны и в целом сводятся к следующему: хазы происходят из того же перво-

¹ См.: Комитас 1941, с. 166—167.

² Особого внимания заслуживают: Тнтесян 1864; Атаян 1959; Тагмизян 1969; он же 1969а; он же 1971; он же 1971а; он же 1980.

³ По данному поводу существует авторитетное мнение: «Напевы шараканов, по существу, дошли до нас в неизменном виде»: Комитас 1941, с. 112. Хорошая сохранность шараканов однозначно связывается с канонической природой жанра, не допускающей сколько-нибудь существенных нововведений; см. также: Атаян 1959, с. 156—157.

источника, что и другие средневековые невменные системы, а именно — из древнегреческих знаков просодии, введенных в обиход Аристофаном из Византии во II в. до н. э.¹; значительная часть хазов по внешнему облику, по названиям (в прямом переводе на древнеармянский язык) и, вероятно, по значению совпадает со знаками этих, в настоящее время легко читаемых систем. Подобно всем раннесредневековым невмам, хазы не фиксировали всех деталей высотной и ритмической структуры музыкального текста, а служили своего рода посредствующим звеном между заученными наизусть каноническими гласовыми моделями и конкретными текстами, подлежащими озвучиванию: невмы (и хазы как одна из региональных разновидностей невменного письма) помогали приспособить исходные канонические модели восьмигласия к словам². В дальнейшем, в эпоху позднего средневековья, латинские и византийские, а позднее и славянские невмы достигли в своем развитии стадии, позволявшей фиксировать точные интервальные отношения между тонами и, таким образом, обрели независимость от изначально заданных гласовых моделей: необходимость знания этих моделей наизусть, как предварительное условие прочтения невменного текста, отпала; армянские же хазы в XIII—XIV вв. остановились в своем развитии. Соответственно, интервальные значения хазов в целом неопределенны (более или менее ясно лишь, что существуют хазы или семейства хазов, указывающие преимущественно на восходящее, преимущественно на нисходящее и преимущественно на волнообразное интонационное движение), зато ритмические значения хазов, благодаря осуществленной в середине XIX в. Е. Тнтесяном классификации, известны достаточно хорошо³.

Хазовый текст, который мы попытаемся здесь прочесть, взят из рукописи XIII в. (составитель — иерей Саргис), содержащей, помимо канонических, также апокрифические шараканы, впоследствии вышедшие из употребления и к XIX в., то есть ко времени фиксации всего корпуса канонических шараканов нотами, давно забытые. В данном случае речь идет о произвольно выбранной строфе гимна Первого гласа (обозначение гласа дается, как это принято в Шаракноце, на полях рукописи перед соответствующим песнопением; на основании изложенных чуть выше сведений о функциональной природе всех раннесредневековых невм нетрудно понять, что без подобных «ключевых» обозначений хазы вообще не имеют смысла) в честь св. Феодора Полководца⁴. Приблизительный перевод текста:

Непобедимое мученичество твое, о святой Феодор,
врага заковало в нерасторжимые оковы;
и плен твой стал пленом для противника.

¹ О знаках просодии и их армянских эквивалентах см.: Мурадян 1971, с. 304—309.

² Веллес 1962, с. 262.

³ Тнтесян 1864.

⁴ Матенадаран (Хранилище рукописей) им. Маштоца, рукопись 2092, с. 51.

Приводя хазовый облик текста (буквы армянского алфавита даны в общепринятой в современной научной литературе транскрипции Гюбшмана — Мейе), подчеркнем, что границы между фразами, то есть, по нашей терминологии, между «малыми» и «большими» единицами актуального членения, отмечены в рукописи, согласно принятому для Шаракноца правилу, знаком препинания «срединная точка» — приблизительным эквивалентом точки с запятой; очевидно, благодаря употреблению этого знака (равно как и знака «конечная точка» — эквивалента точки — в качестве маркера конца строфы) для средневекового певчего создавалась необходимая формальная основа, обеспечивающая корректную сегментацию исполняемого текста согласно его синтаксической структуре:

Anyaft'eli nahatakut'iwn k'o ov surb T'eodoros;
 zzt'z'namin kapec' i yanloyc kapansn;
 ew gereac'zgerut'iwn hakarakofin.

Итак, срединные точки (у нас — точки с запятой) однозначно отмечают границы «малых» темы и ремы, составляющих вместе «большую» тему, равно как и границу (левую) «большой» ремы. Внутри «малой» темы явно обозначаются единицы «наименьшего» ранга:

Anyaft'eli nahatakut'iwn k'o / ov surb T'eodoros;

(Непобедимое мученичество твое, / о святой Феодор),

Исходя из этого членения, точно отражающего синтаксическую структуру текста, нам нетрудно установить, какие именно формулы из известного нам инвентаря устойчивых формул Первого гласа должны быть использованы в музыкальном оформлении данного словесного текста. Займемся вначале «малой» темой. Анакруза здесь трехсложна; соответственно, уместной будет восходящая формула, показанная в нотном примере 21а. Впрочем, ей эквивалентна иная устойчивая начальная формула, приведенная в примере 21б. В данном случае отсутствие хазовых знаков над начальными слогами текста не дает возможности сделать вывод о том, какая из двух альтернативных формул более предпочтительна с точки зрения гипотетического составителя хазового текста, поэтому обе возможности должны быть оценены как равноправные.

В конце «наименьшей» темы возможна трехдольная «мини-формула» (ср. аналогичные обороты в примерах 13б, 13в, 17б). Над последним слогом «наименьшей» темы стоит один из самых распространенных хазовых знаков, *бут* (арм. but') — гомолог невмы *барейя* (происходящей, в свою очередь, от знака просодии с тем же названием; его латинский эквивалент — *accentus gravis*), означающей в византийской системе понижение тона. *Бут* часто используется в функции знака, завершающего единицы актуального членения,

где некоторое понижение тона детерминруется самим характером естественной артикуляции музыкально-поэтической фразы. Непосредственно перед этим хазом *бут* стоит хаз *пуш* (арм. p'us), являющийся гомологом греческого экфонетического знака (то есть знака выразительного чтения, употребительного в средневековых списках Евангелия¹; система экфонетических знаков также ведет свое происхождение от знаков просодии и служит своего рода промежуточным звеном на пути к настоящим музыкальным знакам — невмам) — *кремасте* и родственной ему невмы *немасте*: оба эти знака указывают на отчетливый акцент, обычно сопровождаемый повышением тона. *Пуш* над предпоследним слогом «наименьшей» темы, возможно, призван указать на более высокий тон по сравнению с последующим хазом *бут* и на акцентное выделение ключевого, центрального термина всей синтаксической единицы («наименьшей» темы) — слова nahatakut'iwn = «мученичество». Концовка «наименьшей» темы, таким образом, получает оформление, показанное в нотном примере 22.

В рамках «наименьшей» темы разъяснения требуют еще два хазы: *пуш* над слогом -ha- и *вернахаг* (арм. vernahag) над непосредственно следующим за ним слогом -ta-. Первый можно трактовать как локальное повышение тона в пределах связующего отрезка между формулами; такое повышение, как мы уже могли убедиться, редко превосходит одну ступень; считая от осевого тона Первого гласа — А. Что касается хазы *вернахаг*, то в разработанной Е. Тнтясяном системе ритмических значений хазов (см. примечание 3 на с. 54) он входит в группу знаков, указывающих на распев слога, равный по длительности двум метрическим единицам, то есть 2/4; в контексте шараканов, подобных рассматриваемому (то есть шараканов с простым хазовым рисунком, без составных знаков, которые включают в себя несколько простых хазов, объединенных над одним слогом, и в некоторых известных образцах заметно «утяжеляют» ритмический рисунок), хазы этой группы, нарушающие однообразно-плавное ритмическое течение, являются ритмически маркированными — в отличие от хазов *бут*, *пуш* и других знаков длительностью в 1/4, равно как и от слогов, вообще не снабженных хазами и также имеющих длительность в 1/4. Кроме того, *вернахаг* имеет, по всей видимости, и более специфическое значение, выказывая сходство с невмой *кюлиσμα*, означающей качание голоса или трель (ср. внешний облик знака, идентичный знаку трели в современном нотном письме). На уровне простейшей, не выходящей за пределы базового канонического минимума, интерпретации хазового текста «наименьшая» тема в целом должна читаться так, как показано в нашем нотном примере 23.

Перейдем теперь к «наименьшей» реме. Вся она укладывается в хорошо известную нам по предыдущим примерам формулу концовки «малой» темы. Хаз *зарк* (арм. zark) над ее предпоследним слогом, будучи составлен из «про-

¹ Об экфонетических знаках см.: Веллес 1962, с. 249—260.

стых» хазов *бут* и *пуш*, также является ритмически маркированным, поскольку его длительность складывается из длительностей его составных частей ($1/4 + 1/4$); в соответствующем месте формулы нужно осуществить синерезис (объединение) двух долей на одном слоге¹. Прочтение «наименьшей» ремы показано в нотном примере 24, а прочтение «малой» темы в целом — арсиса нашего архетипического «священного треугольника» — в нотном примере 25.

Следующий этап реконструкции монодии — «малая» рема. Ее начало также представляет собой трехсложную анакрузу. Над первым ударным слогом *-mip* стоит *пуш* — хаз, вообще говоря, очень характерный для подобных ситуаций и естественным образом подчеркивающий необходимость акцентного выделения вершинного пункта формулы, открывающей собой музыкально-поэтическую фразу: здесь и в аналогичных случаях употребления совмещаются обе функции, составляющие смысл данного хаза — интонационная (высокий тон) и метро-ритмическая (акцентируемая доля). Над самым первым слогом анакрузы мы видим *шешт* (арм. *šest*) — гомолог неумы *оксейа* (и знака просодии с тем же названием; его латинский эквивалент известен как *accentus acutus*), указывающий на восходящее движение голоса. В данном случае *шешт* интерпретируется как начальный импульс восходящего интонационного хода. Восстановленная начальная формула «малой» ремы приведена в примере 26. Что касается концовки «малой» ремы, то, будучи традиционно весьма устойчивым парадигматическим элементом, она восстанавливается очень легко; см. пример 27. *Пуш* над предпоследним слогом «малой» ремы может указывать на его акцентное выделение, а *бут*, который в хазовых текстах обычно выступает в функции знака, отмечающего концовку «малой» ремы, здесь почему-то не выставлен.

На связующем участке между каноническими формулами «малой» ремы обращает на себя внимание хаз *еркар* (арм. *erkar*) — гомолог греческого знака просодии *макрос*, то есть «долгий» (имеется в виду длительность произнесения гласного). Само название знака указывает на его ритмическую маркированность, то есть на необходимость продлить распев соответствующего слога по меньшей мере до $2/4$. Облик «малой» ремы в целом — тезиса «священного треугольника» — показан в примере 28.

Наконец, в последнюю очередь восстанавливается музыка «большой» ремы, носителя главного религиозно-дидактического содержания всей строфы. В ее начале анакруза двухсложна, что подчеркнуто хазом *пуш* над первым ударным слогом *-eac'*. Над самым последним слогом стоит *еркар*; этот хаз всегда завершает строфы шараканов, играя роль своеобразной заключительной ферматы. Два других *еркара* однозначно указывают на двукратный синерезис внутри устойчивой кадансовой формулы, завершающей строфу. *Бут* в середине и *пуш* в конце отрезка, вероятно, указывают на какие-то локальные

¹ О синерезисе в средневековых музыкально-поэтических текстах см.: Йонер 1953, с. 155.

нюансы акцентуации, но не могут повлиять на общий парадигматический облик кадансовой формулы, которая, завершая единицу актуального членения наивысшего для данного текста ранга, характеризуется наивысшей же мерой устойчивости. Вся «большая» рема в восстановленном виде показана в примере 29.

Итак, на выходе имманентной модели порождения поверхностной структуры конкретного, единичного текста шаракана Первого гласа обобщенной, канонической глубинной структурой — модели, в рамках которой хазы выполняют функцию своеобразного посредника между глубинной и поверхностной структурой, — мы получили максимально простой вариант, который для гипотетического интерпретатора хазов должен был играть роль исходной гласовой канвы. На основе этой канвы, пролонгируя те или иные ее элементы, он мог развертывать более или менее «украшенную» — в соответствии со своими исполнительскими возможностями или традициями — мелодическую линию. Хорошо видно, что хазы в данной системе музыкального мышления служили необходимым для ее корректного функционирования фактором, способствовавшим приданию исходной канве более конкретного вида, помогавшим пролонгировать базовые элементы в нужном направлении, детерминированном синтаксической, просодической, ритмической структурой данного словесного текста.

В свете сказанного можно предполагать, что хазы допускали несколько уровней интерпретации. В наших примерах показан только первый, низкий уровень, тогда как более высокие уровни могли заключаться во все более и более дифференцированном распева знаков в соответствии с их внешней формой, согласно действующему во всех немелодических системах принципу *хиромии* (буквально: «закону руки»; принцип этот заключается в том, что движение руки дирижера, управляющего хором и указывающего на характер распева знака, имитирует внешний облик данного знака)¹. Так, *еркар* мог распеваться в волнообразном движении голоса, а другой ритмически маркированный и распространенный в Шаракноце, хотя и отсутствующий в только что разобранным хазовом тексте знак — *паруйк* (арм. *paouk*), представляющий собой комбинацию восходящего акцента *шешт* и нисходящего акцента *бут* (то есть являющийся гомологом греческого знака просодии «периспомене» и его латинского эквивалента *accentus circumflexus*) мог музыкально оформляться как чередование повышения интонации на первой метрической доле, соответствующей *шешту*, и понижения интонации на второй метрической доле, соответствующей *буту*. Названные здесь знаки — наиболее широко употребительные во всем Шаракноце; суммарная доля слогов, несущих эти знаки, и слогов, над которыми вообще нет хазов, составляет не менее 85 — 90% от общего количества слогов в песнопениях Шаракноца. Остальные хазы (числом около 20) в целом играют второстепенную роль, однако и для них

¹ См.: Вернер 1959, с. 107—109; Веллес. 1962, с. 287.

нетрудно предложить разнообразные интерпретации по аналогичному принципу — тем более обоснованные, что все остальные хазы, по идее, также подчиняются принципу хирономии, а большинство их к тому же выказывает родственные связи с уже известными нам знаками и имеет эквиваленты в византийской системе. Очевидно, что высокие уровни интерпретации хазов вносили в процесс воспроизведения текста прогрессирующую меру непредсказуемости, свободы, накладывающуюся на исходную каноническую глубинную структуру; так хазовое письмо принимало участие в реализации основной антиномии эстетики подобия, о которой говорилось в соответствующем месте настоящей главы. По мере возрастания уровня интерпретации хазов сфера компетенции музыковеда-теоретика постепенно сходит на нет, поэтому в своих рассуждениях мы предпочитаем ограничиваться низшим уровнем¹.

В задачи настоящей работы не входит более подробное рассмотрение проблем, связанных с хазовым письмом, поэтому мы ограничимся лишь одним простым примером. Но и этот пример дает представление как о функциональной природе хазового письма в системе канонического средневекового музыкального мышления, так и о надуманности самой проблемы «дешифровки» хазов. Как видим, истинная проблема здесь состоит в выявлении глубинной структуры гласовой музыки, правил, согласно которым она порождает поверхностные структуры — конкретные музыкально-поэтические тексты, и роли хазов как посредствующего звена между глубинной и поверхностной структурами². Из изложенного ясно, что неточность, приблизительность хазового письма не является следствием незрелости музыкальной культуры или результатом обманчивого впечатления, а объективно вытекает из функциональной природы этой знаковой системы, тогда как настоящее нотное письмо противоречит имманентной природе канонической гласовой музыки: нотные Шаракноцы воспроизводят лишь один вариант (или два варианта — когда между двумя аутентичными редакциями Шаракноца есть разночтения) каждого отдельного песнопения, тогда как число возможных вариантов неограниченно. Можно сказать, что типологическая разница между хазами и нотами точно отражает разницу между понятиями «каноническое духовное песнопение» (порождение эстетики тождества) и понятием «музыкальное произведение» (порождение эстетического мышления, в основе которого лежит признание возможности индивидуального творчества).

¹ По изложенным соображениям нам не кажутся убедительными попытки расшифровки хазов, претендующие на однозначное раскрытие их смысла; такие попытки, как правило, основываются на разного рода косвенных соображениях (таких, как более или менее произвольные толкования этимологии названий знаков и т. п.) и неизбежно влекут за собой необходимость внесения сомнительных коррективов в тексты нотного Шаракноца; ср.: Тагмизян 1971; он же 1980; он же 1984.

² В эту же концепцию вписывается еще одна функция хазов (о которой здесь нет особой необходимости говорить подробно) — функция индикаторов мелодических моделей, выходящих за рамки канона; см. также несколько ниже.

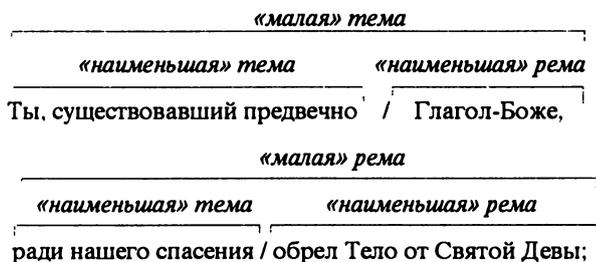
Что касается «дешифровки» хазов, то корректно проведенный имманентный анализ соответствующего музыкального материала снимает эту проблему сам собой. Уровень изученности смежных невменных систем, позволяющий экстраполировать данные о значении тех или иных невм на армянские гомологи этих невм, снимает остающиеся не вполне ясными вопросы. Строго говоря, известная неясность сохраняется главным образом в отношении такой принадлежащей поверхностному структурному слою шараканов характеристики, как ладовая структура гласов: у нас нет никаких оснований быть уверенными в том, что в Средние века Первый (или любой другой) глас имел тот же звукоряд, с теми же опорными или альтерированными тонами, что и в XIX веке; впрочем, у нас также нет никаких оснований предполагать противоположное. Некоторые исследователи, предпринимая попытки дешифровать хазы, вносят в ладовые структуры восьмигласия те или иные коррективы; все эти коррективы, однако, произвольны и недоказуемы, ибо хазовое письмо по самой своей природе не способно нести никакой информации о структуре ладовых звукорядов. Для внесения обоснованных коррективов необходимо, чтобы были найдены билингвы — музыкальные тексты шараканов, записанные в Средние века одновременно с хазовыми текстами, но системой знаков, способной передавать точные соотношения между ступенями в пределах звукорядов, то есть функционально аналогичной современным нотам; но надежды на подобную находку нет, и нам приходится принять презумпцию о неизменности структуры звукорядов на протяжении последних нескольких столетий. Впрочем, будучи связанным с одним из наиболее поверхностных аспектов музыки шараканов, этот не совсем ясный момент ни в коей мере не может повлиять на общую концепцию, объясняющую несравненно более существенные глубинные структурные принципы средневековой гласовой музыки.

* * *

Говоря о структурных основах музыки шараканов, мы до сих пор ограничивались Первым гласом — всего лишь одним из восьми равноправных компонентов канонического армянского восьмигласия (по меньшей мере его архаического, раннесредневекового пласта; в позднем средневековье система утратила былую стройность в результате появления ряда новых, «авторских» моделей, о чем см. ниже). Монодии других гласов отличаются от образцов Первого гласа особенностями, принадлежащими поверхностному структурному слою, то есть как раз структурой ладового звукоряда; общие же, имманентные данной музыкальной культуре принципы, управляющие процессом порождения текста и регулирующие отношения между синтаксисом, акцентуацией, ритмом и ладом в них те же, что и в рассмотренных образцах Первого гласа, то есть на уровне глубинных структур канонической гласовой монодии существует фундаментальное единство, вполне естественно вытекающее из

норм эстетики тождества. Это единство (с учетом некоторых необходимых оговорок, вновь связанных с «авторскими» мелодическими моделями позднего периода развития восьмигласия), отражается и в хазовых текстах: в шараканах всех гласов действуют одни и те же хазы в одних и тех же функциях; по хазовому облику шараканы различных гласов не отличаются друг от друга, и единственным указанием, «настраивающим» гипотетического интерпретатора хазового текста на тот или иной глас, остается буквенное обозначение гласа на полях перед соответствующим шараканом. Здесь нет необходимости злоупотреблять количеством примеров, иллюстрирующих сказанное, поскольку это грозило бы неумеренным разбуханием настоящей работы без необходимой компенсации в виде новой полезной информации¹; ограничимся одним, наудачу взятым образцом Второго побочного гласа (см. нотный пример 30)². Подстрочный перевод текста этой поэтической строфы:

«БОЛЬШАЯ» ТЕМА



«БОЛЬШАЯ» РЕМА

Тебя славим, Боже отцов наших.

Как видно из примера, в музыке этого образца каждая «наименьшая» тема — арсис, каждая «наименьшая» рема — тезис (буквализм в восходящем и нисходящем движении избегается благодаря многочисленным мелким, локальным пролонгациям). Концовки единиц актуального членения представляют собой зоны парадигматической упорядоченности, в которых генерируются устойчивые формулы (различия между ними здесь касаются преимущественно фактурных деталей поверхностного, импровизируемого слоя), а начальные отрезки всех фраз однозначно устремлены к первому ударному слогу: в первой строке анакруза двухдольна, во второй — трехдольна, в третьей — однодольна, но может быть воспринята и как трехдольная, если трактовать первые два слога как пиррихий, что в данном случае допускается правилами просодии. Разница по сравнению с Первым гласом состоит в высотном положении напева и соотношении тонов, несущих главные фразовые акценты, то

¹ Ряд примеров приведен в наших работах: Аюрян 1985; он же 1986а.

² Ташчян 1875, с. 522.

есть составляющих ладовый остов (вместо свойственной Первому гласу дихотомии А-Ф здесь действует дихотомия Es-C). Подобное различие может показаться существенным поверхностному взгляду; с точки зрения глубинной структуры оно таковым не является. Канон, порождающий структуру монодии, действует одинаково, независимо от собственных характеристик гласов: какие бы эмпирические тоны ни находились в вершинах «священного треугольника», исходная двухкомпонентная, состоящая из арсиса и тезиса конфигурация музыкально-поэтической фразы остается постоянной величиной.

Здесь, однако, необходимо отметить одно чрезвычайно существенное обстоятельство. Все сказанное относится как к раннесредневековым шараканам — приписываемым авторам, жившим до XII в., — так и к значительной части песнопений, созданных позднее, в XII—XIII вв., после чего, как уже было сказано, корпус духовных гимнов был законсервирован, а доступ новых песнопений в обиход — прекращен. Но одновременно в поздний период развития жанра дают о себе знать и принципиально новые методы организации музыкально-поэтического текста. Под воздействием ренессансных тенденций музыкально-поэтическое творчество канонического, архаического плана в этот период постепенно вытесняется более изысканными формами, требовавшими от творцов немало версификационного мастерства и допускавшими известную свободу в обращении с традиционными гласовыми структурами — на этот раз глубинными, а не только поверхностными, — а иногда и частичный отказ от следования предустановленному канону во имя разработки оригинальных мелодических моделей. При этом новые модели — очевидно, с целью сохранить видимость строгого соблюдения принципов традиционной эстетики — искусственно «привязывались» к тому или иному из гласов системы традиционного восьмигласия, часто вне зависимости от степени реально-го сходства. В итоге восьмигласие утратило гомогенность; число его компонентов резко возросло и достигло приблизительно сорока¹.

Не вдаваясь в детали, отметим, что музыкальная структура поздней гимнодии часто основывается на иных принципах, нежели естественное интонирование поэтической фразы в соответствии с ее актуальным членением, с музыкальным подчеркиванием основных логических акцентов и формированием зон парадигматической упорядоченности вокруг этих акцентов. Так, появление целого ряда новых мелодических моделей связано с распространением в духовной поэзии XII—XIII вв. силлабического стихосложения, которое в функции фактора, упорядочивающего стих, накладывается на актуальное членение и вытесняет его. В нотном примере 31 показана разновидность Второго побочного гласа, связанная с одной из форм позднесредневековой армянской силлабической версификации (строфа шаракана на третьем воскресенья Великого поста, автор — Нерсес Шнорали, XII в.)². Текст фрагмента

¹ Комитас 1941, с. 111. См. также нашу статью: Акопян 1992.

² Ташчян 1875, с. 235.

распадается на 4 семисложника, по 2 в каждой строке. Подстрочный перевод текста:

Со светлыми ангелами / Воскресшего восславим,
И, молясь, попросим / очистить нас от грехов.

Бросается в глаза очевидное несходство этого текста с «истинным», каноническим Вторым побочным гласом, представленным образцом из примера 30. Это несходство касается не только конкретного звукового облика образцов (то есть поверхностного, тривиального и для нас не слишком существенного аспекта), но и более глубинных порождающих принципов. Если традиционное восьмигласие, при всей ригористичности этой системы музыкального мышления, допускало в процессе порождения текста определенную свободу благодаря тому, что устойчивые гласовые формулы (зоны парадигматической упорядоченности), приспособиваясь к различным по объему и распределению акцентов словесным текстам, могли варьироваться и присоединять более или менее объемистые соединительные отрезки (зоны парадигматической свободы), то здесь подобное проявление унiversальной диалектики упорядоченности и свободы больше не действует: монодия из примера 31 представляет собой жесткую структуру, связанную именно с данным типом версификации (без изменений или с вариациями сугубо фактурного плана она повторяется в ряде других шараканов авторства Нерсеса Шнорали и его последователей, сочиненных в ритме чередующихся семисложников¹), и поэтому может рассматриваться как законченное *произведение* искусства, не отвечающее требованиям средневековой эстетики тождества. Форма монодии не отражает функции разделов предложения в процессе коммуникации: качественное различие между акцентами на теме и реме в первой строке музыкально никак не выражено (тема и рема интонируются практически одинаково и завершаются одним и тем же тоном-носителем фразового акцента). В мелодии есть — что не свойственно образцам канонического восьмигласия — генеральная кульминация, совпадающая с началом второй строки, а точнее с безударным слогом слова, несущего в контексте общей синтаксической структуры лишь второстепенную коммуникативную нагрузку (*mat't'elov* = «молясь»): то есть выбор места для кульминации обусловлен не закономерностями акцентуации или коммуникативной значимостью соответствующего слова, как в образцах канонического восьмигласия, а иными соображениями (вероятно, не случайно эта высшая точка мелодии находится вблизи от точки золотого сечения: если автор «видит» свою мелодию как законченное музыкальное произведение, он, как настоящий композитор, мыслит ее в пространственно-архитектонических категориях). Другая особенность отрывка состоит в том, что его музыкальный компонент выдержан в форме так называемого *бара* (a'-a''-b, где раздел b по объему равен сумме a' и a'', а по характеру

¹ См., в частности, Ташчян 1875, с. 40, 642, 988—989.

музыки — противопоставлен им), то есть следует той самой «трехшаговой» уравнивающей модели, о которой говорилось в предыдущей главе. Подобное формальное решение, невозможное в рамках канонической модели «арсис — тезис», дополнительно убеждает нас в том, что здесь мы имеем дело с оригинальной формальной концепцией, а не с формой архаического типа, возникающей как результат гибкого взаимодействия изначально заданных гласовых структур со словесным текстом.

Пожалуй, единственное, что объединяет данный «шноралиевский» вариант Второго побочного гласа с каноническим Вторым побочным гласом (ср. пример 30) — это устойчивая формула каданса, которая, как нам уже известно, подвержена минимальной изменчивости. В остальном эти образцы совершенно различны, более того — они принадлежат разным стадиям развития музыкальной культуры, ибо если в первом случае ладовые отношения и форма, согласно архаическому принципу порождения лада ритмом, всецело определяются актуальным членением, ритмом чередования фразовых акцентов, то во втором случае они в значительной мере эмансипируются от ритма (который к тому же существенно «модернизируется»), подвергаясь дополнительному упорядочению в виде организации стиха по силлабическому принципу). Первоначальное единство, целостность, «Самость» (см. выше, Главу I) музыкально-поэтического канона диссоциируется, уступая место целостности иного порядка — архитектоничности законченного музыкального произведения, структура которого выказывает большую меру независимости как от структуры поэтического текста, так и от норм канонического Текста.

На этой же стадии диссоциации музыкально-поэтического канона и возникновения индивидуализированных мелодических моделей существенные преобразования претерпевает и хазовое письмо. Появляется множество различного рода составных хазовых знаков, иногда весьма сложной конфигурации, соответствующих индивидуализированным моделям; так, для продемонстрированной нами «шноралиевской» разновидности Второго побочного гласа таким «опознавательным» составным хазом служит сочетание знаков *бенкордж* (арм. *բեկօրճ*) и *нуш* над слогом, соответствующим кульминационной точке мелодического развертывания в начале второй строки. Типологически составные хазы, по-видимому, отчасти близки тому явлению, которое в древнерусском певческом искусстве называлось называлось «тайнозамкненностью» — приемом графической зашифровки напева, выполненной посредством такого условного сочетания невменных знаков («знамен»), которое не образует этого же напева в случае исполнения того же ряда знамен согласно их обычному певческому значению¹. Ясно, что функционально составные, «тайнозамкненные» хазы — это знаки совсем иной природы, нежели обычные хазы; типологически различие между ними вполне аналогично различию между индивидуализированными, «модернистскими» мелодическими

¹ См.: Бражников 1984, с. 17.

моделями XII—XIII вв. и архаическими моделями традиционного восьмигласия (впрочем, не следует забывать, что в записи одной и той же монодии «тайнозамкненные» и обычные хазы сочетаются друг с другом — аналогично тому, как индивидуализированная модель интегрирует в себя отдельные парадигматические элементы, заимствованные из канонического восьмигласия). Упадок и забвение хазового письма можно связывать не только с общим упадком армянской культуры после XIV века, но и с отмеченным процессом диссоциации музыкально-поэтического канона: обычные, архаические хазы в связи с этим процессом постепенно утратили смысл, а «тайнозамкненные» знаки оказались не самым удобным способом фиксации новых мелодических моделей; для этой цели больше подошли бы ноты или диастематические (то есть указывающие точные интервальные соотношения) невмы, однако в этих направлениях эволюция невменного письма в Армении, в отличие от латинского Запада и Византии, не пошла.

Тот же процесс диссоциации канона — помимо внешних обстоятельств, связанных с насыщением всех дней церковного календаря необходимым количеством гимнических песнопений, — лежал, по-видимому, и в основе прекращения доступа новых шараканов в церковный обиход после XIII века. В эпоху зрелого средневековья под напором ренессансных тенденций акцент в словосочетании «духовное музыкально-поэтическое искусство» неуклонно смещался к слову «искусство». Утилитарное отношение к шаракану как к средству, призванному выполнять определенную проповедническую функцию с помощью простых и канонизированных, обязательных для всех гимнографов, независимо от их индивидуальной воли, приемов, устарело; перед гимнографией возникла опасность перерождения в изысканное искусство, которое требовало от автора — теперь уже не смиренного средневекового «переписчика»¹, а настоящего поэта и композитора, пока еще в одном лице, но на неизбежном пути к раздвоению, — значительного индивидуального мастерства, и могло быть адекватно воспринято слушателем лишь ценой немалых интеллектуальных усилий. Такой путь эволюции был нежелателен для жанра духовного гимна — канонического по своей имманентной природе, в обязательном порядке навязываемого широкому кругу слушателей. Поэтому в XIII в. возможности для дальнейшего развития жанра были перекрыты, и шаракан как форма живого музыкально-поэтического творчества прекратил свое существование.

¹ Ср.: Мандельштам 1990, с. 248—249.

ГЛАВА 3

Модель мира в опере Монтеверди «Коронация Поппеи»

Музыкальный материал, рассмотренный в предыдущих главах — Сонату Бетховена и средневековые армянские шараканы — объединяет принадлежность к тому, что выше было названо «типологическим классицизмом», то есть подчиненность некоторому канону, упорядочивающему отношения между глубинной и поверхностной структурой, между Текстом и текстом. Что касается нашего очередного объекта — оперы Клаудио Монтеверди «Коронация Поппеи» (Венеция, 1642), то этот текст в своем роде может служить образцом искусства, принципиально противопоставленного типологическому классицизму — искусства, не подчиняющегося предустановленному канону и по мере надобности вырабатывающего имманентные упорядочивающие факторы как бы изнутри каждого отдельного текста.

Вообще говоря, противопоставленность типологическому классицизму — черта значительной части музыки XVII в., вошедшего в историю как век барокко. Такая неотъемлемая черта любого искусства барокко, как высокая степень свободы от формообразующих канонов, нашла свое выражение в виде многочисленных новых форм, появившихся и получивших распространение в XVII веке в качестве своеобразной реакции на высокоразвитую, тщательно кодифицированную разновидность типологического классицизма века предыдущего. Опера оказалась одной из важнейших и наиболее плодотворных из числа этих новых форм. Но и в этом молодом жанре (напомним, что ко времени создания «Коронации Поппеи» история оперного жанра насчитывала немногим более сорока лет) достаточно быстро начал складываться свой, весьма устойчивый канон, в формировании которого огромную роль сыграл сам Монтеверди своими более ранними операми — так что «свобода» от сковывающих канонических норм, «дарованная» композиторам новой, барочной эстетикой, и вызвавшая поначалу известную эйфорию у ранних адептов «аккомпанируемой монодии», оказалась на поверку весьма относительной. В настоящей главе мы попытаемся показать, что на фоне культурно-эстетического контекста своего времени названная опера Монтеверди выделяется некоторыми свойствами, позволяющими признать в ней «другое» искусство (см. выше, Главу 1), в некотором роде противопоставленное этому контексту — искусство, в котором как модернистские, так и архаические черты выявляются со значительной большей полнотой, нежели в музыкальной продукции XVII в. в целом, и даже в остальном творчестве самого Монтеверди как доминирующей фигуры в музыкальной культуре своей эпохи.

Для того, чтобы представить культурно-эстетический контекст оперы Монтеверди, рассмотрим вначале ее литературную основу: ведь имманент-

ный анализ произведения оперного жанра обязательно должен включать рассмотрение тех аспектов либретто, которые находятся в существенной, принципиально важной связи и с особенностями его собственно музыкальной структуры. Заметим, что в дальнейшем, анализируя еще две оперы — «Нос» и «Похождения повесы» — мы столкнемся с другими примерами глубинной, скрытой от поверхностного взгляда взаимосвязи некоторых специфических особенностей литературной основы и музыкальной структуры; не прямой, не всегда очевидный характер подобной взаимосвязи отличает названные три оперы — каждую по-своему — от значительного большинства оперной продукции, где отношения между либретто и музыкой не содержат особых «секретов», и делает их исключительно благодарными объектами для анализа, нацеленного на поиск «скрытых смыслов».

В основе сюжета «Коронации Поппеи» — история, описанная в XIV книге «Анналов» Тацита: римский император Нерон, разлюбив свою законную жену, Октавию, приближает к себе подругу одного из придворных, Оттона, а затем женится на ней и объявляет ее императрицей. В литературе, посвященной Монтеверди, принято высоко оценивать либретто, написанное венецианским адвокатом Джан Франческо Бузенелло (возможно, по мотивам трагедии «Октавия» неизвестного римского автора, традиционно, хотя и безосновательно, идентифицируемого с Сенекой), и даже сравнивать его с драмами Шекспира по глубине разработки характеров, широте охвата жизненных явлений и смелости, с которой в ткань драматического произведения вплетаются снижающие, фарсовые моменты. Сам Бузенелло считал себя последователем испанского драматического стиля, который с середины XVII в. в Италии постепенно вытесняется классицизмом во французском духе, предполагающим соблюдение «трех единств» (времени, места, действия). Предпочтение, оказываемое испанскому стилю, Бузенелло объясняет его более вольным отношением ко времени (время в этом стиле, по Бузенелло, измеряется «годами, а не часами»)¹. Испанским же влиянием объясняется и включение в «Коронацию Поппеи» ряда комических интермедий. И все же «Коронация Поппеи» имеет особенности, которые необъяснимы только с точки зрения традиций Кальдерона или Шекспира; даже то обстоятельство, что «Коронация Поппеи» — первая опера на исторический сюжет (до нее, правда, был «Святой Алексей» Стефано Ланди, поставленный в Риме в 1632 г., но эта опера носит скорее житейный, нежели собственно исторический характер, хотя и в ней есть отдельные характерные и комические эпизоды), написанная в период, когда нормы литературного этикета в данной разновидности оперного жанра находились в зачаточном состоянии, едва ли может служить достаточным объяснением ее вызывающего своеобразия. Картина мира, воспроизведенная в «Коронации Поппеи», как мы попытаемся показать, неканон-

¹ См.: Уорсторн 1954, с. 126 — 127; де Паоли 1979, с. 491. О Бузенелло и его литературном стиле см. также: Деграда 1968, с. 81 — 102.

нична даже с точки зрения весьма смелых для своей эпохи барочных концепций.

Прежде всего это касается выбора центрального героя. В нем нет ничего от духа той героической серьезности, которая всецело определяет основной пафос жанра театральной «исторической хроники» (в широком смысле) с самого его возникновения. Исторический Нерон — образец беззаконного, сочетающего в себе шутовские и демонические черты правителя из числа тех, кто время от времени появляется на авансцене истории в переходные периоды общественного развития, как бы специально для того, чтобы завершить процесс разрушения отживших социальных и моральных установлений (что в свое время заметил великий философ и историк Джамбаттиста Вико (1668 — 1744), говоря о «ненстоящих и развратных наглецах» — «Калигулах, Неронах и Домицианах»¹). Жизнь Нерона, если судить о ней по Тациту или Светонию, являет множество примеров демонстративно противоположного всем принятым и узаконенным нормам, «карнавального» (по широко известной терминологии, восходящей к М. М. Бахтину) поведения: начиная от внешнего вида («волосы он всегда завивал рядами [то есть причесывал по-женски — Л. А.]... одевался он в застольное шелковое платье, шею повязывал платком и так выходил к народу, распоясанный и необутый»²), «постыдной» склонности к лицедейству, поэзии и скачкам, и кончая изнасилованием весталки, свадьбой с оскопленным мальчиком (по поводу чего кто-то сострил: «Счастливы были бы люди, будь у Неронова отца такая жена!»³), святотатством («Ко всем святыням он относился с презрением, кроме Сирийской богини, да и ею потом стал гнушаться настолько, что мочился на нее»⁴; заметим, что под «Сирийской богиней» подразумевается Атаргатис, «Великая мать», божество плодородия, отождествляемое с более популярными в Риме Кибелой и Юноной), жено- и матереубийством, и поджогом Рима (идея которого, если верить Светонию, основана на чисто театральном жесте: услышав в разговоре с кем-то цитату: «Когда умру, пускай земля огнем горит», Нерон воскликнул: «Нет, пока живу!»), и приказал безотлагательно воплотить эту мысль. «На этот пожар он смотрел с Мecenатовой башни, наслаждаясь, по его словам, великолепным пламенем, и в театральном одеянии пел "Крушение Трои"»⁵). «Такого-то правителя мир терпел почти четырнадцать лет!»⁶; такого-то персонажа Бузенеццо и Монтеверди выбрали в качестве героя своей оперы. Показанное в опере возвышение женщины сомнительного поведения до ранга императрицы и ее карнавального, беззаконное увенчание — еще одна акция нероновского

¹ См.: Вико 1940, с. 91—92.

² Светоний 1964, с. 170.

³ Там же, с. 158.

⁴ Там же, с. 171.

⁵ Там же, с. 164.

⁶ Там же, с. 165.

«поведения наоборот»), окрашенная в цвета демонстративного пренебрежения к общественным установлениям («Закон для того, кто служит. Если захочу — могу отвергнуть старый и ввести новый... До сената и народа мне нет дела»: акт 1, сцена 9; здесь и далее подстрочные переводы отрывков из оперы осуществлены нами — Л. А.), богохульства («Денница сошла с небес, дабы сделать тебя повелительницей женщин и богинь»: акт 3, сцена 8) и шутовского самоуничтожения («О Поппея, Рим слишком мелок для твоих достоинств... и невелика честь — именоваться супругою Нерона»: акт 1, сцена 10). В оперном Нероне всячески подчеркиваются его телесные характеристики: необузданный эротизм и чревоугодие (см. в особенности акт 2, сцену 6 — дуэт Нерона и царедворца Лукана). Гротескную фигуру Нерона дополняет Поппея — воплощение извечного архетипа всеокрушающей чувственности. Вся линия Нерона и Поппеи, осененная благосклонной улыбкой бога Амура, представляет собой по-раблезиански свободное и откровенное прославление торжествующего плотского начала.

Не лишенным специфической привлекательности (той, которой, вообще говоря, наделены любые проявления избыточной жизненной силы) фигурам Нерона и Поппеи противостоят героини-страдалцы: обманутые Октавия и Оттон, философ и моралист Сенека, воспитатель императора, пытающийся отговорить его от безнравственного шага и за это приговоренный к смерти, и влюбленная в Оттона приятельница Поппеи, Друзилла, обвиненная в покушении на новую императрицу и подвергнутая пыткам. Привычный жанровый этикет «исторической хроники» требовал бы от этих персонажей безусловно добродетельного поведения, однако Бузенелло вовсе не склонен выписывать их как безусловно положительных героев без страха и упрека; напротив, характеристики перечисленных героев в принципе лишены цельности. Влюбленный страдалец Оттон слаб, нерешителен (этим он напоминает моцартовского Дона Оттавио: по сравнению с жизнелюбивым Нероном он так же бесцветен, как тот по сравнению с Доном Жуаном) и к тому же малодушен: он не колеблется подвергнуть любящую его женщину смертельной опасности (пытаясь по наущению Октавии убить Поппею, он проникает в ее покои, переодетый в платье, одолженное Друзиллой; поэтому-то впоследствии она и попадает под подозрение и едва избегает гибели), а сдавшись властям после неудачного покушения и спасая себя, предает Октавию. Октавия, в свою очередь, в диалоге с Оттоном — том самом, где она приказывает ему убить Поппею, — демонстрирует склонность к самому низкопробному шантажу («Если ты мне не подчинишься, я обвиню тебя перед Нероном, будто ты хотел подвергнуть меня позорному насилию, и добьюсь, чтобы сегодня же тебя измучили пытками до смерти»: акт 2, сцена 9). Друзилла, это воплощение любви и верности, растрогавших даже Нерона («Пусть для всех женщин в нашем веке твоя верность станет предметом восхищения»: акт 3, сцена 4), без колебаний предает ради новообретенного любовника близкого себе человека — Поппею; кровавый текст ее «арии» в начале третьего акта («О счастливая Друзилла!.. Пропадет, погибнет моя соперница, и Оттон наконец-

то станет моим») подчеркивает всю двусмысленность действующих в опере моральных критериев¹.

В том мире, который показан в «Коронации Поппеи», добро и зло не дифференцированы; каждый волен для достижения своих целей совершать любые поступки. Единственным ограничением для произвольных действий одного человека является противоположно направленная воля другого человека; миром безраздельно правит сила, а не мораль. В определенном смысле драматургическую структуру «Коронации Поппеи» можно считать точным отражением унаследованной эпохой барокко от Ренессанса концепции гуманизма, для которой достоинство свободной и импульсивной человеческой личности было высшей ценностью, но это отражение фиксирует также и обратную сторону гуманизма — бесконечный индивидуализм и эгоизм².

В таком контексте Сенека — персонаж, которому вроде бы уготована роль главного поборника нравственных принципов, мученика в борьбе с произволом, духовного предшественника маркиза де Позы, на деле оказывается центром притяжения для наиболее двусмысленных в морально-оценочном отношении моментов драмы. Уже в диалоге солдат-охранников Нерона в самом начале первого акта — диалоге, в котором устами солдат, как бы представляющих «глас народа», слушателю впервые излагаются предварительные сведения о расстановке сил в драме и беглые оценки ее протагонистов, Сенеке дается однозначно не лестная характеристика («педант», «старик-стяжатель», «хитрый лис», «подлый царедворец, извлекающий выгоду, предавая своих друзей», «безнравственный архитектор, который строит свой дом на чужих могилах»; отметим, что такая характеристика отчасти обоснована тем, что известно о Сенеке по историческим источникам: философ-стоик, приверженец традиционных римских добродетелей, уживался в нем с богатым царедворцем, склонным к неумеренной роскоши³). Далее, в 6-й сцене первого акта, возвышенный выходной монолог Сенеки о пользе добродетельной жизни, о необходимости усмирять свои страсти, наталкивается на раздражение Октавии («Прости меня, Сенека, но эти речи — суэта, ухищрения ума, несчастным

¹ Неоднозначный характер расстановки нравственных акцентов в «Коронации Поппеи» подчеркнут рядом исследователей, см: Деграда 1968, с. 92—93, 97—98; де Паоли 1979, с. 495; Галлико 1979, с. 100. К сожалению, эта неоднозначность не нашла места в интерпретации оперы, представленной в единственной пока на русском языке монографии о Монтеверди: Конен 1971, с. 263—308.

² Вероятно, историю музыкального театра с точки зрения отношения к человеку и его поступкам можно было бы представить в виде линии, ведущей от апологии индивидуализма в «Коронации Поппеи» к демонстрации его кризиса в «Кольце нибелунга» (см. об этом: Лосев 1968; этот кризис, по-видимому, был предвосхищен еще в моцартовском «Дон Жуане») и, далее, к его отрицанию в музыкальном театре Стравинского. Исследование внутренней связи этой эволюции с процессами, происходившими параллельно в других сферах общественного сознания, могло бы стать увлекательнейшей задачей современной музыкальной эстетики.

³ См.: Тацич 1970, с. 273—274; см. также: Деграда 1968, с. 96.

не нужны такие лекарства») и издевку ее пажа («Ловкая философия! Там, где она правит, все поступают вопреки ей»). По всему видно, что схоластические поучения Сенеки — вчерашний день, пережиток, они больше не имеют влияния на людей, в том числе и на относительно наиболее достойных. Сцена прощания философа с домочадцами и его предсмертных приготовлений (отметим, кстати, что исторический Сенека был умерщвлен не в связи с женитьбой Нерона на Пoppее, а несколько позднее, по обвинению в заговоре) представляет собой один из самых возвышенных моментов драмы — см. акт 2, сцену 3, — но даже и она, наряду с элементом катарсиса, который несет с собой любая высокая трагедия, содержит некоторый снижающий элемент. Мало того, что катарсис, как бы специально для того, чтобы преуменьшить его значение, помещен здесь не в финале — как было принято испокон веков, — а в середине драмы; он сразу же перебивается двумя фарсовыми сценами (дуэт-интермедия влюбленного пажа и флиртующей с ним придворной дамы, а затем дуэт пьяных Нерона и Лукана), а с точки зрения общего итога драмы уничтожение Сенеки воспринимается как устранение чего-то такого, что хотя и заслужило некогда определенное уважение, но успело устареть и превратиться в докучливую поеху для расцвета новой жизни¹.

«Коронация Пoppей» — это не драма о борьбе добра и зла, где добро, потерпев поражение, все же сохраняет величие и достоинство, а победа зла фальшива и эфемерна². Это скорее действие о том, как новая жизнь утверждает себя, отрицая и сметая со своего пути устаревшие нормы. За внешним обликом «исторической хроники» различается извечный, глубинный архетип языческого праздника плодородия, таинства умирания-возрождения природы (путно можно добавить, что концепция Бузенелло — Монтеверди оригинальным образом предвосхищает появившуюся в следующем столетии историософскую концепцию уже упомянутого выше Дж. Вико, основное зерно которой упрощенно может быть сформулировано следующим образом: прогресс в истории человечества невозможен без потерь). У этой драмы нет финального катарсиса, да и вообще не может быть развязки, ибо в показанном в ней мире процессы становления и изменения бесконечны: то, что ново сегодня, завтра также устареет и будет уничтожено, дабы на его руинах опять выросло нечто новое, и так далее. Карнавальное мироощущение, мощно заявившее о себе в этом произведении, не признает цельности и завершенности: «ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди»³.

Необходимо подчеркнуть, что открытость формы оперы, отсутствие в ней заключительной точки прекрасно осознавались современниками и, види-

¹ О снижающих и сатирических моментах, связанных с фигурой Сенеки, см.: Острофф 1960, с. 109—110, 132.

² В таком духе драма интерпретируется в: Пирротта 1968, с. 10—42, 226—254. Ср. полемику с подобным взглядом в работе: Деграда 1968, с. 97.

³ Бахтин 1963, с. 223.

мо, в известной мере даже смущали их — тем более, что итальянская аудитория XVII века должна была отлично ориентироваться в римской истории и знать о событиях, оставшихся за рамками оперы: о зверском убийстве императором беременной Пoppей, о его собственной позорной смерти, о последующем восшествии на престол Оттона — одного из самых незадачливых властителей за всю историю Римской Империи. Следующий за сценой торжественной коронации новой императрицы возвышенный финальный дуэт (акт 3, сцена 8, со слов: *Pur ti miro, pur ti godo...* — «Вот я вижу тебя, вот я радуюсь тебе, вот я обнимаю тебя, больше не страдаю, больше не умираю, о моя жизнь, о мое сокровище...») отсутствует в опубликованном либретто Бузенелло; он был добавлен, очевидно, для того, чтобы создать хотя бы частичное впечатление композиционной завершенности. Раньше было принято считать, что дуэт был добавлен по инициативе композитора, руководствовавшегося «чисто музыкальными соображениями»¹; эта точка зрения, однако, была поколеблена исследованиями А. Кьярелли, показавшей, что как текст, так и, по всей вероятности, музыка дуэта заимствованы из оперы известного в XVII в. либреттиста и музыканта Бенедетто Феррари «Король-пастух» (*Il pastor regio*. Венеция, 1640)², то есть ни к Бузенелло, ни к Монтеверди этот дуэт не имеет никакого отношения. Если он, исходя из «чисто музыкальных», композиционных соображений, действительно был призван сообщить открытой форме произведения известную архитектурно-целостность, как бы «замкнуть», «закруглить» ее, то это удалось лишь отчасти (а при более внимательном взгляде — привело скорее к противоположному результату из-за слишком откровенной чужеродности дуэта — этого островка музыкально-драматического «хорошего тона» и «благонравия», выдержанного в стандартной манере мастеров оперы-*seria* XVII в., — в контексте большей части остальной музыки оперы), поскольку принципиальный взгляд на мир, человека и историю, выраженный «Коронацией Пoppей», чужд «округлой» (если воспользоваться определением итальянского исследователя К.Галлико³) геометричности; «эллипсоидная», «полицентричная» структура оперы отличает ее как от «музыкальной сказки» первой половины века (ср. хотя бы «Орфей» того же Монтеверди), так и от оперы-*seria* второй половины XVII—XVIII веков с их однозначными развязками и четкой расстановкой всех акцентов. Муза оперного искусства, выбрав уникальный, пороговый — на грани юности и зрелости — момент в развитии жанра, вдохновила Монтеверди и его сотрудника, «демонического венецианского адвоката»⁴, на композицию, точно отражающую суть этого момента, пронизанную пафосом освобождения, открытости

¹ Лейбовиц 1957, с. 32.

² Кьярелли 1974, с. 117—151.

³ Галлико 1979, с. 100.

⁴ Деграда 1968 с. 98.

и изменчивости, сосредоточенную на динамике чередования свободных, самодовлеющих актов человеческой воли.

* * *

Мы сравнительно подробно остановились на содержании либретто оперы «Коронация Поппеи» и на ее «архетипическом» смысле для того, чтобы на этом фоне дать по возможности ясное представление о собственно музыкальной структуре оперы — столь же чуждой устоявшимся жанровым канонам, столь же принципиально избегающей «округлости», архитектурной целостности, и сосредоточенной главным образом на выявлении отдельных, самодовлеющих «актов» или «жестов»¹, в функции которых в данном случае выступают, как мы попытаемся показать, отдельные самодовлеющие парадигматические элементы, помещенные преимущественно в синтагматически свободный, слабо структурированный контекст.

Хорошо известно, что к 1640-м годам первоначальная парадигма оперного искусства — аккомпанируемая монодия, весь имманентно-музыкальный смысл которой сводился к точной и оптимальной артикуляции слов, — успела устареть: «глубинная структура» такой монодии, по идее, должна была характеризоваться высокой степенью пассивности, неспособностью породить сколько-нибудь развитую систему парадигматических и синтагматических отношений между элементами поверхностного структурного слоя; недостаточный уровень развития имманентных структурирующих принципов не мог не привести к монотонности и ритмической аморфности ранних образцов оперного искусства. На смену им достаточно быстро пришел принцип мозаичной композиции, согласно которому сольные, ансамблевые и хоровые фрагменты, основанные на сочетании парадигматических элементов в синтагматически упорядоченном контексте, более или менее равномерно чередуются с речитативными и ариозными моментами — вместившим драматического содержания, где исходные принципы аккомпанируемой монодии во многом сохраняют свою силу.

Известно и то, что в разработке мозаичной оперной композиции значительную роль сыграл сам Монтеверди своими более ранними операми — от «Орфея» (Мантуя, 1607) до изобилующего разнообразными по форме ариями «Возвращения Улисса на родину» (Венеция, 1641). Отдельные признаки мозаичной композиции можно усмотреть и в «Коронации Поппеи»: поступательное развертывание музыкальной драмы время от времени прерывается «закругленными», архитектурно завершенными и целостными номерами — инструментальными ритурнелями, помещаемыми как в начале и конце, так и

¹ О «жестовой» природе музыкального стиля этой оперы см.: Остгофф 1960, с. 140 и след.; Р. Мюллер (Мюллер 1978, с. 151) справедливо связывает эту природу со взглядом авторов оперы на человека как на суверенно действующее существо.

в середине некоторых сцен, а также строфическими песнями и небольшими ариями *da capo*. Наиболее известны «арии» Друзиллы во втором (сцена 10) и третьем (сцена 1) актах, «ария» бога Амура, которую он поет после чудесного спасения Поппеи от меча убийцы (акт 2, сцена 15) и прелестная колыбельная Арнальты, кормилицы Поппеи (акт 2, сцена 12). Изредка используется такой эффективный метод организации целостной, синтагматически упорядоченной формы, как остинатный бас: в данном случае речь идет о четырехзвучной нисходящей диатонической последовательности, так называемом «басе малагеньи». На остинатном басу этого вида построен большой фрагмент дуэта Нерона и Лукана из второго акта, а также часть апокрифического финального дуэта¹.

И все же подобные фрагменты (к перечисленным можно было бы добавить еще несколько образцов) занимают в тексте оперы не особенно значительное место. Основную же его часть составляет поток достаточно свободной (как синтагматически, так и парадигматически) музыкальной декламации, который принципиально отличается от исходных форм аккомпанируемой монодии благодаря тому, что в нем выделяются островки упорядоченности, вырастающие из устойчивых музыкально-риторических фигур. Последние служат для подчеркивания и выделения из общего контекста терминов и понятий, наиболее весомых в эмоциональном и смысловом отношении, и выполняют функцию простейших музыкальных эквивалентов тех самых автономных волевых актов или «жестов», о которых говорилось несколько выше.

По аналогии с риторикой, определяющей фигуру как «некоторый оборот речи, от общего и обыкновенного образа изъяснения мыслей отступающий»², музыкальная теория XVII в. объясняла музыкально-риторическую фигуру как «оборот... который возникает в связанном с текстом музыкальном разделе... отклоняется от простого рода композиции и придает особо украшенный вид»³. Для «Коронации Поппеи» «простой род композиции» — это вокальная декламация силлабического склада, избегающая широких мелодических ходов, широкого распева отдельных слогов, хроматизмов, секвенций, остинатных повторов и вообще каких бы то ни было регулярно повторяющихся структур. Музыкально-риторические фигуры нарушают обычный ход течения музыки, сосредоточивая внимание на звукоизобразительных моментах, на словах с повышенной аффективной нагрузкой и на некоторых абстрактных идеях; таким образом, фигуры приобретают статус определенным образом маркированных парадигматических элементов, извлеченных из Текста соответствующей музыкальной культуры.

¹ См.: Остгофф 1960, с. 77—89 (о «басе малагеньи» и его преимущественной связи с любовным «топосом»), а также: Мюллер 1978, с. 162 и след.

² Определение Квинтилиана приводится по изданию: Захарова 1983, с. 23.

³ Там же (определение Й. Бурмайстера). О музыкально-риторических фигурах см. также: Уильямс 1979.

Итак, монтевердиевские фигуры принадлежат кодифицированному слою музыкальной культуры его времени — Тексту, то есть соответствуют канонической норме; неканоничны, как мы увидим дальше, используемые композитором методы интеграции этих фигур в синтагматический контекст. Систематика музыкально-риторических фигур разработана весьма подробно, поэтому их идентификация в тексте оперы не составляет большого труда. Наиболее простой случай — это широко известные также и по музыке других композиторов разных эпох звукоизобразительные обороты метафорического плана, действующие по принципу внешнего подобия (музыкально-иконические знаки в наиболее узком смысле). Таковы фигуры движения — восходящие и нисходящие обороты на словах, обозначающих понятия, связанные с верхом и низом (в канонической терминологии — фигуры *anabasis*, «восхождение», и *catabasis*, «нисхождение»). Уже в символическом Прологе оперы, в монологе богини Добродетели, на небольшом расстоянии друг от друга появляются взаимно симметричные фиоритурные, соответствующие словам *sommergiti* («сгнись», «провались») и *ascende* («поднимается»); см. нотный пример 32. Восходящие и нисходящие фигуры регулярно подчеркивают употребление в тексте таких слов, как «высокий» (*alto*), «низкий» (*basso*), «небесный» (*celestite*), «пропасть» (*abisso*) и т. п.; см. пример 33, где воспроизведены, соответственно, отрывки из 8-й сцены 1-го акта, 10-й сцены 1-го акта, 1-й сцены 2-го акта и 2-й сцены 2-го акта. В нотном примере 34 показан фрагмент 8-й сцены 3-го акта, где слова «взойди» (*ascendi*), «высочайшая вершина» (*suprema altezza*), «высота» (*arice*), «высший» (*sublime*) буквально нанизываются друг на друга; метафорическая звукоизобразительная фигура, соответственно, расширяется до объема целой музыкальной фразы ариозного склада. Что касается термина «движение» вообще, безотносительно к направлению, то он может — вновь по звукоизобразительному принципу — подчеркиваться трехобразным качанием голоса; см. пример 35 (акт 1, сцена 6).

В других случаях музыкальные фигуры соотносятся со словесным текстом более опосредствованно: они как бы высвечивают в словах отдельные семантические обертоны, которые естественно ассоциируются с теми или иными типами движения. Таковы, например, широко распетые волнообразные обороты, сопровождающие едва ли не каждое появление в тексте слов *volo, volare* — «полет», «лететь»; см. нотный пример 36 (акт 1, сцена 1; акт 2, сцена 3; акт 2, сцена 1). Другие слова того же семантического поля — *aria* («воздух»), *venti* («ветры») — также подчеркиваются оборотами с волнистой и гаммообразной конфигурацией; см. пример 37 (акт 1, сцена 1; акт 2, сцена 2; акт 3, сцена 4). Следует отметить, что быстрые гаммообразные пассажи, наподобие показанного в этом примере на слове *venti*, составляют особую фигуру, получившую наименование *tirata* — «выстрел». Сходные обороты вводятся и там, где речь идет о вещах, для которых полет является непременным атрибутом: *искрах (faville)*, *стрелах (strali)*; см. пример 38 (акт 1, сцена 6; акт 2, сцена 14).

Далее, богатыми юбилеями регулярно выделяются из общего контекста

ста термины, несущие в себе сильный эмоциональный заряд (*ricchezza* — «богатство», *gloria* — «слава», *furore* — «безумие», *lieto* — «радостный» и т. п.); некоторые случаи показаны в примере 39 (отрывки из Пролога, 9-й сцены 1-го акта, 1-й сцены 2-го акта, 10-й сцены 2-го акта, 8-й сцены 3-го акта).

Фигура качания (*oscillatio*) естественным образом оттеняет слово *accarezzando* («лаская»); см. пример 40 (акт 1, сцена 4). Фигура верчения (*circulatio*) возникает в тот момент, когда в тексте трижды повторяется *al contrario* — «наоборот»; она как бы вынуждает музыку, следуя за смыслом слов, вертеться вокруг собственной оси. Аналогичная фигура сопровождает скороговорку на слове *intrica* — «закручивает», «запутывает»; см. пример 41 (акт 1, сцена 6).

Интересный пример музыкальной иллюстрации, относящейся к абстрактному рассуждению, мы видим в первой сцене первого акта на словах монолога Оттона: «И вот я влекусь сюда, как радиус к центру, как пламя к сфере, как ручей к морю». Выраженный в этих словах пафос центростремительного движения символизируется в вокальной партии упорным подчеркиванием тонического центра (ноты D); мимолетный отход от него на слове *ruscello* («ручей») сразу же нейтрализуется кадансом на слове *mare* («мор»); см. пример 42.

Помимо фигур движения, большую роль в партитуре играют условные фигуры, связанные с передачей аффектов. Ряд таких фигур связан с неожиданным введением хроматизмов, что создает — согласно давней и хорошо известной традиции — эквивалент существенного эмоционального напряжения. Хроматизмы могут вводиться скачками (фигура, известная как *saltus duriusculus* — «жестковатый скачок») — как восходящими, так и нисходящими. Два «жестковатых скачка» из монолога страдающего от ревности, обманутого Оттона (акт 1, сцена 1; см. пример 43) иллюстрируют применение этого приема. Хроматизмы могут вводиться и ходами на узкие интервалы (*passus duriusculus* — «жестковатый ход», или *pathoropia* — «возбуждение страстей»). Хороший пример — «тристановские» хроматизмы в том же монологе Оттона, процитированные в примере 44. Внесение чуждых данной ладотональности полутонов происходит и в нисходящем движении; см. хотя бы показанные в примере 45 отрывки из третьей сцены 1-го акта, где эта аффективная фигура совмещается со словами *spigar, regir* — «умирать».

Еще одна характерная фигура скорби и страха — «вздых» (*suspiratio*): расчленение мелодии частыми паузами. Она естественным образом маркирует использование в словесном тексте слова *sospir* — «вздых»; см. пример 46 (акт 1, сцена 3). В примере 47 показан образец эмоционально насыщенного сочетания аффективных фигур «вздых» и «жестковатый ход» на слове *temo* — «боюсь» (акт 1, сцена 13). Столь же сильным является сочетание «вздоха» и нисходящего «жестковатого скачка» в знаменитом скорбном монологе опальной Октавии — *A Dio Roma* («Прощай, о Рим», акт 3, сцена 7; см. пример 48).

Эти же фигуры, согласно исконной традиции их употребления, служат для выражения не только скорбных, но и любовных эмоций. Именно такую роль они играют в обращенных к Нерону речах любвеобильной Пoppеи, где

мы встречаем «жестковатые» ходы и скачки, равно как и «вздохи», разрывающие слова на отдельные слоги; см. пример 49 (акт 1, сцена 10).

К числу сильных аффективных фигур относятся также abruptio (неожиданный обрыв; семантика этой фигуры устойчиво связана со смертью; в первой половине примера 50 [акт 1, сцена 12] она соответствует словам «моя жизнь кончена») и gradatio («усиление», собственно говоря — восходящая секвенция; во второй половине того же примера [акт 1, сцена 13] она естественным образом совмещается с подразумевающим именно такого рода «усиливающим» музыкальное оформление словами «бури в сердце»).

Наконец, к числу сильных и наиболее специфичных для данной оперы аффективных фигур следует отнести введенные самим же Монтеверди еще в 1624 году в сценическом мадригале «Поединок Танкреда и Клоринды» (из сборника «Воинственные и любовные мадригалы») быстрые остинатные формулы так называемого «взволнованного» или «возбужденного» стиля (*stile concitato*), призванные символизировать в особенности воинственные, гневные эмоции. Так, фанфарные интонации воинственной разновидности «взволнованного стиля» немедленно высвечивают то место в диалоге охранников Нерона, где речь заходит о восстании в римской провинции Паннония (акт 1, сцена 2: «Паннония взялась за оружие»; см. нотный пример 51). Фигуры взволнованного стиля иллюстрируют и процесс самовозбуждения Нерона, обрушивающего свой державный гнев на Сенеку (акт 1, сцена 9: «Ты вынуждаешь меня гневаться»; см. пример 52). В сходном стиле император отдает приказ о бичевании Друзиллы (акт 3, сцена 3: «Бичи, плети, пламя», пример 53). Вообще говоря, воинственные элементы «взволнованного стиля» в опере связаны главным образом с Нероном, что однозначно обусловлено спецификой этого персонажа. Тем не менее фигуры, свойственные этому стилю, нередко появляются и в речи других действующих лиц — если только их использование детерминировано смыслом словесного текста. Так, элементы воинственного «взволнованного стиля» сопровождают слова Поппеи в 4-й сцене 1-го акта: «За меня сражается Амур» (нотный пример 54).

Итак, показанные в наших примерах (а число примеров можно было бы многократно умножить) фигуры — основные парадигматические элементы, определяющие структуру поверхностного слоя данного музыкального текста — многочисленны и разнообразны, но весьма мимолетны¹: они отмечают собой отдельные слова или краткие фразы, но — насколько можно судить уже по приведенным образцам, — не служат для построения мало-мальски значительных по объему связных, синтагматически упорядоченных музыкальных форм. Между тем уже в годы, предшествовавшие «Коронации Поппеи», европейские музыканты хорошо осознавали опасность того, что педантичное подчеркивание вырванных из контекста слов с помощью фигур чревато му-

¹ Примеры использования связанных с текстом изобразительных и аффективных фигур в «Коронации Поппеи» см. также в содержательном труде: Остгофф 1960, с. 125—132.

зыкальной бесформенностью. Об этом свидетельствует, в частности, следующий фрагмент письма широко известного в свое время теоретика и выдающегося эрудита, аббата М. Мерсенна (1588—1648) нидерландскому музыканту К. Гюйгенсу (1596—1687) от 29 ноября 1640 года: «...нет необходимости обращать внимание на каждое отдельное высказывание с целью придать ему определенный акцент или выделить каким-нибудь страстным движением. Нужно в первую очередь определить, куда нацелено общее содержание арии, а затем — каково содержание каждого периода. Каждое высказывание, взятое отдельно от других, не более важно, чем какой-либо один из камней, составляющих строение: несущественно, какое именно место этот камень занимает в стене, лишь бы стена была прочной и ее форма совпадала с желанием архитектора»¹.

С точки зрения господствовавшей, этикетной (собственно говоря, канонической) для большей части музыки XVII в. эстетики использование музыкально-риторических и аффективных фигур должно было высвободиться из-под давления требований, предъявляемых отдельными, пусть даже особенно значимыми словами, терминами движения и т. п., к своему музыкальному оформлению, и войти в рамки цельных, связанных архитектурных (синтагматически упорядоченных) форм. Так, нисходящая четырехзвучная хроматическая фигура («жестковатый ход» в одной из своих разновидностей), превращенная в ячейку остинатного баса, стала популярнейшим общим местом в музыке барокко и многократно служила основой для самых разнообразных *lamentì*, среди которых есть и такие знаменитые, как плач Дидоны («Дидона и Эней» Перселла) и *Stucifixus* (Месса *h-moll* Баха; см. также его Кантату BWV 12). *Lamentì* на таком басу сочинялись, впрочем, уже во времена Монтеверди (плач Гекубы над разрушенной Троей из оперы ученика Монтеверди, Ф. Кавалли, «Дидона», написанной на либретто того же Бузенелло и поставленной в Венеции в 1641 г., то есть за два года до «Коронации Поппеи»)². В своем последнем произведении, однако, Монтеверди остался в целом скорее чужд набиравшей силу тенденции мыслить музыку не столько на уровне более или менее непредсказуемых и изолированных, разбросанных по тексту и всецело зависимых от значения слов парадигматических элементов малого масштаба, сколько на более масштабном уровне цельных, освобожденных от необходимости адекватно реагировать на любую мало-мальски значимую смысловую деталь словесного текста форм, для которых парадигматические элементы — фигуры, — согласно «мерсенновскому» принципу, служат строительным материалом, но которые вовсе не сводятся к простому суммированию фигур. Иными словами, Монтеверди в «Коронации Поппеи», как правило, избегает трактовать фигуры как настоящие *мотивы*, то есть как элементы, подлежащие определенному развитию на синтагматической оси или, говоря в более специ-

¹ Цитируется по: Уорсторн 1954, с. 79.

² Там же, с. 71.

альных терминах, как элементы, чье распределение в поверхностной структуре текста подчиняется некоторым имманентно-музыкальным принципам организации синтагматических отношений. Одно из нечастых исключений — скорбный хор домочадцев Сенеки из сцены прощания, решенный как трехголосный канон, тема которого — «жестковатый ход» в восходящем движении; см. нотный пример 55 (акт 2, сцена 3: «Не умирай, Сенека»). В качестве типологически отдаленно родственного образца из более раннего творчества Монтеверди здесь кстати было бы упомянуть знаменитый рефрен плача Ариадны из одноименной оперы или мадригал на ту же музыку с теми же словами («Дайте мне умереть», пример 56); в этом отрывке аналогичный восходящий «жестковатый ход» также интегрирован в устойчивую парадигматическую структуру более высокого ранга, в данном случае — в стандартную форму двухчастного периода с полукадансом на доминанте и кадансом на тонике.

Возвращаясь к «Коронации Поппеи», попытаемся в наиболее общих чертах охарактеризовать форму этой оперы. За вычетом «закругленных» номеров — инструментальных ригурнелей, небольшого количества строфических песен и арий, упомянутого только что хора домочадцев Сенеки и некоторых других эпизодов (мотивный состав огромного большинства этих «номеров» не содержит фигур; хор прощания с Сенекой — исключение), основной единицей членения служит *сцена* — синтагматически свободный поток музыкальной декламации, внутри которого, по мере появления в словесном тексте тех или иных «детерминирующих» слов, понятий и терминов, выявляются островки относительной парадигматической упорядоченности: фигуры и скопления фигур. Границы между «настоящим» пением и речитативом в рамках монтевердиевской сцены зыбки и неопределенны: фигуры и их скопления, синтезируемые глубинным моделирующим механизмом на гребнях мелких и крупных кульминаций, ближе к «настоящему» пению, тогда как промежутки между кульминациями тяготеют к речитативному складу. Подобная опора на фигуры как на основные парадигматические элементы отличает «Коронацию Поппеи» как от архаической разновидности аккомпанируемой монодии, где парадигматических элементов аналогичного уровня, в сущности, вообще не было, так и от «мозаичной» оперной композиции хотя бы в том виде, в каком мы ее встречаем в «Орфее» того же автора. Речитативам «Орфея», вообще говоря, также не чуждо использование фигур, однако степень их насыщенности этими элементами совершенно несоизмерима с тем, что мы видим в «Коронации Поппеи». Например, в третьем акте «Орфея» фраза из речитатива героя: «Буду ли я лишен Неба и Ада?» решена в духе обычной аккомпанируемой монодии, без фигур; см. пример 26. Между тем нелегко представить себе, чтобы появление таких «ударных» терминов, как «Небо» и «Ад» в тексте, подобном «Коронации Поппеи», могло обойтись без использования фигур *anabasis* в первом и *catabasis* во втором случае. Многократно употребленное в начале «Орфея» слово *lieto* («веселый») и его производные также практически не выделяются из общего речитативного контекста, тогда как в «Коронации Поппеи» *lieto* служит одним из распространенных «детер-

минирующих» слов и обычно подчеркивается богатыми юбилеями (ср. пример 39). Число примеров подобного рода можно было бы многократно умножить; здесь едва ли есть смысл подробно останавливаться на этом.

Итак, последовательная эксплуатация «фигурообразующих» возможностей элементов словесного текста лежит в основе того композиционного метода, который использует Монтеверди для конструирования своих сцен. Данный метод составляет единую систему с отмеченными выше особенностями либретто оперы, вписываясь в свойственную ей поэтику произвольных, самодовлеющих «жестов». Более конкретное представление о нем может дать подробный разбор одной из репрезентативных сцен; для этой цели мы выбрали выходной монолог Октавии (акт 1, сцена 5).

В примере 58 показан начальный раздел монолога. Первое же слово — *disprezzata* («униженная») — содержит в себе фигуурообразующий потенциал, который реализуется в виде простейшей разновидности фигуры *catabasis* — нисходящей кварты. Следующее за этим эпитетом определяемое слово — *regina* («царица») оформляется противоположно направленной фигурой *anabasis*, которая нейтрализует первоначальный *catabasis*, а затем достигает еще более высокого тона, чем тот, с которого начинался монолог. Таким образом, музыкальными средствами выражается внутренняя противоречивость, парадоксальность словосочетания «униженная царица». При следующем появлении слова «униженная» к нисходящей интонации добавляется аффективный штрих — ход на уменьшенный интервал, то есть простейшая модель фигуры «жестковатый скачок» (такт 4). Весь начальный отрезок монолога (такты 1 — 10) можно рассматривать как развитие исходного противоречия, борьбу между идеей униженности «печальной жены» (*afflitta moglie*) и идеей величия царицы, в которой побеждает первая из этих двух идей; поэтому итогом процесса становится сравнительно широкий *catabasis* в тактах 7—10. Показательно, что слова *del monarca Romano* («римского монарха»), уточняющие, чьей женой является «униженная царица», будучи нейтральными с точки зрения исходного противоречия, произносятся скороговоркой и не сопровождаются отступлением от «обыкновенного образа изъяснения».

Что касается синтагматики гармонических структур в первых тактах монолога, то на смену выдержанному трезвучию *a-moll* в тактах 8—11 (элемент с сильной синтагматикой) приходит блуждание по трезвучиям, при котором чередование аккордов осуществляется вне какой-либо уловимой системы, и ощущение центрального устоя размывается (слабый тип синтагматики). Сильная синтагматика возвращается вновь в тактах 12—14, где можно усмотреть первую местную кульминацию. Возгласы *che fo, ove son, che sento?* («что делаю, где нахожусь, о чем думаю?») сопровождаются гармонической последовательностью, представляющей собой четко очерченный контур тональности *C-dur*: T—D—S—T; на смену блужданию по тональностям приходит тип движения, обусловленный логикой последовательного раскрытия функций в рамках одной тональности, то есть определенного рода инерцией. На гребне местной кульминации, в момент сжатия ритма чередования аккор-

дов на дважды повторенном возгласе *che sento?* в вокальной партии возникают контуры аффективной фигуры *gradatio* («усиления» или восходящей секвенции). Использование фигуры «усиления» в данном месте однозначно связано со структурой фразы, составленной из трех (а с учетом двукратного повторения одного из них — из четырех) сходным образом сформулированных вопросов; ускорение ритма чередования гармонических функций к концу фразы может рассматриваться как дополнительный способ «усиления» ее выразительности.

Фигура *gradatio*, отмечая этот первый кульминационный пункт сцены, не получает дальнейшего развития и сразу нейтрализуется широким, охватывающим целую октаву ниспадающим движением (*catabasis*) на фразе *O delle donne miserabil' sesso* («О жалкий женский пол!»; нисходящая направленность движения голоса однозначно детерминирована ключевым словом *miserabil'*, «жалкий»); см. нотный пример 59. Синтагматика вновь становится слабой — теперь уже сравнительно надолго. В словесном тексте это соответствует довольно расщепленной филиппике:

О жалкий женский пол!..
Если природа и небо
Творят нас свободными,
То брак — это наши оковы.
Если зачинаем человека...
О жалкий женский пол!..
То даем жизнь нашему нечестивому мучителю,
Вскармливаем жестокого палача,
Который нас губит и лишает разума;
И несчастная судьба вынуждает нас
Порождать свою собственную смерть.

Именно из-за своей расщепленности, недостатка терминов и синтаксических структур, предполагающих специфическое музыкальное оформление в виде фигур с устойчивой музыкальной парадигматикой, данный текст предоставляет мало возможностей для организации парадигматически и синтагматически упорядоченных локальных кульминаций (даже такое слово как *cielo*, «небо», видимо, показалось автору в данном контексте малопродуктивным, раз он не снабдил его «анабасисом»; см. такт 4 примера 59). Повышения и понижения вокальной интонации внутри отрывка здесь, в отличие от начального фрагмента монолога, уже не могут рассматриваться в качестве разновидностей фигур *anabasis* и *catabasis*, поскольку октавный *catabasis* задает новую точку отсчета, по сравнению с которой остальные восходящие и нисходящие ходы являются слишком мелкими. Видимо, с целью избежать грозящей монотонности, Монтеверди внезапно прерывает рассуждения Октавии на середине и дает видоизмененный повтор широко нисходящей фразы «О жалкий женский пол!», устанавливая тем самым ассоциативную арку между двумя моментами отрывка; затем процесс «блуждания» по тональностям продолжается. Синтагматика гармонических структур, под стать неразвитой парадигматике

элементов в вокальной партии, отличается слабостью; чередование трезвучий и септаккордов разных тональностей вполне бессистемно. В данном отрывке Монтеверди наиболее близок «абсолютному» речитативу архаических форм аккомпанируемой монодии. В самом конце отрывка, после слова *morte* («смерть») автоматически наступает стандартная для подобных случаев генеральная пауза (фигура «обрыва», *abruptio*; ср. образцы из примера 59а, иллюстрирующие применение той же фигуры в аналогичной функции во втором акте «Орфея»).

Далее в словесном тексте происходит резкий сбой: от горестных рассуждений Октавия переходит к гневным, патетическим возгласам проклятия: *Negone, Negone, empio Negone!* («Нерон, Нерон, нечестивый Нерон!..»). Реакция музыки на этот оборот мысли выражается естественной в подобном контексте аффективной фигурой *gradatio*, вновь дополнительно усиленной тем, что ее второй член дан в ритмическом уменьшении. В конце фразы «градация» переходит в резкий тритоновый ход («жестковатый скачок»); возможно, этот *diabolus in musica* призван дополнительно подчеркнуть идею «нечестивости» Нерона, выраженную чуть выше словом *empio*. В гармонии смена «градации» «жестковатым скачком» также сопровождается резкостью: определившаяся было тональность *C-dur* сбивается аккордом побочной доминанты, то есть восстановление сильной синтагматики в момент эмоционального всплеска здесь, как и в первой «градации» монолога, оказывается мимолетным. Структурная неразвитость (господство парадигматически и синтагматически слабых позиций на всех уровнях) сохраняется еще несколько тактов, вплоть до каданса в *C-dur* на словах *dove sei* («где ты?»). Весь этот отрывок показан в нотном примере 60.

Ответу на вопрос, поставленный в конце предыдущего отрезка, посвящен непосредственно следующий за ним первый сравнительно обширный кульминационный раздел сцены; он процитирован в нашем примере 61. Здесь достигнута довольно высокая мера структурной упорядоченности, поскольку речь идет уже не об отдельных, изолированных тематических элементах-фигурах, а о целом конгломерате прочно сцепленных между собой фигур. В начале раздела, на словах *In braccio di Poppea* («В объятиях Поппеи») возникает очередная восходящая секвенция (*gradatio*), но уже не мимолетная, как в предыдущих случаях, а обширная, состоящая из двух больших звеньев, внутри каждого из которых есть свои, малые «градации» (см. такты 1—4 примера 61). Затем, на словах: *...tu dimori, feiice, e godi* («пребываешь, счастливый, и наслаждаешься») делается следующий шаг к усилению синтагматики: на смену секвенционному движению приходит остиная фигура, резко подчеркивающая ритм трехстопного амфибрахия, «вдруг» появившийся на данном отрезке в целом свободно построенного словесного текста, и родственная некоторым характерным остиным оборотам монтевердиевского «взволнованного стиля». Легко видеть, что в данном отрывке полноценно реализована та самая трехшаговая модель уравнивания позиций, о которой так много говорилось в Главе 1 настоящей работы: в качестве первого и второго «шагов»

выступают первое и второе большие звенья «градации», тогда как третьим «шагом», преодолевающим заданную инерцию, служит остиная фигура в ритме амфибрахия. Можно сказать, что здесь мышление на уровне изолированных фигур уступает место мышлению на уровне более масштабных, целостных структур, которые, правда, также составлены из фигур, но для которых фигуры служат исходным строительным материалом в духе «мерсенновской» (см. выше) эстетики. Соответственно, необходимо скорректировать сказанное выше о трактовке фигур в «Коронации Поппеи» преимущественно как изолированных, не подлежащих развитию парадигматических элементов, и добавить, что трактовка фигур в функции исходного материала для более масштабных структур приберегается композитором для наиболее важных кульминационных пунктов сцен, где, по логике действующей структурной модели, «пение» должно вытеснять «речитатив». Нужно отметить, что аналогичные конгломераты фигур можно встретить и в более раннем творчестве того же автора, в частности, в «Возвращении Улисса...» и в кульминациях некоторых речитативов «Орфея»; см. пример 61а — отрывок из третьего акта («Верните мне мою милую, о боги подземного царства»), где в качестве исходного «строительного материала» для конгломерата фигур служат «жестковатые ходы», последовательность которых складывается в «градацию», последняя же разрешается в стандартный кадансовый оборот в результате действия модели мотивного развития, близкой классической трехшаговой (см. в особенности линию баса).

Далее, после каданса, свободный, синтагматически и парадигматически слабо упорядоченный тип аккомпанируемой монодии возвращается вновь (пример 62); это, несомненно, обусловлено тем, что на смену импульсивным восклицаниям предшествующего отрывка с элементами регулярной ритмической организации стиха здесь приходит рассудочный, манерно-метафорический текст без существенного «фигурообразующего» потенциала:

А в это время мои слезы, льющиеся в избылии,
Пусть превратятся в мириады зеркал,
Глядя в которые, ты в разгар наслаждения
Увидишь мои страдания.

На следующем этапе развертывания монолога, после каданса в тональности e-moll (см. последние такты примера 62), наступает еще одна кульминационная зона. Мы уже успели привыкнуть к тому, что в кульминациях — как мелких, так и крупных, — серьезная роль отводится восклицательной фигуре *gradatio* в разных ее видах. Так и здесь — см. первый такт примера 63 — движение к кульминации начинается «градацией», звенья которой — вокативные квартовые ходы на дважды повторенном слове *destin* («судьба»): в данном случае, как и во многих аналогичных, музыкально-риторическая фигура «градация» служит усилению экспрессивной *риторической* фигуры «эпизевксис» (см. Главу 1), то есть содержание словесного текста вполне однозначно детерминирует использование данного, и именно данного музыкально-парадигма-

тического элемента. Двумя тактами ниже, на словах, обращенных к Юпитеру: *se per punir Nerone fulmini non hai* («если для наказания Нерона молний не имеешь») устанавливается тональность *C-dur*, в рамках которой, в равномерном прямолинейном движении (см. линию баса в тактах 4—6 нотного примера 32) демонстрируется полный круг гармонических функций: от тоники к тонике через различные формы субдоминанты, доминанты, двойной доминанты. Таким образом, конфигурация басовой линии служит одним из факторов, обеспечивающих на данном отрезке высокую меру синтагматической упорядоченности. Другим фактором, служащим той же цели, является формирование здесь же еще одного конгломерата фигур: трехзвенной нисходящей секвенции (*degradatio*), каждое из звеньев которой представляет собой фигуру *tirata* («выстрел», ср. нотные примеры 37 и 38, в связи с музыкальным оформлением таких движений, как «ветры», «стрелы»). Использование «тират» в нисходящем движении, конечно, вновь однозначно детерминировано смыслом слов: ведь все тираты, одна за другой, совмещаются со словом *fulmini* («молнии»), указывающим здесь на оружие бога-громовержца, с помощью которого он со своего олимпийского трона «расстреливает» мишени, находящиеся внизу, на земле. После трех тират слово «молнии» еще дважды повторяется скороговоркой на тоне *D*, секстой выше последнего тона последней тираты (пример 63, такты 5—6); в этой скороговорке легко увидеть уместный в данной драматургической ситуации признак воинственного «взволнованного стиля», любящего оперировать подобного рода остинатными формулами в скором темпе (ср. выше, примеры 51, 52). Затем образовавшийся скачок, с целью дальнейшего соблюдения синтагматической упорядоченности, заполняется суммирующей тиратой: здесь мы встречаемся с редким случаем, когда фигура приводится в соответствие нейтральному слову (глаголу *hai* = «имеешь»), то есть введение очередной тираты обусловлено уже не необходимостью подчеркнуть и выделить музыкой смысл или экспрессию слова, а вызвано потребностью имманентно-музыкального порядка, связанной с поддержанием определенного уровня синтагматических отношений («уступка» принципам «мерсенновской» эстетики). Мы уже знаем, что конгломераты фигур, подобные показанному в примере 63, прибегают к Монтеверди для наиболее важных кульминационных моментов; теперь мы видим, что в самых напряженных пунктах таких кульминаций может достигаться полная эмансипация фигуры от слова.

Итак, уже можно говорить по меньшей мере о трех уровнях структурной упорядоченности текста. Первый, получивший широкое распространение на протяжении значительной части монолога — это парадигматически и синтагматически свободный речитатив, близкий к архаичным формам аккомпанируемой монодии, с неравномерной, определяемой акцентуацией стиха ритмической пульсацией и блуждающими (не обнаруживающими синтагматически сильных позиций) гармониями. Второй уровень представлен дающими о себе знать главным образом в первой половине монолога краткими, изолированными парадигматическими элементами — фигурами, — всецело детермини-

рованными смыслом слов. Наконец, во второй половине монолога набирает силу третий уровень — уровень конгломератов (парадигматических элементов более высокого, по сравнению с изолированными фигурами, ранга); составленных из фигур, сцепленных сильными синтагматическими связями. Можно сказать, что в соответствии с общей драматургией сцены, заданной движением словесного текста (от вздохов и рассуждений — к возгласам и угрозам), речитативный склад здесь постепенно уступает настоящему пению.

Для следующей фазы монолога — святотатственного обвинения, брошенного по адресу Юпитера: *D'impotenza t'accuso, d'ingiustizia t'incolpo* («Обвиняю тебя в бессилии, упрекаю тебя в несправедливости»; нотный пример 64) Монтеверди прибегает еще одну архитектурную формальную модель, с исторической точки зрения — наиболее универсальную. Это период повторного строения из двух предложений, первое из которых движется от тонике к доминанте, а второе — от доминанты к тонике, то есть едва ли не самая распространенная парадигма во всей европейской тональной музыке. В данном случае появление симметричной двухчастной структуры нельзя рассматривать в отрыве от смысла слов; здесь она выступает в функции своего рода музыкально-риторической фигуры, призванной адекватно отразить использованный в словесном тексте риторический прием, известный как *parallelismus membrorum* или «стилистическая симметрия». Суть данного приема состоит в том, что одна и та же мысль, слегка варьируясь, повторяется дважды подряд в сходной синтаксической форме, но в разных словах (здесь: 1. Обвиняю тебя в бессилии, 2. Упрекаю тебя в несправедливости). Прием этот очень архаичен, восходит к древнейшим пластам ближневосточной поэзии и, в частности, регулярно используется в библейских псалмах¹. Можно утверждать, что и соответствующая ему форма симметричного двухчастного периода также не является только достоянием музыки барокко, классицизма и последующих эпох, а имеет не менее архаичные корни: ее прототип мы находим, например, во многих образцах григорианской псалмодии, где она точно отражает двухчастную структуру стиха². Таким образом, хорошо известная форма двухчастного периода повторного строения по своему происхождению является музыкально-риторической фигурой, специально приспособленной для отражения риторического приема стилистической симметрии; именно в этой своей функции она и используется здесь композитором, что еще раз подтверждает уже отмеченные нами закономерности, касающиеся использования фигур в ключевых кульминационных моментах музыкального текста.

Наконец, последняя фаза монолога — раскаяние героини после богоульственного выпада (*Ahi, trapasso tropp'oltre e se ne pento...* — «Ах, я зашла слишком далеко и каюсь...»), — это завершающий *catabasis*, подводящий к полному совершенному кадансу в итоговой тональности *d-moll*; пример 65.

¹ См.: Лихачев 1979, с. 169—175; см. также: Кениг 1907, с. 10.

² Ряд примеров можно найти, в частности, в: Йонер 1953, с. 19—20; Вернер 1959, с. 402—403.

Итак, монолог Октавии, представленный в наших примерах 58—65 в полном виде, без купюр, являет собой картину довольно пеструю, едва ли не лоскутную, для оценки которой эстетическая категория цельности, имеющая столь принципиальное значение в применении к искусству типологического классицизма, неприемлема. Такая картина к тому же не предусматривает наличия ясного тонального плана: начавшись в *a-moll*, монолог заканчивается в *d-moll*, а в середине можно встретить кадансы в *C-dur*, *D-dur* и *e-moll*; говорить о какой-либо специально продуманной системе тональных связей в масштабе всего монолога не приходится. Глубинная модель порождения текста допускает спорадическое возникновение парадигматических элементов — как кратчайших фигур (приблизительно эквивалентных мотивам в позднейшей музыке), так и более или менее масштабных синтагматически упорядоченных конгломератов фигур; их появление и конфигурация, однако, следуют изгибам словесного текста и с точки зрения собственно музыкальных закономерностей, вообще говоря, непредсказуемы. Аналогичным образом глубинная структурная модель действует и в большинстве других сцен оперы (при всем бесспорном своеобразии и неповторимости поверхностной структуры каждой из этих сцен), так что на них мы не будем останавливаться; отметим лишь, что не всем сценам так «повезло» со словами, как рассмотренному только что монологу Октавии, где характер движения словесного текста от начала к концу подсказал удобную и привлекательную с точки зрения слушателя нашего времени общую драматургическую линию, основанную на прогрессирующем вытеснении речитативного склада полноценным пением.

Музыкальная композиция оперы, в согласии с композиционными принципами положенной в ее основу драмы (или скорее, как мы попытались показать, языческой мистерии) Бузенелло, пронизана пафосом открытости и свободы от канонических формообразующих норм, характерных для всех разновидностей типологического классицизма и требующих, во имя обеспечения композиционной, архитектурной цельности, обязательного уравновешивания свободы упорядоченностью: эта особенность поразительным образом выделяет оперу из культурно-эстетического контекста времени. Отметим, что явное, смущающее многих и по сей день несоответствие творения Монтеверди нормативной для европейской музыки всего Нового времени «мерсенновской» эстетике вызвало к жизни некоторые современные редакции (как, например, весьма популярную в свое время версию Р. Леппарда, Глайндберн, 1962), направленные на то, чтобы свести музыку оперы к движению по относительно наиболее упорядоченным кульминационным моментам и по возможности купировать фрагменты со слабой парадигматикой и синтагматикой: это облегчает восприятие музыки современной аудиторией (тем более, что опера без купюр тянется не менее трех с половиной — четырех часов), но противоречит всему духу произведения, суть которого мы здесь попытались истолковать. В контексте истории музыки и музыкального театра опера Бузенелло-Монтеверди, в которой как время драмы-мистерии, так и музыкальное время представлены не в виде законосообразной, по-классицистски «син-

хронной» (см. Главу 1), архитектурно завершенной структуры, а в виде бесконечного потока с нестабильными контурами, может рассматриваться как произведение в равной мере модернистское, предвосхищающее не только позднего Верди¹ или Вагнера, но и открытые формы XX в., и архаическое, воссоздающее картину мира с зыбкой, пребывающей в процессе перманентного становления внутренней структурой.

¹ См.: Остгофф 1960, с. 175—179.

ГЛАВА 4

Развитие принципов ритмической организации глубинной структуры в музыке XVIII—XX вв.

Под ритмом глубинной структуры следует понимать ту ее характеристику, которая детерминирует распределение во времени парадигматических и синтагматических позиций элементов, входящих в состав поверхностной структуры. Судя по тому, что нам уже известно о категории «глубинная структура», принципиальное отличие ритма глубинной структуры от ритма поверхностной структуры (то есть от категории «ритм» в более привычном смысле, который — несмотря на всю его проблематичность — мы здесь не считаем особенно необходимым конкретизировать) состоит в том, что первый носит непрерывный, тогда как второй — дискретный характер. В рамках поверхностной, непосредственно данной наблюдению структуры текста ритмические отношения описываются в терминах формально вычленяемых сильных и слабых долей, причем число слабых долей между двумя ближайшими сильными не может превышать двух; эта закономерность относится ко всем уровням «стратифицируемого» по известной методике Г. Купера — Л. Майера¹ ритма поверхностной структуры (когда в качестве ритмических единиц последовательно выступают доли тактов, целые такты, группировки тактов различного объема). Для характеристики же ритма глубинной структуры дихотомия «сильный-слабый» (с возможным включением промежуточного звена в виде «относительно сильной» доли) представляется не вполне достаточной: как мы уже могли убедиться, теоретически существует бесконечное множество градаций меры «силы» («слабости») парадигматической или синтагматической позиции элемента в тексте. Если графическим выражением ритмических отношений внутри поверхностной структуры может служить система значков, указывающих на сильную и слабую доли (соответственно — и U), то для характеристики способа организации глубинной структуры такая система не имеет смысла; здесь более подходящей кажется та система периодически пересекающихся «синусоид», к которой мы обращались в Главе 1, поскольку именно она адекватно отражает недискретную природу этого ритма. Впрочем, конфигурация с периодически пересекающимися синусоидами — и в этом мы также можем убедиться, обращаясь к разобранным выше материалу, — отражает лишь некоторые частные случаи организации ритма глубинной структуры; для других случаев возможны самые разнообразные конфигурации, в том числе и лишённые признаков периодичности. К случаям подобного рода относятся образцы «типологического барокко», представленные

¹ Купер и Майер 1960.

ные, в частности, сценой из «Коронации Поппеи»; имея в виду, что ритм поверхностной структуры этой сцены, организованный по обычным двух- или трехдольным схемам (в чем можно убедиться при взгляде на соответствующие нотные примеры), внешне не содержит ничего экстраординарного по сравнению с любыми образцами типологического классицизма, мы можем составить представление о принципиальном различии между названными двумя видами ритма: один из них характеризует действие модели, организующей распределение парадигматических элементов в синтагматике текста, а другой — развертывание текста по синтагматической оси, вне зависимости от парадигматического наполнения этого процесса.

Итак, ритм глубинной структуры музыкального текста — категория заведомо более фундаментальная, чем эмпирические соотношения между отдельными долями внутри тактов, в том числе и «тактов» высшего порядка¹. Проекцией ритма глубинной структуры служат не эти эмпирические соотношения между долями, а соотношения иного рода, нуждающиеся в специальном определении. Для этой цели мы воспользуемся укоренившимися в музыкальной науке, но все еще не имеющим традиции формального употребления терминами «предыкт» и «икт». Как известно, термин «икт» заимствован из теории стихосложения, где он означает сильную долю в стопе²; соответственно «предыкт» (термин уже чисто музыковедческого происхождения) следует понимать как тяготеющую к икту слабую долю. Однако мы, вероятно, не погрешим против истины, утверждая, что терминам «икт» и «предыкт» в музыковедческом обиходе свойственно более расширительное употребление, при котором они относятся не только к чисто ритмическому аспекту текста, но охватывают и другие его характеристики, отражая общее смысловое членение музыкального целого: «предыктом» называют второстепенную по значимости область структурной (в широком плане) неустойчивости, стремящейся к разрешению в по-настоящему важный, опорный элемент — «икт». Расширительная интерпретация упомянутых терминов как нельзя лучше отвечает нашим потребностям; определяя их более строго в рамках принятой в настоящей работе терминологической системы, мы можем утверждать, что *икт* в общем виде — это парадигматически сильная позиция, тогда как *предыкт* — парадигматически более слабая позиция, предшествующая икту и соединенная с ним сильной синтагматической связью.

Последний пункт определения требует уточнения. Мы уже знаем, что наиболее сильная синтагматика обусловлена механическим фактором, то есть инерцией секвенционных или остинатных повторов. Связь между предыктом и иктом, однако, не может иметь чисто механической природы, поскольку движение по инерции приводит только к ослаблению парадигматики. Харак-

¹ Дialeктика ритма, так сказать, фундаментального (в авторской терминологии — «незвучащей») основы музыки) и собственно «звучащей» эмпирики музыкального времени глубоко разработана в недавней содержательной работе: Аркадьев 1992.

² Квятковский 1966, с. 117.

тер этой связи должен быть конвенциональным, обусловленным определенной традицией, и, таким образом, должен противопоставляться механическим методам организации сильной синтагматики. Такой конвенциональной исходной формой реализации соотношения «предыкт-икт» в тональной музыке европейской традиции можно считать соотношение «доминанта-тоника» в кадансе. В своем исторически исходном виде¹ доминанта не имеет собственной, независимой парадигматики, поскольку всегда имплицитно подразумевает необходимость тоники в следующем пункте синтагматической оси: она неизменно выступает в паре с безусловно главным парадигматическим элементом музыкального текста, в отношении однозначного подчинения этому главному элементу. Сильная синтагматическая связь между доминантой и тоникой обусловлена непреложной с точки зрения Текста всей тональной музыки логикой поведения функций в кадансе; ход V-I в этой системе характеризуется максимальной мерой инерционности в силу конвенционального (но не механического) фактора. Последовательность V-I в кадансе, возведенная в ранг обобщенного стилистического стереотипа Текста европейской тональной музыки, служит исходной парадигмой, из которой берут начало и другие формы интересующего нас здесь соотношения «предыкт-икт».

Важно отметить, что пара V-I может рассматриваться не только как исходное для тонального Текста соотношение двух неравных по иерархическому рангу гармонических функций, но и — будучи стереотипной формулой Текста — как исходный *мотив* всей тональной музыки. При максимально расширительной трактовке названных терминов можно утверждать, что вся та часть текста тонального произведения, которая предшествует завершающей кадансовой формуле, является одним большим предыктом к этому главному структурному икту текста. Подобное целеустремленное движение от предыкта к икту, при котором фундаментальной *ритмическое* соотношение (противопоставление относительно более слабой доли ритма глубинной структуры относительно сильной доле этого же ритма) проецируется в виде специфически организованных соотношений на уровне *гармонии* (противопоставление доминантовой функции и ее пролонгаций тонике) и *мотивного* состава текста (противопоставление не навязываемых каноном, более или менее свободно изобретаемых и сочетаемых элементов главному каноническому мотиву всего Текста), служит основной типологической характеристикой всей тональной музыки Нового Времени², а процесс исторического развития этой музыки может быть рассмотрен как постепенное повышение значимости различного рода пролонгирующих приемов, разнообразящих это движение, придающих ему все менее и менее однозначный характер.

При всем гигантском разнообразии форм европейской тональной музыки XVIII—XIX вв. существует некая исторически сложившаяся диспозиция,

¹ О происхождении и ранних стадиях развития доминанто-тонического соотношения в кадансе см. классическую работу: Ловински 1961, с. 2—11.

² Ср.: там же, с. 61.

определяющая взаимоотношения фундаментального ритма «предыкт-икт», гармонической структуры и мотивной структуры отдельного текста на любых иерархических уровнях его рассмотрения. Эта диспозиция, пережившая за последние века все смены стилей и школ и по-настоящему поставленная под вопрос только на рубеже XIX и XX вв. (см. об этом ниже), основана на уже известном нам принципе уравнивания парадигматических и синтагматических позиций. Согласно «правильной» для тональной музыки диспозиции, все иктовые моменты отдельно взятого музыкального текста или сколько-нибудь целостного фрагмента текста составляют его канонический каркас, позволяющий отнести его к той или иной из ограниченного числа канонизированных, «утвержденных» основанной на Тексте традицией (по известному выражению Дебюсси — «административных») структурных схем, выстроенных в определенную иерархическую систему, причем положение той или иной из канонизированных схем в данной иерархии зависит от того, насколько велико в ней число уровней членения, на которых осуществляется принцип уравнивания позиций. Простая двух- или трехчастная схема или схема периода повторного строения в такой иерархии занимают более низкое место, чем схема сонаты или многотемной фуги, но для нас более существенно не то, что отличает эти схемы друг от друга, а то, что их объединяет. Различия касаются поверхностного аспекта (степени сложности и разнообразия гармонической и мотивной структуры), а общее — глубинного аспекта (каждая из схем — это частный случай реализации единой «правильной» диспозиции, основанной на фундаментальном принципе организации ритма глубинной структуры — принципе уравнивания позиций, символизируемого уже известной нам конфигурацией из периодически пересекающихся «синусоид»). Предыктовые моменты в рамках такой диспозиции служат необходимым связующим звеном между элементами, составляющими канонический каркас текста: они свободны от ограничений, налагаемых диспозицией на взаимоотношение иктов, и, таким образом, уравнивает упорядоченность свободой; одновременно их «квота» довольно строго дозирована, чтобы обеспечить регулярность ритма глубинной структуры и избежать недопустимого с точки зрения тонального Текста смещения равновесия от оптимальной меры упорядоченности к слишком высокой мере свободы. Отступления от «правильной» диспозиции с полным основанием трактуются либо как признаки отдельных побочных, маргинальных стилистических конвенций (как в виртуозных Фантазиях мастеров XVIII—XIX вв., представляющих собой род зафиксированной импровизации), либо как проявления художественного несовершенства, от которых не были застрахованы даже наиболее выдающиеся композиторы.

Итак, категории, характеризующие ритм глубинной структуры — предикт и икт — на поверхностном уровне находят свое проявление в виде определенных приемов работы с гармоническими и мотивными структурами. Поскольку последовательность V-I в кадансе признана исходным парадигматическим элементом тональной музыки, любая левосторонняя пролонгация

входящей в состав кадансовой формулы доминанты может расцениваться как манифестация преддыктовой функции, то есть как зона свободы (упрощенно говоря — как «слабая доля») ритма глубинной структуры. Наиболее простой и популярный способ такой пролонгации — органичный пункт; другой распространенный способ — концентрация секвенций или остинато на участке текста, непосредственно предшествующем каноническому кадансовому обороту. Оба приема работы с гармоническими (в первом случае) и мотивными (во втором случае) структурами в качестве пролонгирующих факторов действуют по сути одинаково: перед кадансом механическими средствами обеспечивается преувеличенно сильная синтагматика (равномерный и прямолинейный тип движения — секвенция и остинато — в данном отношении служит тому же эффекту, что и отсутствие движения, то есть органичный пункт¹), которая, как мы уже знаем, после некоторого предела автоматически влечет за собой ослабление парадигматики; поэтому напряжение, возникающее вследствие перепада парадигматического и синтагматического показателей (что графически выражается в виде расходящихся кривых), все настоятельнее требует разрешения (встречного движения кривых). Последнее наступает как раз в момент преодоления механической инерции и появления кадансовой формулы — структурного икта, наделенного исключительно высоким парадигматическим показателем в любых контекстах.

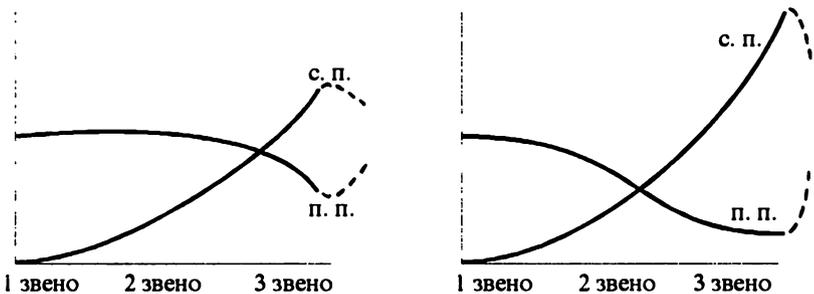
С точки зрения принципа уравнивания позиций ясно, что некоторое смещение равновесия на предкадансовом отрезке в пользу сильной синтагматики не только не нарушает, но скорее дополнительно подтверждает данный принцип именно благодаря заведомо очень сильной парадигматической позиции кадансовой формулы. Сказанное можно было в самой скромной форме наблюдать уже на примере каданса, завершающего первое построение первой части Сонаты соч. 7 Бетховена (см. Главу 1 настоящей работы), где очень незначительная модификация трехшаговой модели синтагматического развертывания парадигматической идеи сыграла заметную роль в процессе предкадансового усиления синтагматики за счет парадигматики. В музыкальной литературе, конечно, есть несравненно более эффектные образцы преддыктов к кадансовым формулам; рассмотрим один из них — концовку финальной фуги из Кантаты BWV 106 (*Actus tragicus*) Баха.

Тема и удержанное противосложение этой фуги в своем первоначальном виде показаны в нотном примере 66. Как видно из примера, противосложение представляет собой трехзвенный отрезок секвенции; звенья отмечены квадратными скобками. После ряда проведений темы с противосложением (интермедии в этой простой однотональной фуге отсутствуют), в последних тактах Кантаты, на фоне органичного пункта доминанты мотив, идентичный звену секвенции, повторяется опять же трижды, но уже на одной высоте, то есть один метод обеспечения сильной синтагматики — секвенция — преобразуется в

¹ Ср.: Гаспаров 1969, с. 180.

другой — оstinато; серия поступенно восходящих повторов сменяется серией буквальных повторов. Последние такты Кантаты показаны в примере 67.

Функциональная разница между секвенцией и оstinато в данном тексте очевидна и проявляется по ряду параметров. Секвенция служит предыктом к локальному кадансу, завершающему всего лишь тему фуги; оstinато же выполняет функцию предыкта к концовке всего произведения. Звенья секвенции по-разному взаимодействуют с субэлементами в другом голосе фуги, то есть каждое звено имеет свой контекст; звенья оstinато освобождены от взаимодействия с иными тематическими образованиями, в связи с чем механический характер движения на соответствующем участке текста выражен заведомо сильнее. В случае секвенции, благодаря тому, что каждое последующее звено все-таки характеризуется известной мерой новизны по сравнению с предыдущим, воображаемая кривая падения парадигматического показателя имеет более плавный вид, чем в случае оstinато, когда никакого обновления нет, и парадигматический показатель в связи с этим устремляется вниз довольно круто. Далее, в случае секвенции рост синтагматического показателя также поначалу не может оцениваться как очень резкий, т. к. в первом такте фуги, благодаря неоднозначному характеру отношений между темой и противосложением, движение не является полностью инерционным (только во втором такте, то есть начиная с рубежа второго и третьего звеньев секвенции, когда движение в обоих голосах становится параллельным, синтагматический показатель претерпевает более крутой скачок); в случае же оstinато синтагматический показатель ровно и неуклонно возрастает на протяжении всего отрезка. Сказанное для наглядности можно опять же представить графически, в виде взаимодействия кривых для обоих показателей — за неимением лучшего способа еще раз подтвердить, что непосредственно наблюдаемые отношения между дискретными элементами поверхностного слоя музыкального текста на деле являются проекцией непрерывных, не членимых на составные элементы процессов глубинной природы, организующих отношения в поверхностном структурном слое:



Синтагматические показатели (с. п.) на графиках берут свое начало с нулевых точек, поскольку их оценка осуществляется вне зависимости от того,

что в тексте предшествует соответствующим отрезкам. Кривые, соответствующие парадигматическим показателям (п. п.), необходимо начинать с более высоких точек; это обусловлено несомненной принадлежностью оборотов, составляющих звенья секвенции или остинато, широко понимаемой парадигматике Текста (в данном случае — Текста творчества Баха, или еще шире — Текста той традиции, в которую вписывается творчество Баха) и тем значительным ассоциативным потенциалом, которым они в связи с этим наделены. Принцип уравнивания позиций требует, чтобы в следующем пункте синтагматической оси перепад парадигматического и синтагматического показателей был нейтрализован, то есть чтобы соответствующие участки кривых изменили направление. В обоих случаях, как это следует из нотных примеров, момент уравнивания представлен нарушающей механическую инерцию (и обусловленной инерцией принципиально иного рода — конвенциональной, позволяющей избежать разрыва синтагматических связей, но несколько снижающей синтагматический показатель) формулой полного совершенного каданса, но после трех звеньев секвенции эта формула — локальная концовка темы фуги — предполагает более плавное последующее движение кривых, чем после остинатного нагнетания в глобальной концовке всего произведения.

Так остинатный отрезок, вытеснивший секвенцию перед самым концом произведения, выполняет функцию специально маркированного, выходящего за «нормальные» рамки «сверхпарадигмы» данного текста (и, более того, за пределы обычно свойственного Баху инвентаря приемов работы с мотивами: троекратное подряд повторение одного и того же мотива, практически без варьирования во всех голосах — случай редкостный у Баха!¹) предькта перед главным структурным иктом, каковым, вообще говоря, каданс является для любого текста, основанного на шенкеровском «священном треугольнике» I-V-I; этот предьктовый отрезок характеризуется беспрецедентно высоким для данного текста значением перепада парадигматического и синтагматического показателей и, таким образом, противопоставляется более стандартной, стилистически немаркированной секвенции. Отметим, что если у Баха остинатные отрезки подобного рода служат редким и сильным стилистическим приемом, то у других авторов они часто утрачивают свою стилистическую отмеченность и выглядят нейтрально; ср. довольно похожую трехзвенную остинатную цепочку перед концом финала Симфонии g-moll KV 550 Моцарта, реализующую один из элементов «сверхпарадигмы» всей Симфонии — идею троекратного подряд буквального повторения одного и того же мотива (с этой же идеи, кстати, и начинается вся Симфония), — и, таким образом, ничем не выделенную из «основного образа» (Grundgestalt) всей Симфонии.

Оригинальное композиционное решение завершающего отрезка 106-й

¹ См. также: Протопопов 1981, с. 269.

Кантаты может быть без особой натяжки истолковано в связи с главной вероучительной идеей произведения в целом, которая заключается в противопоставлении двух представлений о смерти: ветхозаветного (смерть как конец жизни) и новозаветного (смерть как преддверие новой, вечной жизни). Ветхозаветное представление господствует в первой половине Кантаты, новозаветное — во второй, тогда как центральное *f-moll*'ное хоровое *Andante* посвящено их символическому соединению (интересно, что в духе предшествующего. XVII столетия, оппозиция ветхо- и новозаветного начал символически оформлена в виде оппозиции «старомодной» полифонии на словах ветхозаветной сентенции о смертности человека [Кн. Иисуса, сына Сирахова, 14, 18] и «модернистской» аккомпанируемой монодии [молитва «Приди, Господи Иисусе!» в партии сопрано]). Победа новозаветного представления отмечена славословием Святой Троице в тексте хорала, непосредственно предшествующем финальной фуге. Троекратное остинато перед последним кадансом может быть трактовано в контексте всей Кантаты как окончательное символическое утверждение идеи Бога, единого в Трех Лицах, через Новый Завет с Которым человек обрел вечную жизнь; подобная трактовка не покажется натянутой с учетом хорошо известного пристрастия, которое Бах, этот, согласно хрестоматийному определению А. Швейцера, «музыкант-художник», наряду со многими своими современниками, питал к различным формам звуковой символики (можно предположить, что аналогичный символический смысл имеет и трехкратное повторение кадансовой формулы в заключении Кантаты). Таким образом, имманентно-музыкальный и символический смыслы завершающего остинато в рассматриваемой Кантате как бы взаимно «оправдывают» друг друга и составляют необходимое, обусловленное глубинной логикой развёртывания музыкально-поэтического текста, единство.

* * *

Принятая нами широкая трактовка категорий «предыкт» и «икт» как, соответственно, зоны свободы и зоны упорядоченности ритма глубинной структуры (или, говоря несколько упрощенно, слабой и сильной долей ритма глубинной структуры, независимо от того, проецируются ли они на слабую или на сильную долю эмпирического, поверхностного ритма) как в больших, так и в малых масштабах, позволяет утверждать, что согласно одному из важнейших стилистических стереотипов новоевропейской музыки — и в данном отношении музыка эпохи романтизма мало чем отличается от собственно классицистского искусства — едва ли не любая парадигматически слабая позиция выступает в качестве предыкта и имплицитно подразумевает необходимость последующей сильной позиции, то есть икта. Иными словами, в рамках канонической для XVIII—XIX вв. диспозиции слабая парадигматика (или — что в данном случае означает то же самое — синтагматика, превышающая некоторую оптимальную меру упорядоченности вследствие включения такого меха-

нического фактора, как равномерное и прямолинейное движение: ведь, как мы помним, сочетание слабой парадигматики и слабой синтагматики для этой музыки совершенно не характерно, и падение упорядоченности на одной из осей, в соответствии с непреложным принципом уравнивания позиций, достигается обычно как результат избыточного роста упорядоченности на другой оси) не должна существовать сколько-нибудь автономно, вне обязательной прочной конвенциональной синтагматической связи с последующей парадигматически сильной позицией.

Музыка эпохи классицизма разрабатывает многообразнейший арсенал приемов и средств организации предыктов — от скромных подготовительных и связующих отрезков локального значения до целых разделов, выполняющих аналогичные функции в несравненно более значительных масштабах (к ним принадлежат медленные вступления к сонатным *allegri*, связующие партии, служащие предыктами к побочным партиям, разработки, служащие предыктами к репризам и т. п.); единая для подобных, обобщенно говоря, предыктовых разделов тенденция состоит в прогрессирующем по мере приближения к икту падении парадигматической упорядоченности при одновременном усилении синтагматических связей между сменяющимися друг друга элементами. Примеров можно привести бесчисленное множество — достаточно буквально ткнуть пальцем в какой-либо выбранный наугад классицистский текст¹, — но никакое нагромождение примеров не исчерпает разнообразия, обнаруживаемого в этой традиционно мало обращающей на себя внимания, заведомо «непринципиальной» сфере композиции. Ограничимся минимумом и рассмотрим фрагмент первой части Восьмой симфонии соч.93 Бетховена, показанный в примере 68; это такты 13—47 партитуры, представляющие собой связующую партию и начало побочной партии экспозиции. Пример дан в упрощенной записи, не отражающей некоторых относительно менее значимых деталей.

Начальный восьмитакт рассматриваемого примера представляет собой период более или менее нормативной структуры, то есть полноценно реализующий внутри себя принцип уравнивания позиций. Здесь мы вновь видим уже хорошо известный нам прием развития мотивного материала, следующий трехшаговой модели, где первый шаг — это экспозиция исходной парадигматической идеи (такты 13—14), второй шаг — ее незначительно видоизмененное повторение, не оказывающее воздействия на динамику парадигматического показателя (такты 15—16), а третий шаг — преодоление инерции, заданной первыми двумя шагами, с целью избежать усиления синтагматики за счет парадигматики (такты 17—20). Далее, такты 21—24 выглядят однозначно как начальные два шага очередного периода аналогичной струк-

¹ С этой точки зрения определенных коррективов заслуживает утверждение об «отказе» позднего Бетховена от предыктов (Бобровский 1989, с. 130): в широком, типологическом плане предыкты свойственны музыке позднего Бетховена так же, как и любой другой тональной музыке.

туры и, вообще говоря, могли бы иметь после себя гипотетический «уравновешивающий» шаг, показанный в примере 69: при всей своей банальности этот третий шаг представляется, в общем, стилистически корректным и не противоречащим главным классицистским канонам (начало с верхнего D и нисходящего пунктирного оборота обеспечивает здесь необходимую меру синтагматической позиции).

Бетховен, естественно, избирает иное решение и в тактах 25—26 резко смещает равновесие в пользу сильной синтагматики, повторяя в верхнем голосе без изменений мотив из двух предыдущих тактов. Можно сказать, что в этот момент наступает смена одного вида инерции — инерции ожидания уравновешивающего элемента, обусловленной определенной конвенцией (нашими представлениями о парадигматике Текста) — другим видом инерции, а именно инерцией механического повторения одного и того же мотива, обусловленной на этот раз только внутренней логикой развертывания данного индивидуального текста (со строчной буквы). Именно здесь, начиная с данного момента, утверждается предыктовый характер того, что последует далее: в системе музыкального мышления классицизма всякая подчеркнутая, преднамеренная деформация главного закона Текста — закона уравновешивания позиций — должна иметь именно такой имманентно-музыкальный смысл.

Итак, предыктовая сфера проявляет себя как сфера относительной свободы от классицистского канона в масштабе построений соответствующего иерархического уровня, тогда как организация структурных иктов — основного музыкального материала произведения — на любом уровне осуществляется согласно устоявшимся принципам, источником которых служит Текст. Сказанное подводит к выводу, который, вообще говоря, едва ли не тривиален: истинное мастерство композитора проявляется прежде всего в гармоничном сочетании точного следования основному закону Текста в структурных иктах и выдумки, изобретательности в структурных предыктах. Если у Бетховена это мастерство доведено до высшего уровня совершенства, то у его младших современников, даже самых выдающихся, наблюдается его известная деградация именно по данному двуединому показателю; предоставим самому читателю судить об этом, анализируя хотя бы некоторые крупные инструментальные формы Вебера, отдельные, возможно не самые удачные сонатные *allegri* Шуберта (см. некоторые его ранние Симфонии, особенно Третью и Шестую, «Итальянские» увертюры, а также такие фортепианные Сонаты зрелого периода, как *a-moll* соч. 143, *c-moll* и др.), не говоря о менее значительных авторах. Позволим себе предположить, что у этих авторов продолжение наподобие показанного в нотном примере 69 выглядело бы вполне возможным и даже уместным.

Возвращаясь к примеру 68, отметим, что способ, которым осуществляется сдвиг в сторону сильной синтагматики в тактах 25—26, диктует весь дальнейший ход развертывания предыктового фрагмента: постепенное вырождение пунктирного мотива до парадигматически безликого элемента (то есть элемента, наделенного низким показателем парадигматической позиции)

в тактах 30—32, перед генеральной паузой. Здесь воображаемые «синусоиды» должны были бы разойтись уже достаточно далеко: выход из сложившейся «тупиковой» ситуации, отмеченной генеральной паузой, мог бы состоять в организации короткой связки, обеспечивающей синтагматически упорядоченный переход к уже настойчиво требуемому икту (по правилам канонической диспозиции таковым должна быть тема побочной партии сонатной формы). Но Бетховен предпочитает продлить момент ожидания еще на четыре такта и выбирает эллипсис — наступающую вслед за паузой позицию, слабую одновременно как парадигматически (механической повторение того же «пустого», безликого парадигматического элемента; здесь в скобках стоит отметить, что подобные экстравагантно-механистичные «вставки», откровенно деформирующие каноническую диспозицию сверх некоторой «оптимальной» меры и указывающие не просто на слабую долю, но на род гнатуса [«зияния»] в ритмической организации глубинной структуры, нередко обнаруживаются в зрелом и особенно позднем творчестве Бетховена: см., например, два такта перед репризой Скерцо фортепианной Сонаты B-dur соч. 106, пять тактов перед вторым Maggiore Багатели h-moll из соч. 126 и особенно такты 4—8 второй половины Вар. 3 из вариационного цикла соч. 120 на Вальс Диабелли), так и синтагматически (поскольку доминанта тональности Es-dur остается без ожидаемого разрешения). Лишь в такте 38 новая доминанта разрешается в новую тонику и наступает икт — первый элемент побочной партии, вновь возвращающий нас к трехшаговой модели развертывания: в начальном отрезке побочной партии, занимающем такты 38—45, нетрудно усмотреть два равных по объему полных трехшаговых цикла. «Шаги» в нотном примере 68 отмечены буквами a', a'', b; c', c'', d, и выказывают пропорции, близкие схеме бара. Сравнивая данный отрезок с другими так или иначе упомянутыми в настоящей работе образцами трехшаговой модели, можно еще раз удостовериться, что данная модель служит распространенным и эффективным средством уравнивания мотивных отношений в иктовых, выстроенных согласно каноническим нормам текста фрагментам и, по-видимому, неуместна во фрагментах переходного, предыктового характера, где принцип уравнивания позиций деформируется.

Нельзя не заметить еще и того обстоятельства, что наступление структурной сильной доли — икта — здесь оригинальным образом рассредоточено: если с точки зрения локального уровня мотивных отношений оно действительно совпадает с 38-м тактом, то на более глобальном уровне отношений между тональностями в рамках канонической сонатной схемы его начальный момент наступает ниже, в такте 46, где впервые появляется «правильная» тональность побочной партии, C-dur. Таким образом, можно сказать, что в плане мотивной парадигматики такты 38—45 принадлежат уже сфере икта, тогда как в плане парадигматики тональных отношений, представляя собой пролонгацию доминанты тональности «настоящего» икта, они относятся еще к предыктовой сфере. Такая сложная и хитроумная игра несовпадений, отражающая специфический сдвиг на уровне ритма глубинной структуры, вероят-

но, необходима здесь для того, чтобы компенсировать подчеркнутую механичность повторов несколькими тактами выше; подобное стремление к компенсации заставляет еще раз вспомнить принцип уравнивания позиций, который если и подвергается в предыктовых фрагментах известной деформации, то лишь для того, чтобы еще эффектнее утвердиться в икте.

Несколькими страницами ниже в той же партитуре мы находим другой обширный по объему предыкт — совершенно непохожий на только что разобранный ни с точки зрения конкретного мотивного материала, ни с точки зрения использованных приемов создания специфических предыктовых эффектов, но столь же точно рассчитанный и мастерски выстроенный. Если показанный в примере 68 предыкт перед побочной партией подводит к ней непрямым путем, через эллипсис и «рассредоточенный» икт, то большая предыктовая зона в конце разработки, перед репризой, представляет собой внушительное нарастание меры синтагматической упорядоченности, осуществляемое с безупречной последовательностью. В нотном примере 70 соответствующий отрывок (такты 164—190 партитуры) показан в упрощенном виде, в двухголосии.

Четырехтакт служит четко вычленимой структурной единицей отрезка: неукоснительно выдерживаемая периодичность четырехтактов нарушается лишь в самом конце предыктовой зоны (такты 188—189). Исходный мотивный элемент здесь тот же, что и в теме главной партии (с него начинается и им кончается вся первая часть Симфонии). Работа с этим элементом являет собой картину неуклонного, с каждым очередным четырехтактом, падения его парадигматического показателя с одновременным усилением синтагматики; характеризующая ритм глубинной структуры гипотетическая конфигурация круто расходящихся кривых проецируется на уровень поверхностной структуры в виде дискретной последовательности структурных единиц (цепочка нисходящих повторов в первом четырехтакте — цепочка буквальных повторов во втором — цепочка буквальных повторов на другой высоте в третьем — еще одна цепочка буквальных повторов в четвертом — преобразование мотива в вырожденный, лишенный индивидуализированного облика, то есть не обладающий самостоятельной парадигматической значимостью вариант, и цепочка буквальных повторов этого варианта в пятом — наконец, шестой четырехтакт, где в результате происшедшей серии преобразований следы парадигматической, ассоциативной связи с исходным мотивом уже практически не обнаруживаются). Разрыв между значениями парадигматического и синтагматического показателей к концу предыкта к репризе оказывается поистине огромным (первый падает чуть ли не до нуля, а второй стремится к бесконечности): так находит свое объективное выражение та атмосфера все более и более напряженного ожидания, которая составляет смысл данного отрезка — впрочем, как и любого иного предыкта, подготавливающего появление или возвращение важного, ассоциативно насыщенного элемента на стыке крупных разделов классической формы.

Итак, имманентно-музыкальный смысл предыктов в рамках стилисти-

ческой конвенции классицизма состоит в подтверждении фундаментального формообразующего принципа — принципа уравнивания позиций — через его локальную деформацию. На участках, соответствующих этим, условно говоря, слабым долям ритма глубинной структуры, роль канонических норм и моделей Текста в том, что касается определения характера тональных и в особенности мотивных отношений на уровне поверхностной структуры, отступает на второй план, а вперед выходит индивидуальная авторская изобретательность. Поэтому при анализе преддытковых отрезков в основном приходится ограничиваться простой фиксацией наблюдаемых отношений; какие-либо обобщения типологического плана представляются в данном случае не слишком перспективными.

Тем не менее в более широком контексте организации ритма глубинной структуры типология соотношения «преддыкт-икт» выявляет свое принципиальное значение, поскольку указывает на одно из важнейших направлений эволюции музыкального языка XVIII—XX вв., до сих пор не обратившее на себя должного внимания исследователей. Речь идет о том, что «правильные», продиктованные канонической диспозицией Текста тональной музыки эпохи классицизма пропорции между «слабой» и «сильной» долями ритма глубинной структуры являются исторически преходящими — как и сама эта диспозиция. Далее мы попытаемся показать, что характерная преддытковая модель организации ритма глубинной структуры может выступать в качестве основной при конструировании формы в больших масштабах и, таким образом, порождать формы с гипертрофированной преддытковой функцией, трудно поддающиеся истолкованию без учета этой их имманентной генетической особенности.

* * *

Изощренное искусство организации преддытков было свойственно и романтикам. В данной связи можно вспомнить как «тихие» преддыкты к репризам главных тем в Баркарале Шопена и во втором фортепианном концерте Брамса, столь восхищавшие Г. Г. Нейгауза¹, так и многоступенчатые нарастания перед генеральными кульминациями в произведениях Вагнера и особенно Брукнера. При всех очевидных стилистических отличиях от того, что можно наблюдать у Бетховена и других представителей высокого классицизма, смысл подобных фрагментов и в рамках музыкальных конвенций романтической эпохи сводится к уже известному, а именно — к подчеркиванию принципа уравнивания позиций и, таким образом, неизбежности канонической диспозиции Текста, через локальную деформацию названного принципа. Для обоснования сказанного здесь нет смысла останавливаться на разборе тех или иных красноречивых и художественно выразительных образ-

¹ Нейгауз 1982, с. 205—207.

цов: в подавляющем большинстве случаев такой разбор свелся бы к констатации наличия соответствующих отношений между элементами и не предоставил бы возможностей для сколько-нибудь интересных типологических обобщений. С занимающей нас точки зрения важнее рассмотреть образец, в плане организации ритма глубинной структуры ненавязчиво, но подчеркнuto противопоставленный обычаям и конвенциям своего времени и поэтому имеющий особое историческое значение, а именно — финальную, третью часть фортепианной Фантазии соч. 17 Шумана.

В небольшом по объему аналитическом очерке об этой музыке, принадлежащем перу В. П. Бобровского¹, отмечены некоторые ее принципиально важные формальные особенности, делающие ее явлением едва ли не исключительным не только в творчестве Шумана, но, на наш взгляд, в музыке XIX века вообще. Для характеристики действующих здесь формообразующих принципов В. Бобровский употребляет введенные Шенбергом и ставшие популярными среди теоретиков термины *fest* («твердый»; в данном случае это слово вернее было бы передать как «плотный», и именно этого перевода мы будем придерживаться в дальнейшем) и *locker* («рыхлый»). Шенберг не дал формального определения этим понятиям, однако выразительность выбранных им слов позволила позднейшим исследователям интерпретировать их вполне однозначно. Оставаясь в рамках принятой в настоящей работе терминологической системы, мы можем без особых колебаний идентифицировать *плотность* с упорядоченностью, а *рыхлость* — со свободой.

Согласно В. Бобровскому, в финале Фантазии Шумана развитие идет от аморфности. «рыхлости» структуры в большом начальном разделе экспозиции — к четкости и «твердости» («плотности») в завершении экспозиции; уже эта краткая характеристика свидетельствует о некоторой необычности формы пьесы, поскольку каноническая диспозиция сонатной или близкой к ней формы предполагает скорее начало с «плотных» структур. В. Бобровский не приводит подробностей; поэтому попытаемся рассмотреть здесь чуть более детально этот особенно интересующий нас процесс перехода рыхлой структуры в плотную.

Из всего сказанного до сих пор можно заключить, что предыкт — это зона рыхлой структуры, тогда как икт — зона плотной структуры. Рассмотрим организацию предыктового раздела, подготавливающего икт в виде той темы, которую можно оценить как первую плотную структуру экспозиции, а вместе с ней и всей части.

Начальные такты (нотный пример 71) представляют собой вполне стандартную для музыки XIX века вступительную формулу аккомпанемента — формулу, включающую «священный треугольник» I-V-I с некоторым минимумом пролонгаций (в данном случае оригинальный, не совсем стандартный момент можно усмотреть в использовании мажорной тональности на VI

¹ Бобровский 1989, с. 233—235.

ступени вместо тривиальной минорной в качестве одного из пролонгирующих элементов), основанную на инерционных, общих формах движения, то есть не включающую в себя парадигматических элементов мотивного уровня и, по закону Текста, явно предполагающему икт (проецируемый на мотивный уровень в виде элемента с высоким ассоциативным потенциалом) в момент возвращения тонической функции. Можно сказать, что соотношение вступительной формулы аккомпанемента и предполагаемого вслед за ней парадигматического элемента в ведущем голосе при непременном продолжении заданной этой формулой инерции движения в известном отношении воплощает саму суть гомофонного склада, трехкомпонентного по своей природе: басовая партия в составе формулы аккомпанемента является носителем парадигматики на уровне гармонических отношений, регулярная, ничем не прерываемая повторяемость ритмического ядра формулы обеспечивает сильную синтагматику поверхностной структуры, и для полного равновесия остается только добавить третий компонент — носитель парадигматического содержания на уровне мотивных отношений, то есть ведущий голос. Эта совершенно тривиальная для музыки определенной исторической эпохи ситуация позволяет с очень высокой степенью вероятности предугадать, что после прохождения полного цикла I-V-I (с пролонгациями) в начальной формуле аккомпанемента и по контрасту с очевидной рыхлостью этих предыктовых тактов должен наступить яркий, выразительный, характеризующийся высоким ассоциативным потенциалом икт хотя бы того вида, который показан в примере 71а.

Речь идет, конечно, не о том, что облик первых тактов пьесы позволяет предугадать контуры именно данного парадигматического элемента, реально являющегося одной из ее главных тем: предугадывается сам контраст между рыхлостью и плотностью, парадигматически слабой и сильной позициями, слабой и сильной долями глубинного ритма, предыктовой функцией и полноценным тематическим материалом, воплощенным в виде «правильно» (в соответствии с канонem Текста) построенной мелодической линии. Не следует понимать сказанное так, будто хорошие, выразительные мелодии могут быть сконструированы согласно какому-то единому канону — утверждать подобное было бы по меньшей мере бессмысленно, — однако нет сомнения, что существует некая хотя бы в первом приближении поддающаяся формализации парадигма такой мелодии (о более глубокой формализации говорить, вероятно, не приходится из-за зыбких, неопределенных границ категории «ассоциативный потенциал»), и тема из примера 71а этой парадигме соответствует. тогда как тема, реально выступающая в тексте на месте ожидаемого икта — нет. Последняя явно лишена некоторых неотъемлемых признаков парадигмы: широкого дыхания, индивидуализированного, противопоставленного однообразию аккомпанирующей формулы ритмического облика, вокальной выразительности и других черт, способствующих повышению ассоциативного потенциала. Таким образом, закон уравнивания позиций не выполняется, икт оказывается мнимым (точнее, он реализуется только на уровне гармонии: ожидаемое разрешение V в I наступает вовремя; на уровне

же мотивных отношений наступает эллипсис — случай, обратный тому, что мы наблюдали выше на примере перехода от главной партии к побочной в экспозиции первой части Восьмой симфонии Бетховена. Едва ли нужно специально оговаривать, что эллипсисы наподобие того, который мы видим в начале финала Фантазии Шумана, совершенно не характерны для классицистского музыкального языка), и предыктовая зона расширяется за счет нового рыхлого, наделенного слабым парадигматическим показателем отрезка; см. пример 72.

Рыхлость, невыразительность нового тематического элемента можно было бы отнести на счет авторской неудачи (по аналогии с курьезным «провалом», который В. А. Цуккерман отмечает в связи со вторым «Мефисто-вальсом» Листа, где за весьма многозначительным, многообещающим предыктом следует до смешного пустая и невыразительная тема срединного раздела¹; в сходных случаях несоблюдение принципа уравнивания позиций символически выражается в том, что назревший крутой поворот далеко разошедшихся условных «синусоид» навстречу друг другу заменяется вялым, нерешительным характером встречного движения), если бы дальнейшее не убеждало, что здесь мы имеем дело с рассчитанным замыслом. Этот замысел состоит в планомерном оттягивании момента наступления плотной структуры путем организации серии эллипсисов. Дабы не загромождать изложение дополнительными нотными примерами, предоставляем читателю самому проследить за тем, как это сделано; отметим лишь, что пытаюсь вновь представить ритм глубинной структуры в виде графического символа, мы в данном случае уже не получим конфигурацию из двух пересекающихся с той или иной степенью периодичности синусоид; вместо этого мы должны представить себе две «стелющиеся» в непосредственной близости к горизонтальной оси координат линии, причем одна из них — та, которая характеризует динамику синтагматического показателя — в нескольких пунктах (соответствующих эллипсисам) будет зиять разрывами. Такая воображаемая картина хорошо передает явно рыхлый, аморфный характер ритма глубинной структуры на данном отрезке текста.

Начиная с такта 31, после очередного эллипсиса, вроде бы наконец реализуется устойчивая каноническая пара: «вступительная фигура аккомпанемента — ведущий мелодический голос», — по образцу наших нотных примеров 71 и 71а, но в тональности *As-dur* и с некоторыми изменениями. Создается впечатление, что это и есть тот самый, обещанный с первых же тактов, но задержанный в связи с непомерным расширением рыхлой зоны икт; тем не менее инерция рыхлости оказывается столь значительной, что автор прерывает начавшееся было развертывание новой темы с соблюдением «нормального» стандарта структурной плотности (с намеками на оптимальную «трехшаговую» модель развития исходной идеи) еще дважды, возвращаясь (в

¹ Цуккерман 1983, с. 308—309.

разных тональностях) к фигуре аккомпанемента, и лишь после третьей попытки реализуя структурную модель, основанную на строгом соблюдении канонического принципа уравнивания позиций. Начиная с этого пункта ритм глубинной структуры обретает характер, соответствующий канонической диспозиции, утрачивая таким образом ту необычную специфику, благодаря которой начальный раздел экспозиции привлек наше внимание.

В экспозиции финала Фантазии начальная, рыхлая зона занимает 42 такта, плотная же зона заметно меньше ее по объему (30 тактов). В репризе этой лишенной разработки сонатной формы, за счет купюры начальной фазы развертывания рыхлой зоны, соотношение несколько более выровненное, но все равно остается в пользу рыхлости (27:24 такта, без учета коды). Уже сама эта арифметика достаточно красноречиво свидетельствует о явном парадоксальности, неканоничности (или, что более вероятно, преднамеренной антиканоничности) ритма глубинной структуры в произведении, и позволяет уточнить трактовку формы данного текста: в условиях столь непомерно разросшейся зоны рыхлости разрывы на синтагматической оси превращаются в нечто большее, нежели простые эллипсисы, вносящие определенные осложнения в устойчивую двуединую, однозначно детерминированную систему «предыкт-икт»; они могут интерпретироваться как пункты, членящие текст на слабо взаимосвязанные, относительно самостоятельные отрезки, устремленность которых к предполагаемому икту вовсе не служит главным показателем, определяющим их имманентный смысл в структуре данного текста. Таким образом, в финале фортепианной Фантазии Шумана создается важнейший для истории музыки прецедент: форма с относительно самостоятельной, эмансипированной предыктовой зоной, откровенно выходящая за рамки канонических норм Текста XVIII—XIX вв. и предвосхищающая некоторые принципиально важные идеи в области музыкального формообразования, о которых нам еще предстоит говорить. Мы затрудняемся назвать какой-либо типологически сходный образец подобной формы, исторически предшествующий данной пьесе.

Принципиальная типологическая особенность подобной музыкальной формы может быть более наглядно пояснена, если мы обратимся к известной аристотелевской триаде (также своего рода «священному треугольнику»), составляющей наиболее глобальное определение канонической диспозиции классической античной трагедии, но вполне действительной и для других связанных с фактором времени искусств типологического классицизма. Триада эта включает *начало*, *середину* и *конец*, которые вместе образуют *целое*. «...Начало, середина и конец мыслятся у Аристотеля не какими-то раздельными и взаимно изолированными точками... То, что Аристотель называет началом, уже заряжено и серединой, и концом. То, что он называет серединой, есть у него всегда только равновесие между началом и концом, а конец трактуется как результат более или менее длительного процесса, то есть как его цель... При разработке этих трех категорий Аристотель всегда исходит из понятия цельности, единораздельной цельности. Начало, середина и конец являются

только разными акцентами одного и того же понятия, а именно цельности и структуры»¹. То, что сказанное в полной мере приложимо не только к античной драме, но и к музыке типологического классицизма, вероятно, не требует пояснений; однако в условиях нарушающей канон типологического классицизма гипертрофии предыктовой функции категории начала, середины и конца выказывают тенденцию к вырождению в понятия, отражающие всего лишь формальное течение времени, а не структурные, функциональные, глубинные причинно-следственные отношения между частями развертывающегося во времени текста: в предельном случае форма складывается из множества следующих друг за другом «начал» (возможно, имеющих зачатки продолжения в виде «середин»), не обнаруживающих «заряженности концом» и функционально независимых друг от друга. Если говорить о финале Фантазии Шумана, то ему еще сравнительно далеко до такого предельного случая — посылку гипертрофированные предыкты выступают в рамках вполне распознаваемой сонатной схемы без разработки, — но в нем уже дает о себе знать тенденция к специфическому «умалению» функции конца, к тому, чтобы этот структурный «конец» (собственно говоря, икт, сильная доля ритма глубинной структуры или, выражаясь по-аристотелевски, «цель» для любого предыкта — слабой доли глубинного ритма) не выполнил своей исконной уравнивающей роли. Посягнув, хотя и не вполне последовательно, на одну из основ канонической диспозиции, Шуман создал один из наиболее смелых экспериментальных текстов всей музыки XIX века.

Здесь можно заметить, что эксперименты с канонической диспозицией, часто затрагивающие ее весьма глубокие основы, осуществлялись Шуманом и в других произведениях (речь идет, конечно, не об обновлении мотивного фонда, гармонии, фактуры, концепции циклической формы и т. п., то есть не о структурах поверхностного слоя: новаторство на этом уровне свойственно любому значительному композитору-романтику и вовсе не специфично именно для Шумана). Еще один, хотя и более скромный, пример «подмены» одного из пунктов канонической диспозиции (в данном случае — аристотелевской «середины», а не «конца») парадигматическим элементом, заведомо непригодным для выполнения ожидаемой функции, и связанной с этой подменной относительной гипертрофией предыктовой функции, обнаруживаем в Новеллетте F-dur из соч. 21 (см. такты 61—85 пьесы в тональности Des-dur). Согласно «правильной», ожидаемой диспозиции это второй контрастный эпизод многочастной рефренной формы, долженствующий обладать характерным, ассоциативно насыщенным парадигматическим обликом, эффективно противопоставленным как рефрену («началу»), так и первому контрастному эпизоду (первой фазе «середины» в масштабах пьесы в целом). Однако вместо имеющей собственное «лицо», то есть способной эффективно выполнить ожидаемую функцию темы Шуман предлагает секвенционную цепочку гаммооб-

¹ Лосев 1975, с. 236.

разных ходов, увенчанную стандартной формулой каданса: элемент, в своей большей части (кроме кадансовой формулы) основанный на не встречающей сопротивления синтагматической инерции, почти совершенно не маркированный с точки зрения парадигматики, то есть в парадигматическом аспекте откровенно «рыхлый»; см. нотный пример 73.

Подчеркнутая рыхлость темы, слабость ее ассоциативного потенциала, лишаящая ее перспективы сколько-нибудь значимого развития, в ходе которого мог бы реализоваться полный аристотелевский цикл «начало-середина-конец» (см. указанные такты Новеллетты, где парадигматическое содержимое почти полностью ограничено перебором все тех же нисходящих гаммообразных отрезков в мнимо-полифоническом складе: однообразии мотивного состава исходного элемента не позволяет извлечь из него чего-то большего) приводит к тому, что и фрагмент целого, основанный на ней, оказывается как бы нереализованным, мнимым Трио, выпадающим из канонической диспозиции формы и, таким образом, нарушающим принцип уравнивания позиций на глобальном для данного текста уровне. Как бы в признание неадекватности выбора темы Шуман в какой-то момент прерывает развертывание «многого» Трио, дает фрагмент темы-рефрена Новеллетты в тональности *Des-dur* (благодаря чему «мнимое» Трио переосмысливается как непропорционально обширный по объему предыкт к этому напоминанию о парадигматически существенном элементе — рефрене), а затем возвращается к первому, настоящему Трио пьесы, повторяя его в новой тональности. Конструктивная «неудача», таким образом, оказывается запрограммированной самой структурой тематизма, изначально заложенным в нем ассоциативным потенциалом, и в контексте всего произведения выступает как своеобразная форма игры с канонической диспозицией, осуществляемой через выпадение одной из сильных долей ритма глубинной структуры.

Таковы некоторые особенности формы отдельных наиболее «радикальных» опусов Шумана, затрагивающие одну из фундаментальных характеристик всей музыки XVIII—XIX (а в известной мере и XVII, особенно его второй половины, и XX) веков: «правильное», определяемое принципом уравнивания позиций соотношение между иктом и предыктом глубинной структуры. В дальнейшем, через много десятилетий после Шумана, несравненно более решительные шаги к утверждению принципов организации глубинного ритма, альтернативных по отношению к канонической диспозиции, сделал Клод Дебюсси, чей вклад в данном аспекте заслуживает специального разбора.

* * *

В одной из своих рецензий, высоко оценивая музыку Мусоргского (в частности, вокальный цикл «Детская»), Дебюсси особо отмечает ее независимость от утвержденных, многовековой традицией, «административных»

форм¹, то есть, по существу, от канонических композиционных структур, в которых «представлено почти все творчество величайших композиторов XVIII—XIX веков. В течение долгого времени они нещадно эксплуатировались и второстепенными сочинителями музыки, которые, не испытывая в них настоящей потребности и не понимая заложенных в них богатых возможностей для индивидуализации музыкальной формы, механически заполняли их, что привело к их известной дискредитации, заметной уже к концу XIX века и особенно ощущаемой именно Дебюсси»².

Преодоление «административных форм», причем не столько в вокальном (что сравнительно менее необычно), сколько в инструментальном творчестве составляет одну из наиболее очевидных черт стиля Дебюсси. Сама по себе эта негативная констатация, конечно, совершенно недостаточна для понимания природы формотворчества Дебюсси. В качестве одной из плодотворных характеристик, способных не только указать на то, чего у Дебюсси нет, но и объяснить то, что ему реально свойственно, может служить предложенная Р. Лаулом в связи с его музыкой категория «индуктивности»³, интерпретируемая как метод конструирования формы исходя не из априорного представления о ней как о некоей целостности с изначально заданной диспозицией составных частей (такой метод, характерный для типологического классицизма и предполагающий преимущественное соблюдение принципа уравнивания позиций, можно было бы назвать «дедуктивным»), а из стремления к постепенному «обнаружению» формы как результата последовательного экспонирования ее исходных компонентов, причем функции этих компонентов в общей диспозиции вовсе не обязательно соответствуют каноническим представлениям о функциях частей целостной музыкальной формы. Отсюда следует, что глубинная структурная модель, порождающая каждый отдельный музыкальный текст, предназначена у Дебюсси обычно для одноразового пользования (в отличие от канонизированных глубинных моделей в музыке более раннего времени, способных, подвергаясь тем или иным модификациям, без износа служить множеству разных авторов на протяжении долгих десятилетий); даже те черты, которые унаследованы музыкой Дебюсси от Текста XVIII—XIX вв., в условиях «индуктивный» логики приобретают особый, нетрадиционный смысл. К таким чертам относятся:

а) тональность — преимущественно «мелодическая тональность» (по Р. Рети)⁴, то есть наличие определенного тонального центра, достижение которого в ходе развертывания музыкального текста не обязательно требует со-

¹ Дебюсси 1964, с. 17.

² Лаул 1983, с. 40. В приведенном высказывании можно усмотреть известный элемент упрощения: канонизированные композиционные структуры отмирали не только из-за их «дискредитации» плохими композиторами, но и в силу внутренних закономерностей музыкально-исторического процесса.

³ Там же, с. 45.

⁴ Рети 1968, с. 16—28.

блюдения гармонических условий, связанных с подготовкой и разрешением доминантовой функции, и может рассматриваться как вполне «индуктивный» процесс постепенного обнаружения тоники как скрытой до некоторого момента цели, к которой направлено движение мелодической линии. Мелодическая тональность Дебюсси, таким образом, близка скорее к модальности архаических одноголосных напевов, чем к «дедуктивной» тональности его предшественников и «соседей» по европейской музыке XIX—XX веков. Характерное для стиля Дебюсси избегание в мелодических голосах нижнего вводного тона, как наиболее откровенного средства для подчеркивания доминанто-тонического тяготения, может служить одним из убедительных подтверждений мелодической природы тональности у этого композитора.

б) трезвучия, септ- и нонаккорды. Хорошо известно, что Дебюсси интросовала прежде всего особая фонэстетическая выразительность этих аккордов, а не их гармонически-функциональный (позволяющий «вписать» их в априорно заданную диспозицию по канонам гармонической тональности) потенциал. В данном отношении их трактовка у Дебюсси не отличается от той, которую получают менее традиционные аккордовые структуры, вплоть до многозвучных «ладо-диссонантных»¹ аккордов, включающих весь или почти весь звукоряд того или иного лада и появляющихся уже в «Послеполуденном отдыхе фавна» (см. такты 94—95 партитуры).

в) парадигматические элементы (преимущественно мелкие), наделенные тем или иным характерным жанровым или этнографическим обликом. В отличие от предшественников и современников и в соответствии с индуктивной логикой формообразования Дебюсси не стремится интегрировать этот «сырой» парадигматический материал в априорно заданные диспозиционные схемы; он скорее предвосхищает метод Стравинского, трактовавшего подобные элементы как своего рода исходные устойчивые формулы, подлежащие объединению в «лоскутную» композицию на основе достаточно свободной синтагматики.

г) некоторые, представленные обычно в наиболее обобщенном виде, функциональные схемы отдельных произведений (обычно они близки к трехчастным и трех-пятичастным, реже — к сонатным). Появление подобных схем у Дебюсси вряд ли можно считать результатом отдельных компромиссов с традиционным образом мышления, все еще навязываемым со стороны не до конца преодоленного Текста; они скорее возникают спонтанно в результате следования все той же «индуктивной» логике формообразования и во многих случаях оправдываются программным замыслом (ср. «Послеполуденный отдых фавна», «Ноктюрны», «Разговор ветра с морем» и некоторые другие партитуры).

д) в этом же ряду можно назвать свойственные стилю Дебюсси приемы

¹ Степанян 1972, с. 148—149; данный термин предложен автором для обозначения некоторых гармонических структур, характерных для музыки А. Хачатуряна, но присутствующих, как видим, уже в музыке более ранней эпохи.

инструментального и вокального письма, организующие наиболее поверхностный слой (фактуру) музыкального текста. Подобные приемы также имеют свою исторически сложившуюся парадигматику, и благодаря использованию многих из них поверхностные структуры текстов Дебюсси могут приобретать «узнаваемый», ассоциирующийся с отдаленными во времени традициями вид. Так, благодаря некоторым особенностям инструментального письма три последние Сонаты Дебюсси устойчиво интерпретируются как образцы «неоклассицизма» этого автора, хотя при более глубоком рассмотрении обнаруживается, что «неоклассицизм» этот совершенно мнимый и затрагивает разве что самый поверхностный аспект Сонат, за которым скрыт совершенно оригинальный и новый, не имеющий ничего общего ни с каким «восстановлением традиций» (несмотря даже на известные декларации самого композитора) имманентно-музыкальный смысл.

Итак, фактически все традиционные, соотносимые с Текстом XVIII—XIX вв. черты музыки Дебюсси касаются лишь ее поверхностных структур. На глубинных же уровнях, где речь идет не о материальных характеристиках элементов, а об абстрактных системах парадигматических и синтагматических отношений, французский композитор в своих наиболее радикальных партитурах не просто необычайно далек от Текста (что само по себе ни в коей мере не составляет секрета); насколько можно судить с перспективы прошедших десятилетий, мера «авангардности» его музыки — не показной, внешней, а истинной, то есть имеющей непосредственное отношение к аспектам глубинной структуры, — даже превосходит ту, которая характерна для раннего, датированного той же эпохой 1900-х — 1910-х годов творчества представителей Новой Венской школы (да и более позднего творчества по меньшей мере двух ее представителей, Шенберга и Берга). Лишь устойчивая привычка ассоциировать новаторство в музыке с отказом от тональной организации звуковысотного параметра текста — то есть, как уже достаточно ясно, с фактором вполне поверхностного свойства (ведь ни отказ от тональности, ни даже обращение к додекафонии не привели Шенберга и Берга к отказу от романтического синтаксиса и склонности к некоторым устоявшимся в рамках тонального Текста методам работы с парадигматическим материалом), — часто мешает заметить это. Один из главных и наиболее интересных аспектов новаторства Дебюсси, касающийся организации ритма глубинной структуры, мы и попытаемся здесь рассмотреть на примере двух партитур: второй, срединной части сюиты «Иберия» (из цикла «Образы» для оркестра, 1906—1908), озаглавленной «Ароматы ночи», и «Игр», одноактного балета (по авторскому определению — «танцевальной поэмы»), более известного как концертная пьеса (1912).

Поскольку ритм глубинной структуры детерминируется взаимоотношением категорий «икт» и «предыкт», мы не можем не обратить внимания на отмечаемую Р. Лаулом в связи с «индуктивным» характером музыкальной логики Дебюсси тенденцию к отказу этого композитора от проявлений предиктивной функции: «...переходы от одного функционального состояния формы

к другому... совершаются плавно и незаметно, логические акценты в процессе развития "лениво" расставлены и завуалированы. Поэтому... в музыкальной форме Дебюсси почти невозможно обнаружить предыктовые разделы, функция которых чрезвычайно ярко выражена и заключается в создании... атмосферы неустойчивости, момент перехода которой в противоположное функциональное состояние формы всегда отчетливо ощутим. Без предыктов обходятся переход от вступительного изложения к основному, переходы к новой теме и к репризному возвращению старой. Новый раздел формы таким образом не столько подготавливается, "отрабатывается" и "афишируется" (как это имеет место при предыкте), сколько непосредственно и естественно, словно без усилий, вытекает из предшествующего развития (как не вспомнить здесь выражение "без немецких подводов" Мусоргского)...»¹. Тем не менее ситуация с предыктами у Дебюсси представляется нам не столь однозначной; оставляя в стороне явные исключения из отмеченного Р. Лаулом правила (предыкты к «побочным», в обоих случаях *Des-dur'*ным темам «Послеполуденного отдыха фавна» и финальной части «Моря»: такты 48—54 партитуры первой из этих пьес и 10 тактов перед и 4 такта после ц. 54 — второй из них) отметим, что в некоторых случаях адекватнее говорить не об отказе от предыктовой функции, а скорее наоборот, о ее гипертрофии, хотя и последняя также хорошо укладывается в концепцию индуктивного формообразования. «Ароматы ночи» из «Иберии» — один из таких случаев; по существу случай этот сравнительно прост, но тем не менее совершенно необъясним с точки зрения канонических представлений о диспозиции функций музыкальной формы (даже по сравнению со многими другими текстами Дебюсси, в крупном плане хотя бы «индуктивно» тяготеющими, как уже отмечалось, к трехчастности, сонатности или другим более или менее устойчивым архитектурным схемам) и поэтому для своей интерпретации требующей специального, имманентного подхода.

В нотном примере 74 выписаны основные парадигматические идеи пьесы; мы ограничиваемся единичными вариантами каждой парадигмы в упрощенной записи. Определенные характеристики процитированным мотивам и их ассоциативным взаимосвязям можно дать уже на основании их внешнего облика, взятого в наших примерах в статике, вне контекста. Мотивы 74д и д' представляют собой образцы периода повторного строения, эквивалентного хорошо известной риторической фигуре *parallelismus membrorum* (см. о ней в Главе 3). В противоположность им обширный по объему элемент из примера 74г — это мелодия *quasi*-импровизационного склада, основанная на избегании повторяющихся структур (кроме двух случаев попарной группировки тактов; см. такты 7—8 и 15—16 соответствующего образца), на постоянном обновлении ритмики и интервалики. Во внешнем облике мотивов 74е и з явно выражено их этнографическое происхождение. Мотив 74ж' являет-

¹ Лаул 1983, с. 49.

ся хроматическим вариантом целотонного мотива 74б и к тому же, вместе с мотивом 74е, входит в состав большего по объему элемента 74г. Вторая «фраза» (такты 2—3) элемента 74д и аналогичный отрезок элемента 74д' восходят к мотиву 74б'', который, в свою очередь, включает в себя тот же элемент 74б.

Но автора «Ароматов ночи» отнюдь не интересует задача работы с парадигматическими элементами с целью выявления их внутренних взаимосвязей и приведения всего многообразия элементов к единству в процессе развертывания музыкального повествования (что у классиков и романтиков достигается благодаря последовательному, с помощью присущих Тексту наработанных приемов, соблюдению принципа уравнивания позиций и, вообще говоря, далеко не всегда чуждо творческому методу Дебюсси: ср. хотя бы две широко известные темы «Послеполуденного отдыха фавна», главную в E-dur и «побочную» в Des-dur, где этот принцип подтвержден благодаря опоре обоих контрастирующих друг с другом элементов на одно и то же тритоновое соотношение cis-g [или des-g] — общую для обоих «сверхпарадигму», — при несходстве остальных структурных компонентов); в рассматриваемом произведении, напротив, последовательно индуктивная логика формообразования направлена главным образом на подчеркивание самостоятельного, независимого от других функционального значения каждой из парадигм в глобальной структуре текста. В соответствии с этой логикой пьеса строится из нескольких сменяющих друг друга отрезков, каждый из которых характеризуется своим парадигматическим составом, не совпадающим с содержимым других отрезков. Членение текста на такие отрезки может быть осуществлено на двух уровнях; отрезки более масштабного уровня назовем *разделами*, отрезки меньшего уровня — *эпизодами*.

Если рассматривать каждый раздел и эпизод произведения только с точки зрения его мотивного содержимого, то картина — статическая схема поверхностной структуры пьесы — может быть сведена к следующему (приводя схему, мы предполагаем, что в распоряжении читателя есть партитура «Иберии»; это избавляет нас от необходимости загромождать текст подробными цитатами):

РАЗДЕЛ 1, такты 1—22, парадигмы 71а, б', б''

1-й эпизод, т. 1—8	2-й эпизод, т. 9—12	3-й эпизод, т. 13—22
парадигмы 74а, б	74а (вариант), б'	74б', б''

4-й эпизод — переходный; в нем вводится парадигма 74в, присоединяясь к мотиву 74б'' (такты 23—26).

РАЗДЕЛ 2, такты 27—48, парадигма 74г

Благодаря сквозному характеру развертывания мелодии раздел этот не членится на эпизоды. Фоном служит разнообразно варьируемая парадигма

74в. Нечленимость раздела позволяет синонимически обозначить его как 5-й эпизод.

6-й эпизод (такты 49—51) — связка, не имеющая мотивного строения

РАЗДЕЛ 3, такты 52—66, парадигма 74д

Экспозиция еще одной мелодии, не поддающаяся дальнейшему членению на эпизоды. Таким образом, раздел в целом может быть обозначен как 7-й эпизод пьесы.

8-й эпизод — переходный; в нем вводится мотив 74е (такты 67—68)

9-й эпизод (такты 69—74) — безмотивная связка

РАЗДЕЛ 4, такты 75—87, парадигмы 74ж, ж', варианты парадигм 74д', е

10-й эпизод, т. 75—79
парадигмы 74ж и ж'

11-й эпизод, т. 80—87
контрапункт парадигм 74ж', 74д', 74е

12-й эпизод (т. 88—91) — связка, использующая материал парадигмы 74е

РАЗДЕЛ 5, такты 92—111 (=13-му эпизоду)

Здесь экспонируется парадигма 74з — вариант главной темы первой части сюиты «Иберия» («По улицам и дорогам»), — к которой в дальнейшем присоединяется контрапункт парадигм 74е и ж; к концу эпизода остается только вариант 74ж'.

Следующий эпизод — такты с 121 по 131 — переходный; в нем, наряду с мотивами 74в, д и ж' вводятся новые парадигматические элементы, которые получают развитие в следующей, третьей части, наступающей аттасса. В сущности, «Ароматы ночи» как самостоятельная часть цикла завершаются с окончанием тринадцатого эпизода.

Уже из этой мертвой, «анатомической» схемы, отражающей лишь статический аспект распределения парадигматических элементов в поверхностном структурном слое, можно заключить, что ни один из эпизодов пьесы в аспекте мотивно-парадигматического состава не имеет аналогов среди других эпизодов (то есть, иначе говоря, в этой пьесе нет настоящих реприз, без которых, как нас учит опыт истории музыки, никакая архитектурно уравновешенная форма невозможна). Можно заключить также, что по мере приближения к концу обнаруживается определенная тенденция к синтезу парадигматических элементов: если между первыми тремя разделами в смысле мотивного состава нет ничего общего, то в четвертом разделе, в его второй половине, новый элемент выступает в контрапункте с двумя уже известными, а в пятом разделе еще один новый элемент объединен с двумя элементами, унаследованными от четвертого раздела: как в четвертом, так и в пятом разделах мы встречаемся с контрапунктом трех элементов, два из которых — общие для обоих разделов. Отсюда со всей очевидностью следует, что значительная

часть эпизодов и разделов пьесы, взятых как целостные единицы членения текста, занимает парадигматически слабые позиции (то есть текст в целом парадигматически «рыхл»); лишь в одиннадцатом эпизоде, благодаря объединению разделенных прежде элементов, наблюдается некоторое усиление парадигматики («уплотнение», обусловленное концентрацией ассоциативного потенциала), а в пятом разделе (тринадцатом эпизоде) процесс «уплотнения» парадигматики получает свое развитие благодаря введению ассоциативно наиболее насыщенного элемента — парадигмы 74з с ее ярко выраженным «киберийским» национальным обликом, уже хорошо известной по первой части.

Таковы констатации, которые можно сделать, оценивая форму со статической точки зрения. Если же мы обратимся к динамическому аспекту парадигматики и попытаемся рассмотреть процессы развития отдельных элементов (эксплуатации заложенного в них ассоциативного потенциала) по ходу текста, мы заметим, что во многих случаях эти элементы вообще не получают никакого развития; они лишь экспонируются и покидаются, иногда — чтобы несколько ниже появиться вновь и опять остаться без развития. С точки зрения динамики развития мотивов элементы малого объема, такие, как 74а, б', в, е, ж мало чем отличаются от обширных по объему элементов 74г и д: как те, так и другие призваны к жизни для одно-, двух- или многоразового экспонирования, но вовсе не для того, чтобы стать субстратом для конструирования многоуровневой иерархической структуры, каковой, собственно говоря, является любая целостная музыкальная форма. «Большие» (по объему) парадигматические элементы, практически так же, как и «малые», трактуются автором как нечленимые единицы (хотя расчленив их умозрительно на «субмотивы» очень легко, возможность такого членения почти никак не отражается в реальной поверхностной структуре; разве что из огромного, занимающего 22 такта элемента 74г автор извлекает два очень коротких, объемом в такт субэлемента, один из которых впоследствии становится мотивом 74ж', а другой — мотивом 74е). Как видим, Дебюсси выказывает нарочитую, противоречащую всем нормам музыки предшествующей эпохи «расточительность» в обращении с парадигматическим материалом, подчеркнутое пренебрежение к возможности последовательной эксплуатации заложенного в мотивах потенциала для развития — при том, что такой потенциал, обусловленный яркой этнографической выразительностью ряда мотивов, несомненно, существует, и можно только догадываться, насколько эффективно он был бы использован другими любителями испанского колорита в музыке — от Глинки до Римского-Корсакова, Шабрие и Равеля — с целью интеграции этнографически окрашенного исходного материала в многоуровневую, иерархически организованную структуру целостной симфонической формы. Оставаясь на почве музыки, вдохновленной испанской музыкальной этнографией, упомянем пьесу Стравинского «Мадрид» (из Четырех этюдов для оркестра; первоначальная версия для пианолы — 1917), где автор проявляет столь же щедрую

расточительность по отношению к своему необычайно пестрому материалу — явно по образцу Дебюсси.

Если же мы будем рассматривать целые эпизоды, посвященные экспонированию упомянутых «больших» мотивов (пятый и седьмой, согласно приведенной выше схеме), с точки зрения общей диспозиции эпизодов в пьесе, мы убедимся, что их отличие от других, менее объемистых эпизодов (кроме разве что безмотивных связок, а также, с другой стороны, локализованных ближе к концу части эпизодов синтетического характера) носит чисто количественный, но не качественный характер: это практически равноправные сегменты в ряду других функционально самостоятельных сегментов, в данном тексте не повторяющиеся и, соответственно, расположенные парадигматически слабо. Общая формальная идея «Ароматов ночи» — если рассматривать этот ноктюрн как отдельный текст и временно абстрагироваться от того обстоятельства, что он является частью более обширного цикла, — отдаленно предвосхищает введенную в оборот К. Штокхаузеном идею *Momentform*: формы, предполагающей взаимную независимость и отграниченность отдельных моментов музыкального времени, причем «момент» определяется как единица формы, распознаваемая благодаря индивидуальному и неповторимому набору дифференциальных признаков. Одним из таких признаков служит длительность момента, которая, по Штокхаузену, может быть сколь угодно велика или мала (то есть «длинные» моменты отличаются от «коротких» лишь количественно, но не качественно¹); интенсивное переживание настоящего момента, безотносительно к прошлому и будущему, создает у слушателя ощущение вечности².

Вспоминая приведенные выше суждения К. Леви-Стросса о взаимоотношении музыки (в данном случае, судя по всему, любимой этим ученым музыки XVIII—XIX вв., то есть принадлежащей типологическому классицизму или примыкающей к нему) и времени, о психологическом эффекте музыки как инструмента для «уничтожения времени» — эффекте, обусловленном синхронизацией «намерения и его осуществления» внутри целостной музыкальной формы (см. Главу 1 настоящей работы), — мы можем прийти к выводу, что психологический эффект *Momentform* прямо противоположен тому, о котором говорит К. Леви-Стросс. Если музыке типологического классицизма свойственна определенным образом организованная динамика ритма глубоинной структуры, на всех уровнях иерархического членения текста направленная от предыкта к икту, от аристотелевского «начала» (содержащего в потенции все, что последует далее) к аристотелевскому же «концу» (синтезу всего, что ему предшествовало), то ритм глубоинной структуры последовательно выдержанной *Momentform* абсолютно статичен: каждый «момент» музыкаль-

¹ Ср.: «эпоха» — это «...такой же момент, только побольше» (Хармс 1988, с. 448); эта по видимости незамысловатая шутка непревзойденного мастера литературы абсурда в данном контексте приобретает неожиданно серьезный и глубокий смысл.

² См.: Штокхаузен 1964, с. 199—200.

ного времени существует сам по себе, вне диспозиции «начало-середина-конец». Соответственно, *Momentform* — это инструмент не для превращения времени в синхронную, утратившую свойство необратимости целостность, а скорее наоборот, для дробления времени.

Но в историческом плане «Ароматы ночи» — это еще очень отдаленный прототип настоящей *Momentform*, поскольку здесь не достигнута абсолютная взаимная функциональная отграниченность отдельных эпизодов — «моментов»; между ними сохранены определенные синтагматические связи, в некоторых случаях довольно прочные. Важное средство организации взаимосвязи эпизодов — наличие в пьесе медленно разворачиваемой, но целенаправленной, сквозной линии гармонического развития. Представление о зарождении этой линии дает редукция поверхностной структуры начальных эпизодов (составляющих первый раздел пьесы) до уровня тонально-гармонического остова: в нашей схеме (нотный пример 75) показаны опорные, pedalные тоны эпизодов и надстроены над ними звукоряды.

Благодаря осуществленной редукции ясно виден процесс постепенного преобразования функциональной неопределенности первого, основанного на целотоновом звукоряде эпизода в ясную доминантовую функцию тональности *Fis-dur* (здесь стоит попутно заметить, что начало с целотоновых структур с их последующим переосмыслением и приведением к той или иной тональности в ходе произведения или крупного построения часто встречается у Дебюсси. В таком постепенном обнаружении тональности нетрудно усмотреть следование все той же характерной для французского мастера индуктивной логике формообразования). Процесс завершается к концу раздела, приводя к появлению доминантсептаккорда (к которому добавляются проходящие *dis* и *fis* в мелодическом голосе, в составе мотива 74б¹). Дальнейшее разворачивание это сквозной гармонической линии, вплоть до завершения двенадцатого эпизода, можно уверенно трактовать в шенкеровском ключе как масштабную пролонгацию доминантовой функции, с эпизодическими отклонениями в сферу альтерированной субдоминанты и двойной доминанты. Разрешение доминантовой гармонии в тоническую (стандартным для традиционной тональной музыки квинтовым ходом баса: *cis-fis*) наступает с началом пятого и последнего раздела пьесы. Здесь окончательно рассеивается установившееся благодаря своеобразному методу работы с мотивным материалом (и сохранявшееся несмотря на наличие сквозной, объединяющей различные эпизоды линии гармонического развития) подобие *Momentform* и обнаруживается двухчастная схема, сводимая к диспозиции «предыкт-икт».

Итак, первые двенадцать эпизодов «Ароматов ночи», основанные на пролонгировании доминантовой функции и характеризующиеся, в общем, статичным, свободным ритмом глубинной структуры (еще раз напомним, что некоторая динамизация наступает ближе к концу благодаря обнаруживающейся в 11-м эпизоде тенденции к синтезу разнородных мотивов), можно в целом определить как развернутый предыкт к последнему, тринадцатому эпизоду, составляющему пятый раздел пьесы. Каждый эпизод из числа первых

двенадцати, взятый сам по себе, представляет собой некое «начало» и, быть может, содержит зачатки «середины», но благодаря особым образом организованным отношениям на уровне гармонической структуры ожидаемый функциональный (аристотелевский) «конец», традиционно отождествляемый с моментом разрешения доминанты в тонику, отодвигается с каждым новым эпизодом. Предыктовый характер эпизодов-«моментов» подчеркивается параллельно как абсолютным господством доминантовой функции и ее пролонгаций, создающим специфический эффект ожидания, так и характерной неразвитостью мотивов, нарочитым, специально рассчитанным пренебрежением к заложенной в их имманентной структуре потенции быть «заряженными серединой и концом», их использованием исключительно в статическом контексте. Конечно, «статика», которую мы здесь имеем в виду, обусловлена отнюдь не медленным темпом или особым эмоциональным настроением этого нокторна, а спецификой ритма глубинной структуры; нужно ли говорить, что интенсивность мотивной работы у классиков, обусловленная принципиально иным характером ритмической организации глубинной структуры, сообщала их музыке высокую степень внутренней динамичности даже в самых спокойных темпах.

Перед началом разбора «Ароматов ночи» мы назвали эту партитуру относительно «простым» случаем нетрадиционного, основанного на гипертрофии предыктовой функции формообразования у Дебюсси. «Простым» этот случай может считаться в силу по меньшей мере двух причин: программного характера произведения, отраженного в заглавии и как бы косвенно оправдывающего подобное предпочтение, оказываемое зыбкости и фрагментарности (рыхлости) перед четкостью и цельностью (плотностью), и — что для нас несравненно более важно, — сохранения достаточно явственно выраженного дуализма «доминанта-тоника» тональности Fis-dur; последнее для Дебюсси, в соответствии с индуктивной логикой «мелодической тональности» стремившегося, как правило, к вуалированию доминанто-тонического тяготения, скорее необычно. Поэтому трактовка формы как двухчастной, сводимой к схеме «предыкт-икт», кажется здесь наиболее адекватной, не натянутой; имея в виду, что предыктовая функция традиционно связывается с пролонгацией доминантовой функции, а иктовая — с ее разрешением в тонику, можно считать, что автор здесь в известной мере сохраняет или восстанавливает преемственную связь с диспозицией Текста. Стандартная формула разрешения доминанты в тонику (cis-fis в басовом голосе на грани 12-го и 13-го эпизодов; в дальнейшем тоническая педаль в басу сохраняется до конца части) играет роль необходимой при переходе предыкта в икт сильной и независимой от факторов механического порядка синтагматической связи — ср. определение категорий «предыкт» и «икт» в начале настоящей главы. Новаторский характер формы заключается главным образом в совершенно необычных масштабах соотношения между предыктом (эпизоды 1—12) и иктом (эпизод 13); оно составляет (в тактах) 91:20, то есть пропорция смещена в сторону ритмически свободной глубинной структуры (или, иначе говоря, в

сторону рыхлости) в еще большей степени, чем это было в уже достаточно нетрадиционном с данной точки зрения разделе финала Фантазии Шумана.

Удивительная свобода ритма глубинной структуры, достигнутая в таких партитурах Дебюсси, как «Ароматы ночи», может быть соотнесена с характерной «объективностью» тона его музыки, неоднократно отмечавшейся исследователями, в том числе С. Яроцинским и опиравшимся на него Р. Лаулом. Логика формообразования, которую Р. Лаул называет «индуктивной», порождает иллюзию того, что развитие музыки «не направляется волей и действиями композитора, а протекает как бы спонтанно, исходя только из своей внутренней природы; что оно свободно, пользуясь выражением Т. Адорно (примененным им по другому поводу, в связи с музыкой Веберна), от "формирующей деятельности субъекта". Благодаря последовательности, с которой субъект "сдает свои полномочия", в звучании музыки обнаруживается объективная по своей природе выразительность, в данном случае связанная с воплощением пантеистического мироощущения, с отражением в музыке тех глубинных слоев человеческой психики, на которые уже не распространяются различия индивидуумов»¹. И далее Р. Лаул цитирует С. Яроцинского: «Дебюсси напомнил нам о том, о чем нам велели забыть романтики: настоящая музыка, взывающая к впечатлительности людей, задевает в них не то, что есть в них индивидуального, а то, что их всех объединяет между собой, будучи одновременно самым глубоким... Если бы Дебюсси признал примат эмоциональных ценностей над интеллектуальными, повторилась бы история с романтизмом: композитор остался бы всего лишь еще одним толкователем человеческой души. Но благодаря тому, что он избегал *appassionato*, самоуглубления, поворачивая к себе зеркало Иродиады тыльной стороной, был готов согласиться на деперсонализацию, он набредал на след тех тайных соответствий, объединяющих нас с миром, что не давали покоя Бодлеру, и открывал новые материи музыки»².

Таким образом, Дебюсси первым среди творцов музыки Нового времени противопоставил себя композиторам-демиургам прошлого, конструировавшим уникальный мир каждого отдельно взятого произведения как модель процесса индивидуации (см. Главу 1), протекающего на основе сложившихся законов, обнаружение музыкального эквивалента которых возможно в результате редукции поверхностных структурных слоев целостного музыкального текста. Со щедростью, незнакомой предшественникам, он допустил уникальную меру свободы в организации глубинного структурного ритма и — что за этим следует — позволил элементам музыкальной формы сочетаться друг с другом самым прихотливым образом, заведомо исключая возможность интерпретации на основе редукции, то есть сведения всего множества элементов к единой, стержневой порождающей модели. Путь, избранный

¹ Лаул 1983, с. 62.

² Яроцинский 1978, с. 217.

французским композитором, в исторической перспективе вел к Momentform, к распаду категории «музыкальное произведение» как законченного, самодовлеющего целого и превращению его в род своеобразного «предыкта» к чему-то трансцендентному, пребывающему вне партитуры¹. Продолжая интерпретировать явления истории музыки в духе юнгианской «психологии глубин», мы можем связать концепцию Momentform со свойственной психике человека XX в. разорванностью, в основе которой лежит крайне обострившееся в силу ряда внешних и внутренних причин ощущение утраты былой целостности мира и коллективной психической субстанции человека как интегральной части этого мира; инстинктивное стремление к компенсации этого ощущения современный человек реализует, обращаясь к трансцендентным ценностям «коллективного бессознательного» (на которые «уже не распространяются различия индивидуумов»), невольно повторяя таким образом мистический опыт раннесредневековых гностиков². Крайности на пути к Momentform доводят до абсолюта такие признаваемые в определенной мере уже за музыкой Дебюсси свойства, как «индуктивность» музыкальной логики и принцип «отказа от формирующей деятельности субъекта» (подобные крайности, собственно говоря, должны допускать использование любых элементов в любых сочетаниях³, превращая глубинную структуру музыкального текста в фикцию: см. такой классический образец, как «Моменты» Штокхаузена, версии 1962 и 1965 гг.). Унаследованные Дебюсси от традиционного Текста остаточные нормы, ограничивающие разнообразие и сочетаемость поверхностных структур его музыки (об этих нормах было сказано выше), не позволяют ему впасть в крайности — впрочем, ожидать чего-либо иного в данном случае было бы неисторично. Тем не менее мера радикализма в области утверждения свободного ритма глубинной структуры, достигнутая в «танцевальной поэме» «Игры» — произведении, словно специально созданном Дебюсси для того, чтобы ввести в недоумение и смущение племя музыковедов-теоретиков, — удивительным образом превосходит многое из того, что было создано в рамках даже самых «левых» течений в музыке значительно более позднего времени.

Идея индуктивной формы со смазанными функциями начала, середины и конца, проявляется здесь с необычайной яркостью⁴; если ее что-то и огра-

¹ Сходную мысль высказывает в своей книге «Дебюсси и таинство мгновения» французский философ В. Янкевич: Янкевич 1976, с. 284—294.

² Гностицизм (от греческого *гносис* = «знание») — обобщенное название еретических учений, трактующих мир и человека как творения не всеблагого Бога, а низших сил. Лишь благодаря мистическому «гносису» человек имеет возможность отрешиться от своей низменной (телесной и душевной) природы и достичь подлинного духовного единения с Богом.

³ Ср. характеристику современного «постмодернизма» — литературного аналога крайностей подобного рода — в статье: Эпштейн 1991, с. 228.

⁴ Ср.: Креймер 1978, с. 189.

ничивает, то главным образом все те же остаточные нормы организации поверхностных структур. Благодаря им удается отчасти восполнить дефицит сильных позиций и «плотных», упорядоченных структур, но проблема «оправдания» названного текста все равно выглядит еще более сложной, чем аналогичная проблема в отношении многих других опусов данного автора: за «Играми», традиционно (даже несмотря на апологетику повторно «открывших» эту партитуру теоретиков и практиков авангарда 1950-х гг., справедливо усмотревших в ней один из исторических прообразов собственных новаторских идей) занимающими место скорее на периферии не только слушательского, но и музыковедческого внимания, утвердилась репутация произведения хотя и небезынтересного, но чрезмерно пестрого по материалу и фрагментарного. Очевидно, ощущение недостатка серьезных ограничителей на сочетаемость «моментов» и их парадигматическое разнообразие и вправду основывается на каких-то объективных свойствах данного текста и не может быть сведено к простой аберрации слуха, не избавившегося от инерции более традиционного восприятия музыки.

Выше мы охарактеризовали «Игры» как «сложный» для анализа случай — в противовес более «простому» случаю, каковыми являются «Ароматы ночи». Сложность «Игр» — не только в сравнительно большом объеме и богатстве мотивного материала, но и в характерной завуалированности доминанто-тонических тяготений, что, вообще говоря, свойственно стилю Дебюсси, но как мы видели, в «Ароматах ночи» отходит на второй план. Гармонический язык («танцевальной поэмы») вполне соответствует тому, что Р. Рети называет «пантональностью»¹: в каждый отдельно взятый момент музыкального времени в перманентно диссонантном контексте ощущается соотносительность с той или иной тональностью, однако ее тоника в чистом, обнаженном виде почти никогда не появляется. Единственное место в партитуре, построенное по классической схеме «доминантовый предыкт-тонический икт» (где последний достигается в результате квинтового хода баса), локализовано ближе к концу и служит одним из ключевых пунктов процесса развертывания формы; ниже о нем будет сказано подробнее.

Предполагая, как и в случае с «Ароматами ночи», наличие в распоряжении читателя соответствующей партитуры (в противном случае нам пришлось бы перенасытить текст пространными нотными примерами), попытаемся в самом общем виде представить членение «танцевальной поэмы» на разделы. С самого начала обнаруживается, что «Игры» содержат по меньшей мере два типа музыки: условно говоря «медленную» и «быструю». К первому типу относятся все эпизоды в размере 3/4 и 4/4; наиболее значительные из них — начало произведения до цифры 1, отрезок между ц. 43 и 44, сравнительно обширный отрезок между ц. 49 и 51 (здесь, особенно в битональных дуэтах кларнетов, слышны совершенно явные реминисценции «Петрушки» Стравин-

¹ Рети 1968, *passim*.

ского), большая часть заключения (после ц. 78), устанавливающая тематическую арку с начальным разделом; кроме того, вставки объемом в несколько трех- или четырехчетвертных тактов изредка прерывают течение «быстрой» музыки (см. ц. 5, 27, 29). Исходный темп «быстрой» музыки (Tempo initial, $3/8=72$) устанавливается в ц. 1; ее основной размер на протяжении всей партитуры — $3/8$, за вычетом эпизода на $2/4$ в ц. 33—37, а также шести тактов на $4/8$ перед ц. 49. В самом грубом приближении форму этого семнадцатиминутного балета (который мы здесь с полным основанием рассматриваем как чистую музыку с имманентно-музыкальной структурой, не находящейся в прямой зависимости от сценического сюжета — впрочем, совершенно незначительного и уже давно забытого) можно разделить на два обширных раздела «быстрой» музыки (с очень немногочисленными «медленными» вставками только в первом из этих разделов), отграниченных друг от друга упомянутой уже интермедией в духе «Петрушки». Второй «быстрый» раздел по объему несколько меньше первого (соотношение числа тактов 397:222). Первому разделу «быстрой» музыки предшествует медленное вступление, а вслед за вторым наступает медленное же заключение с несколькими вставными тактами на $3/8$; последние 4 такта партитуры — также на $3/8$.

Более подробное членение партитуры (то есть — пользуясь обозначениями, уже известными по анализу «Ароматов ночи» — членение «разделов» на «эпизоды») определяется парадигматикой мотивов, последняя же отличается чрезвычайной пестротой и разнообразием. Попробуем, как и для «Ароматов ночи», выписать хотя бы наиболее важные парадигматические элементы, вновь ограничиваясь упрощенной записью единичных вариантов.

В восьмитактной медленной интродукции (до ц. 1) экспонируются две важные мотивные парадигмы: в первом четырехтакте хроматическая, во втором четырехтакте — целотоновая; см. нотный пример 76, где названные парадигмы отмечены, соответственно, буквами «а» и «б». Ниже, в тактах 3—5 после ц. 6, появляется элемент, впервые в партитуре представляющий третью, диатоническую парадигму, которая играет роль своего рода промежуточного звена между первыми двумя парадигмами. Указанный элемент (пример 77) в практически неизменном (за исключением тональности) виде повторяется в партитуре многократно, являясь единственным сквозным мотивом для обоих больших разделов «быстрой» музыки.

Итак, в музыке балета выделяются по меньшей мере три мотивные парадигмы. Как уже было сказано, мотивный состав «Игр» чрезвычайно пестр и заведомо не поддается сведению к какой-то одной «сверхпарадигме» (то есть излюбленная аналитиками в области традиционной тональной, а также додекафонной и постдодекафонной музыки редукционистская «игра», направленная на поиск единства в тематическом разнообразии отдельного произведения, исходной тематической идеи или, выражаясь терминологией Шенберга, «основного образа» [Grundgestalt], в данном случае не имеет перспектив. Собственно, определяемая индуктивной логикой формообразования несводимость к Grundgestalt'у, даже в самом широком понимании это катего-

рии¹, и составляет главный признак неконформизма Дебюсси). Тем не менее значительная часть мотивного состава «быстрой» музыки балета может быть истолкована как результат более или менее далеко зашедшей трансформации исходных элементов хроматической и диатонической парадигм (целотоновая парадигма в плане порождения новых мотивов по ходу партитуры менее продуктивна). Следует отметить, что в медленной интермедии между двумя разделами «быстрой» музыки мотивный состав носит другой характер и несводим к упомянутым парадигмам (для него особенно характерно движение по трезвучиям), благодаря чему интермедия подчеркнута дистанцируется от остальной музыки балета.

При всем разнообразии трансформатов обеих главных парадигм можно заметить следующую закономерность: если в начале балета преобладают обобщенные варианты, представляющие собой не более чем отрезки хроматических и диатонических гамм (оба исходных варианта, показанные в наших примерах 76а и 77, демонстрируют наибольшую для данной партитуры меру обобщенности, внутренней инерционности, от которой ведется отсчет парадигматического показателя для всех последующих трансформатов), разнообразно распределенные в синтагматике текста, но не составляющие сколь-нибудь серьезно упорядоченной (плотной) структуры, то по мере приближения к концу первого большого раздела, а особенно во втором разделе «быстрой» музыки на поверхность выходят все более и более индивидуализированные варианты, получающие относительно широкое, связанное развитие, то есть «квота» парадигматически и синтагматически сильных позиций возрастает с каждым новым эпизодом. Иначе говоря, ритм глубинной структуры текста, будучи поначалу статичным, по ходу партитуры выказывает тенденцию к постепенной динамизации; вновь подчеркнем, что статика и динамика как категории, относящиеся к глубинной структуре, никоим образом не должны идентифицироваться с такими внешними проявлениями, как темп или ритм поверхностной структуры.

Для иллюстрации сказанного попытаемся вначале проследить в общих чертах за линией варьирования хроматической парадигмы. В начальных эпизодах произведения главную роль играют многократно перебираемые фигурированные отрезки хроматической гаммы. Так, главный элемент первого эпизода на 3/8 (цифры 1—5 партитуры) представлен в двух неоднократно повторяющихся вариантах, показанных в примере 78; соотносительность с хроматической парадигмой проявляется не только во внутренней структуре мотива, но и в периодическом сопоставлении двух вариантов мотива (в нашем примере — «а» и «б»), отделенных друг от друга интервалом в полтона.

Многочисленные второстепенные и аккомпанирующие элементы эпизода также основаны на движении по полутонам: см. особенно такты 6—7 после.

¹ Это понимание выражено в уже упоминавшейся работе: Эпштейн 1987; ср. также: Уолкер 1966.

ц. 3, где оркестровая ткань распадается на множество линий, реализующих хроматическую парадигму в разных направлениях и длительностях; отсюда уже совсем недалеко до *Zeitmasze* Штокхаузена, 1955—56. Что касается динамики развития основного мотива в рамках эпизода, то она практически отсутствует; все «развитие» сводится к многократному перебору двух вариантов мотива без их продолжения в виде преодолевающей инерцию «середины», а тем более «конца», и в окружении разнообразных аккомпанирующих элементов в различной инструментовке (исключительное даже для Дебюсси богатство оркестровых красок в этой партитуре¹ могло бы стать темой особого исследования, но здесь мы вынуждены оставить в стороне этот аспект музыки балета, более чем заслуживающий самого внимательного отношения. Стоит лишь сказать, что богатейшая и разнообразнейшая игра деталями оркестровой фактуры необходимым образом компенсирует специфическую статичность ритма глубинной структуры, спасая таким образом музыку от главной угрозы, которую несет с собой эта статичность, а именно от угрозы слишком явной, откровенной «деперсонализации»). Ясно, что эпизод в целом строится по характерному для преддыктов принципу: основанная на постоянных повторах синтагматика сочетается со слабо упорядоченно парадигматикой. Ожидаемого икта, тем не менее, нет, а вместо него наступает следующий эпизод преддыктовой структуры, и так много раз подряд.

Во втором эпизоде «быстрой» музыки (цифры 6—10, после небольшой «репризы» вступительных тактов в ц. 5), как и в большинстве последующих, мотивы диатонической и хроматической парадигм выступают совместно. Основной хроматический элемент эпизода показан в примере 79; по своему внешнему облику (представляющему собой фигурированный отрезок хроматической гаммы) и поведению (отсутствию развития, замененного перебором) этот элемент сходен с главным элементом предыдущего эпизода.

Следующий мотив хроматической парадигмы (пример 80; завершающий субэлемент этого мотива является вариантом уже показанных элементов) более развернут и обнаруживает признаки классической трехшаговой модели преодоления инерции. Тем не менее и он, будучи всего лишь повторен несколько раз, а затем отброшен, остается без продолжения; см. ц. 10—12 партитуры. Невостребованность ассоциативного потенциала этого мотива — явно более высокого, чем у простеньких хроматических элементов из предшествующих разделов — уже достаточно демонстративно указывает на специфику ритма глубинной структуры в данном тексте, не вполне обычную не только с точки зрения традиционного Текста, но и с точки зрения творчества самого Дебюсси: достаточно вспомнить богатое, пышное развитие, которое получает в финале «Моря» хроматический мотив, впервые появляющийся в ц. 46 парти-

¹ Показательно, что Стравинский назвал «Игры» «шедевром оркестровки» (Стравинский 1971, с. 92), хотя и отмечал — не вполне адекватно поэтике этого произведения, — что музыкальный материал балета «слишком беден» для развития (там же, с. 264).

туры; сам он в некоторых деталях выказывает несомненное сходство с мотивом из примера 80.

Тенденцию к постепенному росту объема новых мотивов хроматической парадигмы обнаруживают и появляющиеся несколько ниже два элемента, также не чуждые классической трехшаговой модели развития и родственные друг другу: см., соответственно, эпизоды в ц. 17—21 (где экспонируется мотив из примера 81) и 27—30 (где главную роль играет мотив из примера 82). Оба мотива, окруженные обильным количеством вспомогательного, аккомпанирующего материала, также остаются без продолжения и покидаются после ограниченного числа повторов.

В двухчетвертном эпизоде первого раздела «быстрой» музыки (см. ц. 35—38) есть свой хроматический мотив (пример 83), получающий уже определенное развитие, но вновь, в согласии с принципом *Momentform*, «отбрасываемый» в самый разгар этого развития. Последние такты перед ц. 38 партитуры (см. пример 84) дают наглядное представление о том, как автор, имитируя неспособность поддерживать определенную меру парадигматической и синтагматической упорядоченности на протяжении сколько-нибудь значительного по объему отрезка текста, организует смену «моментов». Этот фрагмент может служить прекрасным образцом высокоразвитой «индуктивной» техники композитора. В нашем примере 84 выписаны только партии фагота, трубы и челесты (остальные участвующие в этом месте партитуры инструменты — высокое дерево и валторны — лишь дублируют или дополняют новыми тембрами партии названных инструментов).

Как видно из примера, челеста начинает игру с варианта исходного мотива эпизода, тогда как труба и дублирующий ее поначалу фагот — с контрапунктирующего элемента. Затем, в соответствии с общим законом музыкального формообразования, развитие уводит в сторону усиления синтагматических связей; см. особенно прямолинейное гаммообразное движение у фагота в тактах 5—6 примера. Фаза «начала» переходит в фазу «середины»; изложение приобретает явственно выраженный предыктовый характер, подчеркнутый доминантовым наклоном гармонии во второй половине 6-го такта. Это указывает на возможность (а с точки зрения инерции восприятия Текста — и на желательность) завершения цикла развития фазой «конца», то есть иктом, компенсирующим начавшее складываться неравновесное состояние и возвращающим к исходной парадигматической идее на новом уровне упорядоченности и в новой тональности. Возможность эта, однако, ни в какой мере не реализуется, а вместо ожидаемого икта, без всякой цезуры и в тональности, совершенно не предусмотренной «нормальной» (не индуктивной) логикой тонального развития, на поверхность выходит новая парадигматическая идея, не имеющая ничего общего с той, которая ей предшествовала; принципиальная новизна этой идеи подчеркивается тем, что в ее изложении участвуют первоначально только бас-кларнет, арфы и струнные, то есть как раз те инструменты, которые только что молчали.

Происходящее здесь, на границе этих двух эпизодов («моментов»), при

всем желаним не может быть сведено к хорошо известной каноническому Тексту европейской музыки модели контрастного сопоставления двух разнородных идей, всегда предполагающей их дальнейшее диалектическое преобразование и синтез. Здесь, в нарушение всех правил и норм канонической диспозиции, мы имеем дело с приближением к абсолютной синтагматической свободе, к идеалу *Momentform* в его совершенном выражении, состоящем в том, что каждый момент музыкального времени ни в коей мере не зависит ни от того, что ему предшествует, ни от того, что следует за ним, а композитор избавлен от обязанности встраивать «моменты» в целостную архитектурную структуру, повторять их на расстоянии, выявлять смысловые и тематические связи и т. п., то есть, коротко говоря, от обязанности «уничтожать время», свергывая его в леви-строссовскую синхронную целостность.

Покоящееся вне времени целое «дедуктивного» музыкального произведения является таковым благодаря непрерывному действию сил, организующих это целое и нейтрализующих неравновесные состояния; поэтому полноценное истолкование и «оправдание» такой музыки требует подхода, адекватного ее имманентной внутренней динамике (о чем в соответствующем месте настоящей работы говорилось уже достаточно подробно). Напротив, последовательная *Momentform*, несмотря на внешнюю динамику смены моментов, по сути своей, как мы могли убедиться, статична (быстрые темпы не меняют положения), и эта статичность обуславливается вызванной бездействием уравнивающих сил свободой ритма глубинной структуры, о которой также уже немало говорилось. Поэтому для «оправдания» разорванности формы, пестроты тематизма и отсутствия цельности в таких текстах, как «Игры» — особенно в первой половине, — достаточно констатации того, что они следуют индуктивной логике *Momentform*, противопоставленной логике музыки «привычного» типа, из которой исходит концепция К. Леви-Стросса; для их истолкования более или менее приемлем тот статический, фиксирующий подход, который в отношении музыки типологического классицизма годится только как средство отражения ее самых внешних, поверхностных структурных соотношений.

В конце первого большого раздела «быстрой» музыки балета появляется еще один вариант хроматической парадигмы, о котором, наконец, нельзя сказать, что он, подобно своим предшественникам, без существенного развития уходит в небытие: логика *Momentform* мало-помалу начинает уступать место иной логике. Мотив из примера 85, появившись в ц. 46 партитуры, в своем развитии реализует классическую трехшаговую модель уже в большом масштабе: он сам, в полном виде, служит первым звеном секвенции, за которым, согласно этой модели, следует второе звено, после чего в нереализованном третьем звене первоначальные характеристики мотива «снимаются» (ц. 47). Лишь в ц. 48 данным мотив сходит со сцены, уступая место другой парадигме.

Итак, по мере приближения к концу первого большого раздела мотивы хроматической парадигмы начинают обретать относительно широкое (по

сравнению с родственными элементами в начале текста) развитие. В подтверждение этой закономерности главный хроматический элемент второго, меньшего по объему раздела «быстрой» музыки также получает определенное секвенционное развитие (см. ц. 55—56 партитуры; этот мотив к тому же интонационно и ритмически подготовлен несколькими предшествующими тактами, что скорее необычно для данной партитуры). Первоначальное проведение мотива — наиболее насыщенного полутонами из всех своих «сородичей» по хроматической парадигме — показано в примере 86. Более широко развитых мотивов хроматической парадигмы в партитуре нет.

Что касается диатонической парадигмы, варианты которой разнообразно переплетаются в ходе развертывания музыкального текста с вариантами хроматической парадигмы, то помимо ее главного представителя, являющегося к тому же главным сквозным элементом всего произведения (это, в сущности, лейтмотив главного протагониста балета) и уже показанного в примере 77, существенную роль играют мотивы из примеров 87 (данный элемент несколько раз, не получая развития, проходит перед ц. 24 и в ц. 25; варианты см. перед ц. 34, в ц. 42, после ц. 44 — все в пределах первого большого раздела), 88 (этот мотив представляет диатоническую парадигму в двухчетвертном эпизоде первого раздела, ц. 36) и 89а и б. Варианты из примера 89 особенно важны. Мотив 89а служит как бы предварительным, менее развитым вариантом мотива 89б. Первый экспонируется, начиная с пятого такта после ц. 38, и получает известное развитие в ц. 41, в пределах первого большого раздела «быстрой» музыки, тогда как второй появляется в середине второго раздела, за три такта до ц. 65, в результате тщательной подготовки в виде обширного доминантового преддыкта: см. ц. 61—64 партитуры. При переходе от преддыкта к икту здесь впервые во всей партитуре появляется каноническая квинтовая формула разрешения в басу, то есть как на уровне работы с гармоническими структурами, так и в мотивном развитии достигается принципиально новый шаг на пути к преодолению индуктивной логики *Momentform* и к ее замене классицистской уравнивающей моделью. Сам мотив из примера 89б, в качестве вознаграждения за затянувшееся ожидание в преддыкте, проходит обширный по меркам данной партитуры путь развития, с модуляцией из первоначального *Des-dur* в *H-dur* и возвращением обратно. Таким образом, в отношении диатонической группы мотивов подтверждается та же закономерность, которая действовала в отношении мотивов хроматической парадигмы: по мере приближения к концу развитие мотивов, в результате включения факторов, способствующих усилению синтагматики, становится все более и более широким и связным, то есть глубинная структура активизируется и ее ритмическая организация прибавляет в упорядоченности и динамизме, постепенно утрачивая признаки, присущие *Momentform*.

Конечно, высочайшая мера свободы, с которой композитор обращается со своим материалом, позволяет ему не ограничиваться двумя (а вместе с целотоновой — тремя) главными мотивными парадигмами, и вводить в текст элементы, ни к одной из этих парадигм не сводимые. Это относится не только

к «петрушечной» интермедии, но и к «быстрой» музыке; так, в ц. 61 (второй раздел) появляется элемент, совершенно выпадающий из установившейся системы парадигматических отношений и не имеющий в тексте никаких «родственников»; см. пример 90. В «Играх» можно найти немало других внесистемных элементов. Весь строй музыки «танцевальной поэмы» противится системности, основан на постоянном стремлении ускользнуть от закономерных отношений и поэтому неизменно оказывает обескураживающее воздействие на тех, кто пытается подойти к «Играм» с аналитическими намерениями. О несводимости поверхностных структур текста к каким-либо осязаемым закономерностям свидетельствует не только разношерстный облик мотивов и их поведение в процессе развертывания текста, но и бесчисленное множество деталей, относящихся к гармоническому и тембровому варьированию мотивов и контрапункту разнородных парадигм — деталей, которых мы совершенно не в состоянии здесь продемонстрировать, так как для этого, без преувеличения, пришлось бы переписывать едва ли не всю партитуру. Если музыке типологического классицизма, независимо от того, в какую эпоху и в рамках какой культуры она создана, свойственны глубинные структуры, так или иначе, согласно нормам, действующим в рамках соответствующего канона, организующие отношения между реально наблюдаемыми элементами поверхностного слоя, то в «Играх» можно усмотреть уникальную для своего времени (хотя и подготовленную прежними новаторскими «прорывами» Дебюсси) попытку создать музыкальный текст, в котором диктат глубинной структуры был бы сведен к минимуму. Отсюда — непринужденность, необусловленность взаимного чередования эпизодов-«моментов», исключительная пестрота мотивного состава и невозможность его редукции к какой-либо одной, всеобъемлющей «сверхпарадигме», установка на эффект ожидания неожиданностей, действующая почти непрерывно с начала и до конца партитуры (которая, собственно говоря, и не кончается, а по восстановившейся в постлюдии логике *Momentform* обрывается вторжением очередного короткого хроматического мотивчика — образец того, что позднее будет названо «открытой формой»). Единственное, в чем реально проявляет себя действие глубинной структуры — это тенденция к динамизации развития мотивов к концу первого и второго больших разделов музыки, исполняемой в оживленном темпе; в концовках этих разделов завершаются процессы отрицания индуктивной логики *Momentform* и ее частичной замены моделью уравнивания позиций (особое внимание обращают на себя заключительные полиритмические кульминации обоих разделов: такты 5—8 после ц. 48 и такты 5—8 после ц. 77; в последней можно усмотреть момент синтеза всех трех главных парадигм — хроматической, диатонической и целотоновой).

Рассматривая форму «Игр» с более дистанцированной точки зрения, весь большой первый раздел «быстрой» музыки (где на уровне гармонических структур в основном действует логика пантональности, а на уровне мотивных структур — индуктивная логика *Momentform*), можно интерпретировать как предыкт ко второму разделу, в средней части которого, единственный раз во

всей партитуре, полноценно реализуется модель мотивного развития от начала через середину к концу, а также модель разрешения доминанты в тонику. Таким образом, в этой форме с гипертрофированным преддыктом — безусловно, наиболее ярком и последовательном (несмотря на внешне не очень серьезный балетный антураж) воплощении идеи «вечного начала», приписанной композитору философом В. Янкелевичем (см. выше) — Дебюсси лишь под самый конец на мгновение все-таки поддается «анахроническому» стремлению к реализации иной модели отношения к музыкальному времени; этот почти мимолетный, но по существу исполненный глубокой психологической значимости штрих, как бы знаменующий асимптотическое приближение к сфере, трансцендентной по отношению ко всему остальному тексту (напомним, что речь идет об отрывке перед и после ц. 65 партитуры), поистине может служить музыкальным символом гностического прорыва к Самости, и в данном своем качестве едва ли сопоставим с чем бы то ни было в новой музыке.

* * *

Продолжающийся кризис Текста и его наиболее существенный, превосходящий по своей значимости даже распад тонально-гармонической системы аспект — кризис диктуемой ритмом глубинной структуры и пережившей все смены стиля и моды, начиная с середины XVII века, канонической диспозиции частей законченного музыкального целого, — отразился на творчестве и других, помимо Дебюсси, композиторов последнего столетия. Последствия кризиса для разных мастеров выглядели по-разному: одним удалось разработать собственный канонический Текст «для индивидуального пользования» и, таким образом, создать новую, собственную модель типологического классицизма; для других проблема поиска нового канона так и не стала актуальной. Лишь сравнительно немногие продолжили линию, начатую рассмотренными здесь произведениями Дебюсси (а еще раньше намеченную Шуманом): линию, суть которой состоит в осознании генетической связи любой слабой доли ритма глубинной структуры с преддыктовой функцией, то есть с ожиданием сильной доли, и одновременно — в запрограммированной «недостаточности» средств организации парадигматических и синтагматических отношений между элементами текста, что приводит к постоянному оттягиванию момента наступления сильной доли ритма глубинной структуры (икта) и превращает процесс «погони» за ней в главную движущую силу, управляющую развертыванием музыкального произведения.

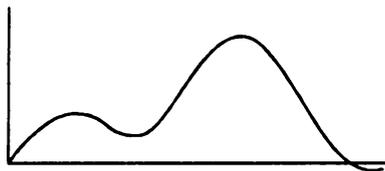
Можно сказать, что такая концепция формы исключительно глубоко и остро, хотя и опосредствованно, отражает трагическую ностальгию современного художника по безвозвратно утраченному состоянию цельности внешнего и внутреннего мира и — что за этим следует — цельности искусства, в котором все средства канонизированного Текста служили тому, чтобы вознаграждать ожидания и, таким образом, преодолевать необратимость

времени; ускользящий призрак структурной сильной доли, превратившийся в музыкальный эквивалент полноты, устойчивости, надежности, утвердительности, служит более выразительным символом этой ностальгии, чем любые цитаты и реминисценции, столь любимые композиторами XX века, но слишком конкретные для того, чтобы отражать не просто отношение автора к прошлому музыки или попытку преодоления трудностей, обусловленных кризисом Текста, обращением к тем или иным элементам с легко идентифицируемыми парадигматическими характеристиками, а несравненно более значимые данности глубинного, экзистенциального порядка. Последние непосредственно касаются главной, согласно К. Г. Юнгу, психологической проблемы человека современной эпохи: обусловленного ситуацией в сфере коллективной психической субстанции отчуждения по отношению ко всему, что способно обеспечить ему автаркию собственного бытия в рамках всеобщей гармонии; в аспекте художественного творчества это отчуждение порождает ситуацию потерянности художника перед лицом собственной катастрофической неспособности, отказавшись от освященного традицией структурного канона, полноценно реализовать в своем творчестве модель процесса индивидуации.

Среди наиболее замечательных образцов формы с гипертрофированным преддыктом — Вступление ко второй части «Весны священной» Стравинского, едва ли не самый «дебюссистский» текст в его музыке¹, по всем формальным признакам представляющий собой обширное по объему преддыктовое построение перед очень коротким, восьмитактовым иктом — начальным периодом «Тайных игр девушек». К формам с гипертрофированным преддыктом по существу примыкает и излюбленная формальная концепция В. Люто-славского, согласно которой музыкальное целое строится из двух неравных по значимости частей: первая, структурно более «рыхлая» часть фактически выполняет функцию разросшегося преддыкта перед второй, относительно более целеустремленной главной частью, ближе к концу которой содержится генеральная кульминация всего произведения; дуализм частей в ряде случаев находит выражение в их заглавиях, как то: «Вступительная часть — Главная часть» (Струнный квартет), «Колеблюсь — Прямолинейно» (Вторая симфония), «Прелюдии — Фуга» («Прелюдии и фуга» для струнного оркестра). Для более наглядного представления своей формальной концепции со смещением к концу (по сравнению с концепцией классического сонатно-симфонического цикла) центром тяжести композитор даже предложил графическую схему, впоследствии отчасти «скорректированную» одним из исследователей его творчества (нетрудно видеть, что во многом сходная конфигурация, при условии незначительного изменения некоторых пропорций, способна *grosso modo* отразить и формальную концепцию «танцевальной поэмы» Дебюсси)²:

¹ См. признание об этом самого Стравинского: Стравинский 1971, с. 150; правда, трудно принять самокритичную позицию автора, относящей данный отрывок к «худшей» музыке балета.

² Шалтупер 1975, с. 275, 278.



Особенно интересен «гипертрофированный предыкт» во Второй симфонии Лютославского: если вводная часть Симфонии, «Колеблясь» (*Hesitant*) явно служит эквивалентом предыкта к основной части, «Прямолинейно» (*Direct*), то большая часть последней, в свою очередь, может рассматриваться как предыкт к кульминационной зоне, где тщательно подготовленный иктотый раздел, не успев развернуться и должным образом оформиться, рушится; таким образом психологический по своему исконному происхождению эффект невозможности преодоления порога индивидуации демонстрируется здесь в наиболее откровенной, почти плакатной форме (см. разделы до и после ц. 153 партитуры).

Не останавливаясь здесь на этих и других образцах, обратим внимание еще на одну симфоническую партитуру, представляющую собой оригинальную реализацию той формальной идеи, которая нас здесь занимает, а именно — на «Прелюдии» для оркестра Тиграна Мансуряна. Т. Мансурян (род. в 1939), автор множества произведений в самых различных жанрах, испытывавший свои силы в рамках ряда разнородных конвенций — от детской музыки и музыки для кино до неоклассицизма, неоархаизма и неофольклоризма, — в течение 1960—70-х гг. отдал обильную дань концепции *Momentform*, особенно ее модному в ту пору пуантилистическому варианту. Вообще говоря, последовательный пуантилизм, как крайнее выражение идеологии сериализма с ее стремлением сделать все элементы музыкального текста взаимно независимыми и равноценными, может рассматриваться как своеобразный вариант типологического классицизма: ведь не приходится отрицать, что в ее основе лежит весьма строгий формообразующий канон. Будучи по-своему цельным, этот стиль лишен той внутренней противоречивости, которая свойственна промежуточным стадиям на пути к *Momentform*, сохраняющим генетическое родство с гипертрофированной предыктовой функцией. Последовательный пуантилизм не обладает иерархичностью (отдельные «моменты» или — если уж точно придерживаться соответствующей терминологии — отдельные «точки» текста отличаются друг от друга только внешними, эмпирическими характеристиками: определенным соотношением высотных, ритмических, иногда динамических, тембровых и других параметров) и этим отличается от приближающихся к *Momentform* промежуточных концепций, которым свойственно противопоставление по меньшей мере двух иерархических уровней, соответствующих зоне «статической» и зоне «динамической» глубинной структуры. Строго канонический и неиерархический характер последовательного пуантилизма делает этот стиль неинтересным для анализа

(что, впрочем, само по себе не может служить основанием для вывода о его художественной неполноценности): модель, порождающая поверхностную структуру текста, практически сводится к минимуму простых, жестких и легко эксплицируемых правил (в наиболее типичном случае — производных от канонических принципов серийной техники), корректная и полная формулировка которых, по существу, исчерпывает все, что можно извлечь из анализируемого текста¹; никакой специфической, подлежащей истолкованию «тайны», никакого особенного имманентно-музыкального смысла, присутствующего в любых текстах с более богатой и динамичной глубинной структурой, здесь искать не приходится.

Воздав должное более или менее последовательным формам пуантилизма в таких своих произведениях, как «Арабески» (два цикла для небольшого камерного ансамбля, 1969—70), Три пьесы для фортепиано (1970), Соната для фортепиано (1971), «Интерьер» для струнного квартета (1972) и некоторые другие, Мансурян отошел от этого тупикового, практически неспособного к саморазвитию варианта типологического классицизма, и в оркестровых «Прелюдиях», написанных в 1975 году, предпринял своеобразное, имеющее непосредственное отношение к осмыслению собственного недавнего творческого опыта исследование генезиса *Momentform*, наглядно демонстрируя преемственную связь этой концепции с гипертрофированной предыктовой функцией; имманентный смысл произведения точно отражен в его заглавии, которое естественным образом истолковывается как смысловой эквивалент воссозданной в партитуре атмосферы перманентного невознаграждаемого ожидания.

Поскольку партитура Мансуряна несравненно менее доступна, нежели разобранные в настоящей главе партитуры Дебюсси, нам придется цитировать из нее обширные отрывки (издательство «Советский композитор», М., 1980). В примере 90 приведены первые страницы партитуры, соответствующие, как мы убедимся ниже, трем ее первым эпизодам.

Первый эпизод посвящен экспонированию двух максимально отграниченных друг от друга во всех отношениях (темповом, тембровом, регистровом и т. п.) парадигм, излагаемых, тем не менее, одновременно. Первая парадигма — pedalный аккорд в баритоновом регистре оркестра: последнее обращение undecimаккорда от *gis*, то есть эвфоническое созвучие, тоны которого составляют диатонический ряд и могут быть разложены по терциям. Развертывание этой парадигмы происходит в темпе $1/4 = 52$. На нее накладывается вторая, контрастная парадигма: лишенный эвфоничности, разорванный рисунок у флейты и фортепиано в темпе $1/4 = 132$. Обе парадигмы не находят продолжения: pedalный аккорд снимается в одиннадцатом такте, а флейтово-фортепианная «арабеска», будучи совершенно абстрактной конструкцией,

¹ См. хотя бы лигетиевский анализ «Структур» Булеза, частично воспроизведенный в: Когоутек 1976, с. 167—176.

наделенной ничтожно малым парадигматическим показателем и вполне «рылой» в синтагматическом смысле, вообще, по своей имманентной природе, не обладает перспективами для развития. Вторая, «арабесочная» парадигма, взятая сама по себе, могла бы представлять собой идеальный «сырой материал» для конструирования последовательной *Momentform*, поскольку позиции всех составляющих ее элементов — как бы мы ее ни членили — слабые. О первой, «педаальной» парадигме этого нельзя сказать столь же однозначно, так как благодаря своей терцовой природе данный аккорд наделен известным ассоциативным потенциалом, однако автор предпочитает здесь не принимать этого во внимание и не развивает указанную парадигму. В целом первый эпизод — такты с первого по одиннадцатый — представляет собой оригинальный образец контрапункта двух «моментов», никак между собой не взаимодействующих и совпавших во времени как бы случайно (фактически здесь в миниатюре реализуется модель, в свое время в крупных масштабах уже апробированная Штокхаузеном в «Группах» и «Карре» для нескольких оркестров, играющих главным образом независимо друг от друга, а еще раньше использованная в некоторых пионерских опусах Айвза).

В такте 12 — начале второго эпизода — мы видим то же деликатное смешение баритоновых тембров (засурдиненные тромбоны, арфа, виолончели), что и в самом начале: точно так же и здесь короткая мелодическая фраза у первой виолончели и арфы складывается в эвфонический аккорд, близко родственный только что отзвучавшему (обращение ундецимаккорда от *h*). Данная парадигматическая идея, однако, получает иное продолжение, чем при первой попытке: разделенные скрипки подхватывают, продолжают и расширяют восходящую интонацию мелодии. Фаза «начала», таким образом, переходит в фазу «середины». Впрочем, последняя оказывается эфемерной: чуть-чуть разогнавшись, скрипки застывают на созвучии, которое вновь оказывается обращением ундецимаккорда (трезвучие *a-moll* плюс сектаккорд *H-dur*); другой аккорд сходной структуры (септаккорд *f-moll* плюс квартсектаккорд *G-dur*) у засурдиненной меди, дублированной струнными, завершает в тактах 14—17 этот второй краткий этап формообразования.

Первые два эпизода, будучи в самом общем типологическом смысле аналогами эпизодов в духе *Momentform* у Дебюсси (а помимо типологического, здесь можно усмотреть и известное стилистическое сходство — хотя бы в выборе тембрового набора музыки, подчеркивании фонстетической привлекательности аккордов, предпочтении, оказываемом определенным типам артикуляции), одновременно как нельзя более наглядно демонстрируют изменения, происшедшие в музыкально-исторической ситуации. Если у Дебюсси остаточные нормы Текста музыки прошлого, о которых мы говорили выше — прежде всего тональность и жанровая принадлежность парадигматических элементов — все-таки позволяли ему при необходимости строить обширные синтагматически связанные отрезки текста на основе развития импульсов, наделенных более или менее существенным ассоциативным потенциалом, а связанные с принципом *Momentform* проявления взаимного несоответствия, вза-

имной неуравновешенности парадигматики и синтагматики обуславливались нарочитой, запрограммированной «недооценкой» потенциала, сохраненного этими остаточными нормами, то у мастера последней трети XX века, в результате смены господствующих стилистических конвенций вынужденного оборвать пуповину, связывающую его с Текстом, и отказаться даже от последних остаточных норм, есть небогатый выбор: либо искать новые нормы, способные на новой основе эффективно восстановить взаимное соответствие двух фундаментальных осей организации структуры текста, либо пытаться извлекать из заведомо слабых парадигматических импульсов (а аккорды в начале Прелюдий, несмотря на свою терцовую структуру, относятся скорее именно к таким импульсам; относительно сильными они могут показаться разве что по контрасту с такими парадигматически явно «пустыми», неспособными к развитию арабесочными пассажами, как тот, который мы видим на первой странице) хоть сколько-нибудь связную синтагматику, по возможности не впадая в унылое, догматическое однообразие. Мансурян избирает вторую возможность и, избегая регулярностей в организации синтагматики, сразу обнажает имманентную «слабость» своей концепции формообразования, обусловленную изначальной ассоциативной слабостью исходных импульсов, их внутренней неспособностью к связанному развитию (то есть, иначе говоря, статической природой глубинной структуры текста). Но большое и оригинальное мастерство композитора состоит в том, что он осознанно обращает эту «слабость» в силу, предлагая слушателю не просто очередное догматическое воплощение идеи *Momentform* в ее пуантилистическом или близком пуантилизму варианте (так было бы, если бы «арабеска» с первой страницы так и осталась бы главной или одной из главных парадигматических идей произведения), но возводя «слабость» в ранг своеобразной поэтики, эстетической ценности, осознаваемой как таковая благодаря повторяющимся попыткам ее преодоления.

Очередная попытка — это уже третий этап формообразующего процесса, начинающийся в такте 18 (см. тот же нотный пример 90). Его начало имеет иной тембровый и гармонический облик: деревянные духовые интонируют созвучие, которое уже не может быть сведено к аккорду терцового строения. Автор трактует этот начальный импульс как несколько более продуктивный, нежели аналогичные импульсы для первых двух эпизодов: в тактах 20—23 он порождает у первого кларнета более или менее протяженную фразу, составленную из разложенных тонов того же созвучия. Вскоре, однако, и этот импульс обнаруживает свои имманентные пределы: в тактах 28—29 его развитие полностью иссякает, и вновь окончание очередного эпизода знаменуется появлением аккорда терцовой структуры (обращение нонаккорда от h).

Итак, небольшой отрывок партитуры, полностью показанный в примере 90 и состоящий из трех эпизодов, построен по принципу *Momentform* в том варианте, который напоминает формальную концепцию «Игр» Дебюсси: с каждым новым эпизодом («моментом») фаза развития начального импульса (аристотелевская «середина») становится все более и более значимой. Дума-

ется, что интерпретация заглавия этого опуса не покажется натянутой, если мы скажем, что под словом «прелюдии» понимаются именно эти нанизанные друг за другом на временную ось (и, как мы видели на примере первых тактов, частично перекрывающие друг друга) «моменты», цепочка которых составляет все произведение. Каждая прелюдия имеет собственный набор постоянных парадигматических характеристик и на этом основании четко отграничивается от соседних; поэтому членение текста на отдельные «прелюдии» осуществляется вполне однозначно, хотя авторских указаний на данный счет, конечно же, нет.

Наметившийся с самого начала принцип, согласно которому каждая последующая прелюдия оказывается более развитой по сравнению с предыдущей, находит свое подтверждение и в дальнейшем. Четвертая прелюдия (такты 30—56; цитировать ее здесь нет особой необходимости) начинается более активно как в ритмическом, так и в динамическом отношении; к инструментам, вовлеченным в исполнение предыдущей, третьей прелюдии, добавляются третья и четвертая валторны, третья труба и фортепиано. В результате последовательного высвобождения ассоциативного потенциала, заложенного в начальном импульсе прелюдии, оркестровая фактура становится все более и более насыщенной; общее нарастание подводит к кратковременной кульминации (такты 44—45, близ точки золотого сечения прелюдии). Впрочем, этот порыв очень скоро растворяется в бессвязных, разорванных (quasi-пантелистических) возгласах фортепиано, арфы и вибратона.

Начало пятой прелюдии ознаменовано активным движением в партиях разделенных струнных; этот импульс оказывается достаточным для того, чтобы постепенно вовлечь в игру почти весь оркестр (за вычетом тромбонов, большинства ударных и контрабасов). В густой оркестровой ткани распознаются более или менее устойчивые обрывки мелодических построений: так, показанные в примере 91 реплики вибратона, арфы и фортепиано становятся одним из лейтмотивов всей пятой прелюдии. Этот и некоторые другие, подобные ему краткие парадигматические элементы (по существу — мотивы) пытаются играть роль факторов, цементирующих форму данной прелюдии, то есть сообщаящих ей относительную синтагматическую связность, и данное обстоятельство поднимает ее на несколько иной качественный уровень по сравнению с прелюдиями 1—4, где подобных устойчивых мотивов практически не было. Пятая прелюдия поэтому не столь эфемерна, как первые четыре; использованные в ней элементы мотивного развития позволяют развернуть форму с известным размахом (объем пятой прелюдии приблизительно равен суммарному объему первых четырех), но краткость и разобщенность мотивов, их имманентная неспособность объединиться в сколько-нибудь законченное целое сводит на нет и эту попытку конструирования связной формы. Едва достигнутая кульминация быстро рушится, вырождаясь в бесплодный перебор одной и той же, уже знакомой нам по примеру 91 тематической идеи; см. пример 92.

Шестая прелюдия начинается еще более многообещающе: первые же

фразы маримбы, вибратона и фортепиано (пример 93) обладают беспрецедентной для данной партитуры шириной дыхания и протяженностью, а сопровождающие их ритмические остинато подвешенной тарелки — первое в произведении остинатное образование — заявляет о себе как об эффективной основе для организации связной синтагматики. Заложенные в этом начальном импульсе возможности для развития использованы весьма широко: вскоре пафос безостановочного восходящего движения, охвативший весь оркестр, выводит музыку на грань первой во всем цикле Прелюдий полноценной, всеобщей кульминации (пример 94, такты 130—133; в партиях медных духовых в такте 130 виден результат того прогресса, который претерпела к данному моменту скромная поначалу остинатная ритмическая фигура подвешенной тарелки из предыдущего примера). И все-таки вновь дает о себе знать имманентная ассоциативная недостаточность исходного импульса, обусловленная здесь, как и во всех остальных прелюдиях, запрограммированным отказом автора от организации парадигматики элементов на основе остаточных норм Текста — отказом, побуждающим автора к скрытой рефлексии над тем, от чего именно он (а в его лице и вся музыка, принадлежащая или примыкающая к господствующей конвенции 1970-х годов) предпочел отказаться, и поэтому придающая его творению дополнительное, глубокое содержание: кульминация не получает развития, то есть так и не переходит в фазу структурного икта, и сменяется мгновенным спадом (пример 94, такты 134—138; как здесь не вспомнить столь же мгновенные коллапсы после некоторых кульминаций у Дебюсси, в особенности в «Играх»). Впрочем, на этот раз музыку, столь основательно разогнавшуюся, остановить не так-то легко: движение по инерции продолжается еще некоторое время, реализуясь в арабесочном рисунке («каденции») солирующего кларнета. Наконец, полностью исчерпав себя, движение затухает на предельном пианиссимо (тот же пример, такты 139—141): все возвращается на круги своя.

Следующий фрагмент партитуры (пример 95) посвящен попыткам вдохнуть в обессиленную плоть музыки новую жизнь, собрать ее заново из разрозненных обрывков отброшенного ранее парадигматического материала. Этот фрагмент наиболее «пуантилистичен» во всей партитуре; лишь вкрапления тона *b* напоминают о некотором отдаленном подобии отношений по синтагматической оси. Бесплодность попыток (конечно же, вновь запрограммированная, обусловленная подчеркнута бессвязным, разрозненным характером материала, к тому же изначально отягощенного «первородным грехом» парадигматической, ассоциативной недостаточности) заставляет композитора прибегнуть к крайнему средству: начать все сначала. Полностью, без каких-либо изменений, повторяется вся вторая прелюдия (пример 90, такты 12—15), которая затем украшается также уже знакомым арабесочным рисунком с начальной страницы партитуры, только здесь к флейте и фортепиано добавляется маримба — пример 96, такты 165—174 (ср. пример 90, такты 3—10). Краткое продолжение (пример 96, такты 176—181) слегка варьирует мотивы второй прелюдии. Весь этот эпизод — назовем его условно «интерлюдией» —

по существу не приносит с собой ничего нового; его смысл заключается главным образом в переборе того парадигматического материала, который и так хорошо известен по прежним этапам формообразующего процесса.

Серию первых шести прелюдий в целом можно рассматривать как первый большой раздел произведения, отграниченный интерлюдией от последней, седьмой прелюдии — самой весомой в цикле и представляющей собой второй большой раздел: аналогия с формальной концепцией «танцевальной поэмы» Дебюсси совершенно очевидна. Начало новой прелюдии в размерном, регулярном ритме (пример 97)¹ заявляет о себе как о прочной основе, которая может, наконец, обеспечить музыке связанное развитие на сколько-нибудь значительной дистанции. Фундаментальные аккордовые блоки струнных, дублированных другими инструментами (см. нотный пример), дают начало мелодическим фразам флейт, составленных из отдельных тонов этих созвучий (в примере — h, c, a затем f \sharp , g); дуализм аккордовых блоков и вырастающих из них кратких фраз составляет основное парадигматическое содержание всей седьмой прелюдии. Процесс развития начального импульса идет уже апробированным путем: в него включаются все новые и новые инструменты, оркестровая фактура постепенно разбухает, вместо качественного преобразования тематических элементов осуществляется чисто количественное наращивание фактурной плотности; за всеобщим нарастанием перестает распознаваться тот синтагматический стержень, который должен обеспечивать связность формы, и поэтому первоначально заданная регулярность рушится, движение приобретает все более и более хаотический характер. Регулярный ритм, уверенно заданный струнными в начале прелюдии, кое-как держится несколько тактов, но затем растворяется в бессвязных обрывках мелодических фраз, арабесках, общих формах движения. Кульминация седьмой прелюдии — самая внушительная во всем цикле как по размеру, так и по объему звучания (см. пример 98, такты 234—237); но отсутствие единого ритмического и тематического стержня мешает ей полноценно выполнить роль главного и долгожданного структурного икта всей партитуры — роль, подразумеваемую самим ее местоположением в общей диспозиции составных частей произведения. Процесс построения формы в этой последней прелюдии, несмотря на ее развернутость, заканчивается тем же результатом, что и в предшествующих эпизодах цикла: к моменту, когда ожидается кульминация, то есть главный структурный икт, от имманентных возможностей для развития, заложенных в исходном импульсе, ничего не остается. Поэтому развитие, уже выродившееся в механическое, чисто количественное наращивание фактуры, лишается перспектив. Следует неизбежный и быстрый спад, коллапс, и все приходится начинать сначала.

Фаза послекульминационного спада седьмой прелюдии показана в при-

¹ М. А. Аркадьев обратил наше внимание на то, что в жанровом отношении это, по существу, сарабанда.

мере 98, такты 238—252; последним воспоминанием о ее парадигматическом содержимом выглядит фраза закрытых валторн в такте 240 — вариант мотива флейты из примера 97, многократно встречавшегося на протяжении этой прелюдии. На втором плане скрипки *non vibrato* интонируют нисходящий звуко-ряд, передаваемый затем низким струнным и сопровождаемым *glissando* вторых скрипок и альтов (ср. с *glissando* скрипок в примере 97 — еще одним характерным для седьмой прелюдии парадигматическим элементом). Таким образом и здесь под конец остаются лишь бессвязные, вырожденные обрывки первоначального — впрочем, также небогатого — парадигматического содержания. Седьмая прелюдия завершается очередным аккордом терцового строения (обращение нонаккорда от *b*, пример 98, такты 249—251).

Но ставить точку еще рано. Завершив седьмую прелюдию, автор возвращается к уже использованному выше композиционному приему: мы хорошо помним, что после шестой прелюдии последовала интерлюдия, повторявшая и минимально развивавшая материал начальных эпизодов и служившая исходным пунктом для очередного этапа формообразования. Точно так же после седьмой прелюдии автор буквально повторяет материал интерлюдии (пример 98, такты 253—255, ср. пример 96, такты 176—178), а затем, слегка варьируя, украшает его знакомым арабесочным рисунком флейты, маримбы и фортепиано (пример 99; ср. сходный рисунок в примерах 96 и 90). Это — «постлюдия» цикла. Воспоминание о том, что почти идентичная музыка уже дважды — в первой-второй прелюдиях и в интерлюдии — предшествовала более значительным этапам развертывания формы, позволяет ожидать чего-то аналогичного и вслед за постлюдией. Тем не менее в тот самый момент, когда по установившейся в течение цикла прелюдий логике должен был бы начаться качественно новый этап, в партитуре поставлена точка: нам как бы предлагается самостоятельно задуматься над тем, какие пути могла бы избрать эта музыка для своего продолжения. Форма остается открытой.

Так завершаются «Прелюдии» Тиграна Мансуряна — удивительная партитура, сотканная из недостигнутых стремлений и неосуществленных порывов, сюита прелюдий к чему-то трансцендентному, находящемуся за пределами музыкального текста. Ее можно охарактеризовать как радикальное, резко обостряющее концепцию «Игр» Дебюсси (независимо от того, имел ли в виду автор Прелюдий эту «танцевальную поэму» в тот период, когда писал свою партитуру, или нет) воплощение формы с гипертрофированной предыктовой функцией, представляющее скрытую, отодвинутую в тень, но реально выявляемую типологическую тенденцию в музыке XX века. Генезис и глубинный, имманентно-музыкальный смысл этой тенденции, вызванной к жизни кризисом категории «глубинная структура» в ситуации, когда музыка стала утрачивать проверенные и хорошо отработанные средства организации сильной парадигматики и синтагматики, мы и попытались показать в настоящей главе. Возможно, явления, принадлежащие отмеченной тенденции, олицетворяют идею «модернизма» XX века в наиболее чистом виде; с другой стороны, явления, выглядящие куда более радикально с точки зрения организации

поверхностной структуры, при углубленном рассмотрении обнаруживают типологические черты крайне архаического происхождения. О них речь пойдет в следующей главе.

Мифотворчество и музыка в XX веке

Сопоставление мифа и музыки стало одной из популярных тем музыкальной науки с тех пор, как неоднократно упомянутый уже на этих страницах Клод Леви-Стросс впервые обратил внимание на имманентную, глубинную структурную общность этих двух форм человеческого творчества¹. Напомним основное «зерно» леви-строссовской концепции. Музыка (в данном случае — только музыка типологического классицизма), подобно мифу, представляет собой «инструмент для уничтожения времени» путем преодоления необратимой и недискретной природы последнего; время, затрачиваемое на прослушивание как музыки, так и мифа, превращается в синхронную (специфическим образом «свернутую», замкнутую в себе, утратившую свойство необратимости) структурно организованную целостность. Структурирование как музыкального, так и мифологического времени осуществляется благодаря членению музыкального или мифологического текста на парадигматические элементы и организации более или менее видоизмененных повторов этих элементов и их группировок (элементов более высокого иерархического ранга) на расстоянии. Основные структурные (парадигматические) элементы мифа, сопоставимые с понятием «мотив» или другими понятиями этого же ряда в музыке, К. Леви-Стросс называет *мифемами*².

Идея К. Леви-Стросса имеет большое методологическое значение, так как касается глубинного, абстрактного аспекта общности названных знаковых систем; как истинный приверженец структурализма, ученый за поверхностной, непосредственно данной наблюдению оболочкой мифологического или музыкального текста видит структуру текста как систему чистых, отвлеченных от материальной оболочки «значимостей»³. Свойственное архаическому мифу единство глубинной модели «уничтожения времени» и внешнего повествовательного (эмпирического) слоя на европейской культурной почве подверглось диссоциации: первый из компонентов этого единства был воспринят и адаптирован музыкой, тогда как второй — художественной литературой⁴. Впрочем, музыка также порой способна выполнять функцию носителя информации мифологического порядка; это происходит, когда отдельные парадигматические элементы музыкального текста наделяются условным (с

¹ Наиболее развернутый экскурс в сферу музыки содержится в: Леви-Стросс 1964, с. 22—38; русский перевод — Леви-Стросс 1972, с. 25—49. Взгляды французского ученого в значительной мере определили содержание работы: Тарасты 1978.

² Леви-Стросс 1983, с. 187—188.

³ О смысле этого исконно структуралистского термина, введенного Ф. де Соссюром, см. в: Соссюр 1977, особенно с. 112—114, 146—150.

⁴ См.: Тарасты 1978, с. 29.

точки зрения пирсовской типологии знаков — символическим: см. Главу 1) значением. Таковы лейтмотивы музыкальных драм Вагнера, не только в структурном, но и в содержательном смысле вполне сопоставимые с леви-строссовскими мифемами¹.

Вместе с тем следует признать, что музыка в таких мифологически ориентированных текстах, как «Кольцо нибелунга» Вагнера, «Куллерво» Сибелюса, «Царь Эдип» Стравинского² и других является скорее вторичным, неспецифическим средством передачи мифологического содержания³, поскольку мастерам музыки Нового времени в принципе чужды некоторые неотъемлемые качества архаического мифотворчества. Согласно К. Леви-Строссу архаическое мифотворчество — это психический процесс, направленный преимущественно на объяснение происхождения культуры, то есть всего того, что является результатом преобразующей деятельности человека, из природы; таким образом, этот процесс способствует постепенному выделению человека из состояния первоначального единства с природой в результате развития его самосознания. Оппозиция «природа-культура» — центральная для все леви-строссовской теории мифа; ей изоморфен ряд других оппозиций, в том числе оппозиция «сырое-вареное», послужившая заглавием для одной из главных книг французского ученого⁴, или оппозиция «континуальное-дискретное», которая в приложении к музыке, по К. Леви-Строссу, означает противопоставление «сырого» континуума природных звуков с неорганизованной высотностью дискретной (метафорически выражаясь, «вареной»), то есть специфическим образом обработанной, являющейся результатом «культурного» вмешательства, направленного на удаление излишних участков континуума) шкалой тонов определенной высоты. Исходя из фундаментальной леви-строссовской оппозиции, можно утверждать, что всякая музыка развитой цивилизации, поскольку она базируется на функциональной системе тонов, соотношенных друг с другом по высоте (в данном случае не имеет значения, является ли эта система модальной, тональной, серийной или какой-либо иной), целиком принадлежит сфере культуры; связь с исходным природным континуумом в ней, по существу, не выражена. Если в мифологически ориентированном творчестве Вагнера и других композиторов Нового времени и присутствует «природа», то только на поверхностном, эмпирически-повествовательном уровне (хотя бы в виде набора соответствующих символических значений лейтмотивов), но не как категория глубинной структуры, порождающей такую систему отношений между элементами музыкального текста, которая была бы принципиально противопоставлена отношениям внутри «культурного» слоя. Иначе говоря, музыка развитой цивилизации моделиру-

¹ Там же, с. 175—177.

² Именно эти три партитуры, как наиболее характерные образцы синтеза музыки и мифа, избраны в качестве объектов анализа в упомянутой книге Э. Тарасты.

³ Ср. критику книги Э. Тарасты: Хэттен 1980, с. 346, 356.

⁴ Леви-Стросс 1964.

ет «природу» средствами присущего ей «культурного» музыкального языка, то есть на специфическом, имманентно-музыкальном уровне оппозиция «природа-культура» нерелевантна.

Но если все сказанное соответствует истине, то неизбежно возникает следующий вопрос: есть ли смысл искать в профессиональном музыкальном искусстве Нового времени явления, для которых оппозиция «природа-культура» была бы действенным формообразующим фактором, то есть явления, по существу реализующие закономерности архаического мифологического мышления во всей их полноте (а не только в форме музыкального воплощения некоторых известных сюжетов из мифологической литературы или на уровне абстрактного механизма для «уничтожения времени»)? Разумеется, музыкальное творчество подобного рода — назовем его условно «мифологическим неоархаизмом» — не должно осознавать себя как некую специфическую разновидность мифотворческой деятельности; мифологический аспект должен принадлежать имманентной глубинной структуре и определять эмпирические характеристики соответствующих текстов независимо от того, каковы именно конкретные внемузыкальные референции этих текстов и существуют ли они вообще. Этим предполагаемый «мифологический неоархаизм» отличается как от известных в истории музыкального искусства опытов прямого обращения к мифическим сюжетам, вроде перечисленных выше произведений Вагнера, Сибелиуса и Стравинского, так и от образцов типа «Весны священной» Стравинского, «Скифской сюиты» Прокофьева, *Allegro barbaro* Бартока (примеры можно умножить), в которых нарочитая, имитирующая «варварство» огрубленность контуров только оттеняет принадлежность музыки к многовековой культурно традиции; кроме того, в связи с вопросом о «мифологическом неоархаизме» вряд ли стоит включать в рассмотрение такие вполне вульгарные образцы музыкального воплощения оппозиции «природа-культура», как, к примеру, «Полиморфия» или «Космогония» Пендеревца, где все символическое противопоставление двух сфер сводится к включению единичных мажорных трезвучий в густой сонористический контекст, долженствующий изображать нечто вроде первобытного хаоса. Если «мифологический неоархаизм» в музыке XX века реально существует, то искать его надо в совершенно иных сферах.

Принципиальная возможность появления на почве современной культуры текстов, реализующий архаический механизм мифотворчества, может быть обоснована результатами классических исследований другого неоднократно упомянутого в настоящей работе выдающегося авторитета в области мифологического мышления — К. Г. Юнга. Этому ученому принадлежит честь открытия «коллективного бессознательного» — наиболее глубинного, во многом универсального для всего человечества слоя человеческого мышления. По К. Г. Юнгу, сознание, взаимодействуя с глубинными, архетипическими структурами коллективного бессознательного, ассимилируя и актуализируя их, вырабатывает мифологические представления, «привязанные» к соответствующим месту и времени, и поэтому поверхностно воспринимаемые

как нечто реальное. При рассмотрении с использованием адекватного для подобных случаев исследовательского аппарата «психологии глубин» эти представления, однако, неизбежно обнаруживают свою истинную, архетипическую и мифологическую природу; в частности, рассказы о неопознанных летающих объектах объясняются К. Г. Юнгом как результат действия в условиях технократической цивилизации извечного мифотворческого механизма, по своим глубинным истокам идентичного тому, который породил, в частности, древнейший и получивший универсальное распространение мифологический сюжет об *эпифании* — нисхождении «культурного героя» с небес на Землю¹. Таким образом, консервативный, неизменный во времени феномен коллективного бессознательного обеспечивает единую глубинную структурную основу для любого мифотворчества, во все времена и у всех народов, тогда как различия, связанные с представлением в мифах конкретных реалий, носят поверхностный и преходящий характер.

В свете сказанного следует признать, что «мифологический неоархаизм» в наше время возможен как течение, заполняющее в духовном обиходе современности ту нишу, которая освободилась в результате постепенного исчезновения мифотворчества на более привычные, традиционные для этого вида творческой деятельности темы. Музыкальным «мифологическим неоархаизмом» могло бы называться такое искусство, в котором все разнообразие красок современного оркестра служило бы построению модели мира способом, диктуемым логикой современного мифа; в функции парадигматических элементов последнего («мифем») должны были бы выступать простейшие, «сырые» структурные единицы, наделенные условным, внемузыкальным («символическим» в пирсовском понимании этого термина) значением. О «сырой», «природной» сущности таких единиц могла бы свидетельствовать зависимость их парадигматики не столько от специфически «культурной» характеристики — звуковысотных отношений, приведенных в иерархическую систему, — сколько от таких характеристик, как тембр и ритм, в сравнительно большей мере принадлежащих природе².

Природу современного мифа нельзя рассматривать в отрыве от урбанистического, механизированного характера нынешней цивилизации. «Каменные джунгли» больших городов заняли в психологии немалой части их обитателей то место, которое — по аналогии, допустимой в связи с тем, что выше было сказано о коллективном бессознательном — занимает таинственная, непознаваемая, кишашая добрыми и злыми духами природа в психологии «дикаря». Первобытный человек заклиняет духов природы, подражая их воображаемым голосам (по известному фрэзеровскому принципу так называемой «гомеопатической магии»); не так ли и А. Онеггер в своей популярной пьесе «Пасифик 231» (1923) заклиняет дух машины, имитируя звуки, издаваем

¹ См. об этом: Юнг 1994.

² Специально о функции тембра в первобытной музыке см., в частности: Сисаури 1980.

мые движущимся паровозом, средствами симфонического оркестра? Сознавая всю приблизительность и условность данного уподобления, отметим все же следующее. Отношение автора к «сырому» материалу музыки обнаруживает некоторые существенные признаки, характерные для архаического, мифологического мышления: отдельные парадигматические элементы наделяются условно-звукоподражательным смыслом, символизируя то перестук колес, то гудки и т. п. (причем каждому символизируемому звучанию в партитуре соответствует определенный тембр или семейство тембров, равно как и определенная ритмическая структура); логике синтагматических отношений между этими элементами в целом достаточно чужды такие традиционные категории музыкального языка западной цивилизации, как тематическое и модуляционное развитие, сопоставление рельефа и фона и т. п. Синтагматика пьесы с ее симметричным ускорением и замедлением всецело подчинена закономерностям поведения не просто изображаемого, но в сущности мифологизируемого объекта — ибо, на наш взгляд, было бы ошибкой считать «Пасифик 231» просто остроумной картинкой с натуры: смысл этой пьесы заключается в том, что структура и работа поезда возводится в ней в ранг символа в культурно-историческом контексте времени¹.

Одной из тенденций развития музыкального искусства в начале XX века была неравная борьба между отдельными проявлениями окрашенного в урбанистические тона мифотворчества и многовековым наследием европейской культуры — борьба, завершившаяся в конечном счете победой «цивилизации» над «варварством»: магистральные пути новой музыки пролегли вдаль от «Пасифика», который и в творчестве самого Онеггера составляет скорее экстравагантное исключение. Однако урбанизм начала нашего столетия, обогащенный специфическими элементами мифотворчества², породил немало интересных и впечатляющих явлений, причем главным образом в тех национальных музыкальных культурах, которые, развиваясь в условиях технического и научного подъема, не испытывали груза собственных художественных традиций и едва начали осознавать свою самобытность; в этом смысле положение таких культур обнаруживает аналогию с первобытностью.

Одно из музыкальных культур подобного типа была американская, и первый подлинно национальный композитор США Чарлз Айвз (который, кстати, «редко путешествовал, почти не читал современной ему художественной литературы, не интересовался газетами, не имел радио, был мало знаком

¹ Ср.: Тарасты 1978, с. 27. Исследователь отмечает, что имманентные законы построения музыкальной формы получают второстепенное значение, когда музыка превращается преимущественно в средство для передачи мифологического содержания; отсюда, возможно, происходит и некоторое структурное и синтаксическое однообразие (structural scarcity and syntactical paucity) такой музыки.

² Такие элементы, вероятно, излишне было бы искать в произведениях, где урбанизм касается лишь внешнего, повествовательного слоя театрального зрелища: в «Параде» Сати, «Стальном скаке» Прокофьева, «Золотом веке» Шостаковича и т. п.

с новинками европейской и американской музыки»¹, то есть даже обстоятельство его внешней биографии подтверждают, что в лице этого композитора мы имеем дело с особо разнovidностью «культурного варвара» — получившего, впрочем, очень солидное профессиональное образование. Редкое сочетание, доказавшее в данном случае свою исключительную плодотворность!) вынужден был строить здание своей музыки, исходя иногда из самых примитивных предпосылок. Пользуясь общеизвестными мелодиями и ритмами популярных уличных песенок, гимнов, маршей, рэгтаймов и т.п. как «сырым», quasi-«природным», почти нерасчлененным материалом, и трактуя их как основные парадигматические элементы текста, он создает в Скерцо своей Четвертой симфонии (1909—1916) внушительную звуковую картину улицы большого города — «от зари до полудня». Понятность экстрамузикального, символического смысла этих элементов гарантируется их популярностью, а роль имманентно-музыкальных методов конструирования иерархически упорядоченной симфонической формы в организации всего комплекса синтагматических отношений между указанными элементами сведена к нулю: если рассматривать Скерцо только с точки зрения подобных закономерностей, то всю синтагматику это пестрой мешанины из обрывков фраз и мотивов придется признать абсолютно неупорядоченной, а нормальные иерархические отношения между парадигматическими элементами различных уровней — мотивами, сверхмотивными единствами-синтагмами, сверхсинтагматическими единствами разных рангов, — несуществующими; вещь в целом придется оценить как откровенную какофонию. Но на самом деле в основе синтагматических отношений здесь лежит нечто совершенно иное, а именно изменчивый, нерегулярный ритм жизни большого города с его чередованием всплесков активности (воплощаемых отрезками с высокой концентрацией парадигматических элементов-цитат) и моментов относительного спокойствия (отрезков с разреженным парадигматическим материалом). Пьеса не кончается, а внешне немотивированно обрывается; лежащая в ее основе глубинная порождающая модель, несомненно, не противоречит возможности продолжить ее или обогатить ее фактурную ткань какими-то новыми узнаваемыми парадигматическими элементами, не вписанными в партитуру. И это не будет насильем над авторской волей композитора (Айвз сам неоднократно оговаривал возможность внесения произвольных изменений в его партитуры); наоборот, заложенная в основу Скерцо «сверхпарадигма» массы индивидуальных, независимых друг от друга голосов скорее предполагает как раз снятие грани, отделяющей исполнителей от аудитории, и поощряет к соучастию все новых и новых людей, каждый из которых мог бы включиться в эту пеструю массу со своим голосом — неповторимым, но «гетерофонно» (имея в виду широкое, исконное значение данного термина) сочетающимся с остальными в едином порыве.

¹ Ивашкин 1984, с. 246.

Нет смысла оценивать Скерцо Четвертой симфонии Айвза с позиций обычной, цивилизованной музыки, ибо оно не принадлежит таковой. Здесь мы имеем дело не с музыкальным произведением в обычном смысле термина, а с воплощенной средствами музыки моделью архаического праздничного ритуала, основными признаками которого, согласно реконструкции современного исследователя-этнографа, являлись *общенародность* (все члены первобытного коллектива, невзирая на формальную иерархию, обязательную в «обычное» время, участвовали в празднике на равных правах) и *веселая оргиастичность* (во время праздника нарушались некоторые общеобязательные культурные табу, что символически возвращало коллектив к природе, к изначальному космологическому Хаосу)¹. По мере прогресса человечества и вытеснения «природы» «культурой» праздник утрачивал отмеченные признаки и приобретал черты элитарности и торжественной церемониальности, как-вые и преобладают в праздниках цивилизованных обществ. Гениальная интуиция американского композитора, оказавшегося к тому же в уникальной социально-культурной ситуации, позволила ему воссоздать вольный дух архаического ритуала и мастерски смоделировать его, пользуясь имеющимися в его распоряжении исходными, «сырыми» музыкально-парадигматическими элементами².

Можно сказать, что не только данное Скерцо, но и многие другие произведения Айвза, возникнув на очень слабо возделанной в музыкальном отношении почве, обнаруживают черты искусства, свойственного низшим стадиям культурного развития: искусства ритуального, не предусматривающего границы между исполнителями и слушателями, содержащего элементы мифологической персонификации природных сил и — что довольно-таки важно — основанного на осознанном противопоставлении природного и культурного начал. Так, в той же Четвертой симфонии после второй части — упомянутого «природного» Скерцо, целиком составленного из «сырого», синтагматически неупорядоченного материала — следует вполне «культурная» Фуга, построенная также на материале некоторых популярных песен и гимнов, но выполненная со строгим соблюдением традиций классико-романтического полифонического письма: заимствованные из окружающей звуковой среды мелодии, подобные тем, которые в предыдущей части фигурировали в «сыром» виде, здесь подвергаются тщательной обработке по всем канонам жанра фуги. Такое последование становится необходимым звеном единого диалектического процесса и вполне аналогично чередованию разговорной речи (воспринимаемой как проявление природного, недискретного начала) и пения (репре-

¹ Абрамян 1983.

² Развитие и, возможно, известное вырождение айвзовской идеи можно усмотреть в позднейшей культуре хэппенингов, а также — на совершенно ином уровне — в произведениях, подобных Первой симфонии А. Шнитке, чья «сверхпарадигма» очевидным образом совпадает с универсальной леви-строссовской мифологемой; ср. интерпретацию этой симфонии в: Арановский 1979, с. 158—170.

зентирующего дискретную шкалу высот и, соответственно, культуру); ср. у К. Леви-Стросса: «Внутри культуры пение отличается от разговорной речи, как сама культура отличается от природы»¹.

В свете проблемы «мифологического неoarхаизма» особый интерес представляет творчество франко-американского композитора Эдгара Вареза (1883—1965), чья внешняя биография также обличает в нем некую разновидность «культурного варвара» (нужно ли говорить, что термин «варвар» в данном контексте не содержит в себе негативного оттенка и отражает лишь специфику отношения творца к современной ему цивилизации). Получив блестящее образование и начав многообещающую карьеру во Франции, а затем в Германии, Варез в 1915 году покинул Европу и эмигрировал в США. Первый опус, написанный в этой стране, он озаглавил «Америки», подразумеваемая под этим словом не просто географическое название, а «символ открытий новых миров на Земле, в небе и в сфере человеческого духа»². Неудовлетворенный положением современной музыки в Европе. Варез открыто провозгласил целью своего творчества бескомпромиссный антитрадиционализм, поиск новых, дотоле несслыханных тембровых и ритмических эффектов. Личность и творчество Вареза оказали на западный авангард 1950—60-х гг. огромное влияние, сравнимое лишь с влиянием музыки Веберна.

В контексте работы нас особенно занимает сочинение Вареза «Ионизация» («Ionisation») для ансамбля ударных инструментов и двух сирен (1931; партитура издана в сборнике: Музыка для ударных инструментов, вып. 1, М., «Советский композитор», 1983). Эта длящаяся шесть с половиной минут пьеса, порожденная, подобно «Пасифику» Онеггера и Четвертой симфонии Айвза, духом современной урбанистической цивилизации, вдохновлена известным из физики и химии явлением: имеется в виду выведение атома из стабильного состояния путем выбивания из него электронов под действием электрического тока, радиации, рентгеновских лучей и некоторых других так называемых ионизирующих факторов. Одушевляются и переводятся в мифологическое измерение уже не просто явления окружающего макромира: перед нами уникальный для новой музыки опыт своеобразной мифологизации открытия в области науки о природе элементарных частиц.

Инструментарий «Ионизации» делится на три группы. Первую из них составляют сирены — высокая и низкая — воспроизводящие *glissandi* в широком диапазоне частот, и, таким образом, репрезентирующие чистую, нерасчлененную «природу» (отметим в скобках, что Варез, смолоду искавший пути для преодоления ограниченности слишком «культурного» равномерно темпированного строя, испытывал особую приверженность тембру сирен, противостоящему темперации «культурных» инструментов, и использовал его и в других своих произведениях). Вторая группа — ударные с неопределенной, но

¹ Леви-Стросс 1972, с. 46.

² Цит. по: Вивье 1973, с. 35.

стабильной высотой звука — включает несколько семейств инструментов, причем внутри отдельных семейств инструменты различаются между собой по высоте. Так, семейства больших барабанов, китайских блоков (или вуд-блоков) и там-тамов содержат по три инструмента различной высоты, семейства бонго, маракасов и наковален — по два инструмента; рядом инструментов различной высоты представлены малые и средние мембранофоны и тарелки, и все это — не считая некоторого числа одиночных инструментов. Высокие, средние и низкие представители отдельных семейств составляют простейшую дискретную шкалу высот, что дает основание считать всю вторую группу инструментов в целом несколько более «культурной» по сравнению с сиренами. Наконец, третья группа включает темперированные инструменты: колокольчики, трубчатые колокола и фортепиано; она представляет «культуру» в полном смысле слова. Конечно, такая классификация музыкальных инструментов может показаться странной, но, на наш взгляд, она вполне отражает объективную функцию каждой из групп в структуре текста.

Наиболее значима вторая группа, промежуточная между «природой» и «культурой» и действующая на протяжении всей пьесы без перерыва. Недостаточная звуковысотная определенность, приблизительный характер строя этих инструментов не исключает применимости к музыке таких категорий, как тематизм, гармония, контрапункт (конечно, в достаточно специфическом, нетрадиционном преломлении)¹. Тем самым обеспечивается некий эквивалент тематической работы. Ее субстратом служат парадигматические элементы, по отношению к которым уместен термин «тембро-ритмические персонажи» (по аналогии с «ритмическими персонажами», известными из теории ритма О. Мессиана). Эти персонажи трактуются как символы физических микрочастиц: подобно последним, они вступают во взаимодействие друг с другом, образуют группы, которые, метафорически говоря, меняют скорость и характер движения, разбухают, сжимаются, распадаются; индивидуализированный, легко узнаваемый характер персонажей обеспечивает их узнаваемость даже в весьма насыщенных контрапунктических сочетаниях. В качестве наиболее важных выделяются следующие персонажи:

а) тема, впервые проходящая у малого (военного) барабана, начиная с 9-го такта партитуры (после небольшой интродукции). Контрапунктом ей здесь служит фигура в партии бонго. Конструктивно тема представляет собой своеобразный эквивалент классического периода повторного строения объемом в нормативные 4 (2+2) такта, где нечетные такты (вместе с затактами) идентичны друг другу, а четвертый такт отличается от второго наличием некоего подобия кодетты: фигуры из четырех тридцатьвторых, идентичной затактовому субэлементу перед нечетными тактами и, таким образом, сооб-

¹ См. краткий анализ партитуры, принадлежащий Н. Слонимскому и приведенный в книге: Вивье 1973, с. 98—100.

щающей структуре темы определенную симметричность и завершенность; см. нотный пример 100 (некоторые второстепенные партии в примере опущены).

б) тема, впервые появляющаяся, начиная с 44-го такта (цифра 8 партии). Ее составляют два главных парадигматических элемента: триольный (в двух инструментальных вариантах, один из которых появляется только на сильных долях, а другой — только на слабых долях с пропуском первой ноты) и квинтольный, инструментованный для «унисона» нескольких инструментов, объединенных в пары; см. пример 101, где также опущены некоторые второстепенные партии. Легко видеть, что данная тема также решена в форме, эквивалентной четырехтактному периоду повторного строения.

Между своим первым проведением и появлением темы из примера 101 тема малого барабана — по существу, главный лейтмотив всего произведения, — успевает напомнить о себе несколько раз, причем каждое новое ее проведение оказывается очередным этапом на пути ее дезинтеграции. В такте 17 (цифра 2) тема начинается по первоначальному образцу, однако тактом ниже «модулирует», переходя к тароллю (разновидности малого барабана), а затем — к китайским блокам: рождается новый персонаж, показанный в примере 102.

Несколько ниже (такт 21 и следующие за ним, цифра 4) первая половина темы дается в исходном виде, с переинструментированным контрапунктом, а затем голоса перемещаются по вертикали: главный элемент переходит от военного барабана к высокому бонго, а контрапункт подхватывается военным барабаном, к которому присоединяется цилиндрический барабан; см. пример 103 (ряд партий в этом примере опущен).

Отделившийся от своего исходного тембрового оформления, главный элемент темы в усеченном виде проходит еще один раз у бонго (такты 31—32, перед цифрой 6; см. пример 104); отдельные его компоненты появляются в тактах 39—42 (цифра 7, перед вступлением второго главного персонажа пьесы, показанного в нашем примере 101) в партиях родственных военному барабану инструментов: тароля, спаренного с высоким барабаном (*caisse claire*), см. пример 105, где также опущен ряд партий, главным образом — дублирующих. Одновременно активную роль в развертывании процесса «ионизации» продолжают играть парадигматические элементы, ведущие свое происхождение от контрапункта к первой, главной теме. Тема тароля и высокого барабана из того же примера 105 сопровождается новым контрапунктом в триольном ритме, предвосхищающем один из тематических компонентов второго главного персонажа пьесы.

Итак, модель поведения первого, главного персонажа состоит в постепенной утрате им своих исходных парадигматических характеристик, которые, расплываясь, дают жизнь новым персонажам. Последние, однако, еще менее долговечны; ввиду их чрезвычайной многочисленности мы не имеем здесь возможности проследить за поведением этих персонажей второго порядка, характеризующихся относительно слабым парадигматическим показателем и в совокупности образующих нечто вроде предыктовой зоны перед

введением в действие второго из двух наиболее важных тембро-ритмических персонажей произведения. Внутренняя мотивировка появления этого персонажа в момент, когда процесс дезинтеграции главной темы зашел уже достаточно далеко, по существу не отличается от мотивировки, обуславливающей появление темы побочной партии в соответствующем пункте сонатной формы и заключающейся в потребности компенсировать избыток накопившейся в предыктовой зоне парадигматической свободы парадигматической же упорядоченностью (характерно, что словно во исполнение классицистского требования единства глубинной порождающей модели — Grundgestalt — для различных тематических образований одного и того же текста, второй персонаж, подобно первому, смоделирован по образцу четырехтактного периода повторного строения: одной из наиболее универсальных «сверхпарадигм» во всей истории музыки), и одновременно в стремлении ограничить синтагматическую свободу благодаря сохранению в составе новой темы некоторых элементов, уже обнаруживших себя в течение предшествующего раздела формы. Нам уже известно, что функция музыки как «инструмента для уничтожения времени» наилучшим образом осуществляется именно благодаря действию такой компенсаторной модели, позволяющей перевести представление о временных процессах в термины архитектоники (поскольку мы говорим об «уравновешивании» одного фактора другим), и с этой точки зрения опус Вареза мало чем отличается от любого другого произведения, принадлежащего типологическому классицизму.

Дальнейшее действие той же уравновешивающей глубинной модели приводит к распаду второго главного персонажа, к возникновению небольшой по объему зоны, занятой слабо структурированным материалом (см. цифры 9—10 партитуры: своеобразный эквивалент переходного отрезка между экспозицией и репризой сонатной формы без полноценного разработочного раздела) и к репризе, восстанавливающей динамическое равновесие. Не приводя новых нотных примеров, укажем, что реприза первого главного персонажа в первоначальном виде (без существенных изменений, но с добавлением ряда новых голосов, обеспечивающих богатую гармоническую педаль) соответствует цифре 11 партитуры, после чего начавшийся было по уже однажды задействованной модели процесс его повторной дезинтеграции прерывается усеченной до объема в один такт репризой второго из главных персонажей: см. цифру 12 партитуры.

Все сказанное до сих пор касалось только того пласта партитуры, который представлен ударными инструментами с неопределенной, но фиксированной высотой звука, то есть переходными между «природой» и «культурой». В отличие от них, чисто «природные» сирены представляют собой безликую силу: их однообразно «параболические» (по определению самого же Вареза) звучания возникают на переломах разделов формы и в кульминационных эпизодах, в моменты наибольшей динамической и фактурной насыщенности; иногда сирены выполняют роль своеобразных органических пунктов, способствующих поддержанию синтагматики на коротких участках текста.

Но подлинно мифологическое измерение «Ионизации» сообщает наличие в партитуре инструментов «культурной» группы — колокольчиков, колоколов и фортепиано, — вступающих лишь в коде произведения (цифра 13, непосредственно вслед за усеченной репризой второго из числа главных тембро-ритмических персонажей). Вместе с «культурными» инструментами в музыку входит новый уровень упорядоченности, как парадигматической («полуфабрикатный» музыкальный звук сменяется темперированным: вспомним процитированное выше леви-строссовское противопоставление разговорной речи и пения), так и синтагматической (в коде устанавливается инерционный тип движения: все три инструмента синхронно, в постепенно замедляющемся ритме, несколько раз воспроизводят одну и ту же последовательность из трех созвучий, приведены в примере 106; дополнительным фактором синтагматической упорядоченности служит органнй пункт-кластер в низком регистре фортепиано). На этом фоне персонажи, знакомые по прежним разделам пьесы, постепенно сжимаются, утрачивая свои отличительные признаки, и исчезают. По слову первого интерпретатора партитуры, дирижера Н. Слонимского, аккорды коды — это «финальный хорал», знаменующий «повторное объединение частичек атома, разъединенных в процессе ионизации»¹.

Итак, глубинная порождающая модель, лежащая в основе текста «Ионизации», с одной стороны, нацелена на достижение динамического равновесия между упорядоченностью и свободой на двух альтернативных осях, и в этом плане на необычном, экзотическом для цивилизованной музыки материале ударных инструментов реализует основной формообразующий принцип типологического классицизма — принцип, делающий музыку «инструментом для уничтожения времени» и на этом основании позволяющий уподобить ее мифу. С другой стороны, эта модель имеет и более специальное мифологическое значение, поскольку предусматривает в рамках музыкального текста такую градацию отношений между элементами поверхностной структуры, которая изоморфна центральному для мифологий всех времен и народов противопоставлению «природа-культура». Использование такого не оставляющего никаких сомнений средства, как группа почти однородных инструментов темперированного строя, в функции своего рода «культурного героя», призванного внести в мир новую меру упорядоченности — более высокую, чем та, что была до его появления, — убеждает в том, что перед нами вариант современного мифа (с сюжетом о нарушении и последующем восстановлении стабильной структуры атома в качестве условного, внешнего, научно-урбанистического слоя² и с мотивом «эпифании» — в качестве универсаль-

¹ Там же, с. 100.

² Впрочем, сказанное явно противоречит мнению Вареза об ударных как об инструментах, лишенных того «повествовательного» (anecdotique) элемента, от которого он мечтал избавиться в своей музыке: см. Вивье 1973, с. 93. Очевидно, сила архетипического влечения к мифотворчеству в данном случае оказалась более влиятельной, чем субъективное стремление композитора.

ной мифологической константы, уходящей корнями в глубины коллективно-бессознательного), рассказанный согласно основным канонам архаического мифотворчества.

Мы могли бы продолжить перечисление явлений, примыкающих к «мифологическому неoarхаизму», упомянув, в частности, популярный «Завод» А. Мосолова или творчество Я. Ксенакиса с характерной для него тенденцией к мифологизации числовых закономерностей в пифагорейском духе. Эти явления возникали в разное время и в рамках самых разных национальных культур, но все они были вызваны к жизни сходными социально-психологическими факторами: либо отсутствием самобытных национальных музыкально-культурных традиций, либо сознательным отказом от творческого освоения таковых. В самом деле, Айвз был представителем страны, почти девственной в музыкальном отношении — по меньшей мере в области так называемой «академической» музыки; Греция Нового времени до Ксенакиса также не дала миру ни одного значительного творца; Варез бежал из Европы в США только потому, что атмосфера Старого Света сковывала его экспериментаторские устремления; в России 1920-х годов идеологически подчеркнутое отмежевание от классики и обостренный интерес к механизированным, машинным аспектам современной жизни стал питательной средой, в которой выросло раннее советское урбанистическое течение — порождение еще одной очень юной культуры; что же касается Онеггера и некоторых его товарищей по «шестерке», то их сравнительно кратковременное увлечение «машинной» тематикой возникло в период известной американизации европейской жизни вскоре после Первой мировой войны и не могло пустить прочных корней в музыкальной культуре Франции — страны общепризнанных, многовековых традиций. Композиторы, не имевшие за собой материала, наработанного соответствующей культурной традицией, были обречены на то, чтобы вновь и вновь «проигрывать» процесс генезиса музыкального искусства из «сырого», природного или quasi-природного парадигматического материала, и крайние формы урбанистического модернизма в их творчестве внешне парадоксальным, но по существу глубоко закономерным образом идентифицировались не менее крайними формами архаизма.

ГЛАВА 6

Контрапункт «сюжетов» в опере Шостаковича «Нос»

Опера Шостаковича «Нос» — это сложный новаторский текст, созданный на пересечении многочисленных и разнообразных влияний; некоторые из этих влияний достаточно очевидны, тогда как другие, зачастую во многом определяя имманентно-музыкальное своеобразие оперы, скрыты более глубоко и все еще не оценены по достоинству. Для более полного уяснения скрытого от поверхностного взгляда смысла оперы необходимо предварительно обратиться к рассмотрению особенностей того культурно-исторического контекста, который сопутствовал ее созданию.

Начиная с первых десятилетий XIX в. в русской художественной литературе складывается устойчивая символика, связанная с образом северной столицы империи — города с двуединой природой, задуманного Петром Первым как жесткая структура, абсолютно детерминированная во всех своих деталях, и одновременно представляющая собою место, где на фоне этой жесткой структурированности и по контрасту с ней — контрасту, обусловленному, несомненно, действием универсального компенсаторного механизма коллективного бессознательного, предотвращающего любые формы гипертрофии сознательной сферы в психической деятельности как отдельного человека, так и человеческих сообществ, и как бы исподволь «мстящего» сознанию за непомерную переоценку им своего могущества¹ — возможны сколь угодно фантастические, нереальные, абсурдные вещи. «Главный город России был выстроен гениальным деспотом на болоте и на костях рабов, гниющих в этом болоте: тут-то и корень его странности — и его изначальный порок... Пушкин чувствовал какой-то изъян в Петербурге: заметил бледно-зеленый отсвет его неба и таинственную мощь медного царя, вздернувшего коня на зябком фоне пустынных проспектов и площадей. Но странность этого города была по-настоящему понята и передана, когда по Невскому проспекту прошел такой человек, как Гоголь. Рассказ, озаглавленный именем проспекта, выявил эту причудливость с такой незабываемой силой, что и стихи Блока, и роман Белого "Петербург"..., кажется, лишь полнее открывают город Гоголя, а не создают какой-то новый его образ... Петербург: смазанное отражение в зеркале, призрачная неразбериха предметов, используемых не по назначению; вещи, тем безудержнее несущиеся вперед, чем быстрее они движутся вперед; бледно-серые ночи вместо положенных черных, и черные дни — например, "черный день" обтрепанного чиновника. Только тут может открыться дверь особняка и оттуда запросто выйти свинья. Только тут человек садится в

¹ См. об этом: Юнг 1950, с. 42 и след.

экипаж, но это вовсе не тучный, хитроватый, задастый мужчина, а ваш Нос...»¹. В бессмертной повести «Нос» за фарсовым сюжетом об исчезновении носа у некоего незначительного чиновника и о превращении этого носа в чиновника более высокого ранга, служащего по научной части (знатоки считают, что «нос» в данном случае следует понимать как эвфемизм, за которым кроется другой орган), обнаруживается картина мира, тронутого процессом дезинтеграции, картина тотального распада привычных, нормальных связей между составляющими этот мир элементами. Характерная для Гоголя черта заключается в том, что трещина, рассекающая этот мир, проходит не через сердце поэта, как у романтического Г. Гейне, а через переносицу чиновника.

Традиция подобного видения мира нашла свое естественное развитие на петербургской (собственно, теперь уже ленинградской) почве в 1920-х годах, вскоре после революции, открыто поставившей своей целью строительство невиданной в истории тоталитарной диктатуры высшего типа, по исходному замыслу заведомо превосходящей даже самые жесткие иерархические структуры петровского государства. «Изначальный порок» этого проекта был очень скоро оценен художественной литературой и нашел свое отражение как в формах антиутопии, социальной фантастики и сатиры (Е. Замятин, М. Булгаков, А. Платонов), так и в формах более опосредствованных, не столь явно привязанных к реалиям социальной и политической жизни. Особенно интересно творчество ленинградских писателей, составивших в конце 1920-х гг. группу ОБЭРИУ (Объединение реального искусства). Наиболее известные представители этой группы — Н. Заболоцкий, А. Введенский, Д. Хармс; из числа близких к ОБЭРИУ поэтов и прозаиков особого упоминания заслуживает Н. Олейников. Все названные авторы на рубеже 30-х — 40-х гг. были репрессированы; все, за исключением Заболоцкого, погибли.

Сочетание унаследованной этими авторами («обэриутами», как они сами себя называли) исконно петербургской гоголевской традиции с новой действительностью «колыбели революции» дало удивительный гибрид, достаточно отвлеченный от официальной картины мира и в то же время обязанный ей своим существованием и функционирующий как ее своеобразное отрицание — но отрицание не на уровне конкретных составляющих этой картины (в подобном случае мы имели бы дело с скорее с социальной сатирой или литературой протеста), а на уровне абстрактных гносеологических и онтологических принципов, благодаря чему мы имеем основание говорить о значительной части созданного ими как о литературе абсурда *avant la lettre*. Так, оригинальное развитие идеи «Носа» можно усмотреть в одной из миниатюр Даниила Хармса: если у Гоголя «трещина, рассекающая мир», разлучает человека с его носом, то у Хармса множество таких «трещин» членит человеческое тело на взаимно отчужденные части, благодаря чему стирается грань

¹ Набоков 1987, с. 178. Подробнее о специфической "метафизике Петербурга" и ее отражении в художественной литературе см. также интереснейшую работу: Топоров 1993.

между существованием и небытием — проблема, сама по себе во многих отношениях более чем актуальная для советской действительности, но представленная здесь в форме, заведомо исключаящей любые непосредственные ассоциации:

Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно.

Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было.

У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь.

Уж лучше мы о нем не будем говорить.

Дмитрий Шостакович принадлежал к тому же поколению, что и творцы этой новой литературы абсурда; с некоторыми из них его связывали личные и даже творческие отношения (известно, что в 1930 г. композитор планировал сочинение оперы «Карась» на текст Олейникова и в тот же период, кажется, испытал увлечение стихами Хармса)¹. Шостакович формировался в той же атмосфере планомерно, «на костях рабов» осуществляемого абсурда и также быстро понял, что почем в этом «дивном новом мире»; в качестве свидетельств могут служить некоторые публичные высказывания и письма той поры, безупречно лояльные по фразеологии и хитроумно-абсурдистские по существу, вроде следующего рассуждения об идеологии в музыке:

Предположим, два композитора, Иванов и Петров, взяли каждый для своего произведения тему «Завод». Иванов идет на завод и видит машины, станки, движение, верчение, слышит грохот, лязги и т. п. Иванов приходит домой и старается добросовестно, с большим мастерством передать все эти движения и шумы. Петров тоже идет на завод и слышит те же шумы, лязги, грохот. Но кроме того, Петров замечает и что-то другое. Например, он замечает пафос социалистического труда, энтузиазм, динамику творческих сил рабочего класса, его трагедию при неудачах и радость в успехах перевыполнения плана. Придя домой, Петров с таким же мастерством, как Иванов, передает шум завода, но главным образом то, что его взволновало, то, чего не захотел или не смог заметить Иванов. Вот мы получили два произведения на одну тему «Завод». Которое же из них нам ближе? Ясно — Петрова. Таким образом, отношение композитора к предмету, который он отображает своим творчеством, определяет его идеологию².

¹ Хенгова 1985, с. 210.

² Цит. по: Хенгова 1985, с. 244. Ср. также: Волков 1978.

[В этом неподражаемом тексте можно усмотреть попытку «оправдания» таких своих произведений, как Вторая симфония, перед лицом модных урбанистических новинок наподобие «Завода» Мосолова. Но замечание о «трагедии» рабочего класса в связи с невыполнением плана и некоторые другие детали свидетельствуют о том, что здесь кроется и нечто большее — Л. А.]

В свою очередь, обэриуты интересовались творчеством Шостаковича; вся группа присутствовала на премьере оперы «Нос» в 1930 г. И хотя никто из обэриутов не участвовал в создании либретто оперы (соавторы Шостаковича — Е. Замятин, Г. Ионин, А. Прейс — не были связаны с этой группой), музыкально-драматургическая концепция Шостаковича, при всей важности других повлиявших на нее источников (среди которых наиболее известны и общепризнанны «Ревизор» в постановке Мейерхольда и «Воццек» Берга), оказалась удивительно близкой по духу именно данному литературному направлению. Опера «Нос» — это Гоголь, увиденный сквозь призму того опыта, который был общим для Шостаковича и обэриутов, Гоголь, в котором особо подчеркнуто начало, делающее его предтечей литературы абсурда XX века¹.

Сказанное означает, что следует отказаться от принятой оценки оперы как произведения преимущественно сатирического. Такая оценка восходит к высказываниям самого автора, сделанным им в свое время, несомненно, в порядке превентивной защиты от государственных идеологических служб². В дальнейшем музыковеды приложили немало усилий, чтобы подтвердить мнение о сатирической направленности оперы (впрочем, в этом они были единодушны с официальным литературоведением, объявившим сатириком *par excellence* самого Гоголя), иногда добиваясь при этом непреднамеренно юристических результатов. Так, Г. Григорьева, трактуя образ майора Ковалева как сатиру на ограниченность российской чиновничьей касты, видит для этого основание в том, что все поиски, тревоги, страдания этого персонажа концентрируются вокруг такого «пустяка», как пропажа носа³. Ничего себе «пустяк»: среди бела дня у вас исчезает нос, и на его месте обнаруживается гладкое место; иной реакции трудно было бы ожидать даже от человека с исключительно богатым духовным миром. Конечно же, дело здесь вовсе не в умственной ограниченности Ковалева и не в его носе; это всего лишь символические детали картины мира, переживающего процесс тотальной дезинтеграции под внешней оболочкой стабильности и порядка: нормальная диалектика упорядоченности и свободы в этом мире подменяется сосуществованием тотальной регламентации всех соотношений и подтачивающей ее изнутри тотальной же анархии (в действительной, эмпирической истории такая ситуа-

¹ Показательно, что Гоголь выведен в забавной театральной миниатюре Хармса «Пушкин и Гоголь»: Хармс 1988, с. 360. За несколько лет до этой миниатюры Хармс писал: «...истинных гениев наберется только пять:... Данте, Шекспир, Гете, Пушкин, Гоголь»: там же, с. 529.

² См., например: Шостакович 1930.

³ Григорьева 1965, с. 75.

ция не могла в конечном счете не привести к «эффекту господина Вальдемара» — см. соответствующий рассказ Э.По, — что нам, свидетелям упадка и разрушения СССР, слишком хорошо известно по собственному опыту). Эта картина во всей полноте раскрывается перед нами благодаря особенностям музыкального языка оперы и ее драматургической структуры.

Наиболее однозначной моделью такой картины мира служит ансамбль в конце первой картины второго акта: знаменитый октет («гокет») дворников, читающих газетные объявления. Октет решен в форме двойного канона: 4 голоса интонируют тему в прямом, 4 — в обратном движении; интервал вступления — секунда. Композитором сделано все, чтобы свести функцию темы как парадигматического, узнаваемого элемента к нулю: это совершенно искусственная конструкция пуантилистического типа, намеренно лишенная каких-либо регулярных структур; см. нотный пример 107, где показана только партия нижнего голоса, вступающего первым.

Напротив, синтагматические отношения, обусловленные автоматизмом голосоведения в этом двойном каноне, отличаются высокой степенью регулярности, формальной упорядоченности; сильная синтагматика дополнительно поддерживается остинатным аккомпанементом — своего рода органическим пунктом — большого барабана (можно отметить, что сходный прием использован и в 15-голосном каноне струнных в сцене метаний цирюльника Ивана Яковлевича по набережной — третьей сцене 1 акта — написанном, правда, не на пуантилистическую тему и в менее строгом стиле). В этом доведенном до крайности дисбалансе между абсолютно хаотичной парадигматикой и абсолютно регламентированной синтагматикой можно усмотреть основной формальный признак отраженной в октете дворников картины какофонического, абсурдного мира, и заодно — предвосхищение одного из известных парадоксов музыкального авангарда 1950—60-х гг., заключающегося в тождестве слухового результата тотальной сериальной организации на всех уровнях музыкальной структуры (то есть одной из крайних, в своем роде, форм типологического классицизма) и алеаторики (абсолютной нерегламентированности, то есть антитезы самой идеи типологического классицизма).

Октет дворников у Шостаковича вырос из мимолетной гоголевской фразы, не играющей никакой роли в развитии сюжета повести: «По сторонам стояло множество старух, купеческих сидельцев и дворников с записками». Сходным образом и многие другие отрывки оперы с легко распознаваемой жанровой парадигматикой либо не имеют прямых соответствий в тексте гоголевской повести, либо восходят к малозначительным ее пассажам. В числе таких отрывков: церковный хор в первом акте («выросший» из упоминания о том, что встреча Ковалева с собственным носом в мундире генерала произошла не где-нибудь, а в Казанском соборе), песня слуги Ивана под квази-фольклорный аккомпанемент балалайки во втором акте (для нее взяты бессмысленные слова романса Смердякова из «Братьев Карамазовых» Достоевского), протяжная хоровая песня городских в тональности d-moll (на текст, тоже нарочито бессмысленный, Котляревского, процитированный в «Вечерах на

хуторе близ Диканьки») и «романс» влюбленной в Ковалева барышни в третьем акте, а также возникающие то тут, то там обрывки песенных или танцевальных ритмов с легко идентифицируемыми жанровыми характеристиками. Подобные «карикуры на жанр» часто строятся по принципу, введенному в широкий обиход Стравинским — когда легко идентифицируемые элементы той или иной жанровой парадигмы встраиваются в контекст «фальшивой» синтагматики (в качестве хрестоматийных примеров см. хотя бы «Легкие пьесы» для фортепиано в три и четыре руки, 1915—16); примеру Стравинского Шостакович следует в таких отрывках, как песня Ивана, где мелодия характерного (под стать словам Достоевского-Смердякова) «галантерейного» стиля¹ в A-dur сопровождается балалаечным наигрышем в a-moll, цитата из полонеза Козловского «Гром победы, раздавайся» (акт 1, картина 1), где мелодия излагается в параллельных септимах, или романс из третьего акта, где начальная стандартная фигура романсового аккомпанемента в традициях того же галантерейного стиля, по мере развертывания текста сохраняя первоначальный ритм и общий характер движения, вырождается в перебор вполне случайных звуков, никак не стыкующихся с мелодическим содержанием вокальной партии (примеры 108а, б, в; здесь и далее все цитаты из оперы приводятся, для простоты изложения, по клавиру²).

Карикатурность таких жанрово узнаваемых кусков, их необусловленность с точки зрения драматургии сюжета и явная неуместность в соответствующих контекстах делают их важным средством для создания общей абсурдной атмосферы. Здесь возникает очевидная аналогия с театром обэриутов, различавших два плана сценического действия — «драматургический сюжет» и «сценический сюжет». Принцип соположения «сюжетов» практически воплощен в пьесе Хармса «Елизавета Бам», впервые поставленной в 1928 г., то есть как раз в год создания «Носа», а теоретически зафиксирован в «Манифесте ОБЭРИУ»: «Мы берем сюжет — драматургический. Он развивается вначале просто, потом он вдруг перебивается как будто посторонними моментами, явно нелепыми.... поэтому сюжет *драматургический* не встанет перед лицом зрителя как четкая сюжетная фигура, он как бы теплится за спиной действия. На смену ему приходит сюжет *сценический*, стихийно возникающий из всех элементов нашего спектакля»³. «Драматургический сюжет» пьесы «Елизавета Бам» — арест героини по обвинению в неизвестном преступлении: он перебивается элементами «сценического сюжета», цепочкой разнохарактерных, лишенных логической взаимосвязи или парадоксальным образом отрицающих друг друга сцен, преимущественно остро гротескных и смешных. Отмеченные выше жанровые моменты оперы Шостаковича, столь же стихийно формирующиеся в музыкальном потоке сознания, выполняют именно

¹ О галантерейном стиле в поэзии см.: Гинзбург 1989, с. 384—385.

² Об оркестре «Носа» см.: Денисов 1986, с. 57—67.

³ ОБЭРИУ. — Афиши Дома печати. — Л., 1928, с. 12. См. также: "Ванна Архимеда", с. 461—462.

функцию элементов такого поверхностного (по отношению к глубинному, собственно «драматургическому» сюжету), «сценического» (в данном случае лучше было бы сказать: «музыкально-жанрового») сюжета¹; их наличие сближает музыкально-театральную концепцию Шостаковича с обэриутской концепцией театрального зрелища.

Что касается «драматургического сюжета» оперы, то он отнюдь не ограничивается рассказанной Гоголем историей пропажи, поисков и обретения носа: эта история, как мы увидим ниже, составляет всего лишь одну из линий музыкальной драматургии оперы, и притом, возможно, даже не самую важную. Фрагменты, образующие данную линию, представляют собой прозаический текст Гоголя (с некоторыми вставками, заимствованными преимущественно из других произведений того же автора), омузыкаленный на базе принципов, в общем близких тем, которые послужили Мусоргскому для передачи интонаций русской прозаической речи в неоконченной опере «Женитьба». Несмотря на астродиссонантный, атональный контекст², в который помещен текст Гоголя, данная драматургическая линия, взятая сама по себе, в отрыве от многослойной структуры оперы, решена достаточно традиционными средствами: основная забота композитора сосредоточена на точной (или, по необходимости, нарочито неточной, гиперболизированной) передаче интонаций и нюансов разговорной речи, тогда как проблемы более специфического, имманентно-музыкального формообразования занимают его сравнительно меньше (можно предполагать, что такое искусственное сужение композиторской задачи до точного омузыкаливания речи, безотносительно к имманентно-музыкальным закономерностям формообразования, стало одной из главных причин незавершенности не только «Женитьбы» Мусоргского, но и позднейшей гоголевской оперы Шостаковича «Игроки»: начиная с определенного момента информация, содержащаяся в музыке, перестала перекрывать информацию, заключенную в словах, и стала практически ненужной). Музыкальный тематизм эфемерен; структуры с устойчивой жанровой парадигматикой на обширных пространствах текста не играют существенной роли, а если и появляются, то главным образом как спонтанные «выплески» потока музыкальной речи с более глубокого уровня «драматургического сюжета» на более поверхностный уровень «музыкально-жанрового» («сценического») сюжета, то есть опять же как элементы, создающие эффект абсурда. В показанном в примере 109 отрывке из второй картины третьего акта (соло Доктора, советующего Ковалеву, как лечить его «болезнь») появление жанровых признаков польки (в нашем примере — такты 5—9) посреди обширно-

¹ Отличие жанровых моментов «Носа» от аналогичных моментов повлиявшего на него «Вощека» в том, что у Берга они интегрированы в драматургический сюжет и не составляют особого «сценического сюжета», благодаря чему элемент абсурда не выражен (исключение составляет, возможно, эпизод с полькой из третьего акта).

² Ср., впрочем: Хархута 1989, где сделана попытка скорректировать представление о музыке «Носа» как о преимущественно атональной.

го, парадигматически и синтагматически слабо упорядоченного прозаического полуречитатива (тактам 1—4 примера соответствует краткий отрезок этого наиболее распространенного в опере в целом типа изложения) представляет собой прием в типично обэриутском духе: ср. упомянутые в «Манифесте ОБЭРИУ» образцы взаимодействия драматургического и сценического «сюжетов», когда актер, изображающий русского мужика, вдруг принимается говорить по-латыни, а актер, изображающий министра, начинает выть полволчьи и ходить на четвереньках¹.

Что касается парадигматических элементов, не связанных с каким-либо известным музыкальным жанром, то в рамках драматургической линии, посвященной истории с носом, они еще более редки и выступают как локальные островки упорядоченности в потоке слабо структурированной музыкальной речи; типологически их функция близка той, которую выполняют «фигуры» в музыке XVII в. (см. главу о «Коронации Поппеи»), но в отличие от оперы Монтеверди и в согласии с поствагнерианской оперной эстетикой «фигуры» у Шостаковича практически всегда звучат в оркестре. В порядке исключения встречаются и своего рода конгломераты «фигур»; один из наиболее обширных — в третьем акте, в сцене неудачного «приклеивания» Ковалевым носа. В этом конгломерате (в нашем примере 110 представлено лишь его начало) выделяются два основных, многократно повторяющихся парадигматических элемента: нисходящая интонация с устойчивой для европейской музыки семантикой жалобы (ср. многочисленные образцы — от «Жалобы Ариадны» Монтеверди до мотива жалобы Мелизанды у Дебюсси. В нашем примере показаны варианты, представляющие собой ходы на чистую кварту и увеличенную кварту; по мере развертывания сцены появляются варианты с более широкими интервалами) и мотив в виде триоли шестнадцатыми.

Если «мотив жалобы» — элемент локального значения, не встречающийся в опере за пределами данного конгломерата, то триольный мотив представляет парадигму, играющую существенную роль на протяжении всего «драматургического сюжета» и принимающую вид обрывков диатонической или хроматической гаммы, или глиссандо, преимущественно в объеме терции, чаще в восходящем движении, хотя встречаются и нисходящие варианты. Условно эту сквозную для всего «драматургического сюжета» оперы парадигму можно назвать «лейтмотивом Носа». С этого лейтмотива начинается опера (пример 111). Изредка «лейтмотив Носа» выступает как основной конструктивный элемент более или менее объемистых отрывков (см., например, показанный в примере 112 фрагмент сцены пробуждения Ковалева из первого акта, где он неоднократно повторяется в самых разных видах), однако обычно он функционирует на правах мимолетной «фигуры», маркирующей тот или иной момент «драматургического сюжета», но в целом мало влияющей на меру имманентно-музыкальной упорядоченности текста.

¹ ОБЭРИУ. — Афиши дома печати, с. 12; "Ванна Архимеда", с. 461.

Итак, музыкально-театральная концепция, лежащая в основе «Носа» Шостаковича и обнаруживающая существенное сходство с зародившимися в то же время и в той же среде театральными идеями обэриутов, включает в себя принцип своеобразного контрапункта «сюжетов». Один из этих «сюжетов» — эквивалент «сценического сюжета» обэриутов — в музыкальном отношении представляет собой ряд гротескных жанровых номеров с карикатурно смещенным отношением между парадигматикой и синтагматикой; он накладывается на «драматургический сюжет» — поток музыкальной декламации, в котором имманентные музыкальные принципы организации парадигматики и синтагматики, будучи подчинены задаче адекватного музыкального оформления прозаического текста, не играют существенной роли, а оркестровый «мотив Носа» служит единственным сквозным, объединяющим элементом.

Если бы Шостакович, организуя музыкальный материал своей оперы, ограничился моделью контрапункта двух «сюжетов» по образцу театра обэриутов, этого уже было бы достаточно для создания добротной комической оперы с сильно выраженным элементом абсурда. Но композитор идет дальше и конструирует новый, третий «сюжет», который несравненно обогащает контрапунктическую структуру произведения в целом и усиливает драматическое звучание заключенного в нем абсурдного начала. Композиция оперы в крупном плане оказывается не двух-, а трехслойной: «драматургический сюжет» как фабула повести Гоголя в этой структуре надстраивается над наиболее глубинным слоем, своего рода драматургическим сюжетом второго порядка, который поистине «теплится за спиной действия» и является основным стержнем всего музыкально-драматического целого. Этот глубинный слой практически не выражен в «Носе» Гоголя; подобно «сценическому», а точнее — «музыкально-жанровому» сюжету верхнего слоя он целиком является открытием Шостаковича, обнаруживающим его духовную близость обэриутам. Его тема — это тема преследования, унижения, избияния жертвы; она лишь слегка затрагивается в повести Гоголя (в большей степени — в некоторых других его произведениях), но зато служит излюбленной, постоянно возвращающейся темой творчества Хармса, Олейникова, других поэтов этого круга¹.

Творцами ранней литературы абсурда была очень точно уловлена и творчески ассимилирована неотъемлемая черта окружающей их действительности: абсолютный примат атавистического принципа «естественного» отбора, при котором сильный безоговорочно уничтожает слабого. Шостаковичу по духу особенно близка хармсовская трактовка человеческих отношений в мире, где достижение желанного, абсолютно разумного порядка обуславливалось регулярной данью в виде определенной порции «костей рабов» — трактовка, начисто отказывающаяся слабой стороне, то есть жертве, в каком бы

¹ Ср.: «Беззащитное существо, растоптанное жестокой силой — этот мотив у Олейникова повторяющийся»: Гинзбург 1989 с. 397.

то ни было сочувствии; это, конечно же, противоречит священным традициям русской гуманистической литературы, но зато точно отражает дух воцарившегося воплощенного абсурда. Приведенная ниже драматическая миниатюра Хармса моделирует человеческие отношения в новом обществе, вероятно, более точно и красноречиво, чем целые тома сатирической или обличительной, политически окрашенной литературы:

Григорьев (ударяя Семенова по морде). Вот вам и зима настала!
Пора печи топить. Как по-вашему?

Семенов. По-моему, если серьезно отнестись к вашему замечанию, то, пожалуй, действительно пора затопить печку.

Григорьев (ударяя Семенова по морде). А как по-вашему, зима в этом году будет холодная или теплая?

Семенов. Пожалуй, судя по тому, что лето было дождливое, зима будет холодная. Если лето дождливое, то зима всегда холодная.

Григорьев (ударяя Семенова по морде). А вот мне никогда не бывает холодно!

Семенов. Это совершенно правильно, что вы говорите, что вам не бывает холодно. У вас такая натура.

Григорьев (ударяя Семенова по морде). Я не зябну!

Семенов. Ох!

Григорьев (ударяя Семенова по морде). Что — ох?

Семенов (держась рукой за щеку). Ох! Лицо болит!

Григорьев. Почему болит? (*и с этими словами хватъ Семенова по морде*).

Семенов (падая со стула). Ох! Сам не знаю.

Григорьев (ударяя Семенова ногой по морде). А у меня ничего не болит!

Семенов. Я тебя, сукин сын, отучу драться! (*пробует встать*).

(*Григорьев ударяет Семенова по морде*). Тоже учитель нашелся!

Семенов (валится на спину). Сволочь паршивая!

Григорьев. Ну ты, подбирай выражения полегче!

Семенов (сильясь подняться). Я, брат, долго терпел. Но хватит. С тобой, видно, нельзя по-хорошему. Ты, брат, сам виноват..

Григорьев (ударяет Семенова каблуком по морде). Говори, говори!
Послушаем!

Семенов (валится на спину). Ох!..

Сюжет преследования—унижения—избиения жертвы в опере «Нос» воплощается в виде цепочки сцен, причем по мере приближения к концу оперы эти сцены становятся все более многолюдными и драматически насыщенными. Каждая такая сцена характеризуется сильной синтагматикой благодаря господствующей роли остигатных повторов: по общей для всего драматургического сюжета второго порядка модели составляющие его эпизоды заверша-

ются однообразным выдалбливанием той или иной элементарной остигатной фигуры — своего рода музыкального эквивалента регулярных «ударов по морде» из хармсовской драматической миниатюры. Каждая сцена данной драматургической линии, таким образом, упирается в тупиковую (в аспекте ритма глубинной структуры) ситуацию, требующую выхода в виде мгновенного переключения на тот или иной из двух оставшихся «сюжетов», что само по себе служит сильным средством создания абсурдистских эффектов. Сравнительно простой и наглядный пример — отрывок из второй картины 1-го акта (сцена преследования цирюльника Ивана Яковлевича любопытными прохожими на набережной) перед появлением Квартального в ц. 61 клавира; в нашем нотном примере 113 показана как раз завершающая, тупиковая часть этой сцены, момент ее вырождения в фигуральные «удары по морде» (можно обратить внимание на «лейтмотив Носа» в тактах 1—3 примера), после которых, вместе с фразой Квартального под балалаечный аккомпанемент в незамутненном *C-dur*, происходит переключение на сюжет иного уровня.

Данная сцена преследования еще сравнительно безобидна — так же, как и предшествующая ей сцена изгнания цирюльника из дома его женой, где преобладающим остигатным элементом служат истерические выкрики Прасковьи Осиповны: «Вон! вон! вон!..» на фоне неловких оправданий Ивана Яковлевича; см. пример 114.

Более грозные обертоны появляются чуть позднее, в пантомимической сцене преследования того же многострадального цирюльника отрядом полицейских (знаменитый антракт для ударных). Второй акт не содержит аналогичных сцен; их драматургически замещает инструментальный фрагмент, о котором будет сказано ниже. Зато в третьем акте мы встречаем три сцены преследования, составляющие своеобразную крещендирующую цепочку: каждая последующая сцена превосходит предыдущую как по объему, так и по количеству задействованных в ней персонажей. Это: нападение полицейских на торговку бубликами (сладострастным выкрикам полицейских: «А! а! а!..» отвечают столь же однообразные вопли торговки: «Ой! ой! ой!..»), нападение толпы на Носа и избивание его с криками: «Так его! так его!..», и, наконец, метания в поисках Носа другой толпы, также жаждущей крови, с последующим ее разгоном полицейскими (в конце сцены на повторяющийся вопрос толпы: «Где? где? где? где он?» отвечает окрик: «Разойдись! разойдись!»). Излишне говорить, что всех упомянутых сцен либо вообще нет у Гоголя, либо они выросли из мимолетных гоголевских фраз, вроде той, что Нос «перехватили почти по дороге» в тот самый момент, когда он собирался удрать в Ригу.

Музыка в перечисленных фрагментах моделирует атавистически примитивный автоматизм действий толпы (ср. неподражаемую картину аналогичных действий, показанную в миниатюре Хармса «Суд Линча»¹): как и в сценах с цирюльником из первого акта, формообразующий принцип состоит в дис-

¹ Хармс 1988, с. 376.

балансе между крайне слабой, практически нулевой парадигматикой и чрезвычайно сильной синтагматикой, подводящей музыкальное развитие к тупику. Единый шаблон может быть продемонстрирован на нотных примерах 115а, б, в; в последнем из этих трех случаев предусмотрен «органный пункт» полицейского свистка, а авторская ремарка гласит: «повторять много раз».

Итак, композиция оперы Шостаковича в целом складывается из трех взаимопроникающих «сюжетов», причем каждому присущи свои, специфические средства организации музыкального материала. Контрапункт «сюжетов» позволяет представить глубинную тему всего произведения — тему бескомпромиссной жестокости, безжалостности, кровожадности, — в не прямой, смещенной, абсурдной перспективе, что роднит музыкально-театральную концепцию Шостаковича с идеями, одновременно с ним разрабатывавшимися в среде литераторов-обэриутов.

Единственный в опере случай выхода за пределы этого абсурдного мира и, одновременно, единственный случай синтеза всех трех главных «сверхпарадигм», осуществленного чисто музыкальными средствами в рамках одного замкнутого номера — это оркестровая интерлюдия, центральное положение которой подчеркнуто также и топографически: она находится в середине второго акта, между двумя ярко гротескными эпизодами «музыкально-жанрового сюжета» — октетом дворников и песенкой слуги Ивана. Большая часть оркестровой интерлюдии представляет собой фугато, причем на этот раз не карикатуру на серьезный жанр, а вполне корректный образец жанра, не оскверненный ни нелепым, бессвязным тематизмом (как октет дворников в форме канона), ни идиотским диалогом безносого майора и его собственного носа-генерала (как тонко стилизованный церковный хор из последней сцены первого акта).

Нормы жанрового этикета выполняются в фугато оркестровой интерлюдии с подчеркнутой педантичностью: здесь мы найдем такие общепринятые приемы традиционного полифонического письма, как тональные ответы, удержанное противосложение, тема в обращении, стреттные имитации и т. п. Все это, конечно, выдержано в рамках характерного для гармонического языка Шостаковича метода «эристической модуляции» (термин Д. Гойовы, примененный им как раз по отношению к языку раннего Шостаковича: эристика — это философское понятие, означающее внешне убедительную, но по сути не соответствующую действительности логику, а «эристическая модуляция» — это «кажущиеся логичными... скольжения или прыжки от тональности к тональности через сдвиги или сопоставления, через неожиданные или необычные повороты. Частности производят тональное впечатление, но взаимосвязь целого, однако, делает тональность недействительной»¹), что позволяет автору в рамках небольшого объема показать тему — изложенную вначале в достаточно ясном g-moll с переменной VII ступенью, см. пример 116 —

¹ Гойовы 1986, с. 560—561; см. также: Гойовы 1980, с. 50.

практически во всех минорных тональностях. Мы не станем здесь следить за подробностями «эристической» логики, управляющей развертыванием данного фугато; достаточно констатировать, что интерлюдия из второго акта представляет собой единственный во всей опере более или менее обширный и целостный отрывок, где действует пусть парадоксальная, но эксплицируемая имманентно-музыкальная логика распределения парадигматических элементов в синтагматике текста, тогда как значительное большинство остального музыкального материала оперы — это нарочитое отрицание какой бы то ни было имманентно-музыкальной логики, выраженное либо через гротескное нарушение «правильных», устоявшихся и логически выверенных пропорций между парадигматикой и синтагматикой (как в эпизодах «музыкально-жанрового сюжета»), либо через отказ от любых эксплицируемых логических принципов организации парадигматики и синтагматики, позволяющий говорить о высокой мере статичности глубинной структуры (как в большей части музыки, относящейся к «драматургическому сюжету»); то же можно отнести и к композиции оперы в крупном масштабе, со свойственным ей непредсказуемым, капризным характером отношений между сюжетами-«сверхпарадигмами»), либо через низведение логики до уровня примитивнейшей тавтологии (как в «драматургическом сюжете» второго порядка). Можно сказать, что интерлюдия из второго акта (в которой за собственно фугато следует полифоническая интермедия на остинатном басу, включающем в себя нисходящий вариант «мотива Носа», см. нотный пример 117а, и кода на другом остинатном басу, завершающаяся ламентозным «жестковатым ходом» контрафагота, обнаруживающим отдаленное парадигматическое родство с этим же мотивом, пример 117б) — это единственный островок относительной устойчивости и порядка, уцелевший посреди царящей в произведении стихии всесокрушающего абсурда.

Продолжая сопоставление с поэтикой литературы абсурда двадцатых годов, вспомним о своеобразной смысловой функции изредка прорывающихся в ней лирических ноток. Показательна баллада Н. Олейникова «Треугольник», в которой смерти «лирического героя» посвящены следующие строки:

Зарытый, забытый
В земле я лежу,
Попоной покрытый,
От страха дрожу.

Дрожу оттого я,
Что начал я гнить,
Но хочется вдвое
Мне кушать и пить.

Я пищи желаю,
Желаю коллет,
Красивого чаю,
Красивых конфет.

Любви мне не надо,
Не надо страстей,
Хочу лимонаду,
Хочу овощей!

Но нет мне ответа —
Скрипит лишь доска,
И в сердце поэта
Вползает тоска.

По поводу последних строк авторитетнейшая современная исследовательница отмечает: «Это настоящая тоска, и принадлежит она настоящему поэту. Но это уже не та тоска и не тот поэт, какие завещаны нам поэтической традицией... Всякому настоящему поэту нужны высокие слова, отражающие его томление по истинным ценностям. Как ему добыть новое высокое слово? Он их не придумывает, он берет вечные слова: поэт, смерть, тоска... — и впускает их в галантерейную словесную гущу. И там они означают то, чего никогда не означали... Провернутое через множество слов с отрицательным знаком ценности, оно, общепозитическое слово, удержало эмоциональный ореол, но отдало свои наследственные смыслы»¹

Тоска по «истинным ценностям» — олицетворением которой служит Слово, извлеченное из Текста высокой поэзии, пусть даже искаженное и опороченное нелепым контекстом, — делает поэтику абсурда чем-то большим, нежели простая игра «отрицательными знаками ценности». Музыкальным эквивалентом такого Слова и служит интерлюдия из второго акта «Носа» — пункт, через который в музыку этой абсурдистской оперы «вползает тоска»: тоска настоящего художника по истинным ценностям, обретающая специфическое качество в окружении «отрицательных знаков ценности». Музыкальной структуре оперы, в добавление к трем главным «сюжетам», или «сверхпарадигмам», сообщается принципиально новое измерение, синтезирующее некоторые наиболее существенные признаки этих «сверхпарадигм» от одной из них берется жанровость, от другой — «лейтмотив Носа», от третьей — остинатность; но сочетание этих трех элементов здесь утрачивает абсурдный, антилогический смысл. Вместе с тем изначальнаяотягощенность исходных элементов абсурдом придает свой отпечаток этому авторскому слову — своеобразному, обусловленному временем и местом создания эквиваленту шумановского *der Dichter spricht*.

Направление, заданное «Носом», по известным причинам не могло иметь продолжения в творчестве Шостаковича. Оно окончательно лишилось почвы с переездом композитора из дважды уничтоженного (сталинским геноцидом и гитлеровской блокадой) и утратившего свой былой ореол Петербурга-Ленинграда в официально-безликую Москву: здесь можно было бы провести аналогию с Заболоцким, который после отбытия лагерного срока также

¹ Гинзбург 1989, с. 394—395.

переехал в Москву, и в московский период своего творчества проявил себя в качестве совершенно нового поэта, едва ли сохранившего в себе хоть что-то от обэриутского прошлого. Слабый отголосок увлечений юности Шостаковича слышен в немногих произведениях позднейшего времени — в частности, в созданных в конце жизни «Стихотворениях капитана Лебядкина», которого, кстати, обэриуты считали своим поэтическим «учителем». Кажется, что судьба гениального и многократно униженного композитора была предугадана в одной из притч Хармса:

Жизнь — это море, судьба — это ветер, а человек — это корабль. И как хороший рулевой может использовать противный ветер и даже идти против ветра, не меняя курса корабля, так и умный человек может использовать удары судьбы и с каждым ударом приближаться к своей цели.

Пример: человек хотел стать оратором, а судьба отрезала ему язык, и человек онемел. Но он не сдался, а научился показывать дощечки с фразами, написанными большими буквами, и при этом, где нужно, рычать, а где нужно, подвывать, и этим воздействовать на слушателей еще более, чем это можно было сделать обыкновенной речью.

Трагедия Шостаковича — по меньшей мере в одном из своих измерений — это трагедия творца, насильственно лишённого своего языка: судьба Ковалева и хармсовского рыжего человека — судьба разъятого живого тела — не миновала и его. Но «Нос» создан еще целостным Шостаковичем, и именно благодаря этой неутраченной целостности своего «Я» ему удалось воспроизвести столь точную, беспощадную и бескомпромиссную модель того разорванного, дезинтегрированного мира, в котором он был вынужден жить.

Музыкальная автобиография Стравинского

Общеизвестная склонность Стравинского к стилистической мимикрии, его пресловутый «протеизм» никогда не заслоняли от внимательных исследователей наличия в его творчестве некоторых важных констант. Одной из таких констант может служить едва ли не основная сквозная тема, главный «драматургический сюжет» (если воспользоваться обэриутским термином из предыдущей главы) музыкального театра композитора: тема героя, нарушившего некие экзистенциальные, затрагивающие самые глубинные основы существования человека в мире, правила поведения; за это герой подвергается неотвратимому наказанию со стороны трансцендентных сил. Данный сюжет разрабатывается по меньшей мере в следующих произведениях:

— «Петрушка»: суть «преступления» героя этого балета роднит его с героем романа В.Набокова «Приглашение на казнь»; и там, и тут причиной казни явилась «некоторая особость» героя, его неполная «прозрачность», нетерпимая в мире, где все остальные совершенно прозрачны друг для друга, то есть не несут в себе никаких тайн;

— «Царь Эдип», где героем нарушены первейшие, самые фундаментальные социальные запреты: запрет отцеубийства и запрет инцеста;

— «История солдата», «Орфей», «Похождения повесы»: в основе всех этих произведений лежит прямая и незаконная сделка человека с потусторонними силами.

Можно без преувеличения сказать, что данный «драматургический сюжет» доминировал в театре Стравинского в течение по меньшей мере сорока лет («Петрушка», 1911 — «Похождения повесы», 1951); такие сочинения, как «Весна священная» или «Свадебка», вроде бы не имеющие к нему отношения, на деле утверждают его противоположный аспект: тему экзистенциального порядка, достигаемого ценой регулярных жертвоприношений, которые только и могут предотвратить любые своевольные действия, направленные против этого порядка.

С точки зрения наивного психоанализа, склонного выводить художественное творчество из личных комплексов автора, оставляя в стороне более глубинные мотивы, достигающие своими корнями сферы коллективного бессознательного¹, подобный выбор сквозной темы (впрочем, в области музыкального театра нашедшей уже свое выражение в «Дон Жуане» Моцарта и — в несколько ослабленном вследствие формального «счастливого конца» ви-

¹ Образцом в этом смысле может служить книга: Донингтон 1974, где «Кольцо нибелунга», с привлечением достаточно поверхностно усвоенного аппарата юнговской «аналитической психологии», трактуется как выражение определенных личных комплексов его автора.

де — в «Вольном стрелке» Вебера) можно было бы счесть автобиографическим и даже усмотреть в нем стремление к символическому представлению судьбы художника в современном мире. В отношении Стравинского такая гипотеза представляется вдвойне обоснованной, так как определенный, очень серьезный вид «нарушения правил», затрагивающий самые основы экзистенции той музыкальной традиции, из которой вырос композитор, а именно — незаконная «игра» с устоявшимися, освященными традицией музыкально-стилистическими парадигмами, приводящая к их безнадежной «порче» и дискредитации, является одной из существенных констант его творческой логики; эта рискованная игра, обозначенная А. Шнитке как «парадоксальность», блистательно проанализирована в его известной статье¹. Рано проявившаяся склонность к «порче» парадигм стоила Стравинскому дружбы с одним из самых близких людей — А. Римским-Корсаковым, в одной из статей 1915 г. окрестившим его «порочным талантом»². Значительно прогрессирующий с той поры экзистенциальный («порок») композитора еще многократно служил предметом критического обсуждения, в том числе крайне недоброжелательного и некомпетентного, пока в первые послевоенные годы не получил — в ряду других «пороков» музыкального искусства XX века — диагноза в романе Т. Манна «Доктор Фаустус».

Общеизвестно значение музыки Стравинского — особенно его так называемого «неоклассицизма», этого наиболее откровенного проявления «порочной» склонности к рискованному нарушению правил — как одной из составных частей обобщенного образа музыки Адриана Леверкюна (которая в той же степени, что и человеческое «я» этого вымышленного композитора, может считаться основным действующим лицом романа). Правда, более существенной частью этого обобщенного образа считается музыка Шенберга с его додекафонией; возможно, есть и менее очевидные аналогии (как знать, не послужила ли симфоническая поэма Сибелиуса «Океаниды» прообразом ранней симфонической поэмы Леверкюна «Светочи моря», а концовка первой «Ночной музыки» из Седьмой симфонии Малера — прообразом концовки леверкюновского «Плача доктора Фаустуса» с ее повисающим в тишине высоким «соль» виолончели). Тем не менее в биографии Леверкюна нашлось место и «неоклассицизму», вершиной которого явилась ранняя, написанная непосредственно перед адаптацией серийной техники опера «Бесплодные усилия любви» по одноименной пьесе Шекспира, на английский текст. Рассказчиком, от лица которого ведется повествование, дано описание стиля этой партитуры, играющей с «формами, о которых известно, что из них ушла жизнь», веселой, но одновременно «печальной в своем аристократическом нигилизме»³. «Музыка, которую ткал мой друг, была в высшей степени

¹ Шнитке 1973.

² Римский-Корсаков 1915.

³ Манн 1959, с. 293.

удивительна... Ничто не нарушало строгого камерного стиля, это была филигранная работа, умный, полный изобретательного юмора, затейливо-тонкого озорства звуковой гротеск, и любителя музыки, уставшего от романтической демократии и моральной демагогии, привела бы в восторг эта самососредоточенная и совершенно холодная эзотерика, которая, однако, *будучи* эзотерикой, всячески высмеивала и пародировала себя..., что примешало бы к восторгу крупницу безнадежности, каплю грусти»¹.

Роль — пусть не самая значительная — музыки Стравинского (а также ее интерпретации — и, шире, интерпретации неоклассицизма вообще, — «музыкальным советником» писателя, Теодором В. Адорно) в формировании некоторых идей романа считается общепризнанной и может здесь дополнительно не затрагиваться. Что же касается обратной связи — воздействия романа на последующее творчество одного из тех, кто невольно внес свою лепту в формирование его концепции, — то она, насколько нам известно, еще не обсуждалась. Более того, само существование подобной обратной связи могло бы показаться более чем сомнительным, имея в виду постоянно подчеркиваемую Стравинским дистанцированность от любой связанной с музыкой «литературщины»², а тем более такой, которая исходит от представителя немецкой культуры. Тем не менее обратная связь — конечно, тщательно скрытая, замаскированная композитором, — на наш взгляд, существует, и находит свое проявление в опере «Похождения повесы», задуманной в год публикации «Доктора Фаустуса» (1947) и завершенной четырьмя годами позднее.

Нам представляется, что эта обратная связь проявляется в двух аспектах — так сказать, внешнем и внутреннем. Во-первых, в плане своей поэтики опера Стравинского — это свободная реализация идеи «Бесплодных усилий любви» Левверкюна: опера «камерного стиля», откровенно играющая с формами, от которых осталась одна только пустая оболочка (в своем «неоклассицизме» Стравинский доходит не только до гальванизации традиционной номерной оперной формы, но и до использования клавирина в качестве инструмента, сопровождающего речитативы *secco*), сочиненная на текст на неродном для автора, но обладающем для него особой культурологической привлекательностью английском языке, и к тому же самим своим появлением восполняющая некий существенный пробел — ведь «стравинское» начало в творчестве Левверкюна проявило себя именно в форме большой по объему оперы, а сам «эмпирический» Стравинский до «Пождений повесы» ни одной такой оперы не написал. Во-вторых — и это несравненно более важно, — в опере обнаруживаются признаки своего рода замаскированной автобиографии артиста, в ряде существенных пунктов совпадающей с сюжетом о Левверкюне. Наша гипотеза состоит в том, что Стравинский вполне осознанно идентифи-

¹ Там же, с. 267.

² Ср. хотя бы его отзыв о «Жане-Кристофе» Ромена Роллана: Стравинский 1971, с. 128.

цировал своего «повесу» — Тома Рэйкуэлла (Rakewell) — с манновским Адрианом Леверкюном, и к тому же придал ему автобиографические черты, таким образом повторно, уже от первого лица реализовав тот сюжет о продавшемся силам зла современном артисте, который впервые был придуман его соседом и знакомым по Беверли-Хиллз¹; но Стравинский сделал это в завуалированной, аллегорической форме, лишь изредка приоткрывая завесу над своей тайной, и только однажды, и к тому же с опозданием (как мы убедимся ниже) позволив себе чуть большую откровенность.

Внешняя история создания оперы хорошо известна со слов автора². В 1947 г. он увидел на выставке серию гравюр английского художника XVIII в. Уильяма Хогарта, представляющую историю молодого человека, который получил огромное наследство, уехал из родной провинции в Лондон, там в погоне за наслаждениями быстро промотал свое богатство и кончил свои дни в лечебнице для умалишенных (Бедламе); женщина, любовь которой он некогда предал, не забывает о нем и навещает его в доме скорби. Идея сочинить на этот сюжет оперу созрела очень быстро. Для написания либретто Стравинский пригласил выдающегося мастера английского стиха Уистена Хью Одена (кстати сказать, зятя Томаса Манна; впрочем, данному обстоятельству, вероятно, не следует придавать излишне серьезного значения); в дальнейшем к работе над либретто подключился другой поэт, Честер Коллмэн. Сам композитор, конечно, также активно участвовал в этой работе, генерируя новые сюжетные идеи. В результате хогартовская исходная схема обогатилась новыми мотивами, важнейшие из которых — мотив продажи души героя дьяволу и мотив трех желаний героя, последовательное выполнение которых дьяволом приводит героя к гибели. Эти мотивы и некоторые детали либретто обеспечивают смысловую связь оперы с написанной за три с лишним десятка лет до нее «Историей солдата»; в данной ассоциации также можно усмотреть элемент автобиографичности, имея в виду, что Стравинский — если отвлечься от тех наиболее общих объединяющих моментов, о которых было сказано выше — никогда больше в своем театральном творчестве не возвращался столь откровенно к уже использованной однажды фабуле (здесь уместно вспомнить также то обстоятельство, что в период работы над оперой Стравинский, в связи с необходимостью обеспечить защиту своих авторских прав в США, весьма активно контактировал с образцами собственного раннего творчества; возможно, это также сыграло свою роль в развитии «ностальгического» умонастроения автора).

Дьявол в опере — воплощенная «тьень» героя (имя дьявола — Ник Шэдоу; слово shadow как раз и означает «тьень»). Наличие в характере героя (Рэйкуэлла) изначально заложенного в нем теневого начала символически,

¹ О взаимоотношениях композитора и писателя см.: Стравинский 1971, с. 129—130. В эссе Т. Манна «История "Доктора Фаустуса"». Роман одного романа» также есть неоднократные упоминания о светских контактах со Стравинским в годы войны.

² Стравинский 1971, с. 204—208.

вполне в духе барочных «фигур», выражено в его выходной арии (исполняемой сразу после открывающего оперу идиллически-пасторального терцета и непосредственно перед появлением на сцене настоящего Ника-Тени): в партии аккомпанирующего певцу фагота с опозданием на 2/8 и на октаву ниже дана точная каноническая имитация темы — пример 118¹. Введение мотива сделки с дьяволом придает исконному хогартовскому мотиву верной любящей женщины (в опере ее зовут Энн Трулав; true love = «верная любовь»: как здесь не вспомнить многочисленных «говорящих» имен и фамилий в романе Т. Манна) неожиданно фаустианское — уже не по Манну, а по Гете, — измерение: являя собой олицетворение «вечной женственности», Энн в последней сцене в образе богини Венеры является безумному, вообразившему себя Адонисом Тому и умиротворяет его помутившийся рассудок.

Три желания героя — это желание стать богатым, желание стать счастливым и желание облагодетельствовать человечество. Дарованное дьяволом богатство позволяет герою жить в большом городе на широкую ногу и предаваться наслаждениям, но не способно удовлетворить его более высоких запросов. Тогда дьявол дарует ему счастье, состоящее в обретении внутренней свободы — настолько полной, что герой позволяет себе сделать жест человека, поистине лишенного всяких комплексов, и выбрать в жены воплощенное уродство, женщину с бородой (Бабу-Турчанку); данный жест в духе героев «Бесов» Достоевского выдает неутраченную связь Стравинского с одной из характерных идеологем русской литературы (ведь именно Достоевский, по сути дела, открыл человеку Нового времени то понимание категории «свобода», которое выразилось в самоубийстве Кириллова и женитьбе Ставрогина на юродивой; отголоски обоих этих актов можно усмотреть в поступке Тома Рэйкуэлла) и лучше, чем что-либо иное в его творчестве, подтверждает сделанное в одном из диалогов с Р. Крафтом признание в особой приверженности именно этому писателю². Наконец, ради утоления еще более благородной потребности Тома — потребности спасти человечество от несчастий и вернуть ему утраченный рай — дьявол «изобретает» машину, будто бы способную превращать любые предметы в хлеб. В результате Том вскоре разоряется, все его имущество, включая жену, идет с молотка, а сам он на кладбище, среди могил играет с дьяволом в карты на собственную душу. В последний момент вмешательство Энн Трулав — верной возлюбленной юных дней, преданной и забытой — спасает ему душу, но не рассудок. Ник, охваченный огнем, проваливается в ад, а Том умирает в Бедламе, получив «отпущение грехов» со стороны Энн. В конце оперы все актеры без париков выходят на авансцену, чтобы пропеть заключительную «мораль» — в духе «Questo è il fin di chi fa mal» («Таков конец тех, кто поступает плохо») из финала «Дон Жуана» или

¹ Раз уж речь зашла о барочных «фигурах», укажем в этом отрывке на анабасис при словах *we rise* — «мы поднимаемся» и катабасис при словах *we fall* — «мы паддем».

² Там же, с. 32.

финальной морали из любимого Стравинским «Домика в Коломне» Пушкина.

Конечно, опера со столь тщательно разработанной литературной основой, да еще принадлежащая перу композитора с таким богатым ассоциативным миром, как Стравинский, выказывает множество черт сходства с другими произведениями, вошедшими в историю оперного искусства — как в смысле общности драматургических и сценических ситуаций, так и в смысле реминисценции тех или иных музыкальных парадигм. Помимо наиболее очевидных аналогий с операми, для которых тема «экзорцизма» является главной, а именно с «Дон Жуаном» (сцена на кладбище, видение персонажа, поглощаемого адским огнем, заключительная «мораль») и «Вольным стрелком» (одна и та же коллизия: герой — его возлюбленная — черт: тенор-сопрано-бас) различные исследователи называют и другие: с «Орфеем» Монтеверди (торжественная инструментальная интрада и пасторальный характер начальных номеров), с «Кармен» (параллелизм между коллизиями «Баба-Турчанка — Энн» и «Кармен — Микаэла»), с «Отелло» (сходство дуэтов Тома и Ника во втором акте и Отелло и Яго, также во втором акте), с «Пиковой дамой», с «Доном Паскуале», с оперными стилями Глюка, Россини, Верди, даже с «Фиделио» (ария Энн в финале 1-го акта напомнила одному из мемуаристов арию Леоноры)¹. В качестве оперы, оказавшей на него особое влияние в период работы над «Похождениями повесы», Стравинский называл «Так поступают все женщины» Моцарта²; вслед за ним эту аналогию настойчиво проводят и другие пишущие об опере. Но в данной связи стоит заметить следующее: при всем многообразии ассоциативных отношений между «Похождениями повесы» и оперным искусством прошлого «Так поступают все женщины» относится к тем образцам, с которыми у произведения Стравинского, по большому счету, нет абсолютно ничего общего! Здесь — как и во многих других писаниях и высказываниях композитора, особенно относящихся к последним двум десятилетиям его творчества — мы встречаемся с хитрой дезинформацией, призванной поддержать его сложившийся имидж и отвлечь внимание от истинных, по-настоящему существенных источников идей и ассоциативных связей.

Имея в виду, что одним из главных лейтмотивов настоящей работы, заявленным с самого ее начала, служит «оправдание созданного», попытаемся понять, каково «оправдание» существования этого опуса, в котором поистине парадоксальным (по слову А. Шнитке) образом перемешаны и разработаны самые разнообразные парадигмы, заимствованные из искусства прошлого, и которое благодаря этому оказывается — как это часто бывает у Стравинского — не просто очередным, пусть выдающимся образцом в ряду других образцов данного жанра, но своеобразной, дистанцированной от эмпириче-

¹ Хорган 1972, с. 188.

² Стравинский 1971, с. 208.

ской реальности поверхностной структуры критикой жанра, специально высвечивающей и подчеркивающей те или иные важные для автора аспекты его исторически сложившейся парадигматики. Приведем «оправдание» органической для Стравинского парадоксальности, представленное в качестве резюме упомянутой статьи Шнитке: стремясь «преодолеть догматизм приема либо его деформацией, либо утрированным (и потому вдвойне гибельным для него) буквализмом», Стравинский обнаруживает логику «великого ума, достаточно смелого для того, чтобы осознать невозможность буквального следования классическим нормативам, ставшим уже во многом ретроспективным явлением, и достаточно осторожного, чтобы не поверить новым правилам, еще не позволяющим сегодня построить новое здание музыки»¹. Расширяя этот вывод А. Шнитке, можно говорить не просто о недоверии Стравинского к возможностям «уже устаревших» или «еще не созревших» нормативов, но и шире — о всеобъемлющем *недоверии* или *сомнении* как о главной определяющей черте творческого облика композитора. Это и есть тот изначальный экзистенциальный «порок», который был пронизательно замечен А. Римским-Корсаковым еще в 1915 г. и который в той же мере, что и Стравинскому, свойствен лишь одному мастеру музыки XX века, да и то вымышленному — А. Левкеркюну.

Этот же порок, по сути, предопределяет судьбу тех трагических героев театра Стравинского, о которых говорилось вначале. Изредка композитору удавалось отвлечься от своего экзистенциального порока, преодолеть его: в сцене смерти Петрушки (как характерно, что эти несколько тактов не включены автором в концертную сюиту из балета и могут купироваться при исполнении его полной версии!), в Симфонии Псалмов, в некоторых фрагментах «Свадебки» (см. особенно конец третьей картины, после ц. 82), «Царя Эдипа», духовных партитур последних десятилетий. Но лишь в «Похождениях повесы» Стравинский — несомненно, всегда отдававший себе полный отчет в природе собственного порока, всячески культивировавший и лелеявший его, и, несмотря на постоянные заверения в обратном, крайне внимательно относившийся к реакции на свою музыку со стороны (в том числе, по всей вероятности, со стороны такого крупного и компетентного критика современного искусства, как Т. Манн) — предпринял углубленное критическое исследование этого порока, очень естественно использовав для данной цели форму жизнеописания некоего порочного человека. Благодаря этому своему скрытому, глубинному смыслу опера приобретает совершенно новое измерение, за внешней оболочкой *dramma giocoso* на сюжет из далекого прошлого обнаруживая трагическое, современное и, несмотря на старательно сохраняемую маску «объективизма», глубоко личное содержание.

Итак, рефлексия над собственным экзистенциальным пороком — пороком всеобъемлющего недоверия и сомнения, заставившим автора в дьяволь-

¹ Шнитке 1973, с. 434.

ской гордыне попать унаследованную от музыкальных пращуров, устоявшуюся гармонию и в наказание испытать трагедию Адама, отлученного от рая — является, на наш взгляд, главной глубинной темой произведения, находящей соответствующее отражение в его имманентно-музыкальной структуре. Такая рефлексия, естественно, требует постоянного и точного ощущения нетронутой пороком «нормы», воплощенной в «формах, из которых ушла жизнь» (по выражению черта из «Доктора Фаустуса»), но которые не утратили значения эталона целостности и гармонии (в данном случае можно было бы сказать: исторически сложившегося оптимального соотношения между парадигматикой *Текста* и синтагматикой *текста*), музыкального эквивалента «потерянного рая». Соответственно, суть допускаемого композитором «нарушения правил» в самом общем виде может быть определена как сочетание «нормальной» парадигматики элементов относительно низких иерархических уровней — мотивов и других образований аналогичного ранга — с «порочной» синтагматикой, соединяющей эти элементы между собой в нечто, совершенно чуждое канонам Текста, из которого они извлечены. В принципе сказанное может быть отнесено к значительной части наследия Стравинского, в том числе и ко всему его «неоклассицизму», но особенность «Похождений повесы», сообщающая именно этому произведению характер рефлектирующий и экзистенциалистский *rag excellence*, состоит в исключительно сильно подчеркнутой тоске по «потерянному раю» (ни в одном из прежних произведений Стравинского этого, по существу, нет). Тема потерянного рая находит свое выражение как в либретто (ср. смысловой мост между картиной Золотого века — «The Age of Gold» — в начальном пасторальном дуэте и картиной повторного обретения рая сошедшим с ума героем в финале; сюжетная параллель с историей композитора Леверкюна совершенно очевидна), так и в музыке, где есть образцы поистине нетронутой классицистской (без всякого «нео»!) чистоты и гармоничности, почти беспрецедентные для хорошо знакомого нам Стравинского.

Согласно одному из широко известных афористических высказываний Стравинского, музыкальная композиция — это искусство «логического обсуждения» тематического (здесь слово «тематический» вполне синонимично более строгому термину «парадигматический») материала¹. Прилагая этот афоризм к самому композитору, и имея в виду органическую парадоксальность его творческой логики, мы можем охарактеризовать его метод работы с материалом следующим образом: естественным, привычным для Стравинского является такой ход «обсуждения» парадигматической идеи, который противоречит имманентной логике, заложенной в его «генетической памяти» («памяти» Текста). На уровне непосредственного восприятия это выглядит так: отдельный, взятый вне контекста элемент легко идентифицируется как нечто прочно укорененное в Тексте (в духе какого-нибудь мастера прошлого

¹ Стравинский 1971, с. 227.

или какой-либо известной стилистической конвенции — если не как прямое заимствование из классики), но то, что извлекает из него Стравинский в ходе «обсуждения», ничего общего с Текстом не имеет; поэтому лишь на уровне элементов относительно низкого иерархического уровня (соизмеримых с мотивами) Стравинский более или менее придерживается устоявшейся «нормы», которая охотно и разнообразно нарушается, когда процесс синтагматического развертывания текста выводит «обсуждение» на более высокие иерархические уровни.

Приемы, используемые для этой цели в «Похождениях повесы», чрезвычайно разнообразны и вряд ли могут быть здесь исчерпывающе рассмотрены. Один из сравнительно простых случаев — процитированное в нотном примере 118 начало выходной арии Тома. Мелодия в партии солиста, взятая сама по себе, вполне могла бы принадлежать какому-нибудь мастеру оперы XIX века; структурно это стандартный десятитакт (4 + 4 + 2), модулирующий из F-dur в C-dur, где первый четырехтакт, как и полагается, оканчивается тоном, однозначно предполагающим гармонизацию доминантовой функцией первоначальной тональности, второй четырехтакт посвящен укреплению доминантовой тональности в качестве основной, а в добавочном двутакте новая тоника получает окончательное утверждение и к тому же в развертывании мелодической линии наступает местная кульминация на высокой ноте G. Добавление басового голоса (второй фагот) существенно нарушает «правильность», цельность мелодической линии; правда, в основном он ведет свою партию вполне «корректно», но в полукадансе четвертого такта обнаруживает некоторую функциональную неполноценность (терция доминанты вместо нормальной примы), а в заключительном кадансе вовсе функционально расходится с ведущим голосом. Включение же среднего голоса (первый фагот), канонически вторящего певцу в качестве «тени», окончательно устраняет четкую гармоническую «разметку», вроде бы предполагаемую структурой мелодической линии, и сообщает целому ту самую ауру легкой «порочности», которая является секретом Стравинского и которая воспринимается только на четко выраженном фоне «нормы», каковую в данном случае представляет собой собственно вокальная тема.

Аура «порочности» (будем продолжать пользоваться этим термином, имея в виду не его пейоративный смысл — тот, который вкладывал в него А. Римский-Корсаков, — а присущий поэтике оперы экзистенциальный, сущностный момент) строго дозирована и неравномерно распределена автором по тексту произведения. Ее сравнительно умеренная концентрация обеспечивается благодаря использованию характерного для Стравинского и хорошо изученного инвентаря приемов, оттапливающих от настойчиво декларируемой автором приверженности тональному языку и стремящихся подорвать основы этого языка изнутри¹ (в скобках заметим, что другая, не менее харак-

¹ Об отношении Стравинского к тональности в связи с «Похождениями повесы» см.

терная для Стравинского группа приемов, имеющая своей целью нарушение ритмических регулярностей, играет в опере незначительную роль, отчего ритмика оперы выглядит, по сравнению со многими другими партитурами композитора, в том числе и «неоклассицистскими», более гладкой и умеренной; среди интересных и острых подробностей работы с ритмом можно отметить *единственный* такт на 5/8 в середине финального ансамбля, совершенно парадоксальным и немотивированным образом разбивающий регулярность двухчетвертного метра, которая царит на протяжении всех остальных 158 тактов финала). Среди таких приемов:

— острые, не поддающиеся классификации в традиционных терминах диссонансы, образующиеся в результате столкновения линейно движущихся голосов, обычно — в диатоническом контексте: примеры 119а (вступление к третьей картине первого акта), б (дуэт с хором из третьего акта), в (сцена на кладбище из третьего акта);

— функциональное несовпадение разных слоев фактуры, вплоть до элементов политональности: примеры 120а (финал второй картины второго акта), б (сцена на кладбище);

— разнообразные виды эллипсисов, служащие нарушению «нормально-го» хода гармонического развития, приостанавливающие его и сообщающие ему столь характерную для стиля Стравинского функциональную неполноценность: примеры 121а (ариозо из первой картины первого акта), б (ариозо из второй картины второго акта), в (сцена на кладбище);

— «оксюморные» (по выражению Э.Уайта¹) сочетания натурального и альтерированного вариантов одной и той же ступени: примеры 122а (дуэт из первой картины первого акта), б (вступление к третьей картине третьего акта), в (дуэтино из той же картины);

— различные виды «нарушения правил» в кадансах: отсутствие должным образом организованной подготовительной фазы перед появлением завершающей тоники (примеры 123а — вступление ко второй картине третьего акта), использование тонического аккорда, контаминированного посторонними ступенями (примеры 123б — хор из второй картины первого акта, в — финал первой картины второго акта, г — финал оперы), использование тонического секстааккорда вместо трезвучия (пример 123д — хор из третьей картины третьего акта) и т. д., и т. п.

Процитированные нами отрывки составляют лишь ничтожную часть случаев использования названных приемов; большинство из них встречаются в партитуре почти на каждом шагу. Наряду с несколькими стилизациями под бытовую музыку (песня Ника в третьей картине второго акта — с. 199—203 клавира; «припев» арии аукциониста Селлема из первой картины третьего акта; уличная песенка, которую дуэтом поют Том и Ник за сценой в той же

Гриффитс 1982, с. 99—100.

¹ Уайт 1966, с. 422—426.

картине) они создают тот самый эффект пародии, о котором говорится в процитированных выше отрывках из «Доктора Фаустуса»

И все же самодовлеющая пародийность — пусть в серьезном, высшем смысле этого слова, указывающем на определенную высокоразвитую поэтику, а не просто на сатирико-юмористическое снижение серьезных жанров¹, и применимом к большей части «неоклассицизма» Стравинского — по всей видимости показалась композитору недостаточным «оправданием» для оперы, значение которой как кульминации и финала одного из важнейших этапов собственной творческой биографии он прекрасно сознавал (широко известного сакраментальные слова, произнесенные сразу после премьеры оперы: «Похождения повесы» — это конец²; так оно и случилось, ибо начиная со следующих партитур — Кантаты и Септета — Стравинский осуществил очередной стилистический «поворот», обратившись к серийной технике и, таким образом, формально распрощавшись с неоклассицизмом). В подобном историко-биографическом контексте ограничиться использованием в энциклопедический раз хорошо отработанной и прозрачной модели дискредитации почерпнутых из Текста парадигм значило бы совершить «зряшный», «пустой» поступок, нечто вроде женитьбы на Бабе-Турчанке (конечно, такое рассуждение имеет смысл только с точки зрения неких высших критериев, которые, как нам представляется, не могли не воздействовать на Стравинского в психологически сложный для него период конца 1940-х гг., когда смена господствующего направления музыкально-исторического процесса и растущий напор обоснованной в своем роде критики со стороны новых модернистов со всей остротой поставил перед ним вопрос: а что же дальше?). Поэтому в некоторых особо значимых пунктах произведения автор отходит от этой усредненной, как бы специально не маркированной модели своего «неоклассицизма», причем делает это в двух взаимно противоположных направлениях: постепенного возрастания, градации меры «порочности» и ее постепенного снятия и обнажения чистой, незамутненной, сохраняющей полную верность генетической памяти Текста парадигматической «нормы».

Движение в первом из этих двух направлений можно проследить, сравнивая три арии Тома, репрезентирующие три этапа завоевания его души силами зла. Первая из них — уже процитированная в примере 118 выходная ария — наиболее проста и лишь чуть-чуть затронута «пороком». Вторую («каватину») Том поет перед всегдатеямай борделя во второй картине первого акта. Метод постепенной градации меры «порочности» хорошо виден на примере вступления к этой каватине, которая начинается с ясного и однозначного тонического трезвучия *cis-moll*, но по мере своего развертывания неуклонно теряет признаки *cis-moll*'ности, вырождаясь под конец в нечто, не

¹ Ср.: «Пародия есть архангелская религиозная концепция «второго аспекта» и «двойника», с полным единством формы и содержания»: Фрейденберг 1973, с. 497.

² Цит. по: Друскин 1979, с. 173.

подающееся никакой разумной классификации с точки зрения заявленной исходной тональности (см. пример 124).

Начальный мотив третьей арии Тома, также претерпевающий по ходу развития серьезную деградацию, утрачивающий первоначальный «классицистский» облик и превращающийся в нечто вроде мучительной и неприятной гримасы, восходит к одному из безупречных в своем диатонизме мотивов большой сцены Энн в финале предыдущего акта (этот мотив см. в примере 125). Столь же безупречно, вполне по-моцартовски, начинается и вступление к арии Тома, показанное в примере 126; в связи с ним вспоминаются такие моцартовские образцы, как мотив во втором такте медленной части скрипичной Сонаты В-dur KV 378 (пример 126а), начальный мотив медленной части четырехручной фортепианной Сонаты в той же тональности (пример 126б) и др. Но уже с третьего такта «порок» дает о себе знать. Не вдаваясь во все подробности, отметим «съехавший» метр и пассивное, не уравнивающее парадигматической значимости начального импульса продолжение в тактах 3—4, постепенное вырождение мелодии в безликий (не содержащий парадигматически сильных позиций и потому маловыразительный) перебор тонов диатонического ряда после девятого такта, утрату исходной тональной определенности к концу вступления, вплоть до какофонической «бифункциональности» последнего такта.

Можно сказать, что фрагменты, подобные только что процитированым, основаны на доведенном до высокой степени напряженности противоречии между двумя глубинными структурами: одна из них, «нормальная», по своим параметрам соответствует классицистской парадигме (то есть, иначе говоря, она присутствует как некий эталон, о котором напоминают порожденные согласно имманентным данной модели правилам отдельные элементы текста — элементы, происхождение которых регрессивно прослеживается без труда), тогда как функция второй, «теневой» модели состоит в постоянном отрицании эталона через нарушения фундаментального классицистского принципа уравнивания позиций. Определенная степень конфликтности этих двух моделей свойственна «неоклассицизму» Стравинского вообще, но в большинстве случаев автор в процессе «логического обсуждения» тематических идей искусно добивается иллюзии уравнивания противоречий; с другой стороны, в некоторых отрывках «Похождений повесы» названные противоречия имманентно-музыкального порядка дополнительно нагнетаются, что сообщает музыке трагически искаженный, почти экспрессионистский облик. В данной связи ср. также заключительный оркестровый отыгрыш той же арии Тома из второго акта, в котором подводится итог процесса «опорочивания» исходной тематической идеи: см. пример 127 (можно обратить внимание на характерную для стиля этой оперы и уже отмеченную в связи с иными ее фрагментами подчеркнутую немотивированность, неподготовленность завершающего тонического аккорда).

Итак, «тень» в опере присутствует не только на уровне фабулы, в виде одного из персонажей «сценического сюжета», но и на имманентно-музыкаль-

ном уровне, в виде «теневой» структурной модели, всячески дискредитирующей предполагаемую основную, «нормальную», или эталонную, модель. Рассматривая творчество Стравинского или, по меньшей мере, его «парадоксальный» период (начало которого Л. Шнитке относит к концу 1910-х гг.¹) как целое, можно сказать, что противопоставление двух порождающих моделей, будучи основной константой всей его музыки, получило в «Похождениях повесы» новое измерение: перенесенное на театральную сцену, оно из невидимой драмы, разыгрываемой в сознании художника с участием абстрактных принципов, преобразуется в спектакль с конкретными, персонифицированными действующими лицами.

Как известно, «тень» — помимо того, что это имя одного из героев оперы Стравинского (а также, вообще говоря, традиционное имя двойника в литературе разных эпох и народов), — является одной из важнейших категорий «психологии глубин» К. Г. Юнга. С точки зрения этой психологической доктрины психическая субстанция каждого человека представляет собой своего рода подмости, на которых разыгрывается полное драматизма действие с участием нескольких персонажей, часто вступающих между собой в крайне острые отношения. «Тень» — один из таких персонажей, выполняющий в рамках психической субстанции отдельно взятого индивида функцию своего рода «дьявола», постоянно искушающего «Я» и вынуждающего его к сопротивлению, интенсивность которого зависит от психологической устойчивости субъекта: «Тень — это... та скрытая, вытесненная [в данном случае — вытесненная из сознания в сферу бессознательного — Л. А.], по большей части неполноценная и преступная личность, которая своими последними ветвями достигает мира звериных предков и таким образом объедает весь исторический аспект бессознательного»². В борьбу между «Я» и «тенью» может вмешаться и третий персонаж драмы — «анима» (лат. *anima* = «душа»); по Юнгу это совокупность женских черт, изначально присущих психической субстанции мужчины, но по мере созревания «Я» также оттесненных в глубины бессознательного. Достижение определенной гармонии между «Я», «тенью» и «анимой» делает возможным движение личности к высшей психической целостности и полноте — тому, что Юнг называет «Самостью» (*das Selbst*). Напротив, отсутствие подобной гармонии влечет за собой постоянные вторжения компонентов бессознательной сферы в сферу «Я», их борьбу за влияние, их месть за недооценку их значимости со стороны «Я»; в результате «Я» оказывается разорванным, неустойчивым и лишенным внутренней полноты и гармонии, а потенциал, способный привести личность к достижению Самости, остается нереализованным.

Контуры этой извечной, архетипической драмы, имманентной психической субстанции человека начиная с самого ее зарождения на ранней стадии

¹ Шнитке 1973, с. 383—384.

² Цит. по: Аверинцев 1972, с. 130—131.

развития человеческого рода, со всей очевидностью просматриваются в «Похождениях повесы» Стравинского; в подобной констатации едва ли можно было усмотреть нечто большее, чем наивное, основанное на изучении только внешней, фабульной стороны произведения юнгианство в духе упомянутого выше Р. Донингтона, если бы соотношения внутри глубинной структуры самой музыки не являли собой столь откровенного параллелизма отношениям, характеризующим структуру глубинного слоя человеческой психики.

Согласно К. Г. Юнгу, вытесненная и отвергнутая сферой «Я» «анима» имеет свойство являться человеку в видениях и снах в качестве вестницы сфер, трансцендентных по отношению к его «Я», в качестве носительницы некоего высшего знания, ставшего недоступным «Я» в результате разрыва, в прошлом превратившего его гармоничное сосуществование с «анимой»¹. Точно так же отвергнутая и забытая героем оперы «анима» является ему, утратившему рассудок, в качестве посланницы потерянного им рая, приняв в его глазах облик богини Венеры — этого совершенного воплощения вечной женственности. Как и следовало ожидать, во фрагментах последнего акта с участием вернувшейся к Тому Энн эталонная глубинная структура освобождается из-под влияния «тени», и музыке возвращается ее бывшая классицистская «непорочность». Воскрешающий образ потерянного рая дуэт Энн и Тома (Венеры и Адониса) и колыбельная Энн с хором из этой картины — это страницы оперы, наиболее безупречные в плане следования эталонной глубинной модели на всех иерархических уровнях структуры. В примере 128 приведена мелодия колыбельной (до момента вступления хора), исполняемая в сопровождении двух флейт; эти две флейты могут быть легко восприняты как своего рода *pendant* двум фаготам из выходной арии Тома, о которой речь была выше. Тем красноречивее различие между обоими номерами: если там аккомпанирующие голоса всячески способствовали ненавязчивому, но последовательному нарушению ожидаемой, «нормальной» гармонической диспозиции, выступая как бы от имени «теневого» порождающей модели, то здесь эталонная «разметка» соблюдается с настолько подчеркнутой точностью и достоверностью, что поистине не требует никаких дополнительных комментариев.

Итак, вечный фаустовский сюжет о противоборстве «анимы» и «тени» обретает в произведении Стравинского дополнительное, имманентно-музыкальное измерение, и становится «сюжетом» о противоборстве двух архетипических разновидностей искусства, двух форм отношения художника к материалу, из которого он творит. Драматургическая функция музыки, сопровождающей возвращение «анимы», как символа отпущения грехов героя, освобождения его души от «тени», очевидна. Но есть у этой музыки, вероятно, и другая, более личностная функция, которая становится понятнее с точки зрения широкого автобиографического контекста: последний, таким образом, интегрируется в имманентную структуру произведения. Эта функция

¹ См., в частности: Юнг 1994, с. 99—100.

метафорически может быть передана словами, будто бы сказанными стареющим Россини молодому Вагнеру: «*car j'avais du talent!*» («а ведь у меня был талант!»). На склоне лет, по мнению многих (а к этому мнению Стравинский более чем ревностно прислушивался) «в большей своей части потерянных зря»¹, композитор вспоминает о «потерянном рае», который переосмысливается им как забытое состояние свободы от экзистенциального порока недоверия и сомнения, как воспоминание о непорочности и естественности Соловья, легкомысленно преданного в обмен на искусственные прелести его механического двойника-«гени». Отсюда — тот непривычный для хорошо известного нам Стравинского ностальгический эмоциональный климат, которым отмечены последние страницы оперы и который лишь отчасти, как бы из чувства застенчивости, нейтрализуется ироничной финальной «моралью».

При таком подходе становится ясен и автобиографический смысл некоторых моментов либретто: от самодовольного и полного надежд настроения выходной арии с ее ключевыми словами: «*The life lies before me, The world is so wide...*» («вся жизнь — предо мною, а мир так широк...»), через описание прелестей и опасных соблазнов жизни в большом городе в арии из первой картины второго акта (Лондон Рэйкуэлл самым очевидным образом аналогичен Парижу Стравинского — такого же, как и его герой, провинциала по рождению) — к утрате героем собственной идентичности в глазах посетителей аукциона в начале третьего акта (их разговоры: «Том Рэйкуэлл? Он сбежал в Америку... Он методист. Он католик. Он перешел в иудаизм» могут восприниматься как намек на свойство самого Стравинского ускользать из-под любых попыток определения и классификации, равно как и на некоторые обстоятельства его жизни). Том Рэйкуэлл, подобно другим «размывающим устои», экзистенциально порочным персонажам театра Стравинского, воплощает некоторые исконные черты авторского «Я», но степень саморазбачающей откровенности, достигнутая в обрисовке этого персонажа, значительно превосходит привычную для композитора меру. Рассматривая оперу как род артистической автобиографии в контексте творчества Стравинского как целостного, неделимого явления, мы можем легче понять, почему этот текст таков, и именно таков, и почему он созрел и появился на свет в данный. и именно данный момент его жизненного пути — то есть «оправдать» его.

Попутно заметим, что через 17 лет после оперы, уже в глубокой старости, Стравинский создал еще одно произведение ярко выраженного автобиографического звучания: «Заупокойные песнопения» (*Requiem-Canticles*). Здесь в форме серии завуалированных, неявных «цитат» дан ностальгический обзор собственного прежнего творчества; реминисценции «Царя Эдипа» (в *Tuba mirum*), «Симфоний памяти Дебюсси» (в инструментальной Интерлюдии), «Симфонии псалмов» (в *Rex tremendae*), «Свадебки» (в инструментальной

¹ Суждение А. Голеа из его «Эстетики современной музыки» цитируется по: Эрхардт 1962, с. 90.

Постлюдии) кажутся наиболее очевидными. Таким образом, в ключевые моменты своего пути — перед концом его самого долгого и плодотворного этапа и перед заключительной точкой — он не избегал формального нарушения той приверженности «истине сегодняшнего дня», которую в свое время столь настойчиво подчеркивал¹.

В заключение вернемся к проблеме соотношения «Доктор Фаустус» — «Похождения повесы». Мы выдвинули гипотезу о прямом воздействии романа на композитора, побудившем его создать оперу, по существу, на тот же сюжет, с использованием композиционных идей, почерпнутых из романа, но не привели сколько-нибудь весомых доказательств. Наличие точек соприкосновения между оперой и романом неоспоримо, но сам по себе этот факт не может служить доказательством прямого и непосредственного влияния: композитор мог прийти к идеям, аналогичным тем, что завладели романистом, своим, независимым путем.

Тем не менее нам представляется, что Стравинский отнесся к роману со всем вниманием и это свое отношение хитроумно «зашифровал» в одном из произведений, написанных вскоре после завершения оперы. Известно, что либреттист Стравинского, Оден, сочинил также либретто по «Бесплодным усилиям любви» — той самой комедии Шекспира, которая вдохновила Леверкюна. Стравинский проявил интерес к этому либретто², но в конечном счете им не воспользовался, ограничившись лишь созданием миниатюрной песни на текст стансов Весны из последнего акта комедии (третья из «Трех песен В. Шекспира», 1953). Так вот, в этом произведении на слова из пьесы, прочно ассоциируемой с именем композитора Адриана Леверкюна, Стравинский использовал сквозной лейтмотив всего творчества Леверкюна: «...в музыкальных узорах моего друга поразительно часто встречаются слигованные 5—6 нот, начинающиеся на h, оканчивающиеся на es, с чередующимися e и a посередине — ...мелодическая основа, всячески варьируемая гармонически и ритмически, относимая то к одному голосу, то к другому... Означает же этот звуковой шифр h e a e es: hetaera esmeralda»³ (то есть символическое имя «анимы», сыгравшей в жизни героя романа роковую, но отчасти и благотворную роль).

Для Стравинского этот мотив — не в буквальном виде, а транспонированный на полтона вниз (b es as es d) — служит мелодической основой песни. Используется и его вариант, начинающийся с f. В сумме оба варианта дают конфигурацию из трех кварт f-b, b-es, es-as и квинты d-a; она трактуется как род шеститоновой серии, что дает возможность обеспечить всеприсутствие леверкюновского мотива в двух чередующихся или наложенных друг на друга вариантах на протяжении почти всей песни. Для того, чтобы читатель смог

¹ Стравинский 1963, с. 273.

² См. об этом: Стравинский 1988, с. 366—367.

³ Манн 1959, с. 198—199.

составить себе представление о степени сходства между «оригиналом» левекионовского мотива (с характерным для него внутренним повтором) и его «переработкой» в песне Стравинского, приведем начальные такты песни в переложении для голоса и фортепиано Д. Смирнова (Игорь Стравинский. Вокальная музыка, вып.1. — М., «Советский композитор», 1982; см. нотный пример 129, особенно аккомпанирующую партию).

Конечно, не исключено, что мы здесь имеем дело просто со случайным совпадением, но все же подобное предположение кажется нам маловероятным: если это и совпадение, то вовсе не случайное, а полное глубокого внутреннего смысла. Но скорее всего здесь речь должна идти не о совпадении, а об осознанном стремлении художника приоткрыть — для тех, кто захочет этим заинтересоваться — завесу над одной из своих сокровенных тайн.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Форма настоящей работы — открытая; прерывая ее после произвольного числа глав, мы сознаем, что ни добавление к этому числу новых глав, ни сокращение отдельных глав из числа вошедших в ее состав не внесли бы принципиальных изменений в заявленную здесь концепцию. Избранный объем мы сочли наиболее оптимальным: он дал возможность вовлечь в рассмотрение достаточно широкий — как в историческом, так и в типологическом плане — спектр материала и в то же время избежать повторения и однообразия выводов.

Категория глубинной структуры — ключевая для настоящей работы, вынесенная в ее заголовок, — строго говоря, так и не получила в ней формального определения: ведь таким определением, безусловно, не может считаться обрисованное с самого начала крайне обобщенное, лишенное конкретности представление о ней как о чем-то недискретном и онтологически предшествующем эмпирическому, данному непосредственному наблюдению и поддающемуся членению на иерархически ранжированные элементы музыкальному тексту. Нам кажется, что в отмеченном обстоятельстве следует усматривать не только недостаток предлагаемой вниманию читателя теоретической концепции, но и имманентное свойство самой категории «глубинная структура», для которой формализуемая составляющая — шенкерянский *Ursatz* или его аналоги в музыкальных культурах, не имеющих точек соприкосновения с европейской музыкой Нового времени — может быть лишь одним из многих компонентов, вовсе не обязательно выполняющим решающую функцию в процессе моделирования эмпирического облика музыкального текста. Глубинная структура музыкального текста — это, вообще говоря, нечто с размытыми, нечеткими границами; в его центре может иметься ядро наподобие шенкерянского *Ursatz*, но на периферии оно способно утрачивать определенность в силу не поддающихся стопроцентному учету, не регистрируемых «без остатка» связей с широко понимаемым Текстом соответствующей культурно-исторической традиции, а через него — и с глубинными социально-психологическими процессами, воздействующими на этот Текст. Поэтому мера «замкнутости» наших анализов (направленных, по исходному замыслу, на «оправдание созданного», то есть на реконструкцию истории порождения соответствующих текстов в ее имманентно-музыкальном, *герметическом* аспекте), мера их сосредоточенности *только* на выявлении внутренних закономерностей, присущих данному нотному материалу, неизбежно колеблется в зависимости от удельного веса ядра глубинной структуры или, иначе говоря, от меры однозначности и обозримости отношения текста к Тексту: в шараканах и Сонате Бетховена эта мера достигает максимума, а в произведениях Монтеверди, Шостаковича и Стравинского, ведущих разнообразный диалог с Текстом и поэтому изобилующих скрытыми связями и смыслами — минимума.

Сказанное позволяет заключить, что последовательная формализация музыковедческого анализа с точки зрения задачи «оправдания созданного» оказывается результативной только в тех случаях, когда *Ursatz* или какое-либо иное функционально эквивалентное ему ядро глубинной структуры действительно играет определяющую роль в процессе порождения поверхностной структуры текста; поэтому, кстати, такие — в своем роде достигшие высшего уровня совершенства — исторические парадигмы типологического классицизма, как духовная музыка Палестрины или творчество Веберна серийного периода всегда служили излюбленными объектами формализованного анализа и на сегодняшний день могут, пожалуй, считаться по-настоящему хорошо изученными. Напротив, формализованный анализ музыки противоположного типа, при всей своей информативности, ничего не сообщает об имманентной «истории» его порождения; раскрывая статический и дискретный аспект формы, он умалчивает о ее динамическом и непрерывном аспекте.

Резюмируя, можно утверждать, что «разношерстность» представленных в настоящей работе и объединенных, в общем, на расплывчатой дедуктивной основе анализов — анализов, в результате которых мы с помощью достаточно специальных, иногда весьма сложных терминов попытались сказать несколько довольно простых вещей о более или менее скрытых «смыслах» разбираемых музыкальных текстов, о воплощенных в них и объективно выраженных через парадигматику и синтагматику элементов моделях мира, — обусловлена стремлением к последовательному соблюдению принципа имманентности подхода. На наш взгляд, достаточной компенсацией за кажущийся методологический эклектизм может служить избежание слишком широко распространенной в музыкальной науке ошибки, а именно неадекватной оценки явлений, обусловленной применением к этим явлениям критериев, не отражающих их имманентных свойств, и игнорированием сущности скрытых от непосредственного наблюдения, глубинных процессов, вызвавших эти явления к жизни и определивших их эмпирический облик.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1

Musical score for example 1, featuring four staves in a grand staff format. The notation includes various rhythmic values and melodic lines across the staves.

2

Musical score for example 2, featuring piano and violin parts. The score is divided into sections labeled K1, K2, L1, L2, and L3. The piano part includes chords and rhythmic patterns, while the violin part features melodic lines and arpeggiated figures.

3

K1 K2 * K3

4

K1 K2 * K3 L1 L2

5

* ← →

The image displays a musical score for page 6, consisting of seven staves. The notation is primarily in treble clef, with a bass clef appearing in the second staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and beams. There are several annotations: arrows pointing to specific notes in the first and second staves, and a large bracket spanning across the third, fourth, and fifth staves. The sixth and seventh staves show a continuation of the melodic line with some rests. The overall structure suggests a complex piece with multiple voices or instruments.

7

Musical score for page 7, featuring seven staves. The notation includes various notes, rests, and fingerings. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have treble clefs. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a bass clef. The sixth and seventh staves have treble clefs. The score includes numerous vertical arrows pointing up and down, indicating fingerings or articulation. There are also some circled notes and a curved line connecting notes in the third staff.

8

Musical score for page 8, featuring three staves. The notation includes notes, rests, and fingerings. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have treble clefs. The score includes vertical arrows pointing down, indicating fingerings or articulation. There are also some circled notes and a curved line connecting notes in the second staff.

Musical score for page 9, measures 1-5. The score is written for three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). The top staff contains a melodic line with eighth notes and rests, featuring four upward-pointing arrows above the notes. The middle staff contains a piano accompaniment with eighth-note patterns and a '7' marking above the first measure. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests.

Musical score for page 10, measures 1-5. The score is written for three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). The top staff contains a melodic line with eighth notes and rests, featuring four upward-pointing arrows above the notes. The middle staff contains a piano accompaniment with eighth-note patterns and a '7' marking above the first measure. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests.

13a

Ew han - dip - eal k'o tēr a - fa - k'e - loc'n,
ew tō - weal of - ļoyn ken - da - na - rar,
a - fa - k'e - c'ēr zno - sa i p'or - ku - t'iwn ti - e - ze - rac'.

136

Yayg - woyn an - ma - hu - t'ean ģa - ģa - ke - c'ak' ew te - sak',
zi k'alc'r ew u - lit es tēr,
ew vasn a - me - ne - c'un p'or - ku - t'ean e - kir yaš - xarhs

13B

Ergs at - eal mar - ga - rē - i - c'on hra - ģa - li jay - niw,
an - da - dar ūrh - na - ba - nen oz - marm - na - c'ealn i ku - sēn,
or e - re - we - c'aw mez i p'or - ku - t'iwn

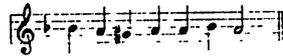
14a



146



14B



15a



156



16



a)Or kang-ne-c'ér 6)Or kang-ne-c'er a)Ork' az - han-dēs r)Ork' az-han-dēs a)Ba-re-ban-eal e)Ba - re - ban -eal

17a



Ork' a - ka - na - tesk' ew spa - sa - work' e - ten marmnac' e - loy ba - nin.



ger i ve - roy an - marm-noc' da - suc'n han - di - pe - lov šnor - hi.

176



18a



186



19



20a



206

Surb xač'n ოგ - na - kan ha - wa - ta - c'e - loc',
 kang - ne - c'aw i yerk - ri yač - t'ot t'aš - nam - woyn,
 e - kayk' žo - to - vurdk' er - kor - pa - ges - c'uk'.

* 20B

Surb xač'n ოგ - na - kan ha - wa - ta - c'e - loc',
 kang - ne - c'aw i yerk - ri yač - t'ot' t'aš - nam - woyn,
 e - kayk' žo - to - vurdk' er - kor - pa - ges - c'uk'.

21a

An - yač - t'e - li

21b

An - yač - t'e - li

22

ossia
 -ku - t'iwn k'o -ku - t'iwn k'o

23



An - yat - t'e - li na - ha - ta - ku - t'ivn k'o

24



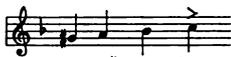
ov surb T'e - o - do - ros;

25



An - yat - t'e - li na - ha - ta - ku - t'ivn k'o ov surb T'e - o - do - ros;

26



sz - t'sš - na - min

27



i yan - loyc ka - pansn,

28



z t'sš - na - min ka - pec' i yan - loyc ka - pansn;

29



ew ge - reac' sz - ge - ru - t'ivn ha - ka - řa - ko - tin.

30

Or Ț - ir ya - faj k'an ȝ - ya - wit - ea - nȝs ba - nȝd as - tȝ - uac,
 vason meroy p'ȝrku - t'ean a - fer mar - min i surb ku - sȝn,
 ȝz k'ez ȝrh - nemk' as - tȝ - uac har - c'ȝn me - roc'

31

Ȟnd lu - sa - p'ayl zȝ - uat' - noyn ȝz - ya - ru - c'ean ȝrh - nes - c'uk',
 ew maț - t'e - lov xȝnd - res - c'uk' mak'rel ȝz - mez i me - țac'

32

Deh, som - mer - gi - ti as - cen - de

33

al - te ru - i - ne al tuo bel vi - so è bas - so al celes - te chiami unsol a - bis - so

34

as - cen-di della sup - re-ma al-tez-za all'a - pi - ce sub - li - me

35

vo' sfo - gar la stiz - za che mi mo ve

36

por - ta-te a vo - lo, por-ta-te a vo - lo e se ne vo - la
driz - zo il mio vo - lo, drizzo il mio vo - lo

37

a - ria, a - ria e l'a - ria ven - ti

38

fa - vil - le da questi stra - li

39

ric - chez - za o glo - ria fu-ror

lie - ta, lie - ta lie - to mio co-re glo - ri-e

40

il cor ac - ca - rez - zan - do

41

sempr'al cont - ra - rio, al cont - ra - rio, al cont - ra - rio fa di

41a

intri - ca, intri - ca

E pure io tor-no, e pu-re io tor - no qui, qual li - nea al cent-ro,

qual fo-co a sfe-ra, e qual rus - cel - lo al ma - re.

che veg-gio, in-fe - li - ce? e in grem - bo di Pop - pe - a

che per pie - gar - ti e in-te-ne - rir - ti il co-re di lag - ra-me imperò prie-ghi de-vo-ti

45

A - hi spirar quest'al - ma Ahi perir, ahi mancar quest'al - ma sen - to

46

In un sos - pir, sos-pir che vien dal pro - fon - do del cor. In un sos-pir, sos - pir .

47

Te - mo, te - mo

48

A, a, a Dio Ro - ma, a, a, a Dio patria, a, a-mi-ci, a-mi-ci, a Di - o

49

Come dol - ci Sig - nor... Se-no i... i... i po - mi? i dol - ci, dol -

ci amp-les-si det-ti i sen - si si so - a - vi.

50

la mia vi - ta è per - du - ta le tem - pes - te del cor, le tem - pes - te del cor

The musical score for page 50 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "la mia vi - ta è per - du - ta le tem - pes - te del cor, le tem - pes - te del cor". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines.

51

La Pan - no - nia da all' ar - mi, da all' ar - mi, da all' ar - mi

The musical score for page 51 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "La Pan - no - nia da all' ar - mi, da all' ar - mi, da all' ar - mi". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines.

52

Tu mi sforzi allo sdegno mi sfor - zi al - lo sde - gno, allo sdegno, allo sdegno, allo sdegno, allo sde - gno

The musical score for page 52 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "Tu mi sforzi allo sdegno mi sfor - zi al - lo sde - gno, allo sdegno, allo sdegno, allo sdegno, allo sde - gno". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines.

53

Fia - gel - li, fla - gel - li, fu - ni, fu - ni, fo - chi, fo - chi

The musical score for page 53 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "Fia - gel - li, fla - gel - li, fu - ni, fu - ni, fo - chi, fo - chi". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines.

54

Per me guer-reg-gia, guer-reg-gia A - mor, per me guer - reg-gia,guer-reg-gia Amor

55

Non mo-ri-r, non mo-ri-r, Se - ne-ca
Non mo - rir, non mo - rir, Se - ne-ca
Non mo - rir, non mo-rir, Se-ne-ca

56

57

Pri - vo sa - rò del Cie - lo e del'in-fer - no?

Disprezza-ta Re-gi - na, Re-gi - na, Re - gi - na disprez-za - ta, disprezza - ta Regi - na del monarca ro - ma - no af -

fil - ta, af - filt - ta, afflitta mo - glie. Che fo? O - ve son? che penso, che penso?

O, del - le don - ne mi - se - ra - bil ses - sol Se la natura e il cie - lo li - bere ci pro -

du - ce, il mat - ri - mo - nio, il mat - ri - mo - nio c'incate - na ser - ve. Se conço - pi - mo l'uo - mo...

59 (окончание)

O dei - le don - ne mi-se - ra - bil ses - so... al nostr'em - pio ti - ran for-miam le

mem-bra, al - let - tia - mo il car - ne - fi-oc cru - de - le che ci scan - na e ci sve - na, e siam co-

stret - te per in-deg - na sor - te a noi me - des - me fab - ri - car la mor - te

60

Ne - ro - ne, Ne - ro - ne, em - pio Ne - ro - ne, o Di - o, e Dio, ma - ri - to be - stem-

mia - to per sem - pre ma - le - det - to dal cor - do - gli mie - li, do - ve hai - ma, do - ve se - i?

61

(Allegro)

in braccio di Pop-pe-a, in braccio di Pop-pe-a, di Pop-pe-a tu di-mo-ri,

fe-li-ce, e go-di, fe-li-ce e go-di.

61a

Ren-de-tem'il mio ben, ren-de-te m'il mio ben, ren-de-te m'il mio ben, Tarta-rei Nu-mi.

62

(Lento)

E intan-to il fre-que-n-te cader de'pian-li mie-i pur va quasi for-man-do di-lu-vio di specchi in

cui tu mi-ri dentro alle tue de-li-zie i miei, i miei, i mi-ci mar-ti-ri.

Des - tin, des - tin, se stai la - sù, Gio - ve, as - col - ta mi, se per pu - nir Ne

ro - ne ful - mini, ful - mini, ful - mini, ful - mini ful - mi - ni tu non ha - t.

D'impo - ten - za l'ac - cu - so, d'ingiusti - zia t'in - col - po. Ahi

Ahi, tra - pas - so tropp'ol - tre e se ne pen - to, sup - pri - mo e sepe -

lis - co, in ta - ci - tur - ne angos - cie in mi - o tor - men - to.

66

Musical score for measures 66-67. The score is written for two staves, treble and bass clef. Measure 66 shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 67 continues the melodic line and bass line, with some phrasing slurs and accents.

67

Musical score for measures 68-69. The score is written for two staves, treble and bass clef. Measure 68 features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. Measure 69 continues the melodic line and bass line, with some phrasing slurs and accents.

68

Musical score for measures 70-79. The score is written for two staves, treble and bass clef. Measure 70 starts with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a complex accompaniment. Measures 71-79 continue the melodic line and bass line, with some phrasing slurs and accents. The score is divided into sections labeled a', a'', b, c', c'', and d.

25

Musical score for measure 25, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical score for measure 70, consisting of three systems of treble and bass clef staves with complex rhythmic patterns.

Musical score for measure 71, featuring a grand staff with treble and bass clefs and a complex melodic line.

71a

A musical score for exercise 71a, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

72

A musical score for exercise 72, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

73

A musical score for exercise 73, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

74

A musical score for exercise 74, consisting of five staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The score is marked with letters a, б, б', б'', в, г, д, and д'.

74 (окончание)



75



76



77



78



79



80



81



82



83



84

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти стaves. Стансы сверху вниз: Фагот, Труба, Челеста, Бас-кларнет, арфы, струнные. Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки и динамические обозначения.

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти стaves. Стансы сверху вниз: Фагот, Труба, Челеста, Бас-кларнет, арфы, струнные. Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки и динамические обозначения.

84 (окончание)

Musical score for measure 84, ending. The score is written for five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are a grand piano accompaniment. The fifth staff is a bass line. The music concludes with a final chord in the piano and bass staves.

85

Musical score for measure 85. The score is written for a single staff. The music features a melodic line with a series of eighth notes and a final quarter note. The word "etc." is written to the right of the staff.

86

Musical score for measure 86. The score is written for a single staff. The music features a melodic line with a series of eighth notes and a final quarter note. A dashed line is drawn below the staff, indicating a continuation of the pattern.

87

Musical score for measure 87. The score is written for a single staff. The music features a melodic line with a series of eighth notes and a final quarter note.

88



89



J.iss

Flauto I

Piano

J.iss
con sord. *pp* *fff*

3 Tromboni I
con sord. *pp* *fff*

III
con sord. *pp* *fff*

Arpa
mp *lo.*

Violoncelli
3.4 *div.* *p*
5.6 *div.* *p*
7

Detailed description: This page of a musical score features five staves. The top staff is for Flauto I, with a melodic line marked *J.iss*. The second staff is for Piano, showing a complex accompaniment with various dynamics and articulations. The next three staves are for three Tromboni (I, II, III), each with a sustained note and dynamic markings *pp* and *fff*, and the instruction *con sord.*. The fifth staff is for Arpa, with a melodic line marked *mp* and *lo.*. The bottom two staves are for Violoncelli, with parts marked *div.* and *p*, and numbered 3.4, 5.6, and 7.

90 (окончание)

20

Fl. I

Ob. I

Cl. I

Cl. II

Fag. I

Cor. I

Cor. II

Tr-be I

Tr-be II

Vibr.

Arpa

21

Fl. I

Ob. I

Cl. I

Cl. II

Fag. I

Cor. I

Cor. II

Tr-be I

Tr-be II

Vibr.

Arpa

92

Fl. I II
Ob. I II
Cl. I II
Fag.
Cor. I II III IV
Tr-be I II III
Vibr.
Cal.
Arpa
P-no

92

93

94

95

La

Mi, La

Detailed description: This block contains the musical score for measures 92 through 95. The instruments listed are Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II, Bassoon, Cor Anglais I, II, III, and IV, Trumpet I, II, and III, Vibraphone, Cymbals, Harp, and Piano. The score shows complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *pp*, *mp*, and *sf*. The Harp part has lyrics 'La' and 'Mi, La' written below it. The Vibraphone part has 'i.o.' markings above it. The Piano part has '2a' markings below it.

99

Cl. I II
Vibr.
Cal.
Arpa
P-no

99

100

101

102

Fa, Sib

Detailed description: This block contains the musical score for measures 99 through 102. The instruments listed are Clarinet I and II, Vibraphone, Cymbals, Harp, and Piano. The score continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *pp*, *mp*, and *p*. The Harp part has lyrics 'Fa, Sib' written below it. The Vibraphone part has 'i.o.' markings above it. The Piano part has '2a' markings below it.

100

Trbo

Picc sopr.

Mar.

Vibr.

Arpa

Pno

100 101 102

Legato

i.v.

Detailed description: This block contains the first five staves of a musical score for measures 100 to 102. The instruments are Trbo (Trumpet B-flat), Picc sopr. (Piccolo soprano), Mar. (Maracas), Vibr. (Vibraphone), Arpa (Harp), and Pno (Piano). The Trbo part starts with a melodic line marked '100'. The Picc sopr. part has a rhythmic pattern. The Mar. part has a steady rhythmic accompaniment. The Vibr. part has a melodic line. The Arpa part has a chordal accompaniment with the instruction 'Legato' and 'i.v.'. The Pno part has a complex rhythmic and melodic accompaniment.

V-n I

V-n II

Vie

V-c

Cb. div. in 2

100 101 102

Detailed description: This block contains the last five staves of a musical score for measures 100 to 102. The instruments are V-n I (Violin I), V-n II (Violin II), Vie (Viola), V-c (Violoncello), and Cb. div. in 2 (Double Bass, divided in two). The V-n I and V-n II parts have melodic lines with various dynamics and articulations. The Vie part has a melodic line with long notes. The V-c part has a melodic line with long notes. The Cb. div. in 2 part has a rhythmic and melodic accompaniment.

Fl. I
Ob.
Cl. I
Fag. I
Cor. I
Tr-be I
Tr-be II
Tr-be III
Tr-be IV
Bomb.
Cassa
Mar.
Vibr.
Arpa (Laf. #1)
Fag.
Viol. II div in 3
Viol. III
Vla. div in 3
Vcl. div in 3
Cb.

94 (окончание)

Con agitazione e poco rubato
Senza metrum (L. ass.)

139

Cl. I

I

Tr-be II

III

I

Tr-ni

II

III

T. tam

(4th)

Tempo Primo
♩ = 60

Cl. I

I

Tr-be II

III

I

Tr-ni

II

III

T. tam

165 *J:128*

Fl. I

P.no

Mar.

Vie

Vc.

171 *J:53*

Fl. I

Ob. I

Cl. I

Fag. I

P.no

Mar.

Vie

Vc.

176

FL. II

Ob. I
II

C.ingl.

Cl. I
II

Fag. I
II

Cor. I
II
III

Tr-be I
II
III

Tr-nl I
II
III

Arpa

Vle div. in 3

V-c. 3.4
5.6

Cb.

con sord.

sul pont.

mp

p

pp

fpp

G.P.

183 $\text{♩} = 40$

Picc.

Fl. I
Fl. II

Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV

Timp. I
(2 esecutori) II

Vibr.

C-ne

Cel.

Arpa

P-no

V-nI
1-5 con sord.
6-10 con sord.

V-nII
1-5 pizz.
6-10 pizz.

V-c.
1-5 pizz.
6-10

C-b.
1-5 pizz.

214

Pic. I

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II

Fg. I II

Cor. I II

Tr. I II

Tbn. I II

Vibr.

Cor.

Cell.

Arpa

Perc.

Vcl. I div. in 3

Vcl. II div. in 3

Vla. div. in 3

Vcl. div. in 3

Cb.

Cresc.
P-tto sepp
Cresc.

98 (продолжение)

Perc.
 Fl. I
 Cl. I
 Cl. II
 Fag. I
 Fag. II
 Cor. I
 Cor. II
 Tr-pte I
 Tr-pte II
 Tr-pte III
 Oboe
 Picc.
 Cym.
 Vibr.
 Cel.
 Arpa
 Pno
 Viol. I
 Viol. II
 Vla
 Cb.

Fl. II *J. 63*
Ob. I *880*
C.ingl.
Cl. I
Cl. II
Pag. I
Pag. II
Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV
Tr-bo I *con sord.*
Tr-bo II *con sord.*
Tr-bo III *con sord.*
Trbn I *con sord.*
Trbn II *con sord.*
Trbn III *con sord.*
Crot.
Tr-bo
Vibr.
Col.
Arpa *Del. Reb, Mit, Fab, Solt, Lab, Sib*
Pao
Vcll I
Vcll II
Vcll III
Vcll IV
Vcll V
Vcll VI
Vcll VII
Vcll VIII
Vcll IX
Vcll X
Vcll XI
Vcll XII
Vcll XIII
Vcll XIV
Vcll XV
Vcll XVI
Vcll XVII
Vcll XVIII
Vcll XIX
Vcll XX
Vcll XXI
Vcll XXII
Vcll XXIII
Vcll XXIV
Vcll XXV
Vcll XXVI
Vcll XXVII
Vcll XXVIII
Vcll XXIX
Vcll XXX
Vcll XXXI
Vcll XXXII
Vcll XXXIII
Vcll XXXIV
Vcll XXXV
Vcll XXXVI
Vcll XXXVII
Vcll XXXVIII
Vcll XXXIX
Vcll XL
Vcll XLI
Vcll XLII
Vcll XLIII
Vcll XLIV
Vcll XLV
Vcll XLVI
Vcll XLVII
Vcll XLVIII
Vcll XLIX
Vcll L
Vcll LI
Vcll LII
Vcll LIII
Vcll LIV
Vcll LV
Vcll LVI
Vcll LVII
Vcll LVIII
Vcll LIX
Vcll LX
Vcll LXI
Vcll LXII
Vcll LXIII
Vcll LXIV
Vcll LXV
Vcll LXVI
Vcll LXVII
Vcll LXVIII
Vcll LXIX
Vcll LXX
Vcll LXXI
Vcll LXXII
Vcll LXXIII
Vcll LXXIV
Vcll LXXV
Vcll LXXVI
Vcll LXXVII
Vcll LXXVIII
Vcll LXXIX
Vcll LXXX
Vcll LXXXI
Vcll LXXXII
Vcll LXXXIII
Vcll LXXXIV
Vcll LXXXV
Vcll LXXXVI
Vcll LXXXVII
Vcll LXXXVIII
Vcll LXXXIX
Vcll LXXXX
Vcll LXXXXI
Vcll LXXXXII
Vcll LXXXXIII
Vcll LXXXXIV
Vcll LXXXXV
Vcll LXXXXVI
Vcll LXXXXVII
Vcll LXXXXVIII
Vcll LXXXXIX
Vcll LXXXXX
Vcll LXXXXXI
Vcll LXXXXXII
Vcll LXXXXXIII
Vcll LXXXXXIV
Vcll LXXXXXV
Vcll LXXXXXVI
Vcll LXXXXXVII
Vcll LXXXXXVIII
Vcll LXXXXXIX
Vcll LXXXXXX
Vcll LXXXXXXI
Vcll LXXXXXXII
Vcll LXXXXXXIII
Vcll LXXXXXXIV
Vcll LXXXXXXV
Vcll LXXXXXXVI
Vcll LXXXXXXVII
Vcll LXXXXXXVIII
Vcll LXXXXXXIX
Vcll LXXXXXXX
Vcll LXXXXXXXI
Vcll LXXXXXXXII
Vcll LXXXXXXXIII
Vcll LXXXXXXXIV
Vcll LXXXXXXXV
Vcll LXXXXXXXVI
Vcll LXXXXXXXVII
Vcll LXXXXXXXVIII
Vcll LXXXXXXXIX
Vcll LXXXXXXX

270 *J:132*

FL. I

Ob. I
II

Cl. I
II

Fag. I
II

Mar.

C-ne

P-no

270 *J:52*

FL. I

FL. II

(con sord.)
I

(con sord.)
Tr-ni II

(con sord.)
III

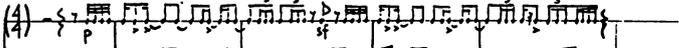
Mar.

C-ne

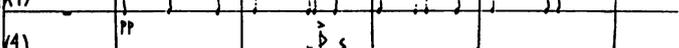
Arpa

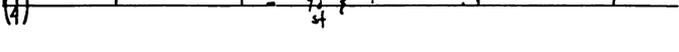
P-no

100

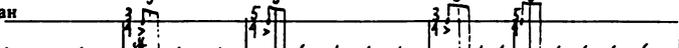
Воснный барабан (4) 

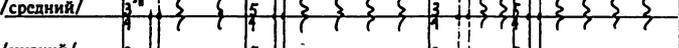
2 бонго (4) 

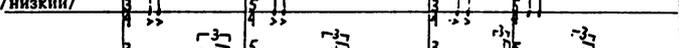
/высокий, низкий/ (4) 

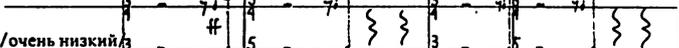
Цилиндрический барабан; бич (4) 

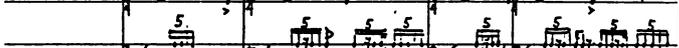
101

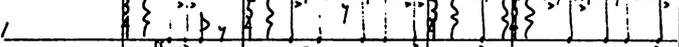
Цилиндрич. барабан 

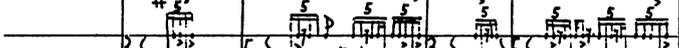
Большой барабан /средний/ 

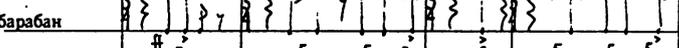
Большой барабан /низкий/ 

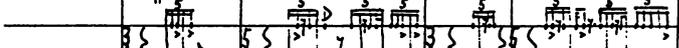
Ков-белл 

Большой барабан /очень низкий/ 

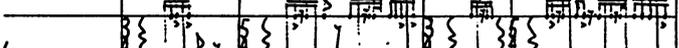
Два бонго 

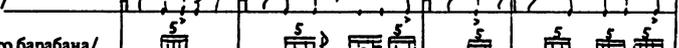
/высокий, низкий/ 

Воснный барабан 

Цилиндрический барабан 

Китайские блоки 

/высокий, средний/ 

Маракасы 

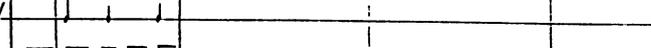
/высокий, низкий/ 

Тароль /род малого барабана/ 

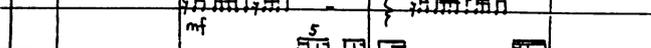
Высокий барабан 

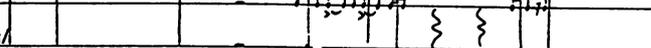
102

2 бонго 

/высокий, низкий/ 

Воснный барабан 

Тароль 

Китайские блоки 

/высокий, средний/ 

103

Musical score for measure 103, consisting of three staves. The first staff contains a melodic line with dynamics *mf* and *sf*. The second staff contains a rhythmic accompaniment with wavy lines. The third staff contains a bass line with dynamics *sf* and *f*. A double bar line is present at the end of the measure.

104

Musical score for measure 104, consisting of a single staff with a melodic line. Dynamics include *pp* and *fff*. A double bar line is present at the end of the measure.

105

Musical score for measure 105, consisting of five staves. The first two staves contain melodic lines with dynamics *f* and *fff*. The third and fourth staves contain rhythmic accompaniment with wavy lines. The fifth staff contains a bass line with dynamics *f* and *fff*. A double bar line is present at the end of the measure.

106

Musical score for measure 106, consisting of a single staff with a melodic line. Dynamics include *pp* and *fff*. A double bar line is present at the end of the measure.

107

Musical score for measure 107, consisting of three staves with a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *fff*. The lyrics are:

От - пус - ка - ст - ся в ус - лу - же - ни - е ку - чер трез - во - го по - ве -

де - ни - я, от - пус - ка - ст - ся ку - чер трез - во - го по - ве - де -

ни - я, от - пус - ка - ст - ся ку - чер трез - во - го по - ве - де - ни - я

а

Не - по - бе - ди - мой си - лой при - вер - жен я к ми - лой

б

в

Ин - те - ре - су - ст - ся

ка - кой - то буб - но - вый ко - роль

109

Предоставьте лучше действию самой на - ту - ры. Мой-те ча-ше хо-лодно-ю во - до - ю

This musical score for page 109 consists of two staves. The upper staff is a vocal line in a low register, with lyrics in Russian: "Предоставьте лучше действию самой на - ту - ры. Мой-те ча-ше хо-лодно-ю во - до - ю". The lower staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

110

Не приклеи-ва-ет-ся, о ужас!

p *espressivo* *ppp* *p* *espressivo*

This musical score for page 110 features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Не приклеи-ва-ет-ся, о ужас!". The piano part includes dynamic markings: *p* *espressivo*, *ppp*, and *p* *espressivo*. There are also some performance instructions like *mf* and *f* above the vocal line.

etc.

This block shows the piano accompaniment for page 110, continuing from the previous page. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The word "etc." is written above the final measure.

111

ff

This block shows the piano accompaniment for page 111. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a strong dynamic marking of *ff* (fortissimo).

Брр. Брр. Брр, брр Брр

61. *Meno mosso*

По-дойди сю - да, лю-без - ный!

Вон! вон! вон! вон! вон! вон! вон! вон! вон!

Черт с - го зна - ст, как э - то сде-ла - лось. Пьян ли

a

6

Since it is not by me - rit we rise and we fall, but the fa - vour of

For-tune that go - verns us all, that go - verns us all

a

Musical score for page 119, system 'a'. It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line features a melodic phrase with a slur and a fermata over the final note. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

6

So find him and his man beware..

Musical score for page 119, system '6'. It includes a vocal line with the lyrics "So find him and his man beware.." and a piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a slur and a fermata over the final notes.

B

Musical score for page 119, system 'B'. It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano accompaniment is more active, with a flowing eighth-note pattern in the right hand.

a

Musical score for page 120, system 'a'. It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes.

6

Musical score for page 120, system '6'. It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano accompaniment continues with a complex, rhythmic pattern.

a

6

...nor in weak - ness de - lay, nor in weak - ness de - lay

B

How dark and dread - ful is this place Why have you led me here?

a

The woods are green...

6

Musical notation for system 1, measures 6-7. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

B

Musical notation for system 2, measures 8-10. The right hand continues the melodic development with slurs and ties, and the left hand maintains the accompaniment pattern.

123

a

Musical notation for system 3, measures 11-13. The right hand has a more active melodic line with slurs and ties, and the left hand continues the accompaniment.

6

Musical notation for system 4, measures 14-19. This system shows a more complex texture with slurs and ties in both hands, and a fermata over the final measure.

B

Musical notation for system 5, measures 20-22. The right hand features a melodic line with slurs and ties, and the left hand continues the accompaniment.

Г

Д

124

125

O God, pro - tect dear Tom, sup - port my father and strengthen my re - solve . .

126

Musical score for piano, measures 126-126a. The score is written for two staves (treble and bass clef) and consists of three systems. The first system (measures 126-127) features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes, and some triplets. The second system (measures 128-129) continues this intricate texture. The third system (measures 130-131) shows a more melodic line in the treble clef with some slurs, while the bass clef continues with rhythmic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 6/8.

126a

Musical score for piano, measures 126a-126b. This system contains two measures of music. The treble clef has a melodic line with slurs and ties. The bass clef features a steady eighth-note accompaniment with a triplet feel. The key signature has two flats, and the time signature is 6/8.

1266

Musical score for piano, measures 1266-1267. The treble clef contains a melodic line with slurs and ties. The bass clef has a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes with a triplet feel. The key signature has two flats, and the time signature is 6/8.

127

Musical score for page 127, featuring a piano accompaniment. The score is written for a grand piano, with a treble staff and a bass staff. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

128

Musical score for page 128, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is written for a grand piano, with a treble staff and a bass staff. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The vocal line is written in the treble staff, and the piano accompaniment is written in the bass staff. The lyrics are: "Gent - ly, lit - tle boat, A - cross the o - cean float, The crys - tal waves di - vi - ding. The sun in the west
Is go - ing to rest, Glide, glide, glide To - wards the is - lands of the blest".

When Da - sies pied and Vio - lets blew

and cu-crow buds of yel - low hew...

The musical score consists of two systems. The first system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The second system also has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like accents and slurs. The vocal line is in a single melodic line with some slurs and accents.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Абеглян 1975:** Абеглян М. История древнеармянской литературы. — Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1975.
- Абрамян 1983:** Абрамян Л. Первобытный праздник и мифология. — Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1983.
- Аверинцев 1972:** Аверинцев С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. — О современной буржуазной эстетике, 3, М.: Искусство, 1972, с. 110—155.
- Аверинцев 1976:** Аверинцев С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью. — Из истории культуры средних веков и Возрождения, М.: Наука, 1976, с. 17—64.
- Аветян 1979:** Аветян Э. Смысл и значение. — Ереван: Изд-во Ереванского Университета, 1979.
- Адамец 1973:** Адамец П. Очерк функционально-трансформационного синтаксиса современного русского языка. 1. Однобазовое предложение. — Прага, 1973.
- Акопян 1985:** Акопян Л. Мелодические структуры средневекового армянского восьмигласия и хазовое (невменное) письмо. — Историко-филологический журнал АН Арм. ССР, 1985, 2 (109), с. 187—198.
- Акопян 1986:** Акопян Л. Стихосложение шараканов. — Эчмиадзин, 1986, 7—8, с. 69—79 (на арм. яз.).
- Акопян 1986а:** Мелодические структуры армянского восьмигласия и их отражение в хазовом (невменном) письме. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 1986.
- Акопян 1989:** Акопян Л. Нерес Шнорали и искусство духовной гимнодии. — Историко-филологический журнал АН Арм. ССР, 1989, 3 (125), с. 133—144 (на арм. яз.).
- Акопян 1992:** Акопян Л. Напевы песнопений шаракана и их разновидности. — Эчмиадзин, 1992, 4—5, с. 63—86 (на арм. яз.).
- Акопян 1992а:** Akopjan L. Niektóre aspekty organizacji czasu muzycznego w operze Claudia Monteverdiego «Koronacja Poppei». — Muzyka, 1992, 2, s. 3—28.
- Акопян 1992б:** Akopjan L. Muzyka i mity w XX wieku. — Muzyka, 1992, 3, s. 3—12.
- Акопян 1993:** Hakopian L. «The Nose» and the Tradition of Absurd in the Russian Literature. — Melos (Stockholm), 1993, 4—5, p. 9—13.
- Акопян 1994:** Hakopian L. The Musical Autobiography of Igor Stravinsky. — Melos (Stockholm), 1994, 10—11, p. 34—38.
- Акопян и Григорян 1992:** Акопян Л. и Григорян В. На пути к имманентному анализу музыкального текста. — Музыкальная академия, 1992, 3, с. 216—221.
- Аматуни 1911:** Аматуни С. Старые и новые апокрифические шараканы. — Вагаршапат, 1911 (на арм. яз.).
- Арановский 1974:** Арановский М. Мышление, язык, семантика. — Проблемы музыкального мышления, М.: Музыка, 1974, с. 90—128.
- Арановский 1979:** Арановский М. Симфонические искания. — Л.: Советский композитор, 1979.
- Аркадьев 1993:** Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. — М.: Библос, 1993.
- Асафьев 1963:** Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, 2-е изд. — Л.: Музыка, 1963.
- Атаян 1959:** Атаян Р. Армянская хазовая нотопись (проблемы исследования и расшифровки). — Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1959 (на арм. яз.).
- Барский 1984:** Барский В. О теории Х. Шенкера и «музыке настоящего». — Советская музыка, 1984, 1, с. 121—122.
- Барт 1989:** Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989.
- Бахтин 1963:** Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, 2-е изд. — М.: Советский писатель, 1963.

- Бенджамин 1981:** Benjamin W. E. Pitch-Class Counterpoint in Tonal Music. — Music Theory. Special Topics, N. Y. etc.: Academic Press, 1981, p. 1—32.
- Беркхарт 1978:** Burkhart Ch. Schenker's «Motivic Parallelisms». — Journal of Music Theory, 22, 2, 1978, p. 145—175.
- Бибихин 1978:** Бибихин В. К онтологическому статусу языкового значения. — Традиция в истории культуры, М.: Наука, 1978, с. 231—243.
- Бич 1969:** Beach D. A Schenker Bibliography. — Journal of Music Theory, 13, 1, 1969, p. 2—37
- Бич 1979:** Beach D. A Schenker Bibliography: 1969—1979. — Journal of Music Theory, 23, 2, 1979, p. 275—286.
- Бич 1985:** Beach D. The Current State of Schenkerian Research. — Acta Musicologica, 57, 2, 1985, p. 275—307.
- Блом 1957:** Blom E. The Music of Post-Biblical Judaism. — The New Oxford History of Music, Vol. I, L. etc: Oxford University Press, 1957.
- Бобровский 1989:** Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки, вып. 1. — М.: Музыка, 1989.
- Бражников 1972:** Бражников М. Древнерусская теория музыки. — Л.: Музыка, 1972.
- Бражников 1984:** Бражников М. Лица и фиты знаменного распева. — Л.: Музыка, 1984.
- Брайт 1963:** Bright W. Language and Music: Areas for Cooperation. — Ethnomusicology, 7, 1963, p. 26—32.
- Брутянц 1890:** Учебник армянской церковной нотописи. — Вагаршапат, 1890 (на арм. яз.).
- Буалэ 1973:** Boilès Ch. Les chants instrumentaux des Terehuas: un exemple de transmission musicale de significations. — Musique en jeu, 12, P.: Seuil, 1973, p. 81—99.
- Бэббитт 1965:** Babbitt M. The Structure and Function of Musical Theory. — College Music Symposium, 5, 1965.
- Вардудь 1977:** Вардудь И. Основы описательной лингвистики (синтаксис и супрасинтаксис). — М.: Наука, 1977.
- «Ванна Архимеда»:** Ванна Архимеда. Константин Вагинов, Николай Заболоцкий, Даниил Хармс, Николай Олейников, Александр Введенский, Игорь Бахтерев. — Л.: Художественная литература, 1991.
- Вартазарян 1973:** Вартазарян С. От знака к образу. — Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1973.
- Веллес 1962:** Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography, 2nd ed. — Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Вернер 1959:** Werner E. The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium. — L.: Dennis Dobson; N. Y.: Columbia University Press, 1959.
- Вивье 1973:** Vivier O. Varèse. — P.: Seuil, 1973.
- Вико 1940:** Вико Дж. Основания Новой науки об общей природе наций. — Л.: Художественная литература, 1940.
- Волков 1978:** Volkov S. Dmitri Shostakovitch and «Tea for Two». — The Musical Quarterly, 64, 2, 1978, p. 223—228.
- Галлико 1979:** Gallico C. Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra. — Torino: Einaudi, 1979.
- Гамкрелидзе 1972:** Гамкрелидзе Т. К проблеме «производности» языкового знака. — Вопросы языкознания, 1972, 6, с. 33—39.
- Гаспаров 1969:** Гаспаров Б. Некоторые вопросы структурного анализа музыкального языка. — Труды по знаковым системам, IV (Уч. зап. ТГУ, вып. 236), Тарту, 1969, с. 174—203.
- Гаспаров 1975:** Гаспаров Б. К проблеме изоморфизма уровней музыкального языка (на материале гармонии венского классицизма). — Труды по знаковым системам, VII (Уч. зап. ТГУ, вып. 365), Тарту, 1975, с. 217—240.
- Гаспаров 1977:** Гаспаров Б. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики. — Труды по знаковым системам, VIII (Уч. зап. ТГУ, вып. 411), Тарту, 1977, с. 120—137.

- Гинзбург 1989:** Гинзбург Л. Человек за письменным столом. — Л.: Советский писатель, 1989.
- Гойовы 1980:** Gojowy D. Neue sowjetische Musik der 20e Jahre. — Laaber: Laaber Verlag, 1980.
- Гойовы 1986:** Гойовы Д. Шостакович и «Театральный Октябрь» — структуры театра в гармонии Шостаковича. — Bericht über das internationale Dmitri-Schostakowitsch Symposium, Köln, 1985: Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 150, Regensburg: Gustav Bosse, 1986, S. 553—565.
- Григорьева 1965:** Григорьева Г. Первая опера Шостаковича — «Нос». — Музыка и современность, 3, М.: Музыка, 1965, с. 68—103.
- Гриффите 1982:** Griffiths P., with Igor Stravinsky, Robert Craft and Gabriel Josipovici. Igor Stravinsky. The Rake's Progress. — Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1982.
- Дебюсси 1964:** Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. — М.—Л.: Музыка, 1964.
- Деграда 1968:** Degrada F. Gian Francesco Busenello e il libretto della Incoronazione di Poppea. — Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo. Relazioni e comunicazioni, Venezia, Mantova, Cremona, 1968, p. 81—102.
- Дельеж 1984:** Deliège C. Les fondements de la musique tonale. Une perspective analytique post-schenkerenne. — P.: J Clattès, 1984.
- Денисов 1986:** Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М.: Советский композитор, 1986.
- Де Паоли 1979:** De'Paoli D. Monteverdi. — Milano: Rusconi, 1979.
- Донингтон 1974:** Donington R. Wagner's «Ring» and Its Symbols. The Music and the Myth, 3rd ed. — L.: Faber and Faber, 1974.
- Друскин 1979:** Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды, 2-е изд. — Л.: Советский композитор, 1979.
- Зальцер 1962:** Salzer F. Structural Hearing. Tonal Coherence in Music. — N. Y.: Dover, 1962 (in 2 volumes).
- Захарова 1983:** Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. — М.: Музыка, 1983.
- Иванов 1972:** Иванов В. Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии. — Ранние формы искусства, М.: Искусство, 1972, с. 105—147.
- Ивашкин 1984:** Ивашкин А. Чарлз Айвз. Мир его музыки. — Музыкальный современник, 5, М.: Советский композитор, 1984.
- Йонер 1953:** Johner D. Wort und Ton im Choral, ein Beitrag zur Ästhetik des gregorianischen Gesanges, 2 Auflage. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1953.
- Квятковский 1966:** Поэтический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1966.
- Кениг 1907:** König E. Die Poesie des alten Testaments. — Leipzig: Quelle und Meyer, 1907.
- Киракос Гандзакечи 1976:** Киракос Гандзакечи. История Армении, пер. с древнеармянского, предисловие и комментарий Л. А. Ханларян. — М.: Наука, 1976.
- Климовицкий 1979:** Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена. — Л.: Музыка, 1979.
- Ковтунова 1976:** Ковтунова И. Русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. — М.: Просвещение, 1976.
- Когоутек 1976:** Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М.: Музыка, 1976.
- Комар 1971:** Komar A. J. Theory of Suspensions. A Study of Metrical and Pitch Relations in Tonal Music. — Princeton Studies in Music, 5: Princeton University Press, 1971.
- Комитас 1941:** Комитас. Статьи и исследования (составитель Р. Терлемезян). — Ереван: Государственное издательство, 1941 (на арм. яз.).
- Конен 1971:** Конен В. Клаудио Монтеверди. — М.: Советский композитор, 1971.
- Креймер 1978:** Cramer J. D. Moment Form in Twentieth-Century Music. — The Musical Quarterly, 64, 2, 1978, p. 177—194.
- Кук 1959:** Cooke D. The Language of Music. — L.: Oxford University Press, 1959.
- Купер и Майер 1960:** Cooper G. W. and Meyer L. B. The Rhythmic Structure of Music. — Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

- Курт 1975:** Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. — М.: Музыка, 1975.
- Кьярелли 1974:** Chiarelli A. «L'Incoronazione di Poppea» o «Il Nerone». *Problemi di filologia testuale*. — *Rivista italiana di musicologia*, IX, 1974, p. 117—151.
- Ланглебен 1972:** Ланглебен М. О некоторых музыкальных системах и музыкальных нотациях древности. — *Ранние формы искусства*, М.: Искусство, 1972, с. 429—443.
- Лаул 1983:** Лаул Р. Принципы формообразования в симфонических произведениях Дебюсси. — Дебюсси и музыка XX века, Л.: Музыка, 1983, с. 39—63.
- Леви-Стросс 1964:** Lévi-Strauss C. *Le cru et le cuit*. — P.: Plon, 1964.
- Леви-Стросс 1971:** Lévi-Strauss C. *L'homme nu*. — P.: Plon, 1971.
- Леви-Стросс 1972:** Леви-Стросс К. Из книги «Мифологические» I. «Сырое и вареное»: Увертюра, ч. 2. — Семантика и искусствометрия, М.: Мир, 1972, с. 25—49.
- Леви-Стросс 1983:** Леви-Стросс К. Структурная антропология. — М.: Наука, 1983.
- Лейбовиц 1957:** Leibowitz R. *Histoire de l'opéra*. — P.: Buchet / Chastel, 1957.
- Лекомцев 1967:** Лекомцев Ю. О семиотическом аспекте изобразительного искусства. — Труды по знаковым системам, III (Уч. зап. ТГУ, вып. 198), Тарту, 1967.
- Лердаль и Джекендофф, 1983:** Lerdahl F. and Jackendoff R. *A Generative Theory of Tonal Music*. — Cambridge, Mass., and London: The MIT Press, 1983.
- Лихачев 1979:** Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы, изд. 3. — М.: Наука, 1979.
- Ловински 1961:** Lowinsky E. *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. — Berkeley and Los-Angeles: University of California Press, 1961.
- Лосев 1968:** Лосев А. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем. — Вопросы эстетики, 8: Кризис западноевропейского искусства и современная зарубежная эстетика, М.: Искусство, 1968, с. 67—196.
- Лосев 1975:** Лосев А. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. — М.: Искусство, 1975.
- Лотман 1964:** Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике, I (введение, теория стиха). — Труды по знаковым системам, I (Уч. зап. ТГУ, вып. 160), Тарту, 1964.
- Лотман 1970:** Лотман Ю. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970.
- Мазель 1972:** Мазель Л. Проблемы классической гармонии. — М.: Музыка, 1972.
- Мандельштам 1990:** Мандельштам О. Сочинения, т. 2. — М.: Художественная литература, 1990.
- Манн 1959:** Манн Т. Доктор Фаустус. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1959.
- Маш 1971:** Mâche F.-V. *Méthodes linguistiques et musicologie*. — *Musique en jeu*, 5, P.: Seuil, 1971, p. 75—92.
- Милка 1982:** Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. — Л.: Музыка, 1982.
- Мольно 1975:** Molino J. *Fait musical et sémiologie de la musique*. — *Musique en jeu*, 17, P.: Seuil, 1975, p. 37—62.
- Монтеверди 1973:** Monteverdi C. *Lettere, dediche e prefazioni*, ed. critica con note a cura di D. de'Paoli. — Roma: de Santis, 1973.
- Мурадян 1971:** Мурадян А. Грекофильская школа и ее роль в создании армянской грамматической терминологии. — Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1971 (на арм. яз.).
- Мюллер 1978:** Müller R. *Dramatischer Gesang und Instrumentalsatz bei Claudio Monteverdi*. — München, 1978.
- Набоков 1987:** Набоков В. Николай Гоголь. — *Новый мир*, 1987, 7, с. 174—227.
- Нармур 1977:** Narmour E. *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*. — Chicago: The University of Chicago Press, 1977.
- Наттье 1975:** Nattiez J.-J. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. — P.: Union Générale d'Éditions, 1975.
- Нейгауз 1982:** Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры, 4-е изд. — М.: Музыка, 1982.
- Неттль 1958:** Nettl B. *Some Linguistic Approaches to Musical Analysis*. — *Journal of the International Folk Music Council*, 10, 1958, p. 37—41.

- Орлов 1973:** Орлов Г. Семантика музыки. — Проблемы музыкальной науки, 2, М.: Советский композитор, 1973, с. 434—476.
- Остгофф 1960:** Osthoff W. Das dramatische Spätwerk Claudio Monteveraus. — Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 3, Tutzing: Hans Schneider, 1960.
- Пирротта 1968:** Pirrotta N. Scelte poetiche di Monteverdi. — Nuova rivista musicale italiana, 2, 1968, p. 10—42, 226—254.
- Пирс 1932:** Peirce Ch.S. Speculative Grammar. — Peirce Ch. S. Collected Papers, Vol. 2., Cambridge, Mass.: The Harvard University Press, 1932.
- Протопопов 1970:** Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена. — М.: Музыка, 1970.
- Протопопов 1981:** Протопопов В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. — М.: Музыка, 1981.
- Ран 1983:** Rahn J. A Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms. — Toronto etc.: University of Toronto Press, 1983.
- Ремпель 1934:** Ремпель Л. Генрих Вельфлин. — Г. Вельфлин. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса, Л.: Изогиз, 1934.
- Рети 1967:** Reti R. Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven. — L.: Faber and Faber, 1967.
- Рети 1968:** Рети Р. Тональность в современной музыке. — Л.: Музыка, 1968.
- Римский-Корсаков 1915:** Римский-Корсаков А. О «Соловье» Игоря Стравинского. — Музыкальный современник, 1915, сентябрь, книга 1, с. 75—97.
- Рюве 1967:** Ruwet N. Musicologie et linguistique. — Revue internationale des sciences sociales, 19, 1, 1967, p. 85—93.
- Рюве 1972:** Ruwet N. Langage, musique, poésie. — P.: Seuil, 1972.
- Рюве 1975:** Ruwet N. Théorie et méthodes dans les études musicales. — Musique en jeu, 17, P.: Seuil, 1975, p. 11—36.
- Светоний 1964:** Светоний Транквилл, Гай. Жизнь двенадцати цезарей. — М.: Наука, 1964.
- Сисаури 1980:** Сисаури В. Об исторической типологии систем музыкального мышления. — Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки, Л.: ЛГИТМиК, 1980, с. 87—117.
- Соссюр 1977:** Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1977.
- Степанян 1972:** Степанян Р. Некоторые особенности гармонии А. Хачатуряна. — Арам Хачатурян, Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1972, с. 146—169.
- Стоянова 1978:** Stoianova I. Geste—texte—musique. — P.: Union Générale d'Editions, 1978.
- Стравинский 1963:** Стравинский И. Хроника моей жизни. — Л.: Гос. музыкальное издательство, 1963.
- Стравинский 1971:** Стравинский И. Диалоги. — Л.: Музыка, 1971.
- Стравинский 1988:** И. Стравинский — публицист и собеседник (составитель В. Варунц). — М.: Советский композитор, 1988.
- Тагмизян 1969:** Тагмизян Н. Комитас и вопрос расшифровки армянских хазов. — Историко-филологический журнал АН Арм. ССР, 1969, 4 (47), с. 30—47 (на арм. яз.).
- Тагмизян 1969а:** Тагмизян Н. Совокупность основных хазов. — Ереван, Вестник Матенадарана, 9, 1969, с. 101—124 (на арм. яз.).
- Тагмизян 1971:** Тагмизян Н. Опыт дешифровки простейших хазовых записей. — Историко-филологический журнал АН Арм. ССР, 1971, 2 (53), с. 145—159 (на арм. яз.).
- Тагмизян 1971а:** Тагмизян Н. Основные положения об искусстве хазового письма. — Ереван, Вестник Матенадарана, 10, 1971, с. 129—150 (на арм. яз.).
- Тагмизян 1973:** Тагмизян Н. Нерсес Шнорали как композитор и музыкант. — Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1973 (на арм. яз.).
- Тагмизян 1977:** Тагмизян Н. Теория музыки в древней Армении. — Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1977.
- Тагмизян 1980:** Тагмизян Н. Материалы к сравнительному изучению армянского и русского средневекового духовного песнетворчества. — Ереван, Вестник Матенадарана, 13, 1980, с. 108—138 (на арм. яз.).
- Тагмизян 1984:** Тагмизян Н. Расшифровка хазовых записей первого разряда

средней сложности. — Ереван, Вестник Матенадарана, 14, 1984, с. 45—77 (на арм. яз.).

Тарасти 1978: Tarasti E. Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. — Acta Musicologica Fennica, 11, Helsinki, 1978.

Тацит 1970: Тацит, Корнелий. Анналы. — Сочинения в двух томах, т. 1, Л.: Наука, 1970.

Ташчин 1874: Ташчян Н. Учебник церковной нотописи армян. — Вагаршпат, 1874 (на арм. яз.).

Ташчян 1875: Нотный Шаракоц. — Вагаршпат, 1875 (на древнеарм. яз.).

Тнтесян 1864: Тнтесян Е. Теория хазов шаракана. — Жаманак, Константинополь, 1864, 45, Приложение, с. 153—158 (на арм. яз.).

Тнтесян 1934: Тнтесян Е. Нотный Шаракоц. — Стамбул: Меркез, 1934 (на древнеарм. яз.).

Топоров 1993: Топоров В. Петербург и петербургский текст русской литературы. — Метафизика Петербурга, Санкт-Петербург: Эйдос, 1993, с. 205—235.

Уайт 1966: White E.W. Stravinsky. The Composer and His Work. — L.: Faber and Faber, 1966.

Уильямс 1979: Williams P. Figurenlehre from Monteverdi to Wagner. — The Musical Times, 1979, 6, 7, 8, 10.

Уолкер 1966: Walker A. An Anatomy of Musical Criticism. — L.: Barrie and Rockliff, 1966.

Уорстхорн 1954: Worsthorpe S.T. Venetian Opera in the Seventeenth Century. — Oxford: Clarendon Press, 1964.

Форт 1959: Forte A. Schenker's Conception of Musical Structure. — Journal of Music Theory, 3, 1, 1959, p. 1—30.

Форт и Джилберт 1982: Forte A. and Gilbert S.E. Introduction to Schenkerian Analysis. — N. Y.: Norton, 1982.

Фрейд 1905: Freud S. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. — Leipzig und Wien: F. Deuticke, 1905.

Фрейденберг 1973: Фрейденберг О. Происхождение пародии. — Труды по знаковым системам, VI (Уч. зап. ТГУ, вып. 308), Тарту, 1973, с. 490—497 (из научного наследия О. М. Фрейденберга).

Харлап 1971: Харлап М. Ритмика Бетховена. — Бетховен. Сборник статей, 1, М.: Музыка, 1971.

Харлап 1972: Харлап М. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. — Ранние формы искусства, М.: Искусство, 1972, с. 221—273.

Хармс 1988: Хармс Д. Полет в небеса. — Л.: Советский писатель, 1988.

Хархута 1989: Хархута И. К вопросу о тональности в опере Шостаковича «Нос». — Проблемы музыкальной науки, 7, М.: Советский композитор, 1989, с. 158—183.

Хентова 1985: Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество, т. 1. — Л.: Советский композитор, 1985.

Холопов 1979: Холопов Ю. Музыкально-эстетические взгляды Х. Шенкера. — Эстетические очерки, 5, М.: Музыка, 1979, с. 234—253.

Холопова 1979: Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы. — Проблемы музыкальной науки, 4, М.: Советский композитор, 1979, с. 4—22.

Хорган 1972: Horgan P. Encounters with Stravinsky, a Personal Record. — N. Y.: Farrar Straus and Giroux, 1972.

Хэрвэг 1968: Harweg R. Language and Music, an Immanent and Sign Theoretic Approach. — Foundations of Language, 4, 1968, p. 270—281.

Хэттен 1980: Hatten R. Myth in Music: Deep Structure or Surface Evocation. — Semiotica, 30, 3—4, 1980, p. 345—358.

Цуккерман 1983: Цуккерман В. Под критическим углом зрения. — Музыкальный современник, 4, М.: Советский композитор, 1983, с. 304—327.

Чичерин 1970: Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд. — Л.: Музыка, 1970.

Шалгупер 1975: Шалгупер Ю. О стиле Лютославского 60-х годов. — Проблемы музыкальной науки, 3, М.: Советский композитор, 1975, с. 238—279.

Шенкер 1935: Schenker H. Der freie Satz. — Wien: Universal Edition, 1935.

Шнитке 1973: Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. — И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы, М.: Советский композитор, 1973, с. 383—434.

Шнитке 1982: Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи. — Проблемы традиций и новаторства в современной музыке, М.: Советский композитор, 1982, с. 104—107.

Шостакович 1930: Шостакович Д. Почему «Нос»? — Рабочий и театр, 1930, 3.

Штокхаузен 1964: Stockhausen K. Texte zur elektronische und instrumentalen Musik. Bd. 1, Köln: M. Dumont Schauberg, 1964.

Эпштейн 1987: Epstein D. Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure, 2nd ed. Oxford—N. Y.: Oxford University Press, 1987.

Эпштейн 1991: Эпштейн М. После будущего. О новом сознании в литературе. Знамя, 1991, 1, с. 217—230.

Эрхардт 1962: Erhardt L. Balety Igora Strawinskiego. — Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1962.

Юнг 1950: Jung C. G. Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten, 5 Aufl. — Zürich: Rascher, 1950.

Юнг 1971: Jung C. G. The Spiritual Problem of Modern Man. — The Portable Jung, N. Y.: Viking Press, 1971, p. 456—479.

Юнг 1994: Карл Густав Юнг о современных мифах (перевод с немецкого, предисловие и примечания Л. Акопяна). — М.: Практика, 1994.

Якобсон 1972: Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках. — Семиотика и искусствознание, М.: Мир, 1972, с. 82—87.

Якобсон 1983: Якобсон Р. В поисках сущности языка. — Семиотика, М.: Радуга, 1983, с. 102—117.

Янкелевич 1976: Jankélévitch V. Debussy et le mystère de l'instant. — Paris: Plon, 1976

Яроциньский 1978: Яроциньский С. Дебюсси. экспрессионизм и символизм. — М. Прогресс, 1978.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
Глава 1: К имманентному анализу музыкального текста	8
Глава 2: Структурные принципы средневековой армянской гимнодии ...	38
Глава 3: Модель мира в опере Монтеверди "Коронация Поппеи"	66
Глава 4: Развитие принципов ритмической организации глубинной структуры в музыке XVIII—XX вв.	88
Глава 5: Мифотворчество и музыка в XX веке	138
Глава 6: Контрапункт "сюжетов" в опере Шостаковича "Нос"	151
Глава 7: Музыкальная автобиография Стравинского	166
Послесловие	183
Нотные примеры	185
Библиография	248

Научное издание

Акопян Лев Оганесович
Анализ глубинной структуры музыкального текста

Художник А. З. Чечик

Лицензия ЛР № 090070 от 29.12.93

Оригинал-макет подготовлен в издательстве «Практика»

Подписано к печати 10.06.95.

Формат 60 × 90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.

Объем 16 бум. л.

Изд. № 018.

Заказ 2468

Издательство «Практика»

119048, Москва, а/я 421.