

ISSN 0207—9933

**СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО
МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ**

Москва 1985

Министерство культуры РСФСР
Государственный музыкально-педагогический
институт имени Гнесиных

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО
МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Сборник трудов
Выпуск 79

Москва 1985

Современное искусство музыкальной композиции. - М., 1985. - 136 с. (Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных; Вып. 81.)

Ответственный редактор кандидат искусствоведения Н.С. Гуляницкая

Печатается в соответствии с решением редакционно-издательского совета Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных

Проблемы идейно-художественного содержания и системы выразительных средств - в центре внимания исследователей современного искусства. Выявить некоторые характерные особенности мелодики, гармонии, ритма, фактуры, формы и др. - задача, которую поставил авторский коллектив данного сборника. На материале советской музыки второй половины века, а также произведений, вошедших в классику XX века, рассматриваются многие новые явления, включенные в контекст современной культуры, в том числе и зарубежной, противоречивой по своей идейно-художественной направленности.

Вводя в круг актуальных проблем своих читателей - преподавателей, аспирантов, студентов, - авторы руководствуются мыслью о необходимости интерпретационно-критического осмысления искусства наших дней.

Рецензенты: Л.С. Дьячкова, кандидат искусствоведения, С.П. Кравченко, кандидат искусствоведения

О Т С О С Т А В И Т Е Л Я

В искусстве каждая эпоха, выдвигая новые темы и проблемы, создает новые выразительные средства. Элементы стилистики, то есть музыкально-поэтического языка, тесно связаны с художественной образностью, поэтикой художественного обобщения. В этом вновь и вновь убеждают те музыкальные произведения — начала, середины и конца XX века, — в которых найдено органичное единство идейного замысла и "технического" воплощения, намерений автора и слушательского восприятия.

В задачу исследователя современного искусства входит рассмотрение этих элементов стилистики, представленных разными музыкальными параметрами, — высотностью, ритмом, тембром, динамикой и др. Музыковедов интересуют проблемы — и это вполне естественно, — связанные с музыкальной композицией как процессом и результатом сочинения музыкального произведения. Какова "судьба" выразительных средств, традиционно ассоциируемых с понятиями гармонии, мелодии, полифонии и, в целом, фактуры? Какова форма музыкальных произведений, то есть его временная структура, выраженная в соподчинении, соотношении частей?

Исследования в этой области, проводимые отечественными и зарубежными учеными, позволяют говорить о расширении границ научного знания в сфере музыкальной композиции. Уже сформулированы понятия, отражающие факты новой музыкальной действительности, предложены дефиниции, созданы классификации — и все это подвергается постоянному анализу в связи с быстротечностью музыкальных событий, стилистических смен.

В настоящем труде представлены работы о мелодике, гармонии, полифонии, фактуре, форме. Цель сборника не только объединить эти стороны музыкальной композиции в некое целое, но и — в педагогических целях — познакомить студентов, аспирантов с новой проблематикой современной музыки. В задачу авторов входило осмысление с позиций современного научного знания текущей музыкальной практи-

ки, включая и последние десятилетия, формирование общего взгляда и выявление некоторых закономерностей, принципов музыкального мышления

Считая возможным применять найденные методологические приемы, "операционную технику" к анализу избранных музыкальных объектов, авторы стремились к объективному описанию, поиску адекватной интерпретации и оценки музыкальных явлений. Придерживаясь в целом синхронного подхода, позволяющего увидеть общие принципы устройства той или иной системы музыкальных орудий, они не устранились и от наблюдений в диахронном "срезе", установления стилевых особенностей на разных уровнях, начиная от произведения и кончая эпохой.

Музыкальная теория всегда несколько отстает от практики, вследствие сложности построения концепций непосредственно "по следам" музыкальных событий. Однако некоторые первые теоретические высказывания, обобщения могут оказаться полезными с точки зрения построения будущей теории музыкально-поэтического языка XX века.

ЗАМЕТКИ О ПОЭТИКЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

Чем ближе мы подходим к границе, отделяющей искусство века XX от века XXI, второго тысячелетия от третьего, тем сильнее становится потребность в целостности. Уходя в прошлое, явления человеческой культуры как бы сжимаются, концентрируются в нашем восприятии – становятся историей, и постепенно начинает проступать важнейшее, сущностное, осознаваемое как закономерность. Осмысление и изучение подобных процессов в развитии искусства составляет предмет поэтики: подобно тому, как существует поэтика музыкального барокко, классицизма или романтизма, так, очевидно, должна сложиться (и уже складывается) музыкальная поэтика XX века.

Поэтика, в отличие от другой фундаментальной дисциплины – эстетики, обращена в первую очередь к стилю как исторически обусловленному явлению, в котором переплетаются содержательное и языковое, в их глубочайшем единстве. Поэтика отражает неповторимый, изменчивый облик искусства, она обретает смысл лишь на исторической почве, в историческом контексте. Эстетика, напротив, ставит своей целью уяснение фундаментальных философских оснований искусства, как бы независимых от хода времени. Независимость эта кажущаяся, поскольку любая эстетическая система также выражает исторически определенные и ограниченные представления, и универсальное является в ней в облике относительного. Более того, само стремление к универсальному несет на себе отчетливый исторический отпечаток, то выдвигаясь на первый план, то ослабевая и отступая.

Сложные взаимоотношения эстетики и поэтики, универсального и исторически относительного складываются в современных представлениях об искусстве, в частности музыке XX столетия. Общим местом стала констатация кризиса, который выражается в ряде признаков: в быстрой, почти лихорадочной смене художественных направлений и течений; в усложнении языка искусства и крайней

его индивидуализации – следственно, обесценивании индивидуально-го; в углубляющемся разрыве между творцом и "потребителем"; в феномене коммерческого искусства и массовой культуры – "омассовлению" подвержено практически все – и во многом, многом другом. Все эти и подобные им наблюдения, имеющие прямое отношение к музыкальной поэтике, обобщаются в эстетических выводах универсального характера, касающихся судьбы европейской музыкальной традиции и направления ее эволюции¹. Почвой для подобных выводов должны служить тщательные исследования в области поэтики, позволяющие увидеть в музыкальной культуре часть общей картины современной духовной жизни.

Многие традиционные проблемы поэтики в нынешних условиях обретают новое звучание. Так, ключевая проблема стиля с особенной остротой возникает в тех явлениях современного искусства, которые связаны с сознательным стилистическим манипулированием и обозначаются несколькими разнородными терминами (полистилистика, коллаж, неоромантизм, "ретро"). Исторические стили стали предметом не только теоретических изысканий, но и практического композиторского осознания – и не только композиторского.

Очевидна преемственная связь этих явлений 60–80-х годов с тем, что называется неоклассицизмом первой половины столетия. Самый существенный признак связи – в различении, более или менее явном, стилистической модели и работы с нею. Совпадают и внешние, периферийные детали – например, тон и смысл критической реакции (по поводу неоклассицизма – "залезание в гробы умерших композиторов", "александрийская цивилизация в шпенглеровском смысле", по поводу полистилистики – "апокалиптическая культура", а также обвинения в паразитировании и даже плагиате).

Несомненны, однако, и отличия, заставляющие воспринимать современное "мышление стилями"² как развитие, как принципиально новый этап неоклассицизма. Отличия – в выборе моделей, диапазон которых становится шире, в способах работы с ними, отличия – и в

¹ Новейший отечественный труд на эту тему – статья Ю.Н. Холопова "Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления" (см. 5), акцентирующая имманентные законы развития музыкального искусства.

² Термин заимствован из литературоведения и принадлежит академику В.В. Виноградову (см. 2, с. 434).

сфере распространения. Если явления, родственные музыкальному неоклассицизму, можно обнаружить, скажем, в живописи, графике (П.Пикассо) или литературе (Т.Манн), то нынешнее "мышление стилями", кроме этих видов искусства, распространилось также в кино и в прикладном искусстве, дизайне. Особенно симптоматичен дизайн, ибо присутствие там "мышления стилями" (или "ретро", как его чаще называют в данной области) создает для этого явления очень широкий, может быть, глобальный масштаб. Ведь дизайн есть способ конструировать, оформлять искусственную среду обитания человека, и в силу этого его идеи имеют массовое распространение, выражая, в принципе, массовые представления.

Это обстоятельство заставляет иначе взглянуть и на музыкальную полистилистику — как на часть большого общекультурного процесса, оставив пока за скобками вопрос об оценке этого явления, может быть, и вообще не совсем правомерный по отношению к подобным культурным феноменам.

Свойства современного "мышления стилями" достаточно многообразны; некоторые из них находятся на поверхности, некоторые не столь очевидны. Мы предлагаем два основных аспекта: беглый анализ материала и способов его трактовки.

Как не раз отмечалось, материал современного "мышления стилями" может быть теоретически неограниченным: любой исторический, любой национальный стиль, любой музыкальный уклад. Но на практике сейчас, как и в неоклассический период, наблюдаются явные пристрастия и симпатии. Если раньше — к барокко, полифоническому письму, концертным и ораториальным формам, то сейчас несомненна склонность к романтизму. Если неоклассицизм был поворотом к "объективному", эмоционально сдержанному искусству, то нынешний неоромантизм тяготеет к эмоционализму, порой к сентиментальности, но и к философичности. Поскольку романтизм — стиль поздний, то через взаимодействие с ним могут выявиться дополнительные стилистические "обертоны" — классицистские, барочные, с которыми также может возникнуть художественная "игра".

Более ранние стили появляются сравнительно редко, вероятно потому, что "мышление стилями" по своей природе склонно к узнаваемым элементам. Представление о "старинном" (средневековом или ренессансном) иногда возникает в минималистской "доспелой" форме, которая вызывает его ассоциативным путем.

Следовательно, реально перед нами, как и в неоклассицизме, — стилистическая избирательность. При этом романтизм привлекается в самых разных исторических вариантах, вплоть до позднейших экспрессионистских форм, от Шуберта до Берга. Интересно, что образительное искусство пошло в этом смысле гораздо дальше: там возникли направления "постмодернизма", "новых диких", моделирующие относительно недавние авангардные стили³. Музыкальное "ретро", пожалуй, более "академично".

В отличие от неоклассицизма, в стилистических симпатиях к романтизму нет очевидной, прямой связи с ситуацией музыкального языка (там поворот к полифоническому письму барокко был реакцией на "кризис" в области гармонии). В нынешних тенденциях также есть негативная связь с предшествующим периодом — отчасти реакция на крайности авангардного экспериментирования или, проще говоря, на "культ диссонанса". Кроме того, прослеживается связь с ситуацией современного стилистического плюрализма, который отнюдь не сводится к "мышлению стилями". Но и то, и другое — пожалуй, слишком общие, так сказать, эстетико-психологические обоснования. Имманентно-языковые остаются пока несколько туманными.

Как известно, неоклассицизм сформировал специальную технику работы с моделью, отличающуюся (особенно у таких классиков, как Стравинский) большой тонкостью и детализированностью. Есть ли подобное сейчас? Пожалуй, не всегда. (Правда, нужно учитывать еще не совершившийся процесс исторического отбора, который уже произошел по отношению к неоклассицизму.) Но, может быть, такой техники теперь и не нужно? Нет, нужна — в иных формах, но обязательна, так как вне ее не может осуществиться сам принцип "мышления стилями".

Коллажное использование цитат и квазичитат провоцировало укрупнение или даже огрубление техники, так как цитата понималась и "подавалась" как знак стиля, и этим ее смысл как бы исчерпывался. Чисто музыкальный аспект оставался как будто за пределами техники. (Может быть, в этом причина довольно быстрого исчерпания возможностей коллажной полистилистики.) Но в лучших сочинениях этого направления все же создавалась система музыкаль-

³ См. об этом, в частности: 4, с. 43-45 .

ных связей малого плана (в сочетании с крупными драматургическими); а именно мотивных, ритмических и гармонических, порой и тональных. Известна точка зрения А. Шнитке, одного из крупнейших представителей отечественного "мышления стилями", что вне мотивных связей невозможно существование "разностильного" сочинения. Можно даже сказать, что чем больше "разброс" стилей, тем более жесткой и иерархичной становится система связей, хотя здесь иногда действуют и другие причины. Сам характер связей, степень их строгости имеют, кстати, очевидные корни в серийной технике. Так встречаются противоположности — стилистически стерильное и "эkleктическое". По-видимому, жесткие конструктивные связи серийной техники оказываются по-новому эффективными на фоне разобренного, неслитного материала.

Вероятно, отчасти необходимость этих связей, их постепенное развитие инспирировало постепенное перерождение коллажной полистилистики в симбиотическую⁴. Здесь дифференциация модели и автора много сложнее, чем в коллажном варианте, в особенности при отсутствии цитат. Но и в случае цитирования идеальной целью становится вуалирование "швов", проработка переходов, в результате чего звучание цитаты — вне зависимости от ее местоположения — становится музыкально — драматургически — психологически необходимым. В качестве примеров можно назвать два очень разных недавно написанных сочинения: Вариации на тему Гайдна для виолончели с оркестром Э. Денисова и *Toccamento* В. Баркаускаса, где цитата из *Allegretto* Седьмой симфонии Бетховена "слышна" задолго до ее появления.

Симбиотическая полистилистика почти перестает быть "поли" и тяготеет к новой моностилистике, так как контраст и даже дифференциация стилей становятся порой мало различимыми. Она выдвигает новые проблемы; главная из них — исследовательское "уловление" авторского стиля, и на концепционном, и, особенно, на языковом уровне. Жгучий интерес эта проблема представляет там, где присутствие авторского "голоса" интуитивно воспринимается сразу (например, Третья симфония А. Шнитке).

Любое "мышление стилями" — и коллажное, и симбиотическое — неизбежно "вводит в игру" идею монтажа. Монтаж как драматургический принцип представляется одним из важнейших в современном искусстве (существует точка зрения, что монтаж универсален для

⁴ Термин К. Штокхаузена (см. 8).

художественного мышления XX века). Значение монтажа отнюдь не ограничивается полистилистикой. В ее коллажной разновидности присутствие монтажа очевидно: цитата или квазичитата выступает как часть, обозначающая некое целое (сочинение или стиль), которое "достраивается" слушателем сознательно или бессознательно. Осуществление принципа *Pars pro toto* (часть вместо целого), по С.Эйзенштейну, и есть сущность монтажа⁵. В окружающем читату собственном стилистическом материале автора монтажный принцип может проявляться с меньшей остротой (полное его отсутствие, видимо, в подобных случаях невозможно). Менее очевидно присутствие монтажа в симбиотических сочинениях, но, по-видимому он есть и там. Однако не "вертикальный", как в коллажах, а "горизонтальный" (или в еще более сложных формах). Почему обязательно присутствует? Видимо, заимствуя языковые единицы, современные композиторы избегают заимствовать способы их существования — принципы развития, роста, становления, часто противоречащие культурно-философским представлениям XX века. Так появляется "бесконечная мелодия" брукнеровско-берговского образца в финале Третьей симфонии Шнитке, парадоксально лишенная именно настоящей "бесконечности", построенная по монтажному принципу. Можно предположить, что в каком-нибудь виде монтаж непременно присутствует в любом сочинении, опирающемся на принцип "мышления стилями"⁶.

Ранее говорилось о широком распространении "мышления стилями" во всех областях искусства, вплоть до дизайна. В музыке эта идея существует не только в композиторском творчестве, но и в других сферах, например в исполнительстве. Не случайно именно наша эпоха выдвинула идеал исторически точного исполнения — в максимально приближенным к оригинальным условиям инструментария, манеры звукоизвлечения (вплоть до интерьера). "Музейная точность" сейчас отнюдь не ассоциируется с "музейным холодом". Для сравнения можно вспомнить расцвет разного рода транскрипций и редакций в XIX столетии или практику исполнения оперных отрывков в камерных кон-

⁵ "В цитате ... фрагмент сочинения функционирует в качестве *pars pro toto* индивидуальной целостности" (7, с.21).

⁶ По-видимому, монтаж исчезает там, где "мышление стилями" перерастает в моностилистику, в "новый традиционализм": тогда исчезает даже минимальная дистанцированность стилистической модели.

цртах, что ныне хотя и существует, но воспринимается как явный анахронизм.

Что же стоит за всем этим – за исполнением баховских пассионов малыми ансамблями, за интерьерами в стиле псевдомодерна, за погружением в мир немецкого романтизма, за кинокадрами в духе фотографий из старого семейного альбома? Очевидно, что все эти разнородные явления связывают некие общие корни, общее культурное сознание, основывающееся на серьезном пересмотре идеи поступательного движения в культуре и искусстве, согласно которой фортепиано лучше клавесина, электронная музыка совершеннее в своих возможностях, чем симфоническая, а кино выше прочих искусств, поскольку фильм рождается в индустриальных условиях и в результате коллективного творчества, а не в руках "кустаря-одиночки", как живопись, литература или музыка.

Налицо отказ от прямолинейно понимаемой идеи прогресса, некритически перенесенной из научно-технической и социальной сфер. Что же взамен? Видимо, на смену появляется идея относительности, идея релятивизма, окрашивающая не только "мышление стилями", но и многие другие современные культурные представления. Идея релятивизма предполагает равноправие и самооценку каждого культурного организма, каждого культурного представления ⁷.

Почва релятивизма многообразна: это и новые научные теории, опосредованно воздействующие на современное культурное сознание, и новые философские, этические представления. Например, разрушение классического понятия абсолютной одновременности событий, происходящих в разных пространственных точках, или пересмотр научной практикой, вслед за теоцентристской, антропоцентристской концепции мира – данные науки часто предполагают степень абстракции, несоизмеримую с чувственным восприятием человека ⁸. Все это воздействует, естественно, не прямо на искусство, но формирует облик культуры и ее носителей.

⁷ " ... Каждая эпоха и каждая среда утверждает себя на свой собственный лад, и это – ее полное право. Ни одна система мышления не лучше, чем другая, она просто иная, как человек, ее создавший" (7, с.16).

⁸ "Величайшим достижением человеческого гения является то, что человек может понять вещи, которые он уже не в силах вообразить". – Эти слова Л.Ландау приводит Д.Данин в статье "Было только что ..." (3, с.87).

Среди проявлений релятивистских представлений в искусстве (кроме "мышления стилями") можно назвать: литературный и кинематографический прием множественности повествователей, каждый из которых обладает лишь своим частичным, субъективным знанием (отказ от идеального "всезнающего" автора); в живописи — отказ от идеальной единой точки зрения наблюдателя, замена множеством ракурсов, как бы круговым обзором предмета ⁹.

Но означает ли утверждение релятивистских представлений полное вытеснение и даже утрату единства? Видимо, это все же невозможно для человеческого сознания, которое всегда жаждет целостности и в самой констатации относительности стремится увидеть упорядочивающий, генерализующий принцип.

Поэтому речь может идти о новых, неклассических методах создания единства, при очень значительном сопротивлении материала. В этих условиях "внести порядок во все существующее" (слова И.Стравинского), осуществить гармонизирующую функцию — основную для художника — очень трудно, и отсюда возникающая подчас в искусстве XX века жесткая технологичность в решении этой проблемы, причина которой, в конечном итоге, в навязывании некоего субъективного порядка. Как правило, чем он субъективнее, тем жестче и рациональнее (примером могут служить авангардные крайности 20-х и 50-х годов). Та же жесткость — наряду с другими причинами — в стремлении каждую конструктивную идею "довести до конца", до предельного выражения, будь то идеи рациональной организации материала или импровизации, или статики, или подражания звукам жизни или что-нибудь другое. Все эти тенденции давно существовали в музыке, но только в XX веке привели к появлению тотального сериализма, алеаторического хэппенинга, "момент-формы" и конкретной музыки.

"Мышление стилями", стилистическое моделирование в своем стремлении к единству неизбежно сталкивается с проблемой самостоятельной, "иной" сущности каждого стиля, выступающего как репрезентант целостного культурного сознания. "Историческое понимание — это понимание дистанции; чем ближе подход, тем больше она увеличивается" (6, с.52). Ведь тот же романтизм — не просто

⁹ Эти и некоторые другие признаки, в ином контексте, упоминает С.Великовский (I, с. 56-57).

определенный комплекс мелодико-гармонических и прочих языковых средств (тристан-аккорд или мотив вопроса), а целая вселенная со своими внутренними законами, со своей философией и системой ценностей. Истина эта очевидна. И релятивистское сознание подсказывает, что романтический культурный мир — самоценный организм, и самоценность эта требует от современного художника "диалога на равных", а не монологического деспотизма. Здесь и выступает на первый план идея монтажа, которая, по-разному осуществляясь, дает различные варианты интеграции. Именно монтажный принцип обеспечивает равноправие участников "диалога", так как дает простор ассоциативным процессам: монтажно соединяемые элементы подразумевают некую непоказанную, неслышимую часть (*pars pro toto*). В музыке, временном искусстве, монтаж, осуществляющий "мышление стилями", создает и новое ощущение пространства (метафорического), так как разные исторические стили (времена) существуют в нашем восприятии как бы и в разных пространствах. Монтажное их объединение создает "стереофонию" исторических времен.

Первая разновидность монтажа — мозаика, где интеграция достигается простым физическим сосуществованием разнородных элементов, вне их качественного различия и, следовательно, иерархии. Место целостности занимает всеохватность. Мозаика нередко выступает на первый план как некий образ современного культурного сознания — неслучайно и появление термина "мозаическая культура". За монтажом-мозаикой стоит своя эстетика: эстетика жизни-потока, динамической смены, непрерывного вытеснения одного явления другим. Это, так сказать, гераклитовская эстетика, образ жизни "в час пик". Несомненно, она отражает существенные свойства современного мировосприятия, и можно видеть достоинство мозаического монтажа в том, что он не навязывает выводов и обобщений, поскольку не видит для них возможностей.

Монтажная мозаика нашла отражение прежде всего в кино, в других же видах искусства — не без воздействия кино. Ее можно обнаружить во временных искусствах, так как монтажная мозаика относится к числу средств, особенно обостряющих ощущение времени. Диалога тут, в сущности, нет, есть чередование реплик ("Карфаген — автоген" — одна из рифм А. Вознесенского). Крайнее выражение этого принципа — в стиле поп-арт, где он приводит к чистому декоративизму, вообще потенциально присущему монтажной мозаике.

В музыке монтажная мозаика ведет к абсолютизации контраста как такового, к скитоподобным ("по-старому") или открытым ("по-новому") композициям, к господству принципа рядоположенности. В качестве примеров укажем на очень разные образцы — идею "момент-формы" К.Штокхаузена или же идею "двух музык" Р.Щедрина. В принципе монтажная мозаика противоположна идее симфонизма.

Настоящий диалог, диалог "на равных" предполагает взаимодействие и, следовательно, качественное изменение и итог. Позиция автора по отношению к "стилям", способ их введения и сосуществования — это и есть авторская концепция, исчерпывающаяся рядоположенностью элементов мозаики или поднимающаяся до уровня сквозной развивающейся идеи. Тогда формируется новый симфонизм, который в условиях "мышления стилями" обретает новые возможности и глубину.

Принцип монтажа и даже монтажной мозаики продолжает действовать и здесь, но им дело не исчерпывается: возникает сложная иерархия связей и взаимодействий, вплоть до "программных". В чисто музыкальном плане важную роль играют традиционные, но не традиционно преломленные связи — так, интонационные связи объединяют уже не просто разные темы, но разные стили. Это связи временные, но встречаются также и более универсальные, пространственно-временные. Высшую интеграцию может создать элемент "надстилевой" и "надпространственный" (как бы вмещающий в себя время-пространство частных исторических стилей) — например, обертоновый ряд, который универсально вмещает все звуки, все стили, "всю музыку", вкупе с их пространствами, так как не только метафорическая, но и реальная стереофония выражена в обертоновом ряде очень сильно. Не случайно идея обертонового ряда оказывается одним из основных организующих принципов не только в Третьей, но во Второй симфонии Шнитке. В Третьей же она имеет два значения — программное, цитатное (Вагнер) и сверхцитатное, так как именно обертоновый ряд организует целое, вбирая в себя весь разнородный материал.

Сравнивая два варианта в осуществлении идеи монтажа (монтаж-мозаика и монтаж—"восхождение") можно также заметить, что они тесно связаны с прошлым культурным опытом человечества. За мозаикой стоят разного рода круговые идеи ("языческое" мировос-

приятие), за "восхождением" – линейное, направленное к цели движение ("христианское" мировосприятие).

"Мышление стилями" представляется самым радикальным на сегодняшний день испытанием концепции индивидуального стиля.

Естественно, "мышление стилями" не исчерпывает поэтики современной музыки (если ее вообще можно исчерпать). "Мышление стилями" оперирует макромасштабами – историческим временем. Но, как известно, художественное сознание XX века открыло и микромасштаб, микромир. В музыке одна из сфер микромира связана с электроникой, и самой по себе, и, особенно, в ее воздействии на инструментальную музыку. Вряд ли вне электроники и связанных с ней представлений о микромире звука возникли идеи сверхмногоголосия (термин В.Холоповой), теоретически сформулированные в высказываниях Д.Лигети о микрополифонии, но практически использованные и независимо от него многими современными композиторами (советскими: Р.Щедриним, А.Шнитке, Э.Денисовым, С.Губайдулиной, Б.Тищенко и др.). Возможно сопоставление этой техники с живописью: Лигети сравнивает ее с Босхом, но есть аналогия более близкая, хотя вряд ли известная композитору, – аналитическое искусство П. Филонова, также связанное со стремлением воссоздать внутреннюю, сущностную жизнь объекта (различение "глаза видящего" и "глаза знающего").

Если у Лигети и Филонова – образ объективного, скрытого, но физически реально существующего космоса микромира, то у некоторых других художников мы встречаем попытку зафиксировать микромир человеческой психики, микромир субъекта. Такие попытки уловить "допонятийный", подсознательный уровень человеческой психики предпринимались, например, Фолкнером. В музыке некоторую аналогию, возможно, неожиданную, представляет новая трактовка сольных инструментов, особенно в концертных и подобных им жанрах. Непривычные, "неестественные" звуки, ими издаваемые, отчетливо ассоциируются с активной, порой пугающей жизнью подсознания "героя". Эти ассоциации не произвольны, ибо возникают не в любом случае необычного использования инструмента (как, например, в некоторых "Секвенциях" Л.Берио), а лишь в сочинениях, где сольный инструмент имеет отчетливо выраженные свойства "персонажа". Большой мастер подобных образов – С.Губайдулина, что, по всей вероятности, связано с особым

художественным интересом ее к сложным и новым для музыкального искусства подсознательным процессам ... ¹⁰.

Существование в музыке XX века макро- и микромасштабов создает новые возможности развития традиционных жанров: концерт – не единственный пример такого рода. Современный художественный плюрализм ведет к концепционной нестабильности: хотя по-прежнему продолжают складываться драматургические типы, природному универсализму крупной формы противостоит представление о множественности. Отсюда – необходимость концепционной неповторимости, "изобретения" концепции, выступающая как обязательное условие для художника.

Библиографический список

1. Великовский С. В поисках утраченного смысла. – М.: Искусство, 1979.
2. Виноградов В. Стиль Пушкина. – М.: Гослитиздат, 1941.
3. Данин Д. Было только что ... – Искусство кино, 1973, № 8.
4. Соколов М. "Новые дикие" и сумерки авангардистской мифологии. – Декоративное искусство СССР, 1982, № 8.
5. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. – В сб.: Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982.
6. Dahlhaus C. Was ist musikalischer Historismus? – In: "Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewusstsein". Hrsg. von R. Stephan, Mainz, 1979.
7. Lissa S. Musikalisches Geschichtsbewusstsein – Segen oder Fluch? – In: "Zwischen Tradition und Fortschritt..."
8. Stockhausen K. Weltmusik. – "Musik und Bildung", 1974, № 1.

¹⁰ Примерами могут служить: Концерт для фагота и низких струнных, "De profundis" для баяна соло, "Семь слов" для виолончели, баяна и струнного оркестра, и программное в данном отношении сочинение "Час души" на стихи М. Цветаевой для контральто, солирующих ударных и симфонического оркестра.

К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ 60 - 70-х ГОДОВ XX ВЕКА

Европейская музыка 60 - 70-х годов, особенно в соцстранах, заняла новые, плодотворные эстетические позиции, выработала крупные содержательные концепции, ярко обновила весь художественный язык. Ситуация с музыкальными формами - и принципами формообразования, и конкретными видами структур - сложилась здесь чрезвычайно своеобразная. Поскольку музыкальные формы не формальные схемы, а запечатленные процессы музыкального образно-смыслового мышления, вместе с новыми содержательными концепциями, новой интонационностью приходят и новые виды композиций, новые типы структур.

Функционирование классических музыкальных форм во второй половине XX века оказывается иным, чем было в первой половине. Прокофьев, Стравинский, Шенберг, Берг, Веберн, Шостакович и другие классики музыки XX века опирались на априорно избираемые классические формы, но модифицировали их, наполняя, точнее, выполняя новыми музыкальными средствами (условия атональных гармонических систем, множественного тематизма, тотальной тембровой или фактурной переменности оркестровой ткани и т.д.) и тем самым непроизвольно видоизменяли и сами избираемые классические структуры. Европейские композиторы с середины XX века отчасти придерживаются того же отношения к классическим формам (наполняют прежние архитектурные построения новыми выразительными средствами), наряду с этим используют лишь формальные схемы классических форм, а в большей мере утрачивают даже внешние, схематические связи с классическими музыкальными формами. Подчеркнем, что подобный отход от устоявшихся видов музыкальной композиции носит не эпизодический, а последовательный, массовый характер и относится к различным композиторским стилям, национальным школам, творческим объединениям. С середины XX столетия в области музыкальных форм принцип типизации явно уступает место принципу индивидуализации.

Однако индивидуализация не означает анархии, отсутствия логики. Перед нами по-своему законченные музыкальные формы, отвечающие художественным задачам, но основанные на новых началах. Кроме того даже при установке на внеаприорность и индивидуали-

зацию музыкальной формы в многообразии конкретных произведений возникают случаи, в чем-то близкие друг другу, взаимоподобные, сходные, что позволяет наметить и определенную типологию сложившихся видов композиции.

Принципиальное своеобразие музыкальных форм 60 – 70-х годов, которое мы рассмотрим на материале в основном советской музыки, отчасти музыки других соцстран, заключается в том, что форма как конкретная композиция стала зависимой от двух ее крайних сторон – драматургии и типа письма.

Как проявляли себя эти две стороны в условиях классического формообразования? Там драматургия (соотношение типов выразительности) составляет самостоятельный, параллельный ряд к музыкальной форме как тематико-гармонической организации, а тип письма выступает как сопутствующий, но не решающий фактор. Иными словами, драматургия является сверхуровнем, а письмо – предуровнем классической музыкальной формы. В музыке же 60 – 70-х годов эти окаймляющие уровни становятся ведущими, определяющими факторами музыкальной формы. Лежащий между ними средний уровень, который раньше был ведущим, теперь оказывается ведомым и производным от двух окружающих. Остановимся на специфике драматургии и типов письма в музыкальном творчестве разбираемого периода.

Одну из причин выдвижения драматургии как формы организации музыкального мышления мы указали – это введение самых разнообразных, индивидуальных музыкальных концепций. XX век так же вышел за пределы четырех взглядов на мир классической симфонии, как XVIII век преодолел каталогизированный набор аффектов. Но были и другие причины переноса центра тяжести в музыкальном произведении на драматургию. Среди них – возникновение новых фактурных форм, создавшее кризис традиционного мелодического тематизма, одного из основополагающих факторов классических форм. Появилась новая связь элементов внутри музыкального произведения: фактурный слой, минуя традиционный тематизм и основывающуюся на нем классическую форму, связывается непосредственно с "типом выразительности", то есть единицей драматургии. Движение, развитие, организация новых фактурных образований стали откладываться не на среднем уровне "музыкальной формы", а на высшем уровне "музыкальной драматургии".

Таким образом, если драматургия становится одним из ключевых начал в музыкальной композиции, необходимо создать ее типологию,

попытаться выделить и обобщить наиболее значительные ее виды. Бобровский в книге "Функциональные основы музыкальной формы" (2) классифицирует музыкальную драматургию по количеству драматургических элементов, получая двух-, трех- и многоэлементную драматургию, а также монодраматургию. Нас сейчас интересует не только количество элементов, но и их соотношение. По принципу соотношения элементов мы выделяем следующие драматургические типы: классическая конфликтная драматургия, неконфликтная контрастная драматургия, монодраматургия, параллельная драматургия. При этом монодраматургия подразделяется на статический и крешендирующий виды. Свои подразделения имеет и параллельная драматургия (в зависимости от равноправия или неравноправия элементов), различные подвиды складываются в других типах. Кроме того, существуют промежуточные и смешанные типы, а также локальное проявление тех или иных драматургических типов.

Классическая конфликтная драматургия основывается и организуется при помощи парных антитез. В музыкальном творчестве 60 - 70-х годов такого рода мышление, составляющее специфику классической драмы в собственном смысле слова, не является всеобщим и свидетельствует об индивидуальной особенности композитора. Из советских композиторов, да и зарубежных авторов того же поколения, музыкальное мышление такого типа особенно присуще А. Шнитке: его Второй концерт для скрипки, Вторая соната для скрипки, Первая симфония и ряд других сочинений зиждутся на принципах драмы, с ее классическими антитезами. Проявление конфликтной драматургии находим в отдельных произведениях Р. Щедрина (правда, в естественных условиях сценической драматургии - "Анна Каренина"), в инструментальных сочинениях Б. Тищенко (особенно в Пятой симфонии) и у других композиторов.

Неконфликтная контрастная драматургия основывается на сопоставлениях, лишенных антагонизма. Примером может быть назван Финал Концерта-буфф Слонимского, где три основные темы многократно сопоставляются, но не противопоставляются.

Монодраматургия - крайний и парадоксальный случай драматургии, поскольку здесь нет трех контрастов, которые составляют суть драмы. Но в общей систематизации и монодраматургия закономерно занимает свое место. Статический вид монодраматургии представляет собой одноплановое образное движение с микроизменениями. Статическое развитие - одно из своеобразных от-

крытий искусства XX века. Оно проявилось в литературе, театре, киноискусстве и было связано с так называемой драматургией потока (М.Пруст, У.Фолкнер, М.Антониони и мн. др.). В музыке статическая драматургия появилась позже и заняла локальное место. Ее полоса приходится в основном на конец 60 – начало 70-х годов. В преобразованном виде музыкальная статика сохраняется и в дальнейшем. Яркие образцы статической драматургии находим у польских композиторов – в Пьесе № I для оркестра З.Краузе, Гомофонии для ансамбля Т.Сикорского. Статическое развитие естественно соединяется с алеаторической формой – произведение в зависимости от исполнительской ситуации звучит более долго или кратко, не меняя при этом своего образного плана.

Крещендирующий вид монодраматургии характеризуется также образной одноплановостью, но с количественными изменениями – нарастанием, усилением. Это не статическая форма в чистом виде, а сочетание статики с динамической линией движения. Характерный пример – "*Pianissimo...*" Шнитке. Экспрессивный тип музыкальных "чувствований" Шнитке при обращении к идее музыкальной статики привел к динамическому преобразованию развития, к возникновению в нем крупного *crescendo*, так что в кульминации "*Pianissimo...*" звучит *fortissimo*.

Параллельная драматургия принадлежит также к характерным новым завоеваниям музыкального искусства второй половины XX века, и содержит новую художественную точку зрения. В некоторой степени она перекликается с эпическими (неоэпическими) художественными концепциями, прежде всего в театре (как в театре Брехта), когда действительность берется в одновременном сочетании всего происходящего, рассматривается в одномоментном срезе¹. Параллелизм в драматургии отражает также и типичную для XX века полифоничность сознания, то есть особенность мышления и внехудожественного². Сущность параллельной драматургии заключается в автономности составляющих ее двух или трех линий развития, в отсутствии между ними взаимодействия и взаимовлияния. Суммарный результат сосуществования параллельных линий образует особого рода содержание, которое воспринимается слушателем. Образцы параллель-

¹ Связь параллельной музыкальной драматургии с эпическим театром, принципами Брехта показана в работе Е. Михалченковой (8).

² Об этом, в частности, см. работы А.Моля (5), А.Шнитке (13).

ной драматургии нередки и при этом весьма индивидуальны в музыке 60 - 70-х годов XX века. Так, на драматургическом параллелизме построена целая опера - "Мертвые души" Щедрина. Воплощению параллелизма идей спектакля способствует и постановочный замысел режиссера Б.Покровского - деление сцены на два этажа, с помещением на верхнем как бы живых душ народа, символизирующих тему России, на нижнем - мертвых душ господ-помещиков, выставленных на "суд смеха". В области инструментальной симфонической музыки на принципе драматургического параллелизма эпического типа построены все зрелые симфонии Г.Канчели³.

Замечательным образцом произведения с трехплановой драматургией является "Клепсидра I" современного румынского композитора А.Виеру. Здесь интересно отметить, что трехплановость драматургии постепенно сложилась в ходе создания произведения. По свидетельству самого композитора (из личных бесед с автором данной статьи), сначала было написано статическое одноплановое сочинение для струнных под названием "Клепсидра"⁴, воплощавшее философскую идею эволюционного движения времени. Статичная пьеса показалась Виеру чрезмерно однообразной для восприятия, и ради создания необходимого рельефа он добавил еще две драматургические линии - дискретную по ритмической организации партию духовых и импровизационное соло трубы. Таким образом, на фоне однотипного *continuo* струнных появились два разнообразных дискретных музыкальных слоя. При этом сохранилось то ценностное соотношение между тремя слоями, которое отвечает истории создания произведения. Основным и наиболее ценным в идейном и художественном отношении является первоначальный слой - однородное *continuo* струнных, носитель идеи вечных, нетленных ценностей. Следующим выступает слой духовых, выразитель преходящих, меньших ценностей. Последним по значению оказывается импровизационно-алеаторическое соло трубы, выражающее случайность, сиюминутность, то, что не имеет подлинной ценности. Сама трехслойность параллельной драматургии в сочинении Виеру имеет глубоко содержательный смысл.

³ См. подробно анализ драматургии в упомянутой работе Е. Михалченковой (8).

⁴ Клепсидра - песочные часы.

Слои параллельной драматургии, как мы говорили, могут быть и равноправными, и соподчиненными. Интересно отметить, что соподчинение обычно связано с ценностной поляризацией слоев, принадлежностью одного из них к положительному, другого – к отрицательному началу. Так своеобразно, завуалированно проявляет себя принцип драмы – антитеза действия и контрдействия. Наоборот, при равноправии слоев их ценность может быть равновеликой. Так, в симфониях Канчели, где слои драматургии равноправны, каждый из них – действенный и созерцательный – имеет в основном одинаково позитивный смысл. В "Мертвых душах" Шедрина, с неравноправным соотношением слоев, существует и их ценностное соподчинение. Основное действие, которое приходится на показ социального класса господ, показано в негативно-сатирическом плане, а интермедии, отведенные народным персонажам, становятся позитивным полюсом оперы. Тройственную иерархию ценностей мы показали в "Клеопидре" Виеру. Приведем еще пример – III медленную часть Первой симфонии Шнитке. Два соподчиненных слоя драматургии составляют благородное звучание струнных, воплощающих идею высокого искусства, и эпизодические включения разностильных отрывков, набора всякой всячины, символизирующих бессмыслицу псевдомузыки.

В связи со столь фундаментальной ролью драматургии для музыкальных форм второй половины XX века соответственно актуализируется вопрос о единицах драматургии, позволяющих с достаточной точностью ориентироваться в драматургии как сфере организации. Бобровский очень четко определил эту единицу драматургии как "тип выразительности". Например, в "Поэме экстаза" Скрябина он показал три таких типа выразительности: "высшую утонченность", "сферу полета, движения", "высшую грандиозность" (I).

Для обозначения драматургических единиц по-новому преломлено старое музыкально-композиционное понятие темы. Так появилась драматургическая тема и макротема⁵. Драматургическая тема – тип выразительности, просматриваемый во всем произведении от начала до конца. То, что мы называли элементами или сферой драматургии может быть обозначено и как драматургические темы. Макротема отчасти совпадает по смыслу с драматургической темой благодаря также присущей ей масштабности: она длится с перерывами

⁵ Макротема – термин В. Вальковой (3,4).

или без на протяжении всего произведения. Различия между драматургической и макротемой заключается в том, что необходимость в понятии макротемы возникает, как правило, лишь в особых фактурных условиях — когда используется безмелодийный, сонорный материал, не складывающийся ни в какую другую тему, кроме как в макротему. На примере макротемы можно наблюдать характерную для музыки второй половины XX века непосредственную взаимосвязь между фактурой, письмом и драматургией, то есть крайними сторонами музыкальной формы.

Всемерное развитие характера письма очевидно в музыке второй половины XX века. Этому периоду принадлежит открытие и развитие многих типов письма (и фактуры). Многие композиционные находки, отражающие новое интонационное звучание музыки, лежат в этой сфере. К числу важнейших относится сериалистическое письмо, сверхмногоголосие, сонорика. Техника сериализма же порождена структурализмом западного авангарда 50-х годов и была слишком искусственной, чтобы продержаться сколько-нибудь долго. Но она породила ряд ответвившихся от нее типов музыкального письма, оказавшихся весьма жизнестойкими и плодотворными, среди которых в первую очередь определенные виды ритмической организации — ритмические серии и прогрессии. Применение как сериализма, так и связанных с ним серий и прогрессий создало не только новые формы музыкального синтаксиса, но и естественно привело к сложению своеобразных музыкальных форм, вырастающих из типа музыкального письма⁶. То же можно сказать и о других типах письма — сверхмногоголосии, сонорике. Специфика их бытования в музыкальном произведении вызывает своеобразие возникающих на их основе музыкальных форм. Например, одной из особенностей является достаточно большая продолжительность избранного звукового комплекса, чтобы музыка могла оказать должное образно-эмоциональное воздействие. Вырастающие из сверхмногоголосия и сонорики формы обладают определенного рода статичностью, неподвижностью, которая преодолевается с помощью различных приемов активизации, главным образом, *crescendo* и *diminuendo* фактуры, динамики и других музыкальных элементов. Соотношение музыкального ма-

⁶ О работе композиторов с сериями и прогрессиями ритма, а также о некоторых возникающих в результате музыкальных формах см. в статье Б.Спасова и В.Холоповой (9).

териала, его фактурно-тембровых средств с музыкальной формой, ее структурными особенностями в творчестве композиторов второй половины XX века составляет важную и в целом еще не разрешенную к настоящему времени музыкально-теоретическую проблему.

Учитывая активное влияние на формообразование двух крайних сторон музыкальной формы — драматургии и типа письма, фактуры — попытаемся дать обобщающую типологию музыкальных форм, видов музыкальной композиции 60–70-х годов.

Здесь намечается определенное разграничение в общем плане — на крупные формы (уровень цикла, крупной одночастной формы) и малые формы (уровень классического периода и простых форм). Правда, разграничение это не абсолютно, так как в музыке разбираемого периода наблюдается диффузия следующего рода: процессы и структуры на высшем уровне формы могут повторяться на меньшем масштабном уровне и, наоборот, типы формообразования наименьшего уровня могут восходить на средний и высший композиционный уровни.

Тем не менее будем придерживаться намеченного основного разделения музыкальных форм.

Крупная форма. Здесь можно выделить и типизированные, и сугубо индивидуальные случаи музыкальных форм. К типизированным относятся структуры классических музыкальных форм, поднятые на высший композиционный уровень. То есть, если формы рондо и вариаций в классическом формообразовании были, как правило, формами нециклических произведений, в музыке XX века, особенно со второй половины столетия, они заняли свое место на уровне многочастных циклов (также слитных циклов — контрастно-составных форм). Примеры вариационной формы, охватывающей симфонический цикл, — Восьмая и Девятая симфонии М. Вайнберга, примеры рондо — Третья и Десятая симфонии А. Локшина⁷. Рондо оказывается, как вообще в истории музыки, одной из наиболее распространенных форм. В музыкальном творчестве первой половины XX века также встречались примеры, ярчайший из которых — Пятый фортепианный концерт Прокофьева op. 55 в пяти частях. Из произведений второй половины XX века назовем ораторию Р. Шедрина "Ленин в сердце народном", где прове-

⁷ Обобщения о вариационной и рондообразной организации циклов советских симфоний содержатся в работе: И. Лаврентьева. О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60–70-х годов (на примере творчества Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Локшина). — М., 1979, рукопись.

дение рефрена (*Lamento* I и II) в качестве I и III частей цикла при-
вносит рондообразность, упомянем *Concerto grosso* А.Шнитке, где
на протяжении шести частей трехкратно звучит варьируемый рефрен
(части I, III, VI).

К чисто классическим формам рондо и вариаций примыкает и фор-
ма, хотя и весьма распространенная в музыке до XX века, но не
входящая в классические учения о форме, – концентрическая. Так,
в Шестой симфонии М.Вайнберга пятичастный цикл по темповому ха-
рактеру подчинен именно логике концентричности (на оси формы
располагается быстрая часть, ее двумя кольцами охватывают две
медленные части и первая с последней). Пример концентрически по-
строенной крупной одночастной композиции – Концерт для виолонче-
ли с оркестром Э.Денисова. В первой половине XX века также встре-
чались образцы концентрической организации инструментального цик-
ла, как и в Четвертом и Пятом квартетах Б.Бартока.

На высший масштабный уровень музыкальной формы выводится и еще
одна форма, не входящая в число классических, но встречающаяся в
классической музыке, причем почти исключительно в вокальной сфе-
ре, – форма сквозная. Сквозная форма состоит из ряда разделов
без повторений – а, в, с, d Если в XIX веке действовала тен-
денция к сквозной драматургии, при сохранении репризности в фор-
мах (романтические смешанные и свободные формы), во второй поло-
вине XX века появилось множество музыкальных форм, построенных
безрепризно. Из крупных форм укажем Концерт для скрипки Б.Чайков-
ского (в нем есть лишь контур сильно гипертрофированной мелоди-
ческой репризы), Романтическую музыку для гобоя, скрипки, альты,
виолончели и арфы Э.Денисова, Струнный квартет и кантату "Руба-
йят" С.Губайдулиной.

К сугубо индивидуальным музыкальным формам относятся те, кото-
рые оказываются непосредственным производным от драматургии, а
та в свою очередь, от индивидуальной концепции произведения. На-
зовем этот вид композиции индивидуальной драматургической формой.

Чтобы представить своеобразие индивидуальной драматургической
формы и ее практическое соотношение с какой-либо типовой фор-
мой, от которой остается только схема, обратимся к конкретному
примеру – Концерту для скрипки № 2 А.Шнитке. Это яркое произведе-
ние – нагляднейший образец конфликтной драматургии, с противобор-
ством двух начал.

Антагонистические начала соотносятся подобно действию и контр-

действию в сценической драматургии, и весь концерт являет собой арену напряженнейшей драматической борьбы. Концерт одночастен и в его структуре сохраняются чисто внешние черты смешанной сонатно-симфонической формы типа Первого концерта Ф.Листа. Наполнение же схемы таково, что по своему смыслу оно образует совершенно иную логическую последовательность, которая и становится настоящей формой произведения. Два антагонистических начала, по мысли композитора, — солист с его окружением (солирующая скрипка со струнной группой оркестра) и анτισолист с его "сообщниками" (солирующий контрабас со всеми остальными инструментами — духовыми, ударными, фортепиано). Логика драмы в инструментальном произведении А.Шнитке, его тембровых средствах выдержана предельно четко: "действие" представлено только названными струнными, "контрдействие" — только названными прочими инструментами. Иное, усложненное соотношение групп появляется лишь в результирующей коде⁸. Таким образом, настоящая форма этого произведения, непосредственно схватывающая смысл музыки, не первая "листовская", а вторая, вытекающая из логики разворачивающейся драмы. Это и есть индивидуальная драматургическая форма. Составляющие ее основу две драматургические темы мы обозначим буквами α ("действие") и β ("контрдействие"), кодовый итог — ω . Кроме того, для отражения динамики развития формы покажем нарастание той и другой образных сфер. Сопоставив контуры внешней, "листовской" формы в концерте Шнитке с его настоящей индивидуальной драматургической формой, мы увидим, во-первых, полное различие в их структуре, во-вторых, действительно неповторимую индивидуальность формы драматургической (см.схему).

Малая форма. Сделаем попытку систематизации форм, идя от структур с наименьшим изменением и обновлением исходного музыкального материала к структурам с наибольшей его модификацией. Но выдержать этот принцип в точности трудно, поскольку конкретные музыкальные формы многообразны, а названия их отчасти даются новые, не устоявшиеся, не "подогнанные" под единый исходный принцип классификации.

⁸ Более подробный содержательный анализ Концерта для скрипки № 2 Шнитке см. в работах В. Вальковой (9) и В. Холоповой (12).

схема смешанной формы

вст. гп. пп. разр. эп. разр. репр. - гп. вст. пп. разр. пп. закл.
2 7 18-19 21 41 44 45 46 48

схема драматургической формы

$\alpha \beta \alpha \beta \alpha \beta \alpha$ < < < <
 $\beta \beta \beta \beta \beta \beta \beta$ < < < <
1 2 3 4 5 6 7

$\beta \alpha \beta \beta \beta < \beta \alpha \beta \alpha \beta \alpha \beta \beta < \alpha \alpha \omega$
18 21 28 31 32 35 36 41 44 45 46 48

Остинатная форма – основанная на точном повторении какой-либо тематической или фактурной ячейки (мотива, фразы, попевки, фигурационного оборота). Пример: "Затмение" из балета "Ярославна" Б.Титченко.

Полиостинатная форма – разновидность остинатной, с участием двух или нескольких параллельно развивающихся тематических или фактурных ячеек. Пример: I часть Второй симфонии А.Тертеряна⁹.

Вариантная форма, как и метод вариантного развития, в XX веке получили принципиально большее распространение, чем в XIX и других веках. Вариантно преобразуются темообразования различных масштабов и структур: вокальные куплеты-строфы, музыкальные темы, музыкальные фразы и мотивы. Примеры: Вариантно-строфическая форма – во II части Пятой симфонии "Сонеты Шекспира" А.Локшина, в № 2, 3 кантаты "Знаки Зодиака" Б.Чайковского; вариантная форма на основе темы – во II части Интермеццо и III части *Amarosa*

⁹ В первой половине XX века удивительный пример полиостинатности в духе индонезийского гамелана создан Бергом во вступлении к Пяти оркестровым песням на слова Альтенберга ор. 4.

Камерной сюиты Р.Шедрина; вариантная форма на основе фразы из нескольких мотивов – многие номера балета "Ярославна" Б.Тищенко; вариантная форма на основе одного мотива – III часть *Lamento* второе из оратории "Ленин в сердце народном" Шедрина, № I Плач-вопросение из "Плачей" Э.Денисова.

Каноны, фугато – развивающиеся и обогащающиеся формы современной музыки. Примеры: *Concerto grosso* А.Шнитке, где через весь шестичастный цикл идет цепь двухголосных канонов у концертирующих двух скрипок, Гимн № I для контрабаса, ударных и литавр Шнитке, № 7 (зеркальный канон), № 14 (канон в увеличении), № 15 Мотет (двойной канон), № 17 (бесконечный канон), № 22 (трехголосный канон) Полифонической тетради для фортепиано Шедрина; крупные фугато входят в структуру Канонической фуги I части Концерта-буфф Слонимского.

I2-ступенная форма – особое название, которое дано автором этих строк целому ряду форм в кантате С.Губайдулиной "Ночь в Мемфисе" (II). Название указывает на происхождение формы от додекафонно-серийного письма. И в самом деле, структуры таких форм складываются благодаря специфическому для додекафонии расположению серий. Начало каждого этапа формы от нового звука I2-тонового ряда дает в итоге I2 таких небольших этапов, или I2 ступеней музыкальной формы. I2-ступенные формы в кантате С.Губайдулиной имеют и вид контрапунктической фугированной композиции, с нарастанием числа голосов от I до I2, и вид моноритмичной композиции, с совпадением во времени всех голосов, но со скрытым предкомпозиционным канонизмом серий.

Концентрическая форма принадлежит к числу как бы вновь родившихся в XX веке и встречается на любых масштабных уровнях. Мы отмечали ее использование в крупном композиционном плане. Примером сравнительно малой концентрической формы является пьеса ор. 16 № 3 из цикла Шесть пьес для арфы, двух скрипок, альты, виолончели А.Леденева.

Зеркально-ракоходная форма указывалась и объяснялась нами среди видов крупной формы. Примеры малой и сравнительно малой сквозной формы – первый раздел I части Второй симфонии Б.Чайковского (до ц. 9), "Линии, зигзаги, точки" для бас-кларнета и фортепиано Губайдулиной.

Алеаторическая форма в названном периоде также утвердилась в качестве своеобразной малой формы. Она возникла в результате им-

провизаций солиста, ансамбля, оркестра. Инструментальные каденции ансамбля и оркестра стали новой чертой музыки XX века. Алеаторические формы у современных композиторов, советских и зарубежных, мы встречаем во множестве. Из отдельных примеров укажем референ у ансамбля медных в "Рассказе красногвардейца Бельмаса" оратории Шедрина "Ленин в сердце народном" (п. 9, II, I3), алеаторические эпизоды в "Рассказе работницы Наторовой" из того же произведения (п. 33, 36, 37), ансамблевую каденцию во II части Концерта-буфф Слонимского, несколько оркестровых каденций в Первой симфонии Шнитке (начальный выход музыкантов, каденция в конце разработки I ч. и др.). Во второй симфонии В. Лютославского алеаторические постоения составляют один из композиционных принципов произведения.

В области музыкальных форм 60-70-х годов особенно выделяется одно формообразующее явление, которое представляет собой не только отдельную форму, но и принцип формообразования — крешендирование. То есть мы показываем крешендирующую форму и крешендирование как принцип организации музыкальных форм (аналогичное разделение принято по отношению к концентрической форме и концентрическому принципу построения форм, к вариационной форме и вариационному принципу развития). Крешендирование как принцип распространяется не только на форму, но и на драматургию — мы отмечаем крешендирующий вид монодраматургии. В музыкальных формах крешендирование выявляется на любых уровнях. В нашей классификации малых форм крешендирующую форму мы должны были бы поставить где-то в начале, после остиной формы. Однако мы рассматриваем ее отдельно благодаря тому, что принцип *crescendo* проникает едва ли не во все названные нами виды малых форм. Наши примеры на остиную и полиостиную форму были примерами на остинно-крешендирующую форму (Тищенко, Тертерян). Один из примеров фугато (из Концерта-буфф Слонимского) был также типичной крешендирующей структурой. Среди 12-ступенных форм Губайдулиной одна также строится по принципу фактурного *crescendo* (с нарастанием числа голосов от I до 12). Принцип *crescendo* может сопровождать также концентрическую, сквозную, алеаторическую форму.

К появлению крешендирующей формы как таковой приводят новые фактурные, ритмические и другие условия музыки разбираемого периода. Например, постепенный рост сверхмногоголосного пласта или развертывание во времени ритмической прогрессии складываются в

крепендирующую структуру. Поэтому во многих моментах музыка Щедрина ("Поэтория", "Ленин в сердце народном"), Денисова ("Живопись", Реквием), в сочинениях Шнитке, Губайдулиной, польских композиторов Лютославского, Пендерецкого, Гурецкого и других современных авторов многократно возникает именно крепендирующая форма. Примером четко очерченной двойной крепендирующей формы является I часть Второй симфонии Тертеряна. Принцип *crescendo*, отражающий в себе позитивные процессы роста, накопления, весьма динамичен и логически в высшей степени ясен. Вместе с тем, он и прост, однопланов, элементарен, лишен тех сложностей взаимодействия, диалектики контрастов, которые известны нам по классическим музыкальным формам. Поэтому современная музыка выработала и вырабатывает большое многообразие конкретных видов крепендирующих форм, также и многообразие сочетаний крепендирующего принципа с различными другими музыкальными формами.

Предложенная нами типология музыкальных форм современной, в основном советской музыки 60 – 70-х годов, не является ни исчерпывающей, ни единственной по исходным принципам. Другие исследователи приходят к иным классификациям и наименованиям типизируемых видов музыкальных форм. Так, например, Т.С.Кюрегян в работе "Эволюция принципов музыкальной формы в творчестве советских композиторов 50 – 70-х годов" (7) показывает деление форм на следующие виды: 1) простые, составные, развивающие, вариационные, множественные (исходя из общих структурных характеристик), 2) завершенные, открытые (исходя из принципа замкнутости и разомкнутости), 3) тональные, усложненно-тональные, модальные, атональные, сериальные, алеаторные (на основе, главным образом, видов звуковысотной организации). С точки зрения исторической традиции, Кюрегян показывает обновленные типовые музыкальные формы и новые, нетиповые формы (нетиповые простые формы, среди которых – формы аддитивного, континуального типов, нетиповые составные, развивающие, множественные формы).

Множественность подходов к музыке сегодняшнего дня естественна и неизбежна. Прежде всего, она отражает множественность новых форм современной музыки, их неклассический характер, индивидуализацию. Она порождается также и неустойчивым, становящимся характером новых форм современного музыкального мышления – ведь явление становится вполне ясным лишь тогда, когда оно завершилось.

Библиографический список

1. Бобровский В. О драматургии скрябинских сочинений. – Сов. музыка, 1972, № 1.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978.
3. Валькова В. К вопросу о понятии "музыкальная тема". – В кн.: Музыкальное искусство и наука. М.: Музыка, 1978, вып. 3.
4. Валькова В. Новые виды тематизма в советской симфонической музыке (60 – I-я пол. 70 гг.). Автореф. дис... канд. искусствоведения/ВНИИ искусствознания. – М.: 1981.
5. Моль А. Социодинамика культуры. – М.: Прогресс, 1973.
6. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976.
7. Кюрегян Т. Эволюция принципов музыкальной формы в творчестве советских композиторов 50 – 70-годов. Автореф. дис... канд. искусствоведения /МГК им. П.И.Чайковского. – М., 1982.
8. Михалченкова Е. Теоретические проблемы симфонического творчества Гии Канчели (драматургия, музыкальный язык). Автореф. дис... канд. искусствоведения / Грузинский гос. Театральный институт им. Шота Руставели. – Тбилиси, 1983.
9. Спасов Б., Холопова В. Ритмические прогрессии и серии. – В кн.: Проблемы музыкального ритма. М.: Музыка, 1978.
10. Холопов Ю. Музыка XX века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений. – В кн.: Современная музыка в теоретических курсах вуза: Сб. тр. Вып. 51 /ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1981.
11. Холопова В. Драматургия и музыкальные формы в кантате Губайдулиной "Ночь в Мемфисе". – В кн.: Музыка и современность. М.: Музыка, 1974, вып. 8.
12. Холопова В. Альфред Шнитке. – В кн.: Композиторы Российской Федерации. М.: Сов. композитор, 1982, вып. 2.
13. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки. – В кн.: Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М.: Сов. композитор, 1973.

ГАРМОНИЯ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ:
СТИЛИСТИКА МУЗЫКИ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (60-70-е ГОДЫ)

Изучение современной музыки связано с познанием сложного и многопланового феномена культуры XX века, отражающего противоречивость самой общественной жизни. Отсюда множество проблем, возникновение которых постоянно детерминируется историко-художественным процессом. Стадиальность, свойственная развитию искусства, проявляется в чередовании, наложении стилей. И процесс этот национально неоднороден, хотя несет в себе элементы общечеловеческого, присущего различным формационным культурам.

Круг вопросов, связанных с изучением этого класса явлений, исследован еще недостаточно в нашей литературе. Особого внимания требует и разработка специфических познавательных методов.

В нашу задачу входит рассмотрение такого существенного компонента музыкальной поэтики, как звуковысотная система, эволюция которой, особенно в нынешнем столетии, требует пристального внимания теоретиков. Вычленив круг вопросов в сфере специальных проблем современной гармонии, мы попытаемся определить их на материале так называемой локальной культуры, то есть феноменов советской музыки 60-70-х годов. "В реальной действительности общие и локальные культурные традиции находятся в нерасторжимом единстве, переплетении. Отдельные, носящие общий характер элементы исторического опыта могут повторяться в традициях многих народов" (2, с. 201).

Исходя из общих установок логико-методологического анализа, активно разрабатываемых в отечественной науковедческой литературе, мы сосредоточимся на одной из существенных, а именно на дифференцированном и специализированном изучении объекта, анализе его внутренних, структурно-функциональных свойств. Данные, полученные на этом этапе, послужат основой для обобщающей характеристики, в том числе и аксиологической.

Прежде всего уточним понятие гармонии, которое в процессе своего движения не могло не изменяться. Весьма ценно для нас

методологическое положение, которое В.И. Ленин сформулировал следующим образом: "Анализ понятий, изучение их, "искусство оперировать с ними" (Энгельс) требует изучения д в и ж е н и я понятий, их связи, их взаимопереходов" (I, с. 226-227).

Звуковысотная система – существенный компонент стилевой системы как единства художественно-выразительных средств. Однако имеют место высказывания, в которых звучит либо отрицание гармонии в современной музыкальной композиции, либо сомнения в том, что к ней приложимы категории эстетических свойств. Прием в "чистом виде", в том числе и гармонический, ничего собой не представляет, оставаясь абстрактной схемой, даже хорошо отлаженной. "Поэтический прием не есть некоторый самодовлеющий, самоценный, как бы естественно-исторический факт: прием как таковой – прием ради приема – не художественный прием, а фокус" (З, с. 35), – писал академик В.Д. Жирмунский в начале 20-х годов, определяя понятие стиля. В связи с этим хотелось бы сослаться на ряд произведений, характерных для "стиля времени", – сочинений, на примере которых можно определить функцию тональной системы, гармонии в воплощении художественной концепции.

"Прекрасное", "возвышенное", "безобразное", "трагическое", "комическое" – все эти эстетические категории могут быть ориентированы на многие произведения советской музыки последних десятилетий, например: поздние сочинения Д. Шостаковича, Г. Свиридова ("Пушкинский венок", "Ладога"), Р. Щедрина ("Поэтория", "Строфы "Евгения Онегина", "Музыкальное приношение"), А. Шнитке (Третья и Четвертая симфонии, "История доктора Иоганна Фауста"), Н. Сидельникова ("Романсеро о любви и смерти", "Сычуаньские элегии"), Э. Денисова (Реквием, сюита "Колен и Хлоя"), Б. Чайковского (Концерт для фортепиано с оркестром, Тема и восемь вариаций, "Знаки Зодиака"), Г. Канчели (Четвертая и Пятая симфонии), А. Тертеряна (Третья, Четвертая, Пятая симфонии) и др. В названных произведениях гармония – стилистически существенный фактор.

Гармонический язык не утратил свойств, которые находят отражение в таких категориях, как "национальное", "интернациональное". Ставшие общераспространенными приемами, многие звуковысотные техники – тональная, модальная, серийная, свободно-двенадцатитоновая – реализуют свои возможности по-разному, в зависимости от национального и авторски-индивидуального стиля.

Гармонический стиль не утратил, а может, и расширил свои возможности быть воспринятым с точки зрения категорий "художественная концепция", "художественный образ". С помощью звуковысотного параметра, вернее определенного типа высотных структур, могут быть созданы убедительные художественные концепции. Особенно интересный результат наблюдается при восприятии диалектически противоречивой художественной образности. Антиномии: добро — зло, война — мир, жизнь — смерть, определенность — случайность и др., — нередко требуют привлечения также противоположных звуковысотных систем, что можно было наблюдать и в музыке предшествующего времени, например М. Мусоргского, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова.

И, наконец, гармонический язык не утратил свойств, которые могут быть проанализированы с точки зрения категорий "художественное наслаждение", "художественное восприятие". Правда, проблема рецепции стала, как никогда, острой; дискуссионным стал сам подход к феномену художественного произведения. Весьма заметным остается слой композиций, которые одновременно и "совершенны" (в плане структурного соотнесения музыкальных параметров), и несовершенны (в плане аудиального и даже визуального постижения). К таковым относят — и не без основания! — многие произведения М. Бэббитта, К. Штокхаузена, Л. Ноно, П. Булеза; подобные трудности вызывают и некоторые сочинения советских композиторов.

Таким образом, произведения многих советских композиторов, пользующихся различными художественными приемами, могут быть предметом эстетического подхода; и высотно-гармоническая система, в распоряжении которой находится широкий спектр выразительных средств, играет существенную роль в эстетико-стилевом анализе.

Встает вопрос: что мы ныне понимаем под термином "гармония"? Не слишком ли расширились границы его приложения?

"Терминологический хаос", наблюдаемый в искусствоведческой науке, захватывает и область музыковедения, в частности учение о гармонии. Традиционные определения гармонии, сводящиеся к учению об аккордах и их сочетаниях, в настоящее время нельзя считать адекватными. Факты современной музыкальной практики тре-

от пересмотра дефиниций, сложившихся в XIX столетии и бытующих в XX веке - вплоть до сегодняшнего дня. В этих определениях в качестве существенных выдвигаются признаки, связанные, во-первых, с образованием аккордов, то есть аккорд трактуется как единица гармонического языка. В настоящее время, когда музыкальная мысль углубилась в глубь звука, заинтересовавшись его составными элементами; когда она вышла за пределы, казалось бы, возможного в верхнегоголосии, макрозвуковых ансамблях, - в это время строить дефиниции гармонии исходя лишь из аккорда представляется недостаточно эффективным. В традиционных определениях, во-вторых, учитываются признаки, связанные с соединением аккордов, а в практическом плане - с конкретным голосоведением. В современной музыке соединение не может быть сведено к голосоведению и аккордосотанию.

Возникает необходимость понимать гармонию:

- а) на уровне структуры предмета - как закон, обеспечивающий целостность звуковысотной системы, осознаваемой как множество структурно взаимосвязанных элементов;
- б) на уровне эстетических свойств - как диалектически противоречивое единство, сочетающее конкорданс и дискорданс, тональность и атональность и - в итоге - гармонию и дисгармонию;
- в) на уровне композиции, формы произведения - как движущую силу сюжетно-фабульного развития.

Таким образом, мы в целом разделяем те современные теоретические высказывания, которые допускают узкую и широкую дефиниции понятия гармонии. Это позволяет не упускать из виду "предметы", не укладывающиеся в прокрустово ложе аккордов и аккордочетаний.

Гармония - закон, на основе которого в музыкальном произведении формируется звуковысотная (тональная) целостность, функциональная структура как взаимосвязь элементов. (Элементы устанавливаются из конкретного музыкального текста, взаимосвязи реализуются в конкретную функциональную структуру; закон выясняется прекомпозиционно, а на основе сложившихся в процессе музыкального становления отношений.) В менее широком смысле слова: гармония - это звуковысотная система (тональная система), пред-

ставленная отношением элементов в вертикально-горизонтальном измерении музыкальной ткани.

Исследовать гармонию вне стилевого подхода в настоящее время почти не представляется возможным. Современная концепция стиля как многоуровневой иерархической системы помогает установить стиль автора, стиль школы, стиль течения, стиль направления и, наконец, так называемый стиль эпохи. При всей сложности последнего понятия и неоднозначности его трактовки открывается перспектива понимать его как совокупность принципов, в целом характерных для современной гармонии в отличие от гармонии классической. Конкретизируя стиль времени (термин Д.Лихачева), приходится дифференцированно подходить к этапам, его составляющим. Факты музыкальной практики, многое изменившие в представлениях о гармонических элементах и формах их взаимосвязей, оказываются далеко не схожими на разных стадиях музыкально-исторического процесса, даже на сравнительно коротких временных отрезках нашего столетия.

Наблюдения, даже на уровне вертикального измерения гармонической ткани, позволяют обнаружить постоянное движение, изменение, как и возвращение к пройденному на новом "витке". Причем ритм смен концепций "одновременности" может колебаться от десятилетия до пятилетия. Так, 10-е годы нуждались в теоретическом осмыслении созвучий, которые были названы квартаккордами, "синтетаккордами" (Н.Рославец); в 20-е годы описаны аккорды с побочными тонами, кластеры, полиаккорды, "унтертоновая гармония", то есть "зеркальная гармония"; в 30-е обобщены все нетерцовые созвучия (П.Хиндемит); в начале 40-х - аккорды-модусы, "аккорды резонанса" (О.Мессиян) и др. Появившиеся в 50-60-е годы особые гармонические формации кластерной природы, в образовании которых большую роль играл тембр, ритм и в целом фактура, еще нуждаются в описании и классификации. Кроме того, в новых звуковых контекстах возродились "старые" аккорды, наделенные новой семантикой (например, трезвучие в музыке К.Пендерецкого). Семантический "анализ" традиционного гармонического материала и поиск новой выразительности трезвучий, септаккордов характерен для музыки советских композиторов конца 60-70-х годов (Б.Чайковский, Э.Денисов, А.Шнитке, Н.Сидельников, Б.Тищенко, В.Гаврилин и др.).

Если в первой половине века было обострено внимание к тону, интервалу - наряду с конструированием новых аккордов, то во

второй заметной стала тенденция переключения внимания от единичного к общему, суммативному эффекту звукомасс. Заметим, что взаимодействие выразительности единичного и общего становится формообразующим фактором.

Итак, к последней четверти XX столетия накопилось немало гармонических средств, которые, получив интернациональное звучание, наружили потенцию к специфической стилевой интерпретации, отходящей интонационный опыт локальной культуры. Анализируя гармонизацию в советской музыке последних десятилетий, мы отдаем себе отчет в сложностях стилового подхода, требующего учета как идейных функций, так и стилеобразующих признаков. "Стиль — это не только совокупность тех или иных формальных признаков, но также и идеология, определяющая эти формальные признаки, но это и то положение, которое стиль занимает в истории и в истории искусства" (4, с. 187).

В настоящее время трудно предугадать, какое место в историко-культурном плане займет музыка 60-70-х годов. Систематическое описание стилеформирующих начал в области высотногармонической системы послужит материалом для дальнейшего исследования. Прежде всего обратимся к проблеме единиц гармонического языка. Аккорд, как и слово в языке, остается, по-видимому, одним из основных элементов гармонической системы. Однако характерным для стилистической манеры ряда композиторов стало пристальное внимание к выразительности отдельных тонов, интервалов, — то есть элементам элементов гармонического языка.

Специфические свойства тона выявляются как при возникновении аккордовых (моно- и полиинтервальных), так и неаккордовых вертикалей (звукомасс разных структур). Так, например, "Приветствие" В. Гаврилина (для хора *a cappella*) начинается аккордом-завязкой, который "набирается" из единичных тонов, дающих интонационный импульс музыкальной ткани с дифференцированным материалом в каждом из пяти пластов.

Выразительность тона, составляющего аккорд, может быть выявлена путем тембрового и ритмического расцветивания его составляющих, как, например, в одной из тем Четвертой симфонии Г. Канчели (см. Канчели, Симфония № 4, ц. 7).

Другая ситуация — в "Планиссимо" для оркестра Шнитке, где — тоновые пуантилистские звукоблоки, создаваемые аппроксимативным ритмом, — основа гармонического письма. Принцип построе-

ния – единый: пермутация 12-тоновой серии в соответствии с определенным прекомпозиционным планом и пространственно-временная диспозиция этих звуков согласно серии ритмических единиц. И хотя звуковая ткань расчленена на отдельные тоны, возникает суммативный сонорный эффект. "Каждый тон, – пишет автор в партитуре, – должен быть при вступлении акцентирован очень мягко, с тем чтобы быть услышанным в целостной звучности" (см. Шнитке, "Пианиссимо" с. 1).

Фоническая значимость тона может, напротив, приобретать существенный, даже тематически содержательный оттенок; выявлено поочередно, как некие персонажи, тоны сливаются в единый гармонический комплекс и формируют целое как "сумму" этих единичностей, но обладающих уже новым качеством. Один из впечатляющих моментов "Поэтории" Щедрина – хоровой эпизод II части "Мать Владимирская" – содержит секции (экспозиционную и заключительную – ц. 47 и 49), организованные как постепенно набираемая пролонгированная гармония (см. Щедрин, "Поэтория", ц. 47).

Специфическая выразительность звукоречевой интонации создается распределением восьми неповторяющихся тонов в разных регистрах, тембрах при мономерном ритме, монодинамике (р) и однородной артикуляции. В каноне тембров звуков интонируется в разных точках музыкального пространства симметричная группа из четырех тонов (ц. 47); заметим, что в репризном проведении вслед за сопрано и альтами экспозиции вступают басы и тенора на сокращенной "серии" ракоходного характера (см. Щедрин, "Поэтория").

С точки зрения единства композиции важно, что импульс, данный в экспозиционно-вступительном разделе ("точечный" канон), способствует формированию тройного канона среднего раздела (ц. 48), также в итоге сведенного в 8-звучную, но случайно-алеаторную одновременность. Соотношение единичного и общего, темброво окрашенного тона и звукокомплекса, скомпонованного из того же высотного материала, может стать особым драматургическим приемом.

Такого рода прием имеет существенное значение в сочинении "Тема и восемь вариаций" Б. Чайковского: пуантилистской "мелодией" (ц. 1–2), поочередно интонируемой струнными, соответствуют в 5-й вариации аккорды, вертикализирующие высотный материал, выступающий уже в новом качестве (однако при напоминании темброво-динамических и, отчасти, ритмических параметров – ц. 48–49).

Наряду с тоном в подобной функции выступает и интервал. Тон, входя в интервал, подчиняется выразительности последнего, и все вместе sonorике аккордовой (или неаккордовой) формации. Так, процесс собирания и распадаения вертикали из однородных разновысотных интервалов – характерный прием, примененный Н. Сидельниковым в № 4 "Романсеро о любви и смерти" (см. начало партитуры).

Используя возможности художественного времени и пространства (варьирование ритмических условий и формирование асимметричных конфигураций фактуры), композитор насыщает терцовым фонизмом вертикаль и горизонталь, создает атмосферу изысканной экспрессии, соответствующей поэтике Лорки. Ограничиться здесь лишь определением 8-звучного терцового аккорда – это упустить из виду внутреннее движение гармонических элементов, создающих структурную целостность.

В хоровых фактурах произведений Сидельникова – "Сокровенны разговоры", "Романсеро", "Сычуаньские элегии" – метод дифференциации звуковых пластов способствует созданию активности гармонических элементов – тонов, интервалов, мелодических оборотов (см. например, № 2, 3, 7 в "Романсеро"; № 4, 6 в Элегиях; № 4, 6 в Кантате)

Все вышесказанное представляет собой иллюстрацию характерной стилевой тенденции, по-разному проявляющей себя в различных музыкальных контекстах, тенденции к эстетическому анализу составляющих созвучия, выявлению с помощью ритма, тембра, регистра их выразительного потенциала в условиях синтезирующей гармонической целостности. Объединяя индивидуально-авторские решения, мы делаем попытку определить "стиль времени". Таким образом, организация гармонического целого из субсистем, могущих приобретать как раз-личную степень развернутости, так и самостоятельности, есть, по-видимому, стилеобразующий принцип, выходящий за рамки националь-ного, локального и приобретающий конкретно-историческое "звучание"

Метод функциональной дифференциации гармонической ткани может реализовать себя, как мы пытались это показать, путем активизации иерархически соподчиненных единиц, но в ряде случаев он способен гибко и свободно сочетаться с интонационным развертыванием обозначенной линии, переходом от вертикального к горизонтальному изложению, и наоборот.

В произведении Щедрина "Фрески Дионисия" для девяти инструментов применяется, в частности, прием формирования одновремен-

ности из таких элементов, как тон, группа тонов (лаконичная попевка), интервал и группа интервалов (см. Щедрин, "Фрески Дионисия", с. 5, ц. 5).

Образуется аккорд, содержащий девять различно темброво окрашенных тонов, — при моноритмике и монодинамике. Взаимодействие гармонического и полифонического начал в этом произведении, как и в ряде других стилистически родственных, настолько тесно, что трудно — и, вероятно, не следует — их отличить одно от другого. В подобных ситуациях, возможно, небесполезным окажется понятие гармонического блока как вертикально-горизонтального (иногда и диагонального) звукокомплекса, являющегося результатом сочетания функционально разнородных индивидуально характерных интонационных элементов. В "Фресках" встречается несколько типов такого рода блоков, соответствующих художественному заданию, а именно гармонические формации, составленные: а) из единичных тонов (ц. 4); б) педализированных звуков и разновысотных мелодических ячеек, подчеркнутых тембром, ритмом и динамикой (ц. 3, 8, II, I2 и др.); в) синхронно-линейных аккордов, содержащих стабильные иммобильные элементы (ц. I5-I8); г) "звукороссыпей" и медленно движущихся педалей (ц. I9-22, 27).

Примеры гармонических блоков, составленных из индивидуализированных элементов — тонов, интервалов, звукогрупп, блоков, — в формировании которых наряду с высотностью значительна роль тембра, ритма, артикуляции, характерна для партитуры "Ярославна" Б. Тищенко. Важно, что определенный тип гармонической одновременности находится в соответствии с той или иной художественной образностью (см., например, "Затмение", "Степь", "Ночь перед второй битвой", "Ночные предчувствия", "Степь смерти"). В сонорике такого рода формаций действуют как гармонические, так и полифонические импульсы, направленные на создание эффекта внутренне подвижной целостности, в которой изменяемое и неизменное находятся в "заданном" равновесии.

Весьма условной оказывается грань между описанными звукоблоками и формациями, в которых относительно самостоятельный пласт (в том числе и аккордовый) является составляющей такого рода стратифицированного блока.

Следует отметить, анализируя гармоническую стилистику произведений 60-70-х годов, что функциональная дифференциация эле-

ентов гармонической одновременности идет как на уровне субаккордовых элементов, так и супераккордовых образований. Имеются в виду не только полиаккорды, составленные из аккордов, но гармонические блоки, сформированные разнородными по структуре частями. Такого рода техника характерна для музыки многих композиторов разных стилистических манер.

Стратификация пластов с образованием специфического сонорно-эффекта — стилистический признак оркестровой фактуры симфоний Тертеряна. Типы супергармонических блоков варьируются в зависимости от конкретного художественного задания, определенного этапа в процессе формообразования. Можно выделить:

а) формации, образованные стабильным и мобильным слоем (например, в симфонии № 3, ч. 40);

б) формации, образованные полиостинатным сонорным звукокомплексом (например, в симфонии № 3, III ч., ч. 74);

в) формации, образованные педализированными аккордами (стратифицированный, многоярусный полиаккорд) и пуантилистски рассредоточенными добавленными нотами (например, в симфонии № 4, ч. 44–47).

Выразительный диапазон стратифицированных гармонических блоков так же широк, как и приемы их создания. Как показывает музыкальная практика, они вводятся в музыку различного рода, а именно: лирического, драматического, эпического.

Примером последнего могут служить вокально-симфонические оперы А. Петрова "Петр I" — произведение, в котором в соответствии с творческой манерой композитора наблюдается семантическая дифференциация звуковысотных средств. Наряду с аккордовой (например, "Гимн России и войску русскому"), используются специфические гармонические и дисгармонические звукомассы ("Снятие олоколов", "Битва со шведами").

Итак, мы рассмотрели разный гармонический материал с точки зрения иерархически системных связей, отношений, которые позволяют усматривать ряд соподчиненных субсистемных единиц, в число которых входят и аккорды, не являющиеся единственной гармонической единицей. Выделяя специфические признаки в области гармонической стилистики, мы, естественно, далеки от их абсолютизации. А. В. Чичерин писал, что стиль — это не совокупность приемов, не внешняя форма, а самое важное свойство поэтического восприятия мира и поэтического образного мышления.

При исследовании системы гармонического языка возникает основная проблема – определение ее структуры, то есть функциональных отношений элементов. В связи с этим важно выяснить связь между строением элементов и типом структуры тональной системы. С одной стороны, элементы обладают системообразующими свойствами. Обновление аккордового материала, например, в творчестве Скрябина неразрывно связано с переустройством аккордовых отношений и созданием особого типа организации, которую можно охарактеризовать как систему на основе "порождающей модели". С другой стороны, элемент может иметь и системоприсвоенные свойства, то есть приобретать дополнительные характеристики в зависимости от высоты тонального контекста, устройства тональной системы и – в итоге – от стилистической среды. Данное воздействие обнаруживается в изменении семантики ранее утвердившихся средств.

В этом нетрудно убедиться, сравнив, например, трезвучия в сонате № 2 для скрипки и фортепиано, "Гимнах" Шнитке, Сонате для скрипки соло и Реквиеме Денисова, "Сотворении мира" Петрова. Драматургически соотнесенные, погруженные в 12-тоновую среду, они приобретают особые свойства, свойства, которые не проявляются в недрах трезвучной функциональной тональности.

Наряду с максимальной смысловой нагрузкой система может придавать и минимальное значение, сводя, например, аккордовый комплекс лишь к детали фактуры, вносящей свою долю в общий сонатный ансамбль.

Информацию о стиле наряду с элементами языка несут синтаксический и композиционный уровни музыкального произведения. Синтаксис, который "изучает предложение и его части, расстановку слов в предложении, соединение предложений между собой" (Землинский, 1929), раскрывает непосредственные связи, соотношение элементов. Композиция – опосредованные связи, определяемые глубинной логикой художественного замысла.

В стилистике сочинений последних двух десятилетий можно выделить следующее. Синтаксис гармонического языка усложнен, возникла проблема выбора "слов" гармонического языка. Возможно, выбирать аккорды из арсенала терцовых и нетерцовых гармоний, также звукомасс всевозможной структуры (высотной, ритмической, динамической, фактурной) поставила задачу сочетаемости средств их совместимости в плане выразительном и конструктивном. Син-

сис, во-вторых, не имеет формы закона для линейного последования, как это было в классической функциональной гармонии.

Синтаксические связи обусловлены типом системы, а они могут меняться на протяжении одного произведения. Отсюда вариантность расстановки "слов" в предложениях, неоднозначность закономерностей их объединения. Особенно явственно это проступает в произведениях программного характера. Так, в "Сотворении мира" А.Петрова, где художественная образность и тип тональной системы непосредственно связаны, синтаксис изменчив, как и сюжетные ситуации. Сфера божественного начала – это трезвучно-функциональная тональность, например: "Бог и ангелы", "Хоровод ангелов", "Сотворение мира", "Скучающий Адам" и др. Сфера же дьявольского соблазна – это чаще свободная 12-тоновая организация (иногда с элементами алеаторической случайности), где нетерцовая диссонантная гармония управляется как поток сонорностей, подчиненных ритмическим, тембровым, динамическим воздействиям, например: "Хаос и дьявол", "Вариации дьявола", "Танец чертовки", "Соблазны дьявола", "Торжество дьявола и чертовки", "Буря" и др.

Установление типологической общности связано, таким образом, с анализом в музыкальных произведениях синтаксических закономерностей, выведением их, а не приложением к музыкальному тексту существующих правил сочетания единиц гармонического языка.

Наиболее универсальным, действующим в различной стилистической среде, оказывается принцип управления гармонией на глубинном уровне, то есть на уровне логики музыкальной композиции.

Последняя по-разному проявляется в зависимости от рода музыки – драматического, лирического, эпического (в чистой и смешанной формах). При достаточно широком диапазоне действия триады "иници-мотус-терминус" этот способ организации мира художественных событий не является всеохватным. Сравним два типа подхода на примере музыки разных родов, а именно произведениях Б.Чайковского и А. Тертеряна.

Так, "Тема и восемь вариаций" Б.Чайковского – лиро-драматическое сочинение, поэтика выразительных средств которого соединяет традиционное и новаторское в стилистически цельный организм. Каждая из вариаций – определенная стадия драмы, включающая образы прекрасного и возвышенного, трагического и ужасного. Гармонии как диалектически противоречивой категории, как средству создания контрастов и единства во многообразии принадлежит ве-

лучшая роль в управлении сюжетно-фабульным развитием. Прежде всего заметим, что автор гибко использует принцип градации тональной устойчивости и неустойчивости. Традиционно присущее логике музыкальной композиции, это качество принимает здесь облик тональности и атональности.

Тоникальная переменность темы дает импульс к тоникальной подвижности в цикле, начинающегося *in A* и кончающегося *in C*. В современных контекстах особенно важным оказывается установление шкалы градации централизации и децентрализации в связи с художественно-образным становлением. Если, например, в лучезарной Второй вариации действует принцип тоникальной переменности, дающей возможность стереоскопически высвечивать предмет, то в Четвертой вариации, живописующей и как бы останавливающей "прекрасное мгновение", господствует монотональность (и в значительной мере остигнутый тематизм) — *C-dur - A-dur - C-dur*. Заметим, что тональная определенность вызывает и стабилизацию звукоряда (ионийский). Эфемерность этого оазиса прекрасной мечты познается не только в связи с тональной неопределенностью окружения, но и через сомнительную устойчивость усиленно внушаемого заключительного каданса *C-dur*, сохраняющего, однако, заряд "отрицательных эмоций". (Подробный анализ вариаций с точки зрения "шкалы тоникальности" даст, несомненно, интересные результаты в раскрытии драматургии сочинения.)

Атональные разделы, гибко сочетаемые с тонально-подвижными, ориентированы на образы зла, насилия, тревоги, волнений. VII вариация (ц. 58–61) — экстремально интенсивное выражение "нашествия" враждебных сил. Полифоническая фактура — супермногоголосие — приемы имитаций в обращении создают атмосферу крайнего напряжения, в которой атонально-кластерная сонорность и крещендирующая и некрещендирующая форма — блестяще найденные средства.

Таким образом, сравнивая наиболее контрастные ситуации музыкального "действия", мы можем говорить о семантической и композиционной роли определенного типа высотно-гармонических структур. Этот принцип тональной драматургии наблюдается в ряде сочинений советских композиторов последних десятилетий, в таких, например, как "Колен и Хлоя" Э. Денисова, "Музыкальные приношения" Р. Шедрина, "История доктора Фауста" А. Шнитке (к ним примыкают и вышеназванные произведения А. Петрова).

В создании гармонической целостности произведения, наряду с

принципом градации тонально-атональной напряженности, существенную роль, на наш взгляд, играет тесно связанный с ним принцип единства в многообразии, воплощенный в конкретных художественно-образных характеристиках. Аскетичная тема вариаций – источник интонационного материала, используемого в процессе "лепки" персонажей – "положительных" и "отрицательных" (Б. Чайковский, "Тема", с. 3–4).

Звуковысотность, опредмеченная в тематических образованиях, несет такой интонационный заряд, который, индивидуализируя характеристики, объединяет их в единый гармонический ансамбль. Формы проявления его разные: монолог (например, ц. 53), диалог (ц. 48–49), полилог (ц. 33–47). Выразительность последнего эффективно "задействована" в кульминации цикла – восьмой вариации, где в главной роли выступает неоднократно проводимая в интонационно-расширенном варианте основная тема. К ней постепенно присоединяются, образуя в итоге полилог, ряд других тематических образований, и каждое, имея общее, демонстрирует единичное в организации высотной структуры, а именно: хроматическая мелодическая тональность основной темы (ц. 61, 63, 65, 80), I2-тоновая серийность мелодической фигуры (челеста, ц. 63).

"Клантцентр" как остиная гармония, образованная двумя сегментами темы (ц. 65), I2-тоновая серийность унисонной мелодии (деревянные + медные, ц. 67), как и ряд других производных образований. Все время одно и то же и, однако, разное – эта логическая формула лежит в основе высотных решений многих современных произведений (укажем, например, на Третий квартет Б. Тищенко, Трио-сонату Г. Ганщикова).

Мы рассмотрели лишь некоторые черты гармонической тектоники, сосредоточившись на макроплане "Темы и восьми вариаций" Б. Чайковского. В микроплане, непосредственных линейных связях, есть наряду с традиционными и целый ряд нетрадиционных средств, служащих тем же задачам – логическому становлению целого.

Отметим лишь некоторые из них:

- осуществление медленно продвигающегося развития путем прибавления тонов (принцип: + I) в горизонтальной и вертикальной проекции фактуры;

- пространственно-временная диспозиция элементов созвучий (см. ц. 78–79) – при существенной роли ритма, тембра, регистра –

и создание прогрессии путем комплементарных сочетаний созвучий;
– линейно-синхронное движение при ритмической мономерности (ц. 83);

– фактурная проекция гармонического ядра в глубь пространства при наличии горизонтальной прогрессии (см. ц. 6–13).

(Заметим, что особого внимания наряду с прогрессирующими последованиями заслуживают и регрессирующие, а также остигатные образования – с нулевым показателем движения)

В тех родах музыки, где большое значение приобретает лирико-медитативное начало, композиционное задание, соответственно изменяясь, непосредственно воздействует на гармонический план. Наблюдение над художественным методом в симфониях Тертеряна позволяет высказать предположение, что музыкальный процесс – это во многом медленно развивающаяся прогрессия звуковысотных единиц, включающих как стабильные, так и мобильные элементы. Национальное начало, ярко выраженное в ряде сонорных эффектов, ритмических приемов мы здесь не рассматриваем.

Какие принципы можно отметить?

1. Формирование монодийного лада I2-тонового типа как разновременной хроматики, образуемой в процессе становления, движения, развития (например: II ч. Второй симфонии, II ч. Третьей симфонии, с. 36–73).

2. Прогрессия как результат полиостинантности, вертикального наложения "инакости" – при общей континуальности музыкальной ткани (например: III ч. Второй симфонии, III ч. Третьей симфонии).

3. Прогрессия как результат разбухания вертикального "столба" ткани, сочетающей аккордовое и мелодическое начала (например: III ч. Третьей симфонии, ц. 63–87; Четвертая симфония – ц. 48–50 и далее).

4. Прогрессия как результат уплотнения вертикального столба путем сочетания высотности и перкуссивной сонорности (например, Четвертая симфония, ц. 59–88).

5. Прогрессия как сменяющиеся типы полиостинантности.

Дав этот, далеко не полный перечень приемов гармонического синтаксиса, мы специально не останавливались на пространственно-временных факторах, музыкальном "хронотопе" (термин Бахтина), его роли в восприятии гармонии. Специальной разработки в связи с этим требует ряд вопросов. Например: каков ритм формы лиро-эпи-

ческого (или, лирикодраматического) произведения и, соответственно, гармонический ритм? Какова связь гармонической прогрессии и пространственных параметров? (Требуется подтверждения гипотеза о том, что крещендирующее и декрещендирующее гармоническое последование прямо пропорционально росту "кубатуры" пространства при неторопливо-размеренном течении времени.)

Анализируя общие принципы гармонического языка на примере произведений ряда известных советских композиторов, мы применили подход, на который известное воздействие оказали методы исследования поэтики, стилистики. Идя от элементов к структурным связям, мы постигали стилевую систему, взаимообусловленное единство. При сравнении индивидуальных манер выявляется типологическая общность в области единиц гармонического языка, синтаксических и композиционных закономерностей.

Наряду с использованием терцовой аккордики особое смысловое значение приобрели не только нетерцовые созвучия, но и субаккордовые (то есть тоны, интервалы) и супераккордовые созвучия. При чем тесное взаимодействие горизонтальных и вертикальных импульсов порождает гармонические звукомассы недискретного характера. Отсюда традиционная отчлененность аккордовых единиц сочетается с относительной нерасчлененностью их, порождает иной тип линейного последования, гармонической прогрессии.

Обогащенный арсенал выразительных средств повысил ответственность их выбора, обусловленность художественным заданием. Этим определяется особая "завязанность" гармонических средств с художественной образностью, сюжетно-фабульным уровнем музыкального произведения. Данные стилистические признаки, подготавливаемые развитием гармонического языка первой половины века, явно проявились в музыке второй половины.

Структурные связи гармонических элементов, результирующиеся в системах разного типа, скорее могут быть определены как ситуационные, "связанные со спецификой музыкального текста (контекста, подтекста), чем заранее установленные, зафиксированные в правилах.

Синтаксические связи, объединяющие гармонические элементы, могут создавать различные "сетки" отношений, типы тональной целостности — централизованной, децентрализованной. Традиционная и нетрадиционная функциональность привлекается опять-таки в тесной связи с художественным заданием. Думается, что гармо-

нический синтаксис, создающий малый план произведения, подвластен идеям, управляющим целым, и композиционное соподчинение синтаксических образований, создающее большой план произведения, — эта основа гармонической логики, сливающейся с логикой музыкальной композиции, высотно-гармонических средств, формируется под воздействием наиболее общих закономерностей, а именно обусловленности гармонических приемов художественным заданием.

В заключение подчеркнем, что в современной музыке, и в частности советской музыке 60–70-х годов, гармония играет существенную роль в системе художественно-выразительных средств. Наряду с активизацией других музыкальных параметров, особенно тембра и ритма, она продолжает "формовать" целое, служить его тектонической опорой. Сочетая традиционное и новаторское, композиторы приходят индивидуальными путями к созданию такой стилевой системы, которая несет определенный заряд стиля времени, вливающегося в эпохально-историческое стилевое русло. И заслуга советских композиторов в этом процессе немалая: единство содержательного "задания" и формально-стилистических приемов создают основу для художественно значимых, национально определенных произведений.

Библиографический список

1. Ленин В.И. Философские тетради. Полн. собр. соч., т. 29.—М., 1976.
2. Маркарян Э. Теория культуры и современная наука.—М.: Наука, 1983.
3. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика.—Л.: Наука, 1977.
4. Лихачев Д. Развитие русской литературы X–XVII веков.—Л.: Наука, 1973.

СПЕЦИФИКА "ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ" СТРУКТУРЫ СВЕРХМНОГОГОЛОСИЯ

Новые принципы и формы организации музыкальной ткани составляют одну из узловых теоретических и творческих проблем современного музыкального языка, требующих специального исследования, а также разработки соответствующего понятийного аппарата. Привлекаемые обычно для анализа современной музыкальной ткани категории из теории полифонии не всегда могут дать удовлетворительное определение сущности того или иного нового фактурного феномена. Так, например, нередко при наличии в произведении черт значительного внешнего сходства с традиционными принципами полифонической организации его музыкальная ткань обнаруживает признаки иной формации, не укладывающиеся, а часто и противоречащие известным нормам полифонии, формации с особой "механикой" связей голосов, с новым функциональным подчинением элементов, дающим отнюдь не свойственный полифонии интонационно-звуковой результат. Ярким примером здесь может служить сверхмногоголосие, анализу особенностей которого посвящена настоящая статья.

Сверхмногоголосие — тип фактуры, основанный на эффекте суммарного звучания множества индивидуально прорисованных, чаще всего полифонически сопряженных, но не дифференцируемых слухом голосов, которые в совокупности составляют качественно новую, не расчленимую на компоненты фактурную целостность.

Обладая яркой характерностью звучания, сверхмногоголосие привлекает внимание композиторов самых разных творческих индивидуальностей и художественно-стилевых ориентаций^I. Широкое

^I Первые образцы сверхмногоголосия встречаются еще у И.Стравинского ("Весна священная", ц. II, 1913 г.) и Д.Шостаковича (Вторая симфония, ц. 48, 1927 г.). В 50-е годы новым импульсом к развитию этого вида фактуры стали сочинения О.Мессиана ("Пробуждение птиц", 1953 г.) и Я.Ксенакиса ("Метастазис", 1953 г., "Питопракта", 1956 г.). Свою "классическую" оформленность сверхмногоголосие обрело в начале 60-х годов в "Атмосферах" Д.Лигети и "Трене памяти жертв Хиросимы" К.Пендерецкого.

распространение этого вида фактуры в творческой практике 60–30-х годов на основе различных композиционных техник (алеаторика, стохастика, микрополифония) связано с художественным осознанием заложенных в нем специфических сонорно-выразительных возможностей, открывающих новые формы музыкальной пространственности и многоплановости звуковой перспективы. Сверхмногоголосная фактура оказалась одним из наиболее ярких средств современного музыкального языка, способных отобразить глобальные масштабы происходящих в современном мире явлений и катаклизмов ("Трен памяти жертв Хиросимы" К. Пендерецкого), тотальные вероятностные процессы микромира ("Питопракта² Я. Ксенакиса) и космическую беспределельность пространства ("Космогония" К. Пендерецкого), мощь природной стихии ("Атмосферы" Д. Лигети) и многие другие монументальные образы. Новые художественно-смысловые измерения открыты сверхмногоголосием в выражении высокой патетики, драматизма ("Поэтория" Р. Щедрина, "Драматическая песнь" С. Слонимского) и скорбной лирики (Реквием Э. Денисова), экстатического восторга чувств (Canticum canticorum К. Пендерецкого) и духовного самоуглубления (Пассакалия А. Шнитке), в ощущении тонких оттенков живописного колорита ("Живопись" Э. Денисова) и трепетной образности поэзии ("Три поэмы А. Мишо" В. Лютославского).

Термин сверхмногоголосие (принадлежит В. Холоповой; 7) точно фиксирует главный отличительный признак этого вида музыкальной ткани. Вместе с тем количественный критерий нельзя считать единственным в определении данного типа фактуры: развитая полифоническая ткань, как известно, также может включать в себя значительное число голосов. Качественное отличие сверхмногоголосия от полифонии – при всем внешнем подобии их облика – заключается в принципиально иной внутренней организации его структуры. Если в полифонии координация элементов ткани направлена на выявление относительной интонационно-ритмической самостоятельности, смысловой значимости каждого голоса (посредством его регистрового обособления, контрастного рисунка и т.д.), то выразительная специфика сверхмногоголосия, напротив, состоит в создании единого, нередко монолитного звукового пласта, облада-

² "Действие вероятностей" (греч.)

щего максимальной интегрирующей способностью, в котором нивелируются любые зачатки индивидуализации голосов.

Сверхмногоголосие можно классифицировать как новый фактурный склад, учитывая, что критерием при определении склада служит тот или иной тип функционального соотношения голосов. В сверхмногоголосии таковым становится принцип абсолютного функционального тождества составляющих его элементов. В отличие от господствующего в полифонии принципа функционального равноправия, предполагающего определенное, хотя бы минимально выраженное различие индивидуальных качеств голосов музыкальной ткани, а также достаточно активное их функциональное взаимодействие, соотношение тождества основывается на идее "бесконечного тиражирования" однотипных фактурных элементов, художественно-конструктивный смысл которого раскрывается лишь на значительной "слуховой дистанции" в совокупном, суммарном звучании. При этом полностью отсутствует смысловая дифференциация голосов и какое-либо функциональное их развитие. Музыка в этих условиях приобретает свойства некой однородной звуковой массы, как бы живой и дышащей, находящейся в непрерывном становлении и "перетекании", внутри которой постоянно происходят скрытые, невидимые процессы.

В определенном смысле само традиционное понятие голоса, синонимичное понятию фактурно-интонационной линии (термин Е. Назайкинского; 3) здесь снимается, так как ни один из голосов этого вида ткани не обладает качеством предметности (3, с. 71) и поэтому принципиально не может быть услышан. Его выделение требует специальной "лупы" и может быть произведено, следовательно, только "лабораторным", аналитическим путем (10, с. 69). Интонационные микропроцессы, происходящие внутри сверхмногоголосного пласта, насчитывающего подчас более 50-70 самостоятельных партий, имеют для слушателя выразительное значение только в контексте целого, влияя на качественные характеристики общего совокупного звучания. Характер интонационности, скорость ритмической пульсации, гармоническая плотность, темброво-динамические свойства отдельных голосов наделяют звучание сверхмногоголосной ткани особой индивидуальной краской, обычно определяемой исследователями как "темброзвук" (9), "движущийся тембр" (10) и т.п.

В результате каждый голос по своей функции выступает как

элемент единой фактурно-интонационной линии, но линии уже высшего порядка, проведенной не тонким "карандашом", а широкой "кистью", представленной в виде "утолщенного" сонорного пласта.

Важнейшим типологическим признаком сверхмногоголосия как нового музыкального склада выступает фактор особой регистровой плотности в расположении голосов. Если в гомофонии или полифонии смена их пространственного расположения (с тесного на широкое или наоборот) не изменяет самого существа склада, то в сверхмногоголосии подобные перестановки принципиально невозможны, так как ведут к его разрушению.

Плотность "примыкания" голосов друг к другу, отсутствие каких бы то ни было свободных пространственных промежутков между ними можно определить как принцип фактурного хроматизма³. Он характеризует специфическую для сверхмногоголосия экстенсивную плотность звукового пласта. В отличие от плотности интенсивного типа, предполагающей значительное темброво-динамическое усиление звучания, а также унисонно-дублировочное "утолщение" фактуры, экстенсивная плотность характеризуется ростом музыкальной ткани "вширь", увеличением ее звукового диапазона, последовательным заполнением всей регистровой шкалы. Эта плотность определяется соотношением количества голосов и звукового объема ткани:

$$\text{экстенсивная плотность} = \frac{\text{количество голосов}}{\text{объем звучания}}$$

Объем фактурного пласта при этом может быть различным: от максимально возможного – диапазона звучания оркестра, до минимума – микрохроматически заполненного простого интервала, в пределах которого даже небольшое число голосов может создать эффект сверхмногоголосия, если для данного звукового пространства голосов окажется сверхдостаточно.

При всем многообразии конкретных разновидностей сверхмногоголосия можно выделить несколько его видов, каждый из которых, сохраняя фундаментальные, родовые признаки сверхмногоголосного склада (значительное число голосов, их полное функцио-

³ Термин хроматизм, считает Ю. Холопов, условно может быть отнесен к различным параметрам и средствам музыки: под "хроматизмом" мы в данном случае будем подразумевать вообще заполнение промежутков" (5, с. 8).

нальное тождество и регистровая уплотненность), представляет собой индивидуальный тип музыкальной ткани, отличающийся собственным фактурным рисунком голосов. Конфигурация их узора, определяющая внутреннюю структуру сонорного пласта, формирует индивидуальные особенности его звучания. Однородность или сложность музыкальной ткани, "пестрота" или слиянность фактурных элементов, их сгущенность или разреженность — все эти свойства создают индивидуальный, переменчивый фонический облик каждого конкретного фрагмента сверхмногоголосной фактуры, определяют специфику того или иного ее вида.

Простейший тип сверхмногоголосия — гомофонный — характеризуется "отсутствием" какого-либо рисунка голосов. Эта кластерная ткань представляет собой как бы "утолщенный звук"; отсюда термин: греч. *ὁμοφωνία* — однозвучие. Она является по существу своеобразным преломлением в условиях сверхмногоголосия аккордовых форм фактуры. Сонорной индивидуализации, динамическому оживлению "застывших" кластеров нередко способствуют различного рода вибрато, трели, тремоло (см. пример № I).

1.

К. Пендерецкий. *Anaklasis*

Парадоксальное сочетание "несовместимых" фактурных принципов демонстрирует пуантилистическое сверхмногоголосие. Разорванная пунктирная линия каждого инструмента здесь неоднократно "множится" сверхмногоголосным изложением, порождая густое звуковое "поле", сонорные свойства которого определяются степенью звуковой плотности и частоты (см.: Виолончельный концерт Э.Денисова, тт. II2-II7; "Питопракта" Я.Ксенакиса⁴, ц.160).

Наиболее распространенный, "классический" вид сверхмногоголосия — полифонический. Как известно, скрытая для слуха полифония сверхмногоголосия получила название "микрополифонии" (термин Д.Лигети; 2, с. 44). В.Холоповой выделяются, в частности, три ее разновидности: имитационная, гетерофонная и разнотемная (по аналогии с макрополифонией; 7, с. 8). Однако ни один из указанных способов внутрипластовой организации скольнибудь принципиально не влияет на тип функционального отношения голосов данного склада. Функциональная сущность микрополифонических элементов сверхмногоголосия не может быть определена только при помощи чисто полифонических категорий — таких, как пропоста, респоста, контрапункт и т.п. В условиях многоголосия полифония, и особенно имитационная, выполняет новые, не свойственные ей ранее функции. Так, например, в "Атмосферах" Д.Лигети микрополифонический пласт по существу представляет собой тремолирующий, как бы "дрожащий", вибрирующий единый сверхмногозвучный кластер, звуковые переливы которого выполняют функцию своеобразной гармонической фигурации. Элементы сверхмногоголосия обнаруживают здесь свое фоновое, темброво-колористическое "предназначение", совпадающее с сонорной функцией фактурного фигурирования.

Иная роль принадлежит имитационно-полифонической технике в пьесе "Lontano" того же автора. Канонические волны, медленно перекатывающиеся через все слои партитуры, пространственная близость, стесненность голосов, их постоянные перекрещивания, столкновения, трения нацелены здесь на создание весьма характерного для микрополифонии фактурно-звукового эффекта,

⁴ Расположение отдельных тонов в "звуковом облаке" своего сочинения Я.Ксенакис уподобляет распределению частиц в газе (I, с. II4).

который можно уподобить акустическому феномену "биений". Возникающее слуховое впечатление – результат непрерывной многоголосной цепи эхо-имитаций (см. пример № 2⁵). Каждый из голосов канона, акустически "отражая" звучание пропосты, растворяется, но создает как бы дополнительный реверберационный отзвук основной мелодической линии. Все микрополифоническое сплетение представляет собой ее гигантское расщепление. Голоса канона воспринимаются на слух не как традиционные пропосты и респосты в их логически упорядоченной последовательности, а как элементы структуры смещения, направленной на размывание четкого интонационного контура звучания.

2.

Д. Лигети. *Lontano*

4 *Sostenuto espr.* **C**
ord. flautando

V-ni II

1. *ppp ord. flautando*

2. *ppp ord. flautando*

3. *ppp ord. flautando*

4. *ppp ord. flautando*

5. *ppp ord. flautando*

6. *ppp ord. flautando*

7. *ppp ord. flautando*

8. *ppp ord. flautando*

9. *ppp*

Оригинальный фактурный замысел лежит в основе Токкаты из "Concerto grosso" № I А. Шнитке. Часть начинается канонем двух концертирующих скрипок, выдержанным в духе типичных формул барочной инструментальной фактуры. Точная непрерывная ими-

⁵ Здесь приводится лишь один из слоев партитуры свермного-голосного сочинения.

3a.

А. Шнитке. Concerto grosso №1,
ч. II, Toccata

Allegro

V-no I solo *pp*

V-no II solo *pp*

3б.

А. Шнитке. Concerto grosso №1,
ч. II, Toccata

1

V-no I solo

V-no II solo

V-ni I 1. *pp*

2. *pp*

3. *pp*

4. *pp*

5. *pp*

6. *pp*

V-ni II 1. *pp*

2. *pp*

3. *pp*

4. *pp*

5. *pp*

6. *pp*

тация в приму с ничтожно малым временным промежутком вступления в условиях быстрого темпа и полного тембрового слияния инструментов не столько создает впечатление канона двух самостоятельных голосов, сколько эффект "двоящегося изображения" одной звуковой линии (см. пример № 3 а). Вскоре на этой же тематической основе разворачивается сверхмногоголосный пласт путем диагонального канонического подключения разделенных на 12 партий струнных. Строго диатоническая тема в микрополифоническом "умножении" образует белоклавишный движущийся кластер (см. пример № 3 б). Функциональное и интонационное тождество голосов позволяет здесь говорить о многоярусной сверхмногозвучной дублировке фактурных элементов, асинхронность которой создает особый эффект "фактурного вибрато". Имитационно-каноническая техника, подчиняясь оригинальной драматургической идее, служит здесь средством "тиражного", "матричного" воспроизведения интонационных ячеек нарастающего фактурного пласта. Так благодаря остроумной логике фактурного развития "старая" барочная полифония приобретает здесь новое, современное звучание. Через прием фактурной модуляции — от полифонии к сверхмногоголосию — буквально в несколько мгновений совершается далекий стилистический "переход" — как бы из XVII века в XX, восхождение с уровня стилизации к сложной системе полистилистики, интегрирующей музыкальный материал разных исторических эпох.

Новый тип имитационно-полифонической формы — диагональный канон, — возникший в условиях, по своей сути максимально приближенных к сверхмногоголосию, использован С.Губайдулиной в I части Концерта для фagота и струнных (см. пример № 4). Его единственная риспоста представляет собой не обычный голос, а трансинструментальную линию⁶, проходящую через несколько партий низких струнных, которые интонационно нейтрализуют, "растворяют" голос солирующего фagота. Звучание приобретает здесь отнюдь не полифонический характер. "Трели осмеяния" у струнных В.Холопова определяет как "яркий прием дублировки — кластера с постепенным его ростом и смещением" (8, с. 198).

⁶ О трансинструментальной линии см. 4, с. 148.

24

Феномен внутреннего расслоения звучания, размывки четких интонационных контуров фактурных линий, педальные "шлейфы" затухающих голосов присущи многим новым формациям музыкальной ткани⁷. Яркие образцы фактуры, обладающей этими свойствами, содержатся в "Драматической песне" С.Слонимского (начало), во Второй симфонии В.Баркаускаса (ц. 22), в симфонии "Rex" Ю. Юзапайтиса (ц. I, 7) и других сочинениях. Наиболее известный пример представляют первые такты "Книги для оркестра" В.Люто-славского, где интонационная и пластическая выразительность "излучающейся" мелодии рельефно выделена в окружающей пространственно-звуковой среде. Ее "гармонизация" представляет собой как бы веерообразную проекцию звукового "спектра" горизонтали, в результате чего возникает иллюзия звучания одного голоса (явление "неомонодии"). Микрогетерофония выступает здесь сред-

⁷ Число голосов не ставит здесь пределов. Даже в условиях двухголосия возможно достижение эффекта движения расщепленного, вибрирующего звука. (См., например, канон в начале Концерта для двух гобоев и струнного оркестра П.Плакидиса).

ством создания характерного для современной музыки "ложного", "мнимого" одноголосия, интонационные свойства которого обладают ярким своеобразием⁸. Здесь ясно выявляется специфически фактурная выразительность интонирования, ибо вне условий описанного склада достижение искомого качества звучания невозможно. Данный фактурный феномен можно уподобить известному фотооптическому эффекту "смазанного" изображения, который в статичном искусстве художественной фотографии служит одним из основных выразительных средств в передаче динамики движения в пространстве⁹.

Вследствие особых фактурных условий в сверхмногоголосии складываются новые принципы соотношения полифонической, гармонической и темброво-звуковой техник, не имеющие аналогов в других фактурных складах. В следующем фрагменте из оркестрового вступления к "Трем поэмам А. Мишю" В. Лютовского благодаря сверхмногоголосной контрастно-полифонической по внешнему облику, но функционально не дифференцированной "ленточной" фактуре, создается эффект постепенного "переплавления" одного 12-звучного комплекса в другой с неясным, "размытым" моментом их смены (см. пример № 5 а). Границы "зоны" каждого созвучия можно определить лишь условно, как это делает сам автор в оркестровой схеме (см. пример № 5 б). Очевидно: гармоническое развитие в данном случае не сводимо к простой смене многозвучных аккордов, фактурные особенности влияют здесь на сам гармонический смысл созвучий, ежесекундно изменяющихся. Поэтому весьма затруднительно выявить какую-либо определенную "единицу" гармонической вертикали. Взаимозависимость гармонии и фактуры здесь нерастор-

⁸ Данный вид "одноголосия" — одно из проявлений распространенного в современной музыке феномена "мнимых" фактур. О явлении "мнимой полифонии" см. в статье Т. Франтовой (Ю, с. 67).

⁹ Сущность описанного "расщепления" и ему подобных явлений хорошо проясняется известным тезисом А. Эйнштейна о различии между геометрической и кинематической формами тела, фиксирующим одну из всеобщих закономерностей движущейся материи: когда тело покоится, обе его формы идентичны, когда оно приходит в движение, эти формы "расщепляются". Обе эти формы объективно присущи предмету и ни одна из них не является более реальной, чем другая.

5.

В. Лютославский. Три поэмы А. Мило, ч. I

a \downarrow 1 ca 1" \rightarrow \downarrow 2 \downarrow 3 \downarrow 4 \downarrow 5 \downarrow 6

Fl.
 Ob.
 Cl.
 Fag.
 Tr. & con sord.
 Cor.
 Tr. ni con sord.
 Cxena
 Dsch.

etc. etc. etc. etc. etc. etc.

1 2 3 4 5 6

5.

жима. В результате их своеобразного симбиоза возникает выразительнейший звуковой эффект мерцания и трепета, определяемый образной атмосферой поэтического текста: "туманное море дрожащих мыслей"¹⁰.

Усилению этого впечатления способствует также особое тембровое развитие: "перетекание" звуков осуществляется не только в высотном аспекте, но и происходит как бы от инструмента к инструменту, при этом каждый звук вертикали темброво перекрашивается, мерцает (подобие Klangfarbenmelodie). Благодаря тождеству фактурных функций голосов, равномерной ритмической плотности, динамической (*pp*) и тембровой (все духовные) однородности, все звуки комплекса сливаются в единый фактурный компонент, в котором как бы синтезируется своего рода новый тембр — высшего порядка; при этом "роль каждого из инструментов в общем звучании можно уподобить роли обертонов — как и обертона, звук конкретного инструмента сам по себе не выделяется, но сочетание множества звуков в единое целое придает звучности неповторимую окраску" (9, с. 266). В данном случае сверхмногоголосная фактура выступает также регулятором тембровых свойств музыкального материала.

Д. Лигети описан несколько иной вид гармонической техники сверхмногоголосия, использованный им в сочинении "Lux aeterna" (1966 г.; ¹¹). Здесь полифонические комбинации голосов образуют "чередование хроматически "замутненных" звуковых плоскостей" (chromatisch getrübbten Klangflächen) и "ясных" вертикальных звукокомплексов, состоящих из малых, но определенных интервалов (II, с. 83)¹². Господствующая в сочинении техника состоит в постепенном "перерастании" одной гармонии в другую. Различие между звуковысотной организацией в "Lux aeterna" и традиционной гармонией заключено в том, что вместо гармонической последовательности здесь действует принцип постепенной "трансформации звуковысотной конструкции": "Сначала внутри гармонии изменяется один тон, затем другой и т.д. — так происходит ее

¹⁰ Перевод Э. Денисова.

¹² Здесь и далее текст цитируется в переводе автора статьи.

"замутнение" ("Trübung"), некоторые тоны принадлежат еще старой гармонии, другие - уже новой; постепенно все тоны старой исчезают, и новая гармоническая вертикаль предстает в чистом виде" (II, S. 84).

Для того чтобы представить этот процесс во всем его единстве, Лигети приводит следующее сравнение: "Над картиной постепенно поднимается туман, и ее контуры расплываются до тех пор, пока сама картина станет невидимой; затем туман рассеивается, и сначала только намеками возникают новые очертания, они "проявляются" до тех пор, пока с полным исчезновением тумана не станет видна новая картина" (II, S. 83).

Описанное впечатление непрерывности звучания основывается на "психологическом феномене стирания" последовательных дискретных тонов, если они следуют друг за другом в более короткий, чем $1/20$ секунды, промежуток времени". По наблюдению Лигети, при контрапунктирующих структурах из четырех, пяти или несколько большего числа голосов "границы стирания" не могут быть достигнуты: инструменталисты могут сыграть за секунду максимально 12-14 звуков (приемом *glissando*), певцы способны произнести еще меньшее их количество. Если все же инструментальных или вокальных голосов достаточно много и они по отношению друг к другу ритмически несколько сдвинуты, то результат этого сдвига может лежать ниже границы $1/20$ секунды (II, S. 84).

Обозначив эту технику "сверхплотной связанности голосов" термином "микрополифония", Лигети отмечает: "Фактически контрапунктические "события" происходят здесь на границе слышимого, однако сам результат микрополифонии хорошо слышен: это - непрерывно возникающие звуковые или гармонические трансформации" (II, S. 86).

Из конфигураций музыкальной ткани возникает характерное звучание, которое Лигети называет "краской движения" (*Bewegungsfarbe*). Оно качественно отличается от специфических тембров отдельных инструментов или человеческих голосов, "Краска движения" - феномен, который создает иллюзию звучания электронной музыки. На самом же деле - играют обычные инструменты, поют люди, без какого-либо электронного отчуждения тембров" (II, S. 84).

Подобную многоголосную технику композитор использовал во многих своих сочинениях: впервые в оркестровой пьесе "Видения" (1959 г.), затем - в "Атмосферах" (1961 г.; где имеется 56-голосная ткань у струнных), в хоровой части "Реквиема" (20-голосие).

В условиях сверхмногоголосия фактура выступает в качестве главного формообразующего элемента взамен утратившей свои "режиссирующие" позиции гармонии. Это сказывается, в частности, в том, что основные функциональные тяготения в форме создаются, как правило, сугубо фактурными средствами. Для сверхмногоголосия чрезвычайно характерны и специфичны многообразные фактурные нарастания и спады - crescendo и diminuendo фактуры (7, с.10). Увеличения и уменьшения массы музыкальной материи, колебания объема звучания обладают свойством сильного эмоционального воздействия, вызывают в представлении слушателя почти "осязаемые" пластические образы.

Мощным фактором подготовки кульминации служит, в частности, фактурное crescendo роль которого можно уподобить функции предиктового типа изложения, с присущим ему нарастанием неустойчивости, гармонического напряжения¹². Так, например, "Речитатив" из "Concerto grosso" № I А.Шнитке завершается одной из самых ярких кульминаций, где фактурное crescendo а также постепенный подъем всего гетерофонного пласта в зону высокой тесситуры создает мощное, почти материально осязаемое тяготение. Звучание буквально срывается, доходя до предела возможной на струнных инструментах высоты и громкости (см. п.9-II). Предельная фактурная плотность, "трения" 20 голосов в чрезвычайно "узком" пространстве как бы размывают "тесную" хроматическую шкалу до четвертитоновой микрохроматики. Сверхмногоголосная фактура изнутри "деформирует" традиционную структуру полутоновой темперации.

Своеобразным эквивалентом гармонических функций в сверхмногоголосии часто служат различные регистровые положения звуковых пластов, сопоставления и смены которых создают специфич-

¹² На этом принципе основан, в частности, подход к генеральным кульминациям в "Флуоресценциях" К.Пендерецкого, во Второй симфонии В.Лютославского, в Третьей симфонии и Пассакалии для оркестра А.Шнитке и других сочинениях.

чески "обобщенную" звуковысотную функциональность, "заменяющую" традиционную тонально-гармоническую организацию. В этих условиях "единицей" звуковысотных функций выступает не та или иная аккордовая структура, а регистр звучания (см. пример №1). Таким образом, на смену точной звуковысотной определенности традиционной гармонии приходит приблизительная звуковысотность сверхмногозвучного кластера, а сам процесс интонирования при этом приближается по характеру к экмелическому (6), в котором решающую роль играет принцип, основанный на соотношении: "выше-ниже".

Нельзя не отметить, что "всепоглощающий", "тотальный" характер сверхмногоголосия, "снимая" индивидуальную выразительность голосов, не уничтожает интонационную рельефность вовсе, а модифицирует ее в новые формы: "интонационное содержание одной линии как бы проецируется на смысловое содержание единого темброво-фактурного пласта" (10, с. 75).

Специфическими приемами фактурно-интонационного развития в сверхмногоголосии являются всякого рода преобразования сонорной структуры пластов их сгущения, разрежения, уплотнения и вообще любые изменения темброво-сонорных свойств фактуры, связанные с процессом темброинтонирования. Часто используются также фрагментарные внутренние расслоения музыкальной ткани посредством тембрового и динамического выделения ее элементов (голоса или группы голосов), приемы кристаллизации из аморфной звуковой массы интонационно ярких, выразительных структур. В последнем случае отдельные детали ткани как бы приближаются, даются "крупным планом", но вскоре вновь поглощаются в общей массе. Так создается эффект "звукового наплыва", который прослушивается в отдельных фрагментах "Lontano" Д.Лигети, "Пиа-ниссимо" А.Шнитке, Второй симфонии В.Лютеславского.

Важная драматургическая функция в сверхмногоголосных произведениях принадлежит "полифонии пластов", где "каждая контрпунктирующая партия мыслится именно как многозвучный комплекс" (7, с. 7). Главными средствами дифференциации крупных "блоков" ткани выступают их тембровая характеристика, регистровая обособленность и индивидуализированная сонорная структура. Нередко этому способствует также противопоставление различных времяизмерительных единиц компонентов музыкальной ткани, каждый из которых пребывает как бы в индивидуальном, "соб-

ственном" временном континууме. Так, в Виолончельном концерте Э.Денисова "звуковая пыль" пуантилизма духовых окутывает двенадцатизвучные аккорды струнных, интонирующих тему ВАСН и движущихся как бы в ином, значительно более медленном темпе (см. тт. II2-II7).

Редкий пример "пластовой микрополифонии" встречается в Бондо из Concerto grosso № I А.Шнитке. Мощное tutti репризы возникает здесь как результат "наложения" пяти (!) фактурных слоев, "представляющих" основной тематизм предшествующих частей цикла (см. ц. 27). Принцип фактурного хроматизма в организации каждого пласта (исключая партии солистов), их тембровая и динамическая однородность способствуют смешению не только отдельных голосов, но и целых пластов ткани. Традиционный прием тематического синтеза в завершающей части произведения (следующая Постлюдия по существу является кодой) в контексте нового смыслового соотношения компонентов воспринимается как символ музыкального "многоязычия" современной эпохи.

"Обнаружив" неслыханные доселе возможности звучания, сверхмногоголосная фактура открыла перед композиторами новые сферы образности, максимально раздвинула пределы музыкального пространства, позволив воплощать "крупным штрихом" новые монументальные концепции. Этому способствовал процесс переосмысления некоторых традиционных принципов композиторского письма. В частности, значительно трансформировались функции полифонии, которая в условиях сверхмногоголосия приобрела статус одного из важнейших элементов сонорной техники. В большинстве современных сочинений, как правило, сверхмногоголосие подключается к широкой системе фактурных средств, что позволяет выстраивать разнообразный по своему рельефу фактурный план музыкальной композиции, гибко следующий за развитием музыкального "сюжета".

Библиографический список

1. Кон Ю. О теоретической концепции Янниса Ксенакиса. - В кн.: Кризис буржуазной культуры и музыка. - М.: Музыка, 1976.
2. Лобанова М. Дьердь Лигети и музыкальный авангардизм. - В кн.: Новая зарубежная литература о музыке: Научн.реферативн. сб. - М.: НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В.И.Ленина, 1976.
3. Назайкинский Е. О константности в восприятии музыки. - В кн.: Музыкальное искусство и наука. - М.: Музыка, 1973, вып. 2.
4. Сниткова И. Полифония Баха сквозь призму оркестрового пуантилизма Веберна (о фактуре шестиголосного ричеркара из "Музыкального приношения" Баха-Веберна). - В кн.: Полифоническая музыка. Вопросы анализа: Сб. трудов, вып. 75 / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. - М., 1984.
5. Холопов Ю. Очерки современной гармонии: Исследование. - М.: Музыка, 1973.
6. Холопов Ю. Лад. - В кн.: Музыкальная энциклопедия. - М.: Сов. энциклопедия, 1976, т. 3.
7. Холопова В. Фактура. - М.: Музыка, 1979.
8. Холопова В. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения. - В кн.: Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. - М.: Сов. композитор, 1982.
9. Шалтупер Ю. О стиле Лютославского 60-х годов. - В кн.: Проблемы музыкальной науки. - М.: Сов. композитор, 1975, вып.3.
10. Франтова Т. О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х годов. - В кн.: Проблемы музыкальной науки. - М.: Сов. композитор, 1983, вып. 5.
11. Ligeti G. Auf dem Weg zu "Lux aeterna". - "Österreichische Musikzeitschrift", 1969, H. 2.

ОБ ОРГАНИЗУЮЩЕЙ РОЛИ ФАКТУРЫ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Одна из черт музыкального искусства XX века — его стилистическая разноликость. Обилие всевозможных направлений, школ и широчайший диапазон жанровых разновидностей (от сложнейших произведений симфонической и оперной до эстрадной музыки, от древних народных напевов в исполнении фольклорных ансамблей до музыки "авангарда", от камерной до электронной и конкретной музыки), разнообразие музыкальных средств, исполнительских составов, типов образности, связь музыки с другими искусствами — все это вмещается в наше суммарное представление о современной музыке. Зачастую очень трудно провести точную стилистическую грань между прошедшими этапами, еще сложнее это сделать по отношению к явлениям современности, которые находятся в стадии становления, в поступательном движении, приводят к новым поворотам, к своеобразному "ренессансу" прошлого, к удивительным находкам. Скорость же этого движения непрерывно возрастает.

Среди множества проблем, стоящих перед исследователями современной музыки, важна следующая: какие средства музыкальной выразительности способствуют созданию художественной целостности в произведениях XX века? Как известно, тематические и тональные категории, лежащие в основе классического формообразования, в наше время во многом переосмыслены. В обширном пласте музыкального искусства (в частности в произведениях, опирающихся на принципы атональности, серийной техники, додекафонии) тематические функции выполняют не только мелодико-гармонические, но и тембровые, фактурные, ритмические элементы музыкального языка. Одна из систем современного музыкального языка — музыкальная фактура — способна брать на себя важные организующие функции целого.

Активно участвуя в образно-смысловом, композиционном, тематическом процессах, воплощая жанровый характер музыки, взаимодействуя с тембровой, мелодической, гармонической системами, фак-

тура имеет собственную специфическую сферу действия. Подобно тому как форма организует в музыке художественное время, фактура организует в музыке художественное пространство.

Представление о пространстве в музыке проявляется в виде непосредственных слушательских впечатлений-метафор о "воздушной перспективе", "свето-тенях", планах. Формируются также и суждения об архитектурной структуре целого, о музыкально-"театральном" (образно-смысловом) пространстве, в пределах которого развивается тематизм.

Среди систем языка, выявляющих художественное пространство, ведущей оказывается музыкальная фактура. Фактура имеет фонические и функциональные свойства, которые акцентируются в зависимости от образного замысла. Фактурные складки основаны на различии функциональных отношений голосов: равноправие в параллельных дублировках или неравноправие в гомофонии (рельеф и фон). Фонические свойства раскрываются в характере звучания ткани.

Отталкиваясь от понимания музыкальной фактуры как системы, организующей музыкальное пространство, рассмотрим ее роль в организации музыкального произведения на примере выдающихся сочинений современности.

Есть ли какая-нибудь взаимосвязь между образным строем и способом изложения в музыке? Образное содержание произведения формируется всем комплексом музыкально-выразительных средств и фактура не всегда выходит на первый план, вытесняется, например, тонально-гармонической системой. Поэтому прямо связывать определенные виды фактуры с тем или иным характером музыки невозможно. Однако это не значит, что фактура "безразлична" к содержанию, она, как и любая система, обладает кругом выразительных средств, характерных для тех или иных образных сфер.

По-видимому, самые общие соответствия возникают между сторонами художественного содержания (характеристической, эмоциональной, логической) и свойствами фактурной системы (функциональным и фоническим). Так, если в музыке преобладает характеристичность, "изобразительность", то в фактуре активизируются фонические свойства. Нередко используются низкие "темные" или высокие "светлые" регистры, густые, уплотненные или прозрачно-разреженные звучности крайние динамические оттенки (*ppp. fff*), острохарактерные тембр

богатые фактурные рисунки, "расцвечивающие" ткань. Главной задачей фактуры становится раскрытие свойств музыки, ассоциирующихся с представлениями о пространстве, движении, "световых" эффектах.

Перечисленные особенности находим в пьесе № 7 из цикла "Мимолетности" С. Прокофьева. Необыкновенная поэтичность и картинность миниатюры подчеркиваются авторской ремаркой "*pittoresco*" (живописно) и подзаголовком "Арфа". Пейзажность, созерцательный характер музыки, "многоцветие" звучностей (тонкие "переливы", звонкие "всплески", гулкие басы), переключки аккордов //, красочность многотерцовых и прозрачность кварто-квинтовых гармоний, яркость тональных сдвигов ($\mathcal{C}, \mathcal{C}, \mathcal{B}$) - все это создает ощущение утренней свежести звукового колорита.

Изобразительность музыки рождает зримые образы, объемное музыкальное пространство пьесы заполнено широкими "шагами" аккомпанемента, стройными вертикалями многозвучий, охватывающих более пяти октав, "пересекается" мелодическими взлетами и скачками.

Утонченная изобразительность музыки Прокофьева была воспринята им от композиторов Могучей кучки, Лядова, импрессионистов. Наполнение пейзажных "зарисовок" какой-то таинственной красотой - одна из замечательных черт великого "сказочника".

Изобразительный характер имеют также картины ярмарочного веселья, наполненного радостным гомоном толпы ("Петрушка" Стравинского); образ величественных сводов храма с гулкими отзвуками органа ("Затонувший собор" Дебюсси); звуки современных движущихся машин ("Пасифик 231" Онеггера) или маленьких механизмов ("Музыкальная табакерка" Лядова). Причудливые полутени, таинственные шорохи, грохот грозы, переключки пастухов, охотников, воинские сигналы и другие изобразительно-характеристические черты передаются в музыке посредством фонических свойств фактуры.

Музыкальная характеристичность служит также для изображения музыкальных явлений: например, в фортепианной фактуре воссоздается звучность оркестра, ансамбля, органа, голоса, имитируются тембры и способы игры на других инструментах. Таковы фортепианные пьесы "Прерванная серенада" и "Менестрели" Дебюсси, "Альборада" Равеля.

Интересен с этой точки зрения и фортепианный "Романс" из сюиты "Серенада *in A*" Стравинского. В этой изящной миниатюре фор-

теплыми средствами передается исполнение романса-серенады под аккомпанемент струнного инструмента. Дуэт голоса и "инструмента" рождает в пьесе Стравинского особое фактурно-пространственное решение, иное, чем в "Мимолетностях" Прокофьева. Ткань "Романса" делится на два пласта — мелодическую линию и сопровождение, каждый из которых развивается по определенным жанровым законам. Так, фактура мелодического пласта на протяжении пьесы остается почти неизменной (одноголосие или дублировки), аккомпанемент же, воссоздающий яркие рисунки инструментального сопровождения, очень разнообразен (арпеджио в прямом и ломаном движении, мелодические контрапункты, аккорды, выдержанные педали, изображение приема *pizzicato*, "перебора" струн и т.д.). Многообразие фигурационных форм, передающих приемы игры на струнном инструменте в сочетании с фактурной неизменностью мелодического пласта, отражает характеристичность "изображенного" жанра вокальной миниатюры.

На примерах пьес Прокофьева и Стравинского заметно, что в музыке характеристического плана нередко преломляется специфика других искусств; живописи, театра, балета, даже скульптуры или архитектуры ("Мыслитель", "Обручение" Листа, "Богатырские ворота" Мусоргского, "Стрельчатая арка" Сати). Для Прокофьева и Стравинского живописность и театральность — важная основа творческого стиля.

Преобладание эмоционально-логической основы в структуре художественного содержания усиливает функциональные свойства фактуры: на первый план восприятия выходят глубины внутреннего психологического пространства (в отличие от красочности звучания, ассоциаций с внешним звуковым пространством в характеристической музыке). Контрастирование элементов фактуры в колористических эпизодах строится в основном на регистрово-динамических противопоставлениях фактурных пластов, мелодических линий, аккордов, отдельных звуков. В музыке эмоционально-логического тона контрастирование основано на противопоставлении интонационно-значимых, рельефных (мелодия в гомофонии, тема в полифонии) и фоновых, сопровождающих (аккомпанемент, противосложение) компонентов фактуры. Высокоорганизованная логическая сфера музыки часто находит выражение в имитационной полифонии, в целом не склонной к

богатому "разноцветию" рисунков, к фонически-звуковым эффектам.

Акцентирование разных сторон художественного содержания и, соответственно, различных свойств фактуры играет роль в образно-смысловых процессах. Интересный пример подобной "игры" — "Музыка для струнных, ударных и челести" Бартока.

В I части возникает фактурная "модуляция" от планомерного и строгого фугированного развития, в котором проявляются функциональные свойства фактуры, к небольшому красочному эпизоду среднего раздела, раскрывающему фонические свойства звучания. В заключении I части эти свойства синтезированы: фонические эффекты (колористические "отсветы" середины) включены в полифоническое изложение. Во II части акцент поставлен на функциональной стороне фактуры: различные склады сменяют друг друга, определенную роль играет полифоническое начало. В III части, напротив, на первый план выдвинута фоническая сторона: слышатся скользящие и "люющиеся" пассажи, "мерцающие" "пятна", использованы колористические приемы (штрих *flautino* у струнных), яркие тембровые краски челести, арфы, фортепиано. Эта часть — пример богатой красочной звукописи. В IV части происходит фактурный синтез: функциональная организация ткани (гомофонная основа народно-танцевального рондо с элементами полифонизации) достаточно ярко "раскрашена" фактурно-фоническими эффектами. Так в пределах цикла акцент переносится с одной стороны фактуры на другую в зависимости от содержательного замысла и жанрового облика музыки.

Воплощение образного строя в музыке чрезвычайно разнообразно и выражается в первую очередь через жанровую основу тематизма. Связь между жанровым характером тематизма и конкретными фактурными приемами не прямолинейна, но очень глубока: возможно, фактура — один из важнейших компонентов жанра в музыке.

Так, например, для жанра сольного высказывания (песня, романс, вокальная или инструментальная ария) довольно типично гомофонное изложение; для диалога (или полилога) — имитационная или контрастная полифония.

Фактурное воплощение некоторых жанров имеет исторически отстоявшиеся формы, в которых закрепились ассоциации с той или иной ситуацией исполнения, тем или иным образным содержанием. Например, раздольная протяжная или хороводная народная песня вызывает

ощущение широты и простора; жанр многоголосного хора с многозвучием его вертикалей – ассоциации с вертикально организованным пространством собора, органными трубами, уходящими ввысь; жанр блестящей пьесы с виртуозными пассажами воссоздает атмосферу концертного зала или салона.

Взаимосвязь фактуры и жанра приобретает большую конкретность в области моторных, танцевальных жанров. Для многих танцев и маршей характерны определенные фактурно-ритмические "формулы": бас – два аккорда для вальса, аккордовые вертикали с пунктирным ритмом для марша, бас – аккорд для польки и т.д. По-видимому, закреплённость определенных фактурных "формул" за теми или иными моторными жанрами связана с их коллективной природой, требующей строгой метрической организации и фактурного единства.

Пространственные свойства фактуры проявляются в характере музыкального движения и способах организации внутреннего музыкального пространства. "Сближение" или "удаление" фактурных пластов, пространственное расположение их как верхних или нижних, передних или задних, легкость "прыжков" или тяжеловесность "поступи", стремительность или застылость – все это способы создания пространственного ощущения в моторно-танцевальных жанрах. Ассоциации внутреннего фактурного пространства инструментальных жанров танца (скерцо) с хореографией бывают настолько велики, что нередко рождают замыслы балетов ("Шопениана", некоторые постановки известного советского хореографа К.Голейзовского и др.).

Определенные типы организации фактуры закрепились также в изобразительных, пейзажных, живописных жанрах. Так, например, баркароле присущ волнообразный, колышавшийся аккомпанемент, передающий движение воды, в ноктюрне, серенаде, пасторали нередко отражаются пространственные образы природы, красочные картины ночи, пение птиц (вспомним "Песню венецианского гондольера" Мендельсона, "Ноктюрн" *C-dur* Грига, "Маленького пастушка", "Облака" Дебюсси и др.).

В современной музыке иногда встречаются случаи, когда фактура – главный, даже единственный представитель жанра, в то время как в мелодике, ритме, типе развития жанровые основы сочинения не получают своего воплощения.

Интересна с этой точки зрения фортепианная пьеса Шенберга "Вальс" (ор. 23).

Мелодия пьесы, скачкообразная, изломанная, не соответствует характерному для вальса плавному "кружению", метр также не типичен для вальса: нетрехдольный, часто меняющийся (2/4, 4/8, 5/8). На протяжении пьесы неоднократно меняется темп, появляются фёрматы, что не присуще вальсу как танцу. Однако жанровая основа пьесы все же достаточно ощутима, она выявляется через гомофонную фактуру с ведущей мелодией в верхнем голосе и характерной для вальса "формулой" аккомпанемента (на сильной доле бас или пауза, на слабых долях два аккорда). Фантастический мир танцевальной стихии с прихотливой чередой изящных жестов, полетов, движений в пространстве ассоциируется не с бытовым, а с балетным вальсом. Историческая тенденция жанровой трансформации этого жанра от бытового до концертного, вершины которого воплощены в романтических пьесах Шопена, Листа, Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Равеля, Прокофьева, помогает слушателю уловить признаки вальса и в пьесе Шенберга.

Организирующие функции фактуры проявляются в случаях стилизации ("изображение" вокального жанра рассматривалось на примере пьесы Стравинского). Фактура иногда может стать знаком того или иного стиля — исторического, национального, может преломлять и свойства других искусств ("живописность" в № 7 из "Мимолетностей" Прокофьева). Пример подобного рода — фортепианная сюита Слонимского "Три грации".

Сюита состоит из четырех программных пьес: "Боттичелли", "Роден", "Пикассо" и "Три группы граций", в которых воссоздается стиль разных исторических эпох (от XV—XVI в. до современности) и национальных школ (итальянской, французской, испанской); основой программности пьес являются образы, воплощенные в произведениях живописи и скульптуры.

Между частями сюиты образуются музыкально-стилистические арки, в формировании которых важную роль играет фактура. Развитие фактуры идет как бы по двум направлениям: через начальные и последующие темы пьес цикла.

Фактурное изложение первых тем как бы воссоздает в исторической перспективе и национальной характерности этапы музыкального мышления в Европе, от времен Высокого Возрождения (творчество Боттичелли) до XX века (Пикассо). Так, в первой пьесе "Боттичелли" начальная тема представляет собой мелодизированный хорал с ти-

пичными для старинной музыки афункциональными последованиями трезвучий. Во второй пьесе ("Роден") акцент переносится с исторического ракурса на создание национального "французского" колорита — нонаккордовые параллелизмы вертикалей напоминают музыку Дебюсси и Равеля. Для третьей пьесы ("Пикассо") характерны кластерные созвучия. Четвертая пьеса ("Три группы граций") выполняет функцию коды, в ней синтезируются особенности предшествующих пьес. Таким образом, в пределах первых тем происходит трансформация "вертикальных" образований музыкальной ткани

В других темах цикла средствами фактуры воссоздаются образы изобразительных искусств. Так, гомофонное изложение середины первой пьесы хрупко и изящно, одновременно с этим статично и картинно: в музыке словно переданы утонченные живописные линии великого художника. Гомофонный склад срединных тем последующих пьес, "зримая" красочность звучания передают пространственно-стабильную природу произведений изобразительных искусств.

Композитор называет свою сюиту вариациями. Интересно, что фактурное изложение тем сюиты кристаллизуется в особую композицию: это как бы переплетение двух "вариационных циклов", но не на темы, а на способы изложения (аккордовый и гомофонный).

Рассмотрим произведение, в котором задачи жанровой стилизации осуществляются посредством совместных действий фактурной и темрово-оркестровой систем. Это "Вариации и фуга на тему Перселла Бриттена, названные композитором "энциклопедией" инструментов современного симфонического оркестра.

Старинная тема XVII века, изложенная *tutti*, а затем отдельными оркестровыми группами (дерево, медь, струнные), звучит далее у различных инструментов (от флейт, гобоев до виолончелей контрабасов, ударных). Образный строй каждой вариации определяется характерными особенностями того или иного инструмента (юмористическое "ворчание" контрабасов, импозантность труб, красочность арфы, виртуозная ритмика ударных). Тембр каждого инструмента способствует также индивидуализации жанрового облика вариаций: изящного флейтового скерцо, лирического дуэта гобоев грациозного танца кларнетов, воинственного марша фаготов, военных сигналов труб, охотничьих переключках валторн, монолога тромбонов и тубы.

Последовательная демонстрация художественных возможностей

каждого инструмента определяет гомофонное изложение вариаций, почти не меняющееся до заключительной фуги: солирующий инструмент исполняет тему на фоне оркестра. В вариациях широко используются орнаментальные фигурации. Фактура каждой вариации максимально направлена на демонстрацию выразительных возможностей того или иного инструмента.

Стремительные пассажи флейт сопровождаются вибрирующим аккомпанементом скрипок и арфы; ариозо гобоев — плотными пульсирующими аккордами, кларнетный танец — прозрачным *pizzicato* струнных, речитатив фагота — отрывистыми решительными аккордами и ударами малого барабана.

Сопровождающий пласт гомофонной фактуры образован выдержанными педалями и плотными вертикалями, формулой "бас-аккорд", легкими пассажами, ритмическим контрапунктом ударных, мелодическими контрапунктами других инструментов. В некоторых случаях используются определенные фактурные "формулы": пунктирная фигура в блестящем полонезе скрипок, "альбертиевы" фигуры в элегии виолончелей, три аккорда *tesso* в декламации альтов.

В цикле постепенно мобилизуются скрытые в гомофонной ткани полифонические импульсы: появляются краткие имитации, небольшие контрапункты. Постоянное перемещение темы от одного голоса к другому, от одного инструмента к последующему, насыщение музыкальной ткани приводит к имитационно-полифоническому изложению заключительной фуги. Контрастно-тематическое сочетание двух стилевых пластов — первоначальной темы Перселла и темы фуги Бриттена — заключительная кульминация образно-смыслового и темброво-фактурного развития сочинения, его огромной по масштабам музыкально-стилистической перспективы (от музыки XVIII века до современности).

Интересно музыкально-пространственное решение этого произведения. Жанровая природа многих из них связана с "бальной" танцевальностью, скерцозностью, с образами движения на охоте, с маршевой. Многие номера цикла содержат предпосылки к театрально-сценическому воплощению, даже лирические дуэты ассоциируются с изящными балетными сценками. Пространственные свойства музыки проступают также благодаря чертам жанра *concerto grosso* : концертное противопоставление *soli* и *tutti* (солирующих инструментов и остального оркестра) организует подлирельфную структуру музыкальной ткани.

Пространственность цикла, скрытая в его жанрово-фактурном строении, получила реализацию на театральной сцене. Балет, поставленный американским балетмейстером Ж.Баланчиным в 50-60-х годах, был продемонстрирован во время гастролей американского балета в Кремлевском Дворце Съездов.

Одна из важных функций фактуры в музыке – ее активное участие в образно-смысловых процессах. Нередко в современной музыке фактура играет существенную роль в драматургии произведения. Такой пример встречаем в IV части "Траурной музыки" для скрипки и фортепиано Хиндемита.

Смысл образно-жанрового развития пьесы заключается в постепенной жанровой модуляции от драматических декламационных высказываний к спокойному, бесстрастному хоралу. Эта жанровая трансформация почти полностью осуществлена фактурными средствами. В начале части взволнованные одnogолосные причитания скрипки накладываются на аккордово-хоральную, насыщенную разнообразными контрапунктами ткань фортепиано. Диалог двух инструментов (а вместе с этим и двух жанровых сфер и, соответственно, двух видов изложения) носит напряженный характер.

В дальнейшем развитии хоральность постепенно начинает выходить на первый план, происходит планомерное и неуклонное "очищение" хора от других жанровых "наслоений" – драматических возгласов, причитаний, выразительных высказываний, которыми наполнена партия скрипки. Из партии фортепиано постепенно "изгоняются" также все контрапункты, мелодические подголоски, даже выдержанные педали. Наконец, полностью замолкают и реплики скрипки. Звучание заключительных тактов пьесы – пример идеальной хоральной фактуры. Постепенное истаяние взволнованной декламационности скрипки, угасание ее теплого "вокального" тембра и кристаллизация бесстрастного, строгого, "органного" хора – такое жанрово-фактурное решение связано, по-видимому, с трагедийной концепцией всей "Траурной музыки" Хиндемита.

Возрастание роли фактуры в современной музыке приводит к усилению ее пространственных свойств. "Пространственность" музыки иногда становится одним из главных объектов художественного замысла. Так, в "Полифонической тетради" Р.Щедрина, в пьесе "Горизонталь и вертикаль" противопоставляются две фактурные коорди-

наты художественного пространства. В линейной ткани постепенно накапливаются вертикальные потенции: "застревая" на педали и ферматах, созвучия вырастают в вертикальном измерении от двух до десяти звуков, отслаиваются.

Интересная "игра" с координатами музыкального пространства — одна из основ развития и в фортепианной пьесе "Импровизация и фуга" А. Шнитке. От многоэтажных вертикальных созвучий, с которых начинается сочинение, развитие идет в сторону горизонтализации ткани: вертикали сменяются многорегистровыми пуантилистическими всплесками, далее линия застывает на одном звуке, превращаясь в одноголосную горизонталь. В фуге же, напротив, происходит обратный процесс: одноголосная додекафонная тема звучит далее в октавном, а потом в трех- и четырехзвучном "утолщении"; в кульминации она изложена уже многозвучными вертикальными кластерами, охватывающими все звуки темы в одновременности: тема фуги как бы "встает на дыбы", что особенно заметно в сравнении с ее первоначальным вариантом. В целом возникает своеобразное фактурное "отклонение" от вертикального измерения к горизонтальному и вновь возврат к вертикальному.

В оркестровой музыке пространственные свойства фактуры раскрываются благодаря тембровой палитре, способствующей расслоению ткани, и большим масштабам реального физического пространства, необходимого для функционирования симфонического оркестра. Иногда в произведении возникает процесс художественного "перевода" свойств физического, внешнего пространства в фактурно-музыкальное, внутреннее. Яркий пример тому находим в I части Второй симфонии Б. Чайковского.

Главная партия I части симфонии изложена в виде имитационных переключек первых и вторых скрипок, партии которых совпадают по тембру, регистру, динамике, штрихам. Звуковысотная и ритмическая стороны организации музыкальной ткани в отдельных партиях также близки. Таким образом, на первый план выходят немusикаль-ные факторы: различия в местонахождении источников звука, разные их положения относительно слушателя. Так, имитация в приму краткого репетиционного мотива на звуке *g^{is}* поочередно по всем пультам первых скрипок (от первого до девятого) вызывает ощущение реального физического "скольжения" звука от центра оркестра влево (ц. 33).

В дальнейшем развитии внешнее пространство трансформируется во внутреннее. Пространственно-фактурное измерение музыкальной ткани членится с помощью противопоставления длительных горизонтально-линейных построений и многосложных вертикальных "колонн", близких и далеких планов, штрихов *arco* и *pizzicato*, динамических оттенков, масштабных трансформаций мотива.

Генеральная кульминация части содержит группу цитат из произведений Баха, Моцарта, Бетховена, Шумана, становится ретроспективой развития европейской музыки в особом художественно-историческом пространстве, характерном для многих полистилистических явлений современной музыки. Музыка I части симфонии, как бы выходящая за рамки индивидуального стиля Б. Чайковского, воплощает несколько этапов становления художественного пространства.

Пространственные свойства музыки раскрываются особенно ярко при использовании принципа антифонности. Противопоставление участников ансамбля, фактурных пластов и планов музыкальной ткани, контраст тематически-образных сфер — таковы сферы воплощения этого принципа.

Идея антифонности лежит в основе драматургического замысла Третьего концерта (Вариации и Тема) для фортепиано с оркестром Р. Шедрина. Партия солирующего инструмента противопоставлена оркестру, при этом находится с ним в различных фактурно-пространственных соотношениях. В одних случаях солирующая и оркестровая партии подчинены единому ритму и темпу (их развитие по горизонтали происходит параллельно) строго соотносятся по вертикали, четко дифференцированы как тематический и фоновый планы. В других случаях метрическая согласованность солирующей и оркестровой партий нарушается. "Вступления оркестра произвольны по совпадению с партией солирующего фортепиано. Вступления оркестра должны быть расположены асимметрично. Данная в партитуре нотация соотношения партии оркестра и солирующего фортепиано относительна" (Ю, с. 6). Рояль и оркестр, по мысли автора, располагаются в двух будто бы несоизмеримых и даже несоприкасающихся пространствах: это разные "миры" и развиваются они независимо друг от друга. Партии оркестра и солиста противопоставляются в неметризованном, сверхсвободном пространственном континууме, граничащем уже с неупорядоченностью, хаотичностью.

Фактурное развитие концерта заключается в постепенном переходе от "несогласованности" партий к их единству сначала в неупорядоченном пространстве, затем в строго организованном общем континууме: это фактурное решение полностью отражает композиционно-драматургический замысел концерта — развитие от Вариаций к Теме.

Как показывают наблюдения, в современной музыке большая роль принадлежит фактуре. Палитра фактурных приемов современности заметно расширилась по сравнению с прежними этапами истории музыки. Можно наметить несколько тенденций этого процесса.

Так, в современной музыке происходит модификация типов фактуры, сложившихся ранее. Широко используется имитационная полифония (циклы фуг, полифонические эпизоды и вариации в музыке Мясковского, Шебалина, Шостаковича, Щедрина, Хиндемита, Онеггера), контрастная и подголосочная полифония (творчество Свиридова, Пуленка, Щедрина, Шнитке), возрождается гетерофонно-дублировочный склад (сочинения Мессиана, Слонимского и др.). Одновременно с более традиционными видами фактуры существуют и иные, генетически связанные с ними.

Общая тенденция фактуры в музыке XX века — усиление внутренней контрастности, совмещение в одновременности различных типов изложения. Синтез гомофонии и различных видов полифонии, гетерофонии, аккордового склада аналогичен явлениям в области музыкальной формы (сочетание разных видов композиции в одном произведении). Наложение нескольких пластов используется, как правило, в кульминациях и характерно для оркестровой музыки, предрасположенной к расслоению ткани на различные планы (симфонии Онеггера, Мясковского, Шостаковича, Прокофьева, Щедрина, Канчели, Шнитке).

Наряду с перечисленными видами изложения в современной музыке нередко используется "забытое" на некоторое время одноголосие. Богато раскрывшееся в музыке XVIII века (творчество Баха, Телемана), одноголосие временно отступает на задний план в произведениях XIX века, а в XX веке вновь занимает важное место. Обширные одноголосные эпизоды, возникающие в многоголосной ткани, нередко берут на себя важные драматургические функции (монологи в симфониях и квартетах Шостаковича, в произведениях Цинцадзе, Тищенко, Тертеряна, Тормиса). Одноголосие богато представлено в многочисленных сочинениях для струнных инструментов соло и особенно в

сочинениях для духовных солов (сонаты и пьесы Стравинского, Дебюсси, Бриттена, Ибера, Берно, Жолливе, Бюери, Слонимского, Тищенко). Активное обращение к одноголосию указывает на глубокий интерес композиторов XX века к богатейшим художественным возможностям скрытого многоголосия, заключенного в одноголосной линии.

Большой интерес представляют поиски новых видов фактуры. Таково, например, сверхмногоголосие, истоки которого восходят к различным складам; в основе этого вида фактуры лежит микрополифоническая техника, принципы имитационной, иногда контрастной полифонии, совмещение педально-кластерных образований с мелким фигурационным движением. Художественный эффект сверхмногоголосных звучаний нередко можно определить как "вибрирующий" кластер, обладающий повышенными фоническими свойствами: он звучит как колористическое пятно или "пульсирующий" объем. Иногда сверхмногоголосие является почти единственным способом изложения, как, например, в оркестровой пьесе Лигети "Атмосферы". Смутные, сумрачно-глухие, пронзительно-режущие звучности, красочные переливы, колоссальные перепады регистров характерны для произведений современной музыки.

Другое интересное фактурное явление XX века — пуантилизм, ткань которого одновременно и точечна, и объемна. Поочередность включения разных регистров, комплиментарность на уровне одного звука, тона—"точки", роднит пуантилизм с имитационной полифонией. Первые появившись в творчестве композиторов нововенской школы, пуантилизм использовался в дальнейшем Булезом, Штокхаузеном, Варезом (последний особенно тяготел к раскрытию пространственных свойств музыки, например, в пьесе "Ионизация"). Отдельные случаи пуантилистических вкраплений имеют место в произведениях советских композиторов — Леденева, Слонимского, Щедрина, Тищенко, Шнитке, Денисова и др.

Острый интерес к музыкальному пространству, к пространственным ассоциациям при восприятии музыки, к "игре" с художественно-фактурными координатами находит отражение в особых видах "пространственной музыки" (*Raummusik, musique spatiale*), в стереофонии и пластовой композиции (*Schichtenkomposition*), в технической и электронной музыке. Интерес к музыкальному пространству получает преломление даже в области архитектурных моделей концертных залов, специально предназначенных для исполнения таких композиций. Поиски, лежащие уже вне самой музыки, все же в некоторой мере оп-

ределяют виды фактуры в современном искусстве. Однако эти аспекты музыкальной фактуры раскрываются, разумеется, не только в пределах технической музыки, но и в камерных, симфонических, вокальных, хоровых, оперных жанрах.

Музыкальная фактура в современном искусстве обладает большими художественными возможностями, она способствует созданию целостного единства в произведении, нередко принимает на себя основные организующие функции. Интенсивные исследования специфики фактуры, исторической эволюции – одна из важных и актуальных задач современного музыкознания.

Библиографический список

1. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976.
2. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972.
3. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982.
4. Проблемы музыкальной фактуры: Сб. тр. Вып. 59/ ИМПИ им. Гнесиных. – М.; 1982.
5. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973.
6. Скребкова-Филатова М. Драматургическая роль фактуры в музыке. – В кн.: Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1975, вып. 3.
7. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. В 2-х кн. – М.: Музыка, 1976.
8. Холопова В. Фактура: Очерк. – М.: Музыка, 1979.
9. Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского. – В кн.: Музыка и современность. М.: Музыка, 1967, вып. 5.
10. Щедрин Р. Третий концерт (Вариации и тема) для фортепиано с оркестром: Партитура. – М.: Сов. композитор, 1975.

МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ ШОСТАКОВИЧА
И ОСНОВЫ ЕГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕМАТИЗМА^I

Сущность мышления любого композитора – диалог творческого "я" с объективно существующим миром. В творчестве Шостаковича он принимает форму активного взаимодействия, в результате чего создается концентрированный художественный мир со своей собственной "конституцией", своим измерением ценностей. Трудности его изучения очень велики, так как при неизменности основной творческой установки (будем называть ее "творческая константа"), ее конкретные формы проявления ("модусы") находятся в непрерывном движении. При этом исследователя не может не поразить многомерность психического склада композитора, откликающегося почти на все явления того поистине небывалого еще в истории человечества стремительного потока жизненных впечатлений, который захватывает в свою орбиту все стороны творческой личности. Эволюция модусов музыкального мышления Шостаковича не укладывается в обычные "периоды творчества" – они сосуществуют в своем диахронном движении с синхронной многоплановостью. В каждом жанре возникают свои специфические стилевые признаки, свои нормы "творческого поведения". Стилиевая "полифония" композитора объясняется гибкостью его творческой натуры, стремлением в каждом пласте необъятно широкой и противоречивой действительности "услышать" свой "интонационный спектр", своего рода "жизненный тембр", с тем чтобы перевоплотить его в собственный "фонизм", иными словами, найти специфический угол отражения.

Для того, чтобы произвести необходимый творческий отбор, Шостаковичу, обладавшему тончайшей духовной организацией, микронной чувствительностью, потребовались многие годы поиска своего истинного, наиболее ценного творческого "я". В раннем периоде твор-

^I Настоящая статья, подготовленная дочерью исследователя Л. В. Бобровской, – небольшая часть неопубликованного еще наследия В. П. Бобровского. В последние годы жизни его особенно волновали проблемы индивидуализации тематизма и связи музыкального мышления с процессуальностью бытия. Заветной его мечтой было создание книги "Жизнь музыки и музыка жизни". Новые идеи окрашивают его подход к музыке Д. Шостаковича, композитора чрезвычайно близкого ему по духу. Материал настоящей статьи взят в основном из незавершенного труда В. П. Бобровского "Инструментальный тематизм Шостаковича

чества, связанном с работой в театре, внимание композитора было в основном направлено на фиксацию внешней стороны жизненного процесса. Направить его внутрь, на раскрытие глубин человеческой психики, заглянуть в полный противоречивости поток душевных движений (а потребность в этом, видимо, остро ощущалась) композитору довелось в одном из самых замечательных своих творений — в опере "Катерина Измайлова".

Началом ведущей линии творчества стала Четвертая симфония. Богатство художественных идей, непосредственность их воплощения еще преобладает здесь над строгой логикой, столь присущей Шостаковичу в дальнейшем. Но по размаху творческой фантазии, по беспощадности своей концепции Четвертая симфония не знает себе равных во всем наследии композитора.

За полтора года, прошедшие после создания этого грандиозного полотна, его автор нашел то, чего не хватало в Четвертой — строгость концепции, меру возможного тематического многообразия. Пятая симфония — начало "концепционной биографии" Шостаковича.

Почти все параметры симфонической драматургии композитора хорошо известны по многочисленным научным трудам. Но можно сформулировать и некоторые новые идеи, касающиеся принципов музыкального мышления Шостаковича, определившихся к концу 30-х годов и подвергшихся некоторой реконструкции в 60-е — 70-е годы.

Шостакович нашел такой метод художественного обобщения, при котором крайняя острая характеристичность образного строя отдельных частных моментов соседствует с широким горизонтом "обозрения". Говоря метафорически, в образной системе Шостаковича слились воедино противоположные данности — предельная конкретность и предельная обобщенность музыкального мышления.

Художественно-идейный континуум композитора сочетает в себе самые различные, противоположные тенденции, каждая из которых имеет глубокие корни в творчестве великих русских писателей, композиторов. Так, например, творчеству Ф. Достоевского присуще напряженное, порой лихорадочное действие, устремленное к кульминациям, действие, в котором нравственный идеал зачастую претворяется через воплощение остро отрицательных явлений, болезненных эксцессов в человеческих взаимоотношениях. Писателю свойственно внедрение в ткань романа деталей неустроенного быта. Многие из этих художественных приемов восприняты Шостаковичем и нашли свое воплощение в его музыкальном мышлении.

Ровное, эпическое повествование Л.Толстого несвойственно Шостаковичу. Но толстовское воплощение истины в прямой, кристаллически ясной форме ему присуще.

Монолог Протасова в комнате следователя – прямое воззвание к истине, гневное высказывание. По своему глубинному и обобщенному смыслу в воплощении художественной идеи пьесы "Живой труп", это "кульминационное провозглашение" подготовлено всем развитием драмы. Близки к этому и слова Мити Карамазова: "Брат, я в эти два последние месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек... В столпе сижу, но я существую, солнце вижу, а не вижу солнца, то знаю, что оно есть. А знать, что есть солнце – это уже вся жизнь" (13, с. 105-106).

Подобные аналогии раскрывают идейно-художественный смысл кульминационных провозглашений Шостаковича, возникающих в итоге длительного эмоционально-восходящего развития.

В музыке Шостаковича воплотились и гротесковые образы М.Салтыкова-Щедрина.

Шостакович был тесно связан с театром Мейерхольда, многие из драматургических принципов этого крупнейшего режиссера словно проникли в самые недра его музыкального мышления.

В мейерхольдовской трактовке "Ревизора" Гоголя особо замечательным был финал. При словах жандарма, возвестившего о приезде подлинного ревизора, внезапно наступал полный мрак, когда же свет в зрительном зале вновь загорался, то действующие лица – актеры – с криками носились по всем ярусам зала под колокольный набат, а на сцене из-под пола поднималась описанная Гоголем "живая картина" из мертвых (восковых) фигур. Помимо возникавшей аллюзии с "мертвыми душами", рождалось почти невыразимое словами ощущение – осознание трагической подоплеки гоголевской комедии, ее истинного подтекста.

Сам Гоголь устами главного комического актера Михал Семеновича говорит: "...в самом деле наша жизнь, которую привыкли мы почитать за комедию, да не кончилась бы такой трагедией... которую только что сыграли мы" (10, с. 211).

Театральное действие Мейерхольда вскрыло трагический подтекст комедии. Возвешение жандарма – это момент внезапно вспыхнувшей развязки. Оно действительно звучит как трагическое провозглашение.

Одно из замечательных свойств русской литературы – это обращение к человеческой совести как к высшему арбитру. Эта "сверхзада-

ча" пронизывает собой всю идейно-художественную ткань симфонических концепций Шостаковича.

Синтезируя многие художественные истоки, Шостакович воспринимает и обобщает подчас противоположные тенденции. Но при этом он находит и общую для всех них сущность. Это – очищающий душу катарсис – почти всеобщий закон высокого искусства. Достоевский приходит к нему в заключительных эпизодах некоторых романов ("Преступление и наказание", "Братья Карамазовы"); у Толстого он рассредоточен по отдельным фрагментам романа "Война и мир" (небо над раненым князем Андреем в Аустерлице, чувство любви Пьера к Наташе). У Салтыкова-Щедрина, как и у Гоголя, катарсис – тот смех, который автор "Ревизора" считал "благородным лицом в пьесе".

Острая отзывчивость Шостаковича на "злобу дня" сочетается у него со стремлением выйти за узкие рамки злободневности и найти в самом мелком факте значительность, которая определяет непреходящую роль отдельного случая, выявляет за его внешностью глубинную суть. Поэтому соседство мелкого, даже пошлого с возвышенным лишь усиливает воздействие последнего.

Обратимся к музыкальным истокам художественного мышления Шостаковича. Непрерывное плетение ткани в русской протяжной песне, принцип разворачивания у Баха нашли самый непосредственный отклик в музыке Шостаковича, ибо ему было свойственно острое чувство "текущего времени", процессуальности бытия. Один из ведущих драматургических и композиционных принципов его музыкального мышления – "горизонтальная полифоничность". Понятия вертикальной и горизонтальной полифоничности в музыке XX века сформулированы А.Должанским: "Полифония как ткань (склад) – средство создания характеристики, портрета. Полифония как форма (композиция) – средство развития образа. В этом объяснение того, почему "портретный" Прокофьев использует почти исключительно первую сторону полифонии, а драматург Шостакович – обе" (II, с. 9–10).

Жизнь подсказывает иной модус общего свойства текучести и непрерывности. В отличие от народной песни – с ее внутренней бесконтрастностью, от Баха – с его углублением в одну эмоцию-мысль, Шостакович подчиняет этому принципу предельно контрастные образы, резкие повороты эмоционального развития. Здесь он использует многие творческие методы Чайковского и Малера.

Строго организованная музыкальная драматургия Чайковского, основанная на волновом развитии, была по-новому претворена в симфо-

низме Шостаковича. Но главное было сохранено – завязка действия, полное драматических конфликтов устремление к решающей кульминации и, наконец, после исчерпания всех драматических ресурсов, завершение в коде-катарсисе². В этом трехфазном развитии противопоставление между крайними точками – кульминационным провозглашением и тихой кодой – достигает у Шостаковича максимальной амплитуды. Используя традиционное средство, Шостакович насытил его эмоциональной силой, стимулируемой всем складом современного ему бытия.

Известна и неоспорима роль Малера в становлении принципов музыкального мышления Шостаковича. Самое существенное, взятое им у австрийского симфониста – это столкновение в одной мысли противоположных по стилю высказываний, соприкосновение великого и низменного. Непримируемая нравственная позиция активного противления источникам людских бедствий, столь ясно выраженная у Малера, также родственна Шостаковичу. От скрещивания этих идейно-художественных принципов и возникает "трагическая ирония" и "трагический гротеск" Малера – прямой источник аналогичных тенденций Шостаковича.

Сочетание столь многообразных и во многом разнонаправленных творческих компонентов определяет доминанту стиля Шостаковича, которая удачно охарактеризована М.Д.Сабининой как "колоссальное многообразие составляющих элементов при необычайно высокой интенсивности их синтеза" (14, с. 23). Структурное выражение этой черты музыкального мышления можно сформулировать как широту охвата действительности на уровне художественного восприятия и силу интеллектуального и эмоционального обобщения на уровне художественно-творческого мировоззрения. Иными словами доминанта во взаимосвязи двух голосов диалога "я и мир" заключается в интеллектуальной и эмоциональной концентрации образов действительности, в мощной творческой силе, приводящей к высшему единству необозримое множество жизненных реалий. Это общий принцип творческого освоения окружающей жизни, присущий всему искусству и ведущий к единству во множественности. Специфика творческого метода Шостаковича заключается в количестве и качестве объединяемых элементов, в диапазоне контрастов, требующих титанической силы для их

² Такого рода кода – открытие Чайковского (симфоническая поэма "Ромео и Джульетта", I часть Шестой симфонии).

объединения. При этом философская значимость такого обобщения органически присуща его художественному мышлению. Внутренняя контрастность выражается не только в противопоставлении тем, фраз, мотивов, а и в особой музыкально-смысловой неоднозначности, при которой одно и то же высказывание воплощает различные, порой и противоположные эмоции-мысли. Это свойство в разной степени присуще ряду композиторов, в частности Моцарту (I6, с. 36). У Шостаковича оно становится особо значительным благодаря отмеченной его склонности "ставить рядом" противоположные по внутренней наполненности идеи. Назовем эту специфику музыкального мышления Шостаковича "эмоционально-смысловой" полифонией — таков итог нашего анализа ведущих компонентов музыкального мышления Шостаковича на идейно-художественном уровне.

Отмеченная специфика музыкального мышления Шостаковича находит, как нам кажется, свое отражение и на интонационном уровне. Обратимся последовательно к ладовой и ритмической организации музыки Шостаковича и далее к жанровым основам тематизма и композиционной драматургии.

А.Должанский, один из первооткрывателей закономерностей, присущих системе ладового мышления Шостаковича, отмечает следующие особенности:

1) "В последних произведениях Шостаковича все большее место занимают лады, основанные на связях поступательно-мелодических, а не аккордово-гармонических (подчеркнуто мной.— В.Б.; I2, с. 25);

2) "Часто в пределах одного мелодического построения Шостакович меняет, мутит лад" (I2, с. 26);

3) "Лады Шостаковича представляют собой... ряд ладов с пониженными ступенями... Это — лады, заключающие в себе возможности огромного трагического напряжения" (I2, с. 33).

Высказывания Должанского проливают свет не только на саму ладовую структуру, но и на ее функциональные основы³.

Общие тенденции к внутреннему обогащению ладового строя музыки XX века, стремление выйти за устойчивые пределы классической ладовой организации, в конечном итоге приводящие к атональности,

³ Напомним, что в аспекте данного исследования В.П.Бобровский трактовал функцию как источник, а структуру как носитель смысла (см. его работы 6; 9).

хорошо известны. У Шостаковича они приняли форму умеренного обновления, без посягательств на само существо ладовой организации. Мелодическая природа ладов Шостаковича – не исключение (вспомним Дебюсси). У Шостаковича эта общая тенденция усиливалась внутренней привязанностью к строю русской протяжной песни. Присущая ей свободная вариантность охватывает все стороны музыкальной организации, включая ладовую. Пристальное "вслушивание" в глубинное течение душевных движений, в мельчайшие изгибы их путей связано, как это ни кажется парадоксальным, с временной уплотненностью современного жизненного потока, для духовного освоения которого требуется особенно концентрированное внимание к деталям "событийного" процесса. Детализация процесса ладового мышления может проявляться посредством постоянных сдвигов в самой интонационной линии, иначе говоря, в мелодическом "токе", в мелодическом продвижении. При этом возникает переменность ладовых функций, когда многие мелодические фрагменты могут осмысливаться в разных тональных позициях. Пример этому – начало коды *Moderato* из Пятой симфонии (см. пример № I).

1.

1 ТАКТ после 44

Fl. (pic)
V-lr
V-c
C-b

Fl. (pic)
Fl.
V-lr
V-c
C-b

In-bc timp.

Arpe
Arabi

Отмеченное "ступеневое" совмещение различных звукорядов – типичнейшее явление для Шостаковича. Особенно примечательно постепенное внедрение *d-moll* в *e-moll*. В такте I ц. 45 партитуры создается крайне неустойчивая ладотональная ситуация: мотив, имеющий наклонение *d-moll* звучит в фактурных условиях *e-moll*. Особенно важное значение приобретает ход в нижнем голосе, полностью проявляющий господство *d-moll*. До появления квартетного оборота создается состояние неопределенности, внутренней раздвоенности. Таким образом, ладовая переменность такого рода способна воплотить феномен неустойчивости как один из аспектов душевного строя и процессуальности самого бытия.

На всех этапах творческого пути композитор следует этому принципу ладотонального мышления, варьируя его в разные периоды творчества.

В творческом методе Шостаковича индивидуализированы и метроритмические принципы. Временизмерительная нерегулярность в сочетании с ладовой переменностью отвечает творческим тенденциям Шостаковича. Но равнодлительность ритмических долей (передаваемая обозначением $\text{♩} = \text{♩}$) придает при свободной ритмической подвижности твердую глубинную опору. В области лада эту функцию выполняет ясное ощущение тонической опоры, меняющей свое местоположение, но почти никогда не исчезающей.

Антитезой ладовой неустойчивости и ритмической нерегулярности служат моменты ладовой определенности и метроритмической акцентности. Их совместное действие необязательно синхронно – картина здесь более сложная, не исключая полной параллельности ладовых и метроритмических нормативов.

Подвижность, вариабельность в сфере лада и метроритма – лишь одна из форм общего принципа подвижности у Шостаковича. На тематическом уровне этот принцип приводит к методу тематически концентрированного развертывания, который сформулирован в работах В.П.Бобровского (см. I – 6).

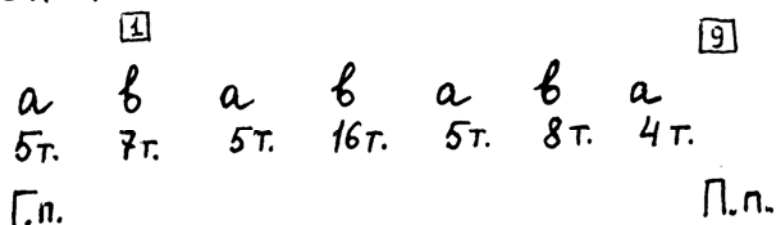
Типичная для Шостаковича музыкальная тема при первом изложении не образует хотя бы временно завершенного построения⁴. Формальное окончание музыкальной мысли – лишь этап в становлении темы более высокого композиционного уровня. Примером могут служить

⁴ Иногда Шостакович ради особых идейно-художественных задач создает завершенные темы.

главная партия I-й части Пятой симфонии и финал Сонаты для альта и фортепиано. 38 лет разделяют эти два произведения, различные во всех отношениях. В обоих случаях начальное построение – только первый шаг тематического движения. Принято считать, что главная партия *Moderato* Пятой симфонии написана в тройной трехчастной форме (существуют и иные трактовки; см. схему; ц. I-9 партитуры).

Это верно лишь в том случае, если учитывать только внешние признаки и смену двух простых тем (в целом – тема двойная сложная составная). По существу можно говорить только о трехчастном ритме смены тематизма, присущем этой форме. Ни одно из трех проведений второй простой темы (по другой трактовке трех интермедий) не образует сколько-нибудь завершенной цельности. По отношению к уровню главной партии каждая из этих трех тем (интермедий) – этап развития единой тематико-композиционной идеи, а первая из них выполняет функцию тематического ядра в разворачивании которого рождаются новые темы-эмбрионы. Одна из них в сонатной репризе (ц. 36) станет "представителем" главной партии в целом (реприза наступает со второго проведения темы \flat ; см. схему). Вся сложная составная тема запечатлевает процесс становления определенной музыкальной идеи.

Moderato



Вторая тема финала альтовой Сонаты (вступление фортепиано) кончается лишь с завершением финала в целом. Первое построение (тт. 13 – 26), кончающееся кадансом в *g-moll*, невозможно выделить как нечто целостное, это только отправная точка. Финал Сонаты – изложение, развитие и завершение единой целостной двойной сложной составной темы, структура которой образована посредством переплетения различных ее интонационных компонентов. Приемы переплетения, перерастания, "врастания" возможны лишь в условиях "тематической конституции" Шостаковича. Особенно примечательный образец подобного мышления – III часть (Скерцо-токатта) из Восьмой

симфонии. Определить грани темы крайних разделов части невозможно без учета гибкости и подвижности внутритематической структуры. Три тематических компонента – пассажи в среднем регистре (тт. I – I6), удары аккордов в нижнем (тт. I7, 2I, 23 и т.д.) и нисходящие скачки на октаву и нону в верхних слоях фактуры (тт. 34–36, 38–4I и т.д.) – это основной "строительный материал". Расположение этих трех компонентов в музыкальном пространственно-временном континууме ("хронотопе")⁵ подвижно и свободно. По существу весь протяженный раздел до ц. 88 становится относительно завершенным тематическим построением, так как далее наступает уже этап собственно-тематического развития – середина особого рода трехчастной композиции.

Центральный же эпизод (тт. 276–367) контрастирует предшествовавшему ему разделу не только в образном отношении. Здесь возникает контраст совсем особого рода. Структура темы трубы, "элементарной" по всем исходным параметрам (кроме ладового звукоряда) полностью замкнута. Этот контраст драматургически очень выразителен.

Типичную тему Шостаковича можно уподобить растущему организму, более того – живой ткани, еще не принявшей кристаллически зафиксированного облика.

Внутренне гибкая структура позволяет Шостаковичу органично вплетать в ткань одной темы побегу другой. Поразительно, например, завершение драматически взволнованных речитативных оборотов, действующих в атмосфере обостренного гармонического мышления музыки XX века, посредством простого кадансового оборота в духе венских классиков (финал Второго виолончельного концерта; тт. 76–78).

Приемы переплетений, нарастаний можно считать модусами еще одного общего принципа – инкрустации, который действует в сфере лада, метра, фактуры, тематизма и даже жанровой характеристики.

Остановимся на жанровых основах тематизма Шостаковича, один полюс которых образуют ариозно-речитативные, песенные жанры, другой – танцевальные и маршевые. Иначе говоря, голосовой и речевой интонационности противостоит интонационность движений.

⁵ Термин "хронотоп" был впервые введен Бахтиным. "Хронотопом" он называет "существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе" (I, с. 234).

Особый случай – хорал. В его метроритмической регулярности скрыт длительный исторический процесс метризации, возникшей под воздействием словесного текста. Этот жанровый источник служит у Шостаковича воплощению высших истин, раскрывающихся в моменты завершенных – катарсисов.

Содружество двух метрически противоположных жанровых типов тематизма – речитатива и хорала – одна из особенностей музыкального мышления композитора на тематически-композиционном уровне.

Богатство жанровых истоков тематизма Шостаковича образует целостную систему с семантическим значением каждого элемента. Речитативно-напевные темы с неторопливым движением воплощают моменты внутренней душевной подвижности, самосозерцание, углубленную психологичность. Такие темы характерны для экспозиционных разделов формы (начальных тем, тем-зачинов, тем-исходных импульсов). Более четкая ритмизация знаменует второй этап экспозиционного движения, а мощное проникновение моторного начала – разработочный этап формы. При этом музыкальное действие как бы выходит из сферы внутренних душевных движений на широкое обозрение. Здесь проявляется скрываема ранее внутренняя конфликтность, намеченная, слегка обозначенная в экспозиционных этапах. В разработочных разделах творческое внимание Шостаковича обращено во внешний мир, неустроенность которого вызывает ответную реакцию сознания. Движение к кульминации – наследие романтической волновой драматургии – по-новому претворяется Шостаковичем.

У Чайковского нарастание общего напряжения носило преимущественно лирико-драматический характер, у Шостаковича движение к кульминации связано с эпико-драматическим тонусом. Картина социальных бедствий сочетается с ответной реакцией переживающей личности. Диапазон проецируемого "отрезка" действительности чрезвычайно расширяется, что ведет к расширению жанровых средств, рождению гротескового начала. Гротеск у Шостаковича сливается воедино с личностным осознанием трагедийной сути происходящего. Смех принимает облик трагически-неистового исповедания.

Разработочный этап, отмеченный внедрением объективно-моторных жанровых основ, приводит к синтезу личного и всеобщего: верховная кульминация – это личностная реакция сознания на трагическое движение образов реальной действительности. Возникающая своего рода жанровая реприза (возвращение речитатива), принимает форму открытого ораторского монолога.

Спад, наступающий после эмоционального пика, приводит к синтетическому завершению – драматургической коде (по композиционным функциям ее начало обычно совпадает с побочной партией репризы). При всей трагической печали в послекульминационном монологе обычно слышен воскресающий голос совести. Он внушает высшую истину бессмертия жизни в ее вечном поступательном движении. Речитатив – предвестник хора – рождается в завершении драматургической волны и несет с собой уже не личностное, а всеобщее возвешение истины.

Охватывая единым взглядом описанную жанровую драматурию, приходим к следующим выводам. В возникающей своего рода жанровой трехчастности непосредственно воплощается общий семантически-композиционный план. Триадная драматургия, отраженная в этой семантической трехчастности, такова: от активного созерцания через действенность к сосредоточенному созерцанию, осмыслению всего целого. Движение эмоций-мыслей в пределах личного мира естественно передается посредством речевой, словесной выразительности речитативно-напевных жанров. Действие же, захватывающее окружающий человека мир – посредством моторных жанров. В момент кульминационного высказывания эмоции-мысли приобретают ораторский пафос. Возврат к созерцанию соответствует тематической репризе. Последний этап осмысления (кода-катарсис) вызывает к жизни жанр хора, звучанию которого сопутствуют равномерные ритмоформы, а также утверждение ладовой устойчивости.

В триадной драматургии проявляется также еще один важнейший принцип – от нарастающей сложности к предельной простоте, от все усложняющегося полифонического склада к гомофонно-гармоническому прояснению. Грань между этими двумя фактурными формами – общая кульминация.

При оценке принципов музыкального и тематического мышления Шостаковича важно определить роль программности для его симфонизма в центральный период творчества (с Пятой по Десятую симфонию). Чрезвычайная рельефность мелодических формул Шостаковича, несущих на себе выразительность конкретно интонируемого слова или столь же конкретно интонируемого реального зримого объекта, очевидна. Однако она не приводит к явным программным ассоциациям. Создается особенная обобщенная программность, соответствующая сформулированному выше парадоксальному единству обобщенности и конкретности. Здесь можно указать на связь музыки Шостаковича с творчес-

твом Мусоргского, речевая и моторная интонационность музыкального языка которого насыщена программными связями до уровня целостной системы. Шостакович воспринял внутреннюю программную насыщенность мышления Мусоргского, но поскольку диапазон его симфонических концепций намного превышает образный объем инструментальных произведений Мусоргского, то программный потенциал тематизма Шостаковича не столь явен. Кроме того, он также подчиняется принципу подвижности, связанному в первую очередь с моторными жанрами, тематическое воплощение которых допускает большую интонационную рельефность. Программный потенциал Шостаковича специфичен. Композитора влечет не пейзажная выразительность, а подчеркнутая характеристичность отражаемых явлений действительности, вытекающая из пристального внимания к явлениям, резко выделяющимся на общем жизненном фоне своей остротой.

В целом программность Шостаковича отличают две особенности: заостренное (гротесковое) воплощение отдельных конкретных моментов (моторные жанры на разработочных этапах сонатной композиции и скерцозные части в цикле); переменность программной насыщенности и переполнение ее идеями общего характера. В результате возникает особый род обобщенной и в то же время переменной программности.

Всеобщая подвижность всех параметров тематического развития — фундаментальная основа музыкального мышления Шостаковича. Благодаря этому многие стороны современной композитору действительности находят свое адекватное отражение. Подвижность структурной организации явлений действительности переплавляется в подвижность музыкального мышления. Творческая фантазия композитора оценивает происходящее на арене жизненной борьбы с самых высоких нравственных позиций. Выделение на первый план конфликтов переломных десятилетий нашего века приводит к ведущему положению трагического начала. Трагизм мышления Шостаковича — тот стержень, тот мощный ствол, который обвивают побеги многих иных мировоззренческих концепций.

Система музыкального мышления Шостаковича, сложившаяся в центральном периоде творчества, впоследствии изменялась по отдельным идейно-художественным параметрам, но при этом оставалась неизменной в самой своей сущности.

Библиографический список

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. - М.: Худож. лит., 1975.
2. Бобровский В. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича. - В кн.: Дмитрий Шостакович. М.: Сов. композитор, 1967.
3. Бобровский В. О некоторых сторонах ладотональной переменности в музыке Шостаковича. - В кн.: Проблемы лада. М.: Музыка, 1972.
4. Бобровский В. О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х годов. Статья I. - В кн.: Музыка и современность. М.: Музыка, 1974, вып. 8.
5. Бобровский В. О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х годов. Статья II. - В кн.: Музыка и современность. М.: Музыка, 1975, вып. 9.
6. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. - М.: Музыка, 1970.
7. Бобровский В. Программный симфонизм Шостаковича. Статья I. В кн.: Музыка и современность. М.: Музыка, 1965, вып. 3.
8. Бобровский В. Программный симфонизм Шостаковича. Статья II. В кн.: Музыка и современность. М.: Музыка, 1967, вып. 5.
9. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. - М.: Музыка, 1978.
10. Гоголь Н. Приложение к Ревизору. Собр. худ. сочинений в 5-ти т., т. 4. - М.: Изд-во Академии наук, 1952.
11. Должанский А. Избранные статьи. - Л.: Музыка, 1973.
12. Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича. - В кн.: Черты стиля Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1962.
13. Достоевский Ф. Братья Карамазовы. Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М.: Худож. лит., 1958.
14. Сабина М. Шостакович-симфонист. - М.: Сов. композитор, 1970.
15. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. - М.: Музыка, 1971.
16. Чичерин Г. Моцарт. - Л.: Музыка, 1973.

АСПЕКТЫ МУЗЫКИ XX ВЕКА (ОБЗОР НЕКОТОРЫХ
АНГЛО-АМЕРИКАНСКИХ ТРУДОВ 70-Х ГОДОВ)

Анализ современной музыки, ее содержательной и формальной сторон, — сегодня наиболее мобильная область теории. Несмотря на существенную рационализацию методов композиции, многое остается неясным, трудным для интерпретации и оценки. Средства выразительности индивидуализируются и поэтому с трудом поддаются включению в единое поле исследования. Однако потребность в обобщающем знании есть, что ощущается в работах многих музыковедов-как советских, так и зарубежных. Об этом свидетельствует все возрастающее число изданий по теории музыки XX века (1, 2, 3, 9, 10). Авторы стремятся охватить многообразие индивидуальных стилей в "едином ключе", применяя различные методы теоретического обобщения.

Необходимо располагать значительной музыкальной информацией для того, чтобы лучше и систематичнее исследовать современную музыку и методы ее анализа. Весьма интересно мнение некоторых зарубежных авторов о существе современной музыки и составляющих ее элементов. С целью выявления данного мнения мы провели обзор нескольких крупных англо-американских трудов по теории современной музыки, которые, на наш взгляд, дают представление о том, на каких позициях стоят зарубежные музыковеды по отношению к современной музыке, формируют определенную целостную картину.

Мы рассмотрели следующие работы: Л.Даллин. Техника композиции XX века (8), Д. Коуп. Новые направления в музыке (6); Д.Коуп. Сочинение новой музыки (7); Р. Брайндл. Сериальная композиция и атональность (5); Аспекты музыки XX века под редакцией Т.Уиттлиха (4).

Эти труды имеют учебную направленность и организованы как пособия по музыкальной теории, то есть рассматривают музыку с точки зрения "устройства музыкальной ткани". Сходство в пост-

роении работ дало возможность анализа их по поставленным проблемам. Материал сгруппирован вокруг известных музыкально-выразительных средств: мелодии, гармонии, фактуры и др.

В рубрикации, например, в сборнике Г. Уиттлиха, установлен такой порядок: I) форма в музыке XX века, 2) тембр и фактура, 3) ритм, 4) мелодия, линейные аспекты музыки XX века, 5) вертикальные измерения, 6) серии и методы их организации^I.

Даллин, сохраняя основное направление рубрикации, делает ее более детализированной: I) введение, 2) организация мелодической линии, 3) модальные ресурсы мелодии, 4) мелодическая практика XX века, 5) ритм и метр, 6) аккордовые структуры, 7) гармоническая прогрессия, 8) тональность, 9) кадансы, 10) неаккордовые тоны, 11) основы гармонии, 12) тематическая работа, 13) имитационная техника, 14) 12-тоновый метод, 15) тотальная организация, 16) микротоны, 17) особые эффекты, 18) недетерминированность, 19) электронная и другая новая музыка, 20) практические рекомендации.

Такая детализация несколько нивелирует значимость отдельных разделов (не вполне понятно, как можно на одном и том же уровне рассматривать тональность в современной музыке и, например, кадансы), но принципиально она не отличается от предыдущей, повторяя систему членения на музыкально-выразительные средства. У Коупа разделы обретают более "авангардную" направленность; автор дает некоторые сведения из области новейших техник, как-то: I) гармоническая прогрессия и хроматика, 2) двенадцатитоновость, 3) направление мелодического движения, 4) пуантилизм и *Klang-farbenmelodie*, 5) политональность, 6) роль интервалов, 7) кластерная техника, 8) микротоны, 9) ударные и приготовленное фортепиано, 10) недетерминированность, 11) ритм и метр, 12) мультимедиа, 13) электронная музыка - I: конкретная музыка, 14) новые возможности традиционных инструментов, 15) электронная музыка - II: техника синтезатора, 16) новые инструменты, 17) электронная музыка - III: дальнейшее расширение возможностей, 18) тотальная организация, 19) компьютерная музыка, 20) фактура, 21) модуляция, 22) нотация, 23) минимализация, 24) смешанная и интер-

^I Цифры означают последовательность параграфов в работах.

медиа², 25) биомызыка, 26) антимызыка, 27) исчезновение категорий (7).

В другом труде Коупа, предшествовавшем первому, область исследования современной музыки еще более ограничена – это сферы крайних новаций, с привлечением, по мысли автора, некоторых философско-эстетических связей. Однако эти связи не отразились в рубрикации труда: 1) некоторые размышления об истоках, 2) звукомасса, 3) расширение инструментария, 4) электронная музыка, 5) мультимедиа³, 6) импровизация, 7) недетерминированность, 8) антимызыка и возвращение⁴ (6).

Специфика труда Брайндла, в отличие от предыдущих, довольно четко выражена: он занимается определенной областью современной техники, а именно сериальной композицией (хотя сам не ограничивается, по сути, этим): 1) общие соображения, 2) серии, 3) сочинение серии, 4) производные формы серии, 5) сочинение мелодии, 6) сочинение двухголосия, 7) многоголосие и использование серии, 8) I2 – тоновая гармония, 9) полифоническое письмо, 10) форма, 11) вокальное письмо, 12) оркестровка, фактура и тембр, 13) стилистические факторы, 14) пермутации и другие варианты серии, 15) авангард, интегральный сериализм и импровизация, 16) свободная атональность и свободная двенадцатитоновая композиция.

Характерная черта рассматриваемых работ – отсутствие авторской постановки проблем и недостаточность выводов. "В связи с большим количеством работ в периодике, – пишет Коуп, – появилась необходимость собрать новейшую информацию. В книге нет определения перспектив – это не всегда нужно, так как автор не выносит определенных суждений (6, с.3). Отсутствие оценочных суждений Д.Коуп специально подчеркивает как достоинство всей работы, с чем согласиться трудно. Более того, несмотря на нарочитое умолчание, из текста все же не может не явствовать авторская позиция, и она не всегда бывает привлекательна. Непродуманность

² Смешанная музыка предполагает смещение ранее указанных типов; интермедиа – этот термин относится к музыкальным композициям с текстом.

³ Мультимедиа – то же, что и интермедиа (см. выше).

⁴ "Возвращение" – имеется в виду к более традиционным принципам.

момента интерпретации и оценки существенно снижает научную ценность этих работ, так как неизбежно ослабляется методологическая основа, возникает стихийная эклектичность.

При рассмотрении мы попытались сконцентрировать материал вокруг наиболее важных вопросов.

Х.Райзберг (сборник Г.Уиттлиха) дает следующее определение гармонии: "Гармония есть вертикальное измерение музыки" (4, с.51). Автор исходит из множественности вертикали и пишет о том, что мы лишь можем определить материал и некоторые способы его употребления. Материал делится по принципу классической гармонии — на терцовый и нетерцовый. Нетерцовый принцип подразделяется на "систематический" и "несистематический". Таким образом, основанием классификации становится структура аккорда. Рассматривая строение созвучий от простых к сложным, автор начинает с трезвучий, раскрывая логику их нечастого применения на примерах из произведений Шенберга. Нарастание терцовости в аккордах — септаккорды, нонаккорды, ун- и тридецимаккорды — перестает, по мысли автора, восприниматься в рамках тяготений, обретая свойства "простых" аккордов в классической теории (параллельное ведение септаккордов как сестаккордов). Автор также рассматривает сочетание аккордов в одновременности (полиаккорды у Стравинского и Бартока) и терцовую серийную гармонию (у Л.Даллапикколы и А.Берга).

Нетерцовые созвучия, по логике автора, либо поддаются унификации, либо нет. Отмечаются квартаккорды (у К.Дебюсси, Ч.Айвза), квартаккорды с добавленными интервалами (особо выделяется "веберновский" аккорд), квинтаккорды и секундовые созвучия (кластеры). Все прочие аккорды остаются неклассифицируемыми, что вызывает недоумение читателя. Особо интересен раздел, связанный с "отрицанием гармонии", где автор, обращаясь к композициям Я.Ксенакиса, П.Булеза, Ш.Берио, отмечает исчезновение гармонии, не делая при этом никаких позитивных выводов. В этом сказывается узость понимания гармонии и, несмотря на стремление говорить только о структурах, таким выводом отношение к современной гармонии выражено достаточно определено.

В работе Л.Даллина использован сходный принцип группировки

аккордов по терцовому и нетерцовому признаку. В разделе о "гармонической прогрессии" представлены отдельные взаимосвязи между аккордами, например, параллелизм септаккордов; некоторые наблюдения над применением натуральных ладов (у Б. Бартока, К. Дебюсси), возникновением тональности в музыке XX века⁵. В целом создается впечатление, что проблема не решена, вопрос аккордовых соотношений в музыке XX века остается открытым. В отношении избранного принципа анализа аккордовых структур можно сказать, что он вероятен лишь для малой их части: не учитывается огромная масса аккордов с неунифицированной структурой, имеющих часто более важное значение для стиля сочинения или автора.

Работы Д. Коупа и Р. Брайндла имеют общую особенность — уклон в композиторскую практику, в связи с чем для них оказывается важной не столько структура аккорда, сколько взаимосвязь между ними. Поэтому данные авторы оперируют только понятием гармонической прогрессии, исходя при этом лишь из качества диссонантности и консонантности интервалов в аккорде (данный метод имеет сходство с теорией Хиндемита). Имея в основе положительную тенденцию — установить взаимосвязь — этот подход строится на достаточно субъективно ощущаемых факторах "силы" и "слабости" аккорда при отсутствии объективно выявленных музыкальных принципов, а потому вызывает сомнения в своей познавательной ценности.

У Коупа особое место занимает раздел о "звукомассе", то есть об употреблении кластеров. Автор делает небезынтересные наблюдения о стилевой интерпретации кластеров (качество неразличимости голоса и инструмента в "Атмосферах" Д. Лигети, кластерная мелодия в "Экваториале" Э. Вареза, ритмический кластер в "Трех поэмах Мишо" В. Лютославского и т.д.).

Общее впечатление складывается такое, что авторы, изучая современную гармонию на уровне отдельных элементов, не поднимаются до обобщений и тем самым преуменьшают роль гармонии в современной музыке, не связывая ее с формообразованием.

⁵ При этом к музыке С. Прокофьева и Д. Шостаковича применен странный термин, идущий, по-видимому, от Э. Сигмейстера, — "*shifting tonality*" — "подвижная, мерцающая тональность".

Если под гармонией понимается вертикаль, то мелодия подразумевает линейность, хотя ее определения мы не встретим ни в одной из работ. Наиболее подробно этот аспект рассмотрен в статье А.Кливера (сборник Уиттлиха).

Элементами, по которым можно анализировать мелодию, предполагаются длительность, высота, "качественный" параметр (то есть динамика, участие в фактуре). Считая основной посылкой нетрадиционность мелодики XX века, автор перечисляет отдельные моменты ее – независимость ритмической экспрессии от нотации, использование непривычных ритмоформул (прогрессия у А.Веберна), видимая "нелогичность", необусловленность, случайность длительностей (у Б.Мадерны, М. Кагеля). Подспудно возникает ощущение господства случайности, вседозволенности в построении мелодий; "возникают мириады возможностей", как пишет Кливер. Он подчеркивает, что в XX веке очень возрастает зависимость мелодии от тембра, динамики, фактуры, давая такие специфические явления, как *Klangfarbenmelodie* (у Веберна), как структурирование мелодии динамикой (у Лигети), синусоидальные тоны в электронных композициях. Каденция тоже претерпевает изменения: она может выглядеть как простое прерывание движения (у Бартока), перемена темпа, удлинение длительности (у Веберна и других), то есть наблюдается множественность каденционных типов.

Говоря о многообразии, свойственном мелодическим процессам, автор перечисляет такие формы, как классические "длинные" мелодии (С.Прокофьев, Д.Шостакович), "разрастание" мелодии и превращение ее в фактуру (Дебюсси), мелодия-форма (Стравинский), формирование мелодии интервалом (Веберн). Диапазон ее действий – от непрерывного "продлевания" (предлагается термин "вечные непрерывные вариации") до субмотивной организации, то есть рассыпания в пространстве.

Выводы А.Кливера имеют несколько разрозненный, несистематический характер. Это можно объяснить тем, что в отношении мелодики и в классической теории не сложилось столь четкой системы, как, например, в гармонии. Поэтому при определении каких-то особенностей мелодики XX века появляются трудности в отношении критериев сравнения. Возникает желание более подробно ознакомиться с конкретными анализами, однако такая возможность отсутствует.

У Р.Брайндла, вследствие локальности самой темы, более определен раздел серийной мелодики, связанной с конкретным источником – серией. Разбор серийной мелодики смыкается с разбором самой сериальности.

В каждой из упомянутых выше работ есть раздел, связанный с I2-тоновостью. Порядок рассмотрения серий достаточно унифицирован: вначале дается основной принцип их построения (количество тонов), их свойства (транспозиция, инверсия, ракоход). Серии обычно подразделяются на типы, например: тональные (А.Берг, Л. Даллапиккола, Х.Хенце), атональные (абсолютное большинство), "короткие" и "длинные" и т.д.

У Брайндла описание серийной работы достаточно обобщенное, он описывает композиторские приемы "классической" серийной работы (серийная мелодия, серийное двухголосие, серийная форма). У Уиттлиха большее внимание уделяется композиционной презентации серии⁶.

В способ линейной презентации серии входят мелодическая линия (у Л.Даллапиккола), сегментация серии⁷, ведущая к *Klangfarbenmelodie*, широко распространенная у Веберна и оказавшая влияние на таких композиторов, как Даллапиккола, Стравинский, Булез, Штокхаузен, Бэббитт. Другая тенденция – презентация ряда в одновременности – ведет к различным контрапунктическим процедурам и "агрегатам"⁸. Уделяется внимание "комбинаторике" рядов, а также возможным преобразованиям серии – транспозиции отдельных элементов, инверсии сегментов, ротации ряда.

⁶ В своем исследовании Г. Уиттлих опирается на докторскую диссертацию известного американского композитора и теоретика М. Бэббитта, который вводит такое понятие, как "тип серии", то есть редукция множества интервальных содержаний серии. Этим понятием уменьшается бесконечность разнообразия серий.

⁷ Автор делает интересное замечание, нам более нигде не встречавшееся, что сегментация в серийной музыке есть интуитивное следование законам восприятия (!) музыки, которое способно удерживать и оценивать не более пяти-семи элементов сразу.

⁸ "Агрегат" – также один из терминов, широко употребляемых Бэббиттом. На практике это означает вертикальное сочетание элементов серии (гексахордов в двухголосии, трихордов в четырехголосии, тетрахордов в трехголосии) без дублировок тонов.

Рассматривается и сериализация других параметров (мульти-сериализм). Этот раздел одинаков во всех упоминаемых работах. Даны ритмические, динамические, тембровые серии. В использовании этих серий возможна строжайшая упорядоченность, а также и элементы свободы, то есть использование ряда как "первотолчка" ритмической или динамической организации.

У Даллина и Коупа указываются те же принципы организации серии, но в менее развернутом виде. У Даллина есть любопытная точка зрения на серийные преобразования как только на фактурные, где вертикаль ничего не значит. У Брайндла более подробно исследуется фактура в серийном сочинении, в частности, метод горизонтально-вертикальной презентации, а в связи с формой в серийной музыке выделено пять загадочных, с нашей точки зрения, принципов ее построения: 1) классический, 2) вариационный, 3) контрапунктический, 4) палиндром, 5) создание напряжения и расслабления. Как видно, единого основания для классификации здесь нет, поэтому вряд ли она применима.

В целом сериальность в анализируемых трудах исследована достаточно детально и систематично. Однако описание остается на уровне элементов, и взаимосвязи почти не рассматриваются, что создает некоторую мозаичность, нецелостность картины.

Одним из самых важных и существенных оказался раздел о фактуре. Дефиниции понятия меняются—Д.Коуп: "Фактура есть комбинация высотности, тембра и ритма в единицу плотности" (7, с. 223); А. Делоне: "Фактура есть взаимодействие параметров высотности и длительности, а также их развертывание" (сборник Г. Уиттлиха; 4, с. 66).

В работе Д.Коупа делается акцент на варьировании плотности фактуры от одной ноты (*Klangfarbenmelodie*) до очень большой звуковой плотности (наибольшее число нот с различными тембрами в быстрейшем темпе представляют собой самую плотную фактуру). Для анализа фактуры Д.Коуп применяет графические методы. Он считает ее настолько важной, что даже отделяет от других музыкальных параметров, противореча тем самым данной им дефиниции.

Автор полагает, что одним из средств создания плотной фактуры может быть микрополифония. Она воплощается через разные мелодические линии, ритмы и тембры, так что создается эффект вечно движущейся массы контрапунктических линий.

Детально рассмотрев микрополифонию, Коуп обращается к импровизации как средству фактуры. Он пишет о включении микрополифонии в импровизацию ("фактурная модуляция"), о сочетании ее с отдельными приемами исполнения (*glissando*).

Остается не вполне ясным, почему автор уделил такое внимание лишь двум фактурным приемам – в работе нет никаких замечаний, обосновывающих такой выбор. Ценность этого исследования также снижается за счет отсутствия каких-либо конкретных анализов, так что создается впечатление, что в новейшей музыке вся фактура сводится к микрополифонии, а также ее сочетанию с импровизацией.

Иначе осуществляется подход к изучению фактуры в статье Делоне. Он взаимосвязывает фактуру и оркестровку (тембр). Обращение к этим явлениям вызвано у композиторов, считает автор, большим вниманием к детали. В подходе к тембровым ресурсам выделяются следующие: обновление традиционных и поиски новых, экспериментальных звуковых ресурсов (Веберн, Лигети, джазовые и электронные сочинения).

Тембр вместе с фактурой начинает играть важную роль в создании уникального звукового образа. Особенно существенными становятся пространственность музыки, ее регистровка. Для определения этих явлений автор вводит понятие "высотный центр" (то есть определяется положение того или иного элемента относительно регистра – высокий, низкий и т.д.). В силу такой пространственной подвижности, фактура начинает сильно влиять на формообразование за счет снижения значения гармонии тоники. Для обозначения пространственного положения фактуры автор предлагает использовать термин Э.Кона – стратификация – и дает дефиницию: "стратификация – распределение в музыкальном пространстве музыкальных образов или сфер действия⁹, отделенных друг от друга и имеющих определенную временную протяженность; граница разделения – умолкание (прерывность)" (4, с.51). Явление стратификации основано на тембровых контрастах и много-тембровых комбинациях, разделяет уровни интенсивности фактурной плотности, регистровые уровни, представляет собой важный инструмент формообразования.

⁹ *Area* (оригинальный термин) – площадь, пространство, сфера.

Делоне отмечает в современной музыке три фактурных базиса — монофонию, гомофонию, полифонию — и прослеживает их употребление в музыке разных авторов (Э.Картера, Б.Бартока, П.Хиндемита и др.), показывая при этом зависимость новых видов фактуры от традиционных. Такой подход дает возможность первоначального ориентирования в структуре, затем автор предпринимает экскурс по фактическому материалу, что позволяет самому проверить предлагаемые выводы, а это немаловажно.

Автор специально останавливается на контрапунктических "процедурах" в фактуре (у Уиттлиха в сборнике нет специального раздела, посвященного полифонии, и данный раздел как бы компенсирует отсутствие сведений по этой части). При изучении линейности большое внимание уделено двухголосию и подчеркивается широкое распространение его в XX веке (Б.Барток, И.Стравинский). Делоне утверждает, что даже более сложные фактуры представляют собой случаи развернутого двухголосия, например у А.Веберна ("Вариации для оркестра") и Э.Картера (Восемь этюдов и фантазия для квартета деревянных духовых).

В качестве первоосновы понимания контрапунктической фактуры названы ритм, динамика и тембр. Последний обычно играет настолько заметную роль, что в некоторых сочинениях таких авторов, как Э.Варез и К.Пендерецкий, вполне можно говорить о контратембровой организации, например, "Трен памяти Хиросимы".

В заключение упоминается о понятии алеаторики и рассматриваются некоторые случаи ее фактурного употребления.

Из статьи Делоне можно получить, пожалуй, наиболее полное представление о том, что же такое фактура в современных сочинениях и в современном понимании. Хорошо "работает" предложенный термин "стратификация" и, несмотря на господствующую в изложении описательность, материал в целом представлен достаточно убедительно (хотя могут возникать отдельные претензии к его полноте). Важно также указание на тесную связь фактуры и формы.

Ритм рассматривается с различных точек зрения. Этот компонент музыкального языка занимает важное место в общей панораме.

У Л.Даллина сделана попытка рассмотреть только самый верхний слой ритмической структуры — аметричность, асимметричные размеры, переменные размеры, а также новые ритмические концепции Э.Картера

и О.Мессиа́на. Он дает большое количество примеров, но их направленность трудно уловить из-за отсутствия интерпретации, и намерения автора остаются нераскрытыми.

Иной подход у Коупа. В главе "Ритм и метр" он всю ритмическую сложность и разнообразие современной музыки сводит к одному – стремлению композиторов преодолеть тактовую черту (подобно стремлению к преодолению тональности). Следуя затем поставленной цели – научить сочинять в современном стиле, – автор предлагает различные способы преодоления тактовой черты. Такая постановка вопроса кажется неправомерно узкой: композиторская практика в XX веке богата самыми разнообразными приемами, и трудно понять, к какому стилю, течению, направлению тяготеет сам Коуп, рекомендуя достаточно ограниченную в своей выразительности область сложных размеров и переменных метров. Той же цели (преодолению тактовой черты) должны служить описываемые изоритмы, перекрестные ритмы, полиритмия (гемиола), "метрическая модуляция" и их комбинации.

Гораздо более содержательна и обширна статья о ритме А. Уинолда в сборнике Г. Уиттлиха. Автор старается ввести в курс общих проблем ритма, дает некоторые установки по ритмическому анализу, замечая, что основная трудность опять-таки состоит в отсутствии единой теории. Ритм рассматривается им как единство двух организаций – метрической и ритмической. По образному сравнению с гештальт-психологией, которая утверждает двуплановость восприятия (фигура и фон), метрическая организация есть фон, ритмическая – фигура. Основным вопросом ритмического анализа становится, таким образом, вопрос о нахождении метрической и ритмической структур, что в музыке XX века крайне осложнено.

Автор ставит вопрос: что есть метрическая структура? В музыке, фактурно напоминающей классическую, мы слышим пульсацию. Обычно пульсы одного уровня образуют так называемый базисный уровень, в соотношении с которым мы слышим всю остальную пульсацию. Базисных пульсов всего два: двухдольный и трехдольный; все остальные могут быть сведены к комбинации этих двух. От базисных уровней можно идти к микро- и макроструктурам. На макроуровне мы выходим из области собственно ритма в область формы (точнее, ритма формы). Таким образом, форма проявляется как ритм высшего уровня.

Переходя к общим метрическим структурам ¹⁰, А. Уинолд характеризует их так: "Общие метрические структуры обладают следующими свойствами:

- 1) пульсы четко прослеживаются на всех уровнях, они изохронны или равновременны;
- 2) группы пульсов на уровне долей не варьируются, раз установленные, они проходят через всю композицию или ее раздел;
- 3) группы пульсов на различных уровнях синхронны;
- 4) метрическая структура тяготеет к постоянному темпу;
- 5) в записи композитором избирается определенная длительность для доли, позволяющая писать сочинение, не меняя темп" (4, с. 216 - 217).

Относительно этого определения все остальные метрические структуры есть нарушения какого-либо принципа: необычные метрические структуры с регулярно варьируемым пульсом дают асимметричные метры - $\frac{7}{8}$; $\frac{15}{8}$; необычные метрические структуры с нерегулярно варьируемым пульсом дают всевозможные смены метра, как например, у Стравинского в "Весне священной". Автор обращает внимание на то, что в нотации часто один и тот же принцип выглядит различно (полиметрия может безусловно присутствовать и тогда, когда использовано только одно обозначение метра).

Композиторы XX века углубляют крайности двух тенденций: точного обозначения темпа и пульса (что ассоциируется с влиянием технического мышления) и их свободного применения. Между этими крайностями лежит область использования темпа и перемены пульса в качестве структурной единицы (например, у Бартока или Картера, который создал теорию метрической модуляции ¹¹).

Кроме этого, автор выделяет необычные метрические структуры со скрытой пульсацией. Часто такое явление возникает при наложе-

¹⁰ Название "*common practice metric structures*" дословно означает "метрические структуры, используемые в широкой практике". Автор подчеркивает определенную узость области применения других ритмов. В действительности здесь больше подходит название "классические", или "общие метрические структуры".

¹¹ Эта теория занимает значительное место в описании ритмических процессов XX века, однако применимость ее очень невелика.

нии нескольких метрических схем с различной пульсацией и встречается у таких композиторов, как П.Хиндемит, Э.Картер, Я.Ксенакис, К.Штокхаузен.

После рассмотрения метрических структур Уинолд переходит к описанию длительностей и ритмических ячеек (ритмическая ячейка — единица, равная по длительности доле метра).

Кроме ячеек, выделяются также ритмические фигуры ¹², они не связаны долями метра и выражают скорее смысловое деление, связанное с сильными и слабыми началами и окончаниями. В анализе подчеркивается значение не только самих фигур, но и соотношений между ними.

Особое внимание автор уделяет взаимодействию метрической и ритмической структур. Он выявляет такие закономерности, как **функционирование** необычной ритмики в общепринятых ритмических схемах и, наоборот, обычной ритмики в необычной метрике. Максимум сложности для восприятия представляет собой сочетание необычной ритмики и необычной метрики, как, например, у Ксенакиса и некоторых других.

Отдельно рассматриваются прекомпозиционные операции с ритмом, где новым и важным аспектом является сериализация ритмики. Чаще всего взаимоотношения ритмических единиц выражаются прогрессией, пропорцией или особыми отношениями, как, например, у О.Мессиаана.

Среди рассматриваемых работ ни одна не представляет альтернативы этому очерку по широте материала и своеобразием подхода. Особенно ценными кажутся наблюдения Уинолда над связью ритма и формообразования.

Как отдельная глава, формообразование есть только в сборнике Уиттлиха, хотя некоторые попытки исследовать это явление даны и на страницах других работ. Как и в каждом разделе этого коллективного труда, автор (М. Веннерстрём) начинает рассмотрение своего объекта от более традиционных форм к менее традиционным, от секционных форм к "открытым". Интересен принцип, устанавливаемый для видового подразделения форм: секционные, проецируемые, "стратифицированные" и "открытые". К секционным по сути здесь относятся все репризные, причем репризность понима-

¹² Дословный перевод термина "*rhythmic gestures*" — "ритмические жесты".

ется не только на тематическом, но и на других уровнях – динамическом, тембровом и т.д. В качестве образца репризной композиции приводится одно из сочинений Стравинского – "Движения" (*Movements*), где репризность осуществляется за счет инструментовки и динамики (менее убедительным кажется анализ отрывка из "Истории солдата" Стравинского в качестве рондо – создается впечатление, что композитор слишком дробит разделы формы).

К процессуальным формам отнесены вариационная и сонатная ¹³ Особое внимание уделено вариационной: "Идея вариационности пронизывает музыку XX века на всех уровнях ее развития" (4, с. 33). Прослеживаются пути развития вариаций: от возрождения чаконь и пассакалий (у Бриттена, Бартока, Шенберга, Хиндемита), оstinатного принципа (у Стравинского), принципов джазового развития – до уровня работы с взаимосвязанными ячейками (все есть тема и все есть вариации). В качестве одного из самых сложных образцов показаны Вариации Веберна для оркестра, где идет работа микроструктурами, произведенными из серии. Вариационные процедуры здесь несут новое видение протяженности и контрастирования.

Кроме этих двух подходов, композиторы используют и другие. Например, отдельные "блоки" материала могут быть различным образом расположены и создают различные формы; вместо органического развития одной идеи слушатель воспринимает отдельные ячейки в различных комбинациях. Примером, по мнению автора, может служить "Трен памяти Хиросимы" Пендерешко.

"Открытые" формы рассматриваются как радикально новый подход к структуре сочинения, проявивший себя в 50-е годы. Специфика его такова, что произведение перестает существовать как изначально заданная целостность. Коуп утверждает, что это более философский подход, нежели собственно музыкальный и что это есть принцип формообразования, бросающий вызов "эстетике, искусству, сути истории" (7). Даллин, описывая недетерминированные композиции, связывает их с новыми способами звукоизвлечения, вполне справедливо указывая на Ксенакиса.

¹³ Кажется несколько непонятным такое резкое отчленение секционных и процессуальных форм, тем более что сонатная форма тоже репризна, а ощущение процесса в трехчастных формах бывает не меньше, чем в вариациях. Сам критерий разделения не ясен, хотя автор и говорит о "принципиальной разнице".

Последний крупный вопрос, затронутый во всех работах, — вопрос инструментовки и нового инструментария. Здесь преобладает описательность — новые эффекты, способы звукоизвлечения, новые инструменты, роль ударных и духовых — и лишь в одной статье (сборник Уиттлиха) инструментовка связана с фактурой.

Подведем краткие итоги. В рассматриваемых работах имеется как ряд достоинств, так и немало серьезных недостатков. Конечно, сама база исследования — музыкальная композиция XX века — еще находится в процессе становления, зачастую неразработанными оказываются критерии сравнения. Все это причины объективные. Некоторые авторы преодолевают эти трудности (например, Уинолд) и создают весьма ценные теории. Однако в большинстве случаев мы встречаемся с недостаточными основаниями классификаций, нарушением логики изложения, "атомарностью" рассмотрения — первым и единственным уровнем остается элементарный, отсутствуют выводы. По степени фундаментальности хотелось бы выделить сборник Уиттлиха — здесь можно почерпнуть, пожалуй, самый ценный материал. В то же время вызывает недоумение работа Коупа, очень односторонняя и претенциозная. В статье Даллина та же направленность, что и в сборнике Уиттлиха, но она уступает последнему по глубине, что проявляется в случайно избранных, несистематических подходах к намеченным им объектам.

Информация, предложенная нашему вниманию, обладает как исторической, так и чисто познавательной ценностью. Вызывают интерес некоторые из предложенных терминов — стратификация, серийные типы, высотный класс и др. Негативный опыт классификаций также обладает ценностью, так как ограничивает поле поисков в этом направлении. Фактологический материал этих работ богат и разнообразен и может быть использован в дальнейших исследованиях.

Библиографический список

1. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. - М.: Музыка, 1984.
2. Холопов Ю. Очерки современной гармонии: Исследование. - М.: Музыка, 1974.
3. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. - М.: Музыка, 1971.
4. *Aspects of XXth century music. Ed. by G. Wittlich. - Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall, 1973.*
5. *Brindle R.S. Serial composition and atonality. - London, Oxford univ. press, 1975.*
6. *Cope D. New directions in music. - Dubuque (Iowa), Brown, 1974.*
7. *Cope D. New music composition. - New York : Schirmer books; London: Collier Macmillan, 1977.*
8. *Dallin L. Techniques of XXth century music. - Dubuque, Brown, 1974.*
9. *Forte A. Contemporary tone structures. - Columbia univ., N.Y., 1955.*
10. *Persichetti V. XXth century harmony - N.Y., Norton, 1971.*

РИТМИЧЕСКАЯ СИСТЕМА
КАК ОСНОВА ТЕХНИКИ КОМПОЗИЦИИ А.ВИЕРУ

Музыка А.Виеру (*Vieru*)^I – одного из интереснейших современных румынских композиторов – отличается большим разнообразием форм ритмической организации. В целом его музыке не свойственна буйная игра ритмов И.Стравинского, четкая моторика С.Прокофьева, в большинстве случаев она безакцентна и в решении ритмовременного параметра приближается к трактовке этого элемента музыкального языка в произведениях Л.Шостаковича и композиторов "нововенской школы". Хотя в сочинениях А.Виеру присутствует регулярный ритм, особое внимание композитора обращено на претворение и интенсивное развитие принципов нерегулярной безакцентной ритмики. Преобладание этого типа ритмики в творчестве А.Виеру постоянно, но проявление его черт отражает общие стилистические изменения в мышлении художника и зависит от его эстетических и теоретических воззрений.

К настоящему времени в творчестве композитора наметились два основных периода. Первый длился приблизительно с 1954 по 1964 г. (основные произведения – четыре инструментальных концерта, два струнных квартета, драматический мадригал "Ночные сны" на слова Г.Лорки и ряд произведений кантатно-ораториального жанра). Образный диапазон сочинений этого периода достаточно широк: здесь и жизнеутверждающий оптимизм "Кантаты Световых лет" на слова Н.Кассиан, и интимная лирика камерной кантаты "Борьба с инерцией" на стихи Дж.Баковия и Н.Лабита, и лирико-философский строй музыки Концерта для скрипки с оркестром, и сопоставление позитивного жизненного начала, образов зла и поэтической картины природы в Концерте для виолончели с оркестром.

^I А. Виеру – воспитанник Бухарестской и Московской консерваторий. В Румынии (СРР) занимался у Л. Клеппера (композиция) и П.Константинеску (гармония), в Советском Союзе – у А. Хачатуряна. Успехи композитора отмечены призами и наградами: диплом на конкурсе им. Дж. Энеску (1946), Государственная премия (1949), премия на конкурсе композиции на Всемирном фестивале молодежи (1953), приз на конкурсе *Reine Marie Jose* в Женеве (1962), премия на конкурсе им. С. Кусерицкого в Вашингтоне (1966), Национальная премия Румынии (1971).

В те годы композитор детально разработал концепцию ладо-modalности². В то же время Виеру обратился к ряду простых чисел, который стал основой организации ритмической и звуковысотной систем, но не поднялся до уровня всеобъемлющей серии. Второй период, начавшийся около 1966 года, отмечен расширением жанровых связей. Из-под пера композитора вышли три симфонии, "антиконцерты"³ "Клепсидра I" и "Клепсидра II", "Музыкальный музей", "Решето Эратосфена", Концерт для кларнета с оркестром, опера "Иона" и др. Личностный характер образности, отличавший произведения предыдущих лет, сменился философским подходом к темам и сюжетам. Композитора волнуют вечные проблемы бытия. Он задумывается над местом человека в сложной системе явлений, над соотношением внешнего и сущностного, над быстротечностью времени. В сочинениях последних лет прослеживается тенденция к конкретизации образного строя инструментальных сочинений, проступающая в виде скрытой программности, определяется стилевая и жанровая основа музыкального языка. К этому времени относятся появление многих новых форм ритмической и звуковысотной организации. Закономерности ряда простых чисел распространяются на все компоненты музыкальной речи.

Наряду с многочисленными примерами традиционного прочтения ритмического параметра в произведениях А.Виеру встречаются особые случаи, когда ритм в широком понимании этого слова берет на себя роль одного из решающих факторов в становлении художественного образа. В "антиконцерте" "Клепсидра I" идея непрерывного течения жизни воплощена через особую форму ритмической организации демелодизированной звуковой ткани. В Концерте для фортепиано с оркестром "Игры" раскрывается идея, близкая "Божественной поэме" А.Скрябина, которая понимается как свободное проявление человеческой души и природы. С каждой фазой развития образа меняется ритмическая пульсация, к утверждению вселенского движения композитор приходит через ускорение темпа от I части к последней.

² Ладо-modalная теория А. Виеру изложена им самим в статьях (6, р. 45-49). "*Modus* как модель музыкального интервального мышления"; "Модалность, тональность, сериальность и вновь модалность" (7, р. 17-21) и "Книге о ладах" (5).

³ Название жанра было дано композитором в беседе с автором статьи, "антиконцерт" подразумевает равноправие инструментов.

1. $\frac{6}{4}$ $\text{♩} = 60$ *pp sempre* Ногные сцены
Крик

coro I

S. *E-Op - sa* *u* *nu*

A. *ti - pat - zba* *mun* *u*

T. *un* *mun-te*

B. *Din* *mun-te-n mun - te*

coro II

S. *Au!* *Au!* *Au! Au!*

A. *f* *p* *ff*

T. *mf*

B. *Au!* *Au!*

В ритмовременной организации как организации нерегулярной безакцентной ритмики особый интерес вызывает претворение А.Виеру собственной теории, связанной с рядом простых чисел. Эта теория закрепила принцип нерегулярности как таковой наряду с отдельными конкретными формулами нерегулярного ритма. Плановость подъемов и спадов, периодическая повторяемость законченной структуры, возможность зеркальной симметрии явились организующими моментами подоб-

2. $\frac{6}{4}$ $\text{♩} = 104$ $\frac{4}{4}$ *sempre p e legato* **Ночные сцены**
Коридор

S. *Prie î-nal-te - le -*

corul I, A. *lungi co-ri-doa-re -*

T. *doi*

B.

S. *ppp*
bo. (cer praspăt)

corul II, A.

T.

B.

ной ритмической системы. В них нашли отражение общие для всех видов искусства законы гармонии и порядка, порождающие представления о художественной красоте.



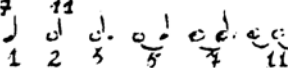
Ряд простых чисел, известный издавна, включает числа, делящиеся на самих себя и единицу, и представляет собой следующую последовательность - 1, 2, 3, 5, 7, 11 и далее до бесконечности. Этот ряд отвергает четность пропорций (в нем отсутствует делитель два) и устраняет появление периодичностей с постоянным или переменным делителем.

3.

$\frac{5}{4} (3+2) \text{ } \text{♩} = 44 \frac{3}{4}$

Концерт для скрип-
ки с орк., 2. I

The musical score is handwritten and consists of two systems. The first system includes staves for Trb I, Trb II, Arpa, and Violino solo. The second system includes staves for Trb I, Trb II, Arpa, and V-no solo. The score is written in 5/4 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 44$. The first system has a time signature change to $\frac{3}{4}$ at the end. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *senza sord.*. There are also some handwritten annotations like "sul G sempre al [55]" and "5 (2+3)".

При помощи простых чисел образуются "нестандартные" ритмические рисунки. Решающая роль при этом отводится выбору ритмической единицы, которой может быть любая длительность от шестнадцатой до целой, и определению длины используемого ряда. Ряд от шестнадцатых выглядит следующим образом:  и т.д., из восьмых:  и т.д., из четвертей:  и т.д. Наиболее частую смену звуков дает начало последовательности, состоящее из наименьших длительностей в выбранной системе отсчета. По мере продвижения от единицы к бесконечности продолжительность звуков увеличивается, и смена их тем самым становится все реже. Выбор той или иной ритмической единицы и длины ряда зависит от художественных задач. Например, в первом номере "Ночных сцен" (см. пример № 1) автор ведет счет четвертями, ограничиваясь пятью звеньями ряда (до числа 7), во втором номере при этой же длине ряда — восьмыми (см. пример № 2), в I части Концерта для скрипки с оркестром берется ряд до цифры 13 и счетная единица — шестнадцатая (см. пример № 3).

Употребление подобных ритмических рисунков перекликается с поисками новых возможностей в области метроритма в творчестве Л.Яначека, И.Стравинского, Б.Блахера. Выводы, изложенные О.Мессианом в теоретическом труде "Техника моего музыкального языка" (4), открывают широкие возможности разнообразия ритмических структур. А.Виеру сознательно ограничивается отбором некоторых необычных последований, повторяемость которых в произведении частично компенсирует отсутствие тактометрической регулярности.

Ритмическая последовательность, построенная на основе ряда простых чисел, отрицает бинарные соотношения длительностей и деление ритмической единицы. Так как музыка опирается на точное ощущение наименьшей ритмической доли, ритмическая фигура, созданная рядом простых чисел, подобна одной агогической фразе, волне нарастания или затухания движения, ритмическому *accelerando* или *ritardando*. Б.Спасов и В.Холопова пишут, что "прогрессии длительностей — это воспроизведение агогического процесса в более крупных, собственно ритмических величинах времени" (I, с. 263). Отождествление ритмической волны с фразой наглядно отражена в авторской записи пьесы для струнного квартета и ударных "Ступеньки тишины" (см. пример № 4).



Данной ритмической системе присуща повторяемость ритмического ряда, она принципиально чужда таковым формам музыкальной организации, так как снимает метрическую регулярность и дифференциацию временных отрезков на сильные и слабые, ударные и безударные доли. Музыкальная практика композитора отрицает тактометрическую организацию музыкального материала. В большинстве случаев автор пользуется тактовой чертой только как необходимым условием ансамблевого исполнения.

Последовательность простых чисел охватывает ритмическую систему всей музыкальной ткани, в том числе и паузы. Паузы принимают участие в создании ритмических фигур, заменяя собой какие-либо длительности (в примере № 2 в третьем такте в партии альтов восьмая пауза стоит вместо звука) или образуют самостоятельные ряды (II часть Концерта для скрипки с оркестром; пример № 5). Продолжительность пауз, отмеченная завершением одного и началом следующего звучащего фрагмента, акцентирует внимание на обеих сторонах музыки — звуке и "тишине". Такое отношение к паузам находится в поле зрения художника, для которого не только звучащая ткань, но и "молчание" пронизаны единством структурного подобия.

5.

119

6.

7.

8.

ось симметрич

Внедряя новые принципы ритмической организации в музыку, А.Виеру продолжает разрабатывать ладомодальные принципы, в которых практически отождествляет понятия лада и звукоряда, пользуясь одним термином "mode". Композитор выделяет два способа ладообразования. В первом из них простые числа определяют величину интервала в полутонах между начальным и каждым последующим звуком в порядке их появления (см. пример № 6а), во втором — измеряют расстояние между соседними ступенями (см. пример № 6б). Действуя таким образом на ос-

нове ряда I, 2, 3, 5, 7, II, I3, I7 от звука c^I , можно получить следующие звукоряды (см. примеры № 6а, б).

В таком виде оба звукоряда мало пригодны для художественной практики, потому что с разной степенью плотности заполняют музыкальную шкалу. Чтобы заполнить большие интервалы между звуками, композитор производит аналогичные операции от крайних звуков лада соответственно вниз и вверх (см. примеры № 7а, б).

Образованные таким образом звукоряды составляют новые суммарные звукоряды (см. примеры № 8а, б).

Полученные лады основаны на принципе осевой симметрии. Ось симметрии проходит через звук c^I и как бы делит шкалу по горизонтали на две симметричные зоны А и Б (см. пример № 8а). Она подчеркивает одинаковое расстояние между осью симметрии и ступенями, образованными одним и тем же простым числом. В суммарном звукоряде цифрой II обусловлены две пары звуков — $h'-des$ (см. пример № 6а) и $fis'-fis$ (см. пример № 7а). Первая находится с осью симметрии в соотношении большой септимы, вторая — в соотношении тритона. В каждой из симметричных зон можно найти свою ось симметрии, которая приходится не на звук, а на интервал. В примере № 8а она расположена между ступенями g^I и b^I в верхней его части и $f-d$ в нижней, в примере № 8б соответственно между h^I и fis^2 ; cis^I и Fis . Прямая, перпендикулярная горизонтальной оси, образует квадраты а, a^I , в, v^I (см. пример № 8б), подобные друг другу. Такое деление звукорядов подразделяет систему на микролады, членит ее на структурно схожие элементы, что облегчает слуховое восприятие данной формы звуковысотной организации.

Таким образом, лады, рожденные рядом простых чисел, уже в схематическом виде имеют некоторые специфические черты: частичное совпадение с хроматической гаммой; ограниченность диапазона; симметричность составляющих их элементов. Практическое использование этих ладов у А.Виеру принципиально отличается от хроматики, что проявляется в типах мелодического движения, видах ладогармонического развития, выборе аккордов и т.д. При этом реализуются выразительные возможности не только всего лада, но и его отдельных элементов.

Ряд простых чисел изменяет организацию пространства музыкальной ткани. В отдельных случаях композитор заменяет давно устоявшиеся понятия "вертикали" и "горизонтالي" иным — "диагональ", что дает возможность подчеркнуть временной план фактуры и схожими принципами построения связать ее с другими музыкальными явлениями. Происхо-

дит перерождение тематизма и гармонии, в результате чего все голоса ансамбля оказываются равноправными. Такие фактурные изменения являются реальным воплощением в звуковой ткани ладовых и ритмических новаций А.Виеру.

Интереснейший образец подобного тотального действия ряда простых чисел находим в Концерте для скрипки с оркестром. Основной звукоряд оркестровой партии образован от ноты c^I с простыми числами (от I до 29) по первому способу ладообразования. Звук c^I — ось симметрии — выполняет функцию тоники на протяжении всех пяти частей, им начинается и заканчивается все произведение. В партии солирующей скрипки — аналогичный звукоряд, построенный от звука g . Получившаяся полимодальность (сочетание двух высотных вариантов лада одной структуры) поддерживается до конца всего произведения.

В I части сочинения простое число определяет длительность каждого звука (единица счета — шестнадцатая, ряд от I до I3), регулирует отрезки времени между вступлениями инструментов (в примере № 3 они отмечены квадратными скобками). На протяжении части диапазон постепенно увеличивается, фактурное развитие сливается с тематическим и ладовым.

Во II части концерта (начало части см. в примере № 5) основным композиционным приемом является полирядовость. Многоголосная партитура складывается из нескольких пластов, выделяемых артикуляционно и динамически. Первый пласт, исполняемый скрипками *pizzicato, mf*, как бы разворачивает основной звукоряд от c^I вверх. В нем использован принцип канона. Ровные длительности (четверти) разделяются паузами, отсчет которых ведется на основе той же числовой последовательности. Второй пласт, исполняемый вторыми скрипками *sul ponticello*, представляет собой точный ракоход первого (партии первых скрипок). Он начинается с верхней ступени звукоряда, построенного от f^3 , и, направляясь вниз, повторяет в обратном движении линию первого пласта. Ритмический ряд в паузах также идет от конца к началу (от 29 к I). На этот "ракоходный контрапункт" накладывается соло скрипки. В ее скерцозной партии свободно используется суммарный звукоряд от g и прихотливые ритмические рисунки, которые, в отличие от простых чисел, не организованные в ряд.

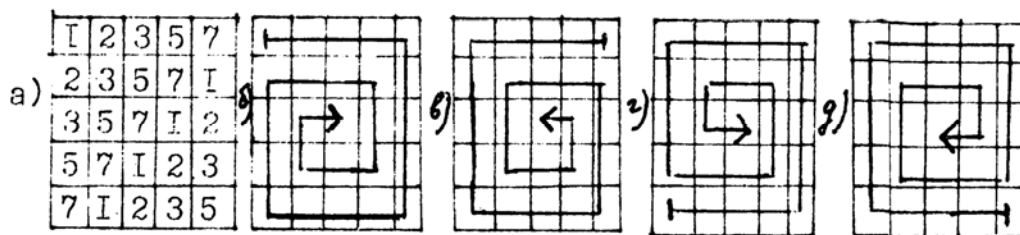
По мере развертывания музыкальной ткани виды полирядовости усложняются, совмещаются равновеликие ряды с различными единицами счета и ряды с противоположным направлением мелодического и ритмического движения (см. партитуру, ц. 95 и далее). Можно выделить

следующие способы образования полирядовости: 1) использование одного ряда с применением различных полифонических приемов – ритмических и мелодических канонов, ракоходного движения и т.д.; 2) образование равных по длине рядов с различными единицами счета либо построенных от разных звуков; 3) соединение двух первых способов в различных комбинациях.

В драматическом мадригале "Ночные сцены" для двух хоров *a capella* на слова Г.Лорки А.Виеру также применяет свою технику числового ряда. Сохранив некоторые принципы мадригала конца XIV – начала XVII века, в частности насыщенность музыки яркими контрастами, детально отражающими изменения поэтического текста, художник внедрил в хоровую композицию драматическое действие, как это было бы возможно в опере. Перед слушателями предстают два облика Испании: загадочный, словно застывший в веках своей истории, и брызжущий весельем, красками, юным темпераментом и страстью. Постепенно второй образ проступает все ярче и ярче: прорывается национальная характерность звучания, хоровые номера перерождаются в оригинальные сцены, в которых передается движение толпы, шепот заговорщиков.

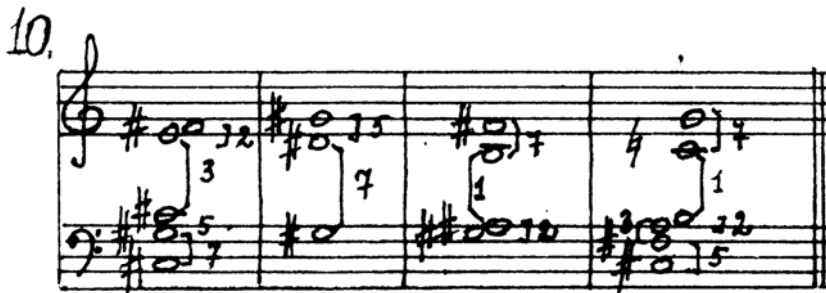
В "Ночных сценах" простые числа объединяют ритм с другими элементами музыкального языка. В отдельных частях они координируются с ладогармонической системой, в других – с формой или фактурой.

Наиболее интересной в композиционном отношении является часть "Крик". Она написана при помощи матрицы, составленной из простых чисел (см. пример № 9а). Квадрат может быть прочитан четырьмя способами (в примере № 9б, в, г, д стрелки указывают возможное направление движения).



Полученные цифровые ряды определяют длительности в кантиленных фразах (партия первого хора) и структуру аккордов (партия второго хора). В приведенном музыкальном фрагменте (см. пример № 1) первая фраза части организована по принципу числового ряда, представленного в примере № 9б. Числовые последовательности легли в основу следующих элементов хоровой партитуры: ритмического рисун-

ка партий сопрано и басов (1,2,3,5,7 и 7,1,2,3,5), структуры отрывистых аккордов (5,3,2,1,7 и 7,5,3,2; см. пример № 10); ритмического рисунка альтов и вторых теноров (2,3,5,7 и 7,1,2); аккордов (2,1,7 и 7,5); длительностей у первых теноров (последняя цепочка 5, 7). В партиях мужских голосов простые числа измеряют расстояние между соседними звуками (см. пример № 10).



Весь номер как бы составлен из четырех блоков-квадратов, прочитанных в разном направлении. Ритмическая серия, составляющая такой блок, вырастает до уровня музыкальной фразы, то есть становится мельчайшим элементом формы. В данном случае сериальность вуалирует ритмические процессы и подчеркивает скульптурную статику музыкального образа.

Во втором номере "Коридор" (см. пример № 2) тот же математический ряд (1,2,3,5,7) положен в основу мелодических построений. Числовая серия распространяется на интервальную и ладовую характеристики мелодического оборота. Мелодическая линия образуется из сцепленных между собой микрозвукорядов, интервалы между соседними звуками которых измеряются простыми числами, а направление мелодического хода избирается свободно.

Драматическое развитие в "Ночных сценах" связано с проникновением в музыкальную ткань произведения "немузыкального" начала (говор, шепот, имитации кастаньет и т.д.). Первый номер мадригала полностью выдержан на кантиленной основе, но уже во втором вводятся речитативные моменты (см. партию сопрано у второго хора в примере № 2). Композитор мастерски пользуется различными видами хорового звукоизвлечения, достигая буквально зрительной конкретности музыкальных образов. Статика первого номера постепенно перерождается в яркие оперные сцены, что связано с концентрацией звукоизобразительных приемов. В кульминации всего мадригала речевые элементы доходят до крика — выражения динамического действия. Алеаторическая свобода этого фраг-

мента отражает множественность действующего лица – толпы – и доводит до предела сонорный элемент музыкальной ткани сочинения. После генеральной паузы–срыва осуществляется постепенный выход из кульминации – в сонорные партии хоров вкрапливается мелодическое начало. Счетной единицей является условный хронометрический такт. Им измеряются временные отрезки, разделяющие вступления кантиленных голосов. Первый из них излагается на протяжении семи таких тактов, второй – пяти, а последующие соответственно – трех и двух. Таким образом, простые числа, управляя некоторыми временными свойствами фактуры, выходят на уровень композиционных функций музыкального времени, и с их помощью решаются важные драматургические задачи.

Дальнейшее преобразование ритмических принципов в творчестве А.Виеру привело к образованию двух новых ее видов: статического ритма⁴ и ритма как времени⁵. Наиболее ярко оба названных типа ритмики воплощены в сочинениях, на первый взгляд лишенных метроритмической основы, – "Клепсидре I" ("*Sonnet I*") и "Клепсидре II" ("*Sonnet II*"). Рассмотрим проявление новых форм ритмообразования на примере одного произведения – "Клепсидра I" (1968).

Идея произведения раскрывается через противопоставление трех планов, которые как бы олицетворяют три начала в жизни современного человека: глубинную сущность бытия, преходящее и случайное. В этой связи музыкальная ткань "Клепсидры I" расслаивается на три автономных пласта. Первый из них воплощает идею вечности, непрерывного движения времени, олицетворяет позитивные, вечные начала. Он назван "*Perpetuo*" и поручен струнным инструментам. Второй пласт, воплощающий преходящие ценности, появляющиеся на короткие отрезки времени и бесследно исчезающие в потоке повседневности, композитор назвал "эфмеридами". В техническом отношении он представляет собой наложение сонорных эпизодов. Третий пласт – импровизационный монолог трубы – является областью случайного. Труба, словно шут, разыгрывает карикатурное действие; ее реплики уподобляются грима-

⁴ "Понятие статического ритма возникло в связи с творчеством европейских композиторов в основном в 60-х годах. Статический ритм появляется в условиях особой, очень специфической фактуры и драматургии. Фактура эта сверхмногоголосие, насчитывающее несколько десятков оркестровых партий в одновременности, драматургия – так называемая "статическая драматургия", "драматургия потока" с очень малозаметными изменениями в процессе движения формы", – объясняет этот термин В. Холопова (2, с. 24).

⁵ Термин "ритм как время" предлагается автором данной работы.

сам и прыжкам паяца. Вместе с "эфмеридами" образ, воссозданный несколько резкой партией трубы, несет мысль о том, что нетленные ценности бытия в жизни человека часто заслоняются броским, сиюминутным.

Тип композиционного оформления подчеркивает своеобразие каждого из трех пластов. Пласт струнных выполнен в сложной композиторской технике. По сравнению с ним два остальных оказываются наносными. Второй сочинен лишь отчасти и представляет собой контролируемую алеаторику. Третий – виртуозная каденция-импровизация. Таким образом, драматургия сочинения базируется на трех одновременно существующих образно-композиционных слоях.

Основную смысловую нагрузку несет пласт струнных. Отсутствие контраста внутри него восполняется единовременным контрастом⁶. Он лишен каких-либо событийных вех. Эволюционность изменений, не фиксируемых в отдельности, в целом вызывает ощущение чего-то неуловимого и непрерывного. Среди зрительных аналогий возможны сравнения с незаметным для глаз течением чистой воды в реке, переменами в очертании облаков. Такие процессы, которые нельзя зафиксировать без какого-нибудь ориентира, в природе встречаются довольно часто. По мнению А.Виеру, к ним относится и ход времени. Его пульсация без каких-либо событий не ощутима, но настолько же важна, как необходимое для жизни человека, но не различимое внешне продвижение крови по кровеносным сосудам. (Такое сравнение с континуальным планом "Клепсидры I" сделано композитором в беседе с автором данной статьи.)

Совокупность приемов ритмической организации данного пласта заслуживает особого внимания, так как внутренняя нерегулярность и безакцентность вызывают переход ритма в новое качество. При этом продолжается претворение приемов рассмотренной выше композиторской техники, основывающейся на использовании ряда простых чисел. Автор свободно обращается с различными длительностями числового ряда, единица которого очень мала – шестнадцатая. В результате им широко применяются "синкопы" в виде зализанных шестнадцатых. Достигается крайняя степень нерегулярности, так как рядом располагаются, к примеру, две-три и девяносто семь шестнадцатых. Внутренний счет

⁶ По драматургическим очертаниям этот оригинальный замысел обнаруживает точки совпадения с композицией, примененной Ч. Айвзом в пьесе для флейты, трубы и струнного квартета "Вопрос, оставшийся без ответа" (1908).

такими мелкими единицами практически не различим и существует, главным образом, для условий ансамблевой игры, что позволяет композитору брать любые числовые соотношения, вплоть до четных. В огромной звуковой массе слух не улавливает никаких акцентов, которые обозначали бы темпоритмическую пульсацию. Из-за отсутствия каких-либо временных вех пропадает ощущение как самого движения, так и его темпа. "Исчезновение пульсации какими-либо метрическими и темповыми единицами и означает статику ритма" (2, с. 24).

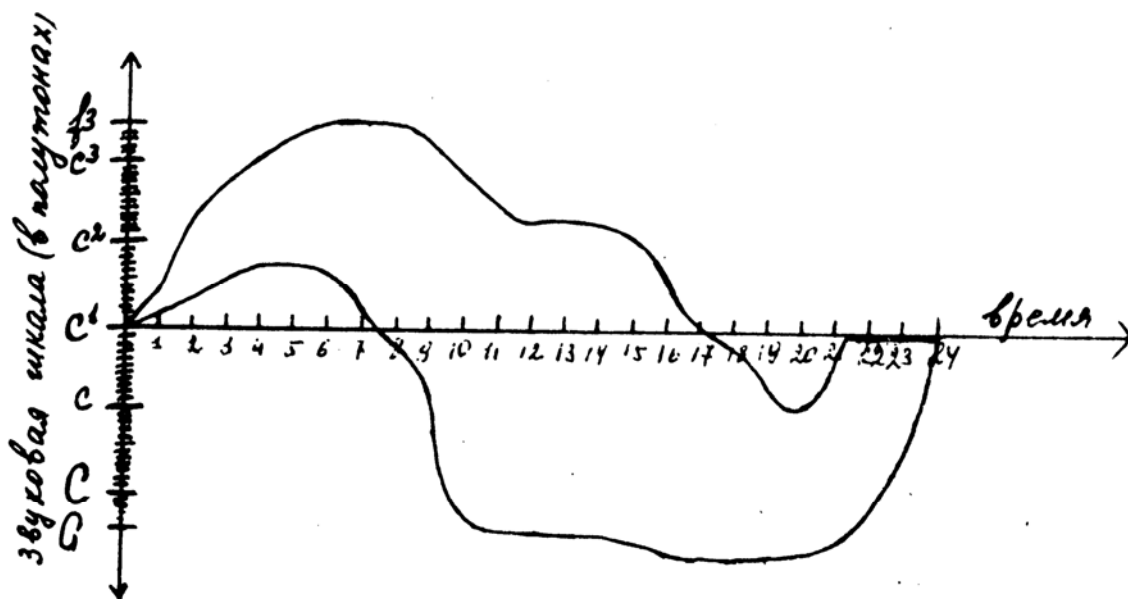
Звуковысотная организация "*Perpetuo*" опирается на единственный блок-аккорд, звучание которого приближается к кластеру, но отличается от последнего структурной определенностью. В музыке нет каких-либо смен вертикальных комплексов, вследствие чего она лишается одного из важнейших динамических факторов — ладогармонического развития. На аналогичном аккорде выдержана I часть Симфонии "Ода тишине" и опера "Иона". Приемы формирования этого блока вытекают из модальной техники, разработанной А.Виеру в произведениях первого периода, и способов ладообразования на основе ряда простых чисел. Они развивают прежние принципы звуковысотных соотношений, регулируемые этим рядом и осевой симметрией, и соединяют их со сверхмногоголосием и четвертитоновостью.

Аккорд состоит из 61-го звука. Центральной осью аккорда является звук c^I , от которого вверх и вниз располагается звукоряд. Расстояния между его ступенями в полутонах соответствуют простым числам. Композитору понадобилось только шесть членов математической последовательности (1, 2, 3, 5, 7, 11), чтобы охватить предельный диапазон в 58 полутонов и создать каркас аккорда (см. примеры № 6б, 7б). В суммарном звукоряде (см. пример № 8б) каждая из частей имеет ось-интервал: на верхней строчке $ces^2 - ges^2 = c^I - fis^2$ и на нижней $-fis - cis = Ges - des$. Звуки этих интервалов композитор использует как точки, от которых проделывает операции, аналогичные первоначальным. Полученные ряды заполняют большие расстояния в первой шкале (см. пример № 11).

Ось-интервал можно превратить в ось-звук, найдя внутри него точную высотную середину, которая одновременно будет равно удалена от крайних звуков лада. Если количество полутонов в оси-интервале не делится на два, то возможен выход в четвертитоновую систему. Те же оси-интервалы $ces^2 - ges^2$ и $Fis - cis$ дают ось-звуки на $1/4$ тона выше d^2 и a . От каждого из них композитор строит лады из восьми звуков в четвертитоновой системе и присоединяет их к уже сложившемуся полутоновому звукоряду (см. пример № 12).

128

мелутки времени (горизонталь). По вертикали движение кривых ограничено крайними ступенями лада, по горизонтали — 24-мя страницами нотного текста, которые являются единственными вехами внутреннего временного развития. В силу отсутствия какого-либо синтаксического членения музыки "Реретчо", замысловатую фигуру на графике можно считать одним из возможных способов выражения музыкальной формы (см. схему).



Такое строение пласта связано с теоретическим положением А.Виеру о том, что кульминации, подъемы и спады не являются обязательными свойствами музыки. Бескульминационное развитие имеет такое же право на существование, как и классическая волновая драматургия.

Партия струнных написана в форме бесконечного канона и может исполняться по принципу круга. Начало возможно с любого места партитуры, и желание дирижера определяет продолжительность произведения, где теоретически осуществимо любое количество повторений. С такой концепцией формы перекликается контролируемая алеаторика "эфмерид". Композитор предоставляет исполнителям свободу в трактовке мелких мобильных элементов внутри пласта, а также выбор порядка вступлений.

Музыкальный язык "Клепсидры I" наряду со статическим ритмом имеет и другой вид ритмической организации, ставший характерным для многих последующих сочинений А.Виеру. Этот тип ритмики можно

назвать "ритм как время": в нем дается деление художественного времени на отрезки, измеряемые хронометрически. Соло трубы и "эфмериды" подчиняются регулярности временных промежутков, и поэтому 24 крупных блока, символизирующих 24 часа в сутках, равновелики по продолжительности. В силу статического характера ритмики первого пласта и импровизационной свободы внутри двух других, периодичность появления "эфмерид" оказывается единственным пульсирующим элементом музыкальной ткани. Он берет на себя функцию организующей меры времени — как бы метрической единицы сверхдолевой величины.

В данном случае качественно меняется соотношение между всеми категориями ритмов времени. Во-первых, сводится к минимуму организация мелких длительностей. Во-вторых, ритмическая система вбирает в себя макроуровень музыкального времени. "Ритм как время" включает черты, роднящие его с метром в широком смысле слова⁷. В нем есть элемент "соизмеряемости" временных единиц, так как берутся только равные отрезки. В-третьих, происходит метаморфоза с тактовой системой. Уже в первый период творчества композитор отказался от такта как способа метрической регулярности и пользовался им в качестве традиционного условия записи. Здесь же добавляется иной прием записи, отражающий ритмовременную основу этого произведения. 24 блока времени размещены автором на 24-х листах нотной бумаги. Образуется зрительный эквивалент единицы ритмовремени — страница. Возникновение пары связанных между собой понятий соответствует взаимообусловленности в классической тактометрической системе пары категорий метра и такта.

Принципы организации "ритма как времени" распространились на архитектуру музыкальной формы, полностью подчинив себе макроуровень музыкального времени. Их развитие привело к образованию новой композиционной структуры, названной А.Виеру "решетом Эратосфена"⁸. Она родилась в точке пересечения основных направлений теории ком-

⁷ "Метр в широком смысле слова — форма организации музыкального ритма, основанная на какой-либо соизмеряющей единице (мере)", (2, с. 5).

⁸ Эратосфен — библиотекарь в древней Александрии — прославился тем, что нашел принцип выявления простых чисел, названный "решетом Эратосфена".

позитора: в ней соединились ритмическая пульсация крупными долями с рядом простых чисел. Единицы ритмовремени стали разделами формы. Временные промежутки уподобились структурным ячейкам, вбирающим в себя определенный тематический материал. В зависимости от продолжительности исходного звена, величина фрагментов колеблется от одного звука или аккорда до крупных построений. Степень тематического обновления и порядок повторений звеньев регулируется математической последовательностью, так как за простыми числами закрепляются конкретные музыкальные элементы.

В отличие от большинства классических форм, эта схема не имеет никаких жанровых ограничений. Диапазон ее применения в творчестве А.Виеру колеблется от лубочного по яркости контраста коллажа до философской созерцательности медленной части симфонии, от передачи музыкальными средствами комических сцен театра представления до проникновенного воплощения лирико-психологической атмосферы театра переживания. Она настолько мобильна и дает такое количество модификаций, что применима при различных идейно-образных концепциях. В этой форме композитором написаны фортепианная пьеса в четыре руки "Рождение языка" (1971), пьеса для четырех ударников "Мозаика" (1972), часть Симфонии № 2 (1973).

Техника формообразования такова: временные отрезки нумеруются, и все числа раскладываются на множители. Только простые числа наделаются определенным тематическим материалом, который звучит в те моменты, когда порядковый номер включает в себя данное простое число в качестве множителя. Таблица показывает, как происходит заполнение временных ячеек:

Порядковый номер	I	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Множители	I	I.2	I.3	2.2	I.5	2.3	I.7	2 ³	3 ²	2.5	I.11	2 ² .3	I.13	2.7
Тематический материал	a	a	b	a	c	a+b	d	a	b	a+c	e	a+b	f	a+d

Композитор определил эту схему как театр, в котором персонажи — простые числа. Каждый из них появляется на сцене со строгой периодичностью, то есть через определенное количество временных единиц. В связи с этим автором проведено разграничение простых чисел на три категории: первая — часто встречающиеся, вторая — встречающиеся со

средней частотой, третья – редко встречающиеся. В зависимости от того, к какой группе относится число, Виеру определяет степень яркости музыкальной характеристики. "Актер", появляющийся на сцене большое количество раз, не должен быть назойливым, поэтому его роль образно сглажена. Характерность "действующих лиц" второй и третьей группы соответственно возрастает.

Драматургия первого произведения, написанного в этой форме, – "Решето Эратосфена" для скрипки, альты, кларнета, виолончели и фортепиано (1969)⁹ – имеет аналогии с драматургией театра представления, где персонажи – фрагменты музыкальных произведений, отдельные звуки или словесные реплики исполнителей. В "Решете Эратосфена" 206 разделов – крупных временных долей. "Роли" распределены следующим образом. Четыре первых музыкальных элемента, встречающихся наиболее часто, алеаторически свободны. В них выявлен только характер исполнения: число 2 – пауза, число 3 – спокойная музыка, *legato*, число 5 – резкие отрывистые скачки, число 7 – нервные пассажи. Числа, входящие во вторую группу, имеют конкретный стилистический адрес: II – Бетховен, Соната для фортепиано № 14; I3 – Сарасате, "Цыганские напевы"; I7 – Моцарт, Концерт для кларнета; I9 – Бетховен, Фортепианное трио; 23 – Бах, Партита для виолончели соло; 29 – автоцитата из камерной кантаты "Борьба с инерцией"; 31 – реплики драматических актеров из пьесы Ионеско; 37 – фрагменты сочинений румынского композитора Раци. На последующие простые числа приходятся немusикальные элементы: хлопки, свистки и т.д. Все выразительные средства направлены на достижение гротескно-комического эффекта. Эта пьеса оказалась для самого художника в некоторой степени сюрпризом, так как ее жанр следует определить как комедию-коллаж, но ее рождение органично связано с естественной эволюцией творчества А.Виеру. В ней композитор отработал приемы формообразования, применение которых в дальнейшем не имеет ничего общего с первоначальной нарочито театрализованной драматургией.

Появление новой формы довело до логического предела изменения, происходящие с ритмовременными категориями в творчестве композитора. Произведения А.Виеру утверждают нетактовые виды ритмической организации, что отражает подчиненное положение метра по отношению к более широкому понятию – ритм. В свою очередь это выдвигает ритм

⁹ Название этого сочинения не является его программой, а парадоксально вынесено в заглавие.

на первый план как более общее музыкальное явление. В его расширенные границы входят агогические моменты, с одной стороны, и архитектуроника музыкальной формы — с другой (микроуровень и макроуровень музыкального времени).

Музыкальный язык А.Виеру зиждется на модальном принципе, который основан, по определению Т.Черновой, "на выведении всей конструкции из одной предпосылки, из комплекса условий. Эта предпосылка есть модуль как особая синтетическая система организации музыкального произведения, которая в такой же степени является ладовым звуко-рядом, как и тематизмом, ритмической фигурой, жанром и т.д." (3, с. 4). Одной из таких предпосылок в творчестве композитора можно считать его теорию. Она определяет "комплекс условий" его художественной мысли и в то же время, чутко реагируя на все изменения, направляет автора на выбор определенных средств музыкальной выразительности. Система А.Виеру характеризуется самостоятельностью и широтой охвата музыкальных явлений. Композитор находит возможность объединения их едиными принципами, показывая действительную жизнеспособность своей теории.

На фоне сложных музыкальных явлений, которыми отмечено развитие западноевропейского искусства второй половины XX века, музыкально-теоретическая концепция А.Виеру выделяется не только законченностью и логической стройностью, но и плодотворным реальным претворением в художественной практике. Благодаря вниманию к ладовой (модальной) основе звуковысотной организации и новым формам нерегулярной ритмики она внешне соприкасается, в частности, с теорией О.Мессиа-на. Но теория А.Виеру более сложна, разветвлена и целиком реализуется в собственном музыкальном творчестве композитора. Идея логической связи между всеми элементами музыки привела художника к созданию своего композиционного варианта их объединения, который отличается от известного метода сериальности П.Булеза, Л.Ноно, К.Штокхаузена. Композитору чужды математические методы композиции, примеры которых встречаются в сочинениях Я.Ксенакиса. Для А.Виеру творчество всегда остается сплавом разума и интуиции, единством дисциплины средств и свободы высказывания. Склад дарования, при котором ведущая роль отводится интеллекту, объединяет А.Виеру с такими композиторами, как И.Стравинский, П.Булез и др. С творчеством последнего прослеживаются аналогии и в области музыкального языка. Все это ставит румынского композитора в один ряд с интереснейшими художественными личностями нашего времени.

Сблизив музыку с философией и наукой, композитор вышел на путь теоретического обоснования музыкальных явлений. Продолжая аналогии между музыкой и наукой, в которой методы исследования часто определяют конечные результаты, Виеру обратил пристальное внимание на способы организации музыкального языка, детально разработал в своей теории звуковысотные и временные аспекты. Вопросы музыкальной речи и взаимосвязи всех компонентов художественного произведения вытекают у А.Виеру из стремления найти новые способы отражения действительности и более глубоко и полно воплотить ее в музыке. Музыкально-теоретическая система композитора – попытка логического обоснования новых музыкальных явлений. Во многом именно этими качествами объясняется все расширяющийся интерес к творчеству А.Виеру – одного из крупнейших представителей музыкального искусства Румынии.

Библиографический список

1. Спасов Б., Холопова В. Ритмические прогрессии и серии. – В кн.: Проблемы музыкального ритма. – М.: Музыка, 1978.
2. Холопова В. Музыкальный ритм. – М.: Музыка, 1980.
3. Чернова Т. О модальности в музыке. – М., 1973. – (Дипломная работа).
4. *Messiaen O. Technique de mon langage musical. V. 1-2. – Paris, 1944.*
5. *Vieru A. Cartea modurilor. – Bucuresti: Editura muzicală, 1980.*
6. *Vieru A. Des modes vers une modele de la pensee musicale intervallique. – Musica, 1975, №.*
7. *Vieru A. Modal, tonal, serial si par modal. – Musica, 1978, №*

С о д е р ж а н и е

От составителя	3
С. Савенко. Заметки о поэтике современной музыки	5
В. Холопова. К проблеме музыкальных форм 60 - 70-х годов XX века	- 17
Н. Гуляницкая. Гармония в системе художественно-выразительных средств: стилистика музыки советских композиторов (60 - 70-е годы)	38
И. Сниткова. Специфика "полифонической" структуры сверхмногоголосия	49
М. Скребкова-Филатова. Об организующей роли фактуры в современной музыке	67
В. Бобровский. Музыкальное мышление Шостаковича и основы его инструментального тематизма	88
Т. Цареградская. Аспекты музыки XX века (обзор некоторых англо-американских трудов 70-х годов)	96
Т. Степанова. Ритмическая система как основа техники композиции А. Вьеру	112

Современное искусство музыкальной композиции
Сборник трудов. Вып. 79.

Ответственный редактор Наталья Сергеевна Гулянишкая
Редактор Е.К.Федотова
Технический редактор З.А.Савельева
Корректоры Е.Л.Литвиненко, А.Л.Посошенко

Темплан 1985, поз.88

Под. в печать 23.12.85 Л 113740 Формат 60x84/16
Бум. офсетн. № I Печать офсетная
п.л. 8,5 Уч.-изд.л. 8,3 Тираж 800 экз. Заказ 1641
Цена 90к.

Государственный музыкально-педагогический институт
им.Гнесиных.
Москва 121069, ул.Воровского, 30/36
"Картолитография"