

Фактура арпеджированная — сверить со Словарём; Фактура сонорная (сверить основной раздел и словарь) Ввести номера примеров на фактуру сонорная типа полоса (наверное, из анализов)

Д.И.ШУЛЬГИН

Современные черты композиции Виктора Екимовского

Монографическое исследование
Третья редакция: исправленная, дополненная

Москва 2013

Шульгин Д.И.

Современные черты композиции Виктора Екимовского. Монографическое исследование. Вторая редакция. М. 611 с., нот.

Книга «Современные черты композиции Виктора Екимовского» написана Д.И. Шульгиным — одним из видных отечественных музыковедов, автором ряда книг и учебников, завоевавших широкое признание в нашей стране и за рубежом, в том числе таких, как «Годы неизвестности Альфреда Шнитке», «Теоретические основы современной гармонии», «Пособие по слуховому гармоническому анализу», «Признание Эдисона Денисова», «Творчество-жизнь Виктора Екимовского» (в содружестве с музыковедом Т.В. Шевченко), «Музыкальные истины Александра Вустина», Словари музыковедческих терминов и понятий и др.. Настоящая работа предлагается в качестве первого монографического исследования характерных закономерностей современного музыкального языка и формообразования, проявляющих себя на уровне разных и, в том числе, ещё малоизученных средств этого языка, связанных с творчеством одного из ярких, самобытных и талантливых отечественных композиторов. Её содержание составляют в большинстве своём только оригинальные аналитические материалы, не имеющие опубликованных аналогов. Текст изданной книги, идеи и материалы, положенные в её основу, формировались в период с 1983 по 1995 годы, её окончательный вариант написан в 2000 году, а сама книга впервые была опубликована в 2003 году. В тексте данной — третьей — редакции книги исправлены опечатки, замеченные в её второй редакции, откорректированы, отменены, дополнены и изменены, имеющиеся там отдельные теоретические положения, а также термины и их определения.

ISBN 5-93994-002-1 (индекс первого издания)

© Шульгин Дмитрий Иосифович.

Монографическое исследование, 1983-2000 г., Первое издание — 2003 г.,
Вторая редакция — 2010 г., Третья редакция — 2013 г.

Оглавление

Предисловие	7
О композиторе.....	14
Часть первая.....	18
СОВРЕМЕННЫЕ ЧЕРТЫ КОМПОЗИЦИИ ВИКТОРА ЕКИМОВСКОГО	18
КОМПОНЕНТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЙ МАТЕРИАЛ*	19
КОМПОНЕНТНЫЕ ФОРМЫ *.....	23
О классификации компонентных форм*.....	29
Компонентные формы геометрические*.....	33
Компонентные формы геометрические свободные*.....	34
Компонентные формы геометрические строгие*	35
Технические формы*	37
О методике построения диаграмм векторно-графической структуры компонентных форм.....	37
1-я КЛАССИФИКАЦИЯ КОМПОНЕНТНЫХ ФОРМ *	39
2-я КЛАССИФИКАЦИЯ КОМПОНЕНТНЫХ ФОРМ *	52
3-я КЛАССИФИКАЦИЯ КОМПОНЕНТНЫХ ФОРМ *	58
К проблеме общеконпозиционных законов	63
Об интонационном содержании компонентных структур*.....	65
ФАКТУРА.....	68
Фактурный мир сочинений Виктора Екимовского	73
КЛАССИФИКАЦИЯ ФАКТУР	75
ПОЛИФАКТУРА	76
СИНТФАКТУРА*	77
ФАКТУРА АККОРДОВАЯ	78
ФАКТУРА–БРОЖЕНИЕ*.....	85
ФАКТУРА ВИБРИРУЮЩАЯ *	89
ФАКТУРА ГАММООБРАЗНАЯ.....	90
ФАКТУРА ГЕТЕРОФОННАЯ	91

ФАКТУРА ГЛИССАНДИРУЮЩАЯ.....	92
ФАКТУРА ГЛИССАНДО.....	92
ФАКТУРА ГОМОФОННАЯ.....	92
ФАКТУРА ГОМОФОННО-ГАРМОНИЧЕСКАЯ.....	93
<i>ФАКТУРА ДИСКРЕТНАЯ*</i>	93
ФАКТУРА ЖАНРОВАЯ, ОБРАЗНАЯ И "ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ"	98
ФАКТУРА ИМИТАЦИОННАЯ.....	101
ФАКТУРА КОНТИНУАЛЬНАЯ.....	108
ФАКТУРА КОНТРАСТНО-ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ	110
ФАКТУРА МОНОМЕРНАЯ.....	112
ФАКТУРА МОНОФОНИЧЕСКАЯ.....	112
ФАКТУРА МОНОФОРМУЛЬНАЯ.....	116
ФАКТУРА ОСТИНАТНАЯ.....	117
ФАКТУРА «ПЕДАЛЬНАЯ».....	121
ФАКТУРА ПОДГОЛОСОЧНАЯ.....	123
ФАКТУРА ПОЛИМЕРНАЯ*.....	124
ФАКТУРА ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ.....	125
ФАКТУРА ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ СИНХРОННАЯ.....	125
ФАКТУРА РЕПЕТИЦИОННАЯ	128
ФАКТУРА СОНОРНАЯ	129
КОМПОНЕНТНЫЕ РЯДЫ*.....	136
Алеаторическая техника.....	148
Модальная техника.....	152
Прогрессийная техника.....	156
Серийная техника	164
Сонорная техника	166
<i>Техника соинтерваллий*</i>	170
Тональная техника	175
Полифоническое письмо.....	178
Временная организация	182
Часть вторая	191
АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ	191

Композиция 1	192
Композиция 2	204
Композиция 4	211
Композиция 5. Каденция	220
Композиция 7	229
Композиция 8. Трио-соната da camera.....	233
Композиция 9. Лирические отступления	241
Композиция 10. Sublimations — Переходы	248
Композиция 13. Ave Maria.....	262
Композиция 14. Baletto.....	267
Композиция 16. Ноктюрны	269
Композиция 22. Квартет-cantabile	291
Композиция 30. Прощание.....	301
Композиция 31. Die ewige Wiederkunft.....	310
Композиция 32. Cantus figuralis - Многоголосное пение.....	318
Композиция 33. Соната с похоронным маршем	328
Композиция 39. Мånдала.....	337
Композиция 40. Стансы	345
Композиция 42. Прелюдия и фуга	353
Композиция 43	358
Композиция 44. В созвездии "Гончих псов"	372
Композиция 51. Двойные камерные вариации.....	376
Композиция 52. Успение.....	383
Композиция 55. Deus ex machina — Бог из машины.....	386

Композиция 56. Тройные камерные вариации.....	390
Композиция 58. Посиделки двух пианистов.....	395
Композиция 59. Полет воздушных змеев	407
Композиция 60. Лунная соната	410
Композиция 63. Из каталога Эшера.....	418
Композиция 64. Фаворитки — La Favorite - La Non favorite	422
Композиция 65. 27 разрушений.....	432
Композиция 66. Зеркало Авиценны	445
Композиция 76. Урок музыки в византийской школе.....	450
Композиция 78. Graffiti — Граффити	457
Композиция 79. Corona di sonetti — Венок сонетов ...	465
Композиция 80. Vers libre	479
Композиция 81. Словарь непечатных выражений (последняя пьеса XX века)	492
Заключение.....	501
Именной указатель.....	507
Литература (на русском языке).....	511
Литература (на иностранных языках)	520
Каталог хронологический полный	521
Каталог по инструментальному составу.....	565
Словарь музыковедческих терминов	566

Предисловие

Новейшая музыка нашего времени, идущая вослед самым передовым авангардным достижениям искусства XX века, настолько нова и необычна по своему содержанию, что её изучение требует сегодня обращения к не менее новым и пока ещё недостаточно разработанным областям музыкальной науки, нуждается в активном совершенствовании исследовательского аппарата этой науки, и, в частности, таких важнейших его составляющих, как методико-аналитическая и понятийная сферы.

Одно из главных направлений поставангардного новаторства — художественное переосмысление традиционных принципов формообразования, освоение новых и последовательная их интерпретация на уровне самых разных средств музыкальной ткани.

Относительная необычность предмета данного научного исследования связана с его направленностью на изучение многих аспектов материального и конструктивного содержания, а также природы взаимодействия тех композиционных структур, которые в современном музыковедении получили определение "разнопараметрных" или, иначе, *разнокомпонентных композиционных структур**, и активно функционируют как параллельно с традиционными мелодико-тематическими формообразованиями, так и вне их. Такое положение, естественно, предполагает разработку и предложение соответствующих методов выявления и исследования этих структур, что составляет насущную и относительно новую задачу для теоретического музыкознания.

По жанру данная книга — монографическое исследование, посвященное разноструктурному содержанию музыки Виктора Екимовского — одного из очень ярких современных композиторов.¹

Основная тема этого исследования — новаторские и общие свойства и средства современной музыкальной композиции, нашедшие своё отражение в сочинениях Виктора Екимовского 70 — 90-х годов, и прежде всего в его

¹ Кроме этой работы, её автором, совместно с музыковедом Т.В. Шевченко, опубликована книга «Жизнь-творчество Виктора Екимовского», написанная на основе эксклюзивных бесед с Виктором Алексеевичем Екимовским. В книге представлены многочисленные оценки и анализы композитора собственных сочинений, рассказывается об истории их создания, о первых и последующих исполнениях, об общественно-профессиональной деятельности Виктора Екимовского, о его далеко неординарных взглядах на различные аспекты современного искусства и музыку прошедших столетий, на исполнительскую деятельность ряда отечественных и зарубежных музыкантов.

формопроцессах, складывающихся на уровне таких компонентов музыкальной ткани как ритм, динамика, гармония, плотность, штриховое, диапазонное и темповое решение, "векторность линейного движения", музыкально-сценическое действие исполнителей-инструменталистов и, особенно, фактура, где изобретательность, фантазия композитора подчас просто поражают и всегда представляются своеобразными и исключительно результативными в художественном отношении².

Эти композиционные методы Екимовского очень симптоматичны и, в широком смысле, видятся как новое ощущение процесса формообразования в современном музыкальном искусстве. При этом из широкого круга проблем современной композиционной организации в данной работе отбираются, прежде всего, связанные с теми компонентами музыкальной ткани, которые при отсутствии мелодико-тематического фактора или значительном ослаблении его формообразующей роли, выступают на передний план композиционного процесса.

Первая часть книги — «Современные черты композиции Виктора Екимовского» — содержит ряд глав, в которых исследуются и обобщаются важнейшие традиционные и относительно новые конструктив-

² Понятие "музыкальная композиция" сегодня представляется достаточно многозначным. "Под ним,— как пишет А.С. Соколов,— например, может подразумеваться архитектоника музыкального произведения ("форма-композиция"). Такое понимание нацеливает на проблемы классификации, то есть на установление критериев сходства и различия и на выстраивание шкалы значений, располагаемой между условными "полюсами". Этими "полюсами", в частности, может быть, с одной стороны, система общепринятых эталонов композиции, и с другой — полное отсутствие типизированных признаков композиции, воспринимаемое... как особый род композиции <...>. "Музыкальной композицией" может быть названа и сама сочиненная композитором музыка. <...> Под "музыкальной композицией" нередко также подразумевается и особый тип культуры, противопоставляемый культуре импровизации. Речь идет, таким образом, о взаимосвязях музыкально-речевого и музыкально-языкового канонов, письменной и устной традиции. Этот ракурс также высвечивает философско-культурологические проблемы, связанные с историей музыкального искусства, фиксирует внимание на точках пересечения названных типов культуры. И наконец, под "музыкальной композицией" принято подразумевать ещё и сам процесс творческой работы сочинителя музыки <...> В центре, внимания при этом оказываются различные методы работы композитора, соотношение рациональной и интуитивной сторон в творческом процессе". Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М. 1992. С. 8-9.

В нашей работе это понятие используются, прежде всего, в первом, втором и последнем из вышеприведенных значений.

ные явления, наблюдающиеся в сочинениях Екимовского, начиная с его "Композиции 1" (1969) и заканчивая "Композицией 81" (1999)³. К числу этих явлений здесь относятся, в первую очередь, композиционные закономерности, связанные с такими специфическими тематическими структурами, как фактурная, ритмическая, динамическая, а также композиционные закономерности, возникающие на уровне "высотной"⁴, темповой, различных плотностных и некоторых других *компонентных систем**⁵. В этой части предлагается также оценка различных *компонентно-композиционных процессов** как относительно самостоятельных интонационных (= субинтонационных) составляющих общего или, иначе, *панладового процесса**⁶. В связи с чем, в частности, рассматриваются такие теоретические категории как тембро-интонационный ладовый процесс (= тембrolад), ритмоинтонационный, динамико-интонационный и фактуро-интонационный.

Здесь же исследуется проблема субтематического и собственного тематического значения фактуры, ритма, тембра, динамики, штрихового и ряда других средств музыкальной ткани в современной композиции и их содержание в сочинениях Виктора Екимовского. При этом, предполагается, что каждый из таких тематически значимых компонентных "слоёв" музыкальной ткани может оцениваться в разных сочинениях и как относительно самостоятельное ладовое явление, обладающее определённой интонационной индивидуальностью, и как явление, являющееся одновременно неотъемлемой составляющей *всекомпонентного интонационного процесса** (= всекомпонентного, панладового), или, иначе говоря, что каждый из таких "слоёв" способен приковать к себе максимальное внимание и композитора, и исполнителя, и слушателя, способствуя тем самым своей оценке в качестве ведущей и наиболее яркой составляющей общего интонационного мира сочинения, и, вместе с тем, всё равно оставаться только одной из конструктивных единиц этого мира.

В первой части книги представлено несколько относительно новых классификаций, в том числе, относящихся к п е р в и ч н о м у м а т е -

³ На крупном швейцарском фестивале, проходившем под названием "Русская музыка 20 века", это сочинение было исполнено под девизом — "Последняя пьеса XX века".

⁴ Термин Ю.Н. Холопова.

⁵ Термины автора книги выделяются здесь и в дальнейшем курсивом со звёздочкой.

⁶ Понятие производное от термина "пантональность" Р. Рети.

р и а л у современной музыкальной ткани, его *рядной природе**, некоторым аспектам техник письма, связанных с этим материалом, к различным типам, видам и подвидам *компонентных форм** одноматериальной и разматериальной, одноплановой и многоплановой, однозначной и многозначной природы, а также к фактуре.

В работе рассматриваются и терминологически выделяются в качестве относительно новых композиционных явлений ряд *компонентных форм** на уровне малоисследованного или совсем не изученного материала, в том числе, в сфере различных *плотностных процессов** музыкальной ткани, диапазонных, фактурных и динамических, а также процесса, который определён здесь как "сценическое действие" и связан с определённой актерской, в том числе, трагико-комической и откровенно буффонадной мимической, жестикующей, "гимнастической" и другой игрой музыкантов на сцене или в зале во время исполнения некоторых композиций В. Екимовского. Все они получили здесь специальные наименования и классифицируются наряду с другими более традиционными *компонентными формами**.

Особое внимание уделяется в главе, посвященной *компонентным композиционным структурам**, так называемым, *компонентно-геометрическим музыкальным формам**, природа которых в настоящее время всё более привлекает внимание музыковедов, в том числе: *компонентным формам строго геометрическим** и *компонентным формам свободно геометрическим**, их содержанию и классификации, а также взаимодействию характерных для этих форм композиционных принципов с принципами традиционного формообразования.

Наряду с композиционными и фактурными классификациями в первой части книги предлагаются также и относительно новые "системные" и "материальные градации" основных техник письма нашего времени, в том числе: алеаторической, модальной, *прогрессивной**, серийной, сонорной, *техники интервальных групп** (= *техники соинтерваллий**) и тональной техники, с акцентом на тех их вариантах, которые представляются в качестве наиболее характерных для музыкального письма Екимовского.

Большое место в первой и второй частях работы занимают теоретические и аналитические материалы, связанные с "фактурным слоем" в сочинениях Екимовского, поскольку именно здесь фантазия композитора, его нестандартный конструктивизм приводят к особенно нестандартным и интересным художественным результатам. Многие из найденных им "обновлений" традиционных видов музыкальных складов изложения и оригинальные

собственные фактурные находки позволяют композитору создавать в каждом новом сочинении всегда удивительно яркую по своей обработке ("выделке") музыкальную ткань. Всё это стало основанием для создания относительно новых вариантов классификации современной фактуры по различным её признакам.

В обеих частях работы, но в основном во второй — "Аналитические эскизы", характеризуется и демонстрируется ряд сравнительно новых или обновленных методик исследования *компонентных формопроцессов**. Во второй части книги — «Аналитические эскизы» — представлены 37 аналитических очерков, в которых исследуется 37 сочинений Екимовского (пять очерков о Композициях 14, 42, 59, 66 и 81 написаны Т.В. Шевченко).⁷ Здесь рассматриваются различные варианты *компонентной* (= параметрной) *композиции**, в том числе: *монокомпонентная**, *поликомпонентная** и *панкомпонентная**, одноплановая и многоплановая, *однозначная** и *многозначная**, *синхронная** и *асинхронная**, *постоянная** и *переменная** (= *модулирующая**), связанные с развитием тех средств музыкальной ткани, которые играют ведущую или сопутствующую роль в современном формопроцессе и обладают, в анализируемых сочинениях, спецификой, которая свидетельствует, с одной стороны, о самобытности композиционного мышления Виктора Екимовского, а с другой, отражает в себе общие тенденции современной музыкальной композиции. Здесь же характеризуются и отдельные материальные составляющие современной музыкальной ткани в аспекте их индивидуального применения в сочинениях Екимовского и характерности для всей современной музыки.

Специальное внимание во второй части уделено тем композициям, в которых наряду с традиционным исполнением предполагается также и достаточно необычная и разнообразная актерская игра инструменталистов на сцене — "музыке жестов, движений", "мимической музыке" — явлению пока ещё крайне малоизученному, а потому вызывающему особый музыковедческий интерес. Подавляющее большинство аналитических построений, представленных в этой части, выводы и предположения, и в том числе, направленные на установление общего и частного в различных композиционно-компонентных процессах одного и того же или разных сочинений Екимов-

⁷ Отдельные нотные записи в книге сделаны шрифтом Anastasia, поэтому без его установки в WORDe, нотные знаки не читаются. Шрифт можно скачать на сайте автора книги: <http://dishulgin.narod.ru/>.

ского, проиллюстрировано многочисленными музыкальными примерами, графиками и схемами.

В "Аналитических эскизах" применяются разные, как общеизвестные, так и относительно новые методики исследования различных компонентно-композиционных процессов, в частности, методика расчета и графического анализа звукоплотностного процесса*, интервально-плотностного процесса* и плотностно-голосового процесса*, диапазонного и сонантного, ритмоформульного и паузного, методика построения двухмерных графиков-диаграмм и др.

Значительная группа "аналитических эскизов" представляет собой относительно подробное описание исследуемых конструктивных закономерностей. В основном оно связано со сравнительно новыми конструктивными явлениями, относящимися к содержанию фактурного, ритмического, гармонического, динамического, плотностного и сонантного композиционных процессов, а также с содержанием самих материалов, лежащими в основе этих процессов. Содержание остальных "аналитических эскизов" — это структурные анализы, изложенные на уровне лаконичных характеристик и обобщений. При этом и те и другие анализы одинаково подкреплены нотными примерами, графиками и схемами.

Основной текст данной работы не предваряется специальным обзором музыковедческой литературы, находящейся в поле нашего зрения. Весь соответствующий и необходимый дополнительный теоретический материал, опосредовано или непосредственно относящийся к проблематике книги и, в частности, связанный с характеристикой отдельных конструктивных закономерностей исследуемых сочинениях Виктора Екимовского, а также с дополнительной аналитической информацией, представлен на последующих страницах книги.

В работе предложен сравнительно крупный пласт терминов и понятий, как производных от известных, так и принципиально новых, в том числе, связанных с другими науками, вне которых дифференциация рассматриваемых здесь конструктивных явлений (напр., относящихся к *компонентно-композиционной природе** современной музыкальной ткани, сонорике, фактуре и мн. др.) не представляется возможной. Термины и понятия, принадлежащие Д.И.Шульгину, выделены во всех разделах книги курсивом со звёздочкой. В большинстве случаев они сразу же сопровождаются авторскими формулировками, а содержание остальных его терминов, также, как и ряда неавторских, раскрывается в «Словаре», которым завершается эта кни-

га. Также курсивом, но уже **без звёздочки** выделяются в «Словаре» термины, определения которых предлагается в этом разделе книги. **Относительно новые термины**, принадлежащие другим авторам, выделяются в отдельных случаях с помощью кавычек ("..."). При этом они сопровождаются ссылками на имена их авторов или опубликованные источники. Такие термины вместе с авторскими также включены в вышеназванный «Словарь»⁸ книги.

В качестве других приложений в книге представлены:

- хронологический каталог основных сочинений В.Екимовского,
- каталог основных сочинений В.Екимовского, дифференцированных по инструментальному составу,
- указатель сочинений,
- указатель имен,
- список литературы.

Настоящая работа предлагается в качестве первого монографического и в теоретическом отношении относительно нового исследования общехарактерных закономерностей современного музыкального формообразования, проявляющего себя на уровне разных и, в том числе, ранее не исследованных компонентных слоёв музыкальной ткани, связанных с творчеством одного из наиболее ярких, самобытных и талантливых отечественных композиторов. Её содержание составляют в большинстве своём только оригинальные аналитические материалы, не имеющие опубликованных аналогов.

Текст книги «Современные черты композиции Виктора Екимовского», идеи и материалы, положенные в его основу, формировались в период с 1983 по 1995 годы. Третья редакция с исправлениями, а также с многочисленными и различного рода дополнениями, в том числе, принципиальными, завершена в 2013 году.

Д.И.Шульгин

⁸ Некоторые общераспространённые термины чаще всего раскрываются в определениях автора этой книги.

Термины, принадлежащие автору отдельных "аналитических этюдов" этой книги — Т.В. Шевченко выделены курсивом без звёздочки и имеют ссылку на её фамилию.

О композиторе

Виктор Алексеевич Екимовский — композитор, чьё творчество уже сегодня может быть определено в современной музыкальной культуре как исключительно яркое художественное явление, — композитор авангардист, органично связавший своё талантливое "я" и с лучшими достижениями далёкого и близкого музыкального прошлого, и с наиболее перспективными и жизнестойкими авангардными находками своих современников.

Начало его творческого пути — 60-е - 70-е — годы неустанного поиска и стремительного освоения нового музыкального языка, конец 80-х - начало 90-х — активное созидание и обретение собственного стиля, конец 90-х — непрестанное его совершенствование.

Сейчас, когда искусство Виктора Екимовского находится на подъёме, музыкальная общественность начинает воспринимать многие из его композиций как интересное, оригинальное и перспективное конструктивное явление, как сочинения удивительно музыкальные, отличающиеся сложнейшим драматургическим содержанием, как музыку, наполненную страданием и болью и, одновременно, жёстким сарказмом и иронией, как музыку, в которой есть место и удивительному юмору и даже откровенному смеху, и одновременно тончайшей печали, поэтичности, как просто красивую музыкальную архитектонику и как мир художественных образов, навсегда и неразрывно связанный со всей окружающей композитора и нас Жизнью.

Наверное, ещё не близко то время, когда искусство этого крупного мастера "звуковой скульптуры", яркого художника-музыканта получит своё заслуженное признание. И Екимовскому, как и многим другим ярким представителям его мощного поколения, предстоит не один раз испытать боль от незаслуженных языков злого критического пламени, окунуться в ледяные водопады неприятия "генералов от искусства", познать горечь непонимания отдельных "слушательских сословий". Но, к счастью, первые свои "медные трубы" Виктор Екимовский уже услышал и не только за рубежом, но и здесь у себя на Родине — в России. Уже сегодня отечественное музыковедение и слушатели начинают всё пристальнее вслушиваться в сочинения этого композитора, интересоваться его духовным миром, тайнами его творческой лаборатории, историей этих сочинений и при этом не перестают удивляться его всегда новыми и яркими музыкальными достижениями.

На рубеже 80—90-х гг. XX столетия Екимовский становится одним из лидеров движения молодых советских «поставангардистов», стремившихся освоить лучшие достижения современной отечественной и западной музыки,

доступ к которой в те времена был уже, к счастью, открыт для наших музыкантов.

В конце 90-х творчество Екимовского обретает большое признание не только в профессиональной среде отечественных и западных музыкантов, но и широкой слушательской аудитории. Его произведения всё чаще звучат с эстрады, в том числе, на различных и подчас очень авторитетных международных фестивалях.

Все эти годы он также пишет и большое количество критических статей и аннотаций, ставя своей задачей самую широкую пропаганду творчества многих отечественных и зарубежных композиторов-современников, выступая при этом без всякой оглядки на возможные последствия, как для своей творческой деятельности, так и обычной повседневной жизни. В конце девяностых годов Екимовский выдвигается на пост руководителя Ассоциации современной музыки, став, таким образом, прямым наследником выдающегося русского композитора Эдисона Васильевича Денисова.

На протяжении 35-ти лет профессиональной композиторской деятельности им (до 2000 года) создано около 200 произведений. Среди них более 50-ти уже обрели широкую концертную жизнь и на Родине и в десятках зарубежных стран, в том числе: Германии, Франции, Голландии, Англии, США и многих других⁹. Десятки композиций Екимовского записаны на пластинках, компакт-дисках. Все его сочинения уже сегодня, буквально, "куплены на корню", то есть от самого первого до ещё не написанных, крупнейшими западными издательствами Hans Sikorski и Le Chant du Monde.

⁹ Например, его «Balletto», число исполнений которого далеко перевалило за цифру 100.

Часть первая.

СОВРЕМЕННЫЕ ЧЕРТЫ КОМПОЗИЦИИ ВИКТОРА
ЕКИМОВСКОГО

КОМПОНЕНТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЙ МАТЕРИАЛ*

*Компонентно-композиционный материал**, т.е. конструктивный материал музыкальной ткани сочинений Виктора Екимовского можно охарактеризовать как своеобразную "малую энциклопедию" музыкальных средств, или, иначе, компонентов, связанных с искусством самых разных эпох, но более всего второй половины XX столетия и начала XXI. К числу этих средств относятся почти все **первичные** или, иначе говоря, простейшие компоненты музыкальной ткани, в том числе, гармонические, ритмические, тембровые, динамические, штриховые, "театрально-иллюстративные"¹⁰, а также многие **вторичные**, созданные на их основе.

Первичный гармонический материал здесь представлен всевозможными звуками с определённой и неопределённой высотой, и разными *шумозвуками**¹¹. При этом звуки с определённой высотой связаны как с полутоновой хроматической шкалой, так и четвертинатоновой микрохроматической, а звуки с неопределённой высотой — в основном с "несистемной"¹² или, в ином определении, *экмелической микрохроматикой**¹³.

Первичный временной материал сочинений Екимовского объёмлет мир всевозможнейших ритмических единиц, часть которых функционирует в качестве относительно автономных единиц музыкального времени или как составляющие доли более крупных ритмоединиц, другие — только в составе определенных ритмогрупп. К числу первых следует отнести различные *рациональные* и *иррациональные единые длительно-сти*¹⁴ с определённой протяжённостью (начиная от сто-

¹⁰ В том числе: различного рода мимика и жестикуляция музыкантов, их многообразные движения на сцене, любой театральный реквизит, просто заполняющий сцену или перемещаемый теми же музыкантами.

¹¹ По определению Ю.Н. Холопова — "звуко-шумами", к которым им относятся беспорядочные звуковые колебания разной физической природы, характеризующиеся случайным изменением своей амплитуды и частоты (Ю. Холопов. Теоретический курс гармонии. М. 1988).

Источники *шумозвуков** в сочинениях Екимовского — это, прежде всего, разнотембровые человеческие голоса, шум эфира, различные музыкальные инструменты, связанные с нетрадиционным звукоизвлечением.

¹² Термин Ю.Н. Холопова.

¹³ *Экмелическая микрохроматика* — "несистемная" звуковая шкала со свободной градацией тонов (*тоноградацией**), возникающая в условиях темперированного и нетемперированного строев.

¹⁴ Под *единой длительно-стью** здесь понимается: 1) часть музыкального

двадцатьвосьмых и заканчивая 55-ю четвертными — "целыми нотами"¹⁵), в частности, *ограниченные алеаторические**¹⁶ и *свободные алеаторические*

времени, связанная с одной звукоединицей (в том числе, тоном, созвучием, сонором, *шумозвуком*); 2) временная доля с определённой или неопределённой протяженностью. Понятие "единая длительность" противопоставляется понятию *длительность составная*; 3) то же, что "простая длительность".

К *единым длительностям**, например, в "Сонате с похоронным маршем" В.Екимовского, относятся: бревис (!), лонга (!), целая нота с точкой (!), целая нота (!), а также шестьдесятчетвертая, тридцатьвторая, шестнадцатая, восьмая, четвертая, половинная. К *длительностям составным** относятся любые ритмоформулы, составленные из *единых длительностей**.

Условное разделение длительностей на простые и сложные (= сложенные) в музыкальной теории имеет, как известно, давние традиции. Об этом, в частности, свидетельствует средневековый труд под названием «Парижская рукопись» (1663), в которой нотные знаки, обозначающие звук или звуки согласно их продолжительности (в определении того времени — «фигуры» — К I, 44), также, как и в наше время, разделялись на простые (лонга, бревис, семибревис) и сложные или связанные (лигатуры). Однако к числу *простых длительностей* здесь были отнесены те, которые в теории ритма последующих столетий, в том числе и нашего, уже к таковым не относятся: напр., целая нота, целая нота с точкой, бревис и лонга.

Естественно, что восприятие тех или иных длительностей как составной части некоего целостного временного явления или как самого этого явления зависит от ряда условий и, в том числе, от того возникают ли относительно краткие и относительно длинные длительности в рамках одной и той же композиции со стабильным темпом или относятся к разным композициям, а также частям, разделам одной композиции, каждая из которых имеет свои темповые параметры. В первом случае, при использовании в качестве конструктивных длительностей, скажем, только целых нот и бревисов, целые, естественно, окажутся "мерой-морой" для вторых, т.е. "простыми длительностями" по отношению к ним, а вторые, напротив, "сложными (= сложенными)". Примером функционирования таких целых нот в качестве *простых длительностей* может служить, в частности, ритмоструктура первой части из Третьей сонаты для ф-но Б.Тищенко).

Понятие *длительности иррациональные** используется в книге как аналог (менее удобному из-за своей большой протяженности) распространённого понятия "особые виды ритмического деления", т.е. относится к простым длительностям в составе дуолей, триолей и т.п. ритмических групп. Этому понятию в данной работе мною противопоставляется понятие *длительности рациональные**, относящееся к тем простым длительностям, протяженность которых, напротив, бинарно или тернарно пропорциональна величине других простых длительностей музыкальной ткани (напр., e к q или к q).

¹⁵ В. Екимовский. Композиция 55. «Deus ex machina — Бог из машины».

¹⁶ *Алеаторические длительности ограниченные** — временные доли, протяженность которых ограничена только моментом появления новых звуковых единиц в других голосах и пластах музыкальной ткани (в том числе, у одного и того же инструмента или разных). Такие длительности у Екимовского, чаще всего,

*длительности**¹⁷; к числу вторых — разнообразные *экмелические длительности*¹⁸.

Первичный тембровый материал в музыке Екимовского, подобно гармоническому и в временному, также очень разнообразен, поскольку наряду со всеми традиционными тембрами, в ней используются и многочисленные относительно новые, а порой, и достаточно экзотические (правда, в основном, ударные и духовые).

Тембровые возможности каждого инструмента реализуются композитором обычно "по полной программе": он применяет практически все общераспространенные и многие специфические способы звукоизвлечения (напр., "беззвучная" игра на клапанах духовых, удары по раструбам, исполнение на этих инструментах всевозможных гармонических аккордов¹⁹). Во многих его сочинениях тембр играет очень важную, а в отдельных случаях, подобно гармонии и ритму, и ведущую роль в организации композиционной структуры этих сочинений, их драматургического процесса, обретая при этом определённую тематическую значимость.

Первичный динамический материал Екимовского имеет как традиционные, так и более утончённые градации, и в некоторых из его композиций, например, в «Лунной сонате», развитая и исключительно

снабжены лигой, указывающей на обязательность их продления на величину, зависящую в основном от вышеназванных условий.

¹⁷ *Алеаторические длительности свободные** — временные доли с абсолютно свободной протяженностью, не имеющей никакого точного обозначения.

¹⁸ *Экмелические длительности** — крайне мелкие временные доли в составе различных *глицандирующих* (*крещендирующих* и *диминуирующих*) *ритмоедиц**, не предполагающие точной дифференциации.

¹⁹ В роли солирующих инструментов у Екимовского применяются все традиционные струнные инструменты (исключение — контрабас), все духовые и различные ударные. Одни из них солируют на протяжении каких-либо крупных разделов политембровых композиций, другие исполняют только ведущую партию в различных ансамблях, для третьих (в частности, для ф-но, скрипки, блок-флейты) им написаны отдельные сольные сочинения. (подробнее об этом см. "Каталог по инструментальному составу").

Перу Екимовского принадлежат многочисленные моно- и политембровые ансамбли от двух до пятнадцати исполнителей, уникальные композиции для 30-ти медных инструментов, для 48-ми скрипок, а также несколько сочинений для камерного и симфонического оркестров и два своеобразных аналога жанра концерта для солиста с оркестром (см. в книге: оба «Каталога» и «Аналитические эскизы»).

Среди композиций каталога, составленного самим В. Екимовским (сочинения до 2000 года), отсутствуют только произведения для солирующего голоса. Однако в 2001 году композитор впервые добавляет в свой каталог и вокальное сочинение под названием «Стихъ на скончаніе вѣка сего».

дифференцированная динамика просто поражает своей конструктивно-композиционной эффективностью и высокой художественной значимостью²⁰. В сравнительно редких случаях динамический материал выполняет не менее важные композиционные функции, чем тембр или даже гармония и ритм.

Первичный театрально-иллюстративный материал в музыке Виктора Екимовского представлен различной, а иногда и очень своеобразной мимикой исполнителей, жестикуляцией, а также всяческими, в том числе, и геометрически выстроенными перемещениями музыкантов на сцене, их довольно экстравагантными позами в момент игры на своих инструментах (см. «Посиделки двух пианистов») и разнообразным сценическим реквизитом (см. «Из каталога Эшера») ²¹.

²⁰ Композитор специально для этого сочинения создал собственный *динамический макромодус**, состоящий из 17 единиц: *pp- pp pp+ tr- tr tr+ p- p p+ mf- mf mf+ f- f f+ ff ff+* ("... поскольку мне хотелось, чтобы в каждом такте была бы новая динамика, то в результате здесь получилась такая линия её постепенного изменения, которая работает абсолютно не зависимо от других средств: допустим, аккорды расширяются, а мы привыкли к тому, что тут же должно возникнуть и одновременное *crescendo* — то, ничего подобного! у меня всё происходит не зависимо друг от друга и динамика не обязательно усиливается, а, напротив, может и диминуировать, и идти каким-то другим собственным путем" — из бесед с В. Екимовским).

²¹ Так, в частности, партитура Композиции «Созвездия гончих псов...» обычно демонстрируется слушателям во время её исполнения как "картина-иллюстрация".

КОМПОНЕНТНЫЕ ФОРМЫ *

Одной из наиболее важных тенденций в развитии гармонии, ритма, фактуры, инструментальной палитры, динамики музыкальной ткани XX столетия, её штрихового содержания, сонантности, пространственного и диапазонного решения, а также плотности (в том числе: звуковой, тембровой, метроритмической, штриховой, голосовой) и "инструментального театра" представляется **нарастающая их индивидуализация**, с одной стороны, и **повышение драматургического и формообразующего значения каждого из этих компонентов вплоть до самого важного конструктивно-ведущего**, с другой²².

Особенно ярко эта тенденция проявляет себя в сочинениях второй половины XX века и начала XXI на уровне гармонии, ритма и фактуры. Именно они всё чаще выступают здесь не только как важные композиционно-драматургические составляющие, но и как собственно темы (*гармоние-темы**, ритмотемы, *фактуротемы**). В последнем случае, эти компоненты музыкальной ткани функционируют уже в качестве не только ведущих композиционных и драматургических факторов, но и подчас полностью вытесняют с этой позиции такое традиционно значимое композиционно-драматургическое средство как "тема-мелодия".

В любом, и, естественно, не только современном, музыкальном сочинении композиционный и драматургический процессы всегда предстают как совокупность и взаимодействие нескольких относительно самостоятельных, соответственно, *компонентно-композиционных планов** и *компонентно-драматургических планов**, каждый из которых связан с развитием только одного из средств музыкальной ткани этого сочинения.²³ Отдельные из этих

²² К числу новейших средств современной музыкальной ткани, связанных с этой тенденцией сегодня относится также и сам музыкальный звук, и "параметр экспрессии" (понятие, введённое В.Н. Холоповой), и свет (цвет).

²³ Как пишет, в связи с данной проблемой, В. Н. Холопова "<...> ещё в музыке первой половины века в качестве ведущих основ [формообразования — Д. Ш.] стали выступать ритмика и мелодическая линейность. Во второй половине к ним прибавились фактура, тембр (звук, сонор), «параметр экспрессии», пространственность и другие (регистр, динамика), до 8-10 параметров. <...> \Основы формообразования разномасштабны и действуют на трёх основных масштабных уровнях: 1) макроуровень — уровень драматургии и архитектоники формы, 2) средний (медиоуровень, или мидлуровень) — уровень классического мелодического тематизма, 3) микроуровень — уровень звука, фактуры, ритмики, мелодической линейности, «параметра

планов, содержание и закономерность развития основополагающих элементов которых не имеют яркой индивидуальности, обычно не оцениваются как самостоятельно действующее или, по крайней мере, как важное композиционное и драматургическое явление, и, чаще всего, обладают либо сходным, либо (в более редких случаях) идентичным конструктивным решением. И напротив, планы, имеющие такую индивидуальность, как правило, всегда предстают в виде своеобразных композиционных и драматургических составляющих, соответственно, *панкомпозиционного процесса** и *пандраматургического процесса**²⁴.

экспрессии», пространственности, регистра, динамики. Такой фундаментальный для европейской музыки параметр, как звуковысотность, может охватывать и все уровни, но может концентрироваться лишь на микроуровне (например, высотная серия). Возросший в своем значении ритмовременной параметр может выходить за рамки только микроуровня и распространяться на макроуровень (пропорции архитектоники). Наиболее обогащённым во второй половине XX в. выступает микроуровень. <...> Композиторами данного периода выработаны особые программы создания музыкальных композиций от низшего до высшего уровней. «Стохастическая музыка» Ксенакиса после начального интуитивного импульса компонируется от микрокомпозиции с вероятностным выбором тембра или семейства инструментов, высоты, громкостной динамики и длительности звука, к макрокомпозиции, для которой избирается общий логический остов и определяется система операций с элементами микрокомпозиции. Те же стадии — в «Проектной музыкальной композиции» Когоутека. У Штокхаузена в композиционную иерархию входят «пункты», «группы», «массы», их связи, особое понятие составляет «момент-форма» (музыкальное событие в одно-временности), актуальная задача видится в унификации материала и формы. Сложность сочинения музыкального произведения со специальной работой на всех уровнях потребовала применения математических методов (особенно у Ксенакиса и Штокхаузена)" Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург. 1999. — С. 453.

²⁴ Основные предпосылки введения этих терминов:

1) термин "параметр" (от греч. *parametron* — отмеривающий) в его специальном значении — это "величина, характеризующая какое—н. основное с в о й с т в о ... системы или явления, процесса" (разр. моя — Д.Ш. Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия 2002) и " величина, числовое значение которой постоянно сохраняется на всем протяжении решения данной задачи" (Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. Второе, исправленное и дополненное издание. Изд. «Наука», М. 1975);

2) термин "компонент" (от лат. *componens* — составляющий) во всех известных словарях расшифровывается, прежде всего, как "составная часть, элемент чего-либо" (там же).

Очевидно, что в вышеназванном значении термин "параметр" в сочетании с понятием "форма" указывает прежде всего на некую величину, которая характеризует свойство музыкальной формы, но никак не на тот материал, на основе которого она образуется. В то же время термин "компонент", в аналогичном

Такого рода композиционные планы, получившие в ряде музыковедческих работ названия "многопараметрные формы"²⁵, "параметрные формы"²⁶, а также "инопараметровые"²⁷, в данной работе определяются как *компонентные формы**, а связанные с ними драматургические процессы как *компонентно-драматургические процессы** (= планы).

Каждая из *компонентных форм** в любом музыкальном сочинении всегда играет роль особой *композиционной составляющей* его "панформы"²⁸ или, в других определениях, *всекомпонентной формы**, *панкомпозиции**, что позволяет определить содержание последней как определённую совокупность и взаимодействие всех *компонентных форм** данного сочинения.

Развитие многих *компонентно-композиционных процессов**, не смотря на их высокую значимость даже в условиях господства традиционного мотивно-тематического формообразующего фактора, не говоря уже о музыкальной ткани, где этот фактор уходит на отдаленный план или вообще исчезает с "композиционной сцены", сегодня ещё не получило должного вни-

сочетания, как раз определяет именно конкретное материальное основание любого музыкального формопроцесса.

Одновременно, на уровне разных сторон этих материалов, *допускающих дифференциацию в аспекте своей величины*, в частности: количества, протяжённости и мощности, термин "параметр" оказывается необходимым (напр., плотностной параметр, корреспондирующий к уровню концентрации звуковых, динамических или штриховых конструктивных элементов, приходящихся на какую-либо долю музыкального времени).

²⁵ Термин из "семейства параметровых", впервые введён в отечественное музыковедение Ю.Н. Холоповым.

²⁶ Понятие широко используемое в публикациях отечественных музыковедов и в их числе: В.Н. Холоповой [в частности см. её работу "Формы музыкальных произведений" (главы XIII-XIV) — одну из крупнейших в этом отношении работ, а также её книги: "Типология музыкальных форм второй половины XX века (50—80-е годы)", "Параметр экспрессии" — новое измерение музыкального языка, "Музыка как вид искусства", "София Губайдулина" и др.], Т.С. Кюрегян (напр., "Новые формы изложения в музыке советских композиторов"), В.С. Ценовой ("О музыкальных формах в творчестве московских композиторов", "О творчестве московских композиторов 80-х годов: к проблеме музыкального языка", "О современной систематике музыкальных форм", "Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной") и др. музыковедами.

²⁷ Термин В.С. Ценовой (см. её работу "Музыкальные формы в творчестве современных московских композиторов". — С. 201).

²⁸ Термин Ю.Н. Холопова.

мания (счастливое исключение здесь — ритмо-композиционный процесс)²⁹. При этом наименее исследуемой здесь представляется проблема взаимодействия двух и более разных *компонентно-композиционных слоёв** *панкомпонентной композиционной структуры**, а также форм их взаимодействия (например: композиционно-однотипного, в том числе, синхронного и асинхронного, или композиционно-разнотипного, связанного как с традиционными формами композиционной структуры, так и относительно новыми). В то время, как именно здесь кроется, на наш взгляд, ряд важных фактов, способных открыть многое в аспекте индивидуальности композиционного мышления того или иного композитора, содержания его авторской драматургии.

В современном музыкальном сочинении любая из *компонентных форм** и связанный с ней *компонентно-драматургический план**, способны оказаться сильными композиционно-драматургическими факторами, причем настолько сильными, что именно они могут быть восприняты как ведущие конструктивные явления, (в частности, именно так может быть оценено композиционно-драматургическое значение *звукотекстности составляющей** и динамической составляющей в общем художественно-музыкальном процессе «Лунной сонаты» В. Екимовского или *фактуротематического процесса** в его «Vers libre»).

Построение *разноматериальных компонентных форм** может быть свя-

²⁹ Напр., структура "громкостной композиции" и сегодня чаще всего рассматривается только в тех ситуациях, когда экспозиционный и репризный разделы сочинения имеют разные громкостные параметры, отмечающиеся обычно в понятиях "тихая" или "динамическая реприза", либо, когда в его среднем разделе возникает несколько динамических подъёмов и спадов. И это представляется по своему закономерным и правильным, при условии, что по другим своим параметрам *громкостная структура** оказывается относительно однообразной. И также естественным видится в этом случае и то обстоятельство, что внимание слушателя (как и композитора, и исполнителя) обычно связывается при этом с более интересными по своему материалу и конструктивному содержанию *компонентными формами**. Однако, при появлении в той же *громкостной структуре** определенного множества контрастных динамических единиц, вступающих в своеобразные конструктивно-логические отношения (в частности, разносерийные или разнопрогрессийные), она может оказаться исключительно важным фактором воздействия на сознание слушателя, композитора и исполнителя. И здесь её содержание, как правило, требует специального внимания, особенно подробной дифференциации, соответствующих методов исследования и специфических классификаций. Естественно, что всё это, в определенной степени, относится и ко всем другим современным *компонентным структурам**.

зано и с общераспространёнными и ранее не известными композиционными принципами.

Любые из этих принципов способны функционировать на уровне того или иного компонентного "слоя" музыкальной ткани, и в качестве единственного конструктивного фактора, и в определенной взаимосвязи с другими, что приводит к образованию, соответственно, *одноплановых компонентных форм** и *многоплановых компонентных форм**.

Специфика применения каждого из этих принципов в одной или нескольких *компонентных формах** музыкального сочинения обуславливает специфику его общего, панкомпозиционного содержания. И здесь осознанное или неосознанное стремление композитора к индивидуальному воплощению какого-либо композиционного принципа становится исключительно важным критерием в оценке индивидуальности его композиционного мышления.³⁰

В зависимости от того, на уровне какого из средств музыкальной ткани рассматривается её драматургический и формопроецессы и принципы, лежащие в их основе (соответственно, *компонентно-драматургический процесс** и *компонентно-композиционный процесс*, а также *компонентно-драматургический принцип** и *компонентно-композиционный принцип**), каждый из них обычно определяется в соответствии с названием этого средства. Так на уровне фактуры может использоваться понятия "фактурная драматургия", "*фактуро-драматургический принцип**", "*фактурная форма**" (= "*фактуроформа**"), "*фактуро-композиционный принцип**", на уровне ритма — "ритмическая драматургия", "ритмо-драматургический принцип" и "ритмическая форма" (= "*ритмоформа**"), "ритмо-композиционный принцип", динамики — "*динамическая драматургия**" (= "*громкостная драматургия**"), "*динамико-драматургический принцип**" и "*динамическая форма**" (= "*громкостная форма**", "*динамико-композиционный принцип**") и т.д.

Характерное для современного композитора обращение к различным типам, видам и подвидам *компонентной формы** в пределах одного сочинения обычно связано со становлением в нём *многоплановых компонентных форм** (их природа представляется как сложное единение нескольких параллельно и последовательно складывающихся и взаимодействующих *одноком-*

³⁰ При этом, естественен тот факт, что чем большее число *компонентных форм** принимается во внимание при исследовании композиционных закономерностей сочинений композитора, тем полнее и объективнее оказывается такая оценка.

понентных форм* и разнокомпонентных форм*), а также многозначных компонентных форм* (форм, в которых действует два и более композиционных принципа, вследствие чего содержание этих форм представляется одновременно как многозначное, т.е. имеющее, соответственно два и более конструктивных значений).

В то же время, нельзя не отметить и тот факт, что возникающая в подавляющем числе современных *разнокомпонентных форм** композиционная многоплановость и многозначность, т.е. образование *компонентных форм многоплановых** и *компонентных форм многозначных**, представляется явлением, характерным для сочинений не только современности, но и предыдущих музыкальных эпох. Однако в большинстве своём, многие из современных *компонентно-композиционных процессов** (в частности, динамические, диапазонные и артикуляционные) не имели в известном музыкальном прошлом столь же важного конструктивного и семантического значения, которое они обрели в сочинениях наших современников.

Как правило, содержание *компонентно-композиционных процессов** сегодня оказывается всё чаще индивидуальным конструктивно-стилистическим и семантическим явлением. Другими словами, если в относительно отдалённом музыкальном прошлом композитор вполне сознательно стремился, прежде всего, к созданию относительно новых мелодико-тематических структур, а ближе к XX веку также и гармонической, и ритмической, и при этом вполне довольствовался общераспространёнными видами других компонентных структур, то сегодня он обычно сочиняет каждый раз заново и фактуру, и динамику, и артикуляцию, и само музыкальное время-пространство, т.е., в конечном моменте, всё, что составляет "композиционное поле" его очередного произведения.

О классификации компонентных форм*

Первоначальная дифференциация *компонентных форм** — **материальная** (= собственно, компонентная) — связана с содержанием их конструктивного материала, что позволяет различать их композиционное содержание как *фактуроформы**, *темброформы**, *ритмоформы** и *темпоформы**, *плотностные формы**, *акустические формы**, *штриховые формы**, *динамические формы** (= *громкостные формы**), *диapазонные формы**, а также *плотностные формы** и др.

Последующая дифференциация *компонентных форм** — **техническая** — складывается в зависимости от содержания принципа работы композитора с группой тех или иных однородных музыкальных средств, лежащих в основе в основе той или иной из *компонентных форм**, т.е. от содержания *техники компонентно-композиционного письма**.

В частности, при выстраивании сочинения на основе определённого ряда однородных конструктивных элементов (напр., ряда длительностей, ряда динамических оттенков и т.д.) с последующим их *относительно* *свободным* расположением относительно друг друга образуется *компонентная форма рядно-свободная** или, иначе, *компонентная форма модальная**.

При *сохранение* того или иного *изначального* порядка во всех последующих появлениях этих однородных конструктивных элементов, в частности, серийного или прогрессийного, складываются уже *рядно-организованные компонентные формы**, в том числе: *компонентная форма серийная** и *компонентная форма прогрессийная**.

Не зависимо от своей материальной специфики все *компонентные формы** имеют много общих закономерностей, связанных, прежде всего, с возможностью их построения на основе одинаковых композиционных принципов, в том числе: принципов, относящихся к музыкальному искусству Средневековья, Возрождения, Барокко, Классицизма, Романтизма и XX столетия.³¹ Наличие таких закономерностей является важной предпо-

³¹ Конечно, не каждый из этих композиционных принципов находит своё применение на уровне любых компонентов музыкальной ткани. Трудно ожидать, например, появление сонатной организации на уровне только динамического или только артикуляционного материала. Однако, многие из этих принципов, в том числе: принципы рондо, вариаций, остинато, прогрессии, серии, динамической волны, в каком-либо своём преломлении, являются общехарактерными для разноматериальных *компонентных форм**.

сылкой для многогранных классификаций *компонентных форм**, в том числе, классификаций, выстраиваемых³²:

❖ в соответствии с материальным составом:

- *моноэлементные однокомпонентные формы** — композиционные структуры, складывающиеся на основе только *о д н о - р я д к о в ы х* и *о д н о м а т е р и а л ь н ы х* элементов (напр., только аккордов, только интервалов, только ритмоформул, только пауз, только "темпоединиц" и др.);
- *полиэлементные однокомпонентные формы** — композиционные структуры, складывающиеся на основе *н е с к о л ь к и х* *р а з н о п о р я д к о в ы х*, но *о д н о м а т е р и а л ь н ы х* элементов (напр., только аккордов и интервальных групп, ритмоформул и пауз и др.);
- *монокомпонентные формы** — композиционные структуры, складывающиеся на основе только *о д н о м а т е р и а л ь н ы х* элементов (напр., только ритмических — ритмoфoрмa, только тембровых — *тембpoфoрмa** и др.);
- *поликомпонентные формы** — композиционные структуры, выстраиваемые на основе *р а з н о м а т е р и а л ь н ы х* элементов (напр., гармонических и динамических, ритмических и тембровых и т.д.);

❖ в соответствии с голосовым составом — *компонентная форма однослойная** (= *одноголосная, однопластовая**) и *компонентная форма многослойная** (= *многоголосная, многопластовая**)³³;

³² Определённая часть из предлагаемых здесь классификационных позиций применима также и в области мотивно-тематических композиционных структур.

³³ С учётом и материального и голосового, а также пластового состава, вышеназванные формы могут иметь и дополнительную дифференциацию, в том числе:

*монокомпонентная форма однослойная** — *компонентно-композиционная структура**, образуемая в *о д н о м* *г о л о с е* (пласте) музыкальной ткани на уровне одного её конструктивного материала;

*поликомпонентная однослойная форма** — *компонентно-композиционная структура**, образуемая в *о д н о м* *г о л о с е* (пласте) музыкальной ткани, но на уровне разных конструктивных её материалов (напр., динамическом и ритмическом);

*монокомпонентная форма многослойная** — *компонентно-композиционная структура**, образуемая на уровне одного и того же материала музыкальной ткани, но относящегося к её *р а з н ы м* *г о л о с а м*;

*поликомпонентная форма многослойная** — *компонентно-композиционная*

-
- ❖ в соответствии с композиционными принципами, сложившимися до XX столетия — музыкальные формы Средневековья, Возрождения, Барокко, Классической и Романтической эпох;
 - ❖ в соответствии с техническими принципами, приобретшими важное и ведущее конструктивное значение в музыкальном искусстве XX - XXI столетий, в том числе, прогрессивным и серийным: *компонентные формы прогрессивные** и *компонентные формы серийные**;
 - ❖ в соответствии с *принципом векторно-графической композиции** или, иначе, *принципом геометрической композиции**³⁴, в том числе: *компонентные формы строго-геометрические** и *компонентные формы свободно-геометрические (= графические)**,
 - ❖ в соответствии с построением на основе одного и того же или разных принципов композиционной структуры — *компонентные формы однотипные** и *компонентные формы разнотипные**;
 - ❖ в соответствии с целостностью композиционного процесса — *компонентная форма непрерывная** и *компонентная форма рассредоточенная* (= прерывная*)*;
 - ❖ в соответствии с конструктивно-структурной устойчивостью композиционного процесса: а) при выстроенности формы от начала до конца на основе одного и того же композиционного принципа (= одних и тех же композиционных принципов) образуется *компонентная форма стабильная**; б) при наличии в ней перехода от одного композиционного принципа к другому (в том числе: подготовленно-го или внезапного) складывается *компонентная форма мобильная** (в том числе, форма с композиционным отклонением, модуляцией или эллипсисом)³⁵;
 - ❖ в соответствии с построением *компонентной формы** на основе одного или нескольких композиционных принципов:

*структура**, образующаяся в р а з н ы х голосах музыкальной ткани и на уровне р а з н ы х её материалов.

³⁴ Принцип, обуславливающий такую композиционную организацию однородных компонентов музыкальной ткани, при которой г р а ф и ч е с к о е в ы р а ж е - н и е и х о т н о ш е н и й напоминает различные геометрические тела, рельефы.

³⁵ Понятия, производные от терминов В.П. Бобровского: "композиционная модуляция", "композиционное отклонение", "композиционный эллипсис".

- *компонентная моноформа* * (= *компонентная однозначная форма*)*;
- *компонентная полиформа* *, в том числе:
 - *компонентная полиформа многозначная* * или, иначе, *компонентная полиформа смешанная* * ³⁶;
 - *компонентная полиформа многоплановая* * ³⁷.

³⁶ *Компонентная форма многозначная* * — 1) *компонентная форма* *, выстроенная в одном голосе (пласте) музыкальной ткани на основе двух и более композиционных принципов, действующих относительно одновременно и непрерывно на всём протяжении музыкального процесса, придавая ему таким образом многозначное композиционное содержание; 2) *компонентная форма* *, образованная с одновременным участием нескольких композиционных принципов; то же, что *Компонентная форма смешанная* *. Понятие "*компонентная форма многозначная* *" создано автором этой книги по аналогии с понятием Ю.Н. Холопова "многозначная тональность".

³⁷ *Компонентная форма многоплановая* * — форма, выстроенная на основе двух и более композиционных принципов, действующих одновременно, но с условием, что одни из них функционируют рассредоточенно, а другой (другие) непрерывно — термин, производный от понятия В.В. Протопопова "многоплановая форма".

*Компонентные формы геометрические**

Характерное для современного композитора обращение к различным типам, видам и подвидам музыкальной формы в пределах одного сочинения приводит обычно к становлению в нём *компонентных форм многоплановых**, природа которых представляется как сложное единение нескольких параллельно и последовательно складывающихся и взаимодействующих *однокомпонентных форм** и *разнокомпонентных форм**.

В то же время, нельзя не отметить и тот факт, что возникающая в подавляющем числе современных сочинений в среде *разнокомпонентных форм** композиционная многоплановость и многозначность, т.е. образование *компонентных форм многоплановых** и *компонентных форм многозначных**, представляется явлением, характерным для сочинений не только современности, но и для предыдущих музыкальных эпох. Однако в большинстве своём, многие из современных компонентно-композиционных процессов* (в частности, динамические, диапазонные и артикуляционные) не имели в известном музыкальном прошлом столь важного конструктивного и семантического значения, которое они обрели в сочинениях наших современников.

Как правило, содержание *компонентно-композиционных процессов** сегодня оказывается всё чаще индивидуальным конструктивно-стилистическим и семантическим явлением. Другими словами, если в относительно отдалённом музыкальном прошлом композитор вполне сознательно стремился, прежде всего, к созданию относительно новых мелодико-тематических структур, а ближе к XX веку также и гармонической, и ритмической, и при этом вполне довольствовался общераспространёнными видами других компонентных структур, то сегодня он обычно сочиняет каждый раз заново и фактуру, и динамику, и артикуляцию, и само музыкальное время-пространство, т.е., в конечном моменте, всё, что составляет "композиционное поле" его очередного произведения.

В *современных компонентных формах**, наряду с композиционными принципами, имеющими многовековую историю, всё большее значение играет ряд относительно новых, в том числе: *принцип геометрической композиции**³⁸, *принцип прогрессивной композиции** и *принцип серийной компо-*

³⁸ *Принцип геометрической композиции** — принцип, обуславливающий такую композиционную организацию однородных компонентов музыкальной ткани, при которой графическое выражение их отношений

зиции.

Действие *принципа геометрической композиции** при создании музыкального сочинения приводит к образованию в нём двух типов геометрической формы:

*геометрической формы свободной** (= *геометрической формы ландшафтной** или *геометрической формы рельефной**), чей "графический облик" ассоциируется с конфигурацией какого-либо ландшафта. Напр., с рельефом горной цепи, рельефов какой-то части морского дна и др.³⁹;

*геометрической формы строгой**, т.е. формы, "графический облик"⁴⁰ которой напоминает какие-либо графические геометрические фигуры (трапеции, треугольники, прямоугольники, полушария, эллипсисы и др.).

Компонентные формы геометрические свободные*

Как правило, эти формы всегда имеют относительно индивидуальное конструктивно-графическое решение, которое чаще всего ассоциируется с различными природными поверхностями, в частности, с горными рельефами, волной (= волнами) и пр., что, собственно, и послужило основанием для других их определений: "*рельефные компонентные формы**" (= *рельефные формы**, *ландшафтные компонентные формы**, *ландшафтная форма**), "*векторно-графические компонентные формы**" (= *векторно-графические формы**, *ландшафтно-графические формы**). Однако, при всей такой индивидуальности, на уровне отношений отдельных разделов (частей, фаз) своего рельефа, *свободно-геометрические формы** могут обнаруживать и определённое "внешнее" сходство друг с другом, которое может быть обусловлено, с одной стороны, выстраиванием композиционных отношений этих фаз на основе одних и тех же принципов традиционного формообразования (напр., принципов рондо, вариаций или трехчастной репризной формы), а с другой, встраиванием в процесс этих отношений, в качестве отдель-

напоминает различные геометрические тела и рельефы холмов, гор, горных хребтов, равнинных полей и пр. ; то же, что *Геометрической принцип формообразования**, *Векторно-графической композиции принцип**.

³⁹ Одна из особенностей *свободно-геометрических музыкальных форм** — возможность появления в их структуре отдельных *строго-геометрических субформ**.

⁴⁰ *Графический облик** — очертания внешней границы нотного поля сочинения (его раздела, части), в том числе: относительно плотно заполненного нотным материалом или относительно разряженного.

ных составляющих, каких-либо из вышеназванных видов строго-геометрических форм*.

Характеристика *свободно-геометрических форм** обычно представляет собой обобщенное или детальное описание их двухмерного "графического образа", выстроенного на основе определённых математических посылок, каждая из которых, в свою очередь, связана с исследованием динамики (= этапов активности) той или иной стороны компонентного формопроцесса*, наблюдающегося в этих формах. К числу таких сторон относятся следующие:

- число относительно самостоятельных *векторно-графических фазоформ**, содержащихся в композиционно-компонентном процессе;
- содержание рельефа этих *фазоформ** (напр., одни фазы могут иметь плавное волнообразно-крещендирующее и диминуирующее строение, другие — исключительно прямолинейное, третьи — разномасштабное повторение одной и той же геометрической фигуры и т.д. и т.п.);
- зеркальные одновременные (= синхронные) или последовательные (= асинхронные, имитационные) отношения *фазоформ** (соответственно: *синхронно-зеркальные фазоформы** и *асинхронно-зеркальные фазоформы** — они же *имитационно-зеркальные фазоформы**) или, другими словами, одновременные или последовательные отношения сходных *фазоформ**, расположенных по отношению друг к другу в плюсовой и минусовой пространственных координатах;
- отношения всех *фазоформ** в соответствии с композиционным принципом, присущим традиционному мотивно-тематическому формообразованию.

Компонентные формы геометрические строгие*

В современной музыкальной ткани строгие геометрические формы представлены рядом относительно индивидуальных по своему "векторно-графическому" решению структур, которые обычно вызывают различные аллюзии на ту или иную геометрическую фигуру, что, собственно, и позволяет определять эти формы как "геометрические". Организация их композиционного процесса, его динамика может быть связана с разными конструктивно-геометрическими принципами. Напр., с принципом трапеции (*компонентная форма трапеционная**, т.е. *компонентная форма**, имеющая конфигурацию трапеции — K52. Успение — *плотностно-голосовая трапецевидная форма**), принципом треугольника (*компонентная форма треугольная** — *диапазонный* и *звукоплотностной* (= *динамический*) *равнобедренный треугольник** в K13. Ave Maria), принципом прямоугольника — стати-

ческая четырёхугольная громкостная форма или, иначе *громкостной прямоугольник** в К16. Ноктюрны), принципом эллипсиса (*компонентная форма эллиптическая** 41), принципом пирамиды (*компонентная форма пирамидная**: К42. Прелюдия и fuga — *компонентная форма громкостная* (= динамическая) *пирамидная**; К51. Двойные камерные вариации — *компонентная форма динамическая** типа пирамида шестиступенная равносторонняя) и др. Отдельные из этих форм в сочинении предстают обычно в различных вариантах — подвидах (скажем, форма трапеции может демонстрировать себя как фигура с равными или неравными углами, а также с вершинами и основаниями различной протяженности).

При создании строгих *геометрических компонентных форм** возможно и однократное и многократное действие какого-либо из конструктивно-геометрических принципов, что приводит к становлению, соответственно, *одночастных* (= *однофазных**) *компонентных геометрических форм** и *многочастных* (= *многофазных**) *компонентных геометрических форм**. Следствием многократного повторения того или иного геометрического принципа при сохранении всех параметров исходного компонентного материала всегда оказывается образование *компонентной формы геометрической цепной* (= *куплетной**. Напр., цепи равнобедренных треугольников), а при изменении этих параметров — *компонентной формы геометрической вариационно-цепной* (= *куплетно-вариационной**. Напр., пирамидальной, составляющими частями которой являются трапеции, отличающиеся друг от друга угловыми показателями, а также вертикальным и горизонтальным индексом).

При последовательном выстраивании *компонентной формы** на основе разных *принципов геометрической композиции**, она обретает значение *компонентной формы полигеометрической**, а её составляющими блоками — разделами, частями — оказываются разнообразные *компонентные геометрические субформы**.

В *компонентных полигеометрических формах**, наряду с их собственными специфическими композиционными принципами, обычно действуют

⁴¹ В частности, пример "профиля формы", который может быть условно определён как "эллипсис с заостренными концами", приводится А.С. Соколовым в его книге «Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества» при анализе "Музыки для струнных, ударных и челесты" Б. Бартока на уровне тонального материала фуги — отдельных позиций её темы (см. С.113).

многие традиционные, в частности, лежащие в основе таких форм как рондо, трёхчастная репризная, зеркально-симметричная и вариационная, что, в свою очередь, увеличивает число видов и подвидов *компонентных форм геометрических строгих**.

Технические формы*

Действие принципов *прогрессийного**, серийного, модального и тонального построения композиционной структуры обычно сопровождается становлением особых видов *компонентных форм**, каждый из которых имеет соответствующее наименование, в том числе: *прогрессийная**, *регрессийная**, *серийная*, *модальная*⁴² и *тональная компонентные формы**. В этих формах, подобно *геометрическим компонентным формам**, наряду с их вышеназванными композиционными принципами, могут функционировать также различные принципы классического формообразования и, так называемые, *векторно-графические (= геометрические) принципы**.

О методике построения диаграмм векторно-графической структуры компонентных форм

Методика построения диаграмм (= графиков), раскрывающих с относительно высокой точностью содержание векторно-графической структуры *компонентных форм**, непосредственно связана с математическим выражением различных параметров материала этих форм, в том числе, параметров и сохраняющихся и изменяющихся в процессе развития этого материала.

Так, в частности, **в е р т и к а л ь н ы й п а р а м е т р** может быть связан:

⁴² Эта группа форм в аспекте их мотивно-тематического, гармонического и ритмического построения активно исследуется в музыковедении на протяжении ряда последних десятилетий. Одним из первых и концептуально убедительных прорывов в эту область и, в частности, в сферу серийных форм, явля-ется работа В.Н. Холоповой «Драматургия и музыкальные формы в кантате С. Губайдулиной "Ночь в Мемфисе"», идеи которой нашли своё развитие в последующих её трудах и, в том числе, книге «Формы музыкальных произведений» (1999). Серьёзным вкладом в исследование этой группы форм стали также отдельные публикации В. Ценовой (напр., её книга «Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной», посвящённая проблемам неординарной композиционной организации на уровне ритма в сочинениях С. Губайдулиной) и работы ряда других музыковедов. Данные формы рассматриваются в книге В. Ценовой на уровне только некоторых *компонентных процессов**. Первые положения, посвящённые этим формам, представлены в нижепредлагаемых классификациях *компонентных форм**, все остальные — в разных аналитических эскизах второй части книги.

- с уровнем сонантности в звуковой, интервальной и аккордовой ткани сочинения — *сонантная компонентная форма**;
- с уровнем плотности в артикуляционной, динамической, звуковой, интервальной, ритмической и тембровой ткани — *плотностные компонентные формы** (= *плотностные формы**, в том числе: *аккордово-плотностная форма**, *голосовая плотностная форма**, *звуковая плотностная форма**, *интервальная плотностная форма**, *ритмическая плотностная форма**, *тембровая плотностная форма**);
- с уровнем громкости — *громкостная ** или, иначе, *динамическая форма**;
- с "диапазонным содержанием" музыкальной ткани — *диапазонная форма**;
- и др.

При этом все *компонентные формопроцессы** могут рассматриваться в двух аспектах:

первый — когда в качестве нулевой точки отсчёта берется самый низкий или самый высокий из "параметрных показателей" исследуемого *компонентного формопроцесса** (напр., в диапазоне процесса — наиболее низкий или высокий тон сочинения);

второй — более наглядный и объективный — предполагает в качестве такой точки отсчета выбор среднего "параметрного показателя" (напр., "осевого тона" звуковой ткани музыкального сочинения).

Что касается горизонтального параметра, то он всегда соотносится со временем, в течение которого происходят те или иные изменения в исследуемых компонентных процессах*.

В зависимости от числа замеряемых данных, многие геометрические фигуры (если они имеют место в рассматриваемой композиционной структуре) на диаграмме (= графике) могут иметь как абсолютно прямые вертикальные и диагональные стороны (минимум параметрных замеров), так и стороны с каким-либо изгибом (незначительным — при сравнительно небольшом числе замеров, или, напротив, значительным — при большом числе этих замеров). Естественно, что с увеличением числа просчитываемых параметров, соответственно, вырастает приближение к объективному содержанию исследуемой "рельефной формы" любого из *компонентных процессов**.

1-я КЛАССИФИКАЦИЯ *КОМПОНЕНТНЫХ ФОРМ** — по "материальному основанию" *компонентных форм**⁴³:

*Акустические компонентные формы**

- *акустические рассредоточенные стереовариации** ⁴⁴ (в частности, на уровне рефрена в К31. Die ewige Wiederkunft);
и др.

*Векторные компонентные формы**

- *векторная континуально-волнообразная форма** (К64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, 4-я пьеса — 1-е значение);
- *векторный канон** (К40. Стансы, 2-й Станс — *свободный двухголосный зеркальный**; К43 ^{Пример 133});
- и др.

*Диапазонные компонентные формы**

- *диапазонная зеркально-крецендирующая форма с обрамлением** (К16. Ноктюрны ^{Схема 25});
- *диапазонная крецендирующая форма** (К66. Зеркало Ави-

⁴³ В работе представлены три варианта классификации *компонентных форм**. В их основе лежат и сходные, и относительно разные критерии дифференциации таких форм.

В первой классификации начальная дифференциация *компонентных форм** связана с их конструктивным материалом или, иначе, "материальным основанием", выстроенным в алфавитном порядке. Далее внутри отдельных "материальных групп" называются формы, связанные с классико-романтическими композиционными принципами, которые всякий раз располагаются в одном и том же порядке — от относительно простых к более сложным; затем указываются *технические компонентные формы**, *векторно-графические** (= *геометрические**) и различные *компонентные полиформы**, в том числе: *многозначные**, *многоплановые* и *многопланово-многозначные**; замыкают "материальные группы" циклические композиции.

В каждой "материальной группе" называются только те *виды и под-виды компонентных форм**, которые рассматриваются в сочинениях Виктора Екимовского, что само по себе не исключает возможности появления в большинстве из таких групп многих из ранее названных вариантов *компонентных форм** (на что, в частности, указывает в каждой группе подпункт "и др.").

⁴⁴ Определения этой и ряда последующих компонентно-специфических форм (за некоторым исключением) в целях сокращения "книжного пространства" **представлены в последнем разделе книги «Словарь...» и её второй части.**

ценны, средняя часть);

- *диапазонная свободно-геометрическая (= рельефная) форма** (K78. Graffiti — Граффити ^{Схема 89});
- *диапазонный прогрессивный период**:
 - *диапазонный диминуирующий период**;
 - *диапазонный крещендирующий период** (K2, II);
- *диапазонный равнобедренный треугольник** (K13. Ave Maria);
- и др.

*Динамические (= громкостные) компонентные формы**

- *громкостная волнообразная форма **:
 - *громкостная крещендирующая волнообразная форма** (K66. Зеркало Авиценны, сред. часть);
 - *громкостная серпантинная волна с обрамлением** (K59. Полет воздушных змеев ^{Схема 80});
- *громкостная двухчастная развивающая форма** (K1, K33. Соната с похоронным маршем ^{Схема 56});
- *громкостная многозначная форма** (K1; K59. Полет воздушных змеев ^{Схема 79}; *серпантинная громкостная волна с обрамлением** ^{Схема 80} / *пятифазное громкостное рондо** ⁴⁵);
- *громкостная многоплановая форма** (K56. Тройные камерные вариации — трехплановая ^{Схема 77}; четное рондо / *трехступенчатая крещендирующая рассредоточенная форма** / *трёхчастная оstinатная рассредоточенная**);
- *громкостная статическая форма** — *громкостной прямоугольник** (K16. Ноктюрны);
- *громкостная трёхчастная оstinатная рассредоточенная форма** (K56. Тройные камерные вариации ^{Схема 77});
- *громкостной прогрессивный период**:
 - *громкостной крещендирующий период** (K2, II);
 - *громкостной диминуирующий период**;
- *громкостное рондо**:

⁴⁵ Отдельные композиционные планы и композиционные значения в, соответственно, многоплановых, многозначных и многопланово-многозначных формах разделены в примерах косой линией.

- *громкостное классическое рондо** (K59. Полет воздушных змеев);
- *громкостное концентрическое рондо** (K40. Стансы Схема 60);
- *громкостное серпантинно-крещендирующее рондо с внутренним рефреном** ⁴⁶, *местными репризами и кодой* (K79. Corona di sonetti - Венок сонетов Схема 93);
- *громкостное четное рондо** (K56. Тройные камерные вариации Схема 77);
- *громкостные двойные вариации** (K1);
- *динамическая многоступенчатая форма** (K31. Die ewige Wiederkunft: пятиступенная *разносторонняя "пирамида"* Схема 50; K42. Прелюдия и fuga: трехступенная "пирамида" неполная восходящая — без спуска; K51. Двойные камерные вариации: шестиступенная равносторонняя динамическая "пирамида" Схема 70);
- *динамическая полифигурная строго геометрическая форма** (K66. Зеркало Авиценны Схема 84);
- *динамическая трехступенчатая крещендирующая рассредоточенная форма** (K56. Тройные камерные вариации Схема 77);
- *динамический равнобедренный треугольник** (K13. Ave Maria);
- *динамический цикл** (K51. Двойные камерные вариации — *громкостная зеркально-прогрессивная шестичастная форма** Схема 70; *громкостная зеркально-прогрессивная пятичастная форма с тихой "репризой"* ⁴⁷ или, иначе, *громкостная разносторонняя пятиступенчатая пирамида** Схема 50);
- и др.

*Гармонические (= звуковые) компонентные формы** ⁴⁷

⁴⁶ Т.е. с рефреном, который не появляется в начале и конце формы рондо.

⁴⁷ *Гармоническая (= звуковая) компонентная форма** — 1) *компонентно-композиционная структура**, складывающаяся на уровне отношений каких-либо однородных гармонических элементов (в том числе: интервалов, аккордов, соноров, шумозвуков), а также на уровне содержания функциональных отношений гармонических центров, групп созвучий, гармонических слоёв и гармонических зон и др. В качестве самостоятельной подгруппы гармонических форм выступают также различные *звукоточностные формы**, в частности, *интервальные точностные формы** и *голосовые точностные формы**. (В данной классификации этот "материальный тип" компонентных форм рассматривается в составе *точностных*

- *аккордовая компонентная форма** (K16. Ноктюрны, V — многозначная: *гармоническое микророндо** / *чётное гармоническое микророндо** Схема 34, Схема 35);
- *интервальная компонентная форма**:
 - *интервально-прогрессийная континуальная форма** (K16. Ноктюрны, IV);
 - *многопланово-многозначная интервальная форма** (K16. Ноктюрны — верхний пласт музыкальной ткани: тройные рассредоточенные позиционно-интервальные микровариации* / микровариации на интервальные группы* / четное интервальное рондо*; нижний пласт Схема 31 и Схема 32 — интервальное рондо / двухчастная контрастно-развивающая интервальная форма* / рассредоточенные интервальные вариации*);
 - и др.
- *позиционная компонентная форма**. Напр.:
 - *позиционная рондо-вариационная форма**⁴⁸ (K31. Die ewige Wiederkunft, V);
- *тономодусная компонентная форма**:
 - *континуальная пятифазная тономодусная форма** (K16. Ноктюрны, II);
 - *регрессирующая тономодусная форма** (K16. Ноктюрны, II);
 - *тонокрепещендирующая колор-форма** (K76. Урок музыки в византийской школе, I^{Схема 86});

*форм**); 2) композиционная структура, складывающаяся на уровне каких-либо звуковых составляющих музыкальной ткани, взятых как порознь, так и в различных совокупностях, в том числе: содержания звукорядного процесса, структуры интервалики и аккордики; содержания функциональных отношений тех или иных звуковых элементов, в частности, гармонических интервалов, аккордов, тональных центров, слоёв и зон и др.; 3) то же, что *Звуковые компонентные формы**.

⁴⁸ *Позиционная рондо-вариационная форма** — форма, складывающаяся на уровне *п о з и ц и о н н ы х* (= *т о н а л ь н ы х*) отношений отдельных разделов или фаз гармонического процесса. В данной форме объектом варьирования — "темой" — является звукорядный материал начальной "восходящей линейной формулы", в роли рефрена выступает начальная позиция, а эпизодов — все остальные его позиции. При этом эффект позиционных смен обычно (но не всегда) усиливается за счет одновременного обновления звукорядного материала.

- *тономодусная, интервально-прогрессирующая континуальная пятифазная форма** — *тономодусная компонентная непрерывная форма** с прогрессивно развивающейся интервальной структурой;
- и др.
- *геометрические звуковые компонентные формы строгие**:
 - *равнобедренный треугольник** на уровне величины и количества используемых в музыкальной ткани интервалов (K13. Ave Maria);
 - и др.
- *многозначная гармоническая форма** (K30. Прощание: 3-хчастная репризная /2-хчастная безрепризная период с серединой ^{Схема 43});
- и др.

*Плотностные компонентные формы** ⁴⁹

*звукоплотностная форма**

- *звукоплотностной прогрессийный период**:
 - *звукоплотностной крещендирующий период** (K2, II);
 - и др.
- *звукоплотностной равнобедренный треугольник** (K13. Ave Maria);
 - *звукоплотностная свободно-геометрическая (= рельефная) форма** (K78. Graffiti - Граффити ^{Схема 88});
 - *звукоплотностная серпантинная волна с обрамлением** (кульминационная фаза волны — конец первой части сочинения K59. Полет воздушных змеев ^{Схема 82});

⁴⁹ В зависимости от музыкальных средств, на уровне которых складывается та или иная *плотностная форма**, различается несколько её "материальных видов", в том числе: *звукоплотностная форма**, *ритмоплотностная форма**, *тембροплотностная форма**, *динамикоплотностная форма**, *штрихоплотностная форма**, *голосоплотностная форма**. Анализ плотности расположения тех или иных музыкальных средств связан с оценкой близости их вертикального ("вертикальная плотность") и горизонтального ("горизонтальная плотность") расположения относительно друг друга. Понятие "вертикальная плотность" относится к тому или иному числу однородных простейших компонентов музыкальной ткани, появляющихся одновременно, понятие "горизонтальная плотность" — к числу этих компонентов, приходящихся на какую-либо единицу измерения музыкального времени.

- *звукоплотностная строго-геометрическая многоэлементная крещендирующая форма**:

- *звукоплотностностная строго-геометрическая многоэлементная крещендирующая форма континуальная** (K2, III; K8. Трио-соната da camera, II; K64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, 2 и 3-я пьесы);
- *звукоплотностностная строго-геометрическая многоэлементная крещендирующая форма рассредоточенная** (K9. Лирические отступления — в рамках рассредоточенного фугато);
- и др.

*интервально-плотностная форма**

- *интервально-плотностная прогрессийная форма**:

- *интервально-плотностная многофазная диминуирующая форма с обрамлением** (K16. Ноктюрны ^{Схема 27});
- и др.

*плотностно-голосовая форма**

- *плотностно-голосовая зеркально-симметричная форма** (K22. Квартет - cantabile ^{Схема 39});

- *плотностно-голосовая прогрессийная форма**:

- *плотностно-голосовой крещендирующий период** (K65. 27 разрушений, 27-е Разрушение);
- и др.

- *плотностно-голосовая строго геометрическая форма**:

- *строго геометрическая плотностно-голосовая форма в форме трапеции** ⁵⁰ (K52. Успение ^{Схема 72});

- *плотностно-голосовая свободно-геометрическая (= рельефная) форма** (K78. Graffiti - Граффити ^{Схема 88});

- *плотностно-голосовая трёхчастная форма** (K31. Die ewige Wiederkunft, III);

- и др.

Ритмические компонентные формы*

- *встречно-прогрессийная ритмоформа** (K30. Прощание);

⁵⁰ Т.е. форма, голосовая структура экспозиции которой выстроена *прогрессийно*, репризы — *регрессийно*, а середины — статично.

-
- *двухчастная зеркальная рассредоточенная ритμοформа** (K79. Corona di sonetti - Венок сонетов — на уровне числа повторяемых разделов ^{Схема 92});
 - *зеркально-прогрессийная пластовая ритмоформа** (K8. Трио-соната da camera, I);
 - *многозначная ритмоформа** (K16. Ноктюрны, III: бесконечный ритмокано́н / *ритморондо** / 3-частная репризная Схема 29; K22. Квартет-cantabile — *многозначная паузная ритмоформа**: *трёхчастная репризная форма с добавочным нечётным рефреном** и кодой / *ритмовариации с добавочным нечётным рефреном**; K33. Соната с похоронным маршем на уровне: асинхронных и синхронных ритмических полей / *ритмическое рондо** / *волнообразная ритмоформа с зеркальным рельефом**) ⁵¹;
 - *паузная трёхчастная репризная форма с добавочным нечетным рефреном и кодой** (K22. Квартет-cantabile);
 - *паузные вариации** (K22. Квартет-cantabile);
 - ритмопериод:
 - *изоритмический период с репризой-кодой** (K8. Трио-соната da camera, II);
 - *прогрессийный (= крещендирующий) ритмопериод** (K1, Г.п.);
 - *ритмопериод квази зеркальный** (K52. Успение, форма ритмотемы ^{Схема 71});
 - и др.
 - *рассредоточенная прогрессийная ритмоформа** (K64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, 2-я и 3-я пьесы — на уровне пауз ^{Пример 165});
 - *рассредоточенная пространственно-регрессийная ритмо-*

⁵¹ *Синхронное ритмическое поле** — многоголосная ритмоструктура, все "ритмоголоса" которой имеют идентичное содержание. *Асинхронное ритмическое поле* — многоголосная ритмоструктура, отдельные "ритмоголоса" которой "комплементируют" друг друга. В Композиции 33 к *синхронным ритмическим полям** отнесены также и ритмические структуры, отдельные — педальные — голоса которых представлены *едиными длительностями** протяженностью от трех до тридцати двух шестнадцатых.

*форма** (К64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, II — на уровне протяженности рефрена);

- *рассредоточенная регрессийная ритмоформа** (К7 — реприза в сонатной форме, К9. Лирические отступления — в пределах рассредоточенного фугато);

- ритмовариации:

- *ритмовариации двойные** (К40. Стансы; К59. Полет воздушных змеев);

- *ритмовариации с добавочным "нечётным рефреном"* (К22. Квартет-cantabile);

- *ритмогармонические вариации** (К40. Стансы, 2-й Станс);

- *ритморондо с зеркально-прогрессийной структурой** (К59. Полет воздушных змеев — ^{Схема 78});

- ритмический канон:

- ритмический канон с серединой — К40. Стансы, 4-й Станс;

- ритмический канон бесконечный шестиголосный — К52. Успение);

- *трёхчастная рассредоточенная прогрессийная ритмоформа** (К79. Corona di sonetti - Венок сонетов — на уровне числа повторяемых разделов ^{Схема 92});

- *трёхчастная ритмоформа** (К40. Стансы, 4-станс — в каждой скрипичной партии; К22. Квартет - cantabile — *трёхчастная ритмоформа репризная паузная с добавочным нечётным рефреном**; К59. Полет воздушных змеев; К55. Deus ex machina - Бог из машины — *трёхчастная ритмоформа стреттная континуальная** — на уровне состава ритмоединиц);

- *ритмоформа серпантинно-прогрессирующая** (К2, III);

- многоплановая ритмоформа (К43 — на уровне протяженности разделов: *ритмоформа регрессиюно-рассредоточенная* ⁵² / *рассредоточенная обращенная волна**);

⁵² Термин Т.В. Шевченко.

- и др.

Сонантные компонентные формы*⁵³

- *горно-рельефная сонантная форма** (K16. Ноктюрны ^{Схема 26});
- и др.

Сценические компонентные формы*

- *компонентно-сценические вариации**:
 - *компонентно-сценические вариации двойные** (K63. Из каталога Эшера);
 - *компонентно-сценические вариации одинарные** (K58. Посиделки двух пианистов);
- *компонентно-сценический цикл** (K63. Из каталога Эшера — четырехчастный со вступлением, заключением и тремя интермедиями);
- и др.

Тембровые компонентные формы*

- *темброкомпонентная форма двухчастная развивающаяся с репризой-кодой** (K16. Ноктюрны, IV ^{Схема 33});
- тембровариации:
 - *тембровариации блочные стреттные** (там же);
 - *тембровариации многозначные** (там же);

⁵³ Понятие "*сонантная форма **" относится к композиционным процессам, конструктивным материалом которых являются различные сонантные единицы, т.е. единицы гармонического напряжения. Анализ *сонантного композиционного процесса ** связан с последовательной "цифровой оценкой" напряжения гармонических вертикалей музыкальной ткани, в том числе: интервалов, аккордов, соноров и полифонических созвучий, сопоставлением этих оценок, выявлением той или иной композиционной закономерности в их смене (напр., рондообразной, крещендирующей, диминуирующей, симметричной и др.). При переводе получаемых в ходе анализа цифровых данных в линейно-графические, каждый из рассматриваемых сонантных процессов подобно плотностным, также обретает свой собственный "графический образ", свой *рельеф-форму** и также со *строго-геометрической** или *свободно-геометрической структурой**.

Аналогично складывается также и исследование композиционных процессов, связанных с диапазонными параметрами музыкального сочинения.

- *тембровариации нисходящие каскадные стреттные** (K52. Успение — шестиголосные тембровариации на ритмотему)⁵⁴;
- *тембровое рондо** (K16. Ноктюрны, IV);
- *темброплотностная форма крещендирующая** (K66. Зеркало Авиценны);
- *темброформа свободно-геометрическая "винтообразная"** (= "форма морской раковины" — K16. Ноктюрны: ^{Схема 23});
- *темброформа строго геометрическая**:
 - *темброформа полипрямоугольная трёхчастная крещендирующая** (= "восходящая пирамида" — K56. Тройные камерные вариации ^{Схема 76});
 - *темброформа полипрямоугольная пятичастная квази симметричная** (K16. Ноктюрны ^{Схема 24});
 - *темброформа полипрямоугольная шестичастная прогрессивная** (K31. Die ewige Wiederkunft);
- *темброформа многозначная** (K16. Ноктюрны: *темброформа зеркальная крещендирующая с обрамлением** ^{Схема 23}) / *темброформа квази симметричная пятичастная** ^{Схема 24}; K16. Ноктюрны, IV: *тембровое рондо** / *темброформа двухчастная развивающая с репризой-кодой** ^{Схема 33}; K52. Успение: *тембровариации каскадные стреттные шестиголосные на ритмотему** / *тембровые вариации блочные стреттные**);
- и др.

Темповые компонентные формы*

- *темпоформа волнообразная (однофазная)** (K16. Ноктюрны ^{Схема 22});

⁵⁴ *Каскадные стреттные тембровариации* — одна из разновидностей *тембровариаций*, для которой характерна постепенная замена относительно высоких тембров на более низкие и их стреттное появление. В случае развития тембрового процесса в обратном направлении образуются *тембровосходящие вариации* (термин Т.В. Шевченко).

Отмеченная закономерность тембродраматургического процесса непосредственно связана с воплощением В. Екимовским Образа Успения, но не в традиционном — церковно-догматическом — его прочтении, а в значение "упокоения".

- *темпоформа двойная трёхчастная** (К4⁵⁵ Схема 4, 5);
- *темпоформа строго геометрическая**:
 - *темпоформа зеркально-прогрессивная пятиступенчатая (= пирамидная)** (К5. Каденция^{Схема 8});
 - *темпоформа пятиступенчатая разносторонняя пирамидная** (К31. Die ewige Wiederkunft^{Схема 49});
- *темпоформа типа "двойные вариации" ** (К4^{Схема 4, 5});
- *темпоформа трёхсемичастная ** (К79. Corona di sonetti - Венок сонетов^{Схема 92});
- и др.

Фактурные компонентные формы*

- *фактуротематическая форма двухчастная с репризой-кодой** (К16. Ноктюрны, IV);
- *фактуротематическая форма концентрическая ** (К66. Зеркало Авиценны — пятичастная с кодой);
- *фактуротематическая форма сложная трёхчастная репризная ** (К31. Die ewige Wiederkunft^{Схема 52});
- *фактуротематическая форма стреттная трёхчастная континуальная ** (К55. Deus ex machina - Бог из машины);
- *фактуротематическая форма трёхчастная репризная ** (К81. Словарь непечатных выражений^{Схема 101});
- *фактуротематические вариации**:
 - *фактуротематические вариации многотемные ** — К81. Словарь непечатных выражений; в том числе:
 - *фактуротематические вариации двойные ** — К8. Трио-соната da camera, К64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite — 1, 2 3, 5-я пьесы;
 - *фактуротематические вариации семитемные**— К80. Vers libre;
 - *фактуротематические вариации четырнадцатитемные** — К79. Corona di sonetti - Венок сонетов);

⁵⁵ Разделы этой *темпоформы** дифференцируются по мобильности и стабильности их темпового содержания.

- *фактуротематические вариации однотемные**, в том числе:
 - *фактуротематические вариации однотемные стреттные** — К7;
 - *фактуротематические вариации однотемные рассредоточенные** — К7;
 - *фактуротематические вариации однотемные зеркальные** — К7;
- *фактуротематические микровариации двойные контрапунктические сквозные** ⁵⁶ — К64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, 6-я пьеса и К58. Посиделки двух пианистов;
- *фактурные вариации предтематические* (К79. Corona di sonetti - Венок сонетов);
- *фактуротематическое рондо** (К81. Словарь непечатных выражений — *фактуротематическое рондо пятиплановое**; К8. Трио-соната da camera; К80. Vers libre — *фактуротематическое рондо семиплановое** ⁵⁷ Схема 99);
- *фактуротематическая форма многозначная**;
- *фактуроформа сонатная** (К8. Трио-соната da camera: с двумя разработками и репризами);
- *фактуроформа сонатно-вариационная ** (К16. Ноктюрны);
- *фактуроформа- момент** (К16. Ноктюрны, II);
- *фактуротематическая форма многоплановая** (К8. Трио-соната da camera: трёхчастная с зеркальной репризой / рассредоточенные двойные вариации ^{Схема 14}; К43: *двойные фактуротематические вариации*

⁵⁶ Под "контрапунктическими вариациями" здесь понимается та разновидность вариационной формы, в которой отличные друг от друга темы и вариации на них излагаются одновременно в разных голосах (пластах) музыкальной ткани.

*Микровариации сквозные ** — вид вариационной формы, в которой тематические объекты и сами вариации на них отлагаются крайне незначительной протяжённостью, объёмом музыкального материала (обычно на уровне кратких фраз, мотивов) и при этом их границы как правило относительно условны и в основном связаны с остановками на наиболее долгих или самых долгих звуках.

⁵⁷ *Перекрёстное семиплановое рондо** — рондо, в котором по принципу "вторжения — перекрещивания" взаимодействуют семь рондообразных субкомпозиций.

трехчастного строения с зеркально-стреттной репризой-кодой и "внутренними репризами"* / "перекрёстный канон"* (= канон с внутренними репризами, стреттной кодой и обрамлением); K80. Vers libre: многоплановая фактуроформа* ^{Схема 99}: семитемные рассредоточенные фактуротематические вариации* / перекрёстное фактуротематическое рондо семиплановое*);

- фактуротематическая форма многопланово-многозначная* (K31. Die ewige Wiederkunft: сонатная / рондо / многотемные рассредоточенные микровариации ^{Схема 46, 0}; K81. Словарь непечатных выражений: трёхчастная фактуротематическая репризная форма* / пятитемные рассредоточенные фактуротематические вариации* / перекрестное пятиплановое фактуротематическое рондо*);

- фактуротематическая модулирующая форма* (K64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite — композиционная модуляция из однозначной фактуротематической формы* в двузначную фактуротематическую форму*);

- и др.

Штриховые компонентные формы*

- штрихоформа сложная трёхчастная форма* (K32. Cantus figuralis ^{Схема 53});

- и др.

2-я КЛАССИФИКАЦИЯ КОМПОНЕНТНЫХ ФОРМ *

— по разным параметрам:

❖ по материальному составу:

- *компонентные формы одноматериальные (= однокомпонентные)*⁵⁸*
(вариации ритмические — К76. Урок музыки в византийской школе, П Пример 183; *компонентные стереовариации рассредоточенные**⁵⁹ на уровне рефрена — К31. Die ewige Wiederkunft; *векторный канон** — К40. Стансы, 2-й Станс — *векторный канон свободный двухголосный зеркальный **; *тонокрещендирующая колор-форма** — К76. Урок музыки в византийской школе, I Схема 86; *компонентная форма позиционная рондо-вариационная ** — К31. Die ewige Wiederkunft, V; *диапазонный равнобедренный треугольник** — К13. Ave Maria и др.);
- *компонентные формы разноматериальные (= поликомпонентные)*⁶⁰*
(напр., *компонентная форма серпантинно-прогрессирующая** — К2, III; *компонентная форма** типа рондо — К58 Посиделки двух пианистов; *компонентная форма** типа трёхчастная репризная — К59. Полёт воздушных змеев; *компонентная форма** типа рондо — К58. Посиделки двух пианистов и др.);

❖ по устойчивости композиционного процесса

- *компонентные формы стабильные**⁶¹
(К9. *Лирические отступления — полистилистическое рондо**; К39. Мандала — *алеаторические вариации четырехтемные** и мн. др.);
- *компонентные формы мобильные**⁶²

⁵⁸ Компонентная форма одноматериальная* — компонентная форма*, в качестве "материального основания" которой выступает какой-либо один компонент (средство) музыкальной ткани.

⁵⁹ Определения этой и ряда последующих компонентных форм*, за некоторым исключением, представлены в Словаре и аналитических эскизах второй части книги.

⁶⁰ Компонентная форма разноматериальная* — компонентная форма*, в качестве "материального основания" которой выступает несколько компонентов (средств) музыкальной ткани.

⁶¹ Компонентная форма стабильная* — компонентная форма*, складывающаяся на основе одного или нескольких композиционных принципов, действующих непрерывно на всём протяжении музыкального процесса.

⁶² Компонентная форма мобильная* — 1) компонентная форма, складывающаяся

(К8. Трио-соната *da camera*, Фуга; К64. Фаворитки - *La Favorite* - *La Non favorite*);

❖ по числу композиционных планов, их вертикальной, горизонтальной, многозначной и многоплановой природе:

- *компонентные моноформы**⁶³
(= *компонентные формы одноплановые** и *компонентные формы однозначные** — К66 Зеркало Авиценны: фактуроформа, динамическая форма; К76. Урок музыки в византийской школе — *четырёхступенчатая неравносторонняя пирамида**, образующаяся на уровне отношений частей цикла по объёму их звуковых полей ^{Схема 87} и мн. др.);
- *компонентные полиформы**⁶⁴ (= многоплановые формы):
 - ◀ *компонентная полиформа вертикальная**:
 - *компонентная полиформа многозначная**⁶⁵
(К2: цикл / вариации; III — вариации / двухчастная; К4: соната / вариации ^{Схема 3}; К30. Прощание — контрастно-составная пятичастная / жанровое циклическое рондо* / встречно-прогрессивная

на основе поочередно функционирующих композиционных принципов; 2) компонентная форма, в процессе становления которой происходит переход из какого-либо раздела формы одного типа (вида) в какой-либо раздел формы другого типа (вида).

⁶³ *Компонентная моноформа** — 1) *компонентная форма**, образование которой связано с действием одного композиционного принципа; 2) *компонентная форма*, не содержащая более одного композиционного плана.

⁶⁴ *Компонентная полиформа** — 1) форма, образование которой связано с действием двух и более композиционных принципов на уровне одного компонента музыкальной ткани, нескольких или всех её компонентов; 2) *компонентная форма**, содержащая более одного композиционного плана (= многоплановая компонентная форма) или имеющая более одного композиционного значения (= *многозначная компонентная форма**); 3) *компонентная форма**, складывающаяся как результат взаимодействия двух и более относительно самостоятельных *компонентных форм**, в том числе, одноматериальных или разноматериальных, образующихся в одном и том же или разных слоях (голосах, пластах) музыкальной ткани.

⁶⁵ *Компонентная полиформа многозначная** — *компонентная полиформа**, складывающаяся в одном голосе (пласте) музыкальной ткани на основе двух и более композиционных принципов, действующих относительно с а м о с т о я т е л ь н о, о д н о в р е м е н н о и н е п р е р ы в н о на всем протяжении музыкального процесса, придавая ему таким образом многозначное композиционное содержание (= смешанные формы).

ритмоформа*⁶⁶ и др.);

- *компонентная полиформа многоплановая*⁶⁷

(сонатная / рассредоточенные вариации — К7; вариации многоплановые — К8. Трио-соната da camera; на уровне протяженности разделов: *регрессивно-рассредоточенная ритмоформа** / *рассредоточенная обращенная волна** — К43 и др.);

- *компонентная полиформа многозначно-многоплановая**

(К1: сонатная / генеральные вариации четное рондо/местные вариации; К30. Прощание, Элегия: рондо / строгие рассредоточенные вариации / жанровые вариации и др.);

- *компонентная полиформа синхронная**⁶⁸:

- *компонентная полиформа синхронная однотипная**⁶⁹ (*разноматериальная**: К13. Ave Maria — равнобедренный треугольник на уровне звукоплотностного, динамического и других компонентных процессов; К56. Тройные камерные вариации — восходящая пирамида на уровне тембрового и динамического процессов);

- *компонентная полиформа синхронная разнотипная**⁷⁰

⁶⁶ Термин Т.В. Шевченко.

⁶⁷ *Компонентная полиформа многоплановая** — 1) *компонентная полиформа*, складывающаяся на основе двух и более композиционных принципов, из которых один и более функционируют *р а с с р е д о т о ч е н о*, а другие *н е п р е р ы в н о*; 2) *компонентная форма*, содержащая два и более композиционных плана, из которых один является постоянным, а другие рассредоточенными.

⁶⁸ *Компонентная полиформа синхронная** — *компонентная полиформа**, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани или разных музыкальных средств одного её пласта, в процессе развития которых синхронно складываются *г р а н и ц ы* разделов (частей) форм одного или разного типа.

⁶⁹ *Компонентная полиформа однотипная** — *компонентная полиформа**, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани, в каждом из которых синхронно складываются *г р а н и ц ы* разделов (частей) форм *о д н о г о* типа (= форм с одним и тем же принципом структуры).

⁷⁰ *Компонентная полиформа разнотипная** — *компонентная полиформа**, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани, в каждом из которых синхронно складываются *г р а н и ц ы* разделов (частей) форм *р а з н о г о* типа (= форм с различным принципом структуры).

Если при асинхронном варианте начала и завершения разных композиционных процессов могут совпадать и не совпадать друг с другом (т.е. одни пласты музыкаль-

(одноматериальная*: K22. Квартет-cantabile — трёхчастные и вариации на уровне паузного процесса; разноматериальная: K22 — вариации и трёхчастная формы на уровне паузного и тембрового процессов; K30. Прощание и др.);

- *компонентная полиформа асинхронная**⁷¹:
 - *компонентная полиформа асинхронная однотипная**⁷² (K32. Cantus figuralis — на уровне темпового и динамического процессов; K39. Манда — многозначная вариационная и др.);
 - *компонентная полиформа асинхронная разнотипная**⁷³ (K22. Квартет-cantabile: на уровне отношений ритмо - тембровые формы с мотивно-тематической и плотностной голосовой; K31. Вечное возвращение и др.);

◀ *компонентная полиформа горизонтальная**:

- *компонентная полиформа циклическая**

ной ткани возникают раньше или заканчиваются позже, чем другие), то при синхронном — они начинаются и завершаются одновременно.

Интересный пример такой формы, не найденной у В.Екимовского, — *двупластовая полиформа** в 127 пьесе Б. Бартока из «Микрокосмоса»:

Мелодический слой:

2-х частная куплетная — abba :|| ab ba

Аккомпанирующий слой:

3-х частная контрастно-составная — C D E

Хорал Рэгтайм Контрапункт

⁷¹ *Компонентная полиформа асинхронная** — *компонентная полиформа**, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани или различных музыкальных средств одного её пласта, в каждом из которых а с и н х р о н н о складываются разделы (части) форм одного или разного типа.

⁷² *Компонентная макроформа**, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани, в каждом из которых асинхронно складываются разделы (части) форм одного типа.

◀ ⁷³ *Компонентная макроформа**, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани, в каждом из которых асинхронно складываются разделы (части) форм разного типа. Если при синхронном варианте композиционные процессы начинаются и завершаются одновременно, то при асинхронном — их начала и завершения могут совпадать и не совпадать (т.е. одни пласты музыкальной ткани возникают раньше или заканчиваются позже, чем другие).

(К16. Ноктюрны; К8. Трио-соната da camera и др.);

- *компонентная полиформа контрастно-составная**
(К5. Каденция; К30. Прощание);
- и др.;

❖ по техническому решению

- *компонентные формы модальные**;
- *компонентные формы прогрессийные**

[*компонентная ритмоформа встречно-прогрессийная**⁷⁴ — К30. Прощание; *компонентная ритмоформа зеркально-прогрессийная пластовая* * — К8. Трио-соната da camera, I; *рассредоточенная прогрессийная ритмоформа** — К64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, 2-я и 3-я пьесы — на уровне пауз ^{Пример 165}; *компонентная ритмоформа рассредоточенная регрессийная* * — К7 (реприза в сонатной форме) и К9. Лирические отступления — в пределах рассредоточенного фугато; *компонентная ритмоформа рассредоточенная регрессийная** (К64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, II — на уровне протяженности рефрена)];

- *компонентные формы серийные**;
(К39. Мандава; К59. Полеты воздушных змеев; К13. Ave Maria);
- *компонентные формы тональные**;
- и др.;

❖ по "графическому облику":

- *компонентные формы геометрические строгие**

(напр., *зеркально-прогрессийная пятиступенчатая пирамида в темпоформе** — К5. Каденция ^{Схема 8}; *пятиступенчатая разносторонняя пирамидная темпоформа** — К31. Die ewige Wiederkunft ^{Схема 49}; *волнообразная (однофазная) темпоформа** — К16. Ноктюрны ^{Схема 22});

- *компонентные формы геометрические свободные**

(горно-рельефная сонатная форма* — К16. Ноктюрны ^{Схема 26}; *полипрямоугольная шестичастная прогрессийная тембровая форма* — К31. Die ewige Wiederkunft; *"винтообразная" тембровая** (= "форма морской раковины" — К16. Ноктюрны: ^{Схема 23});

⁷⁴ Термин Т.В. Шевченко.

❖ по связи с формами предшествующих музыкальных эпох (см. 1 и 3 классификации⁷⁵).

⁷⁵ Такого рода связи обнаруживаются в большинстве *разноматериальных компонентных форм** В.Екимовского.

3-я КЛАССИФИКАЦИЯ КОМПОНЕНТНЫХ ФОРМ * — "традиционная"⁷⁶:

- период:
 - повторного строения (K1 — период из трех предложений повторного строения, протяженность которых складывается по принципу прогрессии),
 - неделимый (K2 — 41-56 тт.; K58. Посиделки двух пианистов, I: сонорно-континуальный алеаторический период или, просто, соноропериод; K58, V — пуантилистический период единого строения с "беззвучным дополнением"; K58, VII — *алеаторический ос-тинатный период**; K58, X — *алеаторический соноропериод**),
 - повторенный период (K58, VIII — повторенный "пуантилистический период" с дополнением),
 - *период из трёх фраз с зеркальной структурой*, в том числе, *абсолютно симметричной* или *частично-симметричной** (K79. Corona di sonetti - Венок сонетов — форма каждой из вариаций),
 - *период с серединой** (K30. Прощание, Вальс),
 - изоритмический период (K8. Трио-соната da camera),
 - консеквентный период (K30. Прощание, I ^{Схема 41}),
 - и др.;
- двухчастная простая:
 - безрепризная (K8. Трио-соната da camera, III),
 - и др.;
- трёхчастная простая:
 - репризная (K1 — с сокращенной репризой продолженного действия; K2, II — с тихой репризой, K8. Трио-соната da camera — с обрамлением, K31. Die ewige Wiederkunft; K42. Прелюдия и fuga: трёхчастная изоритмическая — каждая часть — изоритмический

⁷⁶ В композициях В. Екимовского встречаются многие из традиционных форм. Примеры этих форм, предлагаемые в данной классификации, связаны, прежде всего, с каким-то их относительно специфическим материальным основанием, содержание которого в данной классификации уже не указывается, поскольку оно называлось в первой классификации и, отчасти, во второй (исключение — только мотивно-тематические композиционные структуры). Предполагается также, что необходимые дополнительные сведения могут быть почерпнуты и из второй части книги ("Аналитические эскизы"), непосредственно посвящённой исследованию компонентно-композиционных структур в называемых здесь сочинениях Екимовского.

период⁷⁷),

- трёхчастная изоритмическая (форма, каждая часть которой — изоритмический период — K42. Прелюдия и fuga ^{Пример 129}),
- и др.;
- трёхчастная сложная (K65. 27 разрушений);
- вариантная форма (K8. Трио-соната da camera, V — регрессирующая куплетно-вариантная);
- вариационная форма:
 - вариации алеаторические (K39. Манда́ла — четырехтемные);
 - вариации однотемные (K2, III — имитационно-разработочные, свободно-канонические; K42. Прелюдия и fuga — гармонические вариации; K44. В созвездии «Гончих псов» — *ограниченно-алеаторические свободно-канонические вариации**; K58. Посиделки двух пианистов — *куплетно-вариационная прогрессивная алеаторическая форма типа запев-припев с кодой**);
 - вариации многотемные (жанрово-разработочные — K4; K5. Каденция.— свободные характерные; K10. Sublimations - переходы; K59. Полет воздушных змеев — строгие орнаментальные вариации с зеркальной структурой; K65. 27 разрушений — *фактуротемные (= фактуротематические) вариации**; K76. Урок музыки в византийской школе — пятичастный вариационный цикл; K80. Vers libre),
 - *вариации предметатические** (= *предметатические* вариации* — K79. Corona di sonetti - Венок сонетов; K39. Манда́ла — первый раздел сочинения),
 - *middle-вариации** ⁷⁸ (K39. Манда́ла — всё сочинение),
 - *вариации многоплановые** (K8. Трио-соната da camera — двухплановые рассредоточенные),
 - *вариации многозначные** (K39. Манда́ла: *контрастно-*

⁷⁷ В качестве своеобразного современного аналога изометрического периода можно оценивать и повторяющиеся ритмосерии или ритмопрогрессии относительно большой протяженности.

⁷⁸ Вариационная форма, тема (темы) которой появляется в середине вариационного процесса. Такого рода форма представляется третьим видом вариационной формы, стоящим между *предметатическими вариациями** (вариациями на тему, появляющуюся в конце сочинения) и *посттематическими** (= традиционными, т.е. вариациями на тему, появляющуюся в начале сочинения).

полифонические четырехтемные алеаторические вариации с континуальной стреттно-циклической трехчастной структурой / многотемные middle-вариации**),

- вариации полифонические (К8. Трио-соната da camera — 1-й план двухплановых вариаций; К33. Соната с похоронным маршем — ритмополифонические микровариации ^{Схема 55, Схема 58}; К2, III — имитационно-разработочные, свободно-канонические мотивно-тематические; К44. В созвездии «Гончих псов» — *ограниченно-алеаторические свободно-канонические вариации**),
- вариации ритмические (К76. Урок музыки в византийской школе, II ^{Пример 183}; К51. Двойные камерные вариации — многозначные ^{Схема 69}: тема и пять вариаций / тема и одна вариация),
- вариации ритмогармонические (К76. Урок музыки в византийской школе, III-IV);

- рондо:

- *полистилистическое рондо** (К9. Лирические отступления),
- рондо чётное (К1; К5. Каденция.),
- *рондо контрапунктирующее** ⁷⁹,
- *жанрово-циклическое рондо** ⁸⁰ (К30. Прощание);

- концентрические формы:

- тройная трёхчастная форма (К30. Прощание, I: 2-е значение ^{Схема 41}),
- трёхсемичастная форма (К79. Corona di sonetti - Венок сонетов — *темпоформа** ^{Схема 92});

- сонатная форма (К1, К4, К7, К10. Sublimations - переходы, К16. Ноктюрны и др.);

- канон (К1: "микрочанон" на двузвучный мотив — 25-31 тт. и микрочанон на краткий звук ^{Пример 60}, в К33. Соната с похоронным маршем, средняя часть в трехчастной ритмоформе, верхний пласт — семиголосный свободный ритмический канон, он же звуковой; К39. Мандава — двойной фактуротематический канон; К43, 10 вар. — "перекрестный канон" — "канон с внутренними репризами", стреттной кодой и обрамлением ^{Схема 64}; К44. В

⁷⁹ Рондо, в котором рефрен и эпизоды появляются и как относительно автономные разделы, и в контрапункте друг с другом (*контрапунктирующий рефрен**, *контрапунктирующий эпизод**).

⁸⁰ Рондо, рефрен и эпизоды которого имеют разное "жанровое содержание".

созвездии «Гончих псов», тематический раздел вариаций — свободный трехголосный канон; К58. Посиделки двух пианистов, II — *полизеркальный алеаторический бесконечный векторный канон**; К58. Посиделки двух пианистов, IV — алеаторический свободный канон; К58, VI — *свободный зеркальный алеаторический канон**; К58, IX — свободный канон; К59. Полет воздушных змеев: *зеркальный бесконечный канон в приму**; К66. Зеркало Авиценны, средняя часть — трёхпластовый свободный канон);

- каноническая секвенция (К32. Cantus figuralis - Многоголосное пение, V — *каноническая тонально-ротационная секвенция** ^{Пример 114});
- фугато (К1, К2, I, К9. Лирические отступления — *общекомпозиционное рассредоточенное фугато**; К9 — *местное синхронное фугато**);
- fuga (К8. Трио-соната da camera, VI — безрепризная fuga с кодой, модулирующая из двойной в однотемную; К32. Cantus figuralis, III; К42. Прелюдия и fuga — *fuga континуальная микроимитационная без индивидуализированной темы** ^{Пример 131}; К65. 27 разрушений — трёхчастная трёхпластовая fuga с репризой-кодой и собственно кодой);
- цикл (К2, К30. Прощание, К76. Урок музыки в византийской школе — пятичастный; К8. Трио-соната da camera и К56. Тройные камерные вариации — шестичастный цикл; К40. Стансы — семичастный цикл; К64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite — восьмичастный цикл; К58. Посиделки двух пианистов — десятичастный цикл);
- контрастно-составная форма (К5. Каденция. Каденция; К30. Прощание);
- *многозначная форма** (= смешанная) [К2: цикл / вариации; III — вариации / двухчастная; К4: соната / вариации ^{Схема 3}; К5. Каденция: контрастно-составная / двойные свободные характерные вариации / чётное рондо; К8. Трио-соната da camera: *двойная трёхчастная фактуроформа** / *фактуротематическое рондо**/двойные *фактуротематические вариации**; К22. Квартет-cantabile: *мотивно-тематическое рассредоточенное рондо** / *двуплановые микроимитационные вариации** / симметричная волна; К30. Прощание: контрастно-составная пятичастная форма / *жанровое циклическое рондо** / *встречно-прогрессивная ритмоформа** ⁸¹; К56. Тройные камерные вариации: цикл / *двойные фактуротематические вариации**; К42. Прелюдия и fuga: трёхчастная изоритмическая форма (каждая часть — изоритмиче-

⁸¹ Термин Т.В. Шевченко.

ский период) / консеквенция из трех звеньев ^{Пример 129} / гармонические вариации; K58. Посиделки двух пианистов — *многозначная компонентная полиформа**: *сценические вариации** / пятерные вариации / рондо; K59. Полет воздушных змеев: двойные строгие орнаментальные вариации с зеркальной структурой / зеркальный бесконечный канон в приму; K64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite: двухчастный макроцикл (каждая часть решена как четырехчастный цикл) / *двойные фактуротематические вариации**); K65. 27 разрушений: сложная трёхчастная / двойные вариации;

- *многозначно-многоплановая форма** (K1: сонатная форма/ генеральные вариации/чётное рондо/местные вариации; K30. Прощание, Элегия: рондо / строгие рассредоточенные вариации/жанровые вариации);

- *многоплановая форма* (K7: сонатная / рассредоточенные вариации ^{Схема 9}).

К проблеме общекомпозиционных законов

Музыкальная композиция как художественное целое — одна из прекраснейших и неповторимых форм действительности. В качестве неотъемлемых компонентов этого целого, придающих ему со своей стороны неповторимый характер, в современной музыкальной ткани выступают и любые материальные компоненты и различные конструктивные закономерности, связанные с их организацией.

Важнейшая и характерная закономерность современной музыкальной ткани — индивидуализация всех её составляющих — находит своё выражение как в содержании материала любой из её *компонентных композиционных структур**, так и в логике построения этого материала (= *принципов компонентного структурообразования**).

В разных по материалу *компонентных структурах** эта индивидуализация проявляет себя с **неодинаковой** интенсивностью и определённой. Наиболее заметным явлением она оказывается в гармоническом, ритмическом, тембровом и фактурных композиционных планах, менее значительным — в штриховом, динамическом и нек. др.

Исключительное материальное и композиционное разнообразие современных сочинений делает **невозможным описание всех конкретных принципов их композиционной структуры.**

В то же время, на более высоком конструктивно-логическом уровне, а именно уровне "общекомпозиционных законов", действующих в каждом *компонентно-композиционном процессе** любого сочинения, такое описание представляется вполне осуществимым.

В состав "общекомпозиционных законов" входят "общие законы композиционного материала", т.е. законы, охватывающие наиболее общие закономерности содержания разных компонентов музыкальной ткани) и "общие законы композиционной структуры" — законы, относящиеся к ведущим принципам общеструктурных связей и присущие каждой индивидуальной *компонентно-композиционной системе** ⁸².

⁸² Разделение общеструктурных законов на "законы структуры" и "законы материала" на уровне гармонической организации музыкальной ткани было предложено Ю.Н. Холоповым (см. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. Сб./ст., М. 1974; Очерки современной

Важнейшее в содержании и действии "общих законов материала" современной композиции можно охарактеризовать следующим образом:

- принципиальная допустимость любого материала в качестве конструктивного элемента музыкальной композиции;
- принципиальная рядность материала любой из *компонентно-композиционных систем**, т.е. выстраивание каждой из них на основе определённого ряда разнопараметрных, но однородных элементов;
- обязательное ограничение материала любой *компонентно-композиционной структуры** в зависимости от метода обращения с ним (= техники письма), индивидуально избираемого для каждого сочинения, его части или отдельного *компонентно-композиционного слоя** (= принцип методологического ограничения);
- обязательное ограничение материала любой *компонентной структуры** музыкальной композиции в зависимости от свойств изначально выбранных для её построения элементов — "принцип конструктивного элемента" или, иначе, "принцип основной модели структуры"⁸³.

Важнейшее в содержании и действии "общих законов структуры" современной музыкальной композиции — это, прежде всего:

- зависимость значения и связей элементов любой *компонентной структуры** от свойств их материала;
- образование системы связей в любой *компонентной структуре** только с учётом материальных свойств конкретно избираемых конструктивных элементов этой структуры;
- принципиальное повторение закономерностей, относящихся к содержанию и взаимозависимости начальных конструктивных элементов той или иной *компонентной структуры**, в материале всей этой структуры или её отдельных построений.

гармонии. М, 1974; Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. Сб./ст., М. 1978).

⁸³ Термины Ю.Н. Холопова.

Об интонационном содержании *компонентных структур**

Современная музыкальная система, как организация разнообразных по своим интонационным связям и материальному содержанию конструктивных элементов, получила в отечественном музыковедении наименование "ладовая" и оценивается в нём как исключительно важная объективная предпосылка для всякого музыкального восприятия⁸⁴.

Содержание этой системы сегодня осознается как специфическое музыкальное явление, которое отражает в себе наиболее характерные и возвышенные стороны духовного мира человеческого сообщества, ценности эстетичных предметов его искусства, как средство и одновременно носитель подобного отражения.⁸⁵

Формирование ладовой системы, согласно определению Асафьева, происходит в ходе непрерывного, исторически длительного развития общественного музыкального сознания. Это развитие связано, прежде всего, со становлением, обновлением и обогащением музыкального языка и, в первую очередь, его интонаций как первичных образно-смысловых элементов, представляющих собой "комплексы музыкальных помислов, постоянно находящихся в сознании данной общественной среды"⁸⁶.

Особенно активным представляется обновление и обогащение ладовой системы в музыке XX века, где оно обусловлено целым рядом факторов и, в том числе:

- приданием образно-смыслового значения или, иначе, значения интонации связям конструктивных элементов музыкальной ткани, нетрадиционным в этом отношении (в частности, связям ак-

⁸⁴ Лад — "... не механическая, а интонационная, в общественном сознании коренящаяся совокупность связей..." (Б. Асафьев), "...конкретный комплекс интонаций" (Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М. 1967. — С. 383).

⁸⁵ "Так, например, средневековые лады в конечном итоге — отображение сознания феодальной эпохи с её замкнутостью, застылостью, иерархичностью, принципом авторитарности в системе ценностей; тональные лады мажор и минор — выражение динамизма музыкального сознания европейского, так называемого Нового времени" Холопов Ю. Гармония. М. 1988. — С. 32); См. также: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. (Кн. Вторая). — С. 282; Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М. 1972 (Гл. I); Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М, 1972., (Очерки I, IV); Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М. 1982.

⁸⁶ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. (Кн. Вторая). — С.: 267.

кордов-сопоров и различных *пуант** — дискретно расположенных звуковых единиц);

- созданием новых интонационных образований на уровне связей традиционных музыкальных средств с новыми;
- выдвиганием на первый образно-смысловой (= интонационный) план элементов, обычно находящихся на вторых и третьих планах, в том числе, динамических, артикуляционных и других конструктивных единиц музыкальной ткани;
- соединением тематического материала из сочинений как одного и того же, так и нескольких авторов, как одной и той же, так и разных музыкальных эпох в качестве конструктивных элементов специфических выразительно-смысловых единиц — *полистилистических макроинтонаций** (своеобразная реакция музыкального искусства на социальную многозначность современного общественного мышления, контраст его духовных состояний);
- возвращением к жизни многих богатейших интонационных пластов далёких от нашего времени музыкальных эпох, включая музыку Средневековья и Возрождения;
- обновлением приёмов организации всех существующих компонентов музыкальной ткани (см. новые техники письма);
- постоянным прогрессирующим распространением тех или иных явлений современной музыкальной культуры и, в частности, различных новых музыкальных средств и их связей в широких слоях общества, связанным с нарастающей деятельностью телевидения, кино, радио и дискоиндустрии.

Участие в организации современного интонационно-ладового процесса названных и других факторов привело к тому, что "общий интонационный процесс", "общая ладовая структура" (= панладовая) большинства сочинений композиторов XX столетия обрели сложную многоплановую природу, которая представляется как сосуществование большого числа *разнокомпонентных ладовых слоёв**, в том числе, таких как *фактуролад**, *тембролад**, *ритмолад**, *динамический лад** и др. Конструктивные единицы любого из этих слоёв музыкальной ткани сочинения всегда находятся в **к о м п л е м е н т а р н ы х** выразительно-смысловых отношениях с конструктивными единицами остальных её *ладокomпонентных слоёв**, являясь, таким образом, в качестве неразрывно связанных субинтонационных составляющих **с о б с т в е н н о** **и н т о н а ц и й**. При этом, в отдельных случаях, разные

по материалу группы таких *субинтонационных единиц** способны приковать к себе наибольшее внимание композитора, исполнителя и слушателя, обеспечивая тем самым восприятие связанных с ними *компонентно-ладовых систем** в качестве ведущего, а для отдельных категорий слушателей возможно и единственного, интонационного фактора. Структуры разных *компонентных ладов** могут не совпадать и совпадать в отдельных своих фазах или на всём своём протяжении друг с другом, что, с этой стороны, соответственно, усложняет, либо, напротив, несколько упрощает природу *панладового процесса**.

ФАКТУРА

Термин "*фактура*" (от лат. *factura* - изготовление, обработка, строение) — м н о г о з н а ч н о е п о н я т и е, которое сегодня связывается с определённой совокупностью, содержанием, отношениями одновременно и последовательно развёртывающихся м н о г о о б р а з н ы х конструктивных элементов музыкальной ткани, в том числе: тонов, созвучий разного содержания и значения, всевозможных ритмических, динамических, штриховых, артикуляционных конструктивных единиц и др.

В наиболее широком понимании, термин "*фактура*" охватывает также тембр, все три измерения музыкального пространства — глубину, вертикаль и горизонталь⁸⁷ и является "*чувственно воспринимаемым, непосредственно слышимым звуковым слоем музыки*"⁸⁸, способным выступать в роли основ-

⁸⁷ Глубина — "расслоение пространства на функционально разнородные в тематическом, динамическом и других отношениях планы; «вертикаль» — дифференциация отдельных тонов, интервалов, аккордов, голосов <...> по высотно-регистровому положению, «горизонталь» — время, необходимое для развёртывания всех деталей фактуры" Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М. 1972. — С.95.

"Глубинная координата выявляет отношение между рельефным, «передним» («близким») планом и фоновыми, «задними» («удалёнными»), причем рельеф и фон могут существовать либо в одновременности, (например, мелодия и сопровождение в гомофонном складе), либо в разновременности (имитации-переклички, отзвуки, отголоски, эффекты «удаления» или «приближения»). Это измерение основывается на средствах громкостной динамики («близкое» — громче, «далекое» — тише) <...>, а также на значительно более сложных — интонационно-тематических — соотношениях компонентов ткани <...>" Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. — М. 1985. — С. 37. Специфичным для вертикальной организации в области фактуры, как пишет далее автор, оказывается не столько "дифференцированное интервальное строение", сколько "регистровое положение вертикального образования, его внутренняя конфигурация (симметричная или несимметричная), число голосов (вернее, звуков), расстояние между крайними из них". Там же — С. 38.

"Даже один, отдельно взятый звук в виде потенциалов синкретически содержит в себе все три координаты фактуры: он имеет абсолютную высоту, (то есть ориентирован по вертикали), ту или иную временную продолжительность (по горизонтали), он выделяется как рельеф, окружённый тишиной-фоном (в «глубине» акустического пространства). Фактурные закономерности зарождаются уже на уровне точки-звука <...>". Там же — С. 53.

⁸⁸ Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М. 1967. — С.333.

Примерами разнообразной трактовки термина "*фактура*" и его отнесения к различным аспектам музыкальной ткани, в том числе, традиционно связываемым с

этим термином или относительно новым в данном отношении, могут служить многочисленные определения этого термина, предлагаемые в ряде крупных научных работ и, в том числе, нижеприводимые:

"<...> звуковая ткань произведения, взятая в аспекте её строения и взаимодействия составляющих её голосов (это понятие включает также и всю тембровую сторону музыки). Фактура относится к важнейшим средствам музыкальной выразительности. Развитость фактуры придает музыке художественное богатство чувственной полнокровности выражения. С к л а д — есть принцип или конкретный способ сложения звуковой ткани; склад — понятие, практически чрезвычайно близкое «фактуре»" Холопов Ю. Гармония. М. 1988. — С.99.

"<...> строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих её голосов <...>" Холопова В.Н. Фактура // Теория музыки. — С-Пб. 2002. — С. 184.

"<...> конечное звено в цепи трёх соподчиненных понятий: склад музыкальный (принцип изложения) — ткань музыкальная (первичное, иногда схематизированное представление) — фактура (конечный результат)" Кюрегян Т.С. Музыкально-энциклопедический словарь. М. 1990. — С.569.

"Понятие фактуры включает в себя и гармонию, и полифонию, но рассматриваемые не с их специфически гармонической или полифонической стороны <...>, а со стороны образуемых ими реально звучащих слоёв музыкальной ткани, которые составляют то, что принято называть конкретным изложением, т.е. со стороны количества голосов (с возможными удвоениями), их расположения, общего характера их движения, фигурации и т.д. <...>. В фактуру, понимаемую в широком смысле слова, включают и тембр (инструментовку), ибо он несомненно относится к сфере конкретного изложения. Поскольку, однако, тембр (наряду с высотой, длительностью и силой) является одним из свойств звука и самостоятельных элементов музыки, под фактурой в тесном смысле понимается соотношение одновременно развёртывающихся компонентов музыкального произведения или отрывка независимо от их тембровой окраски (нередко, когда имеют в виду тембр и фактуру вместе взятые, говорят о темброво-фактурной стороне музыки, о темброво-фактурных эффектах) <...>. Часто вместо термина «фактура» применяется и какой-либо иной, например «склад», «сложение», «строение», «изложение»<...>. Существенно при этом, что в подобных случаях под словами «склад», «строение», «сложение» имеется в виду характер сложения целого из одновременно звучащих компонентов, а не из сменяющих друг друга частей. Впрочем, одно обычно связано с другим <...>. И подобно тому как мелодия и гармония находятся в тесной взаимозависимости, так и между формой произведения и его фактурой имеется определённая связь. Из этой связи исходит, напр., общепринятое деление форм на гомофонные и полифонические. Правда, такое деление несколько условно (в одном произведении могут сменяться разные типы фактуры, а кроме того, существуют смешанные виды самой фактуры), но всё же оно имеет свой смысл и показывает тяготение определенных типов фактуры к известным типам развития и формообразования (в конечном же счёте, жанровая природа музыки в значительной мере обуславливает и то, и другое)" Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М. 1967. — С.331-333.

"В музыкальной фактуре можно насчитать следующие три параметра: высотно-регистровый, временной и глубинный <...>. Понятия вертикали и горизонтали <...> сравнительно недавно <...> дополнились монятием диагонали, и в музыкально-теоретический обиход вошли выражения «диагональная фактура», «диагональная гармония», «диагональный тематизм» <...>. Диагональная фактура была связана с целым комплексом выразительных средств одной из стилевых областей музыки XX в. Составные такого комплекса — это тотальная хроматика со сплошным заполнением полутоновых «полей», додекафонная серия, созвучия-кластеры, *crescendo-diminuendo* фактуры как способ оформления музыкальной ткани, придания ей упорядоченности и целостности. <...>. Глубинный (пространственный) параметр фактуры как теоретическое понятие явился отражением одной из существенных особенностей выразительности и коммуникации музыки XX в. и вместе с тем констатацией пространственных свойств фактуры, объективно присущих искусству звука и бытующих многие века <...>. Помимо того, что глубинная многоплановость вообще объективно присуща музыкальной фактуре, в тех или иных жанрах и композиторских школах вырабатывались специфические виды пространственных эффектов. Так, в инструментальном концерте барокко специальным приёмом было пространственное сопоставление *tutti* и *solì* <...>. В русле живописно-плёнэрной тенденции, близкой к импрессионизму, появилось намеренное звуковое контрастирование оркестровых групп в одновременности, выделение переднего и дальнего плана звучности. (пространственный эффект этого момента подмечен А.Шнитке в его статье «Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского»). В стиле *crescendo-diminuendo* Веберна как органическое фактурное свойство сложилось глубинное измерение, давшее новый аспект комплементарной полифонии — одни голоса как бы позади других — и снявшее (вместе с приемами обычной полифонии) диссонантное напряжение тотальной хроматики в звуковысотной области <...> (Глубинный ракурс фактуры Веберна рассматривается в работе В. Холопова, Ю.Холопов. Антон Веберн. М., 1984, с. 259-265.). Во второй половине XX в. широкое распространение получили стереозффекты, достигаемые реальными пространственными дистанциями между источниками звука — живыми исполнителями и магнитофонами. Смысл такой стереофактуры состоит в возможности привнести черты театральной драматургии, в создании элементов «инструментального театра», в художественном освоении новых технических условий бытования музыки XX в. — наличии механических способов музыкального продуцирования" Холопова В.Н. Фактура // Теория музыки. — С-Пб. 2002. — С. 190-192.

"Фактурная система иерархична по структуре. К наивысшему и наиболее обобщенному её уровню относятся фактурные типы — категория, в которой функциональная сторона пространственно-координатной природы музыкальной фактуры находит наиболее обобщенное, абстрактное понятие. На более низком и одновременно более конкретном уровне иерархии находятся склады — категория в которой функциональная сторона пространственно-координатной природы музыкальной фактуры конкретизируется в исторически отстоявшихся видах ткани, обладающих некоторыми признаками фонической стороны фактуры <...>. "В понятии склада <...> приемлемы все основные характеристики фактуры, поскольку оно включает в себя как характер функциональных отношений, так и определённый

ного носителя её мысли — *фактуротемы**, т.е. выступать как относительно самостоятельный эквивалент "темы-мелодии" и "темы-гармонии".

Как правило, при определении фактуры характеризуются: "объём и общая конфигурация звуковой массы музыкальной ткани (напр., «крещендирующий звуковой поток» и «диминуирующий звуковой поток»), "вес" этой массы (напр., фактура «тяжелая», «массивная», «легкая»), её плотность (фактура «дискретная», «разряженная», «плотная», «сгущенная», «компактная» и пр.), природа голосовых связей (фактура «линейная», в том числе «гаммообразная», «мелодическая», «дискретная») и отношений отдельных голосов (фактура «подголосочная» или «гетерофонная», «имитационная», «контрастно-полифоническая», «гомофонная», хоральная, «сонорная», «дискретная» и пр.), инструментальный состав (фактура «оркестровая», «хоровая», «квартетная» и пр.). Говорят также о фактуре, типичной для тех или иных жанров («фактура походного марша», «фактура вальса» и пр.) и др." ⁸⁹.

Многие исторические закономерности фактуры с особой активностью проявили себя в музыке XX века. К важнейшим из них можно отнести:

- придание значения фактуры как небольшим, так и исключительно кратким музыкальным фрагментам (= образование микрофактур);
- индивидуализация исторических типов фактуры — полифонического, гомофонного и "монофонического" ⁹⁰ на уровне их различных видов;
- индивидуализация видов фактуры на уровне их подвидов;
- явление фактуры как важного, а в отдельных случаях, и основного фактора формообразования (= "формофактурного принципа" или, иначе, фактурокомпозиционного принципа) ⁹¹;

круг наиболее свойственных данному складу рисунков-конфигураций". Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. — М. 1985. — С., соответственно, 57 и 77.

⁸⁹ Юреган Т.С. Музыкально-энциклопедический словарь. М.1990. — С.569.

⁹⁰ "Монофоническая фактура" — термин из работы Л.С. Дьячковой "Модальности гармонических категорий: история и современность" // Диссертация в форме научного доклада. М. 1998.

⁹¹ *Формофактурный принцип** — правило построения музыкальной формы на уровне фактурного процесса, связанного с развитием фактуры одного типа (вида) или развитием и сопоставлением фактур разных типов (видов). Образующая в обоих случаях фактура, по отношению к своим составляющим — субфактурам — может

- "тематизация фактуры"⁹².

Смена одних составляющих фактуры в музыкальном сочинении происходит обычно реже, чем других. К числу первых относятся количество голосов и определённый характер их движения и функции — параметры фактуры, как правило, сохраняющиеся на протяжении значительного раздела музыкального сочинения или всей его ткани, ко вторым — штриховое, тембровое, динамическое и тесситурное решение этих голосов. Таким образом, первые из этих составляющих выполняют в композиционном процессе роль факторов стабильности, континуальности и целостности, в то время как остальные — мобильности, прерывистости и дробности.

Одновременное изменение сразу многих фактурных составляющих обычно связано с появлением в музыкальной ткани сочинения новых разделов и частей. Однако, само по себе, такое явление возможно и внутри небольшого его раздела. Чаще всего, это связано с каким-то специфическим художественным замыслом и, в частности, характерно для многих полистилистических и алеаторических произведений.

В случае выдерживания фактуры одного вида на протяжении всего музыкального процесса или его раздела, они оцениваются как "монофактурные", а при их выстраивании на основе нескольких фактур как "полифактурные" (= *панфактурные разделы**, *панфактурные процессы**). Выбор композитором фактуры в сочинении, как правило, обусловлен определёнными музыкально-эстетическими нормами, присущими той или иной эпохе, художественными задачами и индивидуальностью его собственного психологического мира. При этом важную роль в создании фактуры конкретного сочинения, естественно, играет и профессиональная одарённость композитора, и его пристрастие к традиционным формам исполнительских составов, жанров, или, напротив, стремление к абсолютно новым их вариантам.

быть определена как "*панфактура**".

В качестве понятий, также необходимых для характеристики разных сторон *формофактурного процесса**, в работе используются следующие: *фактуротема**, "фактурный тематизм", "фактурная драматургия", "полифактурное формообразование", "полифактурная форма" и др.

⁹² "Тематизация фактуры" — обретение фактурой тематического значения (= значения *фактуротемы**).

Фактурный мир сочинений Виктора Екимовского

Фактурный мир сочинений Екимовского очень многообразен. Он охватывает все исторические типы *фактуры* — полифонический, гомофонный и "монофонический", их основные виды (в том числе: имитационную, контрастную и гетерофонную полифонию, хоральный и гомофонно-гармонический склад изложения, упрощённо-линейную и мелодические монофонию) и подвиды, а также типы, виды и подвиды фактуры, особенно характерные для музыки XX-XXI столетий, в частности: "синхронную полифонию"⁹³ с мелодическими или упрощённо-линейными голосами, различные варианты дискретной фактуры (напр., "дискретную полифонию"), сонорной фактуры (напр., "сонорная полифония", "сонорная графика"), *дискретно-монофоническую фактуру**, сонорно-аккордовую дискретность и многие-многие другие. Некоторые из них уже получили свои наименования, в которых отражается и индивидуальность их содержания, типовая или видовая и подвидовая самостоятельность или, напротив, принадлежность к тому или иному, ранее уже сложившемуся, историческому типу фактуры, большинство же других только ожидают своего признания и наименования в качестве достаточно самостоятельных явлений *фактуры* (напр., даже такие "древние" её виды как «фактура арпеджированная», «фактура гаммообразная» и многие другие).

Большой ряд относительно новых фактур и их разновидностей, в том числе, очень характерные для Екимовского, вызывает подчас своеобразные аллюзии на некоторые явления, связанные с образами природы, с характером и поведением человека. Подобное их свойство, с одной стороны, позволяет рассматривать эти складывающиеся музыкального изложения в качестве особого — "фактуро-образного" — конструктивного явления, а с другой, — требует для их характеристики применения специфических, порой достаточно пространственных определений, в том числе, на уровне различных метафор.

Наряду с относительно редкими сочинениями, в которых почти целиком или полностью выдерживается один вид фактуры, для "музыкального альбома" Екимовского, как и многих других современных композиторов, гораздо более характерны сочинения с относительно частой сменой типов, видов и подвидов фактуры, а также те, в которых эта смена происходит практически непрерывно (напр., K80. *Vers libre* или K81. Словарь непечатаемых выражений). Во многих своих сочинениях с частой сменой видов фак-

⁹³ Термин Н.С. Гуляницкой.

туры Екимовский обычно отказывается от мотивно-мелодического тематизма и обращается к миру той образно-смысловой организации, в которой роль основного конструктивно-тематического элемента выполняют микрофактуры, выступающие как своеобразные интонационные единицы *фактуротематического процесса**. Интонационная природа фактуротематической ткани большинства его сочинений всегда представляется индивидуальным явлением. В то же время, здесь, безусловно, сохраняются, хотя обычно в завуалированном виде, и определённые "расхожие" интонации, связанные с различным фактурно-стилистическими источниками. Однако их число крайне мало. Исключение здесь — сочинения, в которых композитор намеренно ангажирует чужой фактурный материал или отдельные относительно крупные тематические структуры, как это, в частности, происходит в его «Бранденбургском концерте» или «Лирических отступлениях». Варианты фактуры в сочинениях Екимовского и его современников, допускают многогранную дифференциацию, в том числе, на уровне видовых и подвидовых *фактуроединиц**. При этом, отдельные из них, обладая некоторыми общими признаками, а также в зависимости от того, какие из их характерных черт представляются в конкретном музыкальном сочинении ведущими, могут одновременно связываться с разными классификационными группами. Ниже предлагаются две относительно новые и самостоятельные классификации современного фактурного материала, в том числе и те, которые нашли своё воплощение в сочинениях Виктора Екимовского.

КЛАССИФИКАЦИЯ ФАКТУР ⁹⁴

⁹⁴ Из разнообразных вариантов *фактуры* современной музыки и, в частности, встречающихся в сочинениях Виктора Екимовского, в отечественном музыковедении рассматриваются, как правило (хотя, конечно, есть и крайне редкие исключения), только, так на называемые, «классические» её варианты, в том числе: *фактура монофоническая* (= одnogолосная), *полифоническая* [имитационная, контрастно-полифоническая, гетерофонная (= подголосочная), гомофонная (гомoфонно-гармоническую, хоральную)]. В то же время, многие способы оформления, строения музыкальной ткани, т.е. варианты фактуры, применявшиеся и в её художественном прошлом, и появившиеся относительно недавно, как правило и обычно абсолютно бездоказательно, сегодня всё ещё не оцениваются и не изучаются в качестве самостоятельных фактурных явлений (в том числе: её разных типов, видов и подвидов), не смотря на то, что по всем своим параметрам они имеют для этого вполне достаточную конструктивную индивидуальность, собственную историю своего становления и развития (напр., разные виды *фактуры арпеджио-ванной*, *фактуры гаммообразной*, *фактуры сонорной*, *фактуры пуантилистической* и многих других).

В зависимости от тех или иных конструктивных критериев, в том числе, традиционных и достаточно новых параметров фактуры ниже предлагается их **авторская классификация**, включающая в себя традиционные типы, виды и подвиды фактуры, и значительный ряд её вариантов, относящихся как к искусству близкого и далёкого прошлого, и к появившимся сравнительно недавно. Варианты фактуры, **предложенные автором** выделены курсивом и звёздочкой. В данной классификации представлены и относительно новые определения, относящиеся к отдельным традиционным типам, видам и подвидам фактуры, принадлежащие автору книги.

Принцип расположения типов фактуры, их видов и подвидов, представленных в данной классификации — **алфавитный**.

В более полном варианте типы фактуры, её виды и подвиды предлагаются автором в заключительном разделе его книги — «СЛОВАРЬ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ (2013 г.)», где они представлены наряду с терминами и понятиями, относящимися также к самым разным композиционным компонентам, конструктивным принципам, техникам письма и многим другим явлениям музыкальной ткани, имеющим непосредственное или опосредованное отношение к техникам классикоромантической и современной композиции. В данном разделе книги приводятся только примеры из творчества В.Екимовского и, при этом, в основном на наименее известные виды и подвиды современной фактуры, учитывая тот факт, что многие другие её варианты достаточно общеизвестны. На ряд относительно экзотических видов фактуры, которые не представлены в сочинениях В.Екимовского, примеры приводятся автором в его опубликованном учебнике по современной гармонии (см., в частности, этот учебник на сайте: <http://dishulegin.narod.ru>). Кроме того, следует добавить, что встречающиеся в предлагаемой классификации фактур пункт "**и др.**" или "**и мн.др.**" введены автором по той причине, что те или иные виды и подвиды фактуры, названные в его классификации, в дальнейшем обязательно будут дополнены другими исследователями музыкального музыкальных сочинений разных эпох. Так-

ПОЛИФАКТУРА

— *фактура* (= макрофактура), в которой контрапунктируют две и более разных фактур (= субфактур). Варианты современной полифактуры практически неисчерпаемы. К их числу, в частности, относятся:

- **гиперполифактура*** — полифактура, в состав которой входит более четырёх разных фактур ^{Пример 1:}

Пример 1



- **полифактура**, состоящая из разных вариантов фактуры полиостинат-

же не исключён и тот факт, что в недалеком будущем будут открыты и совершенно новые не только виды и подвиды фактуры, но и её типы, в частности, в современных электронных и др. новотехнических сочинениях, а также тех, к которым ещё только предстоит прийти музыкальному искусству.

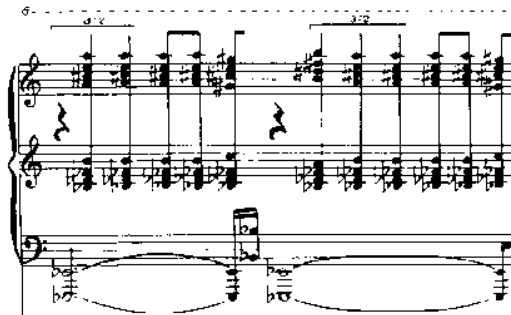
ной с запаздывающим форшлагом*⁹⁵ и фактуры монофонической*Пример 2.

Пример 2 К4 [87/2]



- *полифактура*, состоящая из фактуры аккордо-ленточной* и фактуры педальной*Пример 3.

Пример 3. К4



- и мн. др.

СИНТФАКТУРА*

— фактура, в которой одновременно применяются отдельные приёмы обработки музыкального материала, присущие разным её типам, видам и подвидам. В современной музыке встречается множество вариантов этого типа фактуры. У В. Екимовского некоторые из них особенно в большом количестве используются в: К58. Посиделки двух пианистов; К65. 27 разруше-

⁹⁵ *Форшлаг запаздывающий** — форшлаг появляющийся после звука, созвучия, а не перед ним в отличие от традиционного форшлага, предшествующего им.

ний; K80. Vers libre и K81. Словарь непечатных выражений. Ниже приводятся отдельные из вариантов его *синтфактуры**:

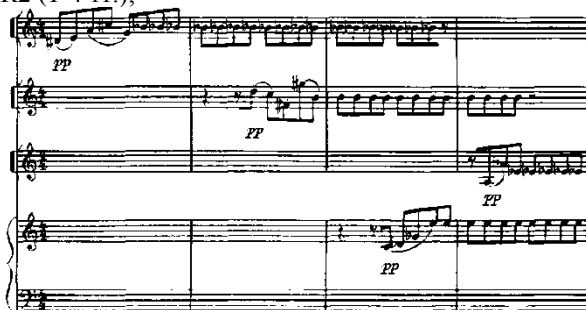
- **синтфактура имитационная, мономерная оstinatно-интервальная*** — *синтфактура**, в которой одновременно применяются приёмы обработки музыкального материала, присущие *фактуре имитационной, мономерной и оstinatно-интервальной** Пример 4.

Пример 4. K81. Словарь непечатных выражений



- **синтфактура имитационная, мономерная оstinatно-тоновая*** — *синтфактура**, в которой одновременно применяются приёмы обработки музыкального материала, присущие *фактуре имитационной, мономерной и оstinatно-тоновой** Пример 5.

Пример 5. K2 (1-4 тт.);



- **синтфактура арпеджированная квази пуантилистическая*** — *синтфактура**, в которой одновременно применяются приёмы обработки музыкального материала, присущие *фактуре арпеджированной и фактуре квази пуантилистической** (K64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, 4-я пьеса);
- и мн. др.

ФАКТУРА АККОРДОВАЯ

— *фактура*, основными конструктивными элементами которой являются *аккорды*; то же, что *Фактура хоральная*. В зависимости от тех или иных своих параметров этот тип фактуры подразделяется на различные ви-

ды и подвиды по следующим признакам⁹⁶:

❖ по интервальной структуре аккордов:

- **фактура аккордовая квартовая** — *фактура аккордовая* с квартовой структурой, входящих в неё аккордов;
- **фактура аккордовая квинтовая** — *фактура аккордовая* с квинтовой структурой, входящих в неё аккордов;
- **фактура аккордовая кластерная** — *фактура аккордовая*, конструктивным элементом которой являются кластеры; то же, что *Фактура аккордовая секундовая*;
- **фактура аккордовая однородноинтервальная*** — *фактура аккордовая*, интервальная структура аккордов которой состоит только из однородных интервалов (напр., терций, секунд и т.п.);
- **фактура аккордовая секундовая** — *фактура аккордовая*, с секундовой структурой, входящих в неё аккордов; то же, что *Фактура кластерная*;
- **фактура аккордовая смешанно-интервальная*** — *фактура аккордовая* со смешанной интервальной структурой;
- **фактура аккордовая терцовая** — *фактура аккордовая* с терцовой структурой, входящих в неё аккордов;

❖ по моно и полигармонической природе аккордов:

- **фактура моноаккордовая** — *фактура*, состоящая из *моноаккордов*;
- **фактура полиаккордовая** — *фактура*, состоящая из *полиаккордов*;
- и др.;

❖ по одновременному и разновременному появлению тонов аккордов:

- **фактура аккордо-ленточная** — *одноголосная фактура*, голос которой продублирован аккордами;
- **фактура арпеджированная** — *фактура*, основными конструктивными элементами которой являются аккорды, изложенные в виде *арпеджио*; то же, что *Фактура-арпеджио*. Варианты этой фактуры различаются, в частности:

⁹⁶ В данной классификации расположение типов, видов и подвидов различных фактур сделано в основном в алфавитном порядке. В «Словаре музыковедческих терминов» (заключительный раздел книги) алфавитный порядок их расположения сделан без исключений.

➤ по числу голосов арпеджированной фактуры, числу её пластов:

▪ **фактура арпеджированная многоголосная*** — фактура арпеджированная, объединяющая несколько арпеджированных голосов;

▪ **фактура арпеджированная многопластовая*** — фактура арпеджированная, состоящая из нескольких гармонических пластов, каждый из которых представляет собой фактуру арпеджированную многоголосную*;

▪ **фактура арпеджированная одноголосная (или однопластовая*)** — фактура арпеджированная, представляющая собой одноголосное или однопластовое арпеджио. Существуют её варианты разного порядка, которые различаются:

➤ по наличию или отсутствию в арпеджированной фактуре дублировок какого-либо вида:

▪ **фактура арпеджированная дублированная*** — фактура арпеджированная, составляющие тоны которой дублируются какими-либо гармоническими созвучиями (напр., интервалами, аккордами). Её разновидности:

▪ **фактура арпеджированная с аккордовыми дублировками*** (= *супертоновое арпеджио* — дублировка линии арпеджио аккордами — K80, верхний пласт) ^{Пример 6.}

Пример 6. K80. Vers libre



▪ **фактура арпеджированная с интервальными дублировками** — фактура арпеджированная, звуки которой про-

дублированы гармоническими интервалами;

- **фактура арпеджированная недублированная*** — фактура арпеджированная, составляющие тоны которой не дублируются какими-либо гармоническими созвучиями;

- по связанности конструктивных элементов в арпеджио

- **фактура арпеджированная дискретная*** — фактура арпеджированная, все звуковые конструктивные единицы которой разделены паузами (и возможно отличаются по другим параметрам. Напр., тембровому, динамическому, штриховому). Её подвиды:

- **фактура арпеджированная абсолютно дискретная*** — фактура арпеджированная, все звуковые конструктивные единицы которой разделены паузами (и, возможно, отличаются по другим параметрам. Напр., тембровому, динамическому, штриховому);

- **фактура арпеджированная аккордодискретная*** — фактура арпеджированная дискретная*, конструктивными единицами которой являются аккорды, разделённые паузами (а также возможно отличающиеся своими тембровыми, динамическими, штриховыми и др. параметрами);

- **фактура арпеджированная дискретно-групповая*** — фактура арпеджированная дискретная, конструктивными компонентами которой являются звуковые относительно краткие арпеджированные фрагменты, разделённые паузами. Внутри данных фрагментов могут также присутствовать паузы ^{Пример 7:}

Пример 7. К79. Corona di sonetti - Венок сонетов, 10-я пьеса, 1-я строка

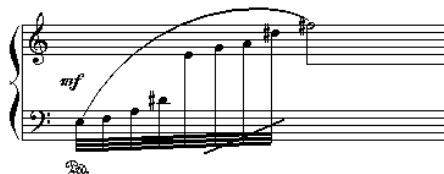


- **фактура арпеджированная интервалодискретная*** — фактура арпеджированная дискретная*, конструктив-

ными единицами которой являются отдельные гармонические интервалы *арпеджио*, разделённые паузами;

- **фактура арпеджированная смешанно-дискретная*** — *фактура арпеджированная дискретная**, конструктивными единицами которой являются различные созвучия, в том числе: отдельные тоны, гармонические интервалы, созвучия из трёх и более звуков одинаковой и разной интервальной структуры, следующие друг за другом в определённом порядке или свободно;
- **фактура арпеджированная тонодискретная*** — *фактура арпеджированная дискретная**, конструктивными единицами которой являются разделённые паузами отдельные звуки (тоны) *арпеджио*;
- **фактура арпеджированная частично дискретная*** — *фактура арпеджированная**, отдельные части которой — "субарпеджио" — регулярно или относительно регулярно чередуются с паузами сходной и разной протяжённости;
- **фактура арпеджированная континуальная*** — *фактура арпеджированная** конструктивно-звуковые элементы которой следуют друг за другом непрерывно;
 - по темповому решению арпеджированной фактуры:
- **фактура арпеджированная темпопеременная*** — *фактура арпеджированная**, исполняемая с переменным темпом (однократным, многократным, регулярным и нерегулярным. Её варианты:
 - **фактура арпеджированная ускоряющаяся***, т.е. исполняемая с ускорением ^{Пример 8.}

Пример 8. K80. Vers libre



- **фактура арпеджированная замедляющаяся***, т.е. исполняемая с замедлением;
- **фактура арпеджированная темпопостоянная*** — *фактура*

*арпеджированная**, исполняемая с неизменным темпом;

- по наличию или отсутствию педализации при исполнении отдельных или всех тонов арпеджио:

- **фактура арпеджированная непедализируемая*** — фактура *арпеджированная**, звуки которой не удерживаются при появлении новых тонов;

- **фактура арпеджированная удержанная*** — фактура *арпеджированная**, отдельные или все звуки которой удерживаются при появлении новых тонов;

- по конфигурации арпеджио:

- **фактура арпеджированная волнообразная*** — фактура *арпеджированная** с волнообразной структурой ^{Пример 9};

Пример 9. К79



- **фактура арпеджированная ломанная*** — фактура *арпеджированная*, имеющая временные отклонения от основного направления в своём движении;

- **фактура арпеджированная ломанная мономерно-ритмоформульная с зеркальной структурой*** — фактура *арпеджированная ломанная**, содержащая мономерно-ритмоформульный материал и имеющая временные отклонения от основного направления в своём движении;

- **фактура арпеджированная ломанная супертоновая*** (= аккордовая) — фактура *арпеджированная ломанная**, продублированная гармоническими интервалами или созвучиями и имеющая временные отклонения от основного направления в своём движении;

- **фактура арпеджированная зеркальная*** — фактура *арпеджированная**, составленная из арпеджио с противоположным направлением движения. Её варианты:

- **фактура арпеджированная имитационно-зеркальная*** —

фактура арпеджированная двухголосная (двупластовая), в которой одно арпеджио имитирует другое с противоположным вектором движения (K80. Vers libre - с. 7)⁹⁷;

- ***фактура арпеджированная синхронно-зеркальная**** — *фактура арпеджированная*, двухголосная (двупластовая), движение отдельных арпеджированных голосов (пластов) которой складывается синхронно и зеркально;

- по ритмическому решению арпеджио:

- ***фактура арпеджированная мономерная**** — *фактура арпеджированная*, все тона которой имеют одну и ту же протяжённость;

- ***фактура арпеджированная ритмоформульная имитационная**** — *фактура арпеджированная многоголосная** (многопластовая)*, в основе метроритмической структуры которой лежит одна или несколько ритмо-формул, а отдельные её голоса (= пласты) имитируют друг друга;

- и др.;

- ***фактура "гармонические фигуры"*** — *фактура*, основными конструктивными элементами которой являются созвучия, чьи тоны появляются одновременно с нарушением их расположения и порядка в основном виде этих созвучий (напр., "альбертиевые басы"), образуя в результате разные "гармонические фигуры".

- ***фактура хоральная*** — *фактура аккордовая*, которой присуще синхронное появление всех тонов, входящих в её аккорды. В зависимости от наличия или отсутствия пауз между аккордами, сходства или, напротив, контраста между ними по регистровому, тембровому и динамическому параметрам различаются:

- ***фактура хорально-дискретная**** (= ***фактура дискретная хоральная****) — *фактура аккордовая*, все или почти все аккорды которой обязательно разделены паузами и могут также различаться по своим регистровым, тембровым, штриховым, динамическим и др. параметрам;

- ***фактура хорально-континуальная**** (= ***фактура континуально-хоральная****) — *фактура аккордовая*, все или почти все аккорды которой непосредственно переходят сразу друг в друга, т.е. чередуются без пауз или количество этих пауз относительно ми-

⁹⁷ Арпеджированная двухголосная (двупластовая) фактура, в которой одно арпеджио имитирует другое с противоположным вектором движения.

нимально;

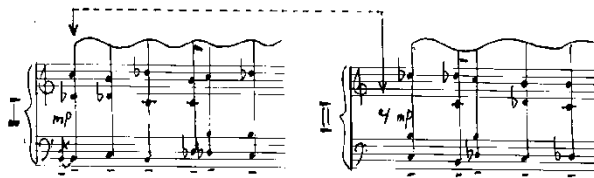
- **фактура "гармонические фигуры"** — фактура, основными конструктивными элементами которой являются созвучия, чьи тоны появляются одновременно с нарушением их расположения и порядка, принадлежащего основному виду этих созвучий (напр., "альбертиевые басы"), образуя в результате разные "гармонические фигуры".

ФАКТУРА-БРОЖЕНИЕ*

— фактура, представляющая собой стаккатное, "маркатное", "легатное" и т.п. многократное "перебирание" нескольких тонов, расположенных друг от друга на секунду и терцию, а также гармонических интервалов и созвучий, напоминающее при этом как бы процесс брожения, кипения вязкой жидкости, на поверхности которой постоянно или попеременно возникают регулярные и нерегулярные, разновысотные (на кварту-квинту) "звуки-всплески", "интервалы-всплески" и "созвучия-всплески". В частности, к её разновидностям относятся:

- **фактура- брожение аккордовое*** — фактура-брожение*, основными конструктивно-звуковыми элементами которой являются аккорды. В том числе: Пример 10.

Пример 10. K80. Vers libre



- **фактура-брожение аккордовое с предъёмом*** — фактура-брожение*, основными конструктивно-звуковыми элементами которой являются все или многие аккорды с предъёмом;
- **и др.;**
- **фактура брожение диминуирующее*** — фактура-брожение*, процесс развития которой связан с постепенным ослаблением своей метроритмической интенсивности и снижением высотных параметров. В частности:
 - **фактура-брожение диминуирующее аккордовое*** — фактура-брожение аккордовое*, процесс развития кото-

рой связан с постепенным ослаблением своей метроритмической интенсивности и понижением высотных параметров;

- **фактура-брожение диминуирующее интервальное*** — *фактура-брожение интервальное**, процесс развития которой связан с постепенным ослаблением своей метроритмической интенсивности и снижением высотных параметров;
- **фактура-брожение диминуирующее тоновое*** — *фактура-брожение тоновое**, процесс развития которой связан с постепенным ослаблением своей метроритмической интенсивности и снижением высотных параметров;
- **фактура-брожение интервальное*** — *фактура-брожение**, основными конструктивно-звуковыми элементами которой являются разные гармонические интервалы ^{Пример 11.}

Пример 11. К80. Vers libre

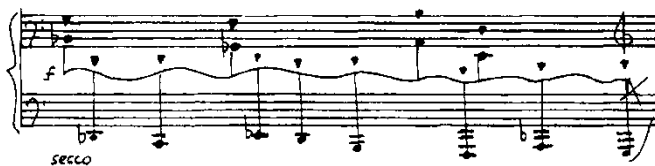


- **фактура-брожение интервально-аккордовое*** — *фактура-брожение**, основными конструктивно-звуковыми элементами которой являются гармонические интервалы и аккорды;
- **фактура-брожение крещендирующее*** — *фактура-брожение**, процесс развития которой связан с постепенной активизацией своего метроритмического процесса и наращиванием высотных параметров. В том числе:
 - **фактура-брожение крещендирующее аккордовое*** — *фактура-брожение аккордовое**, процесс развития которой связан с постепенной активизацией своего метроритмического процесса и наращиванием высотных параметров;
 - **фактура-брожение крещендирующее интервальное*** — *фактура-брожение интервальное**, процесс развития ко-

торой связан с постепенной активизацией своего метроритмического процесса и наращиванием высотных параметров;

- *фактура-брожение крещендирующее тоновое** — *фактура-брожение тоновое**, процесс развития которой связан с постепенным с постепенной активизацией своего метроритмического процесса и наращиванием высотных параметров;
- *фактура брожение тоновое** — *фактура*, представляющая собой стаккатное, "маркатное", "легатное" и т.п. многократное "перебирание" двух и более относительно близко расположенных тонов. В том числе:
 - *фактура-брожение тоновое двухголосное, стаккатное, свободно-имитационное** — *фактура-брожение тоновое**, процесс развития которой происходит в условиях свободно-имитационного двухголосия и связан с использованием штриха стакато; ^{Пример 12.}

Пример 12. K80. Vers libre



- *фактура-брожение тоновое диминуирующее** — *фактура-брожение тоновое**, процесс развития которой связан с постепенным ослаблением своей метроритмической интенсивности и снижением высотных параметров (K80. Vers libre, с. 14);
- *фактура-брожение тоновое ритмоформульное (пунктирное)** ^{Пример 13.}

Пример 13. К80. Vers libre

12 [Allegro]



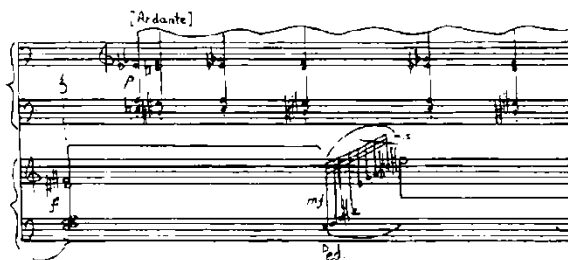
• и др.

ФАКТУРА ВИБРИРУЮЩАЯ *

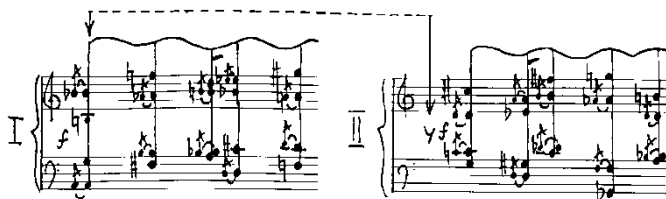
— фактура, для которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на секунду вверх и вниз каких-либо звуковых элементов, в том числе: звуков, гармонических интервалов и созвучий. В зависимости от содержания гармонических элементов, участвующих в *вибрирующей фактуре** к её разновидностям, в частности, относятся:

- **фактура вибрирующая аккордовая*** (= **аккордо-вибрирующая полоса***) — фактура вибрирующая*, для которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на секунду вверх и вниз каких-либо созвучий любого типа Пример 14, Пример 15;

Пример 14. К80



Пример 15. К80



- **фактура вибрирующая интервальная*** — фактура вибрирующая*, для которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на секунду вверх и вниз каких-либо гармонических интервалов (К80, с. 8);
- **фактура вибрирующая кластерная*** — фактура вибрирующая*, для которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на секунду вверх и вниз каких-либо кластеров;
- **фактура вибрирующая с форшлагом*** — фактура вибрирующая*, для которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на

секунду вверх и вниз каких-либо звуковых элементов с форшлагом;

- **фактура вибрирующая тоновая*** — *фактура вибрирующая**, для которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на секунду вверх и вниз тонов;
- и др.

ФАКТУРА ГАММООБРАЗНАЯ

— *фактура*, в качестве основных конструктивных элементов которой функционируют гаммы (= линии) различного звукового, векторного и интервального содержания; то же что *Линейная фактура*. Разновидности *гаммообразной фактуры*, в частности, различаются по:

❖ вектору движения

- **фактура гаммообразная восходящая*** — *фактура гаммообразная*, конструктивными единицами которой являются только восходящие гаммы;
- **фактура гаммообразная зеркальная*** — *фактура гаммообразная*, в которой по горизонтали или по вертикали объединены разнонаправленные гаммы;
- **фактура гаммообразная зигзаговая*** — *фактура гаммообразная*, состоящая из гамм, образующих в своей последовательности зигзагообразные линии;
- **фактура гаммообразная нисходящая*** — *фактура гаммообразная*, конструктивными единицами которой являются только нисходящие гаммы;

❖ по ритму

- **фактура гаммообразная глиссандирующая*** — *фактура гаммообразная*, конструктивными единицами которой являются восходящие и нисходящие гаммы, в том числе и с микрохроматической интерваликой, исполняемые в быстром темпе, как правило, не допускающем слуховой дифференциации составляющих эти гаммы звуковых элементов:

- **фактура гаммообразная, глиссандирующая прямолинейная*** — *фактура гаммообразная глиссандирующая** одновекторная (т.е. только восходящая, только нисходящая);

- **фактура гаммообразная глиссандирующая со скрытым двухголосием*** — *фактура гаммообразная глиссандирующая**, содержащая признаки скрытого двухголосия ^{Пример 16};

Пример 16. К81. Словарь непечатных выражений



- **фактура гаммообразная глissандирующая с ускорением*** — фактура гаммообразная глissандирующая*, постепенно ускоряющаяся в своём построении;
- **фактура гаммообразная глissандирующая с замедлением*** — фактура гаммообразная глissандирующая*, постепенно замедляющаяся в своём построении;
- **фактура гаммообразная мономерная*** — фактура гаммообразная, составленная из одинаковых длительностей;
- **фактура гаммообразная разнодлительностная*** — фактура гаммообразная, составленная из разных длительностей;
- **и мн. др.**

ФАКТУРА ГЕТЕРОФОННАЯ

— совокупность, содержание, соотношение (функции) одновременно развёртывающихся двух и более голосов, исполняющих при этом то различные варианты одной и той же мелодии, то один и тот же её вариант в унисон на одной или разной высотах; то же, что *Фактура подголосочная*⁹⁸ (см. также *Гетерофония*). Среди её современных видов, в частности, выделяются:

- **фактура гетерофонная континуальная*** — фактура гетерофонная, голоса которой непрерывны, а *паузы*, если и имеют место, то являются относительно редким явлением;
- **фактура гетерофонная с алеаторическими паузами*** — фактура гетерофонная с паузами, протяжённость которых при каждом новом исполнении индивидуально определяется исполнителем^{Пример 17.}

⁹⁸ "В подголосочной полифонии все голоса одновременно исполняют различные варианты одной и той же мелодии. Благодаря различию вариантов в многоголосии возникают то слияния голосов в унисон (и движение параллельными унисонами), то расхождения их в иные интервалы. Чем богаче различия между вариантами мелодии в любом из голосов, тем ближе подходит подголосочный склад к разнотемной (контрастной) полифонии, так как разнотемная полифония строится на сочетании в каждый данный момент времени *различных мелодий*" Скребков С.С. Учебник полифонии. М., 1965. С. 4.

Пример 17.

К33. Соната с похоронным маршем (нач. 1-й ч.)⁹⁹



- **фактура гетерофонно-сонорная*** — сверхплотное многоголосие, отдельные голоса которого не допускают и в принципе не предполагают какой-либо своей дифференциации; то же, что *Микрополифония*;
- и др.

ФАКТУРА ГЛИССАНДИРУЮЩАЯ

— *фактура гаммообразная*, в которой используются только микрохроматические интервальные отношения и исполняемая глиссандо; то же, что *Фактура глиссандо*.

ФАКТУРА ГЛИССАНДО

— то же, что *Фактура глиссандирующая*; см. также *Фактура гаммообразная*.

ФАКТУРА ГОМОФОННАЯ

— 1) совокупность, содержание, соотношение (функции) связанных голосоведением аккордов и сопровождаемой ими мелодической линии; 2) многоголосие, содержащее один главный — мелодический голос — и несколько (обычно три и более) соподчинённых голосов, сопровождающих главный в качестве единого аккордово-гармонического пласта¹⁰⁰. Характер-

⁹⁹ Алеаторические паузы обозначены в данном примере «галочками».

¹⁰⁰ "Гомофонный склад (или просто гомофония) отличается от полифонии наличием главной мелодии (или главных мелодий) и обязательного сопровождения (аккомпанемента). Сопровождающие голоса оказываются такими потому, что музыкальный материал, исполняемый ими, значительно менее мелодичен и самостоятелен, чем материал главной мелодии. В подавляющем большинстве случаев аккомпанемент складывается из аккордов или из звуков разложенных аккордов, и при этом ни один из сопровождающих голосов не становится ярко выраженной самостоятельной мелодией... В гомофонном складе потенциально имеются возможности для полифонии... Достаточно усилить, оживить сопровождающие голоса, как они уже зазвучат наподобие контрастирующих мелодий, в целом может образоваться полифонический или почти полифонический склад" Скребков С. С. Учебник полифонии.

ная особенность временной структуры гармонического пласта, составленного из сопровождающих голосов — тенденция к тождественности или абсолютная тождественность ритмического рисунка этих голосов или, другими словами, их ритмическая синхронность; то же, что *Фактура гомофонно-гармоническая*. Основные варианты данной фактуры:

- мелодия — верхний голос (сопрано с аккордовым сопровождением какого-либо вида, подвида);
- мелодия — средний голос (= альт, тенор) между двумя аккордовыми слоями (аккорды возможны одинакового вида и подвида и разного);
- мелодия — нижний голос (= бас с аккордовым сопровождением какого-либо вида или подвида).

ФАКТУРА ГОМОФОННО-ГАРМОНИЧЕСКАЯ

— то же, что *Фактура гомофонная*.

ФАКТУРА ДИСКРЕТНАЯ*

— 1) *фактура*, конструктивные единицы которой (в том числе: звуковые, ритмические, тембровые, штриховые и др.) изолированы друг от друга в пространственно-временном отношении. Специфическая конструктивная закономерность *дискретной фактуры* — отказ от непосредственных, непрерывных линейных или мелодических связей между отдельными звуковыми элементами и возможность образования между ними только "линейно-дискретных" или, иначе, "линейно-пунктирных" внутренних голосовых связей¹⁰¹; 2) то же, что *Пуантилистическая фактура*. Виды и подвиды такой фактуры, в частности, различаются:

❖ по голосовому составу:

- *фактура дискретно-монофоническая** (= *фактура дискретно-одноголосная**) — *фактура дискретная* одноголосная;

М., 1965. С. 8.

¹⁰¹ "Пуантилизм, зародившийся в музыкальных микроформах начала XX столетия, нашел далекую историческую параллель в лице средневекового гокета (конец XII-XIV в. <...>) <...> представляет собой ф а к т у р у в основном полифоническую, как бы распыленную на звукоточки <...>; он возникает благодаря употреблению микромотивов (нередко из одного звука, а также двух-трех с паузами), благодаря быстрой смене тембров (каждый инструмент играет минимум звуков), благодаря широким мелодическим скачкам (скачки расчленяют мелодию на отдельные точки <...>). Для пуантилистического письма характерно отсутствие фигурации, дублировок, фона, декоративных элементов" Холопова В.Н. Фактура // Теория музыки. — СПб. 2002, С. 188.

- **фактура дискретно-полифоническая** (= **фактура дискретно-многоголосная**) — **фактура дискретная** многоголосная¹⁰²;
❖ по звуковому материалу:
- **фактура дискретная аккордовая*** (= **фактура дискретно-аккордовая***) — **фактура дискретная***, основными конструктивными элементами которой являются аккорды, разделённые паузами (K42. Прелюдия и фуга); то же, что **Фактура дискретно-хоральная**;
- **фактура дискретная интервальная*** (= **фактура дискретно-интервальная***) — **фактура дискретная***, основными конструктивными элементами являются гармонические интервалы, разделённые паузами (K80. Vers libre, с. 17);
- **фактура дискретная кластерная*** (**фактура дискретно-кластерная***) — **фактура дискретная***, основными конструктивными элементами которой являются кластеры, разделённые паузами;
- **фактура дискретная тоновая*** (**фактура дискретно-тоновая***) — **фактура дискретная***, основными конструктивными элементами являются тоны, разделённые паузами ^{Пример 18.}

Пример 18. Посиделки двух пианистов [5-я посиделка]



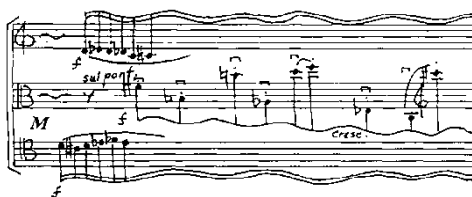
¹⁰² См.: Кузнецов И.К. Теоретические основы полифонии XX века. М. 1994.

При этом различаются:

- **фактура дискретно-тоновая "диминуирующая"*** — *фактура дискретно-тоновая**, в которой происходит постепенное сужение интервалики между её, дискретно расположенными тонами; то же, что *Фактура дискретно-тоновая интервально-регрессирующая**;
- **фактура дискретно-тоновая интервально прогрессирующая (= крещендирующая¹⁰³)** — *фактура дискретная**, в которой происходит постепенное (прогрессирующее) интервалики между её, дискретно расположенными тонами (K80. Vers libre, С. 18-19); то же, что *Фактура дискретно-тоновая крещендирующая**
Пример 19.

Пример 19.

K81. Словарь непечатных выражений (партия альт)

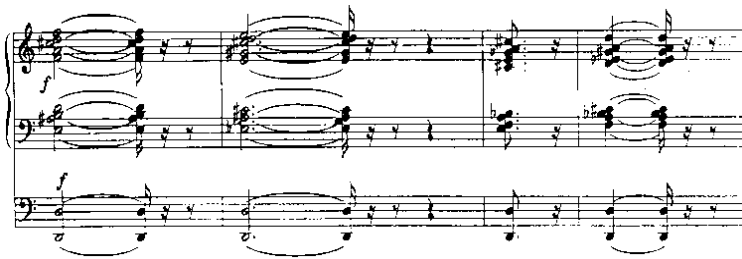


- **фактура дискретно-тоновая интервально-регрессирующая*** — то же, что *Фактура дискретно-тоновая диминуирующая**;
- **фактура дискретно-тоновая "крещендирующая"*** — то же, что *Фактура дискретно-тоновая интервально-прогрессирующая**;
- **фактура дискретно-тоновая ритмоалеаторическая*** — *фактура дискретно-тоновая**, ритмическая структура которой не выписана композитором, а при каждом новом исполнении импровизируется исполнителем;

¹⁰³ В партитуре эта фактура выписана как одногласная мелодия с легатируемыми звуками, большинство которых связаны интервалами в диапазоне от кварты до трехоктавной септимы, а меньшинство секундами и терциями.

- **фактура дискретно-тоновая с форшлагами*** — фактура дискретно-тоновая*, отдельные, многие или все тоны которой берутся с форшлагами;
- **фактура дискретно-хоральная*** — 1) фактура аккордовая, все или почти все аккорды которой появляются только после пауз и могут также различаться по своим регистровым, тембровым, штриховым, динамическим и др. параметрам; то же, что Фактура дискретная аккордовая*Пример 20 :

Пример 20. К42. Прелюдия и fuga



❖ по ритму:

- **фактура дискретная мономерная*** (= фактура дискретно-мономерная*) — фактура дискретная, в роли дискрет* которой выступают звуковые компоненты, имеющие одну и ту же протяжённость; то же, что Фактура дискретная моноритмическая*. В том числе:
 - **фактура дискретно-мономерная аккордовая*** — фактура дискретная мономерная, конструктивными элементами которой являются аккорды одинаковой длительности; то же, что Фактура дискретно-хоральная;
 - **фактура дискретно-мономерная интервальная*** — фактура дискретная мономерная, конструктивными элементами которой являются гармонические интервалы одинаковой длительности;
 - **фактура дискретно-мономерная кластерная*** — фактура дискретная мономерная, конструктивными элементами которой являются кластеры одинаковой протяжённости;

- **фактура дискретно-мономерная сонорная*** — фактура дискретная мономерная, конструктивными элементами которой являются соноры одинаковой протяжённости;
 - **фактура дискретно-мономерная тоновая*** — фактура дискретная мономерная, конструктивными элементами которой являются тоны одинаковой длительности;
 - **фактура дискретная моноритмическая*** — то же, что Фактура дискретно-мономерная*;
 - **фактура дискретная полиритмическая*** — дискретная фактура с длительностями одинаковой и разной протяжённости
- Пример 21.

Пример 21. К51. Двойные камерные вариации (фрагмент "вертикали")



- **фактура дискретно-монофоническая со скрытым двухголосием*** — фактура дискретно-тоновая монофоническая (= одnogолосная)*, содержащая в себе в качестве относительно скрытого и второй голос;

- *фактура дискретно-полифоническая (= фактура дискретная полифоническая, фактура дискретно-многоголосная)* — *фактура дискретная многоголосная*¹⁰⁴, в том числе: имитационная, контрастно-полифоническая;
- *фактура дискретно-ритмоаллеаторическая** — *фактура дискретная*, ритмические конструктивные единицы которой имеют алеаторическую природу (т.е. выбираются исполнителем самостоятельно, т.к. не указаны композитором в его сочинении);
- *фактура дискретно-тоновая с форшлагами** — *фактура дискретно-тоновая**, отдельные, многие или все тоны которой берутся с форшлагами;
- ❖ по степени своей определённости:
 - *фактура абсолютно дискретная** — *фактура дискретная*, не имеющая никаких нарушений *дискретного музыкального пространства* (напр., ритмической, тембровой, регистровой и др. автономности звуковых единиц, следующих друг за другом);
 - *фактура квази дискретная** — *фактура*, в целом напоминающая *фактуру дискретную*, но имеющая при этом некоторые эпизодические нарушения отдельных закономерностей дискретности музыкального пространства (напр., кратковременный отказ от ритмической, тембровой, регистровой и др. автономности звуковых единиц, следующих друг за другом); то же, что *Фактура квази пуантилистическая*;
 - *фактура квази пуантилистическая* — то же, что *Фактура квази дискретная*.

ФАКТУРА ЖАНРОВАЯ, ОБРАЗНАЯ И "ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ"

— 1) виды и подвиды *фактуры*, определяемые по её жанровой принадлежности (напр., вальсовая, маршевая, ноктюрновая и т.п.), а также в опосредованной связи с различными нашими образными ассоциациями (напр. с какими-то природными явлениями) и эмоциональными состояниями; 2) виды *фактуры*, содержание которых определяется на уровне основных и косвенных признаков (в том числе, аллюзий), относящихся к разным музыкальным жанрам, образам природы, нашим эмоциям. Одна и та же жанровая

¹⁰⁴ См.: Кузнецов И.К. Теоретические основы полифонии XX века. М. 1994.

фактура может иметь несколько видов и подвидов. В сочинениях Виктора Екимовского встречается много видов традиционных и современных фактур такого типа, в том числе:

- **фактура-ария полифоническая*** — фактура, ассоциирующаяся с арией, в которой присутствует синхронно-полифонический аккомпанемент (К9. Лирические отступления, вступление и кода);
- **фактура вальсовая;**
- **"фактура ветер-позёмка"** — фактура, ассоциирующаяся с ветром-позёмкой ¹⁰⁵, Пример 22;

Пример 22. К16. Ноктюрны



- **фактура-ветер*** — фактура, ассоциирующаяся с "разноголосым" воющим ветром ^{Пример 23};

Пример 23. К7 [42-43 тт.]



- **фактура волнообразная** — фактура, представляющая собой восходя-

¹⁰⁵ Такое название фактуры предложено композитором Э.В. Денисовым в беседах о своём творчестве с автором данной книги (см. Д.И.Шульгин «Признание Эдисона Денисова»). "ПОЗЁМКА, –и, ж. и ПОЗЁМОК, –мка, м. Метель без снегопада, поднимающая снег с поверхности земли..." Толковый словарь русского языка С.И.Ожёгова и Н.Ю.Шведовой.

ще-нисходящую мелодическую линию или восходяще-нисходящую гармоническую фигурацию, некое *circulatio* — К5. 27/4-5;

- **фактура маршевая**;
- **"фактура-порыв"*** — фактура, представляющая собой стремительную глиссандирующую ритмоединицу относительно небольшой протяжённости — К5. 26/2;
- **фактура с беззвучно-инструментальная с голосом*** — фактура, образующаяся в тот момент, когда исполнители делают вид, что играют на своих инструментах, но на самом деле либо что-то говорят, поют, шепчут и т.д. (напр., К81. Словарь непечатных выражений — раздел J¹⁰⁶);
- **фактура-танец кластеров*** — фактура, представляющая собой как бы какой-то танец кластеров (напр., фактура-танец кластеров*, исполняемая вуд-блоком, темпле-блоком в сопровождении "бесстрастной мономерной глухой дробью" малого барабана в К65. 27 разрушений)^{Пример 24.}

Пример 24. К65 27 разрушений



- **фактура тирата** (К5. Каденция, 27/1-3)¹⁰⁷;

¹⁰⁶ Все участники трио одновременно произносят букву "J" (Jot) и беззвучно как бы играют на своих инструментах.

¹⁰⁷ **"Тирата (итал. *tirata*, букв. — вытягивание; фр. *tirade*, также *coulade*, нем. *Zug, Anlauffigur*)**, в музыке — украшение в виде гаммообразного диатонического восходящего или нисходящего пассажа между двумя выдержанными звуками по образцу диминуции, а также форшлага из нескольких звуков.

Тирата могла записываться композиторами, обозначаясь условным знаком, но часто была результатом импровизаций исполнителей. Особенно широко тирата вошла в использование с 17 века, а первые упоминания термина появились в работах музыкальных теоретиков конца 16 — начала 17 веков.

В «Музыкальном словаре» И. Г. Вальтера выделяется четыре разновидности тираты: *mezza* — половинная (диапазон кварты, квинты); *defective* — неполная (больше квинты, но меньше октавы); *perfecta* — полная (диапазон октавы); *aucta*, или *excedens*, — увеличенная (больше октавы).

- **фактура "тирольская"** — фактура, напоминающая тиро́льское пение);
- **фактура токкатная** (К5. 28/1-7);
- **фактура чаконная** (К5. 26/4-6, 28/8-9/1);
- и мн. др.

ФАКТУРА ИМИТАЦИОННАЯ

— ведущий вид *фактуры полифонической*, в которой обязательным конструктивным условием является точное или относительно свободное повторение содержания одного из голосов музыкальной ткани (полностью или каких-либо его характерных компонентов, в том числе: вектора движения, интервальной структуры, позиции и пр.) в других её голосах. Наиболее распространённые виды и подвиды этой фактуры различаются по следующим критериям:

❖ по стабильности голосового состава:

- **фактура имитационная мобильно-многоголосная*** — фактура имитационная, число голосов в которой в процессе построения полифонической ткани изменяется;
- **фактура имитационная стабильно-многоголосная*** — фактура имитационная, число голосов в которой в процессе построения полифонической ткани не изменяется;

❖ по пластово-голосовому решению:

- **фактура имитационная голосовая*** — фактура имитационная, конструктивными элементами которой являются два и более относительно самостоятельных в плане своего разнопараметрного содержания голоса музыкальной ткани;
- **фактура имитационная пластовая***¹⁰⁸ — фактура имитационная, конструктивно-имитирующими элементами которой являются два и бо-

Понимаемая как музыкально-риторическая фигура тирата несёт образ «стрелы», «выстрела». Поэтому в музыкальных произведениях часто сопровождалась подобающими словами текста: «бежать», «стрелять», «бросать» и т.п." Википедия.

¹⁰⁸ Первое определение полифонии пластов принадлежит В.В. Протопопову: «Под "полифонией пластов" разумеется такое одновременное сочетание, где место мелодий могут занять целые многоголосные, многозвучные комплексы, каждый из которых обладает характеристичностью» (Протопопов Вл. История полифонии в её важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., 1962. С. 66).

В работе В.Н. Холоповой, посвященной исследованию фактуры, понятие "полифония пластов" определяется как "частный вид многоголосия, в котором контрапунктируют многозвучные фактурные слои"<...>. (В.Н. Холопова. Теория музыки. Фактура. — С. 187).

лее относительно самостоятельных пласта музыкальной ткани;

- **фактура имитационная пластово-голосовая*** — фактура имитационная, конструктивно-имитирующими элементами которой являются относительно самостоятельные голос (голоса) и пласт (пласты) музыкальной ткани;
- **фактура имитационная стабильно-многоголосная*** — фактура имитационная, число голосов в которой в процессе построения полифонической ткани не изменяется;

❖ п о в и д у и м и т а ц и и:

- **фактура имитационная инверсионная** (К2 и др.) — фактура имитационная, в которой используются наряду с основными видами голосов (пластов) и их инверсионные варианты;
- **фактура имитационная инверсионно-ракоходная** — фактура имитационная, в которой используются наряду с основными видами голосов (пластов) их инверсионно-ракоходные варианты;
- **фактура имитационная монокомпонентная*** — фактура имитационная, в которой имитируется только один из компонентов других голосов (напр. только вектор движения ведущего голоса, только его интервальная структура и т.д.). Напр.:
 - **фактура имитационная на уровне отдельного интервала ведущего голоса *** — фактура имитационная, в которой имитируется только какой-либо отдельный интервал ведущего голоса [К78. Graffiti - Граффити (2-3 тт.: интервал тритон)] ^{Пример 25 (справа),}
 - **фактура имитационная на уровне отдельных соинтервалов*** имитируемого объекта [К78. Graffiti - Граффити (4—6 тт.: группа 2.1 в 6-м такте)] ^{Пример 25 (слева).}

Пример 25. K78. Graffiti - Граффити

The image displays two musical staves. The left staff is a vocal line with lyrics 'gran', 'l'au', 'rosa-rot', and 'violet'. The right staff is an instrumental line with lyrics 'orange', 'brave', and 'violet'. Both staves show complex rhythmic patterns and phrasing, with the vocal line featuring a 'gran' (grain) imitation and the instrumental line featuring a 'brave' (brave) imitation.

- **фактура имитационная "число-длительностная"*** — фактура имитационная, в которой имитируется только число длительностей имитируемого объекта Пример 26 :

Пример 26. K16. Ноктюрны

The image shows a musical score for 'Ноктюрны' (K16). It features a piano accompaniment with a 'pp (staccato)' marking. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is written for piano and includes a 'pp' (pianissimo) marking.

- **фактура имитационно-векторная*** (= графическая) — фактура имитационная, объектом имитации которой является вектор движения (K78. Graffiti - Граффити);
- и др.;
- **фактура имитационная ракоходная** (K2 и др.) — фактура имитационная, в которой используются наряду с основными видами голосов (пластов) их ракоходные варианты;
- **фактура имитационная свободная** — фактура имитационная, в которой применяется в разных голосах или одним из них относительно свободная имитация на уровне каких-либо параметров материала ведущего голоса (K44. В созвездии «Гончих псов». — свободный канон и др.);
- **фактура имитационно-свободная с монофонической про-**

*слоистой** — фактура имитационная свободная, в которой между имитирующими голосами находится мелодически независимый голос ^{Пример 27.}

Пример 27. K2 (45-48 тт.)



- **фактура имитационная строгая** — фактура имитационная, в которой материал основного голоса имитируется без каких-либо изменений (K16. Ноктюрны — каноническое монотембровое трио¹⁰⁹ и др.);

❖ по масштабу имитации:

- **фактура макроимитационная** — фактура имитационная, в которой имитируются относительно очень значительные по своему разнопараметрному содержанию, объёму и , главное, своей протяжённости материалы (K59. Полет воздушных змеев);
- **фактура микроимитационная** — фактура имитационная, в которой имитируются относительно очень незначительные по своему разнопараметрному содержанию, объёму и , главное, своей протяжённости (обычно на уровне кратких мотивов) материалы [K39. Манда — микрополифоническая свободно-имитационная сонорика];

❖ по структуре голосов в полифонической ткани:

- **фактура имитационная линейная*** (= фактура имитационно-линейная*) — фактура имитационная, объектом имитации в которой являются линейно выстроенные голоса. В том числе:
 - **фактура имитационно-гаммообразная оstinatная*** —

¹⁰⁹ Три кларнета in B.

фактура имитационная, объектом имитации в которой является оstinатно повторяющиеся гаммы. (См. средний пласт ^{Пример 28}):

Пример 28. (116-118 тт.)

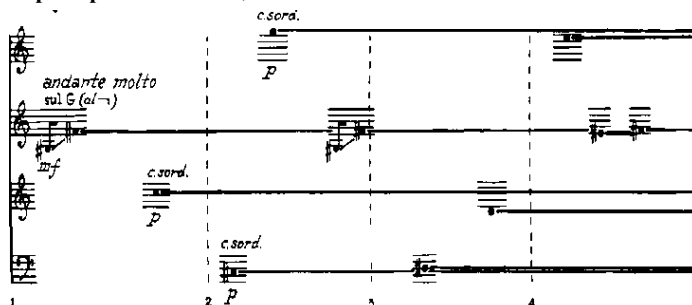


- ***фактура имитационная однопозиционная линейно-тоновая с суперфоршлагами**** — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой являются однопозиционные линии, которые предваряются протяжёнными форшлагами различного интервального и векторного решения; (K10. Sublimations - переходы);
- ***фактура имитационно-линейная дублированная**** — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой являются голоса-линии, продублированные какими-либо созвучиями;
- ***фактура имитационно-линейная недублированная**** — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой являются не продублированные голоса-линии;
- ***фактура имитационно-линейная однопозиционная**** — — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой являются однопозиционные голоса-линии;
- ***фактура имитационная линейная с кратким форшлагом**** — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой являются однопозиционные линии относительно кратким форшлагом*

Пример 29, Сноска 110.

¹¹⁰ Отдельным "тонолиниям" предшествует короткий форшлаг. Наряду с корот-

Пример 29. К 32, II



- **фактура имитационная мелодическая** — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой является мелодия (К32. Cantus figuralis, II);
- **фактура имитационно-дискретная*** — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой являются различного рода относительно краткие *дискреты** (= *пуанты**)^{Пример 30.}

Пример 30. К79. Corona di sonetti - Венок сонетов, 5 пьеса, 1 строка¹¹¹



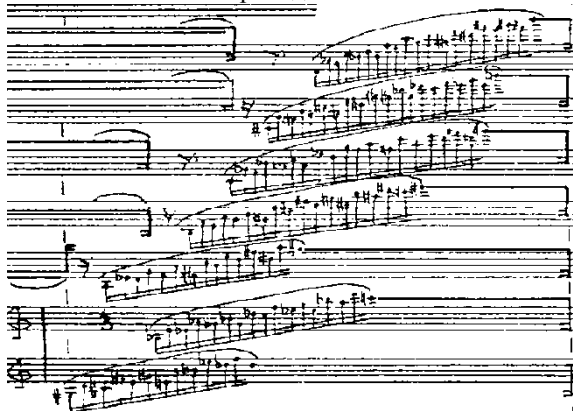
- **фактура-канон** — то же, что *фактура имитационная строгая*;
- **фактура-канон линейно-однопозиционный с форшлагами*** — *фактура имитационная*, в которой объектом имитации является однопозиционная линия с предшествующими ей краткими форшлагами^{Пример 29.};

ким форшлагом может применяться и *суперфоршлаг**.

¹¹¹ В масштабе двупластовия фактура также дискретная, но с той оговоркой, что функцию *дискрет** здесь выполняют ритмогруппы, содержащие от двух до семи длительностей, разделённых паузами, проставленными сверху нотного стана.

- **фактура-канон мелодическая*** — фактура имитационная, в которой объектом имитации является мелодическая линия;
- **фактура имитационно-арпеджированная*** — фактура, объектом имитации в которой является арпеджио. В том числе:
 - **фактура имитационная ломанно-арпеджированная, выполняющая роль форизлага к протянутому звуку*** (K10. Sublimations-переходы: 17-20 тт., струнные и дер. духовые. ^{Пример 31}):

Пример 31. K10. Sublimations — переходы



- **фактура имитационно-остинатно-сонорная*** — фактура имитационная остинатная с относительно большим числом голосов, расположенных столь плотно, что при её прослушивании не возникает реальной возможности для дифференцированного восприятия ^{Пример 32} детального содержания этих голосов:

Пример 32. K10. Sublimations



❖ по числу имитируемых компонентов:

- **фактура имитационная монокомпонентная*** — фактура, в которой имитируется только один из компонентов ведущего голоса в нескольких остальных или всех голосах;
- **фактура имитационная панкомпонентная*** — фактура, в которой имитируются все компоненты ведущего голоса;
- **фактура имитационная поликомпонентная*** — фактура, в которой имитируется несколько компонентов ведущего голоса;

❖ по однородности ритмического содержания:

- **фактура имитационная мономерная*** — фактура имитационная, в которой используются только одинаковые длительности ^{Пример 33.}

Пример 33. K32. Cantus figuralis. V часть – "Речитатив" – 2-3 тт.]



- **фактура имитационная разномерная*** — фактура имитационная, в которой используются и одинаковые и различные длительности.

ФАКТУРА КОНТИНУАЛЬНАЯ

— 1) фактура, голос или голоса которой развиваются непрерывно без пауз или почти без пауз; 2) в многоголосии — то же, что различные виды Полифонической фактуры (исключение — Фактура дискретно-

полифоническая). В музыкальной ткани мелодической природы различаются:

- **фактура континуальная многоголосная** — *фактура континуальная*, образующаяся в многоголосной ткани или в двух и более её совместно звучащих голосах. Различаются:
 - **фактура континуальная многоголосная линейная** — *фактура континуальная многоголосная*, основными конструктивными элементами её голосов являются линии различного векторного содержания (восходящие, нисходящие, горизонтальные;
 - **фактура континуальная многоголосная мелодическая** — *фактура континуальная многоголосная*, основными конструктивными элементами её голосов являются мелодические образования различного интервального и интервально-векторного содержания;
- **фактура континуальная одноголосная** — *фактура континуальная*, образующаяся в одноголосной музыкальной ткани или в отдельных из её голосов; то же, что *Монодия континуальная*. Различаются:
 - **фактура континуальная одноголосная линейная** — *фактура континуальная одноголосная*, основными конструктивными элементами которой являются линии различного векторного содержания (восходящие, нисходящие, горизонтальные;
 - **фактура континуальная многоголосная мелодическая** — *фактура континуальная одноголосная*, основными конструктивными элементами которой являются мелодические образования различного интервального и интервально-векторного содержания;
- **фактура континуальная дублированная** — *фактура континуальная*, мелодический голос или голоса которой продублированы какими-либо созвучиями. В том числе различаются:
 - **фактура континуальная аккордо-дублированная** — *фактура континуальная*, мелодический голос или голоса которой продублированы какими-либо аккордами;
 - **фактура континуальная интервально-дублированная** — *фактура континуальная*, мелодический голос или голоса которой продублированы какими-либо интервалами;

-
- **фактура континуальная кластерно-дублированная*** — *фактура континуальная*, мелодический голос или голоса которой продублированы какими-либо гармоническими кластерами;
 - **фактура континуальная тоновая*** — *фактура континуальная*, мелодические голоса которой создаются из тонов;
 - **фактура континуально-аккордовая** — *фактура аккордовая*, аккорды которой сменяют друг друга без пауз или с относительно редкими паузами;
 - **фактура континуально-хоральная*** — то же, что *Фактура континуально-аккордовая*;
 - и др.

ФАКТУРА КОНТРАСТНО-ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ

— вид *фактуры полифонической*, голоса (= пласты) которой контрастны друг к другу по своему материалу и параметрам его изложения. Её виды и подвиды различаются по следующим параметрам:

❖ по пластово-голосовому решению:

- **фактура полифоническая контрастно-голосовая** — *фактура контрастно-полифоническая*, составляющие голоса которой контрастны по отношению друг к другу на уровне большинства или всех своих компонентов (К1, 97-106 тт.)¹¹²;
- **фактура полифоническая контрастно-пластовая** — *фактура контрастно-полифоническая*, составляющие пласты которой контрастны по отношению друг к другу на уровне большинства или всех своих компонентов (К1, 25-27 тт. — контраст "ритмической дискретности" — нижний пласт — партия ф-но и "ритмической текучести" — верхний пласт — партия струнных);
- **фактура полифоническая контрастная пластово-голосовая*** — *фактура контрастно-полифоническая*, составляющие пласты и голоса которой контрастны по отношению друг к другу на уровне большинства

¹¹² Примером своеобразной контрастно-голосовой полифонии, отсутствующей у Екимовского может служить, в частности, сочинение Александра Вустина «Досуги Козьмы Пруtkова», где "сочетаются" инструментальная темброво-переменная мелодия и декламационное вокальное соло (см. об этом в монографии Д.И.Шульгина «Музыкальные истины Александра Вустина» на сайте: <http://dishulgin.narod.ru>).

или всех своих компонентов (контраст пласта и голоса: K1: тт. 1-24, "остинатный голос" — Vc и имитационный пласт — Vn + VI);

- **фактура контрастно-полифоническая прослоечная*** — контрастно-полифоническая фактура, в которой срединный голос или пласт окружены каким-либо контрастно-фактурными голосами или пластами, имеющими относительное сходство на уровне многих своих параметров. (Напр., мелодия, окружённая остинатной аккордово-форшлаговой суб-фактурой в крайних голосах — K4 ^{Пример 34});

Пример 34. K4 [87/2]



❖ по связанности конструктивных элементов:

- **фактура контрастно-полифоническая дискретная*** — фактура контрастно-полифоническая, в качестве конструктивных элементов голосов которой выступают *дискреты**;
- **фактура контрастно-полифоническая мелодическая*** — фактура контрастно-полифоническая, в качестве конструктивных элементов выступают мелодические голоса, контрастные друг к другу по различным параметрам.

ФАКТУРА МОНОМЕРНАЯ

— *фактура*, в которой используется в рамках одного или нескольких голосов (пластов) музыкальной ткани для всех их звуков, гармонических и мелодических интервалов, созвучий только какая-либо одна длительность. При этом во всех голосах (пластах) может использоваться как одна и та же длительность, так и в каждом из них только своя. Наиболее распространённые варианты этой фактуры:

- ***фактура мономерная аккордовая**** — *фактура мономерная*, в качестве основного гармонического материала выступают аккорды;
- ***фактура мономерная интервальная**** — *фактура мономерная*, в качестве основного гармонического материала выступают гармонические интервалы;
- ***фактура мономерная синхронная**** — *фактура мономерная*, ритмическая структура нескольких или всех всех голосов (пластов; пластов и голосов) которой выстраивается одномоментно (= синхронно) на основе одной и той же длительности;
- ***фактура мономерная тоновая**** — *фактура мономерная*, в качестве основного гармонического материала выступают музыкальные тоны;
- и др.

ФАКТУРА МОНОФОНИЧЕСКАЯ¹¹³

— одноголосный склад музыкальной ткани. Виды и подвиды *фактуры монофонической* различаются:

❖ по исполнительскому составу:

- ***фактура монофоническая ансамблевая**** — *фактура ансамблевого сочинения, исполняемого в унисон*¹¹⁴. Различаются:
 - ***фактура монофоническая вокально-ансамблевая**** — *фактура монофоническая*, в которой два и более участника вокального ансамбля ансамбля или весь вокальный ансамбль поют в унисон (в однотембровый или разнотембровый);

¹¹³ *Монофония* — 1) то же, что одноголосие; 2) то же, что *Монофоническая фактура**. Термин взят из работы Л.С. Дьячковой "Модалности гармонических категорий: история и современность" // Диссертация в форме научного доклада. М. 1998.

¹¹⁴ См. в разделе *Гетерофонная фактура* своеобразное высказывание С.С. Скребкова о видах унисонов.

- **фактура монофоническая вокально-инструментальная*** — *фактура монофоническая*, в которой два и более участника вокально-инструментального ансамбля поют и играют в унисон;
- **фактура монофоническая инструментально-ансамблевая*** — *фактура монофоническая*, в которой два и более участника инструментального ансамбля или весь инструментальный ансамбль играют в унисон (однотембровый или разнотембровый);
- **фактура монофоническая вокальная*** — *фактура* вокального сочинения, в которой задействован один или два и более исполнителей, поющих в унисон (однотембровый или разнотембровый). Различаются:
 - **фактура монофоническая вокально-ансамблевая*** — *фактура*, в которой два и более исполнителя вокального ансамбля или весь вокальный ансамбль поют в унисон (однотембровый или разнотембровый);
 - **фактура монофоническая вокально-сольная*** — *фактура* вокального сочинения, исполняемая соло;
 - **фактура монофоническая хоровая*** — *фактура* хорового сочинения, в которой два и более участника хора или весь хор поют в унисон (разнотембровый);
- **фактура монофоническая вокально-инструментальная*** — *фактура* многоголосного вокально-инструментального сочинения, в которой два и более исполнителя или все исполнители поют и играют в унисон (однотембровый или разнотембровый). Различаются при этом:
 - **фактура монофоническая вокально-инструментальная ансамблевая*** — *фактура* вокально-инструментального сочинения, в которой два и более исполнителя поют, играют или поют и играют в унисон (однотембровый или разнотембровый);
 - **фактура монофоническая вокально-инструментальная сольная*** — *фактура* вокально-инструментального сочинения, исполняемая одним музыкантом, который поёт и играет в унисон;
 - **фактура монофоническая вокально-оркестровая*** — *фактура* оркестрового сочинения, в которой все оркестранты (или их определённая часть) поют и играют в унисон (однотембровый или разнотембровый);

-
- **фактура монофоническая оркестрово-хоровая*** — фактура сочинения для хора и оркестра, в которой участники хора и оркестра (все или их определённая часть) поют и играют в унисон (однотембровый или разнотембровый);
 - **фактура монофоническая инструментальная*** — фактура инструментального сочинения, в которой два и более исполнителя играют в унисон (однотембровый или разнотембровый). Различаются:
 - **фактура монофоническая инструментально-ансамблевая*** — фактура инструментально-ансамблевого сочинения, в которой задействован один или два и более исполнителей, играющих в унисон (однотембровый или разнотембровый);
 - **фактура монофоническая инструментально-сольная*** — фактура инструментального сочинения, исполняемая соло;
 - **фактура монофоническая оркестровая*** — фактура оркестрового сочинения, в которой два и более исполнителя оркестра или весь оркестр играют в унисон (однотембровый или разнотембровый);

❖ по связанности элементов:

- **фактура монофоническая дискретная*** (= фактура монофоническая пуантилистическая*, "дискретный голос" ¹¹⁵) — фактура, имеющая дискретную структуру;
- **фактура монофоническая континуальная*** (= монофония непрерывная*) — одноголосие без пауз или без регулярных и относительно частых пауз) — фактура, имеющая континуально-линейную или континуально-мелодическую структуру;

❖ по наличию или отсутствию "вторых" (= дублировки):

¹¹⁵ Понятие взято из книги И.К. Кузнецова "Теоретические основы полифонии XX века". Исследование. М. 1994.

*Монофония дискретная** — одноголосие, все звуки или относительно краткие звукогруппы которого относительно изолированы друг от друга в пространственно-временном, динамическом, тембровом, штриховом и др. отношениях и обладают при этом определённой конструктивной и выразительно-смысловой автономностью; то же, что *Монофоническая фактура дискретная**.

- **фактура монофоническая ленточная*** ¹¹⁶ — фактура монофоническая, продублированная какими-либо созвучиями. Её варианты:
 - **фактура монофоническая аккордовая*** (= фактура аккордо-ленточная) — 1) фактура монофоническая с аккордовой дублировкой; 2) одноголосная фактура, голос которой продублирован аккордами;
 - **фактура монофоническая интервальная*** (= фактура интервально-ленточная) — фактура монофоническая с интервальной дублировкой;
 - **фактура монофоническая сонорная*** — фактура монофоническая с сонорной дублировкой;
- **фактура монофоническая ниточная*** — фактура монофоническая без дублировок;
 - ❖ по наличию и отсутствию скрытого многоголосия:
- **фактура монофоническая без скрытого многоголосия***;
- **фактура монофоническая со скрытым многоголосием***;
- ❖ по линейно-мелодическому содержанию:
- **фактура монофоническая линейная*** — фактура монофоническая, конструктивными элементами которой являются звуковые линии. Различаются:
 - **фактура монофоническая линейно-однопозиционная*** — фактура монофоническая, конструктивными элементами которой являются однопозиционные звуковые линии;
 - **фактура монофоническая арпеджированная*** — фактура монофоническая, конструктивными элементами которой являются арпеджио;
 - **фактура монофоническая гаммообразная*** — фактура монофоническая, конструктивными элементами которой являются гаммы;
- **фактура монофоническая мелодическая*** — фактура монофоническая, конструктивными элементами которой являются какие-либо мелодизированные звуковые микро- и макроструктуры (в том числе: разнообразно извилистые и прямые линии с разной интервальной структу-

¹¹⁶ Понятие, производное от термина В.О. Беркова "ленточное многоголосие".

рой, включающей, в частности, интервальные группы типа: скачок с заполнением, опевание, цепи разнонаправленных скачков и цепи однонаправленных скачков с последующим полным или неполным их заполнением или без заполнения и мн. др.).

❖ по составу исполнителей:

- **фактура монофоническая ансамблевая*** — фактура монофоническая ансамблевого сочинения, исполняемого в унисон.
- **фактура монофоническая сольная*** — фактура сольного сочинения.

ФАКТУРА МОНОФОРМУЛЬНАЯ

— фактура, в которой используется в рамках одного или нескольких голосов (пластов) для всех их звуков, гармонических и мелодических интервалов, созвучий какая-либо одна ритмическая формула. При этом во всех голосах (пластах) может использоваться как одна и та же формула, так и в каждом из них только своя. Одна и та же формула может использоваться как синхронно так и асинхронно

Пример 35.

Пример 35. К58. Посиделки двух пианистов [Третья посиделка — разделы «А» и «В»]

ФАКТУРА ОСТИНАТНАЯ

— *фактура*, представляющая собой многократное повторение подряд (непрерывное или с использованием пауз) любых отдельных конструктивных элементов музыкальной ткани (звуковых, ритмических, тембровых и пр.), групп таких элементов, относительно протяжённых целостных фрагментов этой ткани. Варианты этой фактуры различаются по ряду признаков, в том числе:

❖ по движению в "остинато":

- **"фактура внутри подвижное остинато"**¹¹⁷ — *фактура*, подразумевающая при повторении изменение одних компонентов "остинато" при сохранении других (К1, разработка, 2-й раздел применяется *остинатная фактура* типа *двойное свободное остинатно-предыктовое фугато** в одной из тем);
- **"фактура внутри неподвижное остинато"** — *фактура*, подразумевающая при повторении сохранение всех компонентов "остинато"¹¹⁸;

❖ по количеству остинатных составляющих:

- **фактура моноостинатная*** — *фактура остинатная*, в которой в качестве остинатно повторяющегося элемента используется только один конструктивный компонент музыкальной ткани или только одна группа её компонентов^{Пример 36}; она же *Фактура мономерная*:

Пример 36.

К58(1 т., партия ф-но)



- **фактура полиостинатная*** — *фактура остинатная*, в которой по вертикали или горизонтали, либо по обоим параметрам используется не-

¹¹⁷ Понятие М.Е. Тараканова, подразумевающее изменение одних компонентов "остинато" при сохранении других. Напр., сохранение ритмической структуры повторяющейся ритмоформулы при изменении её акцентного содержания.

¹¹⁸ Понятие М.Е. Тараканова, подразумевающее сохранение «облика» всех компонентов конструктивной формулы "остинато".

сколько разных остинато Пример 37.

Пример 37. К58. Посиделки двух пианистов (3-я посиделка)

❖ по связанности элементов "остинато":

- **фактура остинатная дискретная*** — фактура остинатная, основным конструктивным материалом которой являются дискретно расположенные звуковые элементы;
- **фактура остинатная континуальная*** (= непрерывная — без пауз между повторяющимся фрагментом) — фактура остинатная, основным конструктивным материалом которой являются группы мелодически или линейно связанных звуковых элементов;

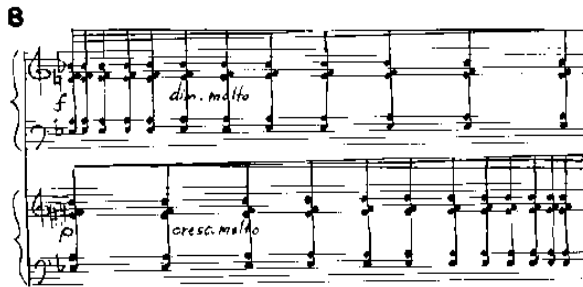
❖ по ритмическому содержанию "остинато":

- **фактура остинатная мономерная*** (= фактура остинатно-мономерная*) — фактура остинатная, все составляющие длительности которой одинаковы по своей протяжённости ; то же, что Фактура репетиционная*Пример 36 ;

фактура оstinатная ритмоформульная* (= фактура оstinатно-ритмоформульная*) — фактура оstinатная, конструктивным принципом которой является повторение каких-либо ритмоформул с обновляемым или одним и тем же звуковым содержанием) ^{Пример 37}. В том числе:

- **фактура оstinатная ритмоформульная, глissандирующая, однопозиционная, зеркальная*** — фактура полиоstinатная, основным конструктивным материалом которой являются зеркально расположенные по вертикали или горизонтали звуко-ритмоформулы, исполняемые глissандо ^{Пример 38}.

Пример 38.



- **фактура оstinатно-ритмоформульная глissандирующая*** — фактура оstinатная ритмоформульная, основным конструктивным материалом которой являются глissандирующие звуко-ритмоформулы (K58. Посиделки двух пианистов, 4 часть: семь формул типа *димиinuирующее глissандо**, непрерывно сменяющие друг друга);
- **фактура оstinатно-ритмоформульная, мономерная, ломанная, арпеджированная с зеркальной структурой*** — фактура оstinатная ритмоформульная, основным конструктивным материалом которой являются арпеджио со звуковыми элементами одинаковой протяжённости и зеркальным вектором движения (K7, 7 часть, второе ф-но);

❖ по векторному и звуковому содержанию "оstinато":

- **фактура оstinатная линейно-мелодическая*** — фактура оstinатная, в которой повторяется линейно-мелодический элемент ^{Пример 39};

Пример 39. К58. Посиделки двух пианистов. 9-я посиделка



- **фактура оstinатная мелодическая интервально-скачковая*** — фактура оstinатная, в которой повторяется мелодический элемент со скачковой интервальной структурой Пример 40:

Пример 40. К32. Cantus figuralis 1-4 тт., партии 2-го, 7-го и 11-го саксофонов



- **фактура оstinатно-аккордовая** — фактура оstinатная, основным конструктивным материалом которой являются повторяющийся аккорд (= аккорды) Пример 41:

Пример 41. К55. Deus ex machina - Бог из машины



Цифра над аккордом означает число его повторений (вначале эти повторения выписаны, далее — нет).

В том числе:

- **фактура оstinатно-аккордовая дискретная** — *фактура оstinатная*, основным конструктивным материалом которой являются повторяющийся аккорд (= аккорды), расположенные дискретно по отношению друг к другу ^{Пример 42.}

Пример 42. Тройные камерные вариации



- и др.;

- **фактура оstinатно-интервальная***;
- **фактура оstinатная полиинтервальная с монофонической прослойкой*** ^{Пример 43.};

Пример 43. К2



❖ по штриховому решению звуковых элементов

- **фактура оstinатная нонлегатная внутри подвижная*** (К64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, 5-я пьеса);
- и др.

ФАКТУРА «ПЕДАЛЬНАЯ»

— *фактура*, состоящая из ряда последовательно появляющихся и отно-

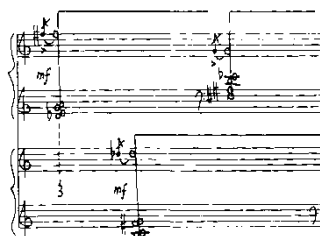
сительно долго выдерживаемых каких-либо звуковых элементов. Напр., аккордов, интервалов, тонов и пр. Её варианты могут различаться по разным признакам, в том числе:

❖ по материалу

- **фактура педально-аккордовая*** — фактура, состоящая из ряда последовательно появляющихся и относительно долго выдерживаемых аккордов:

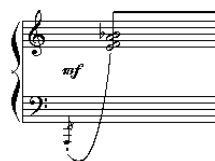
- **фактура педально-аккордовая с предъёмом*** — фактура педально-аккордовая, содержащая предъём Пример 44.

Пример 44. К80. Vers libre



- **фактура педально-аккордовая с форшлагом*** — фактура педально-аккордовая, содержащая форшлаг Пример 45.

Пример 45. К80. Vers libre



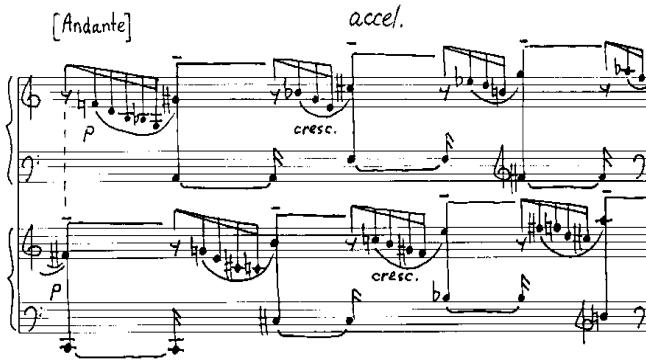
- **фактура педально-тоновая*** (протянутый тон) — фактура, состоящая из ряда последовательно появляющихся и относительно долго выдерживаемых тонов. В том числе:

- **фактура педально-тоновая с предъёмом*** (К80. Vers libre, с. 10);

- **фактура педально-интервальная*** — фактура, состоящая из ряда последовательно появляющихся и относительно долго выдерживаемых интервалов (протянутый гармонический интервал). В том числе:

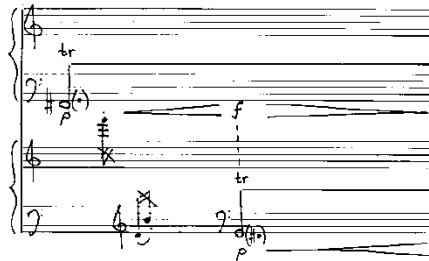
- **фактура педально-интервальная с ускоряющимся многозвучным форшлагом*** Пример 46.

Пример 46. Фактура педально-интервальная* с ускоряющимся многозвучным форшлагом



- **фактура педально-кластерная*** — фактура, состоящая из ряда последовательно появляющихся и относительно долго выдерживаемых кластеров (протянутый гармонический кластер. K80. Vers libre, с. 2); = **фактура педально-сонорная*** — K10. Sublimations - переходы);
❖ по артикуляции
- **фактура педально-трелевая*** — Фактура «педальная», основным конструктивным материалом является трель на одном или нескольких протянутых тонах Пример 58:

K80. Vers libre



- **фактура педально-тремолирующая*** Фактура «педальная», основным конструктивным материалом являются протянутые тремолирующие созвучия, в том числе интервалы, аккорды (K10. Sublimations - переходы);
- и др.

ФАКТУРА ПОДГОЛОСОЧНАЯ

— разновидность фактуры полифонической, представляющая собой

совокупность, содержание, соотношение (функции) одновременно развертывающихся двух и более голосов музыкальной ткани, одновременно исполняющих различные варианты одной и той же мелодии и периодически сливающиеся при этом в унисон (в том числе, октавный, терцовый, квинтовый и др. "параллельные унисоны"¹¹⁹); то же, что *Фактура гетерофонная*. Характерная черта временной структуры в музыкальной ткани с подголосочной фактурой — комплементарность (= дополнительность) ритмических рисунков отдельных голосов в момент исполнения ими разных вариантов одной и той же мелодии и их ритмическая синхронность при "унисонном многоголосии"; ср. с *Фактурой гетерофонной*.

ФАКТУРА ПОЛИМЕРНАЯ*

— *фактура*, в которой используются разные временные единицы на уровне отдельных длительностей. Эта фактура в зависимости от связи её ведущего параметра с разными параметрами других фактур имеет множество видов и подвидов, в том числе:

- *фактура полимерная монофоническая** — *фактура полимерная** образующаяся в у одноголосии (= *монофонии*). Её некоторые варианты:
 - *фактура полимерная монофоническая кантиленная** — *фактура полимерная**, представляющая собой певучее мелодическое последование с изредка встречающимися паузами или без них;
 - *фактура полимерная монофоническая дискретная** — *фактура полимерная**, представляющая собой последование каких либо звуковых элементов (тонов, интервалов, созвучий) разделённых паузами;
 - и мн. др.;

¹¹⁹ "В подголосочной полифонии все голоса одновременно исполняют различные варианты одной и той же мелодии. Благодаря различию вариантов в многоголосии возникают то слияния голосов в унисон (и движение параллельными унисонами), то расхождения их в иные интервалы. Чем богаче различия между вариантами мелодии в любом из голосов, тем ближе подходит подголосочный склад к разнотемной (контрастной) полифонии, так как разнотемная полифония строится на сочетании в каждый данный момент времени **различных мелодий**" Скребков С. С. Учебник полифонии. М., 1965. С. 4.

- **фактура полимерная полифоническая*** — фактура полимерная*, образующаяся в полифонической ткани (*полифонии*). Её некоторые варианты:
 - **фактура полимерная полифоническая имитационная*** — фактура полимерная, образующаяся в полифонической имитационной ткани;
 - **фактура полимерная полифоническая контрастная*** — фактура полимерная, образующаяся в полифонической имитационной ткани;;
 - **фактура полимерная полифоническая мономерная*** — фактура полимерная полифоническая, в которой все звуковые элементы имеют только одну протяжённость;
 - и др.;
- **фактура полимерная гомофонная*** — фактура полимерная*, образующаяся в гомофонной ткани (= *гомофонии*);
- и др.

ФАКТУРА ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ

— 1) оформление, строение музыкальной ткани, для которого присуще совокупность, соотношение (функции) нескольких относительно самостоятельных и равноправных в функционально-тематическом отношении голосов (= пластов); 2) *фактура*, в основе которой лежат принципы *Полифонии*, в том числе: имитационной, контрастно-полифонической и др. (См. *Фактура гетерофонная*, *Фактура имитационная*, *Фактура контрастно-полифоническая*, *Фактура подголосочная*, *Фактура полифоническая синхронная*).

ФАКТУРА ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ СИНХРОННАЯ¹²⁰

1) *фактура полифоническая*, все звуки голосов которой в момент своего одновременного появления имеют одинаковую протяжённость, т.е. ритмически идентичны. При этом векторный параметр каждого из голосов, его интервальная структура и другие конструктивные составляющие, как правило, развиваются независимо, но в отдельные, относительно редкие, моменты могут оказаться и одинаковыми; 2) *фактура полифоническая*, составляющие голоса (= пласты; голоса и пласты) которой относительно самостоятельны по разным своим параметрам за исключением метроритмического, т.е. имеют один и тот же одновременно складывающийся ритмический ри-

¹²⁰ См. *Синхронная полифония* — термин Н.С.Гуляницкой.

сунок; то же, что *Синхронная полифония*.

Различаются многочисленные виды и подвиды синхронной полифонической фактуры. Эти различия определяются сходством и несходством каких-либо параметров голосов и пластов, образующих синхронную полифоническую фактуру. К числу таких параметров относятся: тип полифонии — имитационные и контрастно-полифонические фактуры; их голосовое, пластовое или пластово-голосовое содержание; число, входящих в них голосов, пластов; их смешение; стабильность и мобильность числа этих голосов или пластов в процессе становления синхронной полифонической фактуры; полная или частичная синхронность метроритмического одномоментного решения отдельных или всех голосов (пластов, а также пластов и голосов) синхронной полифонической фактуры; строгая и свободная имитационность, применяемая в этой фактуре (напр., *фактура полифоническая имитационная синхронная* строгая или свободная) мелодичность, линейность или дискретность голосов полифонической фактуры и др. Её виды и подвиды различаются по следующим параметрам:

❖ по виду полифонии:

- ***фактура полифоническая синхронная имитационная**** — *фактура полифоническая синхронная*, образующаяся в полифонической ткани имитационного вида. К её подвидам относятся:
 - ***фактура полифоническая синхронная свободно-имитационная**** — *фактура полифоническая синхронная*, образующаяся в полифонической ткани со свободно-имитационными отношениями голосов;
 - ***фактура полифоническая синхронная строго имитационная**** — *фактура полифоническая синхронная*, образующаяся в полифонической ткани со строго-имитационными отношениями голосов;
- ***фактура полифоническая имитационная, синхронная и зеркальная*** — *фактура полифоническая синхронная имитационная*, отдельные голоса которой попарно имеют зеркально-векторную структуру ^{Пример 47}:

Пример 47. К16. Ноктюрны. Синхронная полифония.



- **фактура полифоническая синхронная контрастная*** — фактура полифоническая синхронная, образующаяся в полифонической ткани головами контрастными в своём содержании по отношению друг к другу;
- **и др.**
 - ❖ по числу голосов (пластов):
- **фактура синхронно-полифоническая двухголосная*** или **двупластовая*** (K4) — фактура полифоническая синхронная, образующаяся в двухголосно (двупластовой) ткани;
- **фактура синхронно-полифоническая многопластовая*** — фактура полифоническая синхронная, образующаяся в многоголосной или многопластовой ткани;
- **фактура синхронная полифоническая супермногоголосная*** — фактура полифоническая синхронная, образующаяся в супермногоголосной;
 - ❖ по стабильности голосового состава:
- **фактура синхронная стабильно-многоголосная полифоническая*** — фактура полифоническая синхронная, образующаяся в стабильно многоголосной ткани;
- **фактура синхронная мобильно-многоголосная полифоническая*** — фактура полифоническая синхронная, образующаяся в мобильно-многоголосной ткани (т.е. с переменным числом голосов);
 - ❖ по пластово-голосовому решению:
- **фактура синхронно-голосовая полифоническая*** — фактура полифоническая синхронная, складывающаяся из двух и более голосов с относительно самостоятельным векторным параметром:
 - **фактура синхронно-голосовая мономерная полифоническая*** — фактура полифоническая синхронная, складывающаяся из двух и более голосов с с мономерной метроритмической структурой, но относительно самостоятельным векторным параметром;

▪ и др.

- **фактура синхронно-пластовая полифоническая*** — фактура полифоническая синхронная, складывающаяся из двух и более пластов с относительно самостоятельным векторным параметром:
 - **фактура синхронно-пластовая полифоническая мономерная*** — фактура полифоническая синхронная, складывающаяся из двух и более пластов с мономерной ритмической структурой, но с относительно самостоятельным векторным параметром (К66. Зеркало Авиценны);
 - и др.
- **фактура синхронная пластово-голосовая полифоническая*** — фактура полифоническая синхронная, складывающаяся из голосов и пластов с относительно самостоятельным векторным параметром.

ФАКТУРА РЕПЕТИЦИОННАЯ

— фактура, представляющая собой многократное повторение одного и того же гармонического элемента; то же, что *Фактура остинатная моноэлементная**. Её возможные варианты:

- **фактура репетиционная диминуирующая*** — фактура репетиционная, в которой многократно повторяющийся тот или иной гармонический элемент (тон, интервал, аккорд, сонор) повторяется с замедлением
Пример 48,
- **фактура репетиционная крещендирующая*** — фактура, в которой многократно повторяющийся тот или иной гармонический элемент (тон, интервал, аккорд, сонор) повторяется с ускорением
Пример 48 :

Пример 48. К43

The image shows a musical score for a piano piece, identified as Example 48, K43. The score is written for piano and includes multiple staves. The notation features a series of chords and arpeggios, with dynamic markings such as *marc.* (marcato), *f* (forte), and *ad lib.* (ad libitum). The score is divided into sections labeled A, B, and C. Section A includes the tempo marking *ca. 3" - 5" ad lib.* The score also includes pedal markings (*Ped.*) and a half-pedal marking (*1/2 Ped.*). The overall structure suggests a repetitive or ostinato-like texture, consistent with the 'repetitive' (репетиционная) classification mentioned in the text.

- **фактура репетиционная темпо-зеркальная*** — *фактура репетиционная*, в которой многократно повторяющийся тот или иной гармонический элемент (тон, интервал, аккорд, сонор) повторяется вначале с замедлением, а потом с ускорением или наоборот ^{Пример 48;};
- **и др.**

ФАКТУРА СОНОРНАЯ

— *фактура*, конструктивно-гармоническими элементами которой являются *соноры* какого-либо вида ¹²¹. Её варианты, в частности, различаются:

¹²¹ "Сонор" — термин Ю.Н. Холопова — (от лат. *sonōrus* — звонкий, звучный, шумный) — 1) многозвучное неделимое целое, в котором, вместе с усложнением звукового и интервального состава сводится на нет роль акустически обусловленного основного тона и резко возрастает роль красочно-тембрового начала (Ю.Н. Холопов. Лекции по гармонии) и содержание которого в принципе не предполагает и не допускает дифференцированного восприятия своих разных составляющих (в том числе: звуковых, тембровых, ритмических, динамических и пр.); 2) определённым образом организованная форма звукокрасочности.

Наиболее всеобъемлющей и подробно разработанной на сегодняшний день классификацией "сонорных звучностей" с позиций фактурно-гармонического рисунка представляется классификация А. Маклыгина. Автор сводит все эти звучности к шести основным типам такого рисунка, отражающим различные их качества, в том числе: дление (континуальность), пульсированность, одно- и многоголосность. Ниже приводится ряд пространных цитат, в которых содержатся авторские характеристики этих типов, сделанные А. Маклыгиным:

"Точка — своего рода микрозвучание, "микроформа". Это основной конструктивный элемент других, более сложных форм. Конкретным выражением точки является отдельно взятый краткий звук. Точка не считается чисто сонорной формой материала, поскольку из-за своей "скоротечности" она не создаст устойчивого красочного впечатления <...>. В условиях же сонорной музыкальной ткани в кругу звучностей, где каждая есть темброфонический феномен, точка становится самостоятельным компонентом в функции сонорного элемента. Это уже не просто отдельный тон, а характерная звучность со своими гармоническими, тембродинамическими, артикуляционными характеристиками. <...>.

Поток, образуемый слитием нескольких голосов (куда могут включаться россыпи, пятна), <...> — неделимая "макрозвучность" — колышущаяся, бурлящая, кипящая и т.п. по внутренней звуковысотной организации он выражает усиление полифонических принципов (составляющие голоса могут соотноситься имитационно, контрастно-полифонически, гетерофонно). Эффект слитности, нерасчлененности звучания как раз достигается сверхкомплементарной "свиваемостью" образующих поток голосов <...>. Типологически /выделяются — Д.Ш./... два вида сонорных потоков... — устойчивые и неустойчивые <...>.

Плоса — <...> соединение двух и более однородных линий. Конкретным вертикально-гармоническим выражением полос является длящееся созвучие (вертикально неплотные линии) и кластер (вертикально-плотные линии) <...>.

В соответствии со специфическим обликом "фактурных форм" сонорники воз-

❖ по типу (= звуковому содержанию) *сонора*:

- **фактура сонорная типа одноголосная "линия"** — *фактура*, представляющая собой одноголосное линейное движение сонорного содержания, в частности:

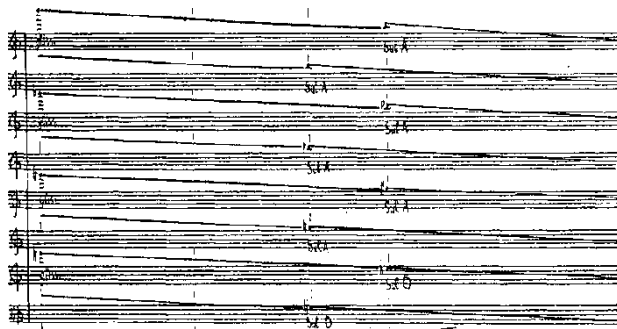
никает необходимость в особых критериях измерения их материала. Такие критерии должны отражать диффузный характер звучности, где "сплавливаются" звуковысотные, фактурные, временные, тембровые стороны музыки. Предпочтительным представляется использование понятия "сонорное поле" <...>. Под ним понимается звукофоническая область высотно-временного пространства. Параметрами поля являются границы ("краевые" высоты), ширина (интервал, обозначаемый "краевыми" высотами, которые могут сдвигаться или сохранять высотную устойчивость), плотность (густота интервального заполнения, обусловленная количеством высот поля и его регистрового местонахождения) [Степень тоновой неразличаемости, слитности звучания возрастает, согласно теории Л. Володина, к "краям" регистрового пространства (Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука Вып.1. — М. 1970)], моно- и политембровая структура (оркестровые группы, артикуляционный состав), фактурный "рисунок" (конкретный вид фактурной "формы" — например, подвижный поток) <...>.

Сонорное звучание через параметры "поля" получает свою конструктивную характеристику, дополняемую ассоциативно-метафорическим описанием. Образные представления, вызываемые сонорными звучаниями, обычно связаны с конкретно-реальными природными явлениями (например, "искрящаяся белизна", "огненные мириады", "скрежещущий шум"). Важную роль в образном "опредмечивании" звучания играет специфичность фактурной формы ("скользящие" подвижные линии... или надвигающиеся "лавины" сонорных "потоков"...). Другая область сонорной выразительности — передача тончайших нюансов эмоционального состояния (переплетающиеся линии в Симфонии Э. Денисова) Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Сб./ст., М., 1992. — С. 130-137.

И.К. Кузнецов в своей книге "Теоретические основы полифонии XX века" (на с. 94-95), называя диапазон между крайними по высоте звуками ленточного "сонорного поля" в любой момент временного отсчета "полем ленты", предлагает, в частности, производить измерение его плотности по системе Ю. Кона, предложенной им для определения напряженности вертикали в атональной музыке (Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность, вып. 7. М. 1971), но дополнив её коэффициентом относительной высоты интервалов, равным числу полутонов в октаве, что позволяет отразить изменение плотности одного и того же интервала в пределах октавы, а не только на рубеже различных октав, как это предлагается Ю. Коном. В результате данная формула в работе Кузнецова приобретает следующий вид: $P = (I - KC) / (P + KOV)$, где "P — плотность, P — показатель регистра, I — показатель интервалов по системе Хиндемита, «KOV» — коэффициент относительной высоты, равный числу полутонов в октаве, «KC» — коэффициент составных интервалов". Кроме того, им же предлагается учитывать и показатель диссонантной ленты, приводимый в диссертации А. Маклыгина — Сонорика в музыке советских композиторов. Дис. канд. искусств. М. 1985.

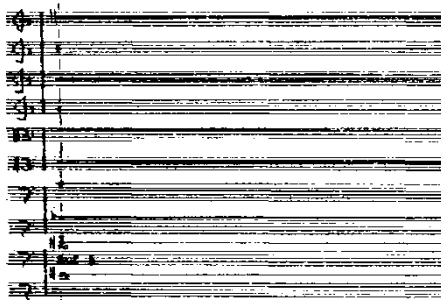
- **фактура сонорная типа одноголосная "линия подвижная"** — *фактура сонорная типа одноголосная "линия"*, представляющая собой одноголосное явление с исключительно быстрой сменой, входящих в неё звуков; то же, что *Фактура глиссандо* — К44. В созвездии «Гончих псов»;
- **фактура сонорная типа одноголосная "линия устойчивая"** — *фактура сонорная типа одноголосная "линия"*, представляющая собой протянутый тон с почти или совсем неопределённой высотой. Эффект развития в ней, если он имеет место, обычно связан только с динамическими и артикуляционными средствами — К44. В созвездии «Гончих псов»;
- **фактура сонорная типа "полоса"** — *фактура сонорная*, представляющая собой соединение нескольких недифференцируемых в своём звуковом, ритмическом и пр. содержании голосов. Напр.:
 - **фактура сонорная "полоса неустойчивая"** (= соноролента динамическая) — высотно нестабильная полоса из движущихся линий Пример 49:

Пример 49. К9. Лирические отступления [24-27 тт., партии Vn 1-16]



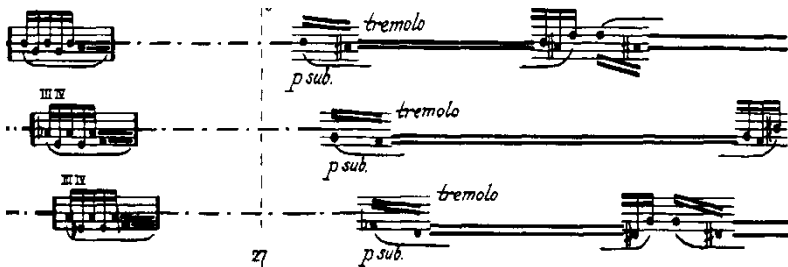
- **фактура сонорная типа "полоса устойчивая"** — высотно-стабильная полоса из неподвижных линий (= соноро-педальная полилинейарная или соноролента статическая) Пример 50:

Пример 50. К9.



- фактура сонорная полоса-кластер;
- фактура сонорная полоса вибрирующая, в том числе:
 - фактура сонорная интервало-вибрирующая полоса*Пример 51;

Пример 51. К7 [26-27 гг.]



- фактура сонорная аккордо-вибрирующая полоса* (= вибрато аккордовое*¹²² — К80. Vers libre);

•

- фактура сонорная типа "точка"¹²³ — кратчайшая из сонорно-

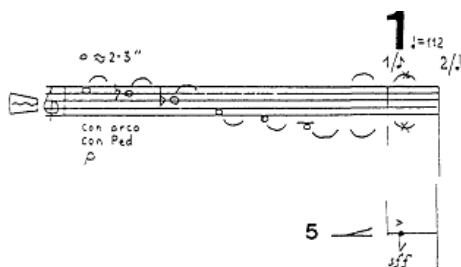
¹²² Для этой фактуры характерно относительно медленное и регулярное смещение на секунду вверх и вниз какого-либо аккорда. Фактура родственная трелевой фактуре*.

¹²³ Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // Laudamus. Сб./ст., М. 1992. — С. 130-137.

звуковых *фактур*, в роли конструктивного элемента которой может выступать один сонор в виде высотно не дифференцируемого звука, гармонического интервала, созвучия сонорного типа; своеобразная сонорная "монозвуковая микроформа". Различаются:

- **фактура сонорная типа "точка-звук"** (= *звукоточка*) — кратчайшая из однозвуковых *фактур*, своеобразная сонорная "монозвуковая микроформа": K44. В созвездии «Гончих псов»: жесткий высотно-неопределённый одиночный удар хлыста на *fff* Пример 52.

Пример 52. K44



- **фактура сонорная типа "точка-интервал"** — кратчайшая из одноинтервальных *фактур*, своеобразная сонорная "моноинтервальная микроформа";
- **фактура сонорная типа "точка-аккорд"** (в частности: "аккорд-акцент", "аккорд-удар") — кратчайшая из одноаккордовых *фактур*, своеобразная сонорная "моноаккордовая микроформа": в K10. Sublimations - переходы;
- **фактура типа сонорно-многоголосный поток*** — *фактура сонорная*, представляющая собой сплетение множества голосов, возникающее как неделимая "макроразвучность" — колышущаяся, бурлящая, кипящая и т.п. Пример 53.

Пример 53. K56. Тройные камерные вариации.



В том числе:

- **фактура сонорная типа имитационный поток*** — фактура сонорная с имитационным соотношением голосов, входящих в её сонорную многоголосную ткань;
- **фактура сонорная типа "синхронный поток"*** — фактура, представляющая собой многоголосную сонорную ткань с синхронной ритмоструктурой всех голосов;
- **и мн. др.** (см. «Словарь...»);
- **фактура сонорная типа "пятно"** — фактура, представляющая собой форму звучания, выражением которого обычно является расплывчатый в своём графическом выражении кластер или любое "сонорно окрашенное созвучие" (Ю.Н. Холопов). Различаются, в частности:
 - **фактура сонорная типа "пятно мягко звучащее"*** — фактура сонорная, связанная с эффектом затухания своей звучности, возникающая как некий эквивалент колокольности, звонности в тишине концертного зала (К58. Посиделки двух пианистов, I-я часть: сонор-кластер, взятый один раз и постепенно "растворяющийся" в тишине зала);
 - **фактура сонорная типа "пятно остро звучащее"*** — фактура сонорная, возникающая как внезапное, относительно краткое и напряжённо звучащее красочное явление (К39);
- **фактура сонорная типа "россыпь"** — "последовательность мелкоритмических точек", плотное по времени соединение которых дает при восприятии эффект суммарно пульсирующей единой звучности <...>. Чаще всего россыпи раскидываются в звуковом пространстве, поддер-

живаемые педальными линиями, фоном" (K10. Sublimations - переходы);

- и др.

КОМПОНЕНТНЫЕ РЯДЫ*

Характерная закономерность современной композиции — её построение на основе определённого множества различных *компонентных рядов**, каждый из которых выступает как совокупность каких-либо одноматериальных и однопорядковых конструктивных элементов¹²⁴.

В зависимости от содержания материала, с которым связывается категория *компонентного ряда**, различаются его материальные виды и подвиды.

К числу *видов компонентных рядов** относятся: звуковой, ритмический, динамический, артикуляционный, тембровый, штриховой, темповый, фактурный ряд и нек. др.

В качестве подвидов звукового ряда выступают:

- ряд тонов или, иначе *тоноряд**,
- ряд интервалов — *интервалоряд**,
- ряд интервальных групп (= *ряд соинтервалов**),
- ряд аккордов — *аккордоряд**,
- ряд соноров — *сонороряд**,
- ряд шумозвуков — *шуморяд**.

¹²⁴ Ряд — "1) линия ровно расположенных однородных предметов <...>; 2) совокупность каких-либо явлений, элементов следующих или расположенных в определенной последовательности" БЭКМ 2002; 3.1) в музыке — совокупность каких-либо одноматериальных конструктивных единиц, в том числе: звуковых, ритмических, динамических, артикуляционных, тембровых, фактурных и др., а также техник письма, появление, расположение которых представляется закономерным или, напротив, свободным от какой-либо закономерности; 3.2) совокупность каких-либо однородных конструктивных элементов, а также техник письма, используемых в музыкальном сочинении, выполняющая функцию конструктивного макроэлемента, в том числе, модуса, серии, или прогрессии.

В условиях разных техник письма каждый из рядов одноматериальных элементов имеет, как правило, одно или несколько наименований. Напр., в тональной технике ряд звуков или, иначе *тоноряд*, служащий основным конструктивным материалом гармонической ткани сочинения, именуется обычно как "звукоряд", "лад", "гамма" и реже "модус"; в модальной — он фигурирует под терминами "модус", "звукоряд" и реже "лад"; в серийной — "серия", "серийный ряд"; в технике прогрессий — "прогрессия" и "регрессия" (= *прогрессийный* и *регрессийный ряды*). В тех же техниках конструктивно-композиционный ряд простых длительностей может быть назван и *ритморядом** (тональная, модальная, серийная и прогрессийная техники), и *ритмомодусом** (модальная и реже тональная техники), и *ритмпрогрессией**, *ритморегрессией** (*прогрессийная* техника). Аналогичные названия могут применяться и в отношении многих других рядов музыкальных элементов.

К разряду подвидов звукового ряда условно можно отнести также и

- ряд плотностей, в том числе: *тоновой, интервальной и голосовой* — соответственно, *тоно-плотностной ряд**, *интервально-плотностной ряд** и *плотностно-голосовой ряд**;
- ряд "сонант"¹²⁵ — *сонантный ряд**,
- ряд диапазонов или, иначе, *диапазоноряд**,
- ряд регистров — *регистроряд**.

К подвидам ритмического ряда относятся:

ряд длительностей — *длительностный ряд**,

ряд групп длительностей,

ряд ритмоформул — *ритмоформульный ряд**.

Аналогичная подвидовая дифференциация возможна и в отношении других видов *компонентных рядов** при наличии какой-либо специально созданной для этого "точки отсчета" — критерия дифференциации. Напр., *темпоряд** может представляться в виде рядов медленных, средних и быстрых темпов, *штрихоряд** (= артикуляционный ряд) — в виде разных рядов относительно родственных штрихов и т.д.

Все виды и подвиды разных *компонентных рядов** имеют одинаковую техническую дифференциацию. Так, *акценторяд** — может дифференцироваться как акцентная серия, акцентный модус и акцентная прогрессия, динамический ряд или, иначе, *динаморяд** — как динамическая серия, прогрессия и динамический модус, *темпоряд** — как *темпосерия**, *темпопрогрессия** и *темпомодус**, *фактуроряд** — как фактурная серия, фактурная прогрессия, фактурный модус, *штрихоряд* — как штриховая серия, штриховая прогрессия и штриховой модус, *темброряд** — как тембровая серия, тембровая прогрессия и тембровый модус и т.д.

Действие "принципа ряда" распространяется также и на образно-эмоциональную сферу музыкального сочинения, образуя при этом различные "семантические ряды"¹²⁶, а также и на параллельно или последовательно применяемые в нем разные техники письма (*техноряды**), приводя к образованию на этом уровне *модусного техноряда** или *серийного техноряда**.

Все *компонентно-синтаксические единицы** музыкальной ткани могут иметь *однорядную мономатериальную основу* и

¹²⁵ "Сонанта" — термин Ю.Н. Холопова.

¹²⁶ Термин В.Н. Холоповой.

многорядную. В соответствии с чем образуются их однорядные и многорядные варианты.

Так, в частности на звукорядном уровне, различные синтаксические единицы могут иметь одинаковый, абсолютно различный и более или менее родственный звукорядный материал¹²⁷. Кроме того, все они в ходе музыкального процесса могут менять объём этого материала, повторять его, взаимодействовать друг с другом по вертикали и горизонтали, иметь при этом общие звуки и "интервально-ступенные группы" (сегменты) или, напротив, не иметь их. В каждом конкретном случае такого рода взаимодействие различных *звукорядно-синтаксических единиц** может приводить к образованию как относительно сходных в своей структуре *звукорядно-компонентных форм**, так и достаточно различных (как это, в частности, происходит в К16. Ноктюрны или в К30. Прощание).

Примером своеобразного формообразования на уровне только звукорядного процесса, складывающегося из контрастных и разнородственных *звукорядно-синтаксических единиц**, представляется *тономодусная формоструктура** 16-й композиции Екимовского, имеющая пятифазную *многозначную форму*. Её 1-е значение — *тономодусная** и *интервально-прогрессирующая континуальная пятифазная форма**, 2-е — с учетом тембрового и временного параметров — *регрессирующая (= регрессийная) тономодусная форма**. Образование формы первого значения здесь связано с применением в каждой из её фаз *тономодусов* с ранее не использовавшимися "рядоступенными интервалами" (I-я фаза — звукоряды только из интервалов м2 и б2; II-я — добавляется м3; III-я — б3; IV-я — кварта; V-я — тритон и квинта). Величина вновь появляющихся ступенных интервалов постоянно увеличивается. При этом во второй-пятой *фазоформах* используются *тономодусы*, которые повторяют в разном объёме и разном порядке отдельные или все модусы первой фазы (в том числе: 2.1; 2.1.1; 1.1.1.1.1; 2.2.1, 1.2) и модусы предыдущих фаз, а также *интерваломодусы* с ранее не использованным интервалом или интервалами (V-я *фазоформа*). Что касается "регрессирующей" (регрессийной) тономодусной формы, то её становление обусловлено присутствием в сочинении общей тенденции к последовательному уменьшению протяженности фаз звукорядного процесса, свя-

¹²⁷ Наиболее родственными здесь считаются звукоряды, имеющие в своем интервальном составе сходные группы интервалов, наименее родственными — только отдельные интервалы.

занных только с одним кларнетным тембром, а также с постепенным сокращением звукового объёма входящих в них *тономодусов* и числа этих *тономодусов*.

В музыке В.Екимовского используются разные материальные ряды, связанные как с одной, так и сразу с несколькими техниками письма. В каждой композиции все они имеют, чаще всего, относительно индивидуальные параметры, что, само по себе, не исключает, в отдельных случаях, и наличия определённого сходства между ними, в соответствии с чем эти ряды могут быть дифференцированы следующим образом:

Модусные ряды — ряды каких-либо одноматериальных элементов, используемые в модальной технике:

- звуковые модусы:
 - *тономодусы** (K59. Полет воздушных змеев),
 - *интерваломодусы** (K16. Ноктюрны),
 - "модусы интервальных групп" (K64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite),
 - *аккордомодусы** (K42. Прелюдия и фуга),
 - *сономодусы** (K10. Sublimations - переходы),
 - *шумомодусы** (K31. Die ewige Wiederkunft);
- ритмомодусы:
 - модусы длительностей (K8. Трио-соната da camera. Трио-соната da camera, I),
 - модусы групп длительностей (K16. Ноктюрны, III),
 - модусы ритмоформул (K43);
- *темпомодусы** (K4);
- *фактуромодусы** (K.43, K 80, K81);
- *динамомодусы** (K13. Ave Maria);
- и др.

Серийные ряды — ряды каких-либо одноматериальных элементов, используемые в серийной технике:

- звуковые серии:
 - *тоносерии** (K9. Лирические отступления),
 - и др.;
- *фактуросерии** (K43);
- динамические серии (K51. Двойные камерные вариации);
- и др.

Прогрессивные ряды — ряды каких-либо одноматериальных элемен-

тов, используемые в технике прогрессий:

- звуковые прогрессии:
 - *интервало-прогрессии**:
 - прогрессия величины интервала (K13. Ave Maria);
 - прогрессия числа одновременно используемых различных интервалов (там же);
 - и др.
- ритмопрогрессии:
 - прогрессия мор — прогрессия, связанная с постепенным изменением моры (там же);
 - *прогрессия синтаксическая** — прогрессия протяженности разделов музыкальной формы, последовательно сменяющих друг друга (K1: "прогрессирующий период" из трех предложений повторного строения с протяженностью, соответственно в 7-мь, 8-мь и 9-ть тт.; K9. Лирические отступления — регрессия протяженности рефренов в рондо; K30. Прощание — *встречно-прогрессийное циклическое рондо*, в котором, с одной стороны, в соответствии с прогрессией — 33 тт. , 23 тт. и 13 тт. — происходит постепенное сокращение протяженности рефрена — часть «Ноктюрн», а с другой, — увеличение протяженности эпизодов — соответственно, 25 и 36 тт.);
 - *темпрогрессия** (K43);
 - "прогрессия длительностей"¹²⁸ (мн. соч.);
 - "прогрессия групп длительностей"¹²⁸ (мн. соч.);
- динамическая прогрессия:
 - "непрерывная прогрессия" (K32. Cantus figuralis, 1-4 части);
 - "рассредоточенная прогрессия" (K60. Лунная соната, 1 раздел);
- *диапазонная прогрессия** (K13. Ave Maria: постепенное расширение диапазона звукового пространства в 1-й части от начального унисонного "е" до диапазона "g^m — cis⁴" в 27-м такте и постепенное его сужение во 2-й части);
- *тембропрогрессия** (K52);
- *фактуропрогрессия** (K9 — проведения рефрена);

¹²⁸ Понятие из работы Спасова Б. и Холоповой В. Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма. Сб./ст., М. 1978.

-
- и др.

Центричность и ацентричность

Одним из важнейших факторов организации музыкальных произведений на различных компонентных уровнях является действие двух коррелятивно связанных конструктивных принципов: принципа централизации или иначе, **центричности** (= тональности) и принципа децентрализации, **ацентричности** (= атональности). Преобладание первого из них в таком общехарактерном системном тандеме присуще центричному (= тональному) типу разнокомпонентной музыкальной организации и, в том числе, "центропостоянному" и "центропеременному", преобладание второго — "ацентричному" (= атональному)¹²⁹.

¹²⁹ Термины: "центричный" и "ацентричный" принадлежат Ю.Н. Холопову.

Фактор "центра", "центричности" в отечественной музыковедческой литературе получил несколько относительно родственных наименований, в том числе: "принцип центропостоянности", "принцип центричности" (Ю.Н. Холопов), "принцип централизации" (Ю.Н. Тюлин), "принцип тональности" (общеупотребительное). С этим фактором коррелятивно связан "фактор ацентричности" или, в других определениях, "принцип центропеременности", "принцип децентрализации", "принцип ацентричности" и "принцип атональности".

Действие "принципа центропостоянности" направлено, как известно, на утверждение в качестве центра только одного из элементов, а принципа центропеременности — нескольких из них. Активизация принципа центропеременности ведет к появлению ряда центров и образованию центропеременной системы, а в крайних его проявлениях и к образованию музыкальной ткани, каждый элемент которой воспринимается как замкнутое на себя автономное целое и является одновременно центром и периферией, т.е. некой и "абсолютно центричной" и "абсолютно ацентричной ткани" или, иначе говоря, атональной).

Терминологическое дополнение

Центр (лат. *centrum* - центр круга) — 1) конструктивная единица какой-либо компонентной структуры, в том числе: гармонической, метроритмической, фактурной и др., выступающая в роли конструктивно-координирующего, ведущего элемента этой структуры; элемент, 2) структура которого является законом, эталоном для структуры всех остальных однородных элементов и их связей; 3) то же, что "центральный элемент", "основная модель структуры", устой.

Центральный элемент — понятие Г. Эрпфа [Эрpf Г. «О технике гармонии и созвучий новейшей музыки» (Erpf H. Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik). Leipzig, 1927)], обновленное, развитое и значительно расширенное в трудах Ю.Н. Холопова. Структура центрального элемента или центра является прайсной структуры периферийных элементов. Оценка значения того или иного элемента музыкальной ткани как центрального связана с осознанием, оценкой близлежащих или отдалённых от него однородных элементов и их связей как структурно-подобных и производных от него. Центральный элемент может появиться однократно в сочинении, может повторяться в нем и в первоначальном своем виде, и с определёнными обновлениями. Координирующее значение центрального элемента проявляется в непосредственных и опосредованных связях

Обязательное свойство музыкальной системы центричного типа — наличие у неё *ц е н т р а - у с т о я*¹³⁰. При этом различаются два её корреля-

периферийных элементов с ним самим, и в отношениях друг с другом. Непосредственное и опосредованное координирующее воздействие центрального элемента на периферийные элементы проявляется на всех структурных уровнях.

Относительно значительный по своим масштабам центральный элемент гармонической структуры определяется Ю.Н. Холоповым также и как "основная модель структуры". В данной работе это понятие, как и выше приведенные, связывается с *р а з н о к о м п о н е н т н ы м и с т р у к т у р а м и**, в частности, звуковыми (в том числе, *шумозвуковыми*), ритмическими и фактурными.

Ц е н т р о п о с т о я н н а я с и с т е м а — 1) система с одним центром; 2) организация музыкальной ткани, в частности, её гармонической, метроритмической, динамической, фактурной и др. *компонентных структур** на основе *о д н о г о ц е н т р а*.

Ц е н т р о п е р е м е н н а я с и с т е м а — 1) система с несколькими центрами; 2) организация музыкальной ткани, в частности, её гармонической, метроритмической, динамической, фактурной и др. *компонентных структур** на основе *н е с к о л ь к и х*, последовательно сменяющих друг друга *ц е н т р о в*.

Ц е н т р о п о с т о я н н о с т ь (= тональность) — 1) конструктивное состояние, присущее музыкальной ткани с одним центром; 2) конструктивное состояние музыкальной ткани, возникающее при такой её организации, когда один и тот же конструктивный элемент этой ткани (в том числе, звук, аккорд, сонор, шум, краска, динамическая единица, *фактуроединица** и др.) выполняет роль центра этой организации, а остальные — его окружения — периферии.

Ц е н т р о п е р е м е н н о с т ь (= атональность) — 1) конструктивное состояние музыкальной ткани с несколькими центрами; 2) конструктивное состояние музыкальной ткани, возникающее в том случае, когда функцию её центра выполняют поочередно несколько однородных конструктивных элементов этой ткани (в том числе, звуки, аккорды, соноры, шумы, краски, динамические единицы, *фактуроединицы** и др.), а остальные — их окружения — периферии.

¹³⁰ Устой есть "точка или опорный пункт всякого вида сопряжения звучащих элементов"; "устой не только консонанс, потому что он понятие из области музыкальной кинетики и динамики, а не акустики и не учения об интервалах"; это "вовсе не обязательно тоника.... Частично включает в себя подчинённые понятия: консонанс и тоника как устанавливающие равновесие и замыкающие движение. Но само (понятие устоя. — Д.Ш.) обнимает гораздо более широкий круг явлений"; "устой находит своё приложение во всех факторах, участвующих в процессе формообразования, а не только в ладогармонических последованиях (разр. моя — Д.Ш.)" Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. — С.201.

С учётом вышесказанного, в работе предлагаются следующие определения термина "устой": 1) конструктивный элемент музыкального процесса, с появлением которого возникает ощущение временной или окончательной остановки этого процесса, покоя, равновесия, эмоционально-смысловой завершенности; 2)

тивно связанных вида: "моноцентричная" система, т.е. система обладающая одним центром-устоем и "полицентричная" — несколькими.

В "ацентричной организации" все элементы действуют как более или менее равноправные в конструктивном отношении, относительно автономные. В зависимости от того насколько эффективно принцип автономии (= децентрализации) действует в музыкальной ткани, степень дифференциации её элементов как местных центров-устоев и периферийных элементов-неустоев может или понижаться, нисходя до того момента, когда такого рода градация музыкальных элементов может быть абсолютно нереальной, или, напротив, повышаться, допуская эту градацию на разных — относительно субъективных и объективных — уровнях.

В результате, между крайне центричным и крайне ацентричными типами системы в современной музыкальной практике образуется огромное количество промежуточных их видов, часть которых может восприниматься как всё ещё центричные, более или менее центричные, а другие, со своей исключительной полицентричностью, как приближающиеся к абсолютно ацентричному виду.

Взаимодействие принципов централизации и децентрализации с большей или меньшей эффективностью наблюдается при организации **р а з н ы х м у з ы к а л ь н ы х с р е д с т в**, и в том числе, не только таких

компонентно-конструктивный элемент музыкальной ткани, объединяющий другие одноматериальные с ним элементы в их общем устремлении, подчинении и зависимости по отношению к себе самому.

Понятие "устой" применимо к **разным конструктивным составляющим музыкальной ткани**, в том числе: звуковым, временным, динамическим и пр., в том числе: к консонантным и диссонансным созвучиям, сонорам, к простой или сложной метрической доле, к различным *фактуроединицам** и динамическим оттенкам. Важнейшее из условий, обеспечивающих осознание какого-либо конструктивного элемента как устойчивого — его повторение подряд или на расстоянии и, особенно, как компонента, обрамляющего какую-либо синтаксическую единицу музыкальной структуры. Наиболее ощутимым явление устойчивости оказывается при совпадении в этом значении нескольких разнокомпонентных элементов (звуковых, ритмических, динамических и пр.).

В роли устоя могут выступать не только простые разнокомпонентные элементы, но и различные относительно крупные гармонические, временные, фактурные и динамические "поля", вплоть до "полей" в границах экспозиций и реприз каких-либо музыкальных форм, рефренов, которым в качестве «неустоя» противопоставляются гармонические, временные, фактурные и динамические "поля" середин, связок, эпизодов, разработок.

относительно "экзотичных" как соноры и *шумозвуки**, но и разных ритмических (напр., простых длительностей, тактов, ритмогрупп¹³¹), динамических, а также тембров, фактур, штрихов и др. В связи с чем, в музыкальной ткани любого сочинения обычно возникает определённое множество соответствующих этим средствам разнокомпонентных центричных, полицентричных и ацентричных систем. В своём взаимодействии все они выполняют роль относительно индивидуальных конструктивных составляющих *всекомпонентной системы** или, иначе, *панкомпонентной системы центричного и ацентричного типа**.

Отношения по принципу "центр-периферия" в моноцентричных и полицентричных *компонентных субсистемах** складываются на уровне как простейших конструктивных элементов, так и разных по величине комплексов этих элементов¹³².

Эти отношения могут складываться в музыкальной ткани с различной технической организацией, в том числе, тональной, модальной и серийной.

¹³¹ Дифференциация различных метроритмических долей и, в частности, внутри-тактовых единиц и самих тактов на тяжелые и лёгкие и, соответственно, устойчивые и неустойчивые — явление общепринятое. В частности, о проявление принципа центричности, централизованной зависимости в тактовой системе говорит следующее высказывание Л.А. Мазеля и В.А. Цуккермана: "<...> формообразующее значение высшего метра сказывается более всего в том, что такты объединяются вокруг центрального — тяжёлого, образуются более крупные группы (так называемые «такты высшего порядка»). Тем самым достигается особая цельность и широта" (Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М. 1967. — С. 152).

О важности "акцентного такта", действующего по принципу центра среди прочих — неакцентных — тактов неоднократно высказывается также В.Н. Холопова и др. музыковеды (напр., об этой роли "акцентного такта" такта в метрической музыке ещё до 1750 года писал Д. Христов в своей работе "Теоретические основы мелодики". М. 1980. — С. 145, где, в частности, указывается и на принадлежность термина "акцентный такт" П. Шенку).

¹³² Об образовании таких отношений, например, между тональными зонами (фазами) гармонического пространства ("тональный план высшего порядка") уже в начале XX столетия говорил, как известно, С.И. Танеев.

ТЕХНИКА ПИСЬМА

В своих сочинениях, подобно многим своим современникам, В.Екимовский обращается к большинству известных техник письма, и все они применяются композитором для построения и организации самых разных компонентов музыкальной ткани. Чаще всего эти техники используются им совместно на уровне отдельных приёмов, которые различным образом смешиваются друг с другом, приводя таким образом к образованию разных видов *политехники**, и реже та или иная техника действует в его композициях в качестве единственного конструктивного фактора (напр., тональная в К30, серийная в К2, I, модальная в К55. Deus ex machina - Бог из машины или прогрессийная в К8. Трио-соната da camera, I). В результате, в первом случае конструктивная природа его сочинений может быть охарактеризована как *политехническая*, а во втором как *монотехническая**.

К числу наиболее характерных для Екимовского вариантов *политехники* относятся серийно-модальная и серийно-модально-тональная техника, а также те их варианты, в которых они смешиваются с "техникой интервальных групп" (= *техникой соинтерваллий**. Напр. "архиполитехника" в К64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, где на протяжении ряда разделов или в различных компонентных слоях одного раздела взаимодействуют конструктивные приемы серийной, модальной, тональной техник и "техники интервальных групп").

Определенные отличия в действии той или иной техники на уровне разных компонентов его музыкальной ткани, сами по себе, не исключают характерности для них и определенных общих моментов. Важнейшие из них — это *фактор ряда** или, иначе, рядной связанности каких-либо одноматериальных и однопорядковых конструктивных элементов и фактор "центричности", связанный с таким выстраиванием **о д н о р я д н ы х** элементов, при котором все они оказываются так или иначе объединёнными по "принципу центр-периферия".

При свободном перемещении элементов какого-либо *компонентного ряда**, относительно друг друга, их связанность определяется обычно как модальная, принцип такого обращения с ними — как модальный, а сам ряд этих средств — как "модус". При сохранении этими элементами своего изначального рядного порядка, а также в тех случаях, когда не смотря на те или иные изменения в нем "образ структуры" этого ряда в целом остается узнаваемым, их связанность определяется уже как серийная или *прогрессийная**, принцип работы с ними — как серийный или *прогрессийный**, а сам

исходный ряд называется серией или прогрессией.

И принцип серийности и *принцип прогрессивности** в определённых конструктивных ситуациях многих современных сочинений и, в том числе, большого ряда композиций Екимовского, часто уступают своё конструктивно-ведущее значение принципу модальности. Так, очень часто, в композициях Екимовского, имеющих изначально определенные "серийные замыслы" при многократных перестановках сегментов серии, их "переформировании", собственно "серийный образ" музыкальной композиции перестает восприниматься, уступая место образу, который может быть определён как "конгломерат определённого множества модусов". В роли отдельных рядов-модусов этого "конгломерата" выступают те или иные свободно перемещаемые сегменты серии, напоминающие части как традиционных, так и относительно новых звукорядов. Одновременно с этим Екимовский, как правило, старается не использовать или не повторять основную серию, стремясь каждый раз дополнить её какими-то новыми "штрихами", в том числе: прибавленными звуками, рассредоточенными повторениями "старых" звуков, оттянуть появление очередных тонов серии на как можно большее расстояние друг от друга или либо просто "забыть" по некоторые из них. И таких художественных свобод в его творческой лаборатории очень много. В то же время, очень характерным моментом "серийности по Екимовскому" (пришедшим к нему от Веберна и его последователей) является пристрастие композитора к микросерийной работе на уровне отдельных сегментов, возникших в недрах многотонового основного вида серии сочинения. Наиболее характерной особенностью такой работы становится превращение каждого из этих сегментов в относительно самостоятельную микросерию и различная ротационная работа с ней. При этом, учитывая краткость сегментов, их частую похожесть на какие-то известные звукоряды, относительно легкую запоминаемость, такая микросерийная техника так или иначе напоминает модальное формульно-звуковое письмо.

К числу техник, малоиспользуемых Екимовским в своём первоизданном виде, можно отнести, прежде всего, ортодоксальную серийную и сериальную техники, а также классическую и романтическую тональность, к наиболее применяемым — модальную, свободно-серийную, хроматическую остинатную тональность и центропеременную двенадцатиступенную, а также *технику соинтервальной**.

Алеаторическая техника

Алеаторика или алеаторическая техника — метод музыкальной композиции, завоевавший внимание большого числа современных композиторов, встречается во многих сочинениях Екимовского.

В наиболее "классическом" из своих вариантов алеаторика, как известно, представляет собой совокупность различных приёмов, способов совместного сочинения музыкальной ткани композитором и исполнителем, основанный на произвольном соединении, досочинении и прочтении последним ряда музыкальных единиц — *алеаединиц**, созданных композитором.¹³³ Эти единицы могут охватывать все средства музыкальной ткани. В этом случае алеаторическая техника именуется как *алеаторика всекомпонентная** (или "алеаторика полная"). Они могут относиться только к части этого материала (напр., к ритму, динамике и тембрам). Такая алеаторика называется "*алеаторика многокомпонентная**". И, наконец, эта техника может применяться только по отношению к какому-нибудь только одному из музыкальных средств сочинения — *алеаторика монокомпонентная**. При этом большинством современных композиторов применяются две формы записи *алеаединиц**: первая — размещение *всекомпонентных** и *многокомпонентных алеаединиц** в каких-либо геометрических фигурах (обычно "квадрате" или "круге"¹³⁴), вторая — запись отдельных *алеаединиц** среди обычного нотного текста и вместо него¹³⁵.

В сочинениях Екимовского встречаются оба основных варианта алеаторической техники, т.е. алеаторика ограниченная (= относительная, управляемая) и алеаторика неограниченная (= свободная, неуправляемая). И в том и другом её вариантах композитор использует, как относительно узкий круг

¹³³ Исторические предпосылки этой техники прослеживаются в цифрованном басы, импровизационных сольных каденциях, музыкальных шутках Маурициуса Фогта, Моцарта, мелизмах, технике полиостинато, джазовой импровизации. Период становления алеаторики в качестве развитой и самостоятельной техники письма — пятидесятые годы нашего столетия (Дж. Кейдж, К. Штокхаузен, П. Булез). Основная её цель — предоставить исполнителю возможность сочинить, симпровизировать собственную композицию на основе круга музыкальных фрагментов различного объёма и содержания, заданного композитором.

¹³⁴ Наряду с квадратами и кругами в современной музыкальной практике применяются и другие геометрические фигуры, а также разнообразные графические рисунки. В сочинениях Екимовского используются только квадраты.

¹³⁵ Метод, постоянно применяемый В. Екимовским.

музыкальных компонентов или только один из них, так и все их одновременно (напр., *поликомпонентная алеаторика** в К31. Die ewige Wiederkunft и *монокомпонентная алеаторика** в К43 и К60. Лунная соната).

В зависимости от того какой из компонентов импровизируется (= сочиняется) исполнителем, в алеаторической композиции возникают различные *компонентные виды алеаторики**: *алеаторика тоновая**, *алеаторика интервальная**, *алеаторика интервальных групп**, *алеаторика аккордовая*, *алеаторика сонорная*, *алеаторика шумозвуковая**, *алеаторика тембровая*, *алеаторика длительностей*, *алеаторика ритмоформульная**, *алеаторика темповая**, *алеаторика артикуляционная** (= *алеаторика штриховая**), *алеаторика фактурная*, *алеаторика мимическая**.

Все известные варианты алеаторики представляются связанными иерархически, что допускает их классификацию на уровне конструктивных принципов (*типы алеаторики**) и материальных ресурсов (*виды и подвиды алеаторики**):

✧ *типы алеаторики**:

- свободная алеаторика (К63. Из каталога Эшера, начало 4-й сцены),
- ограниченная алеаторика (К58. Посиделки двух пианистов, III; К63. Из каталога Эшера, конец 4-й сцены);

✧ *классы алеаторики**

- *алеаторика всекомпонентная** (К14. Balletto),
- *алеаторика поликомпонентная** (К65. 27 разрушений, К58. Посиделки двух пианистов),
- *алеаторика монокомпонентная** (К58. Посиделки двух пианистов, III);

✧ *виды алеаторики** и *подвиды алеаторики**:

- алеаторика звуковая¹³⁶.
 - *алеаторика тоновая** (К31. Die ewige Wiederkunft, К58. Посиделки двух пианистов, 3-я пьеса; К32. Cantus figuralis, III — час-

¹³⁶ Алеаторика звуковая — 1) алеаторическая техника, предусматривающая свободное сочинение исполнителем тех или иных звуковых элементов в заданных композитором ритмических и других условиях; 2) свободное применение исполнителем звуковых единиц из числа, предложенных композитором; 3) алеаторическая техника, в качестве конструктивных единиц которой используются какие-либо звуковые элементы или целые звуковые фрагменты, не имеющие ритмических и, возможно, других компонентных характеристик.

тичное отсутствие нот в фактуре; K76. Урок музыки в византийской школе),

- алеаторика групп тонов (K39. Мандапа, II; K58. Посиделки двух пианистов, III),

- *алеаторика интервальная** (K65. 27 разрушений),

- *алеаторика интервальных групп** (K65. 27 разрушений),

- алеаторика сонорная (K58. Посиделки двух пианистов, 7-я пьеса; K65. 27 разрушений — алеаторика кластерная),

- *алеаторика шумозвуковая** (K31. Die ewige Wiederkunft);

- алеаторика ритмическая¹³⁷:

- алеаторика длительностей (K7: 1-19 такты — звуки представлены вне ритма; 18-24 такты — то же — интервалы, а также отдельные звуки в партии Vn1; K31. Die ewige Wiederkunft; K51. Двойные камерные вариации, 2 ч.: звуки вне ритма; K7, 1-4 тт. — звуки без ритма, 18-24 — интервалы вне ритма, Кода — звуки и интервалы вне ритма — отсутствие внутритактовой фиксации ритмического рисунка; K33. Соната с похоронным маршем — *лигатурная алеаторика**³³⁸; K59. Полет воздушных змеев — алеаторика ритма с общим указанием продолжительности звучания ритмоформулы; K64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, 1-я пьеса — протяженность аккордов и звуков пиццикато регулируется в рамках, заданных композитором; K76. Урок музыки в византийской школе),

- *алеаторика ритмоформульная** (K43 — свобода числа повторений звуко-ритмоформулы; K43, 3-й раздел — ритмический рисунок группы звуков фиксирован, однако время появления самой этой группы отображено условно; K33. Соната с похоронным маршем, II — многократные повторения, свободно трактованной ритмоформулы, плюс свободный ритм нисходящих пассажей; K64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite — 5-я пьеса — различное число повторений группы звуков, регулируемое временем, заданным композитором),

¹³⁷ Алеаторика ритмическая — 1) алеаторическая техника, предусматривающая свободное сочинение исполнителем тех или иных ритмических элементов в заданных композитором звуковых и других условиях; 2) свободное применение исполнителем ритмических единиц из числа, предложенных композитором; 3) алеаторическая техника, в качестве конструктивных единиц которой используются какие-либо ритмические элементы, не имеющие звуковых и, возможно, других компонентных характеристик

▪ алеаторика протяженности тактов (K16. Ноктюрны; K43 — протяженность тактов регулируется исполнителями, но во временных рамках, указанных композитором; K58. Посиделки двух пианистов, VIII, X),

▪ *алеаторика повторений** (K7 — свободное число повторений заданных гармонических фрагментов с фиксированным и нефиксированным ритмическим содержанием; K58. Посиделки двух пианистов, 3-я ч. — неограниченные в числе повторений, но ограниченные во времени своего общего звучания пентахордовые мелодические формулы; 4-я часть — ограничения на порядок повторения заданных фрагментов),

▪ алеаторика пауз (K31. Die ewige Wiederkunft; K32. Cantus figuralis, II; K33. Соната с похоронным маршем, I — паузы не регулируются — авторская ремарка *pause ad libitum* 1-я часть; K52. Успение — паузы возникают только по желанию исполнителя, но внутри ритмоформулы),

▪ *алеаторика темповая** (K5. Каденция; K31. Die ewige Wiederkunft; K43; K63. Из каталога Эшера);

• алеаторика динамическая (K31. Die ewige Wiederkunft, K58. Посиделки двух пианистов, V);

• алеаторика тембровая (K63. Из каталога Эшера);

• *алеаторика артикуляционная** (K63. Из каталога Эшера);

• алеаторика фактурная:

▪ алеаторика на уровне микрофактур (K44. В созвездии «Гончих псов»);

▪ алеаторика на уровне фактур с точным ритмическим рисунком и приблизительно указанной высотой звуков — K31. Die ewige Wiederkunft);

• *алеаторика поз** (K63. Из каталога Эшера);

• *алеаторика мимическая** (K76. Урок музыки в византийской школе).

Модальная техника

Модальная техника, как совокупность различных приёмов построения музыкального сочинения на основе ряда-модуса или рядов-модусов каких-либо однокомпонентных элементов, в творчестве современных композиторов получила исключительно широкое распространение. Сегодня эта техника связана с рядами самых разных конструктивных элементов, в том числе: тонов, аккордов, различных длительностей и ритмоформул, соноров (*соноромодусы**, = ряды-модусы соноров), шумозвуков* (*шумомодусы**), динамических оттенков (*динамикомодусы**), тембров (*тембромодусы**), темпов (*темпомодусы**), штрихов (*штрихомодусы**) и фактур (*фактуромодусы**). Многие из этих рядно-компонентных видов модальной техники нашли своё воплощение в сочинениях и Виктора Екимовского.

Функционирование всех компонентных рядов-модусов в качестве организующего фактора музыкального процесса связано, прежде всего, с неизменностью и определённой составом охватываемых ими одноматериальных и однопорядковых элементов, а также логикой взаимодействия как этих элементов, так и самих модусов. Названные их свойства обуславливают образование в музыкальной ткани любого сочинения некой *разнокомпонентной полимодусной ауры** — особого "пространства-состояния", воспринимаемого как специфическое конструктивное явление, которым, в конечном моменте, и предопределяется особая — рядномодусная — целостность этой ткани, её особый многокрасочный образ.

В модальных рядах обычно используется принципиально ограниченное число одноматериальных конструктивных элементов, оказывающихся в процессе развития музыкальной ткани в различных конструктивных взаимоотношениях, что в целом позволяет различать отдельные варианты модальной организации не только по числу охватываемых их рядами-модусами тех или иных однопорядковых конструктивных элементов (тонов, длительностей, *фактуроединиц** и др.), но и по материальной природе этих элементов, и структуре их отношений. Характерная для этих вариантов материальная и конструктивная специфика позволяет применить к ним градацию на уровне типов, классов, видов и подвидов:

✧ *типы модальной организации** (= модальности) — варианты модальной организации, связанные с одним из трёх конструктивных принципов — принципом центропостоянности, центропеременности и

ацентричности:

- центропостоянная модальность (= моноцентричная) ¹³⁸ (К5. Каденция),
- центропеременная модальность (= полицентричная) ¹³⁹,
- ацентричная модальность ¹⁴⁰;

✧ *классы модальной организации** (= модальности) — варианты модальной организации, связанные с тем или иным числом модусов, применяемых при её создании, а также их горизонтальной или вертикальной взаимосвязью:

- *мономодусная модальность** (= мономодальность),
- *полимодусная модальность** (= полимодальность):
 - полимодальность горизонтальная (= переменная: К5. Каденция),
 - полимодальность вертикальная (собственно, полимодальность: К5. Каденция):

✧ *виды и подвиды модальной организации** (= модальности) — варианты модальной организации, связанные с теми или иными средствами музыкальной ткани, или, иначе, варианты модальной организации, образующиеся на уровне какого-либо особого "материального основания":

- "модальность звуковая"
 - *модальность тоновая** (= *тономодусная** ¹⁴¹: К1, К2, К5.

¹³⁸ Модальная организация с одним центром.

¹³⁹ Модальная организация с несколькими чередующимися центрами.

¹⁴⁰ Модальная организация, ни одна из конструктивных единиц которой не выделяется в качестве её центра.

¹⁴¹ При построении гармонической ткани своих сочинений Екимовский обычно использует разные звукоряды и, в том числе, собственный — авторский. "Меня, — как пишет, по этому поводу, композитор в своей «Автобиографии», — всегда привлекали замкнутые, ограниченные звуковые системы, будь то пентатоника (правда, основательно подпорченная советскими композиторами-русофилами), мугамные лады (например, с уникальным по структуре восьмиступенным ладом «шуштер»), Modes a transpositions limitées Мессиана (с симметричными сегментами) или <...> универсальный «модус Фишера» (который я, грешным делом, даже использовал в нескольких сочинениях, в частности в Deus ex machina). Мне давно хотелось придумать что-то подобное, и данный вопрос встал ребром в «Симфонических танцах», поскольку в фактурно-сонористической музыке, каковой они и задумывались, конкретная высота звуков отнюдь не является ведущим выразительным средством, а в большей мере технологически организующим. После

Каденция; К7; К9. Лирические отступления; К30. Прощание; К59. Полет воздушных змеев; К65. 27 разрушений),

- *модальность интервальная** (= модус интервалов К8. Трио-соната da camera.),

- *модальность интервальных групп** (= модус интервальных групп — К8. Трио-соната da camera; К64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite),

- *модальность аккордовая** (= модус аккордов — К64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite),

- *модальность сонорная** (К58. Посиделки двух пианистов, 7-я пьеса),

- *модальность шумозвуковая** (К44. В созвездии «Гончих псов»),

- *модальность сонантная** (К16. Ноктюрны, I);

- *модальность ритмическая:*

- *модальность длительностная** (К5. Каденция; К8. Трио-соната da camera, I; К42. Прелюдия и фуга; К55. Deus ex machina - Бог из машины; К64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite),

- *модальность групп длительностей**, в том числе:

- *модальность групп длительностей разномерных** (К16. Ноктюрны, III; К44. В созвездии «Гончих псов»; К64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite; К66. Зеркало Авиценны),

- *модальность групп длительностей одномерных** (К55. Deus ex machina - Бог из машины; К66. Зеркало Авиценны);

- *модальность ритмоформульная*:*

- *модус алеаторических ритмоформул** (К13. Ave Ma-

долгой формально-логической работы мне посчастливилось изобрести специфический звукоряд с элементарнейшим структурным принципом: три хроматических звука, потом, через малую терцию, ещё два таких же, а далее, опять же через малую терцию — повтор этого дырявого пятизвучия. Нотная схема выглядит так: *c, cis, d — f, fis; a, b, h — d, es; fis, g, as — h, c; es, e, f — gis, a*. Двадцатиступенный звукоряд использует все двенадцать звуков нашей гаммы, плюс восемь дублировок, правда на других уровнях, и охватывает диапазон в три октавы, которого с лихвой хватит, по вертикали — для любой моей кривой окружности (в первой части), по горизонтали — для любого пассажа (третья часть), а также для любого аккорда, как фортепианного, так и оркестрового (вторая)".

-
- gia; K33. Соната с похоронным маршем; K42. Прелюдия и fuga; K64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite),
 - *модус выписанных ритмоформул** (K5. Каденция; K8. Трио-соната da camera, III и V; K40. Стансы, 6-й Станс; K42. Прелюдия и fuga; K64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite),
 - *модус мономерных ритмоформул** (K55. Deus ex machina - Бог из машины, K64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite);
 - *модальность длительно-ритмоформульная** (K7; K8. Трио-соната da camera, II и IV; K66. Зеркало Авиценны),
 - *модальность паузная** (K5. Каденция; K22. Квартет-cantabile; K42. Прелюдия и fuga),
 - *модальность длительно-паузная**,
 - *модальность паузно-ритмоформульная**,
 - "модальность паузно-длительно-ритмоформульная" (K66. Зеркало Авиценны),
 - *модальность темповая** (K4);
 - *модальность динамическая**:
 - *модусы стабильных динамических единиц** (K5. Каденция; K22. Квартет-cantabile; K31. Die ewige Wiederkunft; K60. Лунная соната),
 - *модусы мобильных динамических единиц** (K5. Каденция; K22. Квартет-cantabile; K31. Die ewige Wiederkunft);
 - модальность тембровая;
 - *модальность тематическая** (модус тем: K63. Из каталога Эшера);
 - *модальность поз** и *модальность мимическая** (K63. Из каталога Эшера: модус из 7-ми поз, модус движений, остановок, приседаний и подъёмов);
 - *модальность артикуляционная** (в большинстве сочинений¹⁴²);
 - "модальность фактурная" (K10. Sublimations - переходы; K31. Die ewige Wiederkunft; K80. Vers libre; K81. Словарь непечатных выражений).

¹⁴² Яркое исключение — Композиция 32, в которой композитор использует по одному штриху в каждой из частей.

Прогрессивная техника¹⁴³

*Прогрессивная организация** в музыкальной ткани нашего времени — явление достаточно широко распространённое. Характерная черта первых сочинений с прогрессивной ритмической организацией — это определённая формалистичность и умозрительность их структур. Последующая её смысловая метаморфоза была связана с наращиванием в этих структурах музыкальной выразительности, а также их смещением, вплоть до полной ассимиляции с более традиционными в своей организации комплексами разных средств современного музыкального материала.

Сегодня представление о всевозможных конструктивных проекциях этой организации связывается, прежде всего, с их осознанием как индивидуализированных форм ритмической организации музыкальных сочинений, выделяющихся своей специфичностью, как форм, в которых находит своё художественно многообразное воплощение идея постепенных изменений, некоего потока-развития, как форм, возникающих во взаимосвязи с современными физическими и философскими представлениями о движении материального мира, прогрессом его исследования и восприятия. В наше время принцип прогрессии всё более часто применяется при построении самых разных составляющих музыкальной ткани (в том

¹⁴³ *Прогрессивная техника** или, иначе, техника прогрессий — 1) совокупность приемов построения всей структуры музыкальной ткани или каких-либо из составляющих её *компонентных структур** (акцентной, диапазонной, динамической, регистровой, ритмической, тембровой, темповой, гармонической, в том числе: аккордовой, интервальной, сонорной, шумовой) на основе *прогрессивного принципа*; 2) выстраивание однородных элементов музыкальной ткани в ряд по принципу нарастания или убывания в них каких-либо общих свойств и использование данного ряда в качестве её макроконструктивного элемента; 3) техника выстраивания структуры музыкальной ткани на основе *прогрессий* каких-либо конструктивных элементов.

Функционирование прогрессий как организующего фактора музыкального процесса связано с неизменностью состава охватываемых ими элементов и сохранением изначального порядка в их появлении.

Зарождение прогрессий, как особого вида конструктивной организации, прослеживается в музыке отдельных композиторов уже конца прошлого столетия (Римский-Корсаков, Глазунов и др.). Его воплощение в качестве дополнительной закономерности по отношению к основной тактовой системе в творчестве ряда европейских композиторов начала и середины XX столетия (Веберн, Стравинский, Прокофьев, Шостакович и др.). В качестве одной из ведущих концепций композиционной структуры сегодня она завоевала важное место в творчестве очень многих композиторов.

числе: звуков любой природы, групп этих звуков, интервалов, аккордов, кластеров, шумозвуков, громкостных единиц, темпов, синтаксических структур, "фактурной напряженности") и обрёл, таким образом, значение одной из важнейших закономерностей формообразования на уровне как *панкомпонентного конструктивного процесса** и *многокомпонентного конструктивного процесса**, так и *монокомпонентного конструктивных процесса**. Для творчества композиторов второй половины XX столетия характерно определённое разнообразие прогрессий, применяемых в качестве своеобразных "закрепителей" идеи нерегулярности на уровне разноматериальных композиционных процессов. Высокая степень организации этих прогрессий является основным объяснением их типизации и многократной повторяемости в музыкальном материале многих композиторов. Характерная черта большинства музыковедческих концепций, относящихся к теории ритмических прогрессий — это установление непосредственных связей и взаимодействия временных явлений со звуковысотными и через них с громкостной динамикой, артикуляцией, фактурой, тембром и другими, в зависимости от индивидуально избранной художественной идеи того или иного сочинения и конкретных стилистических параметров, свойственных стилю определённого композитора.¹⁴⁴

¹⁴⁴ В сфере ритмического материала одна из первых классификаций прогрессий предложена В.Н. Холоповой (Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М. 1971; Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М. 1983), в области звукового материала Спасовым Б. и Холоповой В. (Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма. Сб./ст., М. 1978).

На сегодняшний день наиболее всеобъемлющая классификация *прогрессийных рядов* в этой сфере предложена В.С. Ценовой в книге "Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной", в которой автор, в частности, выделяет 10-ть рядов-прогрессий, и в их числе:

"1. Арифметический ряд (то есть равенство разностей, где всё измеряется исходной единицей): — 1 2 3 4 5 6 7 <...> — 2 4 6 8 10 12 14 <...> и т.п.

2. Геометрический ряд (то есть равенство отношений): — 1 2 4 8 16 32 64 <...> — 1 3 9 27 81 <...> и т.п. <...>

3. Гармонический ряд (то есть равенство отношений между разностями и крайними членами <...>): $1/1$ $1/2$ $1/3$ $1/4$ $1/5$ $1/6$ $1/7$ <...>, то есть, в целых, а не дробных числах (через общий знаменатель): — 6 3 2, 6 4 3, <...> 15 12 10 <...>

4. Ряды золотого сечения (большая часть так относится к меньшей, как целое к большей): — 0,618 : 0,382

= 1

5. Ряд Ератосфена («Ератосфеново решето») — последовательность простых чисел, делящихся только на единицу и на самих себя: — 1 2 3 5 7 11 13 17 19 <...>

Проявление организующих моментов прогрессий на уровне различных средств музыкальной ткани связано, прежде всего, с их периодической повторностью в качестве какой-либо завершённой прогрессивно-синтаксической структуры (в частности, динамической, фактурной, диапазонной, ритмической и др.), с возможностью их зеркального повторения, различными видами сегментной работы с их отдельными частями как относительно самостоятельными субпрогрессиями или, иначе микропрогрессиями и пр.

Негативная сторона организации отдельных *компонентных структур** и в особенности *панкомпонентной композиционной структуры** на основе только принципа прогрессий — это образование в некоторых случаях музыкальных форм относительно элементарных, лишённых достаточной драматургической сложности и диалектичности, что, само по себе, конечно, не обязательно сказывается на эффективности их воздействия на слушателя. В то же время при взаимодействии этого принципа с другими, действующими параллельно, и в отношении каких-либо иных музыкальных средств прогрессии оказываются обычно мощным фактором специфических эмоциональных обострений и напряжений на уровне моно- и поликомпонентных композиционных слоёв, фактором, выдвигающим, связанные с ним музыкальные средства, в том числе, ритм, динамику, фактуру на первый план выразительности или, наоборот, эмоциональных спадов и разряжений, отодвигающих ритмическое, динамическое, фактурное и др. начало на дальний план восприятия.

(Начиная с 5) обладает свойством не допускать простейшей симметрии структуры. Например, $7 \neq (5 + 11) : 2$.

6. Ряды Фибоначчи (РФ), два варианта: $\langle \dots \rangle \rightarrow 0\ 1\ 1\ 2\ 3\ 5\ 8\ \langle \dots \rangle \rightarrow 1\ 2\ 3\ 5\ 8\ 13\ 21\ \langle \dots \rangle$

7. Ряд Люка (по принципу РФ) — $1\ 3\ 4\ 7\ 11\ 18\ 29\ \langle \dots \rangle$

8. Евангельские числа (по принципу РФ) — $2\ 5\ 7\ 12\ 19\ 31\ 50\ \langle \dots \rangle$

9. Баховские ряды (или: баховские числа): — $1\ 4\ 5\ 9\ 14\ 23\ 37\ 60\ \langle \dots \rangle$

(«баховский» натуральный) — $9\ 14\ 23\ 32\ 37\ 41\ 51\ 73\ 88\ 114\ 187\ \langle \dots \rangle$

(губайдулинский) — $9\ 32\ 41\ 73\ 114\ 187$

$23\ 14\ 37\ 51\ 88$ " (С. 172-175).

К разряду этих рядов могут быть отнесена также и часть рядов, названных в классификации В. Ценовой, "индивидуальными", при условии, что закономерность их структуры будет подчинена принципу прогрессии.

Смысловая метаморфоза метода разнокомпонентных прогрессий в творчестве отдельных современных композиторов связана с неперменным поиском и воплощением на их основе высокохудожественной выразительности, отказом от абстрактного конструирования, нацеленного только на формальное выполнение задуманных до начала сочинения различных схем построения структуры.

Наиболее значительные изменения структурного содержания разнокомпонентных прогрессий и их конструктивного значения происходят в музыке второй половины XX столетия. Здесь наиболее характерными чертами прогрессийного письма становятся: увеличение протяженности прогрессий до нескольких десятков элементов (= "ступеней"); применение при их построении как строго математических параметров, так и относительно индивидуальных; использование прогрессий в значении серии, как конструктивной основы новых музыкальных форм, или, другими словами, в качестве движущей силы, направляющей процесс становления музыкальной структуры произведения от начала до конца; и, наконец, применение в музыкальной ткани одного сочинения разнокомпонентных пар, "триад" как явлений разного структурного и временного порядка, выстроенных на основе одной и той же прогрессии, в том числе: ритма и агогики (В.Екимовский, А. Вустин и др.), ритма и формы (А. Пярт, А. Шнитке, С. Губайдулина, В. Екимовский, А. Вустин), звуковой и голосовой плотности с тембром (А. Шнитке, В.Екимовский, А. Вустин, Р. Леденев), чётко разделенных, как известно, в классическом формообразовании.

Основные отличия современных индивидуальных разнокомпонентных прогрессий от математических заключаются в многообразии и многочисленности первых и в их явлении в качестве построений, в которых сохраняется только сам принцип нарастания или убывания без подчинения какой-либо определённой математической закономерности.

В музыкальных произведениях сегодня используются разнокомпонентные прогрессии с различным числом составных элементов (= звеньев), колеблющимся в пределах от трех до нескольких десятков. Основное условие принятия таких прогрессий в качестве органичной, целостной макрокомпозиционной единицы — это возможность их восприятия единым актом внимания. Ощутимость связи отдельных элементов прогрессии как составных частей однонаправленного *однокомпонентного**, *многокомпонентного** или *панкомпонентного развития**, объединённых этой однонаправленностью, является основной предпосылкой

такого восприятия.

Для музыки последних десятилетий характерно разнообразие композиционных значений тех или иных прогрессий. К числу таких значений относятся, в частности: тематическое — прогрессия как способ индивидуализации и построения темы; фактурно-организующее — применение прогрессий, направленное на логику изменения числа голосов музыкальной ткани и их ритмоструктуры; формо-организующее — применение прогрессий, направленное на учащение и замедление синтаксического "пульса", связанного со сменой различных по протяженности разделов формы.

У Виктора Екимовского *прогрессийное структурообразование** (т.е. построение структуры на основе принципа прогрессии) проявляется на уровне как небольших, так и относительно крупных разделов различных компонентно-композиционных процессов его сочинений, а также панкомпонентной композиции (K13. Ave Maria и K59. Полет воздушных змеев). Содержание его "метода прогрессийности" связано с обязательностью выстраивания всей музыкальной ткани сочинения или её отдельных *компонентных слоёв** (в том числе: гармонических, ритмических, динамических, темповых и др.) на основе одной прогрессии или нескольких. Эти прогрессии могут состоять как из единичных простых элементов (напр., единичных длительностей, интервалов, аккордов, динамических оттенков, тембров, фактурных рисунков, темпов и т.д.) — "прогрессии единичных элементов", так и из групп этих элементов (напр., групп звуков, групп простых длительностей, групп ритмоформул) — "прогрессии групп элементов"¹⁴⁵. Это же содержание может пониматься также и как закон организации всей музыкальной структуры или какой-либо из её составляющих *компонентных структур** на основе *прогрессийного ряда** (рядов) конструктивных единиц с условием их зависимого от порядка данного ряда появлением.

*Прогрессийность** находит воплощение в сочинениях Екимовского на уровне построения разных компонентов музыкальной ткани и в этом аспекте — на уровне её различных материальных видов — может быть дифференцирована следующим образом:

¹⁴⁵ Оба понятия произведены от понятий "прогрессия звуков" и "прогрессия групп звуков" В. Холоповой и Б. Спасова (Спасов Б., Холопова В. Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма. Сб./ст., М. 1978).

• *прогрессийность звуковая**¹⁴⁶ (= прогрессия звуковая), в том числе:

- *прогрессийность интервальная** (K9. Лирические отступления — на уровне проведений рефрена; K10. Sublimations - переходы — в структуре серии; K13. Ave Maria; K16. Ноктюрны),

- *прогрессийность аккордовая** (K64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, 2-я и 3-я пьесы),

- и др.

• *прогрессийность диапазонная** (K2; K10. Sublimations - переходы, 1-й план Гп; K13. Ave Maria);

• *прогрессийность ритмическая**¹⁴⁷ (= прогрессия ритмическая), в том числе:

- "прогрессия длительностей" (K13. Ave Maria),

- "прогрессия групп длительностей"¹⁴⁸ (K2, K8. Трио-соната da camera, I¹⁴⁹),

- *прогрессийность мнимотактовая** (= прогрессия тактов. K60. Лунная соната: при подходе к кульминации образуется тактовая прогрессия: $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{1}{4} + \frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$, которая завершается оригинальным тактом размером в $\frac{4}{16}$ от квинтоли),

- *прогрессийность паузная** (= рассредоточенная прогрессия пауз¹⁵⁰ — K64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, 2-я и 3-я пьесы),

- *прогрессийность темповая** (= прогрессия темпов K2; K4; K5. Каденция; K7),

- *прогрессийность на уровне протяженности разделов композиционной структуры* (= прогрессия разделов композиционной

¹⁴⁶ *Прогрессийность звуковая* — техника письма, в которой на основе принципа прогрессии выстраиваются какие-либо звуковые элементы, в том числе: гармонические интервалы, группы звуков, аккорды, соноры и шумозвуки.

¹⁴⁷ *Прогрессийность ритмическая* — техника письма, в которой на основе принципа прогрессии выстраиваются какие-либо ритмические элементы, в том числе: *единые длительности*, ритмоформулы, паузы и *темповые единицы*.

¹⁴⁸ Предыдущая и данная разновидности ритмических прогрессий выделены и подробно рассматриваются в работе: Спасов Б., Холопова В. Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма. Сб./ст., М. 1978.

¹⁴⁹ Первый и последний элемент в этой прогрессии-регрессии — одна длительность.

¹⁵⁰ Данный вид прогрессии всегда имеет рассредоточенную структуру.

структуры — K1 — *прогрессивный ритмопериод** из трёх предложений¹⁹⁸; K8. Трио-соната da camera, I — *встречная зеркально-прогрессивная пластовая ритмоформа**; K9. Лирические отступления — на уровне проведений рефрена; K16. Ноктюрны — *интервально-прогрессирующая континуальная пятифазная форма**; K30. Прощание — *встречно-прогрессивная ритмоформа**; K43);

- прогрессивность динамическая¹⁵¹ (= прогрессия динамическая — K2; K5. Каденция — прогрессивные громкостные вариации; K10. Sublimations - переходы, 1-й план Гп; K32. Cantus figuralis: зеркально-прогрессивная пятичастная динамическая форма с тихой "репризой" и *прогрессивная шестичастная темброформа*; K51. Двойные камерные вариации — зеркально-прогрессивная шестичастная громкостная форма);

- *прогрессивность плотностная**:

- прогрессивность звукоплотностная** (K2; K10. Sublimations - переходы, 1-й план Гп; K7; K64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, 2-я и 3-я пьесы; K76. Урок музыки в византийской школе — *тонокрепнущая колор-форма**⁴⁶¹),

- плотностно-голосовая прогрессия** (K13. Ave Maria);

- *прогрессивность тембровая** (K9. Лирические отступления на уровне проведений рефрена);

- *прогрессивность фактурная**¹⁵² (= прогрессия фактурной напряженности):

- *прогрессивность фактурная континуальная** (= непрерывная)¹⁵³:

- *прогрессивность фактурная континуальная полифоническая** (последовательное наращивание или уменьшение числа голосов полифонической ткани — K9. Лирические отступления, рефрены; K13. Ave Maria),

¹⁵¹ *Прогрессивность динамическая** — техника письма, в которой на основе принципа прогрессии выстраиваются различные громкостные единицы.

¹⁵² *Прогрессивность фактурная** — техника письма, в которой на основе принципа прогрессии выстраиваются однородные фактуры (= *фактуроединицы*) с различной степенью напряженности.

¹⁵³ Прогрессия фактурной напряженности, складывающаяся в пределах одного раздела сочинения или всей его композиционной структуры.

-
- *прогрессийность фактурная континуальная аккордовая** (последовательное усложнение или упрощение структуры аккордики),
 - и др.;
 - *прогрессийность фактурная многочастная** (= прерывная)¹⁵⁴.
 - *прогрессийность многочастная полифоническая** (К9. Лирические отступления на уровне проведения рефрена),
 - *прогрессийность многочастная аккордовая**,
 - и др.;
 - *прогрессийность монофактурная** (= прогрессия монофактурная¹⁵⁵),
 - *прогрессийность полифактурная** (= прогрессия полифактур¹⁵⁶).

¹⁵⁴ Прогрессия фактурной напряженности, складывающаяся в соотношении однородных фактур.

¹⁵⁵ Прогрессийная организация фактур одного типа. Напр., цепь из 2-х, 3-х, 4-х и 5-тиголосных видов полифонической фактуры.

¹⁵⁶ Прогрессийная организация, выстроенная по принципу нарастания или убывания числа одновременно используемых каких-либо *фактуроединиц*.

Серийная техника¹⁵⁷

Серийная техника в её ортодоксальном варианте — явление не характерное музыке Виктора Екимовского. Неизмеримо чаще его серийное письмо связано с модальной и тональной техниками. Причем, как само по себе, так и в этом "союзе", оно применяется композитором при построении и организации не только звуковых, но и ряда других конструктивных компонентов музыкальной ткани.

Очень часто в его композициях, имеющих изначально явные серийные потенции (напр., в К2 или К33. Соната с похоронным маршем), при многократных перестановках сегментов *тоносерии**, их бесконечных ротациях, простых и перекрестных интерполяциях, осознанных и произвольных "мостах", строгая серийная связанность тонов серии практически исчезает, уступая место специфической *политехнике** — "серийно-сегментно-модусной", т.е. особому конструктивному единству звуковых средств музыкальной ткани, возникающему на уровне разных трихордов, тетрахордов, пентахордов, которые напоминают части как традиционных, так и относительно новых звукорядов, а также конструктивному единству на уровне определённых *соинтерваллий** (= групп интервалов), образующихся в тех или иных "сегментах-модусах" серии.

Одновременно с этим Екимовский, как правило, избегает возвращения "нормативного образа" *тоносерии* (К2, I), стремясь каждый раз дополнить его какими-то новыми "штрихами", в том числе: прибавленными звуками, различными повторениями "старых", "оттягиванием" на как можно большее расстояние друг от друга появления очередных тонов серии, либо даже "забывая" некоторые из них.

¹⁵⁷ Серийная техника — 1) совокупность приёмов построения всей структуры музыкальной ткани или каких-либо из составляющих её компонентных структур (акцентной, диапазонной, динамической, регистровой, ритмической, тембровой, темповой, гармонической, в том числе: аккордовой, интервальной, сонорной, шумовой) на основе серийного принципа; 2) техника выстраивания структуры музыкальной ткани на основе серии каких-либо конструктивных элементов. Функционирование разнокомпонентных серий как организующего фактора музыкального процесса связано обычно с неизменностью состава охватываемых ими материальных элементов и сохранением изначального порядка в их появлении — их *порядковых функций**.

Особенно важной чертой серийности Екимовского в сочинениях 80-х и 90-х годов становится вообще принципиальный отказ от начальной или какой-либо последующей демонстрации серии, как целостного конструктивного образа, от строго серийного выстраивания относительно больших музыкальных пространств. Другими словами, перефразируя мысль А.С. Соколова, высказанную им по поводу тех музыкальных произведений, "<...> в которых выращиваемая тема представляет своего рода "неологизм" и слушатель не знает заранее, какова конечная цель предназначенного ему композитором пути"¹⁵⁸, Екимовский отказывается от серии как основополагающего конструктивного "тезиса" сочинения и либо оставляет её за скобками этого сочинения, либо вообще отказывается от классической "формы" серии в принципе, "растворяя" её и всё материальное, связанное с нею, в сложном политехнически выстроенном музыкальном пространстве.

В тоже время, наиболее характерным моментом серийного мышления Виктора Екимовского становится его постоянная склонность к микросерийной работе как в условиях того же двенадцатитонового серийного письма, так и, особенно часто, вне его, прежде всего, в связи с модальной техникой и, отчасти, с тонально-хроматической. Здесь композитор особенно активно применяет ротационное и позиционное обновление микросерийных построений и, за редким случаем, избегает сложных перекрёстных интерполяций.

С принципом относительно строгой серийной организации, если таковой применяется в отдельных его сочинениях или их разделах, он связывает, как правило, только тоновый, фактурный и пантомимический материалы. Так напр., серийно-тоновая техника письма довольно активно применяется им в К2, К9. Лирические отступления, К10. Sublimations - переходы; в К51. Двойные камерные вариации, в К65. 27 разрушений (14-е Разрушение) и К66. Зеркало Авиценны; серийно-фактурная в К39. Мандава и К43, а серийно-пантомимическая в 63-й композиции.

¹⁵⁸ А. С. Соколов "Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества. — С. 46

Сонорная техника

Сонорная техника как совокупность приёмов выстраивания гармонической структуры музыкальной ткани на основе многообразных соноров и различных их рядов (в том числе, *соноромодусов**, *соноропрогрессий**, *соноросерий**) занимает в современной музыке исключительно важное место¹⁵⁹.

Основные приемы этой техники связаны прежде всего с разнообразными увеличениями и уменьшениями объёма звуковой массы соноров, сгущениями и разрежениями её тоновой и тембровой плотности, а в *сонорах-фазах* — также плотности звуко-ритмического состава отдельных голосов и интенсивности его обновления.

Современная организация движения разноматериальных конструктивных элементов (звуковых, ритмических, тембровых и пр.) в составе сонор-аккордов и сонор-фаз может быть выстроена как на основе только одной, так и нескольких техник письма (в частности: серийной, модальной и *прогрессивной**). При этом все эти элементы представляются всегда связанными отношением единицы и множества, которое указывает на то, что ни один тон, ни само их множество не имеют порознь достаточно самостоятельного значения, и проявляются только через конкретные связи, свойства общего сонорного звучания¹⁶⁰.

¹⁵⁹ В современном музыковедении сонорной технике сегодня посвящено относительно много публикаций, в том числе работы: К. Штокхаузена, Ю. Хоминьского, Е. Салменхаара, Ю. Холопова, Ю. Кона, Е. Назайкинского, А. Соколова, А. Маклыгина и др.

Особое место среди них занимают работы Ю.Н. Холопова, который первым охарактеризовал процесс эволюции сонорики, определил её место в особом ряду музыкальных систем (музыка тонов — сонорика — музыка шумов) и определил сферу её терминологического пространства (Соноризм // Музыкальная энциклопедия. Т.5 — М., 1981; Холопов Ю. Об общих логических закономерностях современной // Музыка и современность. Сб./ст. вып. 8. М., 1974; Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974; Холопов Ю. Задания по гармонии. — М., 1983).

О содержании ряда терминов, в том числе, и авторских, связанных с сонорной техникой и используемых в этом и последующих разделах книги, см. в «Словнике».

¹⁶⁰ Так, в частности, отношения простых длительностей в составе относительно крупной фазы сонорно-континуального гармонического пространства — "ритмсонорного множества", воспринимаются обычно не на уровне каких-либо рациональных или иррациональных временных пропорций, а прежде всего на уровне изменения скорости становления этого пространства, которая возрастает вместе с интенсивностью увеличения числа составляющих его длительностей или, напротив, падает вместе с его уменьшением. В оценке всей материи сонора огромное значение наряду с осознанием его высоты, получают красочные, динамические, плотностные и

В сочинениях В.Екимовского сонорика играет огромную роль. Сфера её реализации исключительно широка и простирается от самых кратких фрагментов (К66. Зеркало Авиценны), отдельных пластов сочинений (К31. *Die ewige Wiederkunft*), их частей (К60. Лунная соната), до полной структуры всей композиции как небольших ансамблевых произведений (К52. Успение), так и значительных циклических (К32. *Cantus figuralis*), а также крупных одночастных симфонических полотен (К10. *Sublimations* - переходы; К9. Лирические отступления).

Сонорика Екимовского связана с разнообразным гармоническим материалом (в частности, структурными сонороаккордами и разнокрасочными шумозвуками), полифоническим (имитационное и контрастно-полифоническое сверхмногоголосие, "густая микроимитационная полифония"), а также ритмическим ("сонорная комплементарность" — К32. *Cantus figuralis*, К33. Соната с похоронным маршем, К59. Полет воздушных змеев и мн. др.), тембровым (монотембровая сонорность — К13. *Ave Maria* - скрипки, К32. *Cantus figuralis* - саксофоны; политембровая сонорность - К65. 27 разрушений, К66. Зеркало Авиценны), артикуляционным и динамическим.

К числу факторов, наиболее характерных для его сонорного письма, относятся, в основном, достаточно распространённые, в том числе:

- сверхмногозвучность вертикали (К13. *Ave Maria*, кульминация — 24-31 тт.),
- гипермногоголосие музыкальной ткани (К24. Иерихонские трубы),
- супермонотембровость и политембровость (в том числе, связанные с многочисленными экзотическими ударными с неопределённой высотой звука (К65. 27 разрушений, К66. Зеркало Авиценны - кода),
- использование крайних регистров, в которых не только отдельные созвучия, но даже и отдельные звуки начинают восприниматься как специфические красочные явления — "соноротоны" (К10. *Sublimations* - переходы),
- активное применение традиционных приёмов звукоизвлечения, приобретших свою известность ещё в романтическом искусстве (напр., скользящие глиссандо в К10. *Sublimations* - переходы — сонор-глиссандо или легкие, свистящие призвуки флажолетов в К63. Из ка-

пространственные его параметры. Их изменение — это важнейший фактор сонорного движения, его звучания в музыкальном пространстве: именно по нему можно определить их приближение или удаление.

талого Эшера — 2-я сцена "Лента Мёбиуса"), а также относительно новых, обретших своё "законное место" в профессиональном музыкальном искусстве в основном с середины XX века (напр., игра на струнах рояля — K58. Посиделки двух пианистов, стук клапанов — K31. Die ewige Wiederkunft),

- свободное параллельное и последовательное применение различных сонорных видов фактуры в сочетании друг с другом и любыми другими её видами (напр., K51. Двойные камерные вариации и K39. Мандала)¹⁶¹,
- применение сонорики в кульминационных разделах многих произведений (K13. Ave Maria, K66. Зеркало Авиценны, K43 и др.).

Среди сонористического материала композитора особое внимание привлекают конкретные и разнообразные *шумозвуки** (K58. Посиделки двух пианистов), звуки инструментов, сопровождающиеся шипением, разговором ("звук с шипением", "звук с голосом" — K31. Die ewige Wiederkunft). В качестве редкого для Екимовского, но достаточно распространённого в творчестве других композиторов красочного материала, используется *шумозвук**, связанный с электрическими источниками, в частности, с шумом эфира, записанным с радиоприемника (K44. В созвездии «Гончих псов»).

Одной из характерных закономерностей колористического языка Виктора Екимовского является постоянное совмещение сонорного и традиционного материалов, причем как в границах относительно крупных разделов композиций (напр.: K44. В созвездии «Гончих псов» и K32. Cantus figuralis, 5-я часть, где эти материалы взаимодействуют по вертикали, или K13. Ave Maria, K39. Мандала, где они чередуются друг с другом), так и относительно небольших (K10. Sublimations - переходы).

Особенно важным для Екимовского становится частое параллельное развитие сонорных и традиционных звуковых материалов в рамках quasi гомофонного склада (напр., мелодия с сонорным сопровождением в K9. Лирические отступления, вступление — цифры 0-1, кода — цифры 55-56; дуэт сопранового и басового саксофонов с сонорным сопровождением — K32. Cantus figuralis, 5-я часть) и контрастно-полифонического (K44. В созвездии «Гончих псов» — *пластовая полифактурная полифония**).

¹⁶¹ Подробнее о видах сонорной фактуры, встречающейся в сочинениях Екимовского см. в главе "Фактура" (раздел "Сонорная фактура").

Что касается пропорций в соотношении сонористического и высотно дифференцируемого музыкального материала, то они в композициях Екимовского могут быть самыми разными: от явного господства колористического звучания над отдельными вкраплениями высотно определённых звуков, созвучий, кратких мелодических оборотов (K10. *Sublimations* - переходы; K65. 27 разрушений), от использования сонорики только в некоторых голосах-пластах музыкальной ткани (K39. Манда́ла — алеаторические квадраты в партиях ударных инструментов) до исключительно редких и кратковременных введений в традиционную музыкальную ткань отдельных "соно-ро-эффектных" созвучий (K31. *Die ewige Wiederkunft*).

Звучовысотное содержание сонористического материала композиций Виктора Екимовского регулируется различными техниками письма, действующих как автономно (напр., только техникой тономодусов в K13. *Ave Maria*), так и в совокупности с другими техниками (напр., объединение в «K10. *Sublimations* - переходы» серийной техники, техники тономодусов и техники интервальных групп).

Техника соинтервалий*

Техника соинтервалий или, иначе, "техника интервальных групп" ("групп из интервалов"), представляет собой систему определённых правил и приёмов построения звуковой ткани музыкальных произведений, в качестве ведущего конструктивного материала которой выступают различные комплексы интервалов неаккордовой природы. Основной принцип этой техники — выстраивание гармонического процесса музыкального сочинения на основе интервалов и интервальных групп, входящих в состав его центрального интервального комплекса или, иначе говоря, его мультипликация (= умножение), выражающаяся в точном и варьированном воплощении, отражении интервального содержания данного комплекса во всех интервальных явлениях, связях гармонической структуры музыкального сочинения¹⁶².

¹⁶² Корни *техники соинтервалий** прослеживаются в музыкальных техниках разных эпох и, в том числе, в трактовках *cantus firmus*, как основы больших циклических структур, и в выделении из него отдельных ведущих мелодических формул в качестве основных аргументов формообразования, в активном использовании относительно стабильных диатонических и хроматических интервальных групп в виде разнообразных лейтмотивов и мотивов-монограмм музыки XIX века, в их многогранном тонально-гармоническом, тембровом и ритмическом перевоплощении, в различных формах мелодического оstinato, в технике синтетаккордов и серийном письме.

Разнообразие исторических форм *техники соинтервалий** нашло своё отражение в ряде теоретических определений, в частности, таких как "система тембромотивов", "система интонационно-сплавленных ячеек" и "система устойчивых звуко-комплексов" или "техника ведущего интонационного комплекса" (Б. Асафьев); "мелодии-модели", "ладовые формулы" ("<...> характерные для данного лада мелодические обороты" — Ю. Холопов. Гармония. — С. 167), "техника мелодических формул", "система хроматических микроструктур" (Ю. Кон и Ю. Кудряшов) и др. Подвляющее большинство из них связано с характеристикой этих форм в музыке двадцатого столетия, где *техника соинтервалий* нашла своё особенно активное применение и как относительно самостоятельное конструктивное направление и как сопутствующая техника, действующая в рамках серийного письма, двенадцатиступенной тональной и модальной форм звуковой организации.

Этот вид техники гармонического письма активно применяется в ряде сочинений Екимовского. Подробно, но в разном объёме и на различных структурных уровнях, её содержание исследуется в 1-й и 16-й композициях; относительно подробно — в К1, К4, К43 и К76. Урок музыки в византийской школе; в остальных сочинениях, как это происходит, в частности, в К2, К7, К8. Трио-соната *da camera*, К39. Мандала, К64. Фаворитки - *La Favorite* - *La Non favorite*, К78. Graffiti - Граффити, К79. *Corona di sonetti* - Венок сонетов, эта техника только называется в качестве одного из важ-

Содержание интервалов — их индивидуальная красочность и сонантность, аналогичное содержание отдельных интервальных групп, порядок расположения интервалов и определённая конструктивная связь между ними в таких группах, а также логика этой связи, определяют интервальное содержание всех *соинтерваллий** музыкальной ткани как горизонтальной и вертикальной, так и смешанной — горизонтально-вертикальной — природы, и в том числе, на уровне непосредственных и опосредованных интервальных отношений, входящих в них тонов. К числу важнейших из этих отношений можно отнести интервальные связи, которые образуются:

- между первыми и последними тонами *горизонтальных соинтерваллий и соинтерваллий смешанной природы*;
- между их только первыми и только последними тонами;
- между их только самыми высокими и только самыми низкими тонами;
- между только верхними и только нижними тонами *вертикальных соинтерваллий и соинтерваллий смешанной природы*.

Все эти интервальные связи имеют важное конструктивное значение и на уровне отношений соседних интервальных групп, и групп по разному отдаленных друг от друга¹⁶³.

Одна из важнейших градаций *соинтерваллий* в музыкальной ткани, связанной с рассматриваемой техникой,— это их разделение на основные (= исходные, центральные) и побочные (= производные, периферийные).

И те и другие могут появляться в разных "структурных одеяниях" как в начале сочинения, так и на всех последующих этапах его становления, и в том числе, в виде:

- отдельной фазы мелодико-линейного процесса, возникающей в монофонической ткани или в одном из голосов полифонической — *мелодико-линейное соинтерваллие**;
- "вертикального среза" полифонической ткани — *гармоническое соин-*

ных конструктивно-гармонических и конструктивно-композиционных факторов, поскольку аналитические материалы, полученные в ходе исследования этих и других композиций, не содержат новой информации по данной проблеме.

¹⁶³ Такие интервальные отношения, по аналогии с известным понятием Б. Асафьева "арочные звукокомплексы", могут также определяться и как "арочные интерваллы", "арочные интервальные связи и отношения" или как "опосредованные интерваллы, интервальные связи и отношения".

тервальные;

- "сплетения" нескольких интервалов, относящихся к разным голосам полифонической ткани, но функционирующих при этом в составе какой-либо одной относительно самостоятельной синтаксической единицы — *диагональное соинтервальные**;
- какой-либо фазы дискретного музыкального пространства, состоящей из разрозненных интервалов-точек или, иначе, *интервалов-пунт** — *дискретное "соинтервальные"*.*.

В роли *центрального соинтервальной** при этом, как правило, выступает то, интервальный состав которого является *основополагающей конструктивной моделью* для всех остальных интервальных комплексов; в роли периферийных — *соинтервальной**, интервальный состав которых повторяет структуру родоначальных интервалогрупп с какими либо изменениями, при которых "интервальный образ" этой группы, её "интервальный колорит", "аура" сохраняют свою определённую индивидуальность и узнаются несмотря на эти изменения.

Признаки, указывающие на границы между отдельными интервальными группами и комплексами этих групп в музыкальной ткани достаточно разнообразны. Это могут быть и паузы различной протяжённости, и остановки на последнем тоне или гармоническом интервале такой группы, и повторение какого-то звука, гармонического интервала или группы интервалов, а также резкие смены динамики, тембра, штриха, регистра, ритмического рисунка на границе звучания этих групп. Кроме того, отдельные *соинтервальной** очень часто выделяются композиторами с помощью лиг различной протяжённости. Последнее характерно, в частности, для композиций с различным складом изложения, и в том числе, для монофонических структур (напр., К76. Урок музыки в византийской школе), гомофонных (К79. Corona di sonetti - Венок сонетов) и полифонических (К56. Тройные камерные вариации).

В качестве "центральных интервальных групп (группы)" обычно выступают *соинтервальной**, появляющиеся в начале музыкального произведения и его отдельных частей. Они могут появиться и сразу и поочередно, и в ряде голосов и только в одном; таких групп может быть и одна и несколько. При этом часты ситуации, когда отдельные из *центральных соинтервальных** начинают повторяться точно или варьировано, не дожидаясь появления остальных. Причём само это повторение может происходить как в том же голосе, где эти *соинтервальные* появились впервые, так и в других.

Понятие "периферийная интервальная группа" связывается, прежде всего, с *соинтервалами**, в которых происходит обновление содержания "центральной". Варианты такого обновления достаточно разнообразны. К числу наиболее распространенных можно отнести следующие:

- транспонирование центральной интервальной группы;
- её сокращение, связанное, в частности, с отказом от некоторых начальных, конечных или "серединных" интервалов;
- её увеличение, связанное с введением дополнительного интервала, в том числе, и из числа уже примененных в ней, и нового;
- замена отдельных интервалов этой группы на их обращения;
- замена всех её интервалов на их обращения;
- ракоходное проведение *основного соинтервала**;
- ракоходное проведение *основного соинтервала** с одновременной заменой части его интервалов на их обращения;
- его ракоходное проведение с одновременной заменой всех интервалов на их обращения;
- совмещение транспонирования *основного соинтервала** с каким-либо из выше перечисленных вариантов;
- проведение отдельных интервалов *основного соинтервала** то в мелодическом, то в гармоническом вариантах;
- распределение отдельных его интервалов по разным голосам музыкальной ткани, но в рамках одной синтаксической единицы;
- распределение его интервалов по соседним синтаксическим единицам в рамках одного голоса;
- распределение его интервалов по соседним синтаксическим единицам в рамках нескольких голосов;
- ротации интервальной группы (прием, способный в отдельных случаях напрочь разрушить "интервальную ауру" *основного соинтервала**).

Все названные приёмы обновления основных интервальных групп могут стать результатом как сознательной, так и спонтанной работы композитора в зависимости от многих условий, в том числе, его мастерства, опыта, слуховых способностей, музыкальной памяти и конкретных художественных задач, которые он решает в своём сочинении.

Основные и производные интервальные группы могут появляться в музыкальной ткани и как самостоятельное синтаксическое целое, обладающее определённой завершенностью, замкнутостью, обособленностью, и как один из конструктивных элементов относительно более сложных композицион-

ных единиц.

Тональная техника

Тональность в её традиционном понимании — редкое явление в сочинениях В. Екимовского. Связано это, в первую очередь, с вполне осознанным желанием композитора избежать в своей музыкальной ткани "открытых связей" с классико-романтической системой гармонического мышления. Исключение здесь — только отдельные разделы некоторых его сочинений и редкие композиции, в которых он, решая определенные образно-художественные задачи, намеренно использует классическое тональное письмо (напр., как это происходит в К9. Лирические отступления, К30. Прощание и К42. Прелюдия и fuga).

Наиболее близкими конструктивному мышлению В. Екимовского являются те формы тональной организации, которые:

- связаны с различными "полными двенадцатизвуковыми полиладовыми" или "вселадовыми"¹⁶⁴ системами, охватывающими все или почти все звуки темперированного строя и не отличающимися поэтому друг от друга своим "звукорядным одеянием" (К13. Ave Maria; К33. Соната с похоронным маршем; К42. Прелюдия и fuga, Прелюдия);
- тяготеют к полимодусному содержанию (в том числе, диатоническому и, особенно, хроматическому. К5. Каденция; К32. Cantus figuralis, V; К64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite; К66. Зеркало Авиценны);
- представляют собой специфический вариант "остинатной тональности"¹⁶⁵, напоминающей тональную систему Стравинского с особой "системой координирующих полюсов"¹⁶⁶ (К44. В созвездии «Гончих псов», К60. Лунная соната, К64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, К66. Зеркало Авиценны),
- решаются в связи с частым, но э п и з о д и ч е с к и м обращением на уровне относительно небольших синтаксических единиц к ортодоксально-серийному письму (К9. Лирические отступления), прогрессийному (К13. Ave Maria), сонорному (К13. Ave Maria, К65. 27 разрушений) и алеаторическому (К65. 27 разрушений), и п о с т о я н н ы м к квази-серийному (К64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, К65. 27 раз-

¹⁶⁴ Термины Ю.Н. Холопова.

¹⁶⁵ Термин Н.С. Гуляницкой.

¹⁶⁶ Термин Л.С. Дьячковой (Дьячкова Л. Политональность в творчестве Стравинского // Вопросы теории музыки. Сб./ст., М. 1968.

рушений).

Характерным для тонального письма Екимовского является работа с многочисленными вариантами оstinатной тональности на различном компонентном уровне, а также с её всевозможными серийными и прогрессивными модификациями на уровне как звукового материала (K44. В созвездии «Гончих псов»), так и ряда других музыкальных средств, в том числе, и таких специфических как *фактуроединицы** (*остинатная фактуротональность** — K10. Sublimations - переходы, K64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite) и *темброединицы** (*тембротональность** — K16. Ноктюрны).

В зависимости от специфики системного решения тональной организации в сочинениях Екимовского и её "материального основания", она может иметь следующую дифференциацию:

❖ по технической однородности организации:

- технико-однородная тональность (тональность без "примеси" приёмов организации из других техник письма — K9. Лирические отступления),
- технико-смешанная тональность (тональность, в которой на правах сопутствующих применяются приемы организации из других техник письма — K13. Ave Maria);

❖ по её "состоянию":

- центропостоянная (K13. Ave Maria, K44. В созвездии «Гончих псов», K55. Deus ex machina - Бог из машины, K60. Лунная соната),
- центропеременная (= "колеблющаяся" ¹⁶⁷ K4; K55. Deus ex machina - Бог из машины; колеблющаяся фактуротональность — K64. Фаворитки — на уровне фактурного процесса 5 — 8-ой пьес),
- оstinатная (остинатная фактуротональность — K64. Фаворитки , 1-я пьеса и её повторение),
- переменная (переменная ¹⁶⁷ фактуротональность — K64. Фаворитки — весь цикл),
- многозначная ¹⁶⁷ (K64. Фаворитки — 5 — 8-я пьесы).
- и др.;

❖ по материальному основанию:

- *тональность звуковая** (тональная организация, в качестве конструктивных единиц которой выступают различные звуковые элемен-

¹⁶⁷ Термин из классификации "тональных состояний" Ю.Н. Холопова.

ты и их группы, в том числе: тоны, гармонические интервалы, аккорды, соноры и шумозвуки):

- *тональность тоновая** (= *моноцентричная тональность**: K13. Ave Maria — звук "e²", K44. В созвездии «Гончих псов» — "e¹", K60. Лунная соната — "d¹"),
- *тональность интервально-гармоническая** (= *интервалоцентричная тональность**: интервальная группа — K16. Ноктюрны, 5-я часть),
- *тональность аккордовая* (= *аккордоцентричная тональность**: K4; K22. Квартет-cantabile; K33. Соната с похоронным маршем; K42. Прелюдия и fuga; K55. Deus ex machina - Бог из машины; K60. Лунная соната),
- *тональность сонорная* (= *сонороцентричная тональность** — K10. Sublimations - переходы);
- *тональность ритмическая** (тональная организация, в роли конструктивных единиц которой выступают различные ритмические элементы и их группы — K33. Соната с похоронным маршем, паузы — K22. Квартет-cantabile);
- *тональность фактурная** (K10. Sublimations - переходы, K64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite);
- *тональность тембровая** (K16. Ноктюрны, K32. Cantus figuralis)
- и др.

Полифоническое письмо

В сочинениях Виктора Екимовского встречается большинство известных приёмов традиционного и ультрасовременного полифонического письма. Они нашли своё выражение в различных видах и подвидах его полифонической фактуры, конструктивные корни которых прослеживаются в полифонии самых разных музыкальных стилей. При этом, основная часть этих приёмов применяется композитором на уровне и отдельных компонентов музыкальной ткани, и разных их "содружеств", т.е. связана с разнообразными *монокомпонентными**, *поликомпонентными** и *панкомпонентными полифоническими фактурами** ¹⁶⁸.

Для Екимовского характерна полифоническая работа со всеми типами многоголосного и многопластового складов изложения, с голосами и пластами дискретно и сонористической природы. Варианты его полифонического письма исключительно многообразны и охватывают самые разные его виды и подвиды, в том числе: имитационной полифонии, контрастной полифонии, "синхронной полифонии" ¹⁶⁹, гетерофонии, "дискретного полифонического многоголосия" ¹⁷⁰, каждый из которых представлен в его сочинениях и в многообразных конструктивных вариантах и на уровне самых разных музыкальных средств и комплексов этих средств.

Так имитационная фактура реализуется Екимовским в условиях и стабильно-многоголосной и мобильно-многоголосной музыкальной ткани, в том числе только голосовой, только пластовой и смешанной. При этом она выступает:

- ❖ как строгое (K16. Ноктюрны) или свободное конструктивное явление (K44. В созвездии «Гончих псов»; в том числе: с "прямым", инверсионным и ракоходным построением материала в имитирующих голосах — K2),
- ❖ как макроимитационное (K59. Полет воздушных змеев) и

¹⁶⁸ О вариантах полифонической фактуры и полифонической формы в композициях В. Екимовского см. также в разделах: "Полифоническая фактура" (глава "Фактура"), "1-я" и "3-я" классификации компонентных форм. Их описание представлено во второй части книги — "Аналитические эскизы".

¹⁶⁹ Понятие Н.С. Гуляницкой.

¹⁷⁰ Понятие "дискретный голос" и непосредственно связанное ним понятие "дискретное полифоническое многоголосие" введено в отечественное музыкознание в докторской диссертации М. Кузнецова (см. книгу: Кузнецов И.К. Теоретические основы полифонии XX века. М. 1994).

-
- ❖ как микроимитационное (K39. Манда́ла), как
 - ❖ континуально-имитационное (K79. Corona di sonetti - Венок сонетов, 5-я пьеса) и
 - ❖ имитационно-дискретное (K79. Corona di sonetti - Венок сонетов, K43),
 - ❖ как имитационно-мелодическое (K32. Cantus figuralis, II) и
 - ❖ имитационно-линейное, как
 - ❖ фактура, действующая на уровне только отдельных компонентов музыкальной ткани, в частности:
 - *имитационно-векторная** в K78. Graffiti - Граффити,
 - *имитационная число-длительностная* — имитация числа длительностей в K16. Ноктюрны, III,
 - *имитационно-звуковая* — имитация только звукового материала в K58. Посиделки двух пианистов,
 - *имитационно-интервальная* — имитация только интервалики, в частности отдельных интервалов и интервальных групп в K78. Graffiti - Граффити,
 - как имитация арпеджио (K10. Sublimations - переходы и др.),
 - как имитация остинато (K10. Sublimations - переходы и др.),
 - как имитационно-мономерная (K32. Cantus figuralis, V),
 - и др.

Подобно имитационной, контрастно-полифоническая фактура применяется Екимовским также на уровне отношений как отдельных голосов музыкальной ткани, так и её пластов (напр., контрастно-голосовая в K1, 97-106 тт. или контрастно-пластовая в 25-27 тт., а также четырехпластовая в K39. Манда́ла). Особое место здесь занимает фактура, в которой принцип контраста реализуется на уровне отношений голосов с отдельными пластами, т.е. склад изложения, который может быть определён как "пластово-голосовой контрастно-полифонический" (K1, 1-24 тт.). При этом наиболее характерным вариантом этого склада у Екимовского является, так называемая, *прослоечная фактура**, в которой одnogолосная мелодия окружается каким-либо контрастно-фактурным сопровождением (напр., синхронно-остинатной аккордово-форшлаговой субфактурой — K4 ^{Пример 78}).

Гетерофония у Екимовского встречается несколько реже по сравне-

нию с другими полифоническими складами изложения. Её относительно своеобразным примером может служить гетерофонная фактура с частыми алеаторическим паузами из К33. Соната с похоронным маршем.

Что касается синхронно-полифонического склада изложения, то он представлен в сочинениях Екимовского более многогранно, в частности, в виде имитационного (К1, К16. Ноктюрны) и контрастно-полифонического вариантов, "малоголосного" и сверхмногоголосного, стабильно-многоголосного и мобильно-многоголосного, а также синхронно-мономерного (К66. Зеркало Авиценны) и синхронно-полимерного, синхронно-голосового и синхронно-пластового (К66. Зеркало Авиценны).

Роль полифонических форм в музыке Екимовского очень значительна. Композитор часто обращается к ним, применяя как в "ранге" композиционной структуры отдельных разделов или частей своих сочинений, так и в качестве всей их формы. При этом одни из них оказываются традиционно выстроенными на мотивно-тематическом материале, другие связываются только с отдельными компонентами музыкальной ткани, в том числе: ритмическими (напр., *ритмополифонические микровариации** в трехчастном полифоническом цикле — К33. Соната с похоронным маршем; "канон с серединой" в К40. Стансы, 4-м Стансе; бесконечный шестиголосный ритмический канон в К52. Успение; рассредоточенное фугато в К9. Лирические отступления; бесконечный ритмоканон как один из планов многозначной формы в К16. Ноктюрны, III и др.), векторными (свободный двухголосный зеркальный *векторный канон** в К40. Стансы, 2-й Станс; векторный канон ^{Пример 132} в К43) и фактурой (напр., "перекрестный канон" или, иначе, канон с внутренними репризами, стреттной кодой и обрамлением в К43 и двойной фактуротематический канон в К39. Мандала).

Среди этих форм наибольшей симпатией композитора пользуются разнообразные по своей конструктивной и материальной интерпретации полифонические вариации, в том числе: *одноплановые* и *многоплановые* (К8. Трио-соната da camera — 1-й план двухплановых вариаций; К22. Квартет-cantabile — двухплановые микроимитационные вариации), *ритмополифонические микровариации** (К33. Соната с похоронным маршем ^{Схема 55, Схема 58}), имитационно-разработочные свободно-канонические однотемные (К2, III), *ограниченно-алеаторические свободно-канонические** (К44. В созвездии «Гончих псов») и др., а также многочисленные виды канона, в частности: "микрочанон" на двузвучный мотив (К1. 25-31 тт.), мик-

роканон на краткий звук (К1. ^{Пример 59}), семиголосный свободный ритмический канон (К33. Соната с похоронным маршем, средняя часть в трехчастной ритмоформе, верхний пласт), двойной фактуротематический канон (К39. Манда́ла); "перекрестный канон" (К43, 10 вар. — "канон с внутренними репризами", стреттной кодой и обрамлением ^{Схема 64}), "полизеркальный алеаторический бесконечный векторный канон" (К58. Посиделки двух пианистов, II); алеаторический канон (К58. Посиделки двух пианистов, IV); зеркальный алеаторический канон (К58. Посиделки двух пианистов, VI), зеркальный бесконечный канон в приму (К59. Полет воздушных змеев)¹⁷¹; пластовый свободный канон (К66. Зеркало Авиценны, средняя часть — трехпластовый).

Значительно реже композитор обращается к таким традиционным полифоническим формам как каноническая секвенция (К31. Die ewige Wiederkunft, V — каноническая тонально-ротационная секвенция ^{Пример 113}), фугато (К1, К2, I; К9. Лирические отступления — общекомпозиционное рассредоточенное и местное синхронное) или фуга (К8. Трио-соната da camera, VI: безрепризная фуга с кодой, модулирующая из двойной в однотемную; К32. Cantus figuralis, III; К42. Прелюдия и фуга: фуга континуальная микроимитационная без индивидуализированной темы ^{Пример 130}, К65. 27 разрушений: трёхчастная трехпластовая фуга с репризой-кодой и собственно кодой).

Своеобразным преломлением полифонического письма в музыке Екимовского является такое относительно специфическое "формоявление" как *композиционная стретта** ¹⁷², которое нашло своё отражение в нескольких его сочинениях. Основная закономерность этого явления — образование особого "композиционного хода" из одной части музыкального произведения в другую, при котором в одних голосах или пластах музыкальной ткани сочинения ещё сохраняется содержание конструктивно-композиционных процессов предыдущей части, а в других — происходит становление новых. Такого рода переходы возникают у Екимовского и на грани всех разделов сочинения (напр., К7 и К10. Sublimations - переходы) или только некоторых (напр., в К39. Манда́ла — переход от 1-й части ко 2-й).

¹⁷¹ Интервал имитации унисон.

¹⁷² Термин Т.В. Шевченко.

Временная организация ¹⁷³

Закономерности временной организации сочинений Екимовского — явления, которые в большинстве своём могут быть отнесены к разряду несомненно современных, не смотря на то, что в его ритмических структурах почти нет места тем крайне необычным и сложным интерпретациям музыкального времени, которые подчас наблюдаются в сочинениях некоторых современных композиторов и, в частности, такого архимодернистского "музыкального часовщика" как К. Штокхаузена. В основном В. Екимовский работает с ритмическими техниками, уже закрепившимися в творчестве многих "левых" его современников. Здесь можно наблюдать и традиционное, "убежденно-тактовое" письмо и различные варианты мнимотактового, модальную и прогрессийную ритмоорганизации, мономерную (в том числе: *мономерно-длительностную**, *мономерно-формульную** и *полимономерную**) и полимерную, а также разнообразные варианты тактовых и внетактовых решений пуантилистической и сонорной структур. При этом характерным конструктивным моментом в работе композитора с тактовой, мнимотактовой, пуантилистической и сонорной ритмоструктурами является их решение на базе модального, прогрессийного, ритмоформульного и, реже, серийного письма.

Современная тактовая временная система сегодня представляется как наиболее распространённая и изученная отечественной и зарубежной наукой форма ритмической организации. К числу важнейших её признаков обычно относятся: акцентирование первой доли после тактовой черты; регулярное повторение такого акцентирования; принципиальное многообразие "такторитмических рисунков" (в отличие от повторе-

¹⁷³ Понятие "временная организация" (= временная система) здесь связывается с совокупностью, объединением взаимосвязанных и расположенных в определённом порядке, относительно самостоятельных в конструктивном и выразительно-смысловом отношении временных единиц, в том числе: *единых длительностей**, простых и сложных ритмогрупп и пауз, функционирующих в определенном темпе. В качестве других определений временной системы можно предложить также и следующие: 1) совокупность временных единиц, связанных общей функцией; 2) совокупность, объединение ритмоединиц, взаимосвязанных в определенном темпе и расположенных в определенном порядке, функционирующих как различные или сходные по устойчивости (силе, тяжести, акцентному состоянию) и протяжённости доли музыкального времени.

ния этих рисунков в стопах и ритмоформулах) при сравнительном ограничении "тактометрических структур"; принципиальное деление такта как целостной (воспринимаемой одноактно) конструктивной единицы на разнообразные мелкие временные доли (что противоположно принципу сложения стопных и ритмоформульных структур из таких долей)¹⁷⁴; "принципиальная агогичность временной организации в противоположность точному размещению времени, например, в количественной системе"¹⁷⁵. Все эти признаки находят своё отражение и в тактовой системе музыки Виктора Екимовского. В зависимости от значения тактовой черты, как акцентного символа, здесь можно выделить следующие её виды:

- тактопостоянная система¹⁷⁶ (K1, K30. Прощание);
- тактопостоянная мономерная¹⁷⁷ (K2 ^{Пример 65});
- тактопеременная система¹⁷⁸ (K1, 25-39 тт.; K30. Прощание);
- тактопеременная мономерная (K2; K32. Cantus figuralis, V ^{Пример 113});
- тактовая акцентно-постоянная система (= тактовая система с постоянным метром¹⁷⁹ — K1 нижний слой);
- тактовая акцентно-переменная система (= тактовая система с переменным метром¹⁸⁰ — K9. Лирические отступления ^{Пример 91, Пример 92});
- "мнимотактовая система"¹⁸¹ (K1 ^{Ошибка! Источник ссылки не найден.} K13. Ave Maria; K32. Cantus figuralis ^{Пример 114} , K40. Стансы);
- "формальнотактовая система"¹⁸² (K7; K8. Трио-соната da camera; K16.

¹⁷⁴ "<...> наличие непрерывного музыкального времени по контрасту со временем, уже поделенным на части" Харлап М.Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. М. 1978.

¹⁷⁵ Там же.

¹⁷⁶ Тактовая система с неизменным тактом.

¹⁷⁷ Тактовая система с неизменным тактом и мономерными длительностями..

¹⁷⁸ Тактовая система с переменным тактом.

¹⁷⁹ Тактовая система, в которой тактовая черта постоянно совпадает с устойчивой (сильной, тяжелой, акцентированной) долей музыкального времени.

¹⁸⁰ Тактовая система, в которой тактовая черта попеременно совпадает и не совпадает с устойчивой (сильной, тяжелой, акцентированной) долей тактового времени.

¹⁸¹ Понятие В.Н. Холоповой.

¹⁸² Понятие В.Н. Холоповой.

Тактовая система, в которой тактовая черта выполняет исключительно формально-разграничительную функцию разного порядка, в том числе: указателя границ какого-либо построения на уровне фразы, предложения, мелодической и гармонической волн, отдельных разделов музыкальной формы, вступления и окончания нескольких голосов полифонической ткани., начало и конец звучания каких-либо тембров, фактур и пр.).

Ноктюрны, III ^{Пример 103}; K32. Cantus figuralis ^{Пример 112}; K39. Мандала ^{Пример 119}).

Тактовая система в музыке Екимовского, как первичная или вторичная техника, обычно связана с различными другими формами ритмической организации, в том числе: модальной, *прогрессийной*, мономерной, серийной, сонорной, пуантилистической и техникой ритмоформул. В пуантилистических и сонорно-полифонических произведениях и фрагментах сочинений Екимовского, а также в разделах, имеющих прогрессийную ритмоструктуру, тактовая система, как правило, выступает исключительно в значении мнимотактовой или формальнотактовой организации. (Так, в частности в K10. Sublimations - переходы, временная структура поочередно выстраивается на основе то модуса длительностей, то ритмосерии, то модуса ритмоформул, вследствие чего тактовая система этого сочинения представляется изредка как ведущая система ритма и чаще как вторичная форма организации ритмической ткани¹⁸³.)

Характерный признак современной модальной временной организации — наличие комплекса (= модуса) каких-либо ритмических элементов, используемых в качестве единственно возможного временного материала музыкальной ткани сочинения. В роли таких элементов у Екимовского обычно выступают разные простые длительности, в том числе, "звучащие" (= *звукодлительности**) и "незвучащие" (= паузы), всевозможные ритмоформулы, а также многочисленные и многообразные *темпоединицы**. В соответствии с тем, какие из этих элементов входят в состав одного модуса можно различать следующие виды современной модально-временной организации:

- *модусно-длительностная** ¹⁸⁴ (K8. Трио-соната da camera, I);
- *модусно-ритмоформульная** (K8. Трио-соната da camera, III, V; K13. Ave Maria; K40. Стансы ^{Пример 125});

¹⁸³ В частности, такое положение на уровне взаимодействия ритмоформульной и тактовой техник письма обусловлено в 10-й композиции, прежде всего, тем, что сама по себе каждая из её ритмоформул — это всегда и определённый акцентный порядок и свой мир ритмических устоев и неустоев, который не встраивается в метрическую структуру такта, противоречит ей. Результат такого противоречия — постоянный, то усиливающийся, то ослабевающий конфликт двух метрических планов, из которых один — ритмоформульный — реальный, а другой — тактовый — воображаемый, мнимый.

¹⁸⁴ Т.е. использующая в качестве основного модуса конструктивных элементов ряд каких-либо *единых длительностей*.

- *модусная длительно-ритмоформульная**¹⁸⁵ (К5. Каденция¹⁸⁶; К7; К8. Трио-соната da camera, II, IV; К40. Стансы; К43);
- *модусно-паузная** (К5. Каденция¹⁸⁷; К10. Sublimations - переходы; К22. Квартет-cantabile, К40. Стансы);
- *модусная паузно-длительностная** (К10. Sublimations - переходы);
- *модусная паузно-ритмоформульная** (К22. Квартет-cantabile);
- *модусная паузно-длительно-ритмоформульная** (К5. Каденция, К10. Sublimations - переходы);
- *модусно-темповая* (К4^{Схема 4 и Схема 5}).

Важнейший признак *прогрессивной** временной организации — применение в качестве конструктивного элемента комплекса (= прогрессии, регрессии) разных длительностей, выстроенных в порядке увеличения или уменьшения их величины (= протяженности), а также групп длительностей, выстроенных в порядке увеличения или уменьшения числа этих длительностей в каждой группе. Эта организация нашла своё место в немногих композициях Екимовского, но реализуется им на уровне самых разных временных компонентов, и в этом аспекте может быть дифференцирована следующим образом:

- *прогрессивность длительно-ритмическая** (= прогрессивная организация длительностей), в том числе:
 - *прогрессивность** величин длительностей (К13. Ave Maria);
 - *прогрессивность** величин групп длительностей (*прогрессивная* организация групп длительностей — К2, К4 - 99/2, К8. Трио-соната da camera, I¹⁸⁸);
- *прогрессивность мнимотактовая** (= *прогрессивная** организация на уровне тактов разной величины. Напр., К60. Лунная соната — тактовая прогрессия $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{1}{4} + \frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$, которая завершается при подходе к кульминации довольно своеобразным тактом размером в $\frac{4}{16}$ от квинто-

¹⁸⁵ Т.е. использующая в качестве основного модуса конструктивных элементов ряд длительностей и ритмоформул

¹⁸⁶ Наиболее простой по своему составу модус из трех ритмических единиц используется в первом разделе третьей части. Его содержание: х - хх - ххх.

¹⁸⁷ Модус пауз в составе $\bar{A} - \bar{a} - \bar{I} - \bar{I} \bar{a} - \bar{II}$ применяется только в первой части контрастно-составной формы.

¹⁸⁸ Первый и последний элемент в этой прогрессии-регрессии — одна длительность.

ли);

- *прогрессивность паузная** (= *прогрессивная** организация пауз (= рассредоточенная прогрессия пауз¹⁸⁹ — K64. Фаворитки - La Favorite - La Non favorite, 2-я и 3-я пьесы);
- *прогрессивность темповая** (*прогрессивная** организация темпоединиц — K2; K4; K5. Каденция; K7);
- *прогрессивность** на уровне протяженности разделов композиционной структуры (= прогрессия разделов композиционной структуры: K1 — *прогрессивный ритмопериод** из трех предложений¹⁹⁸; K8. Трио-соната da camera, I — *встречная зеркально-прогрессивная пластовая ритмоформа**; K9. Лирические отступления — на уровне разных проведений рефрена; K30. Прощание — *встречно-прогрессивная ритмоформа**; K43).

"Мономерная временная система"¹⁹⁰ в современной музыкальной ткани выступает как система отношений одинаковых ритмоединиц, в том числе: одних и тех же простых длительностей (*монодлительностная система**) и ритмоформул (*моноформульная система**). В сочинениях Екимовского эта система находит своё применение только на уровне отдельных (в основном относительно небольших¹⁹¹) фрагментов ритмической ткани ряда сочинений, выступая, однако, при этом всегда как активный фактор специфического композиционно-драматургического контраста по отношению к полимерно выстроенному окружающему материалу. В качестве основных вариантов такой системы здесь выделяются следующие:

- *мономерно-длительностная система** (K1 и K2^{Пример 65}; K5. Каденция) и, в том числе:
 - *мономерно-длительностная тактовая система** (K1; K32. Cantus figuralis, V^{Пример 113}; K43),

¹⁸⁹ Данный вид прогрессии всегда имеет рассредоточенную структуру.

¹⁹⁰ Данное понятие, а также ряд родственных ему, используемых в этой книге, и в частности, "мономерность", "мономерное пространство", "мономерная структура" и др., введены в мировое музыковедение В.Н. Холоповой. Ей же принадлежит и подробно разработанная базисная теория этого вида временной организации как специфического конструктивно-композиционного фактора (наиболее яркий пример последовательного и многогранного воплощения этой организации — творчество Г. Устольской).

¹⁹¹ Яркое исключение — K55. "Бог из машины", где мономерно выстроена первая "половина" сочинения.

- *мономерно-длительностная внетапковая система** (K16. - Ноктюрны, II ^{Пример 102}, IV ^{Пример 104});
- *мономерно-ритмоформульная система** (K1);
- *полидлительностная система** (K9. Лирические отступления, напр., в ц. 50);
- *поли ритмоформульная система** (K1⁰).

Серийная временная организация

Ритмическая серийность в музыке Екимовского реализуется только на уровне исключительно кратких фрагментов отдельных голосов музыкальной ткани, рассредоточенных среди ритмического материала, выстроенного на основе иных принципов письма.

С о н о р н о - в р е м е н н а я с и с т е м а как объединение, взаимосвязь множества мелких длительностей и кратких групп таких длительностей (K7 ^{Пример 86}; K10. Sublimations - переходы ^{Ошибка! Источник ссылки не найден.} ^{Пример 96}; K39. Мандала ^{Пример 119}; K51. Двойные камерные вариации ^{Пример 143} и др.) или, напротив, относительно и исключительно крупных, не поддающихся и не предполагающих своей какой-либо точной дифференциации (K7; K10. Sublimations - переходы; K55. Deus ex machina - Бог из машины, III) — явление очень характерное для музыки Екимовского. Она применяется им и в условиях многоголосия и одноголосия. Что касается одноголосной *ритмосонорики**, то её характерный конструктивный момент — это сплетение, совокупность постоянно чередующихся друг с другом разнообразных ритмических глissандо — *крецендирующих ритмоединиц** и *димиinuирующих ритмоединиц** и отдельных целых, а также ещё более крупных *единых длительностей** ¹⁹² (K5. Каденция; K40. Стансы ^{Пример 125} и др.). В его же много-

¹⁹² Ритмосонорика — 1) сверхмногоголосное образование, ритмическая структура каждого из голосов которого складывается как взаимодействие множества мельчайших длительностей не поддающихся и не предполагающих своей точной дифференциации; 2) ритмическая система, конструктивными элементами которой являются *глissандирующие ритмоединицы** и ритмические элементы с относительно неопределенной длительностью. Эти ритмоединицы применяются также во взаимодействии с другими компонентами ритмической ткани, в том числе мономерными группами и простыми длительностями (напр., K5. Каденция, 29/2-8) и только с простыми длительностями (K5, 26/2).

Ритм сонорный — 1) ритмические отношения звуковых компонентов одноголосной или многоголосной музыкальной ткани не поддающиеся точной дифферен-

голосной и сверхмногоголосной ткани эта система складывается по традиции, т.е. как объединение множества мельчайших и крупных длительностей, всегда взаимодействующих комплементарно, создавая в целом густую и в основном напряженную ритмическую ткань, в которой ни один из голосов не выделяется своим ритмическим содержанием (K10. Sublimations - переходы; K32. Cantus figuralis ^{Пример 112} и др.).

Пуантилистическая временная система в музыке Екимовского всегда выступает как некая совокупность взаимосвязанных и расположенных в определённом порядке различных простых длительностей и относительно кратких ритмогрупп, при котором каждая из них, с учётом ряда других параметров (в частности: звукового, динамического, тембрового, темпового и штрихового), оказывается наделённой максимальной конструктивно-смысловой и музыкально-выразительной самостоятельностью, автономностью¹⁹³. Логика выстраивания пуантилистических отношений таких длительностей и ритмогрупп обычно связывается с разными техниками письма, среди которых Екимовский чаще всего выбирает модальную и ритмоформульную, используя характерные для них приёмы письма в рамкой единой *политехнической системы* (K1 ^{Пример 59:} K10. Sublimations - переходы ^{Ошибка! Источник ссылки не найден.}).

циации; 2.1) временные отношения в сонорных образованиях полифонической природы; 2.2) временные пропорции между длинами отдельных соноров и различных групп этих соноров; 3) комплементарное движение простых длительностей в сверхмногоголосной музыкальной ткани, протяженность и соотношения которых как устойчивых и неустойчивых (тяжелых и легких, сильных и слабых) микродолей музыкального времени не поддается и не требует своей дифференциации.

¹⁹³ Другие определения пуантилистической временной системы: 1) совокупность взаимосвязанных и расположенных в соответствующем определенном порядке различных простых длительностей и относительно кратких ритмогрупп, выстроенная на основе пуантилистической техники; 2) совокупность взаимосвязанных и расположенных в определенном порядке *ритмопуант**; 3) совокупность принципов, лежащих в основе теории "ритмопуантилистической техники"; 4) временная система, содержание конструктивных компонентов которой — различных и одинаковых по протяжённости простых длительностей и кратчайших групп этих длительностей, а также порядок их появления обусловлены пуантилистическим принципом; 5) временная система пуантилистического музыкального пространства; 6) совокупность, объединение, взаимосвязанных в определённом темпе и порядке, сильных и слабых (тяжелых и легких, акцентированных и неакцентированных) ритмоединиц, автономных по своим временным, высотным, регистровым, тембровым, штриховым, динамическим параметрам.

Основной принцип формульной временной системы — построение ритмической ткани музыкального сочинения из одной ритмической формулы (К1 ^{Пример 54 - виолончель}, К33. Соната с похоронным маршем; К52. Успение) или нескольких (К2 ^{Пример 69} ^{Пример 71}, К30. Прощание и др.), в том числе, с мономерным и не мономерным материалом (К1) — находит в сочинениях Екимовского очень частое применение. Функционирование таких формул в качестве организующего фактора временного процесса связано, как правило, с неизменностью состава охватываемых ими ритмоединиц и их повторением в одном и том же порядке.

Наиболее характерная черта ритмического письма Екимовского — тенденция к политехническому выстраиванию *временной структуры**, т.е. её выстраиванию на основе одновременного или последовательного применения нескольких ритмотехник (или ряда вариантов одной из них), в том числе, и в разных пластах (голосах) музыкальной ткани или в отдельных пластах (голосах). Важным качеством его метроритмического мышления является также разнообразная временная многоплановость, связанная с наличием во временной структуре многих его сочинений ряда иерархически соподчиненных субвременных планов.¹⁹⁴ При этом отдельные из этих планов могут быть связаны как с разными техниками ритма, так с и одной и той же (напр.: в К1 — это тактовая акцентно-постоянная система, тактовая акцентно-переменная и ритмоформульная ^{Пример 54}; в К2 — ритмоформульная внетактовая и мономерная ^{Пример 69}).

Наряду с вышеназванными закономерностями ритмического письма, к числу характерных для Екимовского следует отнести также:

- обращение к различным нетрадиционным методам фиксации различных ритмических явлений, связанное, в частности, с введением под инструментальной партией "темповой шкалы", на которой графически и скру-

¹⁹⁴ Пределом доступной для восприятия многоплановости считается, как пишет В.Н. Холопова в книге "Русская музыкальная ритмика" (ссылаясь при этом на работу Дж. Миллера "Магическое число семь плюс или минус два. О некоторых пределах нашей способности перерабатывать информацию"), наличие в ней семи (± 2) конструктивных уровней (в книге сделана ссылка. Яркий пример очень сложной метроритмической многоплановости представлен в средней части К33. Соната с похоронным маршем В.Екимовского — восьмиголосном свободном каноне, исполняемом одним пианистом.

пулезно обозначены все значения темпового параметра музыкальной ткани;

- частое использование *глизсандирующих ритмоединиц**, в том числе, *крецендирующих ритмоединиц** (связанных с постепенным уменьшением отдельных их составляющих долей) и *диминуирующих ритмоединиц** (с его постепенным увеличением);

- алеаторическую ритмику (K7; K10. Sublimations - переходы; K14. Baletto; K16. Ноктюры ^{Пример 101}; K22. Квартет-cantabile; K31. Die ewige Wiederkunft; K32. Cantus figuralis ^{Пример 112}; K39. Мандала ^{Пример 119}),

- внетактовую организацию (K4, K5. Каденция - вся композиция, K14. Baletto, K16. Ноктюры ^{Пример 101}; K31. Die ewige Wiederkunft),

- политемповую структуру (K7; K43),
- синхронную ритмику в ансамблевых сочинениях,
- подчеркнуто важную конструктивную и драматургическую роль паузы;

- склонность к применению в ритмическом процессе относительно регулярных и однородных повторяющихся "разграничителей" (квази микро-рефренов). В этой роли у Екимовского могут выступать как отдельные длительности (K5. Каденция — ритмозвук — 25/1; K33. Соната с похоронным маршем — ритмосозвучие — 1/3; K65. 27 разрушений — напр., "17-е разрушение", где разделительная длительность — восьмая появляется перед началом каждой новой ритмогруппы), относительно краткие ритмогруппы с самым различным мелодико-гармоническим решением. В качестве такого "рефренного разделителя" особенно часто у Екимовского выступает и пауза (K22. Квартет-cantabile и др.).

Часть вторая

АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ

Композиция 1

для скрипки, альты, виолончели, фортепиано (1969)

Форма — *многопланово-многозначная* ^{Схема 1.}

Первый план (на уровне всего сочинения)

1-е значение — сонатная форма,

2-е значение — *генеральные вариации* ¹⁹⁵,

3-е значение — четное рондо.

Второй план (на уровне главной, побочной и заключительной партий сонатной формы) — "местные вариации".

Сонатная форма ¹⁹⁶ (1-е значение)

Экспозиция:

Гп — *местная многозначная форма*:

¹⁹⁵ Понятие "генеральные вариации" относится здесь к непрерывному вариационному процессу, охватывающему всё сочинение. Оно противопоставляется понятию "местные вариации", которое связывается с вариационной формой, складывающейся только в рамках отдельных фрагментов (разделов) сочинения.

Наряду с этой парой понятий в "Аналитических эскизах" используются также другая коррелятивная пара — *целостные вариации* и "рассредоточенные вариации". При этом понятие *целостные вариации* применяется как синоним "генеральным вариациям", в то время как понятие "рассредоточенные вариации" только в его традиционном значении. При этом считается, что "рассредоточенные вариации" могут в своих крайних разделах совпадать с границами всего сочинения, но могут и не совпадать. В последнем случае, они будут определяться как "местные рассредоточенные вариации"

¹⁹⁶ Заголовки типа "Форма", "Сонатная форма" и т.п. без добавления термина "компонентная" здесь и далее указывают на *панкомпонентную* (= *всекомпонентную*) или мотивно-тематическую структуру.

Заголовки, относящиеся ко всем *компонентным формам*, за некоторым исключением, называются без самого термина "компонентная", вместо которого используется термин, указывающий на "материальное основание" этих форм. Напр.: громкостная форма, *темпоформа*, ритмоформа и др.

Все многоплановые и *многозначные компонентные полиформы* также, за отдельными исключениями, обозначаются без термина "полиформа", т.е. называются просто: "многоплановая компонентная форма" или, просто "многоплановая форма", "*многозначная компонентная форма*", "*многопланово-многозначная*" и т.п.

Схема 1.

Такты	1-24	25	35	40-58	59-66	67-76	77-96	97-125	126-151	152-153
Сонатная форма	Экспозиция Гп [A B A ¹]									
Генеральные вариации	Тема 1 вар. 2 вар. 3 вар. 4 вар. 5 вар. 6 вар. 7 вар.									
Местные вариации	a a ₁ a ₂ bb ₁ b ₂ c c ₁									
Четное рондо	36-39 тт. 76 т. 152-153 R R R Пэ 1 Эп 2 Эп 3									
"Динамический профиль" сочинения										
2-х частная развивающаяся	A	B	A ₁	B	(B ₁ -7)		A ₂	B ₈ A ₃	B ₉ A ₄	B ₁₀₋₁₂ A ₄
Последняя вариация										

1-е значение — трёхчастная с сокращенной динамической репризой, напоминающей репризу продолженного действия из сонатной фор-

мы¹⁹⁷. Индивидуальная закономерность этой трехчастной формы — структура её экспозиции — *прогрессийный ритмопериод* из трех предложений¹⁹⁸;

2-е з н а ч е н и е — тема генеральных вариаций (экспозиция Гп) и первая вариация (средний раздел и реприза Гп)¹⁹⁹.

Пп — местные вариации²⁰⁰.

Зп — местные вариации²⁰¹

Р а з р а б о т к а — два раздела, каждый из которых — это своеобраз-

¹⁹⁷ В данном случае начало репризы совпадает с основной кульминацией предшествующего развития, а сам "репризный эффект" обусловлен следующими факторами: возвращением экспозиционной мономерности (четверти у ф-но и тридцать вторые у струнных); повторением звуков с, h, d и cis из главного экспозиционного созвучия ф-но в его мелодической партии; повторением ряда ведущих интервалов из начальных интонаций скрипки и альты в струнном трио, но уже как составных и обращенных, в том числе: m3→b6, b3→b10, m2→b14, ч4→ч11.

¹⁹⁸ Понятие *прогрессийный ритмопериод* здесь связывается с формой периода, в котором пр о т я ж е н н о с т ь отдельных конструктивных синтаксических единиц (мотивов, фраз или предложений) складывается прогрессивно по отношению друг к другу. В данном периоде *прогрессивно* выстроены три предложения, имеющие, соответственно 7, 8 и 9 тт. *Прогрессийному* увеличению протяженности предложений этого периода сопутствуют *прогрессийное* развитие их звуковысотного и *регрессийное* метроритмического материала, а именно, "завоевание" струнными в каждом следующем предложении новых регистров ("крайние" регистровые точки в 1-ом предложении — c¹-ais¹; 2-ом — b-cis²; 3-ем — g (глиссандо от последней ноты в партии VI)-fis²) и уменьшение ритмической меры в третьем предложении до e, вместо q1-го и 2-го предложений.

В отношениях предложений этого периода имеет место также и второе композиционное значение — *местные вариации*, в которых функцию темы выполняет первое предложение, а двух вариаций — второе и третье (на схеме, соответственно, а a₁ a₂).

¹⁹⁹ В вариации обновляется ритмическое, тембровое, интервальное содержание отдельных интонаций темы, среди которых ведущее место занимает восходящий секундовый мотив.

²⁰⁰ Тема — 40-й такт, 1-я вариация — 41-51 тт., 2-я — 52-58. На схеме, соответственно: b b₁ b₂. В партитуре композитор обозначает тему Пп как один, но относительно очень большой 40-й такт, имеющий вначале мнимотактовую структуру (виолончель и ф-но), а затем внетактовую (виолончель). В вариациях активно применяется ритмическое, тембровое и интервальное варьирование ведущих интонаций темы.

²⁰¹ На схеме 1: c c₁. В этих вариациях, в отличие от предыдущих, применяется не только ритмическое, тембровое и интервальное обновление материала темы, но и фактурное. Оно связано с применением довольно неординарной имитационной двупластовой фактуры, в каждом из пластов которой применяется синхронно-полифонический склад изложения.

ная жанровая вариация на материал Гп:

1-й раздел — стремительное, "инфернальное скерцо" Пример 54

Пример 54.

Example 54 is a musical score for four staves: V-no (Violino), V-la (Viola), V-c (Violoncello), and P-no (Pianoforte). The tempo is marked as quarter note = 200. The score features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings like 'f'.

2-й — двойное свободное фугато, в котором одна из тем с фактурой типа "внутриподвижное остинато" Пример 55.

Пример 55.

Example 55 is a musical score for two staves: V-la (Viola) and V-c (Violoncello). The tempo is marked as quarter note = 208. The score features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings like 'f' and 'marcato'. The title "2-я тема фугато" (2nd fugato theme) is written above the V-la staff, and "1-я тема фугато" (1st fugato theme) is written below the V-c staff.

Р е п р и з а — продолженного действия, динамизированная, сжатая со своеобразной композиционной закономерностью — **к о н т р а п у н к - т о м** Гп и Пп на уровне их характерных компонентов: верхний пласт — многократное повторение звуков *cis-g-d-h-fis-a* в рамках *мономерной фактуры* из Гп; нижний — полиаккорды из Гп, применяемые в качестве свобод-

ных дублировок мелодии, аллюзирующую на полисекундовую фортепианную мелодию Пп. Пример 56

Пример 56.

Генеральные — 1-2 тт.	Генеральные — 54-55 тт.
-----------------------	-------------------------

Реприза

Генеральные вариации (2-е значение)

Вариационная форма образуется на двух композиционных уровнях:

первый — композиционная структура всего сочинения — *генеральные вариации* или, иначе, *генеральный вариационный цикл*;

второй — композиционная структура отдельных разделов сонатной формы — *местные вариации* или, иначе, *местные вариационные циклы*.

Относительная композиционная самостоятельность *местных вариаций* обусловлена, прежде всего, их фактурной, темповой и динамической индивидуальностью. В то же время, ритмическое, интервальное и звукорядное родство музыкального материала всех местных вариационных циклов с начальным материалом сочинения (1-24 тт.) — основание для их восприятия и как "очередных вариаций" *генеральной вариационной формы*.

Общий момент в содержании *генеральных и местных вариаций* — микроимитационная работа с отдельными мотивами темы при одновременном обновлении некоторых их параметров, а также разработка её отдельных созвучий и ритмоформул, т.е. такая работа, которая может оцениваться как определённый аналог разработочно-го развития классической сонатной формы²⁰².

Четное рондо (3-е значение)

— шестичастное. Роль рефрена выполняют три фортепианные каденции.²⁰³

Громкостная (= динамическая) форма

— *двузначная полиформа* ^{Схема 1} :

1-е значение — двухчастная развивающая;

2-е значение — двойные вариации: 1-я "громкостная тема" (на схеме "А") — статическая, 2-я "громкостная тема" (на схеме "В") — динамическая (крещендирующая). Функцию соответствующих этим темам вариаций выполняют те разделы громкостной ткани (соответствующие фазы динамического рельефа, представленные на схеме 1), в которых сохраняется принцип структуры той или иной из *громкостных тем*. В вариациях на первую тему обновляется только уровень её громкости и протяженность разделов (ритмическое варьирование динамической темы), в вариациях на вторую — вектор динамического развития, включая сюда ракоход темы — диминуэндо и разноинтенсивные варианты крещендо и диминуэндо: от относительно плавных до глиссандирующих. Появление глиссандирующих крещендо знаменует

²⁰² Такой вид вариаций может быть определён, как "разработочные вариации". См. об этом, в частности, Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М. 1979. — С.314 и др.

²⁰³ На уровне сонатной формы эти каденции имеют и второе композиционное значение: 1-я — это дополнение к Гп (она же — связка между Гп и Пп или квази связующая партия), 2-я — дополнение к Зп (связка между экспозицией и разработкой) и 3-я — Кода.

собой также и границы разделов двухчастной формы.

Гармоническая организация

Политехническая структура, выстроенная на основе модальной техники (*техника тономодусов*) и техники интервальных групп.

Ведущие интервальные группы: 7.6; 7.4; 3.1.3; 5.4; 19-20; 3.4; 3.3; 5.2; 4.2; 7.6; 7.4; 3.1.3; 5.4; 3.4; 3.3; 5.2; 4.2.²⁰⁴

Ведущие *тономодусы* (звукоряды): 2.1; 2.1.2; 2.1.1; 1.1.2.1; 1.1.1; 2.2.2; 3.2.1; 1.3.1; 3.1.1.²⁰⁵

Временная организация

Её варианты:

*мономерная длительностная система и мономерная ритмоформульная*²⁰⁶ (формула — $\underset{\text{q}}{\underset{\text{q}}{\underset{\text{q}}{\underset{\text{q}}{\underset{\text{q}}{\underset{\text{q}}{\text{q}}}}}}} — 97-106 \text{ тт., ф-но};$

тактовая система;

²⁰⁴ Эти группы используются в основном виде, ротационном, а также мелодическом и гармоническом вариантах. Напр.: 7.6 (ротации — 1.6; 5.1) — 1-й — ф-но: cis-gis-d; 7.4 (ротации — 4.1; 1.7) — 1-й — ф-но: c-g-h; 3.1.3 — 3-4 тт. — партия альты: a-eis-fis-d; 5.4 (ротации — 4.3; 3.5) — 1-й — ф-но: d-g-h; 19-20 тт. — партия альты: as-c-es; 3.4 (ротации — 4.5; 5.3) — 16-й — ф-но: c-g-dis; 35-й т., партия скрипки: es-b-fis; 3.3 (ротации — 3.6; 6.3) — 1-й — ф-но: gis-d-h; 35-й — партия альты: d-h-as; 5.2 — 1-й — ф-но: c-g-d; 41-й — партия скрипки: h-e-fis; 4.2 — 1-й — ф-но: g-h-cis; 77-й — ф-но: as-d-c.

²⁰⁵ Эти модусы встречаются в разных разделах и голосах музыкальной ткани сочинения. Ниже приводятся отдельные случаи их применения:

2.1 — 10-11 тт. — партия скрипки: d-e-f (g - пропущен) gis (ais - пропущен) h-cis; 55-56 тт. — партия альты: g-f-as; 57-58 — партия альты: fis-e-dis.

2.1.2 — 3-4 тт. — партия скрипки; 6-7 — партия альты; 25-26 — партия скрипки: h-cis-d-e.

2.1.1 — 28-29 тт. — партия скрипки: b-a-g-h.

1.1.2.1 — 40-й — партия виолончели: gis-fis-a-gis-f-a-e; 52-55 — партия альты: c-des-es-e-f.

1.1.1 — 25-й — партия скрипки: eis-fis-g-as; 35-й — ф-но: c-h-c-d-cis.

2.2.2 — 28-29 тт. — ф-но, нижний пласт: d-e-fis-gis.

3.2.1 — 6-7 тт. — партия скрипки: es-as-a-fis; 26-27 — партия скрипки: h-a-gis-f; 26-28 — партия альты: ges-es-d-c.

1.3.1 — 4-5 тт. — партия скрипки: dis-e-as-g.

3.1.1 — 40-й — партия виолончели: d-des-c-a; 97-й — ф-но, нижний пласт: d-f-fis-g-gis-h.

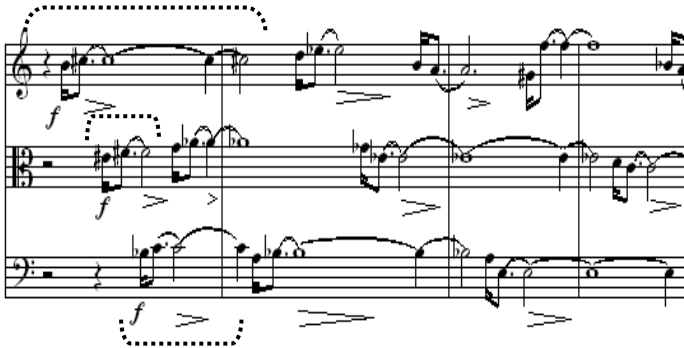
²⁰⁶ *Мономерная длительностная организация* — мономерная система, в качестве единственной конструктивной длительности которой выступает какая-либо простая длительность. Напр., x в 126-143 тт. и 152 или q в 1-24 тт.

Мономерная ритмоформульная организация — мономерная система, в качестве единственной конструктивной единицы которой выступает какая-либо ритмоформула.

мнимотактовая система²⁰⁷;
 тактопеременная система²⁰⁸;
 сочетание тактопеременной и мнимотактовой систем (ведущий вариант
 временной организации);
 ритмоформульная система²⁰⁹ Пример 57.

Пример 57. Ритмоформульная система (25-28 тт., партии струнных)

Модус двухэлементных родственных ритмоформул со
 следующими пропорциями длительностей:
 (х и $\frac{E}{2}$) (от $q.e.$ до $w.h.q.e.$)



²⁰⁷ Напр., ритмическая система в 1-24 тт., где тактовая черта применяется как средство формального разделения музыкальной ткани на относительно небольшие равнодлительные отрезки, которые, как правило, не совпадают с метроритмической структурой большинства мотивов и фраз. Такое тактовое деление направлено, прежде всего, на облегчение ориентации исполнителей в нотном тексте.

²⁰⁸ Напр., в 25 — 39 тт., где переменный размер, обозначен следующим образом: 5/q, 7/q, 3/q, 4/q.

²⁰⁹ Ритмическая структура в 25-31 тт. у струнной группы, где используется (в основном) ряд родственных ритмоформул, состоящих из короткой длительности-форшлага и более долгой длительности. В роли форшлага здесь выступают шестнадцатая и перечеркнутая восьмая, а в роли долгих нот — длительности от $q.e.$ до $w.h.q.e.$ Все используемые в тексте ритмоформулы возникают как единицы одного модуса ритмоформул в относительно свободном порядке. Отношения этих ритмоформул складываются по принципу микровариаций, в которых в роли микротемы выступает первая из ритмоформул, а в роли вариаций — все последующие.

Фактура

Наряду с характерными для Екимовского вариантами фактуры, здесь появляются и относительно менее типичные (напр., фактуры, идущие ниже под номерами: 3, 4., 6 и 13). В качестве ведущих фактур им используются:

1) *остинатно-аккордовая мономерная фактура* Пример 56;

2) полифактура, в которой педально-аккордовая сочетается с *остинатно-тоновой мономерной* Пример 58 ;

Пример 58. (2-3 тт., партии ф-но и виолончели)



3) *полиостинатная имитационная фактура* (= полиостинато):

(116-118 тт.)



4) *полиостинатная двухслойная мономерная фактура* (верхний слой — двутактовая остинатная формула, нижний — однотактовая. В обоих слоях мера = x) Пример 56 (реприза, партия струнных);

- 5) аккордо-ленточная (128-145 тт.) Пример 56 (реприза, партия ф-но);
 6) *имитационная оstinатно-дискретная* (89-92 т. ²¹⁰) Пример 59;

Пример 59. "Пуантилистический (= дискретный) канон" (89-91



8) контрастно-полифоническая пластовая (25-27 тт.: контраст "ритмической дискретности" — нижний пласт, ф-но и "ритмической текучести" — верхний пласт, струнные);

9) синхронно-полифоническая (67-74) Пример 60;

Пример 60. 69-72 тт. *Синхронная внутрипластовая полифония*



²¹⁰ Объект имитации — звук, оstinатно повторяющийся после пауз.

10) свободно-имитационная пластовая (каждый из пластов решен в синхронно-полифоническом складе — струнные и ф-но) ^{Пример 60;}

11) монофоническая (40 т.) ^{Пример 61}

Пример 61. (40 т. — начало "ариозо виолончели")



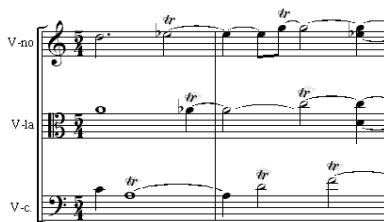
12) интервально-ленточная ^{Ошибка! Источник ссылки не найден.}

Пример 62.



13) имитация на звук с трелью ^{Ошибка!}
^{Источник ссылки не найден.}

Пример 63.



В сочинении используются три варианта полифонического письма: имитационная полифония, контрастная и синхронная:

имитационная полифония представлена как в строгом, так и в свободном виде (последний преобладает);

контрастная полифония применяется на уровне отдельных голосов (97-106) — контрастно-голосовая, отдельных пластов (напр., 126-145 тт.) — контрастно-пластовая и на уровне взаимодействия пласта и голоса (напр., 1-24 тт. "остинатный голос" Vc и имитационный пласт Vn + VI) — контрастная голосо-пластовая;

синхронная полифония задействована в рамках отдельных пластов — *синхронная внутрипластовая полифония* (напр., 67-75 тт.) Ошибка! Источник ссылки не найден. и в двухголосной музыкальной ткани (152 т. — с указания $q=132$).

Разные приемы полифонического письма часто смешиваются в рамках одного построения (напр., свободно-имитационная и контрастная полифония) ^{Пример 64.}

Пример 64. Начало "полифонического дуэта" скрипки и альта

The image displays a musical score for Violin (V-np) and Viola (V-la) in 7/8 time. The score is divided into two systems. In the first system, the Violin part begins with a melodic line, while the Viola part enters with a lower, more rhythmic line. Both parts feature slurs and ties, indicating sustained notes. The second system continues the development of these two voices, with the Violin part showing a long, flowing melodic line and the Viola part providing a harmonic and rhythmic foundation. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests, typical of a musical score for orchestral instruments.

Композиция 2

для скрипки, кларнета, виолончели, фортепиано (1969)

Форма — двузначная:

1-е значение — трехчастный цикл; 2-е значение — *генеральные вариации*.

Трехчастный цикл (1-е значение)

I ч. — "Тема", II ч. — "Контрапункт", III ч. — "Вариации". Части контрастны по характеру, темпу, фактуре и метроритмическому рисунку, но родственны по интонационному материалу.

I ч. — "Тема" — двухчастный цикл типа "фугато и постлюдия". Части контрастны по фактуре и родственны по интонационному материалу:

Фугато (1-40 тт.) — со свободно-имитационной и смешанной: *остинатно-мономерной-имитационной фактурой*²¹¹ Пример 65.

Постлюдия (41-56 тт.) — период единого строения с *прослоечной фактурой* типа "мелодия (Vc) внутри синхронно-полифонического сопровождения (Pт, Cl и Vn)"^{Пример 66}.

II ч. — "Контрапункт" — *многозначная субполиформа* (простая *многозначная полиформа* как составляющая более сложной *полиформы*):

1-е значение — трёхчастная с "тихой репризой" (*pp*).²¹²

Экспозиция (58-81 тт.) — *крещендирующий период* единого строения на уровне динамики (от *mf* до *f*), диапазона и звуковой плотности. Середина (82-89 тт.) — "период срединного типа" со сжатым вариационно-разработочным повторением материала первой части. Реприза (91-102 тт.) — период единого строения²¹³.

2-е значение — вариации. Их тема — экспозиция трехчастной формы; сами вариации — имитационно-разработочного содержания — соответственно, середина и реприза этой формы.

²¹¹ 1-40 тт. Единственная конструктивная длительность — е. Репетиционность преобладает.

Крещендирующие закономерности фугато обусловлены тенденцией (с незначительными отклонениями) к усилению динамики всей музыкальной ткани (от *pp* до *ff*), расширению её диапазона и нарастанию звуковой плотности.

²¹² Части разделены одноктовыми паузами.

²¹³ Характерная конструктивная закономерность репризы — отказ от тембра Pn и передача его *остинатно-мономерной фактуры* в партии Vn и Vc.

Пример 65. (1-4 тт.)

Пример 66. (45-48 тт.)

III. "Вариации" — *многозначная субполиформа*:

1-е значение — *местные вариации* со вступлением (103-106 тт.) и кодой (179-192). Тема — 107-117, четыре свободные вариации — соответственно, 118-141, 142-149, 150-159, 160-178 тт., в основном имитационно-разработочные и свободно-канонические.

2-е значение — двухчастная форма, каждая из частей которой имеет *серпантинно-прогрессирующую структуру** на уровне метроритмического рисунка, диапазона и звуковой плотности (Iч. — 103-159 тт., IIч. — 160-192).

Генеральные вариации (2-е значение):

Тема вариаций — первая часть цикла, две вариации — вторая и третья его части. Вариации с имитационно-разработочным и свободно-каноническим развитием тематического материала (ведущий вариант варьирования).

Гармоническая организация сочинения

При построении гармонической ткани применяются три техники письма: додекафонная, модальная (*техника тономодусов**) и *техника интервальных групп** (ТИГ).

Додекафонная техника представлена в ортодоксальном и свободном вариантах ^{Схема 2}.

Схема 2. Первое проведение серии (1-8 тт., партия V-по)



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Свободный вариант связан с разнообразными интерполяциями, ротациями, контрапунктами и сменами разнопозиционных вариантов одних и тех же или разных сегментов серии²¹⁴, а также со смещением серийных методов организации с модальными и техникой интервальных групп. При этом, в одних случаях серия применяется для построения мелодической темы большой протяженности ^{Пример 67}, в других — на основе её отдельных сегментов выстраиваются только краткие и относительно автономные мелодические единицы (напр., музыкальная ткань в первой части цикла), в третьих — на первый конструктивный план выходят "интервальный" или "звукорядный образы" ряда серийных сегментов, которые оказываются более ярким, запоминающимся и относительно стабильным явлением по сравнению со структурой всей серии²¹⁵.

²¹⁴ Напр., в 68-79, 84 и 87-89 тт.

²¹⁵ Напр.: в тт. 108-117 — партии Vn и Vc — вначале многократно повторяется группа из б3 и б7, затем — группа из родственных интервалов — м9 и м6, и, при этом, кларнет исполняет собственную мелодию в "оригинальном модусе" (термин из классификации звукорядов Н.С. Гуляницкой) с квази симметричной структурой: 211-2 -211.

Другой пример — 125-130 тт., где скрипка поет в симметричном ряду 21...21, а контрапунктирующее ей двухголосие фортепиано в "оригинальных модусах" 12122 (нижний голос) и 22113 — верхний (118-120 тт.).

Пример 67. [57-60 тт.]

Примечания:

- 1) мелодический голос — серия в позиции "с";
- 2) нижний, аккомпанирующий ему пласт — *многозначная политехническая организация*, сочетающая в себе закономерности модальной и серийной организаций: шестизвуковой целотоновый модус (des-es-f-g-a-h) составлен из звуков, дублирующих тоны серии из мелодии кларнета (звуки "а" и "h") или интерполированных из неё (звуки f и es).

Взаимодействие разных звуковых техник в ткани этого сочинения приводит к образованию в нем ряда вариантов, так называемой *техники* как особой разновидности *политехнической организации*, в том числе:

- *пластовой политехники*²¹⁶ (каждая из техник применяется в отдельном слое музыкальной ткани — 57-66 тт.: сочетание серийной техники — мелодия кларнета с модальной — Pn. "Модальный материал" выстраивается из серийного);

Наряду с этими модусами, в музыкальной ткани сочинения относительно часто встречаются целотоновый модус (напр., 57-60 тт.), модусы 2211 (6-ой лад Мессиа́на — 60-64 тт.) и 211 (3-й лад — 67-70 тт.).

²¹⁶ Термин Т.В. Шевченко.

- *формульной политехники* ²¹⁶ (57-80, 82-89, 91-102 тт. — трехкратное проведение одной и той же *политехнической формулы*. Она складывается как *последовательность пластовой политехники* (57-66 тт.: верхний пласт — серийная техника, нижний — *многозначная техника*, которая одновременно представляется и как серийное и как модальное письмо), *многозначной политехники* (67-79 тт. — техника тономодусов и техника интервальных групп) и вновь *пластовой* (80-й т. — нижний пласт — серийный, верхний — *многозначная техника: тономодусная организация* // техника интервальных групп ^{Пример 69});

- *переменной (= модулирующей) политехники* ²¹⁶ (одна техника сменяет другую в рамках одной и той же синтаксической единицы. Напр., 1-я часть К2 — модуляция серийной техники в серийно-модальную; момент модуляции — 41 т.).

Полифония

Пример 68. [72-76 тт.]



Полифоническое письмо является ведущим в музыкальной ткани сочинения. Его основные формы: свободно-имитационная полифония (преобладающий вид), синхронная полифония ^{Пример 69 (верхний пласт)} и контрастная парно-имитационная ^{217 Пример 70}

Пример 69. [80 т.]



Пример 70. [165-167 тт.]



Временная организация

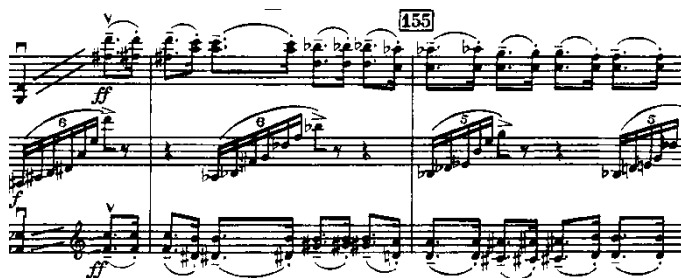
Её основные виды: *мономерно-длительностная*²¹⁸; *мономерно-*

²¹⁷ 165-174 тт. — голоса, имитирующие друг друга (свободно), тематически связаны попарно — Vn + Vc и Cl + Pn, т.е. работают только со своим музыкальным материалом.

²¹⁸ Единственные конструктивные длительности: е (1-я часть), q(2-я часть), рп, 96

ритмоформульная²¹⁹; полиномерная ритмоформульная система²²⁰; Пример 71 формальнотактовая (или мнимотактовая — вся III часть) и переменнотактовая²²¹.

Пример 71. [153-155 тт.]



Фактура

Её основные виды: свободно-имитационная, *контрастная парно-имитационная* Пример 70, "контрапункт мелодической и линейной интервально-остинатной тем" (напр., тт.: 57-77, 82-84, 91-102); "мелодия, окруженная контрапунктирующими интервальными слоями" (40-56 тт.); полифактура как наложение "тремолирующей" фактуры на "контрапунктическое двухголосие" (104-106 тт.), а также фактура типа "мелодическая монофония со свободным оstinato-интервальным тремолирующим обрамлением" Пример 72.

Пример 72.



— 102 тт. — партии Vn и Vc), x (3-я часть, 118 — 141 верхний голос Pn).

²¹⁹ 3-я часть: 142 — 149 тт. — пунктирный ритм — Pn; 153-157 — взлетающий шестизвуковой форшлаг к акцентированной восьмой — Cl.

²²⁰ 3-я часть, 153-157 — пунктирный ритм у Vn и Vc и "взлетающий шестизвуковой форшлаг к акцентированной восьмой" у Cl.

²²¹ II часть. Для обозначения переменного размера В. Екимовский использует относительно нетрадиционную символику, повторяющуюся затем в его последующих сочинениях: 11/q, 6/q, 3/q и т.д.

Композиция 4

для фортепиано (1969)

Форма — **многозначная** ^{Схема 3.}
1-е значение — сонатная форма с обрамлением,
2-е значение — вариации.
Схема 3.

Разделы	81-82	82/3-86/1	86/1-90/1	90/1—91/4	91/4— 92/4	93/1—99/3	99/1-101/1	101/1
Сонатная форма	Вст.	Экспозиция Гп Пп	Разработка				Реприза-кода	Кода
Вариации	Тема	1 вар.	2 вар.	3 вар.	4 вар.	5 вар.	6 вар.	7 вар.
Цифрами, разграниченными косой чертой обозначены номера страниц и строк на них (напр., 82/3 — 82-я страница, 3-я строка). Нумерация дается по изданию «Композиции для фортепиано». М., Советский композитор, 1989 г.								

Сонатная форма с обрамлением²²² (1-е значение):

Э к с п о з и ц и я "зонного типа":

1-я зона — вступление и Гп;

2-я зона — Пп с гармонической каденцией (90/1 — аллюзия на Зп) .

Р а з р а б о т к а с "токкатным эпизодом" (93 — 99/3).

Р е п р и з а - к о д а и собственно кода — проведение интонаций и фактур вступления, побочной и главной партий только в смешанном порядке.

Вариации (2-е значение)

— *жанрово-разработочные*²²³. Непрерывный переход от одной вариации к другой позволяет определить эти вариации также и как *сквозные*.

Жанровые характеристики музыкального материала:

тема и 6-я вариация — "синхронно двухголосная токката с восклицаниями"²²⁴, 1-я и 3-я вариации — "полифонический квартет" ^{Пример 7³},

²²² Сочинение завершается интонациями вступления и его фактурой.

²²³ Жанрово-разработочные вариации — вариации, в которых обновление жанровой природы темы сопровождается активной разработкой её отдельных конструктивных единиц, и в их числе, мотивов, ритмоформул, характерных гармонических оборотов и др.

²²⁴ Характерная конструктивная закономерность этого материала — чередование моторного темпостоянного и темпопеременного движения с аккордами возгласами, в том числе, одиночными и многократно повторяемыми.

Пример 73. [91/2-3]



2-я — "цыганский романс"²²⁵ Пример 74, 4-я — "речитатив secco"²²⁶ Пример 79, 5-я — "токатта"⁰; 6-я — сингжанровая²²⁷ и 7-я — "гимническая каденция с речитативом баса" Пример 76.

Пример 74. [86/1]



Пример 75. [93/2]

225 Страст
226 Мелод
интонациями,
227 Вариат

герцовыми
зыкальные

жанры. В данном случае — это аллюзии на синхронную токкату вступления (в данной вариации уже решенную в многоголосном варианте), её остинатные фрагменты, на первый из полифонических квартетов, "цыганский романс" в обращении и др.

Пример 76. [103/1]²**Временная организация**

Её варианты:

- a) внетактовая — вся композиция;
- b) *мономерная длительностная* (напр., с мерой = x — 95/5-6);
- c) *прогрессийная* — прогрессия групп длительностей (напр.: 99/2, верхний голос — прогрессия величины групп из шестнадцатых: 3, 4, 5, 6:



- d) *темпомодальная* — разделы композиции, обозначенные на схемах 4 и 5 буквами "А", "А¹" и "А²" (наиболее показательны в этом плане разделы "А" и "А²" и темповая структура всей композиции)²²⁸ Пример 77.

²²⁸ Модус темпов состоит из 6-ти *темпоединиц*: q= 50, q= 104, q= 138, q= 160, q= 208, q= 260.

Пример 77.

The image shows a musical score for Example 77. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Piano' and 'ff' (fortissimo). It features a piano part with a treble and bass clef, and a tempo line below it. The tempo line is marked with a '4' and a '5', indicating a 4/5 time signature. The tempo line also shows a series of numbers: 250, 200, 150, 100, and 50, which represent the tempo in beats per minute. The second system of music is also marked 'ff' and shows a similar piano part with a treble and bass clef. The tempo line below it is marked with a '4' and a '5', and shows a series of numbers: 250, 200, 150, 100, and 50. The tempo line is marked with a '4' and a '5', indicating a 4/5 time signature.

Указания темпа даются композитором на специальной строке под нотами. Цифры в начале первой строки — модус темпов, используемых в этом сочинении.

- *темпрогрессивная* — в отношениях разделов, обозначенных на схемах 4 и 5 буквами $\overset{3}{B}$ $\overset{4}{B}$ $\overset{5}{B}$ $\overset{6}{B}$ ²²⁹,
- *темпомобильная* — разделы композиции, обозначенные буквами "А", "А¹" и "А²";
- *темпостабильная* — разделы композиции, обозначенные буквами "В" и "В¹".

Специфическая композиционная закономерность временной организации

— образование *многозначной модальной темпоформы* на уровне отно-

²²⁹ Темпрогрессивным выглядит и начало сочинения. Однако, с учетом того, что здесь задействовано полтора десятка относительно коротких *иррациональных длительностей*, этот фрагмент временной ткани является скорее демонстрацией *крецендирующей ритмогруппы*, которая затем сменяется *мономерной ритмогруппой*.

шений *темпомобильных* и *темпостабильных* *разделов* музыкальной ткани:

1-е значение — *темпоформа* "двойная трёхчастная" — **А В А¹ В¹ А²** ²³⁰ Схема 4, Схема 5, Схема 6,
2-е значение — *темпоформа* типа "двойные вариации". **Тема "а"** — *темпомобильная* структура, **Тема "в"** — *темпостабильная* структура.

Схема 4. <i>Темпоформа и темпомодальный процесс</i>										
Двойная трёхчастная	А В → А¹ В¹ → А²									
Вариации	Та	Тв - в¹	а¹	в² - в³ - в⁴ - в⁵ - в⁶	а²					
Стр. строка	81	83/1	86	87/3	88/1	90/2	93	98/2	99/4	100/3
<i>темпоединицы:</i> q=	150 208 160 138 104 50	138	104	104 208	104	50	138	160	208	208 250 104 160 50
Примечание: В каждой вертикальной колонке снизу вверх указаны <i>темпоединицы</i> , которые сменяют друг друга в пределах указанной страницы и строки партитуры.										

Схема 5. <i>Темпомодальный процесс</i> в разделах "А" и "А ² " (подробно)							
Раздел А							
Страницы / строки	81/1	81/2	81/3	82/1	82/2	82/3	83/1

²³⁰ Разделы А и В и их варианты дифференцируются, соответственно, как темпомобильные и темпостабильные. Такое композиционно-компонентное явление не является специфическим в современной музыкальной практике. Здесь в частности, интересным аналогом может служить *темпоформа* "Концерта-поэмы" для альта с оркестром Р. С. Леденёва.

Темпоединицы: q=	250	250	250	250	250	208	138 104	
	208				208	208		
	160	160		160	160	160		
	138			138				
	104		104			104		
	50	50	50	50	50	50		
Раздел А ²								
Страницы / строки	100/4	102	102/2	103	103/2	104/1	104/2	104/3
Темпоединицы: q=	250	208		208	208	104 50	250	160
		160	160		160			
	104	104	104	104	104			

Полифония

В сочинении используются "синхронная полифония"²³¹ (в том числе: "абсолютно синхронная" — средний пласт — 88-89 и др. и "относительно синхронная" — все голоса — 91/2), имитационная ("имитация на аккорд" — 88/1, ритмические имитации — 88/2-89/1 и др.) и смешанная, в которой взаимодействуют синхронно-контрастная и синхронно-имитационная (83/2-85).

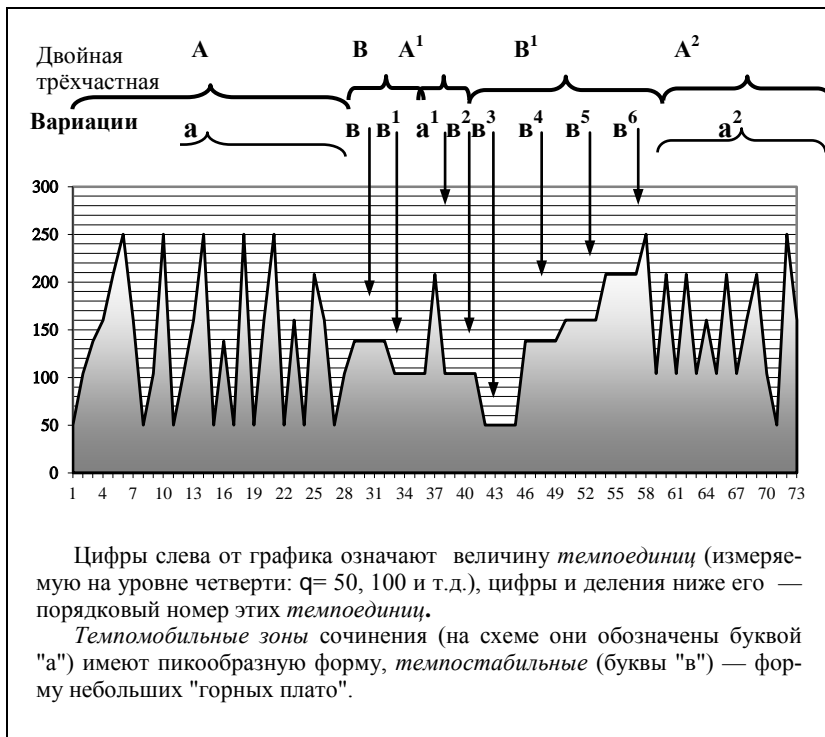
Гармония

Ведущие закономерности в области аккордики — работа с созвучиями, аллюзирующими на аккордику позднего Скрябина (мМ, с квартой и секстой и др.) и аккордами-дублировками с разным интервальным содержанием.

Схема 6.

График темпового процесса

²³¹ Термин Н.С. Гуляницкой.



Фактура

— полифактурная организация²³². Основные фактуроединицы: полифактура типа "мелодия (средний голос) с синхронным остинойтой аккордово-форшлаговой субфактурой (крайние голоса)"^{1Пример 78;}

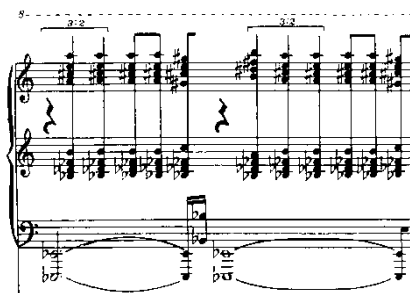
²³² Фактурная организация, в которой используется несколько фактур в качестве относительно самостоятельных конструктивных единиц, взаимодействующих по вертикали и горизонтали.

Пример 78. К4 [87/2]



полифактура, в которой контрапунктируют "аккордо-ленточная" и "педально-интервальная" субфактуры (напр., 86/1, 90/1) ^{Пример 80};

Пример 79.



полифактура как контрапункт аккордо-ленточной субфактуры и *мелодической монофонии* (91/4 — 92) ^{Пример 79};

Пример 80. [90/1]



синхронная полифония (81-81 — синхронное двухголосие; 100 — синхронное переменное многоголосие);

"жанровые фактуры", в том числе: "цыганский романс", "речитатив сессо" ²³³, "токатта"; синтжанровая и "гимническая каденция с речитативом

²³³ Мелодическая линия с частыми нисходящими секундовыми и малотерцовыми интонациями, сопровождаемая строгой "клавесинной" аккордикой.

баса"; фактура типа "дробь ударных" (напр., 81/2).

Композиция 5. Каденция

для виолончели (1970)

Многозначная полиформа ^{Схема 7.}

- 1-е значение — контрастно-составная форма;
- 2-е — двойные свободные характерные вариации;
- 3-е — четное рондо.

Контрастно-составная четырехчастная форма (1-е значение) ²³⁴

Каждая из частей этой формы имеет два раздела, первый из которых протяженнее второго, преимущественно **одноголосный** ²³⁵ и **прелюдийный** по своему характеру, а второй — напоминает фрагменты **сольных концертов Каденций**. ²³⁶

Двойные свободные характерные вариации (2-е значение)

Все вариации разработочного характера, свободные характерные ²³⁷ **Пример 81**.

Первая тема (на схеме — символ "Та") — начальный раздел первой части контрастно-составной формы ^{Пример 81}, **вторая** (на схеме — символ "Тв") — следующий раздел этой части — **Каденция** ^{Пример 81}.

Схема 7.

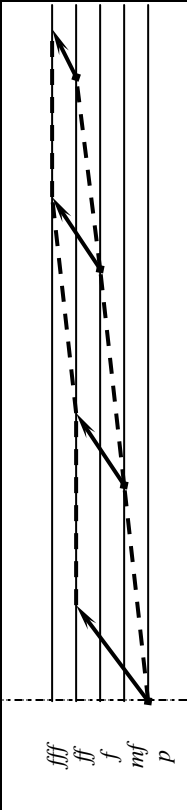
²³⁴ Границы частей: 1-я часть — 25, каденция — 26/1-2, 2-я часть — 26/3 — 27/4, каденция — 27/4-5, 3-я часть — 28/1-7, каденция — 28/8 — 29/1-2, 4-я часть — 29/2-8, каденция — 29/8-9.

²³⁵ Нарушение этой закономерности — кратковременное и нечастое появление двухголосия, в котором один из голосов — это, как правило, краткое остинато какого-либо одного звука.

²³⁶ Общие качества этих Каденций: **остинатность**; **крещендирование** от начала к концу (*прогрессивность* динамической структуры); работа со звуками, играющими важную конструктивную роль в предшествующем разделе (в том числе, начальных и конечных тонов в отдельных мотивах фраз) и аккордами (последнее качество принципиально отличает первые три каденции от предшествующих им **одноголосно-двухголосных** разделов. В последней Каденции впервые появляются **глиссандирующие аккорды-кластеры**).

²³⁷ Объекты ритмического и звукового варьирования — это отдельные интервальные группы каждой из тем. Сами темы, как целостные синтаксические единицы, в вариациях не появляются.

Определение вариаций как "характерных" обусловлено применением в них, прежде всего, различных фактур, связанных с исторически закрепившимися жанрами (напр.: дуэтом — "дуэтная фактура", токкатой — "токкатная", **законопассакалией** — "фактура **чаконы-пассакалии**"), фактур, вызывающих аллюзию на определенные явления природы (напр., фактуры типа: "порыв ветра", "воющий ветер" и "волнообразная фактура") и фактур, связываемых с характерными гармоническими и ритмическими средствами. Подробнее о фактурах Композиции 5 см. ниже в разделе "Фактура".

Разделы	25/1-15/9	26/1-2	26/3-27/4	27/4-5	27/6-28/7	28/8-29/2	29/2-8	29/8-9
Контрастно-составная форма	1 часть	Каденция	2 часть	Каденция	3 часть	Каденция	4 часть	Каденция
Двойные вариации: Тема "а" Тема "в"	Ta.....a1.....a2.....a3.....a4 Tв.....в1.....в3.....в4							
Четное рондо	1 эп.	R	2 эп.	R	3 эп.	R	4 эп.	R
Рассредоточенные прогрессийные динамические вариации (на уровне Тв)								
Примечания: <ul style="list-style-type: none">• в колонке "Разделы" цифрами, разграниченными косой чертой, обозначены номера страниц и строк на них (напр., 25/1 — 25-я страница, 1-я строка).• в графическом изображении динамического процесса каждого из разделов "в" фиксируются только две точки "динамического пространства" — самая тихая (ромбообразный конец стрелки) и самая громкая (пикообразный конец стрелки). Движение пунктирных линий, объединяющих края стрелок указывают на прогрессию и рассредоточенность динамического процесса.								

П
ривле-
кает
внима-
ние
дина-
миче-
ская
ткань
второй
темы и
её ва-
риа-
ций,
где
исполь-
зуется
про-
грессив-
ная
форма:
те-
ма
(Тв) —
p - mf -
f - ff
(верх-
ний
голос-
пласт),
p - mf -
sf - f
(ниж-
ний

"остинатный голос")²³⁸,

1 вар. (в1) — mf — cresc. - f (гармоническая фигурация и ff — верх-
ние звуки);

²³⁸ В целом двухпластовая полидинамическая структура (своеобразный "динамический контрапункт").

2 вар. (в2) — *mf* — *cresc.* - *f* (нижний пласт) - *ff* (верхний);

3 вар. (в3) — *f* — *cresc.* - *ff* - *fff*;

4 вар. (в4) — *ff* - *fff*.

Такая закономерность позволяет определить компонентную форму каждого из этих разделов как "крещендирующий динамический период". В целом же на уровне Тв образуется форма *рассредоточенных прогрессивных динамических вариаций*. При этом прогрессивная структура вариаций обусловлена наличием крещендо в них, и началом каждой следующей вариации с более громкого динамического оттенка.

Пример 81.

Тема А [25/1-3]

Violoncello

pizz.)

arco

mp *p* *mf* *p* *pp* *p*

II.

f *p* *mf* *p* *p* *mf cresc.*

II

I

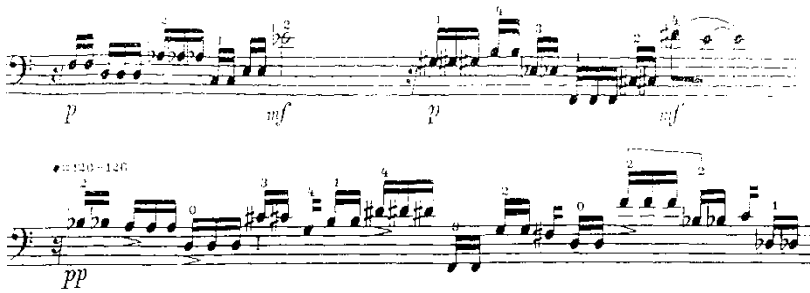
Detailed description: This musical score is for a cello, labeled 'Violoncello'. It consists of three staves. The first staff begins with a 'pizz.' (pizzicato) instruction and contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff starts with an 'arco' (arco) instruction and includes dynamic markings *mp*, *p*, *mf*, *p*, *pp*, and *p*. It also features a section marked 'II.' and a repeat sign. The third staff continues the melodic line with dynamics *f*, *p*, *mf*, *p*, *p*, and *mf cresc.*, ending with a section marked 'II' and a first ending bracket labeled 'I'.

первая вариация на Тему А [26/3-4]

f

Detailed description: This musical score is for the first variation on Theme A. It consists of two staves. The first staff is in treble clef and begins with a forte (*f*) dynamic. It features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and includes fingering numbers (1-5) above the notes. The second staff is in bass clef and continues the variation with similar complex rhythms and fingering. The piece concludes with a final chord.

вторая вариация на Тему А [27/6-28/1]



третья вариация на Тему А [29/2]



Тема В [26/1-2]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The bass line starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note B2. The first system ends with a double bar line. The second system also consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The bass line starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note B2. The second system ends with a double bar line.

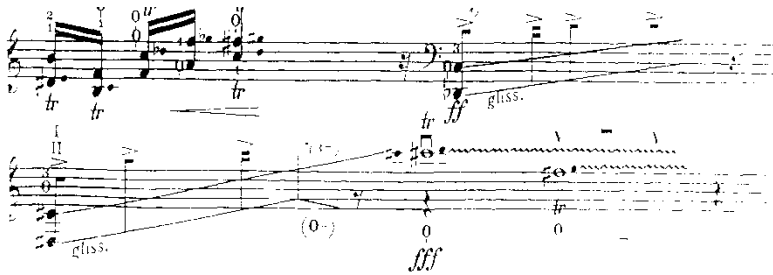
Первая вариация на тему В [27/4-5]

The musical score for 'The Song of the Lark' is presented in two systems. The first system features a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. It contains four measures of music, each marked with a forte dynamic (*ff*). The second system continues the melody, also in treble clef with the same key signature and time signature. It includes measures with dynamics of *f*, *mf*, and *f*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, and is accompanied by a piano accompaniment in the lower staff.

Вторая вариация на тему В [28/8]

[illegible]

Третья вариация на тему В [29/7]



Чётное рондо (3-е значение)

— восьмичастное, функцию рефрена выполняют Каденции.

Гармония

Политехническая звуковысотная организация, выстроенная на основе приёмов модальной техники, техники интервальных групп и "техники центра"²³⁹ (= тональной техники).

Используются *тономодусы* разного объёма (от 3-х до 8-ми звуков), при этом, наиболее активно — симметричные (напр., мессиановский модус 2.1.1: cis-d-fis-g-a-es-h-f — 25/1), частично симметричные и, реже, — диатонические (в основном, тетрахордовые, совсем редко пентахордовые).

В роли ведущих интервальных групп выступают группы: 1(13).4(16) — cis-d-fis; 1(13).5 — cis-d-g; 5.3(15) — cis-fis-a; 5.2 — d-g-a; 4(8).3(15) — d-fis-a; 2.6 — g-f-es; 4.6 — es-h-f; 2.1 — fis-as-g; 3.2 — h-d-e; 4(8).4 — g-es-h и 3(15).6 — fis-a-es.

Функцию центра выполняет звук cis, который появляется в ряде ключевых моментов гармонического процесса, в том числе, в начале и конце всего сочинения, начале второй каденции, конце третьей, начале и конце четвертой каденции, а также в начале, конце и кульминации отдельных синтаксических единиц.

Полифония

Полифоническая техника письма, в основном свободно имитационная, реализуется на уровне скрытого (= мнимого) и "открытого" (= реального) многоголосия.

Скрытое многоголосие проявляет себя как во всех одноголосных разделах музыкальной ткани, так и в отдельных голосах многоголосных разделов.

При этом и в реальном и в мнимом многоголосии наиболее активно используются *векторные* или, иначе говоря, *графические имитации* (имитации направления движения в отдельных мелодических группах)^{Пример 82}.

Пример 82. 25/6 и 25/7

²³⁹ Термин Ю.Н. Холопова.

1)

2)

Примечание

Стрелками обозначена графическая структура голосов:
 в первом примере — верхний голос содержит спад и два подъёма, нижний свободно имитирует его — спад и три подъёма;
 во втором — нижний голос представляет собой неполную

Временная организация

Её варианты:

- внетактовая система — всё сочинение²⁴⁰;
- полимономерная система (χ — 27/4; 28/1-7; e — 28/8; r — 29/4);
- модальная (модус длительностей, модус ритмогрупп и модус пауз)²⁴¹;
- экмелическая (= сонорная) ритмосистема²⁴²;
- темпомобильная алеаторическая (частично) система — алеаторичность возникает в связи с авторским указанием на возможность произволь-

²⁴⁰ Отсутствие тактовой черты непосредственно связано с прелюдийным и каденционным вариантами музыкального изложения.

²⁴¹ Модус пауз в составе $A_a I Ia II$ применяется только в первой части контрастно-составной формы. Наиболее простой по своему составу модус из трёх ритмических единиц используется в первом разделе третьей части. Его содержание: χ — qq — qqq .

²⁴² Ритмическая организация, конструктивными элементами которой являются экмелические — крайне мелкие — временные доли, не предполагающие своей точной дифференциации, в том числе, в составе различных глиссандирующих (крещендирующих и диминуирующих) ритмических единиц — последняя Каденция. Эти глиссандирующие ритмические единицы применяются также во взаимодействии с другими компонентами ритмической ткани, в том числе мономерными группами и простыми длительностями (напр., 29/2-8) и только с простыми длительностями (26/2).


ного варьирования темпа в определенных диапазонах в каждом из разделов сочинения);

▪ *темпопрогрессийная система* (система отношений темпоединиц, выстроенных на основе принципа прогрессии) — в "темповых отношениях" частей контрастно-составной формы.

Темпоформа

Важная относительно индивидуальная закономерность компонентно-композиционной структуры сочинения — присутствие в ней *зеркально-прогрессийной ступенчатой (=пирамидная) темпоформы*

Схема 8.

Схема 8. Зеркально-прогрессийная пятиступенчатая темпоформа (=пирамидная)				
Разделы (страница/строка):				
25/1-26/2	26/3-27/6	28/8-29/1	29/1-2	29/2-9
Темпоединицы:				
q= 42-46	q= 92-100	q= 120-126	q= 92-100	q= 42-46
"Графический образ" темпоформы Композиции				
				

Фактура

Полифактурная организация. Её основные *фактуроединицы*: "имитационная двухголосная фактура" (= "дуэтная" — 25/6-9), скрытое многоголосие (25/2-5), дискретная фактура (25/1), а также фактуры с разнообразной жанровой и образной направленностью или, соответственно, "жанровые" и "образные фактуры". К числу первых здесь можно отнести "дуэтную", "токатную" (28/1-7) фактуры и фактуру чаконы (26/4-6, 28/8-9/1), к числу вторых — склады изложения, ассоциирующиеся с определенными явлениями природы — "воющий ветер" (29/2-9), "волнообразная" (= "гармоническая фигурация", "фигура вращения" или *circulatio* — 27/4-5), эмоциональным состоянием — микрофактуры "*порыв*" (26/2 — *глизсандирующая ритмоединица*) и "*тирата*" (27/1-3).

Динамика

В сочинении используются два варианта организации динамической ткани: модальный и прогрессийный. В модальном используется ряд стабильных динамических единиц (однопараметрных — *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*) и ряд мобильных динамических единиц (крещендирующих и диминуирующих, в том числе: $mp \rightarrow p$; $p \rightarrow mp$; $p \rightarrow f$; $mf \rightarrow f$; $f \rightarrow mf$, $p \rightarrow ff$, $f \rightarrow ff$).

Элементы обоих рядов совместно и на равных применяются только в начальном разделе 1-ой части контрастно-составного цикла, что приводит к образованию в ней относительно сложной полимодальной динамической структуры. В остальных разделах используются либо прогрессивная динамическая организация (все Каденции), либо монодинамическая, выстроенная целиком на одной громкостной единице (аналог мономерной ритмической системы — первые разделы 2-ой, 3-ей и 4-ой частей).

Схема 9.

Форма — многоплановая ^{Схема 9} :

1-й план — сонатная форма,

2-й — рассредоточенные вариации.

Такты	1-19	20-27	28-43	44-48	48-89	89	92	94	96	99
Сонатная форма	Экспозиция Гп	Св.п	Пп	Зп	Разработка Зп	Пп	Св.п.	Гп		
Вариации	ТЕМА 1 вар.	ТЕМА 1 вар.	2 вар.	3 вар.	3 вар.	2 вар.	1 вар.	ТЕМА		

Сонатная форма (1-й план)

Экспозиция, наряду с традиционным конструктивным членением на четыре партии, имеет специфическую компонентно-композиционную структуру — *крецендирующую субполиформу*, которая складывается на уровне "звуковой плотности" и темпа (*темпрогрессия* от Andante до Allegro)²⁴³.

Разработка содержит ряд разделов, в которых обрабатывается материал отдельных фраз и мотивов из разных фрагментов экспозиции. В частности, здесь обновляется их звуковой и интервальный состав, но при этом сохраняются общие закономерности *векторной структуры* и "фактурного облика"; происходит также разнообразное комбинирование этих фраз и мотивов по вертикали и горизонтали.

Специфическим композиционным моментом репризы является взаимодействие сразу четырех конструктивных закономерностей:

- совпадение начала репризы с кульминацией разработки (89 т.);
- выстраивание репризы как постоянного чередования мелодических фрагментов всех партий экспозиции друг с другом и с полифактурными фрагментами, в которых продолжается процесс разработки²⁴⁴;
- образование из этих полифактурных фрагментов краткой *рассредоточенной регрессийной формы*, т.е. формы с рассредоточенной структурой, каждый следующий фрагмент которой короче предыдущего;
- проведение всех мелодических материалов экспозиционных партий в *зеркальном порядке*

²⁴³

Во всех партиях экспозиции применяется одинаковый склад изложения типа "мелодия со свободно-имитационным сопровождением", но при этом в качестве объектов имитации применяются разные компоненты, в том числе: "протянутый звук" (звук-линия — Гп); "остинатный интервал" (интервально-остинатная линия — конец Гп и далее Сп); "тремолирующая линия" (конец Сп и далее Пп — имитационный тремолирующий пласт — Vn II, VI и Vc, поддерживающий квази пуантилистическую мелодию первой скрипки); относительно протяженные мелодические обороты с глиссандирующими ритмоформулами ("образная фактура" типа "ветер-поземка" — с 41 т.) и др.

²⁴⁴

Все мелодические фрагменты звучат без сопровождения.

— ракоходно.

В двух разделах К о д ы "реминисцируются" характерные конструктивные элементы материала Гп (звук-линия) — первый раздел и Сп (остинатный интервал) — второй.

Рассредоточенные вариации (2-й план)

— стреттные²⁴⁵, фактурные, рассредоточенные²⁴⁶, зеркальные²⁴⁷. Тема вариаций, или иначе, "объект варьирования" (Гп) — имитационная фактуротема типа "полоса неустойчивая", основной конструктивный элемент которой — "линия-звук"^{Пример 83}.

Пример 83. [1-4 тт.]

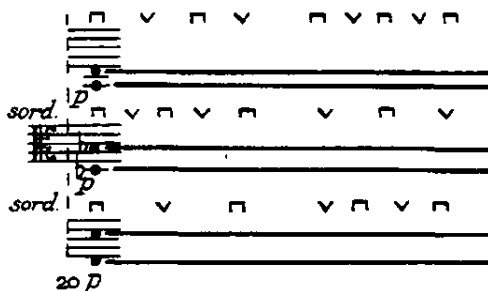
Пример 84.

²⁴⁵ Такое определение связано с уже отмеченным "прорастанием" материалов каждого нового раздела музыкальной формы в предыдущем.

²⁴⁶ На схеме разрыв в вариационной форме обозначен "пробелом" между двумя стрелками.

²⁴⁷ Зеркальный этап вариаций — это реприза сонатной формы.

Пример 85. [20 т.]



В вариациях обновляется временная протяженность отдельных линий, их гармоническое содержание и микрофактура: 1-я вариация (Сп) — "полоса устойчивая" типа *остинато полиинтервальное* ^{Пример 85}; 2-я вариация (Пп) — "полоса" типа *полиинтервальное тремоло* ^{Пример 84}, 3-я (Зп) — "воющий ветер" — подвид "полосы неустойчивой" ^{Пример 86}.

Пример 86. [42-43 тт.]



Гармоническая организация

— *политехническая*, выстроенная на основе модальной техники и техники интервальных групп.


Используются хроматические *тономодусы* с разной интервальной структурой. В качестве ведущего особенно выделяется пентахорд полутоновый, на основе которого в разных позициях выстраиваются, в частности, все мелодические голоса экспозиции и репризы: Гп — Vn II: eis, fis, g, gis, a; Сп — Vn I: gis, a, b, h, c; Пп — VI: h, c, cis, d, es; Зп — Vc: d, es, e, f, ges. Характерная закономерность звукового состава этих *тономодусов* — "про-растание" каждого следующего ряда в материале предыдущего и их комплементарность.

Временная организация

— многотипная. Её варианты:

- ограниченно алеаторическая формальнотактовая (вся композиция.

На условность тактового деления, имеющегося в тексте, указывает применение композитором координирующей пунктирной тактовой черты);

- мономерная (напр., 45-48 — Vn I, Vn II и VI);
- модальная. Основные конструктивные элементы ритмомодусов:
 - простые длительности (в том числе: х, е) и длительности с относительно большой протяженностью (они обозначены "черной" нотой, переходящей в линию с той или иной протяженностью — ,
 - ритмоформулы разного состава, выстроенные из вышеназванных длительностей и *глитсандирующие ритмоединицы* разной протяженности;
- *темпопрогрессивная* (1-50 тт.: quasi andante — poco piu mosso — ancor poco piu mosso — allegro ma non troppo — quasi allegro);
- политемповая (49 тт.: largamente — Vn I и Vc и allegro — Vn II и VI).

Тембровая структура

Характерная закономерность тембровой структуры квартета — её постепенное превращение из 4-хголосного в 8-миголосный ансамбль в результате применения *divisi* у всех инструментов — экспозиция и начало разработки, а в моменты появления "пиццикатных созвучий" у всех инструментов квартета в "скрыто-двенадцатиголосный" ^{Пример 87}. В результате, на звукоплотностном уровне складывается *крецендирующая плотностная форма* (= *прогрессивная*).

Пример 87. [50 т.]



Композиция 8. Трио-соната *da camera*

для скрипки, фортепиано, виолончели (1971)

Форма

— шестичастный цикл, выстроенный по образцу старинной сюиты (четыре обязательных танца — Allemanda, Courante, Sarabanda, Giga и два дополнительных номера — Intrada и Aria).

Форма частей цикла:

1 часть — континуальная микровариационная форма.

Континуальность обусловлена непрерывным развитием и полифактурной однородностью музыкальной ткани ("четырёхпластовый контрапункт": Vn и Vc — *монофония интервальная* — мелодические пласты с интервальной дублировкой — свободная квази синхронная имитационная фактура, Pn — *монофония аккордовая*, — линейно-аккордовые пласты²⁴⁸), постоянным применением одних и тех же четырёх длительностей (e - q - q. - h — модус длительностей, "модально-длительностная техника письма") и непрерывным прогрессивным развитием музыкальной ткани на уровне *звуко-ритмо-единиц*²⁴⁹ Пример 88, Схема 10 (250).

Схема 10.

²⁴⁸ В целом образующаяся здесь полифактура может быть отнесена к разряду "фактур с прослойкой".

²⁴⁹ Понятие "*звуко-ритмо-единица*" здесь относится к элементу, содержащему какой-либо один гармонический компонент — звук, интервал (струнные) или аккорд (ф-но).

Каждый из четырёх пластов музыкальной ткани (Vc, Pn — два нижних пласта и Pn с Vn — два верхних пласта) содержит по пятнадцать *звуко-ритмо-единиц*^{Схема 10}. Их смена происходит вместе с обновлением позиции повторяемого в данной единице интервала или аккорда. Все интервалы и аккорды имеют разное число повторений, которое, на уровне количества длительностей, входящих в состав *звуко-ритмо-единиц*, нарастает от первого ряда к последнему в партиях Vn и Vc и, напротив, уменьшается в нижнем и верхнем пластах партии Pn. Каждая следующая ритмоединица является суммой предыдущей и одной или нескольких других простых длительностей. В первых восьми ритмоединицах обоих потоков, соответственно, прибавляется по одной длительности — Vn, Vc или вычитается — Pn. В ритмоединицах, идущих на схеме под номерами 9-12-м, прибавляется и вычитается уже по две длительности, а в 3-15-ой ритмоединицах — по три.

²⁵⁰ Автор 10-й схемы Т.В. Шевченко.

№	Vn Vc	Rn (нижний пласт)	Rn (верхний пласт)
1	3	341311411221313131231111	111321313131221114113143
2	3		3413114112213131231
3	34	3413114112213131231	132131311221114113143
4	43	3413114112213131231	1311311221114113143
5	341	3413114112213131231	1311221114113143
6	143	3413114112211	1122114113143
7	3413	34131141122	22114113143
8	3143	3413114111	1114113143
9	34131	34131141	14113143
10	13143	3413114	4113143
11	341311	341311	113143
12	113143	34131	13143
13	3413114	3143	3143
14	4113143	341	143
15	34131141	34	43
	14113143	3	3
	3413114111		
	1114113143		
	34131141122		

Цифры в крайней левой колонке указывают на порядок появления *звуко-ритмо-единиц* (всего их 15).

В остальных колонках цифры указывают на протяженность длительностей, входящих в каждую из пятина-дцати *звуко-ритмо-единиц* в каждом из четырех пластов музыкальной ткани. При этом, очередной длительности соответствует одна цифра, величина которой означает протяженность этой длительности в восьмых. Напр..., в нотном изображении состав *пятнадцатой звуко-ритмо-единицы* в партии Vn (34131141122113131231111) выгля-дит следующим образом: q - h - e - q - e - e - h - e - e - q - q - e - q - e - q - q - e - e - e - e

Микровариационное содержание формы обусловлено постоянным обновлением звукового материала в *звуко-ритмо-единицах*. Это обновление происходит на уровне всех простых длительностей, входящих в состав таких единиц

Пример 88, Схема 11

Пример 88. I часть, 1-2 тт.

(Скобками со стрелками выделены границы звуко-ритмо-единиц)

Схема 11. Ритмическая структура звуко-ритмо-единиц в 1-3 тт.

Vn	(1) q. — (2) q. h — (3) q. h e — (4) q. h e q. — (5) q. h e q. e
Pn (верх. пласт)	e e e e q q e q e e q q e e h e e q e h q
Pn (нижн. пласт)	q h e q e e h e e e q q e e q e e q q e e e
Vc	q — h q — e h q — q e h q — e q e h q

(25) (25)

Все четыре пласта музыкальной ткани попарно родственны: 1) в партиях Vn и Vc содержится прогрессия количества длительностей в *звуко-ритмо-единицах* от одной до двадцати пяти, в партии верхнего и нижнего пластов Pn — его регрессия (количество длительностей в *звуко-ритмо-единицах* обозначено цифрами в скобках); 2) партии Vn — Vc и верхний — нижний пласты Pn являются зеркальными по составу своих *звуко-ритмо-единиц* (зеркальность отмечена стрелками. Полное содержание *звуко-ритмо-единиц* в "числовом изображении" см. на ^{Схема 10}).

II часть — изоритмический период с репризой-кодой.

II часть — изоритмический период с репризой-кодой.

III часть — двухчастная безрепризная.

IV часть — простая трёхчастная с обрамлением и серединой развивающего типа.

V часть — регрессирующая куплетно-вариантная форма.

Протяженность разделов этой формы выстроена по принципу постепенного их уменьшения: первый куплет — 55 q (структура куплета — припев — запев: 29 q — припев, 26 q — запев)²⁵¹, второй — 54 q (28 q — припев, 27 q — запев) и третий — 47 q (36 q — припев, 11 q — запев).

Припевы родственны в интонационном и ритмическом отношении (напр., у Рп в начале "припевов" сохраняются выдержанный звук в верхнем голосе, нисходящий секундовый ход в нижнем и мелодический оборот "a-h-a-b". Последний варьируется во втором припеве — cis-h-c и третьем — c-d-c-cis).

VI часть — на общекомпозиционном уровне — *многоплановая пан-форма*:

1-й план — безрепризная fuga с кодой, модулирующая из двойной в однотемную²⁵², Пример 89;

²⁵¹ Обозначение "55 q" и ему подобные указывают на число четвертей в соответствующих разделах.

²⁵² Характерные закономерности фуги:

- модуляция из двойной фуги (с совместным экспонированием тем) в однотемную (момент модуляции — 40-й такт);
- ярко индивидуальная логика позиционного развита на уровне ведущей ритмоформулы первой темы:

ä q-q q-q-q

Эта индивидуальность обусловлена рядом общехарактерных и специфических факторов, в том числе: принципом двенадцатитоновой хроматической комплементарности, зеркальным построением интервальной структуры позиционного процесса (ось — тон "е"), её позиционной замкнутостью, специфическим чередованием консонантных и диссонантных "позиционных интервалов" (интервалов смещения), в ходе которого происходит постепенный переход от весьма совершенных консонансов к совершенным и от "мягких" диссонансов к более "жестким".

e h a fis d cis g gis c (f es ces a b);

ч5↑ч4↑б2↑б2↓м3↓м3↑б3↑б3↓ (м2↑м2↓ ч4↓ч4↑ тритон).

(Интервалы в данном случае указываются по отношению к начальному тону "е"; последние пять позиционных тонов, заключенные в скобки, указывают также и на начальные фрагменты темы, появляющиеся в конце коды фуги).

- преобладание тональных ответов;
- в экспозиции: отсутствие интермедий, позиционная разомкнутость; традиционное — кварто-квинтовое — соотношение тем и ответов на них (e-h-a — первая тема; es-b-as — вторая тема);
- в средней части: шесть проведений первой темы (последние четыре — стреттные с использованием темы в обращении), два проведения второй и три интермедии разрабочного типа, выстроенные на экспозиционном материале, в том числе, одна междучастная (переход от экспозиции к средней части — 13-19 тт.) и две внутrichастные (24-29, 34-38 тт.). Протяженность интермедий по отношению друг к другу складывается по принципу регрессии: 1-я — 7 тт., 2-я — 6 тт., 3-я — 5 тт. Порядок вступления голосов в средней части зеркален по отношению к порядку их вступления в экспозиции;

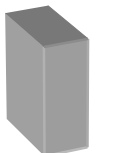


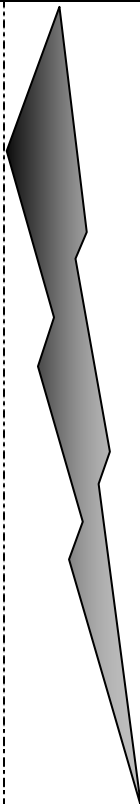
2-й план — на уровне протяженности отдельных интермедий фуги —
 рассредоточенная регрессийная ритмоформа (каждая следующая интермедия
 меньше предыдущей) Пример 89, Схема 12.

Пример 89. [VI часть, 1-3 тт.]

1-я тема — верхняя строка, 2-я тема — средняя и нижняя строки



-
- отсутствие репризы как самостоятельного раздела. Её функцию, а также функцию коды берет на себя последнее однотактовое построение, в котором дается тонально-тематическое завершение сочинения.

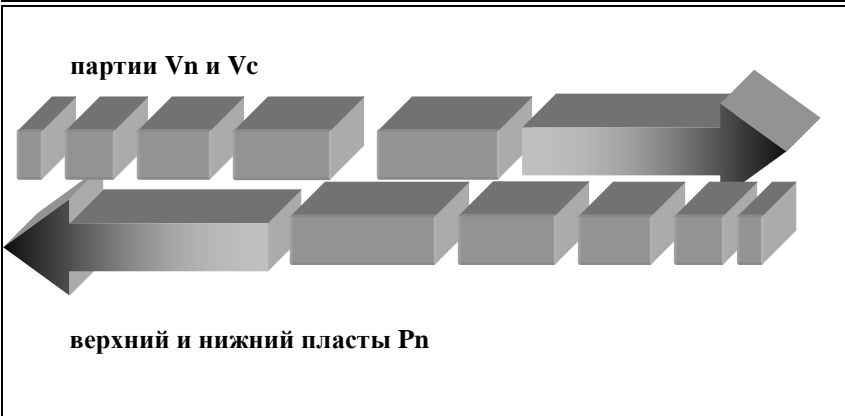
Схема 12.	Такты	1-4	5-8	9-12	13-19	20-23	24-29	30-33	34-38	39 - 42	43-47						
Разделы фуги	Голоса фуги	Экспозиция				Средняя часть				Кода							
		T ₁	П ₁	П ₂													
Тональный план T1		T ₂	T ₂	T ₁	T ₂	П ₁	T ₁	T ₂	T ₁	T ₁	T ₁						
Тональный план T2				T ₂													
		e	h	a	fis	d	g	c	f/es/h/a/b								
		es	b	as	f	cis	cis	gis									
Ритмоформа рассредоточенная регрессивная																	
Звукоплотностная крецидирующая форма																	
На схеме используются следующие символы: 1) T ₁ , T ₂ — проведения первой и второй тем, 2) П — знак противосложения, нумерация знака — номер противосложения, 3) двухсторонняя фигурная стрелка — знак интермедии, односторонняя — знак коды, 4) ⊥ — тема в обращении, 5) пунктирная линия — стрелное проведение темы. В позиционном плане T1 её последние пять тонов, разделенные косой чертой, указывают на синхронное появление во всех голосах начального пятизвукового фрагмента темы в последнем такте Композиции.																	

Компонентные формы:

- на уровне протяженности *ритмо-звуко-единиц*

Схема 10 и Схема 13

Схема 13.



- Схема 14.

Схема 14.

Части цикла	I	II	III	IV	V	VI
Названия	Intrada	Allemanda	Courante	Sarabanda	Aria	Giga
Двойная трёхчастная форма	A	B	A ¹	C	B ¹	A ²
<p>A — "остинатная фактура"</p> <p>B — "ария с хоралом"</p> <p>C — <i>синтфактура</i>, в которой сочетается ария, проводящаяся в хоральном — аккордовом — изложении с остинатным сопровождением</p>						

Двойные вариации	T ₁	1 вар.	<u>2 вар.</u>	3
	вар.	T ₂	1 вар.	2 вар.

Гармоническая организация

В композиции применяется характерная для Екимовского *политехническая система*, выстроенная на основе модальной техники (используются *тономодусы* и *интерваломодус*), техники интервальных групп и исключительно свободно трактованной серийной.

Тономодусная модальная техника и техника интервальных групп действуют на протяжении всего цикла; модальная техника — на уровне *интерваломодуса* — только в первой части.

Ведущие *тономодусы* сочинения — 3.2.3.1; 3.2.1; 2.2.2; 1.2; 2.1.1; 1.1.1.2.1 и 4.1.1. — применяются здесь при построении как небольших, так и относительно протяженных мелодических групп, а также созвучий.

Содержание *интерваломодуса* (струнные инструменты): тритон, ч5, м6, б6, б7, м9 или в полутоновом выражении — 6, 8, 9, 11, 13.

Ведущие интервальные группы сочинения: 5.4; 3.5; 4.5; 4.4; 7.3.1.2; 5.2; 5.1 и 6.1.

Временная организация

Её виды:

- формальнотактовая — все части цикла;
- модальная ("модусы ритмоформул" используются в III-й и V-й частях, "модусы длительностей" и модусы, составленные из простых длительностей и ритмоформул во II-й и IV-й) и
- прогрессивно-ритмоформульная (I часть — прогрессивно-ритмоформульная формальнотактовая система²⁵³).

²⁵³ В качестве формулы здесь выступают все *ритмо-звуко-единицы*, начиная со второй.

Композиция 9. Лирические отступления

для виолончелей soli и симфонического оркестра (1971)

Форма

— многоплановая ^{Схема 15} :

1-й план — *полистилистическое рондо**;

2-й план — *рассредоточенные двуплановые вариации*;

3-й план — *общекомпозиционное рассредоточенное фугато**.

1-й план — *полистилистическое рондо** со вступлением и кодой (1-й план).

Полистилистичность этого рондо связана с использованием в качестве его эпизодов материалов из произведений других композиторов²⁵⁴. На авторском же тексте выстраиваются только вступление, рефрен и кода.

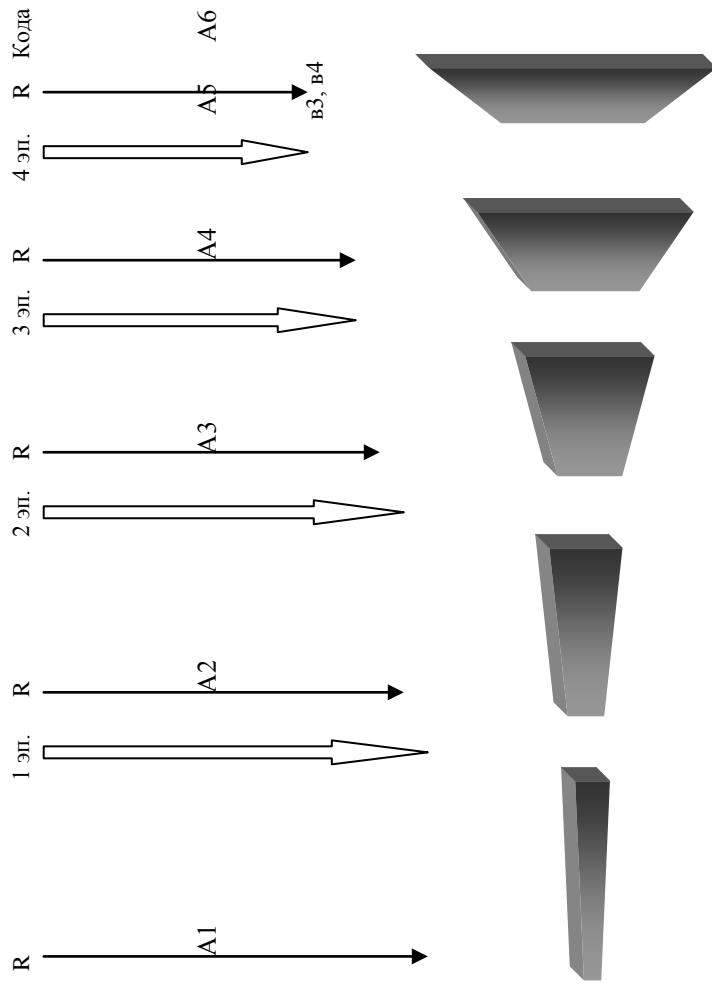
2-й план — *рассредоточенные двуплановые вариации* (2-й план)

Вариации 1-го плана (на уровне вступления и рефренов рондо) — *рассредоточенные полифонические*. Их тема — "ария (24-хтоновая мелодия-серия в партии виолончелей ^{Схема 16}) с хором" (синхронно-полифоническая сонорная фактура с алеаторическими глиссандирующими форшлагами-возгласами разной протяженности — остальные инструменты ансамбля)²⁵⁵.

Схема 15.

²⁵⁴ 1-й эпизод — Г. Малер, 5 симфония III часть; 2-й — С. Барбер, струнный квартет №1 ор. 11; 3-й — И. Брамс, 3 симфония III; 4-й — П.И. Чайковский, "Ромео и Джульетта".

²⁵⁵ Звуковой состав таких форшлагов определяется самим исполнителем.

Цифры	0- 1 - 2 3-10 11-12 13-22 23 24-35 36-37 38-44 45-49 50-54 55-56													
Рондо	Вступл.	R	A1	1 эп.	R	A2	2 эп.	R	A3	3 эп.	R	4 эп.	R	Кода
Вариации 1-го плана	A													
2-го плана	B, B1, B2													
Фугато рассредоточенное														
	106 тт.													
	101 тт.													
	88 тт.													
	58 тт.													
37 тт.														

это сегменты серии, появляющиеся в основном и ротационном вариантах
Пример 90

Пример 90. [1-5 тт.]

The image shows a handwritten musical score for Example 90, consisting of 15 staves. The notation is written in a single system across five measures. Each staff begins with the marking 'con sord.' (con sordina). The music features a variety of notes, including half notes, quarter notes, and eighth notes, often beamed together. Slurs are used to group notes across measures. Dynamic markings such as 'gliss.' (glissando) are present, indicating slides between notes. The notation is dense and expressive, with many slurs and ties connecting notes across the staves.

1-я вар. Объекты имитации: тема-серия, составленная из кратких секундowych "интонаций-стенаний", оторванных друг от друга паузами (аллюзия на секундковые интонации "арии Lamento"), и "напряженно-холодные" в своей мономерности и остинатности трелевидные формулы разной протя-

женности²⁵⁶ Пример 91;

2-я вар. Здесь имитируется мелодическая тема, составленная из прежних, но отчасти и обновленных секундовых интонаций: появляется, в частности, протянутость в их втором тоне, сами интонации не разделяются паузами, но зато сохраняют характерные трелевидные формулы^{Пример 92.}

Пример 91.



Пример 92.



3-я вар. — вариация на вторую вариацию: обновляется ритмическое содержание мелодической темы; к прежним имитируемым материалам прибавляется тема-серия, составленная из одиночных акцентированных "тонов-возгласов", разделенных паузами (в конце паузы исчезают, но сохраняются акценты);

4-я вар. — к прежним имитируемым материалам прибавляется тема-серия, составленная из одиночных акцентированных "тонов-возгласов", разделенных паузами;

²⁵⁶ В материале секундовых интонаций сохраняется интервальный порядок мелодии-серии, но меняется её позиция. То же происходит и в последующих вариациях (подробнее об этом см. разделе "Гармоническая организация").

5-я — "синхронное фугато" в контрапункте (начиная с 10 такта) с "канонем воинствующих фанфар" (медь). Объекты имитации: мелодическая линия-серия, состоящая из двузвучных интонаций, в которых второй звук повторяется; начало оstinatных триольных формул (5-6 тт. — аллюзия на оstinatно timpani из 34 и мономерные ритмоформулы), фанфарных однопозиционных оборотов (10-22 тт.) и одиночных акцентированных "тонов-возгласов", разделенных паузами (из третьей вариации); трелевидные формулы (у дерева и струнных) и оstinatные ритмоформулы (у ударных).

В а р и а ц и и 2 - г о п л а н а — рассредоточенные, полифонические. Они образуются на уровне отдельных разделов вступления — тема, 1 и 2 вариации, и коды — 3 и 4 вариации.

Т е м а — "ария с хором"; 1-я в а р. — "разряжение" фактуры темы, связанное с двукратным уменьшением числа голосов; 2-я в а р. — введение форшлагов с аккордовой, интервальной и однозвучковой структурой; 3-я в а р. — контрапункт начального варианта мелодии темы и фактуры второй вариации; 4-я в а р. — контрапункт мелодии из середины второй вариации и фактуры сопровождения из темы. Эта же вариация выполняет функцию репризы-коды в данном вариационном цикле.

3-й план — общекомпозиционное рассредоточенное фугато

Структура этого фугато складывается из пяти рассредоточенных разделов (пять проведений рефрена в *полистилистическом рондо**).

В рамках этого фугато складываются две *компонентные формы** с противоположным прогрессивным развитием:

первая — *звукотлотностная крещендирующая рассредоточенная форма** (тенденция к увеличению числа звуков внутри отдельных разделов фугато и в масштабе всей его структуры),

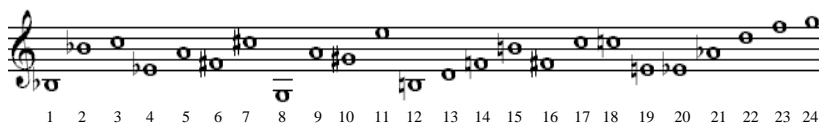
вторая — *диминуирующая рассредоточенная ритмоформа* (тенденция к постепенному сжатию разделов фугато) ^{Схема 15}.

Гармония

Политехническая звуковысотная организация, выстроенная с применением серийного и сонорного письма (вступление, кода, проведения рефрена), а также тонального (эпизоды-цитаты).

С е р и й н о е п и с ь м о связано с использованием 24-х тоновой (парциальной) серии ^{Схема 16}.

Схема 16. Серия в партии солирующих виолончелей [1-15 тт.]



Серийная структура сочинения однопозиционная или, иначе, тонально замкнутая (in "b"²⁵⁷). Её позиционный план охватывает все двенадцать звуков хроматической гаммы, а содержание интервальной структуры этого плана (в большей своей части) предопределено интервальным содержанием отдельных сегментов серии (напр., в первом рефрене группа позиций "h-f-d-e-es" это, соответственно, 15-13 тоны серии и 19-20).

Индивидуальные закономерности серийной структуры:

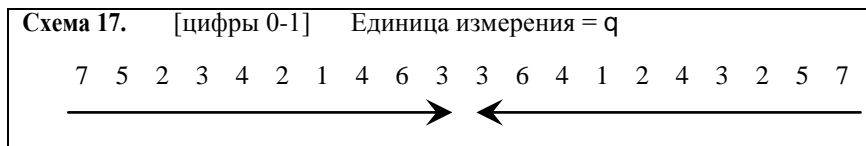
- несоответствие позиции первого тона серии (или первого и второго её тонов) в начале второго-пятого проведений рефрена позиции всех остальных её тонов;
- регрессийное изменение величины интервала между этими тонами и последующим "позиционным тоном" серии внутри рефренов;
- применение при построении "тем-серий", наряду с порядковыми серийными тонами, тонов взятых из других её однопозиционных и инопозиционных сегментов²⁵⁸.

Сонорное письмо представлено как сонорика синхронно-полифоническая (вступление и кода) и сонорика комплементарно-полифоническая (моменты сверхмногоголосия — 50 цифра).

Временная организация -

Её виды: мнимотактовая — весь авторский материал;

зеркально-симметричная — ритмоструктура сонорного фона во вступлении Схема 17,



мономерная — рефрен²⁵⁹;

полимономерная (напр., ц.50).

Фактура

Её основные варианты:

"ария с синхронно-полифоническим сопровождением" (вступление и кода),

"имитационная с глиссандирующими всплесками" (вступ., кода),

²⁵⁷ Во вступлении серия в основной позиции повторяется три раза; в коде — проводится в этой позиции один раз.

²⁵⁸ Напр., в 13-й цифре совмещаются тоны серии в позиции "с" и тоны начального сегмента серии в позиции "des".

²⁵⁹ Виды мономерности: *мономерность длительностная* (длительность = e), *мономерность полиритмоформульная* (взаимодействие нескольких ритмоформул, составленных из разного числа восьмых: 12, 6, 8, 4, 2 и 10).

имитационная синхронная,

имитационная каноническая и

контрастно-полифоническая.

Композиция 10. Sublimations — Переходы

для симфонического оркестра (1971)

Фактуротематическая форма — многозначная ^{Схема 18.}

1-е значение — *сонатная фактуротематическая форма* с двумя разработками и репризами и *фактуротематическими* реминисценциями или, в другом определении, *двойная сонатная фактуроформа*;

2-е значение — *фактуротематическое* (= *фактуротемное*) *рондо*;

3-е значение — *двойные фактуротематические* (= *фактуротемные*) *вариации*.

Двойная сонатная фактуротематическая форма (1-е значение)

Основные конструктивно-композиционные компоненты — это *фактуротемы* со стабильной и мобильной структурами или, иначе, *стабильные* и *мобильные фактуротемы*²⁶⁰, сопутствующий — тембр.

Характерные конструктивные закономерности сонатно-вариационного процесса:

- *фактуротематическая стретта* — появление фактуротематического материала каждой следующей партии, а также частей формы "внутри" материале предыдущих. Результат действия такой закономерности — образование *стреттной композиционной структуры*, напоминающей форму "лежащей ели" (на схеме эта форма отражена на уровне отношений основных разделов сонатной формы);

- *композиционно-стреттное*²⁶¹ и композиционно-многозначное построение формопроцесса;

- связь момента собственно начала отдельных партий сонатной формы и её частей с моментом обязательного обновления тембрового материала музыкальной ткани, в том числе, и с появлением какой-либо группы родственных инструментов (в полном или неполном составе) после её относительно долгого (!) отсутствия;

Аналогичным, т.е. стреттным образом складывается процесс развития в отдельных *фактуротемах*, исполняемых какой-либо группой родственных инструментов. В этом случае, одни голоса группы начинают новую *фактуротему* (или опять же какую-либо из прежних и также в варьированном варианте) в то время как другие ещё завершают исходную (напр., 35-36 тт., Vn).

Монофактурные построения используются в начале экспозиционного и обоих репризных разделах, но возникают значительно реже полифактурных (1-10 тт.²⁶²; 48-59 и 102-127 тт.). Все эти построения родственны по своему конструктивному содержанию, поскольку при их построении используется

²⁶⁰ *Мобильные фактуротемы* в дальнейшем в работе определяются также и как *сублимирующие*.

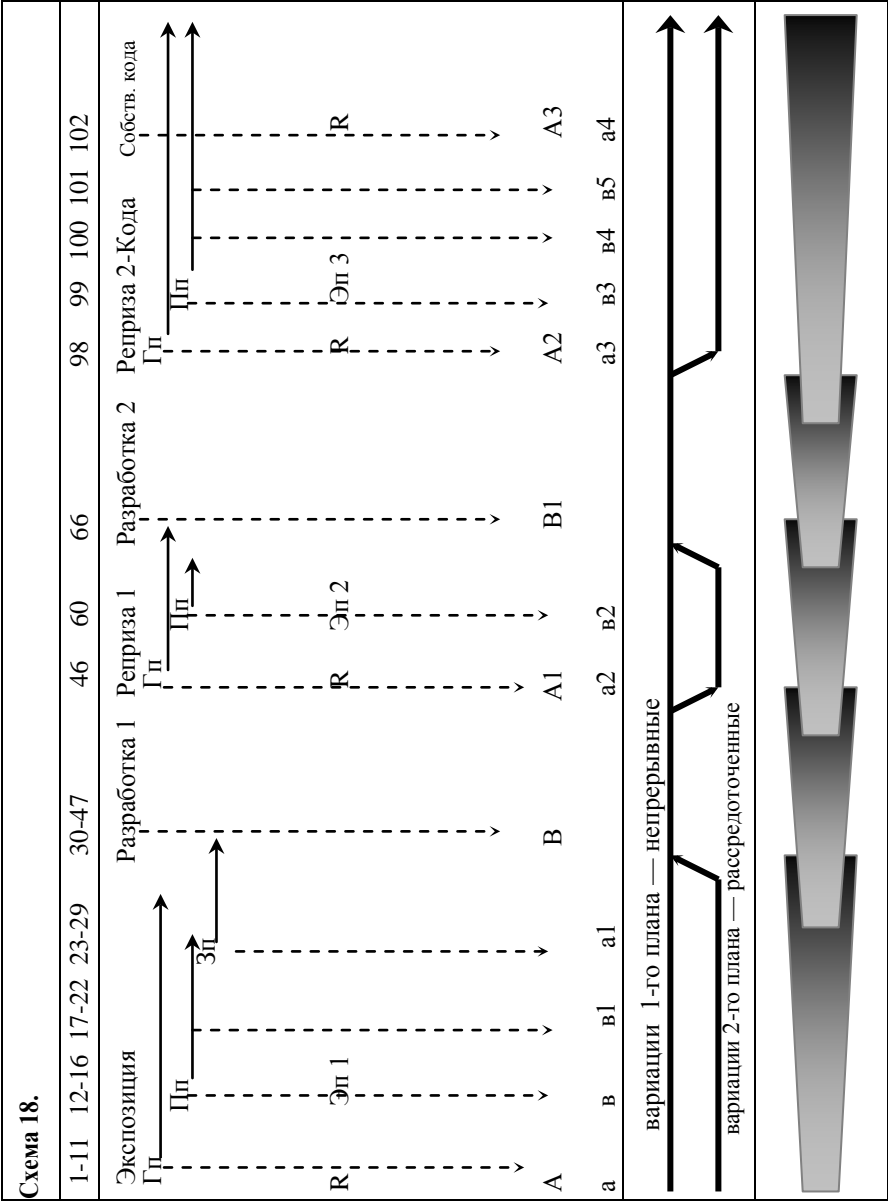
²⁶¹ Принцип композиционно-стреттного развития формопроцесса отмечен Т.В. Шевченко. Ей же принадлежит и его определение.

²⁶² Сразу после краткого "ударного" звучания у медных микрофактуры типа "один аккорд-акцент".

общий принцип — относительно длительное применение какого-либо одного гармонического элемента в каждом из голосов музыкальной ткани. Различие же между ними проявляется на уровне содержания этого гармонического элемента и его применения как повторяемого (остинатного) или тянущегося (континуального) компонента²⁶³;

- *фактуротематическая сублимация* (постоянное, относительно мало-заметное преобразование какой-либо фактуры на уровне её отдельных элементов, конечным моментом которого становится значительная или полная трансформация её "структурного облика", в том числе: *сосредоточенная сублимация* (последовательное и непрерывное преобразование какой-либо фактуротемы — напр., *соноро-педальной полилинейной фактуротемы* с форшлагами в Гп экспозиции) и *рассредоточенная сублимация* (сублимация той же *фактуротемы*, продолжаемая в других разделах формы).

²⁶³ Так, в 48-59 тт. меняется характер повторения гармонических элементов: вначале оно "ритмоалеаторическое" и связано с регулярной сменой направления движения смычка у струнных, далее — интервально-тремолирующее, а в заключительных мнимотаках сочинения — 102-127 — все повторяющиеся элементы разделены паузами (отсюда возможные аллюзии и на пуантилистические *фактуротемы* и на начальную — *соноро-педальную полилинейную*).



Экспозиция

Гп:

■ минифактура типа "один аккорд-акцент" (= аккорд-точка — 1-й т., медь) ^{Пример 93.};

Пример 93.

аккорд-акцент (=сонор-импульс)	соноро-педальная полилинейная	соноро-педальная полилинейная с форшлагами

■ *соноро-педальная полилинейная фактура* (= "полоса устойчивая" — 1-3 тт.) и *соноро-педальная полилинейная с форшлагами* (4-12 т.) ^{Пример 93.} Форшлагги появляются перед каждой "звуколинией" — относительно протянутым звуком

■ *соноро-педальная полилинейная с форшлагами* ^{Пример 93}

Этот раз дел Гп, связанный с вышеназванными фактурами, выстраивается как *многозначная компонентная полиформа*: Её 1-е значение — на уровне гармонической плотности и диапазона музыкальной ткани — *крецендирующий период* (плотностное *креcendo*, диапазонное *креcendo*), а также её динамики (*pp* → *ff* — собственно "динамическое *креcendo*"); 2-е значение — на уровне протяженности соноро-педалей и "форшлаггов" — *встречная зеркально-прогрессивная ритмоформа*, в которой протяженность соноро-педалей регрессирует (11", 9", 7", 5", 3", 1" — арифметическая регрессия из нечетных чисел), а протяженность форшлаггов, связанная с увеличением числа входящих в них звуков — прогрессирует (2", 3", 4", 5" — арифметическая прогрессия из четных чисел);

Пп ^{Пример 94.}

■ *соноро-пуантилистическая* (= "россыпь", в которой функцию *пу-*

ант выполняют "звукоточки" (медные, 11-12 тт.);

- полиостинатная (ведущий конструктивный элемент — различные *звукоточки* у ударных;

- *соноро-педальная мономерная полилинейная* (мера / струнные, 13-16 тт.²⁶⁴);

- *тремолирующая педальная* (дер. дух., 15-18 тт.)²⁶⁵ ; 

- имитационная квази пуантилистическая²⁶⁶ (медные, 16-18 тт.),

- *имитационная тонопедальная полилинейная с суперфоршлагами* (объект имитации — *ломанное арпеджио-форшлаг* к протянутому звуку — 17-20 тт., струнные и дер. дух.²⁶⁷),

Пример 94.

²⁶⁴ Мономерное однозвучное движение представляется здесь как сублимация *соноро-педальной полилинейной фактуры* Гп, в которой в качестве конструктивных элементов линий используются отдельные повторяющиеся звукоточки, придающие этой линии пунктирный характер, что, в свою очередь, вызывает представление и об основной — пуантилистической — фактуре Пп. Такого рода сублимация придает данной фактуре двойное значение и позволяет определять её содержание как многозначное, а саму фактуру как *многозначную фактуротему*.

²⁶⁵ Конструктивная природа этой *фактуротемы*, как и предыдущей, обладает свойствами континуального (в первую очередь) и пуантилистического (во вторую очередь) музыкального пространства.

²⁶⁶ Объекты имитации — короткие линии или, иначе, *п у а н т - л и н и и*, разобщенные по горизонтали паузами. Их совместное звучание — аллюзия на *соноро-педальную полилинейную фактуру* из Гп.

²⁶⁷ Разновидность арпеджио, в котором, при общей тенденции к восходящему или нисходящему движению, возникают периодические или аperiodические отклонения от этого движения. Его структура — хотя очень слабая, но всё же своеобразная сублимация пуантилистической *фактуротемы*.

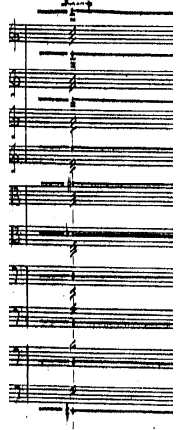
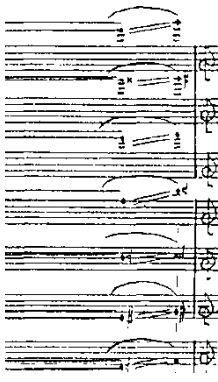
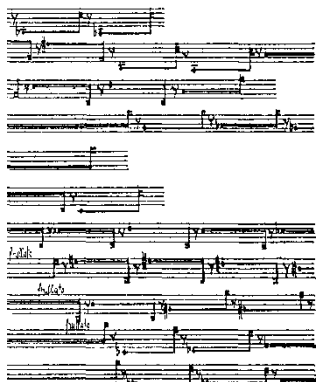
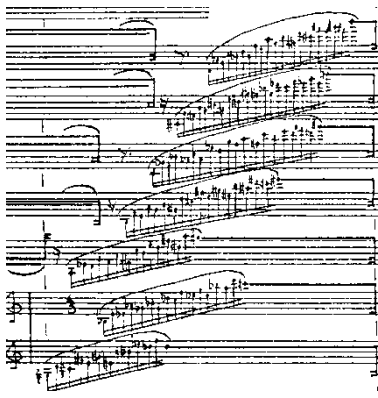

Форшлаговое значение такого арпеджио, переходящего в протянутый звук — вариация на одну из *фактуротем* Гп. При имитации *форшлаг-аккордов*, как и в Гп, но уже не рассредоточено, а стреттно, они прогрессируют в своей протяженности.

соноро-пуантилистическая



полиостинатная



<p><i>соноро-педальная мономерная полилинейная</i></p> 	<p><i>тремолирующая педальная</i></p> 	<p><i>имитационная квази пуантилистическая</i></p> 
<p><i>Имитационная тонопедальная сонорная (= полилинейная) с суперфоршлагами</i></p> 		<p><i>Имитационно-остинатная сонорная</i></p> 

- *соноро-педальная полилинейная* (18-20 тт., медь — вторжение главной фактуротемы Гп),
- *сонорная остинатно-имитационная* (21-22 тт., — все дер. дух., 23-26 тт., — только флейты и гобои — уже имевшая место *многозначная фактуротема*, совмещающая в себе черты педальности и пуантилистичности).

Зп:

- *соноро-глитсандирующая полилинейная* (23-30 тт., скрипки),
- *сонорная полиостинатная пиццикатная* (27-39 тт., — альты, виолончели, контрабасы)²⁶⁸. **П е р в а я р а з р а б о т к а**

Продолжение фактурного контрапункта, начатого в экспозиции (вся разработка, кроме 48-59 тт.).

В отличие от экспозиции, где контрапунктирующие фактуры имели разнотембровое содержание, в разработке они получают также и однотембровое решение (напр., 40-42 тт. — *соноро-педальная полилинейная* и *сонорная остинатно-имитационная фактуры* — только у струнных).

П е р в а я р е п р и з а

Её начало, как "собственно репризы", т.е. раздела, функционирующего уже вне разработки, — 48-й такт, где *сонорно-педальная полилинейная фактура* применяется в роли единственной. Одна из сублимаций этой *фактуротемы* — появление в ней остинатно повторяющих ритмоформул (т.52...) и повторение одного интервала вместе со сменой смыка или *col legno* и др. — "сублимации-аллюзии" на пуантилистические и остинатные *фактуротемы*. Специфический момент начала репризы — это зеркальные ритмоглитсандирующие всплески-реплики медных и деревянных духовых (46-47 тт. — сублимация глитсандо из Зп экспозиции).

Сублимации *фактуротем* Пп — это 60-й и последующие такты. Здесь ведущим конструктивным фактором является остинатность и квази пуантилистичность, которая обусловлена постоянными скачками, отрывистым исполнением всех звуков и их чередованием с паузами.

В т о р а я р а з р а б о т к а

Она открывается (66 т.) сублимацией-вариацией на остинатную *фактуротему* из Пп. Повторяющиеся в этой разработке другие *фактуротемы* имеют новое звуковое, ритмическое и тембровое решение.

Во второй репризе восстанавливается тембровое содержание экспозиционных *фактуротем*, но обновляется их гармоническая, ритмическая и штриховая природа.

К о д а

Её основная функция — бурное развитие-сублимация *фактуротем* Гп и Пп, в том числе, полилинейной фактуры Гп, каждая из линий которой составлена из повторяющихся тонов, разделенных паузами — *сублимация-аллюзия* на остинато и пуантилистическую фактуру (начало коды), и доминирующей фактуры типа "один аккорд-акцент", постепенно выстраивающейся из предыдущей фактуры вместе с наращиванием в ней числа ритмически синхронных голосов — сублимация-аллюзия на "аккорд-акцент", остинато и пуантилистическую *фактуротемы*.

Фактуротематическое (= фактуротемное) рондо (2-е значение)

Эта форма образуется как результат чередования монофактурных (рефрены — "солные проведения" главной партии) и полифактурных разделов

²⁶⁸ Пиццикато и скачки в остинатной группе как "дань" пуантилистичности фактуры Пп.

сочинения (эпизоды)²⁶⁹.

В последнем проведении рефрена "педальная фактура" и её форшлаго-педальный вариант трансформируются в "остинатную", хотя "образ" последней в абсолютно чистом варианте и не появляется. Таким образом, это проведение рефрена оказывается одновременно и кодой всей фактуроформы рондо.

Двойные фактуротематические вариации (3-е значение)

Процесс развития исходного фактуротематического материала, связанный с его сублимацией обуславливает становление в сочинении своеобразной двойной вариационной формы. Основные объекты вариаций в этой форме — две её ведущие *фактуротемы*: педальная и пуантилистическая. Метод варьирования здесь в целом можно определить как "фактуро-тембро-штрихо-гармонический", подразумевающий различные фактурные сублимации основных тем.

Вариационная форма имеет д в у п л а н о в у ю с т р у к т у р у:

её 1-й план — на уровне в с е х разделов сонатной формы — это двойные фактуротематические непрерывные вариации (= *сосредоточенные*: тема "А" — 1-я — экспозиция, тема "В" — первая разработка)²⁷⁰;

2-й план — на уровне *соноро-педальной полилинейной фактуротемы* из Гп (тема "а") и соноро-пуантилистической из Пп (тема "в") — двойные фактуротематические вариации рассредоточенные.

Гармония

Важными закономерностями гармонической организации сочинения являются принципы симметрии и арифметической прогрессии, действующие на разных компонентных уровнях [напр., в построении интервальной структуры сонора в первом такте у медных — f-fis-gis-h-dis (1-2-3-4) и e-gis-h-cis-d (4-3-2-1); в развитии интервальной величине скачков в партии 1—12-х скрипок; в построении парно-зеркальных имитаций у духовых и струнных — 45-59 тт.; семитоновая серия с интервальной структурой, выстроенной по принципу арифметической прогрессии ^{Схема 19} и др.]. В целом же содержание этой организации может быть определено как политехническое и сонорное, складывающееся в результате взаимодействия нескольких приёмов из серийной и модальной техник, а также техники интервальных групп. В качестве ведущих соноров здесь выступают:

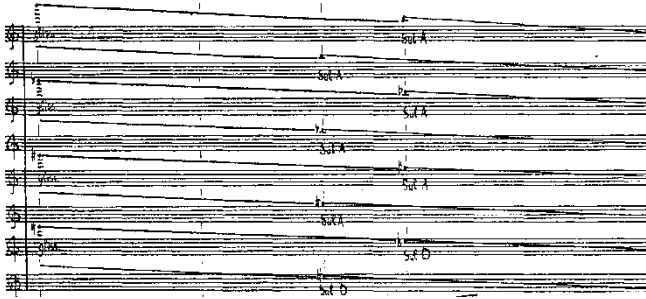
- "сонор-линия" (унисон 1-4 сб в 61-64 тт. и унисон 1-8 вп в 63-65);
- *сонор-педаль полилинейный* (1т., 17-18 тт. и др.). Его варианты:
 - *сонор-педаль с форшлагами* (4-5 тт. — однозвучные форшлагы в каждом из шестнадцати голосов, 6-7 — двузвучные, 8-9 — трехзвучные, 10 — четырехзвучные);

²⁶⁹ Как и в других вариантах формы рондо, здесь допустима аналогия с тонально-замкнутой гармонической организацией, с той оговоркой, что роль "композиционной тоники" или, иначе говоря, "композиционного центра", "композиционного устоя" здесь выполняют повторяющиеся монофактурные разделы, а роль "нетоник" — "композиционных неустоев" — все полифактурные.

²⁷⁰ Двойные вариации не рассредоточенные или, иначе, "сосредоточенные".

- *сонор-тремоло полилинейный* или *тремолирующий сонор полилинейный* (15 т. — дер. дух) ^{Пример 99};
- *сонор-глитсрандо полилинейный* (23-29, скр.) ^{Пример 95};

Пример 95. [24-27 тт., партии Vn 1-16]



- *сонор-пуанта* (12, 16-17 тт. — медь) ^{Пример 99}. Его варианты:
 - *сонор-пуанта-фруллато* ²⁷¹ (30-32 тт. — дер. дух.),
 - *сонор-пуанта-остинато* ²⁷² (60-65 тт. — дер. дух, медь),
 - *сонор-пуанта-репетиция* (67-70 тт. — альты),
 - сонор с разнородными пуантами (100-112 — медь),
- сонор оstinатный:
 - *сонор оstinатно-имитационный* (в разных голосах многоголосной музыкальной ткани используется ряд мономерных повторяющихся ритмоформул из шестнадцатых с обновляющимся звуковым составом) ^{Пример 99};
- *сонор-импульс* (1т., медь — он же "сонор-удар", "аккорд-акцент") ^{Пример 93}. Его варианты:
 - сонор-аккорды с различной интервальной структурой (сонор с субаккордами, имеющими относительно традиционную интервальную структуру — 43 т...., партии 3-6-й, 9-12-й, 15-16-й скрипок, 1-2-го, 5-8-го альтов, 3-6-й виолончелей);
 - сонор пуантилистический (с разряженной звукоточечной структурой) — заключительные — 102-127 тт. сочинения — аллюзия на его первый сонор-аккорд;
- монотембровые соноры (цифры 46-59);
- политембровые соноры (цифры 1-11, 14).

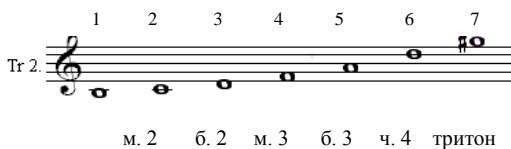
²⁷¹ Каждая *пуанта* в этом соноре представляет собой относительно автономный тон, исполняемый frullato.

²⁷² Каждая *пуанта* в данном соноре представляет собой мелодический интервал, повторяемый многократно после регулярных пауз и мелодический интервал, внутри которого помещена пауза.

Серийная техника

В сочинении используется семитоновая серия с интервальной структурой, выстроенной по принципу арифметической прогрессии ^{Схема 19} (полное проведение серии впервые сделано в 12 т. — tr 2-3, cr 1,3 и tn, а далее в тт.: 12, 17-18, 40-41).

Схема 19. [12 т., партия tr 2]



Модальная техника

Конструктивный материал модальной техники — это различные *тономодусы*, (в том числе: диатонический гексахорд со структурой 2.2.1.2.2 в 1-10 тт. у 3-4 cb и 1-4 vn; целотоновый ряд в 1т. у струнных — fis-gis-b-c-d; f-g-a-h-cis, духовых — f-a-h-g-des-es; e-fis-gis-ais-c-d и др.).

Тембр

Основная закономерность тембрового процесса — обмен фактурами между различными тембровыми группами (напр., обновление тембрового содержания пуантилистического сонора, возникающего впервые у меди в 12 т., а затем — в 31-ом такте — у деревянных духовых).

В отдельных случаях тембр выступает также и как средство индивидуализации гармонического материала (напр., в 98-100 тт. некоторые сегменты серии, распределяются по разным группам инструментов: остинато кварт и тритонов проходят у струнных — 98-й т., терцовые компоненты серии — у дер. дух. — 99-й т., секундовые — 100-й — у меди).

Временная организация

Её виды:

формальнотактовая переменная (протяженность каждого *такта* определяется числом, входящих в него секунд);

алеаторическая;

сонорно-ритмическая;

полиметрическая и полиритмическая;

мономерная.

Полифония

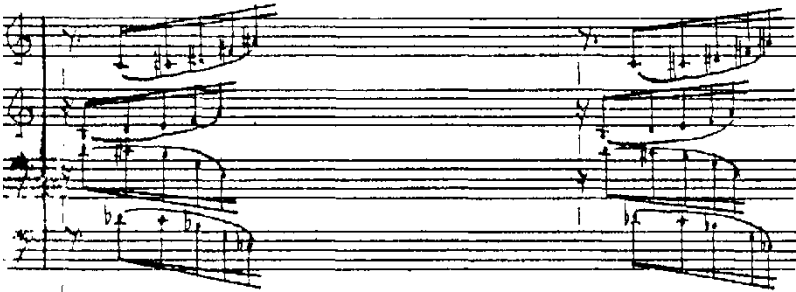
Полифоническая техника применяется на разных конструктивных уровнях, в том числе:

- в организации композиционного процесса — *композиционная*

стретта и композиционный контрапункт;

- в организации фактурного процесса — контрапункт контрастных фактур или, иначе, *контрастно-фактурная полифония*;
- в организации тембрового процесса — тембровая имитация фактур или, иначе, тембро-фактурная имитация;
- в построении сонорных структур (напр.: 35-36 тт. — зеркальная имитация с убывающей прогрессией интервальной величины скачков в партии 1-12-х скрипок; 45-59 — "парно-зеркальные имитации" у духовых и струнных ^{Пример 96}; 67-70 тт. — 4-голосный "парный канон" у скрипок, виолончелей ²⁷³ — интервалика 1-го и 3-го голосов имитируется 2-м и 4-м в обращении) ^{Пример 97}.

Пример 96. [46-47 тт.]



Пример 97. [67-68 тт.]

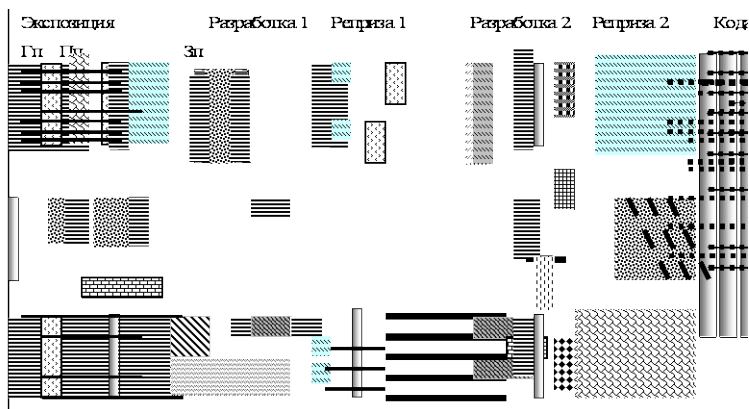


²⁷³ В начале также и у контрабасов.

Фактура

Содержание фактурного процесса в целом складывается как чередование ряда начальных фактуротем с сублимационными фактурами и синтфактурами, в которых происходит слияние черт отдельных фактур (далее — см. Схема 20 — демонстрируется "графический образ" процесса фактурных сублимаций на уровне ведущих *фактуротем*).

Схема 20. "Графический образ" процесса фактурных сублимаций



Фактурная символика:

"Аккорданти"



Синтез лентной полиграфии



Синтез лентной полиграфии сформатами



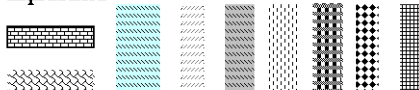
Синтез лентной полиграфии



Синтез лентной полиграфии (вариант)



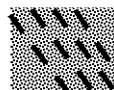
Плоскостная фактура в различных вариантах



Синтез лентной полиграфии сформатами



Синтез лентной полиграфии сформатами



Композиция 13. Ave Maria

для 48 скрипок (1974)

Форма

— *многокомпонентная прогрессивная зеркальная двухчастная* (вторая часть — "ракоход" первой) или, иначе, *равнобедренный треугольник* (левая сторона-подъём — 1-27 тт., правая сторона-спад — 28-54 тт.), образующаяся на уровне:

звук^овой плотности (*звук^оплотностной равнобедренный треугольник*),

диапазонного процесса ²⁷⁴ (*диапазонный равнобедренный треугольник*),

интервальной структуры отдельных голосов, ритмического материала (*ритмический равнобедренный треугольник*) и

динамического (*pp < ff > pp* — *громкостной равнобедренный треугольник*).

Гармоническая организация

— *политехническая система*, выстроенная на основе отдельных приёмов серийной, модальной, тональной и сонорно-полифонической техник письма.

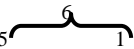
Серийные качества системы проявляются, прежде всего, в комплементарно-хроматическом развитии звукового материала каждого из голосов сочинения от его начала до кульминации (24-31 тт.) и в ракоходном повторении прежнего построения. В ходе этого процесса образуется ряд индивидуальных конструктивных закономерностей, в том числе:

- появление в начале каждого мелодического голоса ряда неповторяющихся тонов, число которых варьируется в отдельных голосах;
- введение недостающих тонов серии в чередовании с ранее прозвучавшими;
- постоянное появление звука "е" после каждого нового и "старого" тона;
- частое обновление звукового порядка в повторяющихся сегментах серии, в том числе, интерполяционное и ротационное (напр., в партиях 1-2-ой и 3-4-ой скрипок ^{Схема 21}).

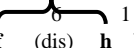
Схема 21. Серийный процесс в партиях 1-2-й и 3-4-й скрипок, [1-27 тт.]

²⁷⁴ Развитие диапазона начинается от унисонного е² до четырехоктавного тритона "g_m — cis⁴ⁿ" в 27-м такте и далее идет в обратном порядке.

1-2 скрипки

1 3 1 1 5 15  1 1 5
e dis fis g as cis c f (cis dis c) **h b a d** (dis f fis g-cis as f-c h a-b fis dis h gis a g fis...
1 2 3 4 5 6 7 8 (6 2 7) **9 10 11 12** (2 8 3 4-6 5 8-7 9 11-10 3 2 9 5 11 4 3...

3-4 скрипки

2 2 1 1  1 3 6 1
E d c dis f (dis) **h b cis g as** (c h b as d dis b-f) **fis** (f-d as f b h...
1 2 3 4 5 (4) **6 7 8 9 10** (3 6 7 10 2 4 7-5) **11** (5-2 10 5 7 6...

Примечания:

- 1) цифры над нотами указывают величину интервалов в полутонах, цифры под нотами — их порядковый номер в серии;
- 2) интервальная и звуковая структуры разных голосов музыкальной ткани содержат сходные сегменты (напр., группы 6.1 и 1.3 в партиях 1-2-ой и 3-4-й скрипок), однако в целом они представляются как свободная переработка "априорной серии";
- 3) повторение тона "е" на схеме не показано.

Модальные качества системы обусловлены использованием в качестве относительно самостоятельных конструктивно-гармонических единиц нескольких *тономодусов*, образующихся при разворачивании большинства серийных рядов, в том числе: "ладов Мессияна" и авторских (последние преобладают). Звуковой материал этих модусов применяется при построении мелодических голосов полифонической ткани (напр.: 1.2.1.1 — 1-2-я скр. 1-10 тт.; 2.1.1.1 — 3-4-я скр., 1-14 и др.) и её вертикалей (напр., 2.1.1 — 5 т.; 1.1.1.2 — 9 т. и др.). Характерная закономерность модального процесса — постоянная звукоядная мутация.

Тональные или, иначе, центричные качества системы:

- наличие центрального тона (звук "ми"),
- его появление в качестве начального и конечного тона сочинения, регулярное применение после каждого другого звука (исключение — 24-31 тт. — зона максимальной тональной неустойчивости) и постоянное выделение с помощью динамического акцента²⁷⁵.

Характерная закономерность в высотном-системном процессе — мутация относительно традиционной тонально-полифонической структуры в сонорно-полифоническую (24-31 тт.) и обратно.

Полифоническая организация

²⁷⁵ В авторской ремарке указано на обязательность применения крещендо при переходе от любого звука к тону "ми" в первой части "волны" или диминуэндо — во второй.

Основные варианты полифонического письма — свободно-имитационная полифония и имитационно-сонорная. Наиболее яркий и относительно индивидуальный структурный момент этого письма — *стреттно-вариантная графическая имитация*²⁷⁶, в которой, при обновлении интервальной и ритмической структур в имитируемых компонентах, сохраняется (в основном или обращенном варианте) вектор их мелодического движения

Пример 98

Пример 98. [1-6 тт., партии 1-6 скрипок]



Характерная закономерность полифонического процесса — постепенное наращивание в первой части формы числа имитируемых интервалов и их величины и, напротив, уменьшение этих параметров во второй (используются разные интервалы в пределах до двух октав, в том числе: в 1-5-ом тт. — имитации секунд ^{Пример 98}, с 6-го — имитация секунд и терций, с 12-го — секунд, терций и тритона, с 14-го — добавление к ^{Пример 99} прежним имитируемым интервалам квинты, с 15-го — септимы и сексты и т.д. до кульминации, в которой имитируется максимальное число интервалов. Таким образом, на уровне интервального содержания музыкальной ткани складывается форма равнобедренного треугольника.

²⁷⁶ Термин Т.В. Шевченко.

Пример 99.



Временная организация

Её виды:

мнимотактовая система (вся композиция);

модальная система, связанная с применением модуса из четырех ритмогрупп (вся композиция): 1) — - — ²⁷⁷; 2) — - - ²⁷⁸; - - — ²⁷⁹; 4) - —

²⁷⁷ Длинное тире в группах означает относительно более долгий звук, короткое тире — более краткий звук (напр., 1-5 тт. в партии 5-6-й скрипок, вариант этой же ритмогруппы в партиях 11-14-й скрипок).

Динамическая организация

Её виды:

прогрессийная (прогрессия от *pp* до *ff* — первая часть сочинения, регрессия — от *ff* до *pp* — вторая) и

формульная (используются две динамических формулы: первая — регулярный крещендирующий форшлаг к звуку "ми" — до кульминации, вторая — напротив, диминуирующий — после кульминации).

Тембровая структура

Монотембровая построение, решенное на уровне 48-ми скрипок.

Логика развития тембровой драматургии — крещендирующее, а затем диминуирующее развитие диапазона монотембровой палитры, как ещё одно воплощение ведущего конструктивного принципа сочинения — принципа прогрессии.

В последующих появлениях этой и других групп *ритмомодуса*, длительности, выполняющие в них роль относительно долгой и краткой временной доли, всегда обновляются, но при этом обязательно сохраняют свои пропорциональные соотношения. (Эта форма ритмомодального письма в данном сочинении отимечена Т.В. Шевченко).

²⁷⁸ 1-6-й тт. в партии 33-38-й скрипок.

²⁷⁹ 17-19-й тт. в партии 13-14-й скрипок.

²⁸⁰ 6-10-й тт. в партии 1-2-й скрипок.

Композиция 14. Baletto

для дирижера и любого ансамбля (1974)

Автор эскиза Т.В. Шевченко

Форма

— вариационный цикл, выстроенный как "инструментально-театральные, алеаторические, крещендирующие двойные вариации".

Периодическое обновление дирижером и ансамблистами своего подчас весьма экстравагантного поведения на сцене, связанного со своеобразной мимикой, жестикуляцией, неожиданными и порой достаточно резкими комическими движениями, придает всему композиционному процессу черты очень своеобразного театрально-инструментального двухпланового вариационного цикла.²⁸¹ Первый план этого цикла — мимика, жестикуляция дирижера, второй — те же действия и музыка ансамблистов. При этом, если для вариаций дирижера темой служат его собственные первые "актерские действия", то для вариаций исполнителей — и эти "действия" дирижера, и всё его последующее поведение на сцене, т.е. некая цепь "рассредоточенных мимико-жестикуляционных тем". Таким образом, вариации исполнителей складываются в особый — уже вторичный — вариационный цикл.

Постоянное обновление сценической игры дирижера и ансамблистов, появление в ней всё более динамичных мимических, жестикуляционных и музыкальных реакции последних на различные "актерские действия" дирижера придает всему вариационному процессу подчеркнуто крещендирующий характер²⁸² ^{Пример 100}.

Жанр Baletto может быть определён как "инструментальный театр-буффонада с Каденцией-монологом"²⁸³, а техника музыкального письма — как *всекомпонентная алеаторика* (= *панкомпонентная, алеаторика полная*) поскольку абсолютно весь материал сочинения, включая звуковую и ритмическую ткань, темп, характер и состав инструментов, при каждом его новом исполнении создаются заново.

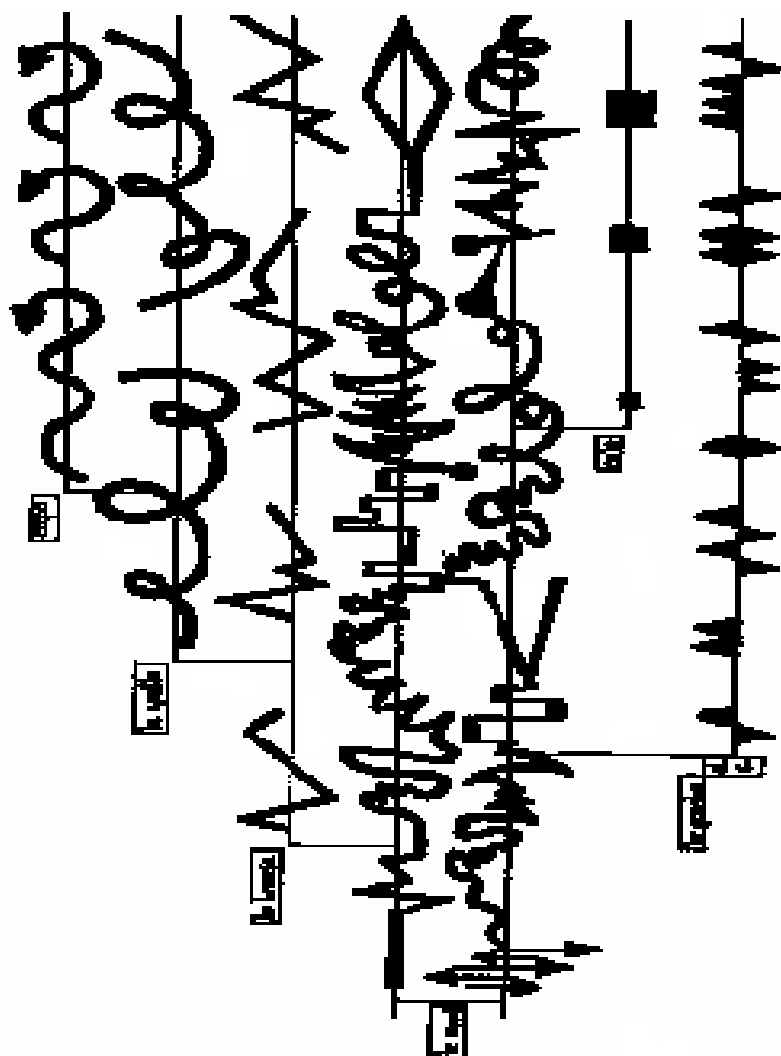
²⁸¹ Принцип такого построения формопроцесса отмечен Д.И. Шульгиным. Ему же принадлежит и определение композиционной структуры сочинения.

²⁸² В партитуре композитора эти "действия" обозначены специальной графической символикой, указывающей на всевозможные движения рук, ног, головы дирижера, мимику его лица и пр.

²⁸³ Каденция-монолог дирижера в конце сочинения представляется своеобразной аллюзией на иронично-назидательные заключительные реплики главных героев опер-буфф — в данном случае — на собственные реплики и "выступления" ансамблистов.

Пр

[A]



Композиция 16. Ноктюрны

для трех кларнетов (1974)

Форма

— пятичастный цикл. Его компонентно-композиционное решение:

на уровне *фактурного процесса* — сонатно-вариационная *фактуроформа*;

на уровне *темпопроцесса* — однофазная волна;

на уровне *тембропроцесса* — *многозначная темброформа*. Её 1-е значение — зеркальная крещендирующая форма с обрамлением (= "винтообразная", "форма морской раковины"), 2-е — квази симметричная пятичастная;

на уровне *громкостного процесса* — *статическая громкостная континуальная форма* (все части цикла имеют одинаковый динамический параметр — "pp" и переходят одна в другую без перерыва).

Сонатно-вариационная фактуроформа

Образование сонатно-вариационной формы на уровне фактурного процесса (= сонатно-вариационной фактуроформы) связано с тремя конструктивными моментами:

первый — применение *фактуротем* I-й и II-ой частей — "канонического монотембрового трио"²⁸⁴ и "контрастно-полифонического дуэта" и в значении главной и побочной партий, и как тем вариаций;

второй — использование разработочно-вариационного развития, в ходе которого каждая из двух *фактуротем* в своих вариациях обретает определенные признаки другой (III-я и IV-я части);

третий — органичное слияние *фактуротем*, их синтез в V-ой части цикла ("синтреприза" как *синтфактурная вариация*).

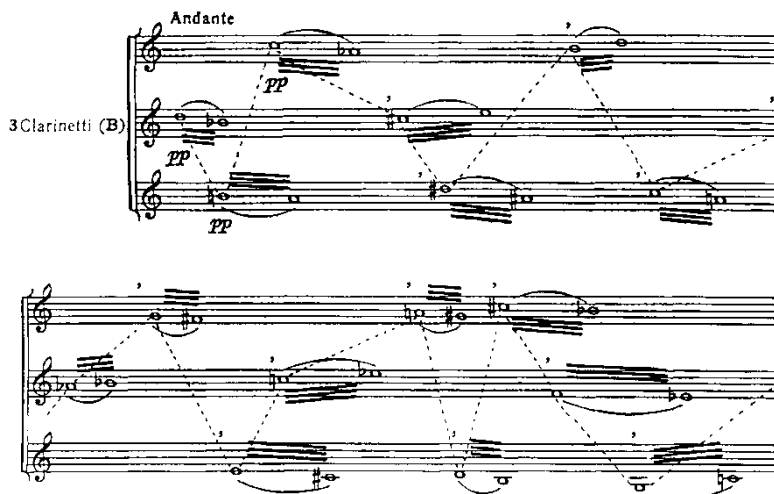
Экспозиция

Гп (= 1-я тема вариаций — I ч. цикла) — волнообразная, зыбкая темброутолщенная мелодическая линия (три кларнета in B). Её характерные особенности ^{Пример 101.}

- свободно-имитационное трехголосие;
- каноническая форма;
- тремолирующий двузвучный алеаторический мотив, применяемый в качестве единственного объекта имитации;
- частое обновление интервального содержания этого мотива, а также времени его звучания и места появления во всех голосах.

²⁸⁴ Три кларнета in B.

Пример 101.



Пп (= 2-я тема вариаций — П ч. цикла) — "контрастно-полифонический дуэт", в котором нижний голос — это декламационно-пуантилистическая, с резкими регистровыми перепадами линия (Cl.basso in B), а верхний голос-пласт — квази пуантилистическое, диссонантно-шелестящее, синхронно-имитационное мономерное двухголосие, сплошь составленное из относительно автономных интервалов-всплесков и кратких интервальных групп (clarinetti in B) Пример 102.

Пример 102.

Andantino

2 Clarinetti (B) *pp*

Clarinetto basso (B) *pp (cantabile)*

Разработка

Её начальный раздел (первая "вариация-сублимация" — III ч. цикла)
 решен в многозначной фактуре ^{Пример 103}

Пример 103.

Allegretto

Clarinetto piccolo (Es) *pp (staccato)*

2 Clarinetti (B) *pp*

1-е значение этой фактуры — "контрастно-полифонический дуэт": нижний голос-пласт — синхронно-полифоническое кантабиле двух кларнетов in B (вариация-аллюзия на темброутолщенную мелодическую линию Гп), верхний голос — "фальцетно-стаккатное эхо" у Cl piccolo (вариация-аллюзия на обрывистые интервалы и короткие интервальные группы из верхнего пласта Пп). Образование эхообразного эффекта связано с имитацией в верхнем голосе числа (!) звуков из каждой новой ритмогруппы нижнего. Эта же связь приводит к образованию в музыкальной ткани и формы канона — *канона числа длительностей* как композиционной аллюзии на свободно-каноническую форму Гп;

2-е значение — "тирольская фактура" — синхронно-двухголосная мелодия, сопровождаемая фальцетными фиоритурами.

Следующий раздел разработки (вторая "вариация-сублимация" — IV ч. цикла) — одна из разновидностей "фактуры ветра" — "кружащаяся поземка" — бесконечная, стремительная одноголосная мелодия, попеременно и постоянно переходящая от clarinetto (in A) к clarinetto basso (in B) и clarinetto piccolo (in Es), что, в целом, вызывает ощущение звучания одного, но необычно богатого в своих регистровых возможностях, кларнета²⁸⁵.

Специфические черты главных *фактуротем* сочинения, отраженные в данной фактуре ^{Пример 104}:

- имитационность, реализованная в политембровом одноголосии (начало каждой имитации — всегда новая фраза у "нового" кларнета);
- каноническая форма, представленная в рассредоточенном двухтемном каноне (первая "тема" — фраза, начинающаяся с группы из трех однонаправленных шестнадцатых, вторая — с двух групп из двух шестнадцатых, выстроенных по принципу "восходящей лестницы");
- одноголосная политембровость как очередная сублимация темброутолщенной мелодической линии Гп.

²⁸⁵ Прием такого интересного политембрового решения одноголосия неоднократно встречался в творчестве разных композиторов, в частности, в финале Второго струнного квартета Альфреда Шнитке.

Пример 104.

Clarinetto piccolo (Es) *Presto* (♩ = ♩)
 Clarinetto (A)
 Clarinetto basso (B) *pp (legatissimo)*
pp (legatissimo)

llissimo

Р е п р и з а (= заключительная вариация — V ч.)

Синтез фактур Гп и Пп (синтфактурная вариация) Пример 105.

Пример 105.

Adagio
pp (portamento)
 3 Clarinetti (B)
pp (portamento)
pp (portamento)

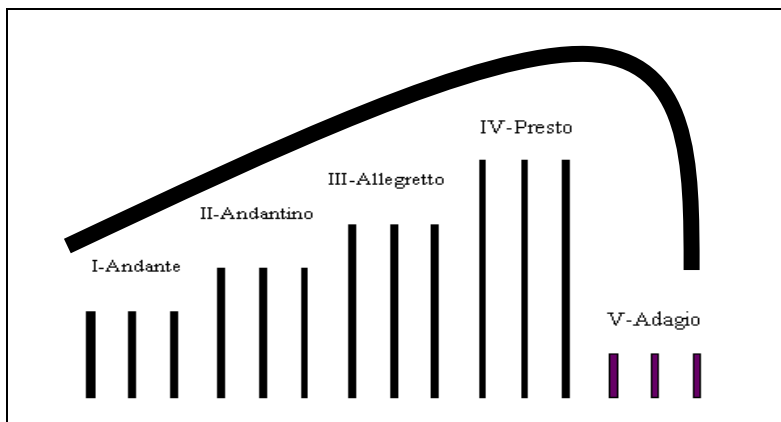
В целом фактура этого раздела может быть определена как "синхронно-полифонический хорал".

К числу характерных черт экспозиционных фактур, нашедших своё отражение в этом "хорале" можно отнести:

- трехголосную утолщенность мелодической структуры Гп ("многоголосная мелодия");
- имитационно-синхронное построение музыкальной ткани в качестве аллюзии на синхронную полифонию, эпизодически возникавшую в верхнем слое фактуры Пп;
- кларнетный состав Гп;
- *векторно-зеркальную синхронность*²⁸⁶ — аллюзия на содержание верхнего слоя фактуры Пп.

Т е м п о ф о р м а — "крутая волна" Схема 22.

Схема 22. Темпоформа цикла



Темброформа — двузначная.

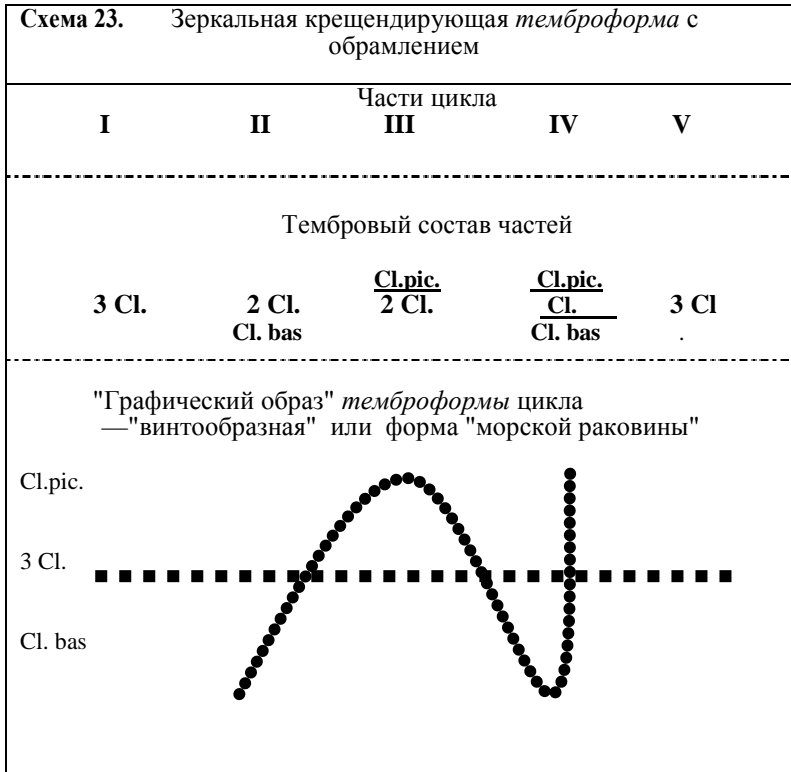
Общая ведущая закономерность в двух значениях *темброформы* — постепенное, волнообразное развитие "кларнетной палитры" от монотембровости (три обычных кларнета) к политембровости (тембры обычного и басового кларнетов сменяются ансамблем обычного кларнета и кларнета пикколо, а затем — в кульминации — ансамблем трех разных кларнетных тембров) с последующим резким спадом к начальной монотембровости.

1-е значение *темброформы* — зеркальная крещендирующая с обрамлением или, иначе "винтообразная", или форма "морской раковины"²⁸⁷

²⁸⁶ Синхронное ритмическое движение одних голосов многоголосной ткани в направлении зеркальном направлению движения других её голосов.

²⁸⁷ Аналогия с формой раковины здесь очень условна и вызвана, в основном, винтообразным чередованием разных — "среднего", "низкого" и "высокого" —

Схема 23

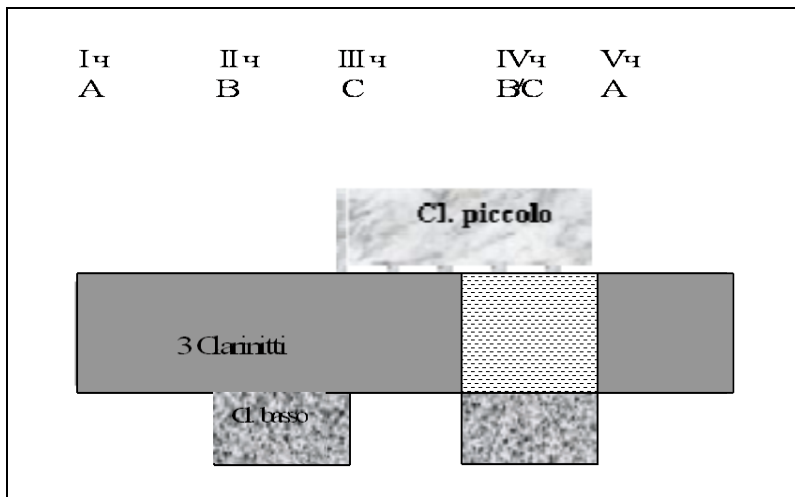


2-е значение *темброформы* — квази симметричная пятичастная форма А В С В/С А, в которой разделы "А" — моно тембровые, а все остальные — поли тембровые ²⁸⁸ Схема 24.

Схема 24. Квази симметричная строго геометрическая пятичастная полипрямоугольная *темброформа*

кларнетов.

²⁸⁸ Обычный кларнет сохраняет своё присутствие во всех частях цикла. При этом его звучание может быть и постоянным (I, II, III, V), и эпизодическим ("пунктирным" — IV). Резко контрастные по тембру басовый кларнет и кларнет-пикколо образуют на фоне обычного, соответственно, *темб्रोчасти* В и С в совместном звучании часть В/С.



Форма отдельных частей цикла

I часть — *многокомпонентная полиформа*

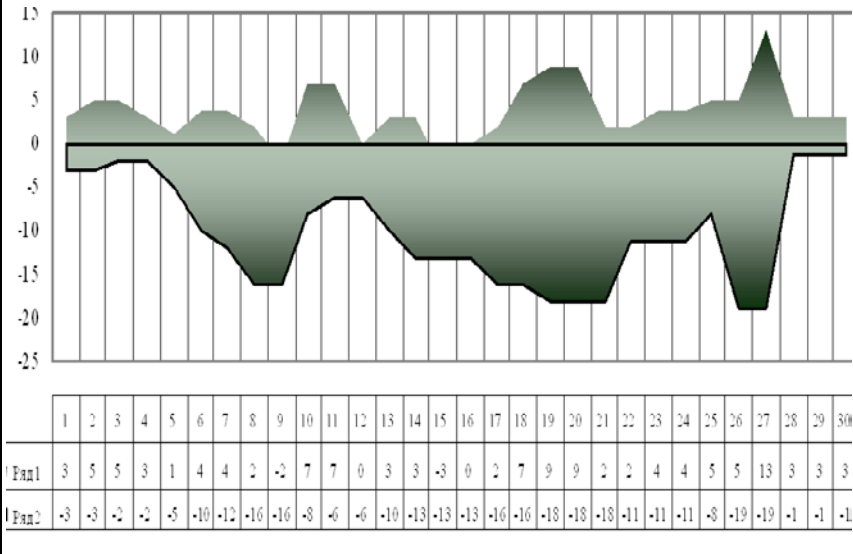
- на уровне диапозонного процесса — "зеркально-волнообразная (= пульсирующая, "зеркально-холмистая") крещендирующая форма с обрамлением"²⁸⁹ Схема 25.

²⁸⁹ Форма, складывающаяся из ряда криволинейных и прямолинейных расширений и сужений диапозона музыкальной ткани, при общей тенденции к его расширению (от начальной кварты g^1 — c^2 до кульминационной трехоктавной сексты e_m — c^3 и завершающаяся в диапазоне "as¹ — c^2 ", близком начальному).

Нулевая точка отсчета верхних и нижних звуков музыкальной ткани — тон "ля" первой октавы. Интервал между этими звуками и тоном "ля" измеряются в полутонах (на схеме ряды 1-й и 2-й). Верхний цифровой ряд — номер очередного замера. С учетом того, что в этой части отсутствует тактовая организация, в качестве очередной группы звуков рассматривается каждая вертикаль, в которой появляются один новый звук или более.

Схема 25.

Зеркально-волнообразная (= пульсирующая, "зеркально-холмистая")
крещендирующая диапазонная форма с обрамлением



Отдельные фазы этой формы (на уровне минусовых и плюсовых значений) имеют зеркально-волнообразную структуру, другие — напоминают отдельные геометрические фигуры (напр.: трапеция -фаза 7-10²⁹⁰, +фаза 9-12, -фаза 18-22, -фаза 25-28; треугольник: +фаза 26-28; прямоугольник: + фаза и -фаза 28-30 и др. более сложные геометрические фигуры). В ряде случаев образуются контрастные и имитирующие фазы-волны, в том числе: синхронно-зеркальные (фазы с зеркальным рельефом — 17-21, 28-30), синхронно-параллельные (фазы с "однонаправленным рельефом" — напр., параллельное движение вниз — вторая половина четвертого замера и первая половина пятого), имитационно-зеркальные (фигура трапеции: -фаза 7-10 и +фаза 9-12), просто имитационные (имитация в прямом движении: +фаза 21-24 и -фаза 22-25).

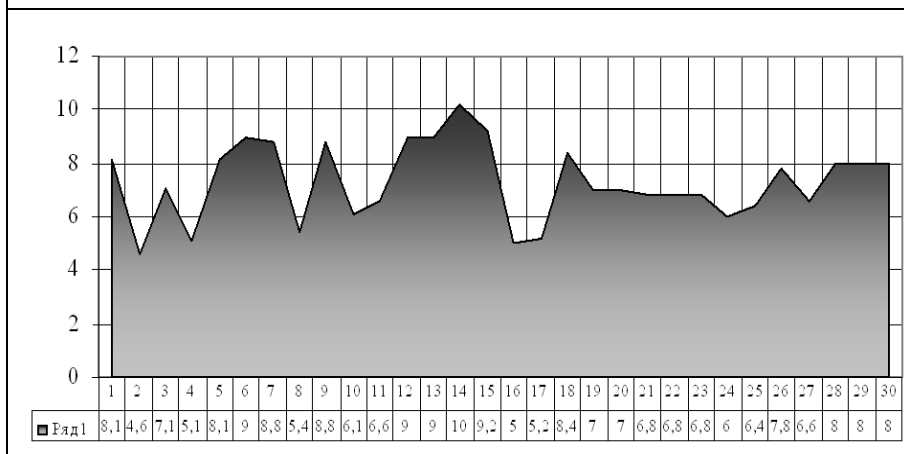
• на уровне сонантного процесса — горно-рельефная сонантная форма

²⁹⁰ Границ фаз обозначены в верхнем цифровом ряде.

Знаки "-" и "+" обозначают соответственно нижнюю и верхнюю части диапазона музыкальной ткани по отношению к нулевой точке отсчета — звуку "ля" первой октавы.

²⁹¹ Расчет сонантного процесса сделан по методике Ю. Кона.

Схема 26. Горно-рельефная сонантная форма



"Горно-рельефное содержание" этой формы связано с наличием в её "графическом облике" геометрических фигур, в частности, треугольников разной конфигурации, напоминающих в своей совокупности очертания многопикового хребта²⁹².

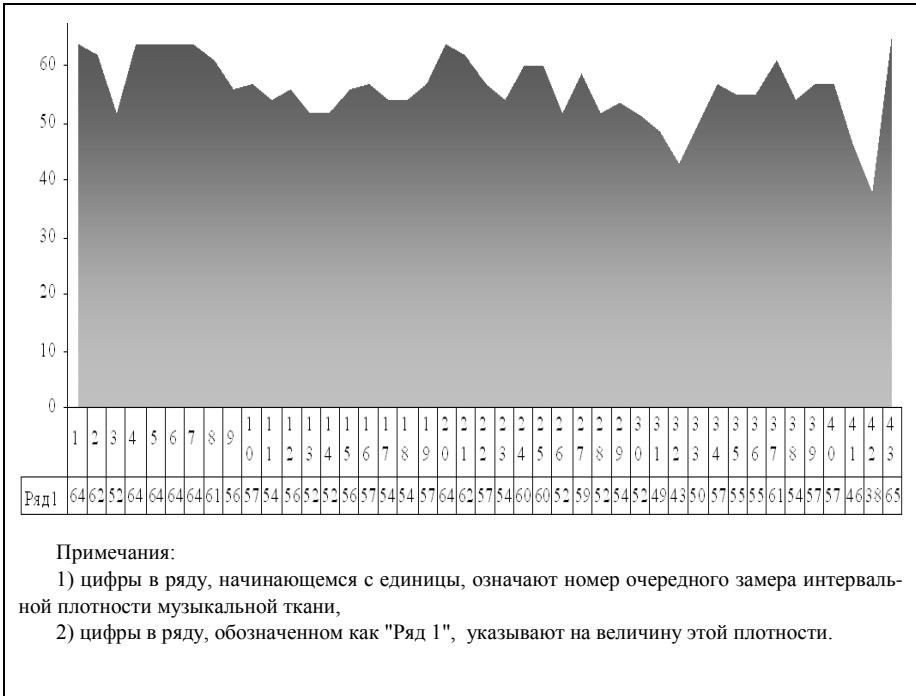
Функцию обрамления в этой форме выполняют формы — совпадающие в своей сонантности 1-я и последняя вершины "горного рельефа".

- на уровне *интервально-плотностного процесса* — *полифазная диминуирующая* форма с обрамлением, т.е. *интервально-плотностная форма*, имеющая в своей структуре ряд расширений и сужений при общей тенденции к сужению (от начальной плотности в 64 балла до 38 баллов ^{Схема 27}. В роли обрамления выступают фазы с плотностью 64 и 65 баллов)²⁹³.

Схема 27. Полифазная диминуирующая интервально-плотностная форма с обрамлением

²⁹² "Хребет горный", положительная крупная форма рельефа суши, имеющая линейное простиранье, четко выраженные гребень и склоны" БЭКМ 2002.

²⁹³ Расчет *интервально-плотностного процесса* сделан по следующей методике: всем интервалам присваивается определённое число, обозначающее их условную гармоническую плотность: прима — 1, октава — 2, 67 — 3, м7 — 4 ... м2 — 13. Плотность всех составных интервалов в пределах двух октав — рассматривается как вдвое меньшая чем у простых интервалов. Конечная "интервальная плотность" вертикали оценивается как сумма плотностей отдельных интервалов, образующихся только между соседними звуками.



Отдельные фазы этой формы напоминающие определенные геометрические фигуры (в точном и приблизительном их отображении), в том числе: квази трапецию — напр., фаза 3-7 (8,9), фаза 23-26; треугольник — фазы 26-28, 36-38, 42-43; прямоугольник — фазы 13-14, 17-18.

В отдельные моменты диапазонного процесса возникают разнообразные фазоформы, в том числе:

контрастные, синхронно-зеркальные имитационные (формы с отраженным графическим рельефом — 17-21, 28-30),

синхронно-параллельные (формы, имеющие сходный однонаправленный графический рельеф. Напр., вторая половина 4-го замера и первая половина 5-го замера),

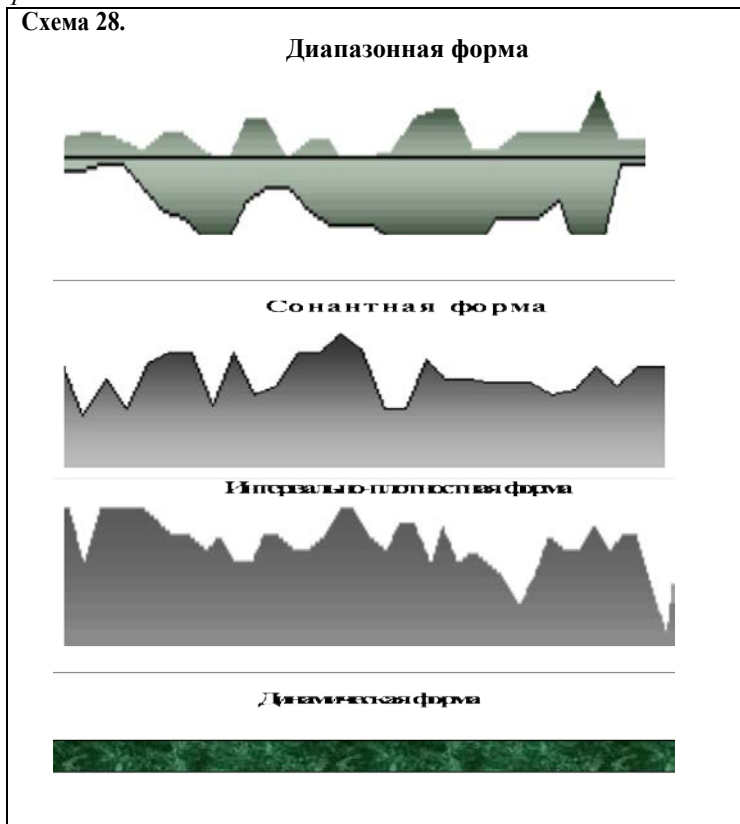
асинхронно-зеркальные имитационные (фигура трапеции: -фаза 7-10 и +фаза 9-12),

асинхронно-параллельные или, другими словами, просто имитационные (напр., имитация в прямом движении в соотношении +фазы 21-24 и -фазы 22-25).

Рассмотренные выше *компонентные формы* при всей своей несомненной конструктивной индивидуальности обнаруживают и определённое сходство ^{Схема 28}. Так, *диапазонная* и *плотностная формы*, имеющие, соответственно, крещендирующую и диминуирующую структуры с обрамлениями, являются "зеркальным подобием" друг друга; *сонантная форма* с её волнообразной — к р е щ е н д и р у ю щ е - д и м и н у и р у ю щ е й —

структурой отражает в себе динамические качества той и другой форм; а *громкостная континуальная* или, иначе, *статическая форма*, выступая внешне как контрастная ко всем остальным *компонентным формам*, обнаруживает в своей структуре определённую близость к ровным поверхностям трапециообразных и прямоугольных *плотностей*, *сонантной* и *диапазонной* форм.

Схема 28.



Часть

Форма на уровне фактурного процесса — *фактурная полиформа пластовая*:

верхний пласт — "момент-форма" типа период повторного строения (статичная застывшие-шевелиющаяся фактура, однорегистровая, моноритмичная, непрерывная, пятизвучная, с крайне ограниченной интервальной (малые и большие ноты);

нижний пласт — "момент-форма" типа период единого строения (пуантилистическая фактура, семизвучная, четырехинтервальная — м7, б7, м9, б9)

Шчасть

Форма на уровне ритмопроцесса — *многозначная* ^{Схема 29, 294.}

1-е значение — на уровне отношений между ритмомотивами верхнего и нижнего пластов музыкальной ткани по количеству временных долей, содержащихся в них — бесконечный ритмический канон;

2-е значение — на уровне отношений ритмомотивов по количеству их временных долей, но уже без различия принадлежности этих ритмомотивов к определенному пласту — *ритморондо*, в котором функцию рефрена выполняют четырехдольные ритмомотивы (на схеме — R), а функцию эпизодов — двудольные и остальные многодольные мотивы (на схеме строчные латинские буквы, каждая из которых закреплена за ритмомотивом с тем или иным числом долей);

3-е значение — на том же уровне — *трёхчастная сокращённой репризой*.

Форма в отдельных пластах второй части:

Верхний пласт

— на уровне интервального процесса — *многоплановая форма* ²⁹⁵ *Схема 30.*

1-й план — *тройные рассредоточенные позиционно-интервальные микровариации*, в которых роль микротем выполняют три моноинтервальных мотива (большесекундовый, малотерцовый и малосекундовый) ²⁹⁶;

2-й план — микровариации на полиинтервальные мотивы (= интервальные группы);

3-й план — четное *интервальное рондо*, содержащее 11-ть микро-эпизодов (все полиинтервальные мотивы) и 11-ть микрорефренов ²⁹⁷ (все моноинтервальные мотивы).

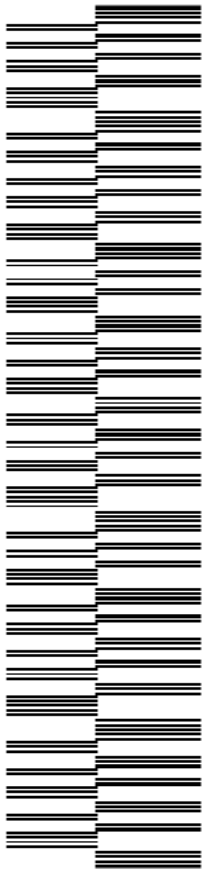
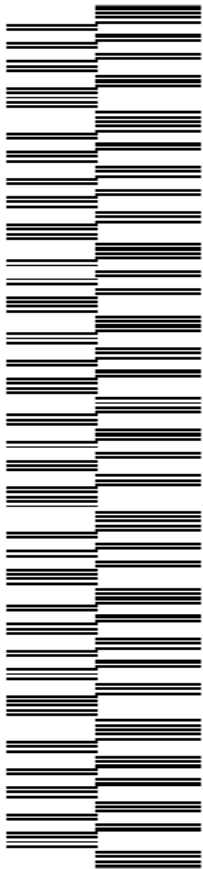
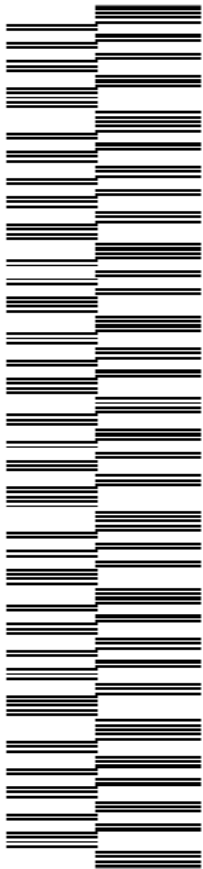
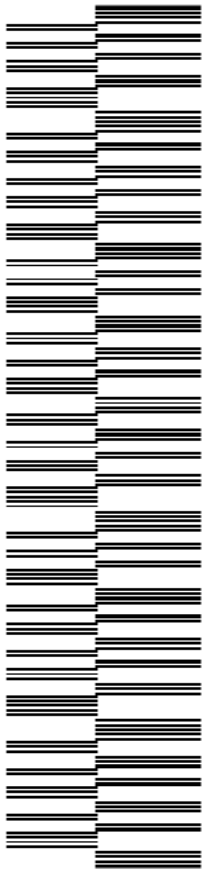
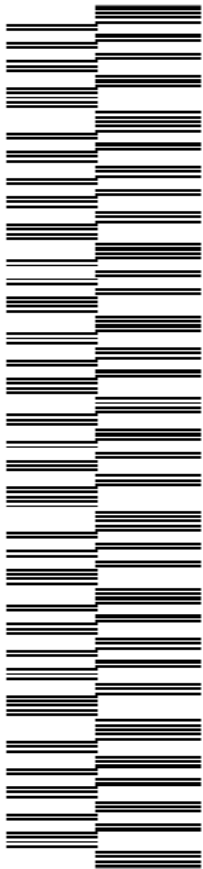
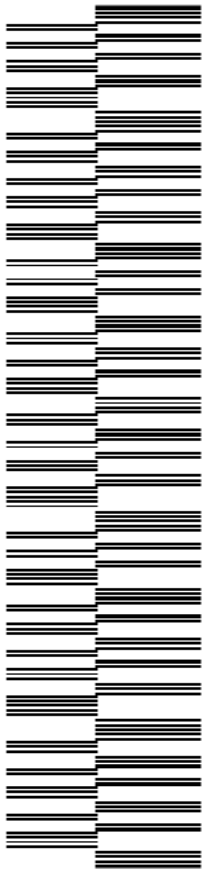
Схема 29.

²⁹⁴ Количество длинных черт в каждом пласте означает число длительностей.

²⁹⁵ Критерии дифференциации этого процесса: порядок обновления высоты интервалов и интервальных групп; закономерность появления интервалов, входящих в родственные группы; полное и неполное проведение этих групп, повторение одного или двух интервалов внутри группы.

²⁹⁶ Форма, в которой функцию "микротем" выполняют три названных мотива-интервала, а роль вариаций — разделы музыкальной ткани, где они появляются в новых позициях.

²⁹⁷ Повторение рефрена подряд не рассматривается как отдельное его проведение, а оценивается в качестве очередной "позиционно-интервальной вариации" на его моноинтервальную структуру.

Экспозиция (Тема)	Середина (1 вариация)	Ретрена (2 вар.)
<p>a b a b c b a b a</p> <p>R</p>	<p>a a c b a b a b a a</p> <p>R R R R</p>	<p>b a b a c b a a</p> <p>R</p>
		
<p>a b a b c b a b a</p> <p>R</p>	<p>a a c b a b a b a a</p> <p>R R R R</p>	<p>b a b a c b a a</p> <p>R</p>
		

нижний пласт — на уровне интервального процесса ²⁹⁸ (критерий его дифференциации — порядок появления интервалов) — *многозначная форма*:

1-е значение — *интервальное рондо*, в котором функцию рефрена выполняет **м3** ^{Схема 31.};

2-е значение — двухчастная контрастно-развивающая *интервальная форма* ^{Схема 31.}:

Схема 31.	
Интервалы	3 6 2 8 6 3 2 6 3 5 8 3 1 6 14 3 2 5 4 10 17 1 3 8 10 9 2 7 6 3 1 13 3
Рондо	R R R R R R R R
	Эп.1 Эп.2 Эп.3 Эп.4 Эп. 5 Эп. 6 Эп. 7
2-частная форма	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> { I часть II часть } </div>

3-е значение — рондо с рефреном в виде интервальной группы **м3 - тритон - 62** ^{Схема 32.};

4-е значение — *рассредоточенные интервальные вариации* (тема — *интервальный рефрен рондо*) ^{Схема 32, Сноска 299.}:

Схема 32.	
3 6 2	8
R	Эп1
T	
6 3 2 6 3	5 8 3 1
R'	Эп2
Вар 1	
	6 2(14)3 ³⁰⁰
	R''
	Вар 2

IV часть

Её ритмическая ткань абсолютно мономерна (х), а сам ритмопроцесс континуален и монолитен.

Дифференциация этого процесса возникает только на уровне его взаимодействия с тембровым, звукорядным и фактурным процессами. Здесь ритмоформа обретает составное и диминуирующее содержание или, иначе, представляется как *многочастная регрессионная*, поскольку каждый из следующих её разделов, в большинстве своем, оказывается меньше предыдущего.

Темброформа четвертой части — *многочастная регрессирующая*. Её *регрессионное* содержание обусловлено тем, что в начале сочинения каждый из трех разных кларнетов занимает относительно

²⁹⁸ В данном случае этот процесс рассматривается как развитие интервальных отношений между двумя голосами синхронно-полифонической ткани.

²⁹⁹ В рефрене варьируется порядок интервалов и их число.

³⁰⁰ В рефрене В последнем проведении рефрена интервал большая секунда представлен в виде своего "составного родственника" — большой ноты.

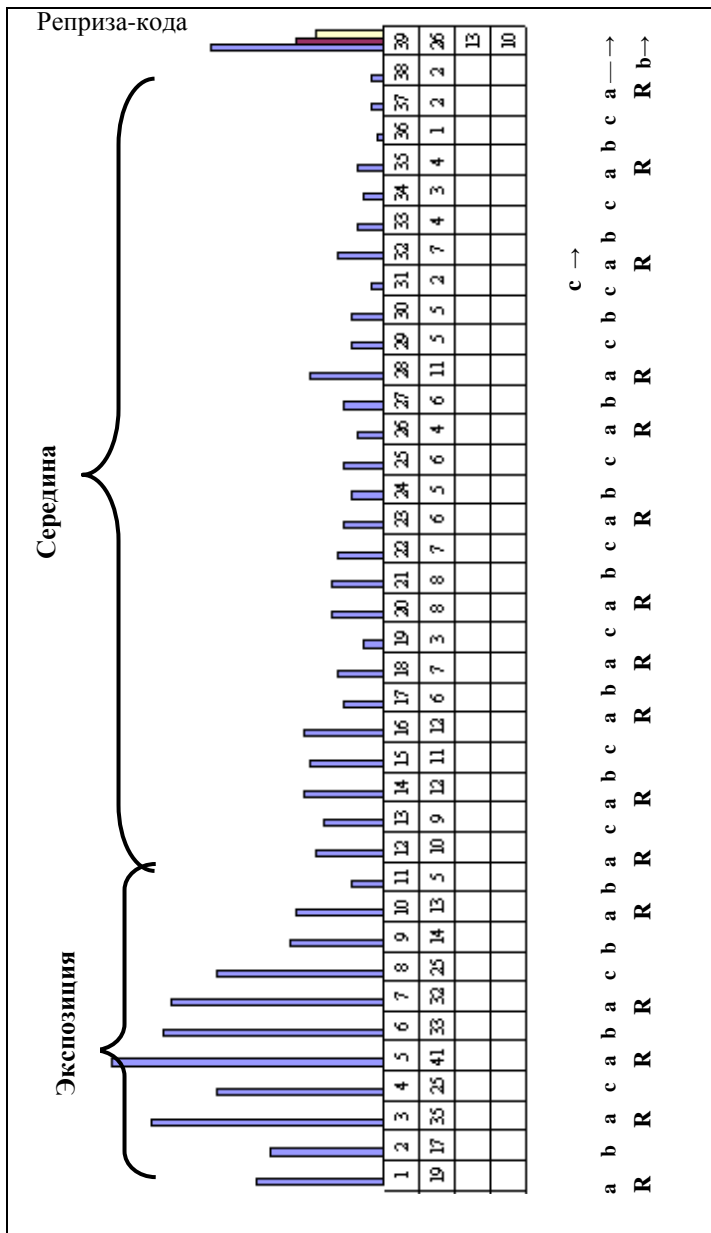
крупные фазы музыкальной ткани, а затем всё более и более мелкие. Закономерность этого уменьшения волнообразна, т.к. периодически возникает незначительное увеличение протяженности звучания каждого из тембров, однако общая тенденция к сокращению времени их звучания — вплоть до одной или двух шестнадцатых — преобладает). Кроме того, в тембровом процессе обнаруживаются и другие характерные закономерности:

- тембр обычного кларнета открывает и завершает всю часть, появляется чаще других (16-ть его появлений против 13-ти появлений басового кларнета и 12-ти — кларнета-пикколо), а
- время общего звучания этого кларнета почти равно времени совокупного звучания других кларнетов и, в отдельных своих моментах, оказывается самым значительным (максимальное "соло" обычного кларнета = 41 х, максимальное соло басового кларнета = 33 х, кларнета пикколо = 25 х).

Всё это придает тембру обычного кларнета ведущее значение в организации тембро-композиционной структуры, а всей тембровой организации вполне определённое значение тональной системы (*тембротональности*), в которой функцию центра-тоники выполняет обычный кларнет. Образующаяся при взаимодействии разных кларнетов *темброформа* представляется как многозначная ^{Схема 33}. Её первое значение — это *тембровое рондо*, в котором тембр обычного кларнета выполняет функции рефрена, а тембры басового кларнета и кларнета пикколо — эпизодов³⁰¹; второе — двухчастная развивающаяся *темброформа* с репризой-кодой, возникает на уровне отношений двух разделов, в первом из которых сопоставление разных кларнетных тембров происходит относительно редко, а во втором значительно чаще. (Репризное значение заключительного раздела связано с последним, длительным и непрерывным звучанием всех трех кларнетов, а кодовое — со свободно имитационным их появлением, а затем и с одновременным звучанием.)

Схема 33.

³⁰¹ Многочастность такого рондо и сходство материала отдельных его эпизодов напоминает, с определенными оговорками, рондо французских клавесинистов.



Фактуроформа

— двухчастная с краткой репризой-кодой:

первая часть — континуальная кантабилная одноголосно-политембровая фактура: у всех разнотембровых кларнетов используются, как правило, только протяженные и относительно сходные в своем векторном и интервальном содержании мелодические фразы, преобладает секундовая интервалика, а появление разных кларнетов всегда носит стреттный характер — первый звук нового кларнета накладывается на последний звук прежнего — в целом возникает аллюзия на свободный канон с рассредоточенной структурой;

вторая часть — диалогично-декламационная одноголосно-политембровая фактура. Её характерные моменты — это использование всё более и более кратких реплик вплоть до трехзвучных, двухзвучных и однозвучных, частый отказ от векторного и интервального сходства, отказ от "стреттной связанности" отдельных реплик, использование наряду с простыми и составных интервалов-скачков между этими репликами.

В **репризе-коде** вновь появляются три относительно протяженных мелодических фразы, но уже в форме краткого "свободного канона", в котором на место экспозиционной рассредоточенной имитационности приходит традиционная стреттная свободная имитация.

Тономодусная и интерваломодусная пятифазная форма³⁰²

— многозначная:

1-е значение — *тономодусная, интервально-прогрессирующая континуальная пятифазная форма*;

2-е значение — с учетом тембрового и временного параметров — *регрессирующая тономодусная форма*.

Тономодусная, интервально-прогрессирующая континуальная пятифазная форма (1-е значение)

Образование этой композиционной структуры связано с применением в каждой из её фаз *интерваломодусов* с ранее не использовавшимися интервалами (I-я фаза — звукоряды только из интервалов м2 и б2; II-я — добавляется м3; III-я — б3; IV-я — кварта; V-я — тритон и квинта). Величина вновь появляющихся интервалов постоянно увеличивается. При этом во второй-пятой *фазоформах* используются *тономодусы*, которые повторяют в разном объёме и разном порядке отдельные или все модусы первой фазы (в том числе: 2.1; 2.1.1; 1.1.1.1.1; 2.2.1, 1.2) и модусы предыдущих фаз, а также *интерваломодусы* с ранее не использованным интервалом или интервалами (V-я *фазоформа*).

Регрессирующая тономодусная форма (2-е значение)

Становление данной композиционной структуры обусловлено общей

³⁰² Форма, образующаяся на уровне *тономодусного* и *интерваломодусного* процессов.

тенденцией в развитии музыкальной ткани к последовательному уменьшению протяженности отдельных фаз звукоязычного процесса, связанных только с одним кларнетным тембром, а также с постепенным сокращением звукового объема входящих в них *тономодулов* и их числа.

Часть

Форма на уровне аккордовых отношений типа "устой-неустой" — *многозначная гармоническая форма* ^{Схема 34}.

1-е значение — *ладогармоническое микророндо* ³⁰³.

Функцию рефрена в этом рондо выполняет первый комплекс из трех разных созвучий — он же центр гармонической структуры, её "сложная тоника" ³⁰⁴ или *зонный устой* (= зона ладотональной устойчивости) ^{Схема 34}. Основной тон его первого и последнего созвучий — звук «ми» — первая ступень хроматической тональности данной части цикла.

Эпизоды рондо — все остальные комплексы созвучий — его "сложные нетоники" (= *зонные неустой*, зоны ладотональной неустойчивости).

2-е значение — *четное гармоническое микророндо*, в котором функцию рефрена выполняет последнее из созвучий "сложной тоники". Различие в содержании отдельных эпизодов в каждом из рондо обусловлено:

применением созвучий с новой интервальной структурой; возвращением прежних всегда в новой позиции или с какой-либо ротацией интервалов ^{Схема 34},

применением созвучий, имеющих всякий раз новые функциональные отношения с тоникой ^{Схема 35},

относительно разным уровнем гармонической неустойчивости

³⁰³ Отдельные микроразделы такого сравнительно небольшого рондо — это группы созвучий, выделенных лигами. Начало большинства этих групп связано с относительно короткой нотой, а их завершение — остановкой на наиболее долгой.

³⁰⁴ Термин Ю.Н. Холопова.

Временная организация сочинения

Её виды:

- алеаторическая — I часть (протяженность всех звуков указана без точных временных градаций);
- модальная — III часть (нижний пласт — модус из 12 групп длительностей: 1) eeeeq; 2) e q; 3) e e q; 4) e q; 5) eeq; 6) eeee h; 7) eeeq; 8) eeee q; 9) ee h; 10) eee q; 11) eeee q; 12) e h;
- *мономерная* (х — I-я и IV-я части, е — II-я часть).
- *прогрессивная* — завершение I-й части. Здесь в качестве объектов имитации используются две ритмогруппы: первая — *регрессивная глissандирующая*, вторая — *прогрессивная*: q q q. q. h h. В имитациях протяженность *регрессивной ритмогруппы* постепенно наращивается.

Полифония

Её виды: имитационная, в том числе свободно каноническая, и контрастная.

Один из примеров своеобразной внетактовой имитационной полифонии "по Екимовскому" — музыкальная ткань второй части сочинения в партиях 1-го и 2-го "обычных" кларнетов, где применяется мономерный канон. Ритмическая структура этого канона более строгая, по сравнению со звуковысотной. При этом отдельные моменты звуковысотных и ритмических имитаций чаще всего не совпадают (исключение — 1-я строка, 2-й cl. — g-as- as и 1-й cl. — g-fis-fis). В начале ритмоканона в роли пропосты выступает ритмоструктура 1-го cl., а начиная с двадцатой восьмой, её функции выполняет материал 2-го cl. В последнем фрагменте — завершающие десять восьмых — ~~применена техника~~ вертикально-подвижного контрапункта: группа q q e q q из партии верхнего кларнета переходит к нижнему, а группа q q e q q из партии нижнего в ракоходном варианте к верхнему.

Характерные особенности звукового материала канона — это постоянное обновление способов имитации и интервала имитации на всем его протяжении. Так, точная имитация в прямом движении на m2 (1-я строка — g-fis, f-e), сменяется имитацией в обращении (1-я строка, e-fis — 2-й cl. и g-f — 1-й cl.; f-g — 1-й 2-й cl. и as-fis — 2-й cl.; as-g-fis-f — 1-й 2-й cl. и e-f-g-as — 2-й cl.), далее — имитация в прямом движении (1-2 строки — e-fis-f y cl.), в ракоходе (2-я строка, 2-й cl. — g-as-fis и 1-й cl. — fis-as-g), имитация с "ротацией" внутри имитируемой последовательности 2-я строка, 2-й cl. — fis-e-f-g и 1-й cl. — e-fis-f-g.

Композиция 22. Квартет-cantabile

для двух скрипок, альты, виолончели (1977)

Форма

— *компонентная разноматериальная полиформа*, три композиционных составляющих которой имеют сходные параметры.

Паузная ритмоформа³⁰⁵

Характерные закономерности ритмоформы этого сочинения обусловлены, в частности, *регулярным* чередованием в ней *звучащих и незвучащих временных долей* или, иначе, *длительностей-звуков и длительностей-пауз*^{Прил. 106}.

На уровне опосредованных отношений *незвучащих временных долей* складывается *многозначная паузная ритмоформа* с модальной организацией, в которой используется "модус пауз" от одной до четырех секунд и "модус рассредоточенных групп пауз"³⁰⁶ *Схема 36*. Её

1-е значение — трёхчастная репризная форма с *добавочным нечётным (!) рефреном* и кодой, паузная структура которой выстроена относительно зеркально по отношению к паузной структуре экспозиции;

2-е значение — вариации с *добавочным нечётным рефреном*
Схема 36.

³⁰⁵ Важнейшая особенность временной структуры всего сочинения — её выстраивание на основе ограниченной алеаторики (она же применяется также и при построении динамической структуры). Ниже приводится ряд авторских примечаний к построению ритмической ткани композиции:

"... Длительность черных нот: $\text{I I I} \approx 1''$. Длительность белых нот (после вступления последнего голоса): $\text{W} \approx 2'', 3''$, в отдельных случаях (по желанию ансамбля) $\approx 1'', 4''$. Интервал вступления голосов (после общих пауз и после остановок на белых нотах) \approx одна черная нота. Динамика каждого такта: черные ноты в начале — *cresc*, черные ноты в конце — *dim*; белые ноты — *tr*, *p*, *mf*, в отдельных случаях — *pp*, *f*, *ff* — по желанию ансамбля".

В связи с отсутствием авторских указаний на точную протяженность нот, все *звучащие такты* могут быть исполнены и как относительно одинаковые и как различные. В первом случае "звучащая структура" временной организации квартета, обретает статус собственно тактовой (= "реально тактовой"), а во втором — "тактопеременной" (= "мнимотактовой").

³⁰⁶ В данном паузном процессе используется несколько "групп рассредоточенных" "тактов-пауз", которые повторяются как в основном и ракоходном (напр., 1-2-4 — 4-2-1), так и в ротационном вариантах.

Пример 106. [10-17 тт.]³⁰⁷

Факторы дифференциации границ в *паузных ритмоформах*:

- появление самой длинной паузы, протяженностью в четыре секунды — добавочный рефрен;
- появление новых "паузных групп" (1-2-2 1-3-2...) — начало середины и начало первой вариации);
- точное и варьированное повторение отдельных рассредоточенных групп *паузных тактов* (напр., из экспозиции в середине, из темы в первой вариации, отчасти репризе и коде);
- точное и варьированное повторение новых групп пауз, появляющихся в середине (= вариации), в том числе, ракоходное;
- повторение отдельных начальных рассредоточенных *паузных тактов* вместе с рефреном (4-2-1... 3-2-1) — начало репризы и второй вариации.

³⁰⁷ Цифра в многограннике указывает на протяженность "паузного такта" в секундах.

Схема 36.

1-е значение — 3-хчастная репризная с развивающей серединой и прибавленным нечетным рефреном

Экспозиция

Средняя часть

Реприза

Кода

R

R

R

4 2 1 3 1 3 2 1 1 2 2 1 3 2 1 3 1 1 2 3 1 1 2 3 1 2 2 1 3 1 1 2 1 2 4 4 2 1 1 2 3 3 2 1 1 2 1 3 2 3 1 2 3 2 2 3 4

----->

----->

----->

2-е значение — вариации с кодой (репризой) и прибавленным нечетным рефреном

Тема

Примечания:

1-я вариация

2-я вариация

Кода

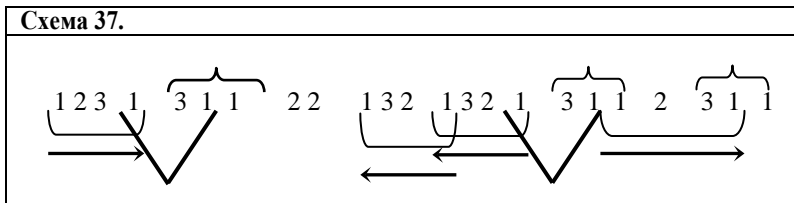
Цифрами обозначена протяженность пауз в секундах.

Горизонтальными стрелками указаны элементы зеркальной и периодической симметрии.

Приёмы вариационного развития в *паузном формопроцессе*:

- ротационное и ракоходное повторение "групп тактов-пауз";
- мутационное перестроение таких групп, в ходе которого начало или конец каждой из них одновременно является концом или началом другой (отдельные моменты такого их "сращивания" изображены на ^{Схема 37}).

Схема 37.



Тембромформа — *многозначная* ^{Схема 38.}

1-е значение — трёхчастная с развивающей серединой и свободно-зеркальной репризой;

2-е значение — тембровариации (тема с тремя вариациями. При этом темброструктура третьей вариации выстроена свободно зеркально по отношению к темброструктуре темы³⁰⁸);

3-е значение — *тембророндо*, в котором функцию рефрена выполняет одиночный тембр и, в виде исключения, "квартетный унисон" ^{Пример 107} (момент кульминации).

Характерные закономерности тембрового процесса:

- постоянное обновление числа участников квартета³⁰⁹ (экспозиция — тембротема; первый раздел средней части — 1-я вариация; второй раздел — кульминационная зона средней части и он же — 2-я вариация; реприза — 3-я);

- постоянное обновление тембрового содержания всех вновь возникающих ансамблей (трио, дуэтов, квартетов) и партии солиста (те же разделы);

³⁰⁸ Тембровая зеркальность проявляется, в частности, на уровне порядка обновления числа исполнителей в этих разделах.

³⁰⁹ Четыре исполнителя играют в целом 34 такта, три исполнителя — 19 тактов, два — 16, один — 8.

▪ увеличение числа мнимых голосов в том или ином внутри-квартетном ансамбле (субансамбле) и самом квартете за счет использования с к р ы т о г о д в у х г л о с и я у одного или нескольких инструментов (в основном — кульминационная зона средней части).

Критерии дифференциации *темброформ*:

- сходство числа тембров, задействованных на разных участках формо-процесса — экспозиция и реприза (= тема и третья вариация);
- резкий контраст числа этих тембров — средняя часть и её кульминационная зона (= тембровый предыкт);
- тембровое родство отдельных субансамблей — экспозиция и свободно-зеркальная реприза;
- начало и завершение сочинения солирующим тембром и его чередование с различными субансамблевыми и квартетными фрагментами — "рефренная форма" (= рондо);
- обновление тембрового содержания в трио, дуэте и соло — все части³¹⁰.

П р и з н а к и в а р и а ц и о н н о с т и в *темброформе*:

- обновление тембрового содержания разных субансамблей и соло;
- обновление порядка в появлении ансамблей и соло;
- различное число повторений квартетного состава (1-я вариация и 2-я).

Х а р а к т е р н ы е з а к о н о м е р н о с т и *темброформы* в обоих её значениях:

- зеркальность темброструктур крайних разделов (т.е. экспозиции-темы и репризы-третьей вариации);
- исключение солирующего тембра из средней части (в первой и второй вариациях), что усиливает её тембровый контраст с окружающими разделами (исключение — "унисонное соло" всего квартета на грани первой и второй вариаций — двух подразделов средней части);
- рефренное значение солирующего тембра: его многократное появление в крайних частях и однократное, но в виде мощного квартетного унисона^{Пример 107}, в средней части.

³¹⁰ "Микротрио" в условиях квартетного состава может иметь четыре разных тембровых комбинации: Vn1- Vn2-VL; Vn1-VL-Vc; Vn2-VL-Vc; Vn1- Vn2-Vc; микродует — шесть: Vn1- Vn2; VL-Vc; Vn1-VL; Vn1-Vc; Vn2-VL; Vn2-Vc. В данном тембропроцессе используются все возможные трио и дуэтные комбинации, а также все тембровые соло.

Пример 107.

The musical score for Example 107 consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures with notes and rests, some of which are circled and numbered 1, 2, 3, and 4. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests, some circled and numbered 1, 2, 3, and 4. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat, with notes and rests, some circled and numbered 1, 2, 3, and 4. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat, with notes and rests, some circled and numbered 1, 2, 3, and 4. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain circled numbers (1, 2, 3, 4) indicating specific musical elements or themes.

Мотивно-тематическая форма

Характерная закономерность музыкальной ткани квартета — её микро-тематическая природа, связанная с обретением отдельными мелодическими интервалами (прежде всего, m2) и их небольшими группами (в основном, от двух до четырех интервалов, а ближе к кульминации и в ней самой — до шести) значения относительно автономных тематических образований.³¹¹

На этом материальном уровне и с учетом того, что каждый "звучащий такт" сочинения, оказывается всегда оторванным от остальных, все названные планы мотивно-тематической формы обретают специфический дискретный характер, а её структура — значение многозначной "рассредоточенной мотивно-тематической формы":

1-е значение — мотивно-тематическое рондо, в котором функцию рефрена выполняет — начальная микротема-мотив "d-es", появляющаяся всегда только в сольном исполнении;

2-е значение — двухплановые микроимитационные вариации, в которых первый план — генеральные микроимитационные вариации³¹², а

³¹¹ Ведущий мелодический материал полифонической ткани сочинения — это малосекундовая интонация и мотивы, интервалика которых охватывает две или три малые секунды, а её гармонический материал — это все (!) интервалы и разнообразные полифонические вертикали, выстроенные из них при постоянном присутствии малой секунды (техника прибавленного полутона, родственная гармоническому письму А. Веберна).

Все мелодические интонации второй и третьей частей — это в основном частые и разнообразные позиционные смещения разных моно- и полисекундовых мотивов, их ротационные и ракоходные варианты, многообразные полифонические комбинации друг с другом, а также — относительно новые мотивы, рожденные из сочетаний малой секунды с другими интервалами, ранее появлявшимися только в составе полифонических созвучий (кварта, квинта, тритон).

³¹² Границы разделов в этих вариациях — отказ от соло одного инструмента

второй — местные микроимитационные рассредоточенные³¹³;

3-е з н а ч е н и е — симметричная волна, развитие которой связано со сгущением по горизонтали и вертикали относительно автономных микротематических единиц (кульминация — 4-я вариация протяженностью в 64 такта).

Плотностная голосовая форма (компонентная форма на уровне изменения числа голосов музыкальной ткани)

— зеркально-симметричная ^{Схема 39 314}.

(исключение — квартетный унисон).

³¹³ Граница разделов в этих вариациях связаны с появлением сольных проведений темы-мотива, т.е. все разделы начинаются с "соло".

Тема вариаций — первые два "звучащих двутакта". Конструктивно-мелодический материал темы и последующих микровариаций — это малосекундовая интервалика и интервалы, производные от мелодических комбинаций двух и трех малых секунд (соответственно, большая секунда и малая терция). Конструктивно-гармонический материал — в с е интервалы и различные полифонические созвучия из них.

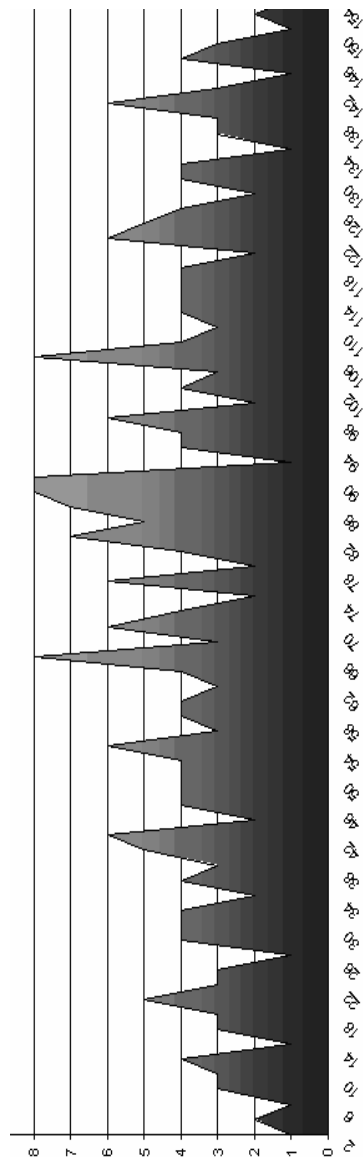
Временное соотношение темы и всех последующих вариаций выстроено в начале пьесы по принципу прогрессии (тема и первые две вариации), а в конце — регрессии (три вариации) и, при этом, в соответствии с рядом Фибоначчи и его ракоходом (вначале — 5 - 8 - 13, в конце — 10 - 6 - 4 . (часть ряда Фибоначчи).

³¹⁴ Нарастание числа скрытых и реальных голосов и их убывание происходит в Квартете не прямолинейно, однако в целом оно может быть определено как, соответственно, свободно прогрессийное и свободно регрессийное.

Схема 39.

Статистика голосовой плотности и график плотностно-голосового процесса

такты	число голосов	Такты	число голосов
2	1	80	4
4	2	82	7
6	1	84	5
8	3	86	7
10	3	88	8
12	4	90	8
14	1	92	1
16	3	94	4
18	3	96	4
20	5	98	6
22	3	100	2
24	3	102	4
26	1	104	3
28	4	106	8
30	4	108	4
32	4	110	3
34	2	112	4
36	4	114	4
38	3	116	4
40	5	118	4
42	6	120	2
44	2	122	6
46	4	124	5
48	4	126	4
50	4	128	2
52	4	130	4
54	6	132	4
56	3	134	1
58	4	136	3
60	4	138	3
62	3	140	6
64	4	142	3
66	8	144	1
68	3	146	4
70	6	148	3
72	4	150	1
74	2	152	2
76	6	154	1
78	2		



Динамическая организация

Её варианты: модальная и формульная.

В модальной динамической организации используется восьмиэлементный модус динамических единиц, включающий в себя шесть *стабильных* — *pp*, *p*, *tr*, *mf*, *f*, *ff* и две *мобильных динамических единиц* — *cresc.* и *dim.* (они же — две "динамические формулы": первая — это диминуэндо от белой ноты к черной, вторая — складывается зеркально, как крещендо от черной ноты к белой).

Композиция 30. Прощание

Ноктюрн — Элегия — Вальс
для фортепиано (1980)

Форма

— *циклическая многозначная*:

1-е значение — контрастно-составная пятичастная ³¹⁵

Iч. IIч. IIIч. IVч. Vч.

Ноктюрн — Элегия — Ноктюрн — Вальс — Ноктюрн;

2-е значение — *жанровое циклическое рондо* (функцию рефрена выполняет часть с названием «Ноктюрн», а эпизодов — «Элегия» и «Вальс»).

3-е значение — на уровне отношений частей рондо по их протяженности — *встречно-прогрессивная ритмоформа* ³¹⁶, в которой, с одной стороны, в соответствии с арифметической прогрессией — 33 тт. - 23 тт. - 13 тт. — происходит постепенное сокращение «Ноктюрна», а с другой, — увеличение протяженности эпизодов — соответственно, 25 и 36 тт.

Компонентные формы отдельных частей

Как и в «Квартете-cantabile», большинство *компонентных формопроцессов** в этой композиции, в отличие от других сочинений Виктора Екимовского, имеют на уровне мелодико-тематического, гармонического процессов и некоторых других сходную композиционную структуру.

Ноктюрн — на уровне мелодико-тематического и гармонического процессов — *компонентная многозначная полиформа*:

1-е значение — *консеквентный период* ³¹⁷ из трех предложений с добавочным рефреном (рефрен — начальные три такта части и их последующие повторения. Первое и второе предложения заканчиваются несовершенными серединными плагальными каденциями, а третье непосред-

³¹⁵ Характерные признаки контрастно-составной формы: жанровый, тематический и тональный контраст всех частей, переход типа аттасса и их мотивная связанность.

³¹⁶ Термин Т.В. Шевченко.

³¹⁷ *Консеквентный период* — период, предложения которого представляют собой относительно большие звенья одной секвенции. В его структуре возможно как однонаправленное повышение или понижение этих звеньев, так и разнонаправленное, в том числе, выстроенное по принципу скачка с заполнением или заполнения будущего скачка. Каденции предложений *консеквентного периода*, как правило, имеют разную позицию (напр., консеквентный экспозиционный период из двух предложений в Прелюдии cis-moll op. 11 А. Скрябина). При относительно свободном построении консеквентного процесса возможно завершение предложений такого периода каденциями, не связанными с интервальным шагом секвенции и даже одинаковыми в позиционном отношении. Последний вариант, как раз, и присущ форме «Ноктюрна» Екимовского, первое и второе звенья консеквенции которого заканчиваются одним и тем же аккордом — gis-moll'ным трезвучием в положении квинты.

венно переходит в рефрен) ^{Схема 41 318,}

2 - е з н а ч е н и е — *трёхчастная консеквентная форма* со вступлением, материал которого в дальнейшем три раза повторяется в функции "к а д е н ц и и - р е ф р е н а", или, иначе, "тройная трёхчастная" А В А' В' А" В" А ^{Схема 41, сноска 319}.

³¹⁸ Мелодии трех предложений консеквентного периода начинаются, соответственно, со звуков е, а и d, которые в опосредованной своей связи образуют структуру малого квартсептаккорда. Эта структура, с одной стороны, лежит в основе одной из характернейших интонаций мелодии Ноктюрна (6-7 тт. — е | q q звуки — c-f-b), Элегии и Вальса, используется в линии баса важнейших — начальных и каденционных — участков формы Вальса, а с другой, неоднократно появляется в качестве аккорда в Элегии (D₇⁴ в gis-moll, e-moll, fis-moll).

³¹⁹ Во втором и третьем появлениях материала вступления, его п е р в о е созвучие оказывается плагально связанным с последними созвучиями обоих эпизодов, выполняя по отношению к ним функцию местной тоники (заключительный аккорд эпизодов — t⁵ gis-moll = SII> fis-moll). Созвучия последнего такта 3-го эпизода подчиняются ми-минорной тонике "каденции-рефрена" как SIV₆< (функциональная символика Ю.Н. Холопова).

Позиционные смещения "каденций-рефренов" выстроены зеркально — e-fis-fis-e, что представляется своеобразной гармонической аллюзией на интервальную структуру начального мотивного материала Ноктюрна (e-d-e <...> d-c-d и т.д.).

Схема 41. Ноктюрн — первые и последние тональности и аккорды отдельных разделов

Вступ.	{	Рефрен — e-moll: D (VII ₆ <) - t ₆	} "многозначная тональность" *
Es-dur: T ₆ - S _{BI} ₆			
Es/e : T ₆ - t ₆			
I ч (1-е предл.)	{	1-й эпизод — D-dur: T ₆ \perp_6^5 - \perp^5 **	(плаг. каденция)
Рефрен — fis-moll: t - t ₆			
II ч. (2-е предл.)	{	2-й эпизод — G-dur: T ₆ S _{BI} ₆ - S _{BI} ₆ ⁵ >	(плаг. каденция)
Рефрен — fis-moll: t - t ₆			
III ч (3-е предл.)	{	3-й эпизод — C-dur: T ₆ S _{BI} ₆ < - → ***	
Рефрен — e-moll: D (VII ₆ <) - t ₆			

Примечания:
 * термин из классификации тональных состояний Ю.Н. Холопова;
 ** " \perp " — знак, обозначающий "тритонанту" — тритоновую функцию (символ и термин Ю.Н. Холопова);
 *** "→" — знак, указывающий на отсутствие каденционного завершения и "сквозной переход" в следующий раздел формы.

Элегия — с учетом мелодико-тематического, векторного и гармонического (в том числе: интервального, аккордового, звукорядного и тонального) материалов — *многозначно-многоплановая форма* ^{Схема 42, 320.}

³²⁰ Примечания к схеме:

1) стрелками — \blacktriangleright \blacktriangleleft — на схеме обозначены "ведущее" направление в движении мелодической линии каждого микротематического раздела;

2) на схеме не отмечены интервалы, образующиеся между последними и первыми звуками ведущих мотивов.

Интервалы приводятся в порядке уменьшения частоты их применения. Если эта частота оказывается одинаковой, то они выстраиваются просто по порядку своего появления в тексте;

3) на схеме указаны только те аккорды, которые появляются в музыкальной ткани

1 - й п л а н — рондо;

2 - й п л а н — строгие рассредоточенные мелодико-гармонические вариации на ритмоструктуру рефрена (= *макроритмоформулу*)^{Пример 108 и 109}

3-й план — жанровые вариации, в которых темой является смешанный жанр — элегия-пассакалия (рефрены), а вариациями — элегия-ариозо-пассакалия — 1-й эпизод и элегия-вальс-пассакалия — 2-й эпизод^{Пример 110},
сноска 321

Схема 42.

впервые и именно в данном разделе (в основном обновление аккордики связано с использованием разных обращений одних и тех же септаккордов, а также с усложнением их структуры квартой);

4) основные критерии, по которым устанавливается граница звукорядов:

- остановка мелодического движения на относительно долгом звуке и
- смена направления в мелодическом движении.

Позиция каждого звукоряда рассматривается в двух вариантах — от первого и от последнего звуков, связанного с ним музыкального фрагмента (выше проставлена позиция по первому звуку, ниже — по последнему). Если звукоряд в каждой из позиций имеет разные интервальные структуры, то они указываются обе.

Интервальная структура в скобках означает звукоряд с симметричным строением. Знак "?" обозначает мутацию из одного звукоряда в другой;

5) на схеме указываются только начальные и конечные тональности каждого раздела.

³²¹ Своёобразно решена жанровая природа этой части. Композитор назвал её "Элегия". В то же время характерная нисходящая аккордовая поступь сопровождения вызывает невольную аллюзию на фактуру пассакалии, а мелодические фигурации (относительно строгие, сдержанные в своей интервалике и диапазоне) — на скромные и утонченные ариозо и яркие юбилеи оперных арий 17-18 столетий. С другой стороны, появление трехдольных ритмических рисунков (верхний из двух мелодических голосов — 2-й эпизод), а также нисходящих линейно-мелодических движений (нижний голос) на фоне всё той же, хотя уже и не нисходящей аккордовой поступи, привносит в элегию черты сразу двух жанров — и вальса и пассакалии.

Пример 108.

Фрагменты нотного текста, обозначенные на схеме 42 буквой "а"



Пример 109.

Фрагменты нотного текста, обозначенные на схеме 42 буквой "b"



Пример 110. [начальные двутакты эпизодов]

1-й эпизод



2-й эпизод



Вальс (на 4/4 !) — на уровне гармонического и векторного процессов — *многозначная полиформа*:

1 - е значение — трёхчастная репризная;

2 - е значение — двухчастная безрепризная (первая часть —

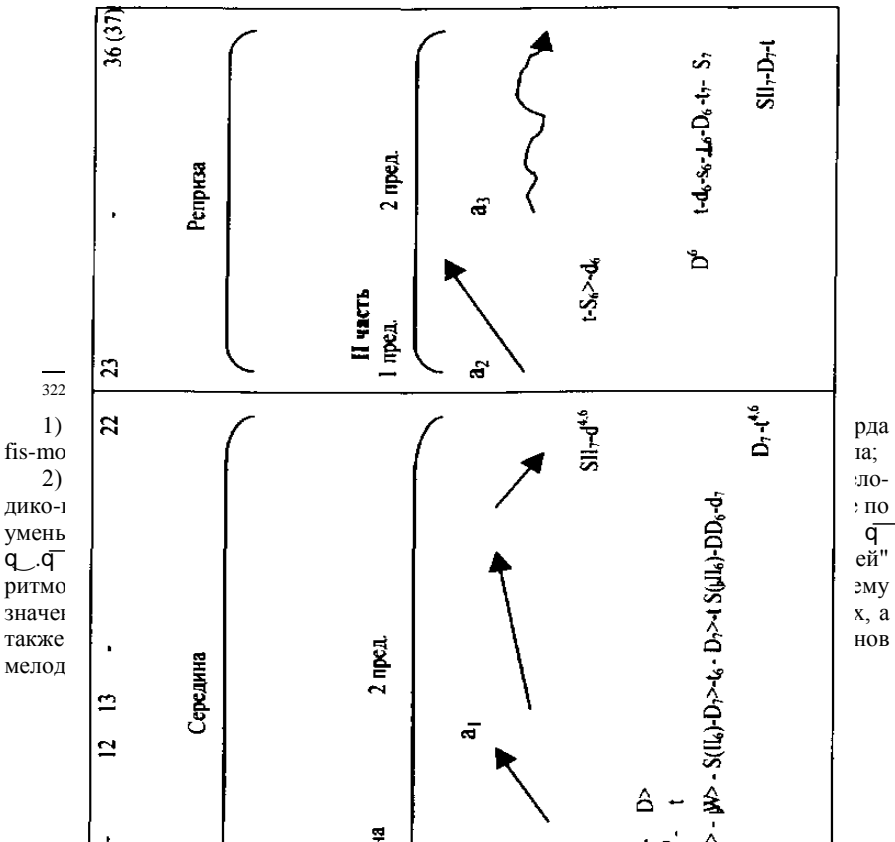
период с серединой; вторая — период из двух предложений с варьировано повторенной ритмоструктурой) ^{Схема 43 322}.

В отличие от предыдущих частей цикла, в Вальсе отдельные границы мелодического процесса и тонально-аккордового не совпадают. В частности, в разделе "a₁" начало мелодической линии приходится на продолжение гармонического процесса в тональности gis-moll, а в разделе "a₂" — на повторение заключительного созвучия предыдущего раздела.

Техника гармонического письма

Применяемая в этом сочинении традиционная тональная техника — явление исключительно редкое в композициях Екимовского. В данном случае, преобладает мажоро-минорная гармоническая система (одноименная и однотерцовая) и модальная. Последняя наиболее развита в Элегии и Вальсе, в котором, в частности, мелодические связи самых долгих нот образуют целотоновый модус, а в целом, его мелодическая линия представляется как сплетение разных полихордов, в том числе: хроматического пентакорда — 1.1.1.2 (fis, g, gis, a, h), тетракорда эолийского — 2.1.2 (h, cis, d, e), гексахорда локрийского — 1.2.2.1.2 (gis, a, h, cis, d, e), пентатоники (8/1-3), модуса 1.2 (8/5-7) и

Схема 43.



дорийского модуса (8/7-10).

Характерным моментом гармонии всего цикла является также обраще-

ние композитора к тональностям с различным состоянием, но более всего к "многозначной" (особенно в Вальсе ^{Схема 43} ³²³).

Ритмическая техника

— в основном тактопеременная и ритмоформульная, которые действуют в полном согласии в Ноктюрне и относительно полном в Элегии, но часто конфликтуют в борьбе за сильную долю в Вальсе (здесь преобладает ритмоформульная система в мелодии, а тактовая в аккордовом сопровождении).

Фактура

В сочинении наиболее активно используются разные варианты гомофонного склада, в том числе:

мелодия с сопровождением в виде гармонической фигурации (аллюзия на параллельное движение сектаккордами вниз по хроматической гамме из 4-й прелюдии Шопена) — Ноктюрн;

мелодия с хоральным сопровождением — Элегия;

мелодия с характерным вальсовым сопровождением: бас — аккорд, но в размере $\frac{4}{4}$.

³²³ Термин Ю.Н. Холопова.

Композиция 31. Die ewige Wiederkunft

— Вечное возвращение

для бас-кларнета (1980) Пример 111

Пример 111. «Die ewige Wiederkunft» (первая страница рукописи)

Handwritten musical score for bass clarinet, titled "Die ewige Wiederkunft" (The Eternal Return). The score is written on a single staff with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The tempo and mood markings include "Rubato", "allegro energico", "trillo", "quasi allegro", "quasi con moto", "andante", "non tranquillo", "presto", "allegro", and "molto". The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain multiple notes or rests. The handwriting is clear and legible.

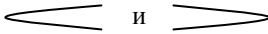

Техники письма:

- алеаторика — применяется на уровне звукового состава линейно-мелодических групп и аккордов, протяженности отдельных

длительностей, пауз и ритмогрупп, а также темпа³²⁴

- модальная техника — применяется на уровне динамических единиц и микрофактур.

Схема 44. Динамические единицы

pppp - ppp - pp - p - mf - sf - f - sff - ff - fff  и 

"динамический модус" для 6-й строки *: *ff - f - mf - p*

"динамический модус" для 9-й строки: *mf - p - pp - ppp*

* В связи с отсутствием тактов, здесь и далее ссылки даются на строки рукописи

Форма:

I. На уровне фактуротематического материала (он представлен на схемах 45-48) — *многозначная полиформа*:

- 1-е значение — *сонатная фактуротематическая форма*,
- 2-е значение — *фактуротематическое рондо*,
- 3-е значение — *фактуротематические множественные рассредоточенные микровариации*.

³²⁴ В нотном тексте сочинения используются четыре вида звуков: звуки с точной высотой, обозначенной на пятилинейном стане в басовом ключе (in B); звуки, высота которых свободно выбирается самим исполнителем относительно звука "до" первой октавы (in B); звуки, связанные с тон-полутоновой и "четвертиновой" (термин Ю.Н. Холопова) звуковыми шкалами; звуки-шумы или, иначе *шумозвуки*.

³²⁵ Динамические единицы сочинения разделяются на две группы: элементы первой — 13 единиц — выписаны самим композитором под каждой микрофактурой и, таким образом, не допускают своего двойственного толкования; элементы второй — два модуса из четырех единиц на 6-й и 9-ой строках партитуры — применяются исполнителем самостоятельно для каждой ноты отдельно и в любом порядке.

Схема 45.

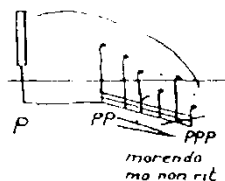
Фактуротематические единицы

Экспозиция

1) * I a ¹⁵⁵



2) ** I b

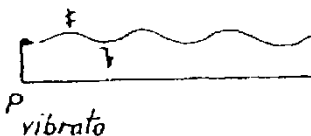


a"

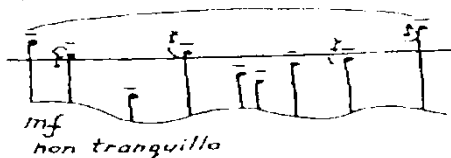
3) II a



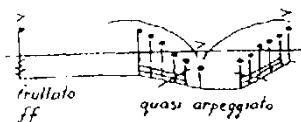
4) II b ***



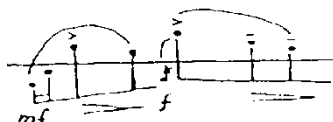
5) III b ****



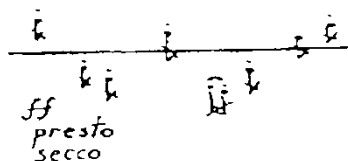
6) III a



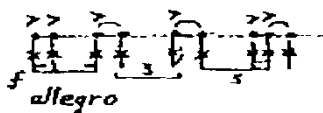
7) IV b



8) IV a



9) * V a



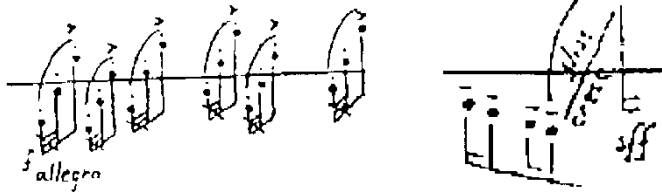
Примечания:

- * ноты на пятилинейном стане написаны в басовом ключе (in B),
- ** аккорд из трех или четырех звуков,
- *** четвертьдиезное вибрато,

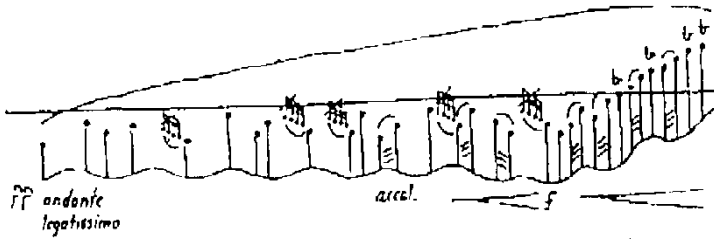
Схема 46.

Via

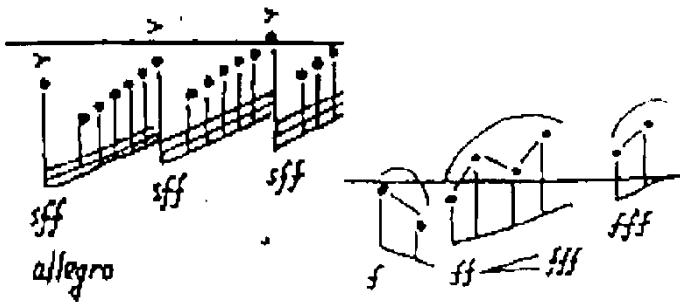
10), 11)



12)



13), 14)

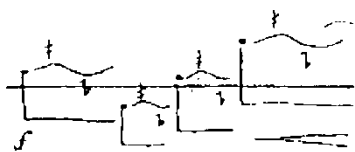


Примечания:

- * звук с шипением,
- ** звук с голосом.

Схема 47.

15)



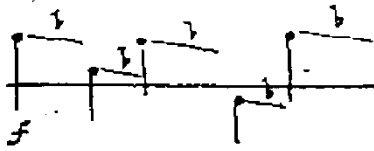
16) *



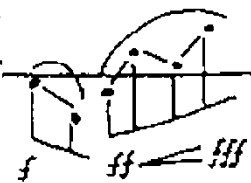
17)



18) **



19)



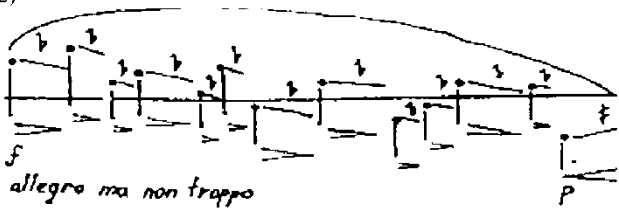
20) ***



21) ****



22)



Примечания:

- * глissандо по четвертитонам вниз,
- ** глissандо по полутонам,
- *** глissандо и фуллато на основном тоне — "до" большой октавы.

Схема 4

23) *



Пр

*

**
стук
клапанов.

Сонатная фактуротематическая форма ³²⁶

Экспозиция

Характерная особенность начала сочинения — это конфликт двух *фактурообразных начал*: энергичного, декламационного, относительно быстрого, склонного к сравнительно резким динамическим и высотным перепадам и спокойного, относительно медленного, лирического, "певучего", динамически выдержанного, тяготеющего к плавному звуковому развитию.

Каждое из этих начал связано со своей группой *фактуротем* или, точнее, *микрофактуротем*, часть которых выступает в роли первичных, основных, а другие — вторичных, производных (к сфере главной партии здесь отнесены *фактуротемы*, обозначенные на римскими цифрами с латинской буквой "а", к сфере побочной — с буквой "b")³²⁷.

Многократное изначальное чередование микрофактур из обеих групп

³²⁶ Склонность Екимовского к неординарному решению сонатной формы на уровне *фактуротематического процесса* проявлялась и в его более ранних сочинениях, в частности, в Композициях 10 и 16. Границы разделов сонатной формы приходятся на повторение первой из микрофактур Композиции (Ia — "глицсандирующий форшлаг"): начало экспозиции — четырехкратное повторение этой микрофактуры, начало разработки — её двукратное повторение на четвертой строке, начало динамической репризы — семикратное.

³²⁷ На схемах производные микрофактуры представлены выборочно.

приводит к образованию очень своеобразной *ротационной сонатной экспозиции*, в которой оба конфликтующих начала почти (!) сразу вступают в "разработочную борьбу", периодически сменяя друг друга.

Разработка

Для неё характерно постепенное вытеснение "лирических микрофактур" и, соответственно, увеличение числа микрофактур, несущих в себе энергичность, мощную динамику, резкую декламационность, а также их "разрастание".

Реприза

Здесь "энергичное начало" обретает ещё большую активность, протяженность и даже определённую тесситурную и динамическую "агрессивность", которыми "заражаются" все микрофактуры лирического начала.

Фактуротематическое рондо

Оно содержит 53 микрораздела, протяженность которых варьируется от нескольких звуков (напр., рефрен, его повторения и отдельные эпизоды) до относительно крупных фраз и предложений.

Функцию рефрена выполняет "глитсандирующий форшлаг" бас-кларнета — 1 микрофактура сочинения, функцию эпизодов — все остальные микрофактуры.

*Фактуротематические множественные рассредоточенные вариации*³²⁸*

В роли *фактуротем* выступают две группы микрофактур из выше-рассмотренной сонатной экспозиции, которые в дальнейшем в основном периодически обновляются на звуковом, динамическом, тесситурном или ритмическом уровнях, но не векторном, и изредка сублимируют, обретая отдельные черты друг друга.

II. На уровне акустических параметров музыкального материала

На этом уровне в сочинении образуется форма *рассредоточенных стереовариаций*, т.е. вариации, объектом варьирования в которых является "акустическая тема" — начальные акустические параметры музыкального материала сочинения, связанные с первым месторасположением источника звучания (исполнителем), первым уровнем громкости и характером звучания (напр., приглушенный, отчетливый, резкий, эхообразный), а сам процесс варьирования связан с различными перемещениями источника звучания, в частности, по сцене, в зрительном зале и за кулисами.

В "Die ewige Wiederkunft" роль такой "темы" играет первый "акустический облик" рефрена в форме рондо, а в роли "стереовариаций" выступают его обновленные "звучания", связанные с другими точками сценического и закулисного пространства³²⁹.

³²⁸ Понятие "множественные вариации" указывает на значительное число содержащихся в них тем. В данном случае 9 микрофактуротем*.

³²⁹ При этом громкость исполнения, согласно указаниям композитора, не меняется, что не означает, естественно, её "одинаковости" для слушателя, поскольку

исполнитель оказывается то ближе к нему, то дальше от него.

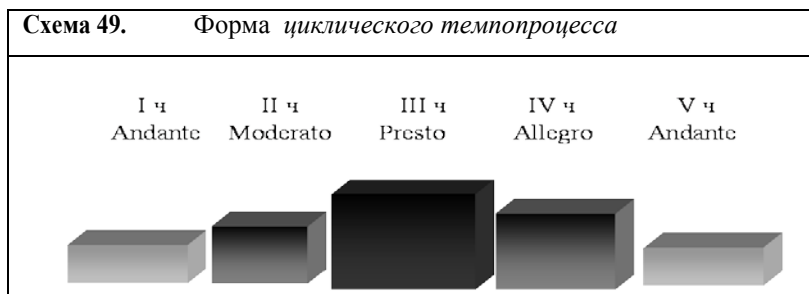
Композиция 32. Cantus figuralis - Многоголосное пение³³⁰.

1. Органум, 2. Ария, 3. Фуга, 4. Хорал, 5. Речитатив.
для 12 саксофонов (1980)

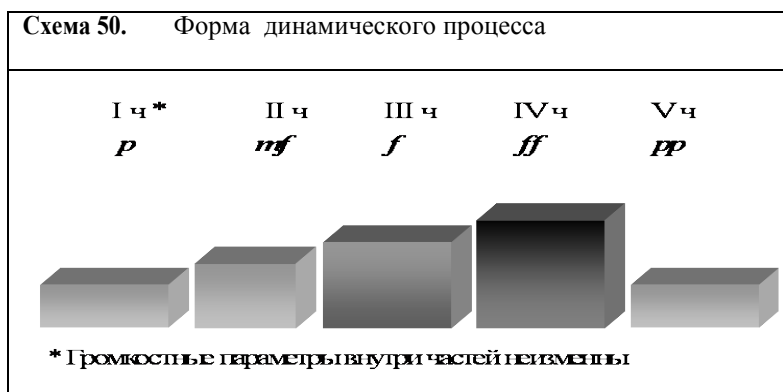
Пятичастный цикл.

Компонентные циклические формы³³¹:

Темпоформа — пятиступенчатая разносторонняя пирамида ^{Схема 49}.



Динамическая форма — зеркально-прогрессийная пятичастная с тихой репризой (вершины темпового и динамического процессов не совпадают во времени — !!!) ^{Схема 50}.



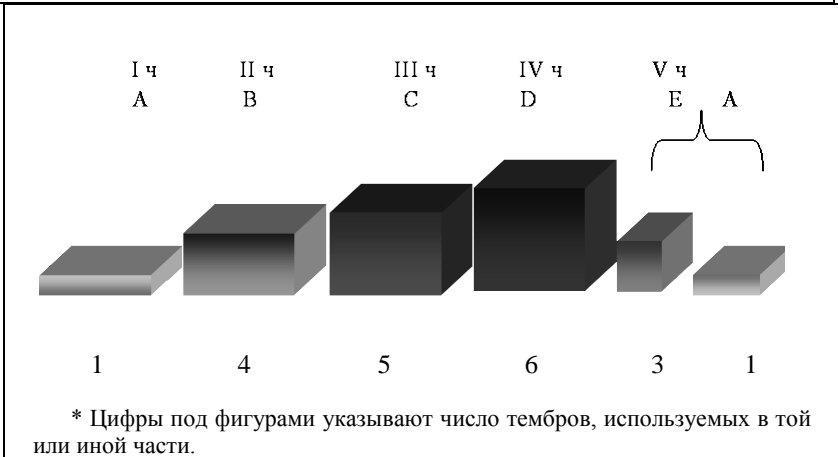
Тембровка — прогрессийная шестичастная ^{Схема 61}

Схема 51. Тембровая форма

³³⁰ В строгом переводе — "пение с юбилеями".

³³¹ Компонентные формы в масштабе всего циклического сочинения.

Схема 52. Форма фактуропроцесса



Развитие *темброкомпозиционной структуры* связано с обновлением числа *разнотембровых* саксофонов, играющих в одном ансамбле. Пятая часть цикла содержит два темброконтрастных раздела, что, собственно, и позволяет оценивать этот цикл как *шестичастную темброформу*:

Iч — 12 Alto — 1 тембр;

IIч — 2 Soprano + 7 Alto + 2 Tenore + 1 Baritono — 4 тембра;

IIIч — 1 Sopranino + 3 Soprano + 4 Alto + 2 Tenore + 2 Baritono — 5 тембров;

IVч — 2 Sopranino + 3 Soprano + 1 Alto + 3 Tenore + 2 Baritono + 1 Basso — 6 тембров;

Vч — (E) 1 Sopranino + 10 Alto + 1 Basso — 3 тембра → (A) 12 Alto — 1 тембр.

Фактуроформа

На уровне отношений фактур как континуальных и линейно-прерывистых (= линейно-дискретных) складов музыкального изложения — сложная трёхчастная репризная форма Схема 52.



Примечания:

1. В роли основных фактурных единиц используются разные виды полифонической фактуры (на схеме они обозначены соответствующими латинскими буквами).

2. "Континуальность" и "прерывистость" — понятия, характеризующие здесь преобладающее конструктивное состояние полифонического материала в каждой из частей сочинения.

3. Контрастная полифония или, иначе, контрастно-полифоническая фактура образуется в 5-й части при взаимодействии двух "пластов" музыкальной ткани: первый — "имитационная интервально-остинатная фактура" на уровне отношений ее крайних голосов (поэтому понятие "пласт" взято здесь в кавычки) и "линейно-каноническая" — мощный десятиголосный средний пласт.

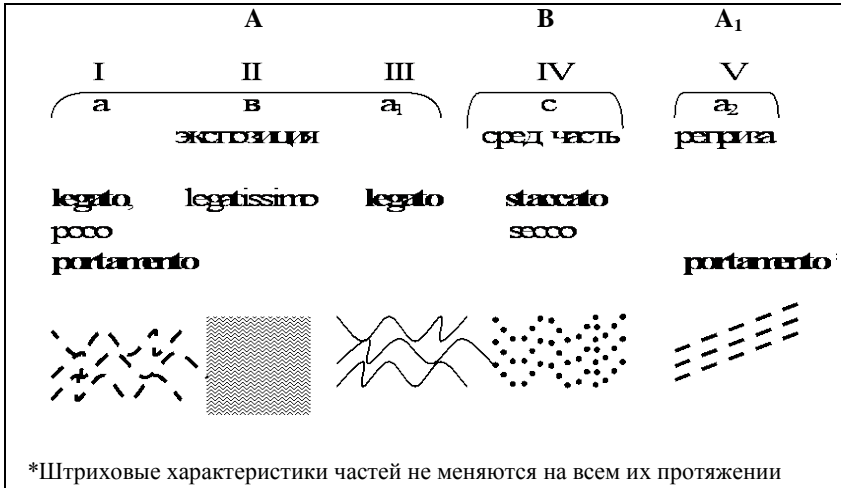
4. Интервальное содержание ритмически идентичных мотивов в разных голосах может совпадать и не совпадать.

Штрихоформа (композиционная структура сочинения на уровне штрихового процесса)

— сложная трёхчастная репризная³³² (экспозиция — "простая" трёхчастная репризная — а-в-а₁; реприза — а₂ — сокращённая и варьированная)^{Схема 53}

Схема 53. Форма штрихового процесса*

³³² Определения "сложная" и "простая", используемые в данном случае, условны и применяются исключительно в связи с большой разницей в протяженности соответствующих разделов "штрихового процесса".



В соотношении рассмотренных *компонентных формопроцессов* складываются следующие закономерности:

- *компонентные формы* на уровне темпового и динамического процессов не совпадают по местоположению своих кульминационных разделов, но идентичны по положению экспозиционных и репризных частей, в следствии чего образуется *разнокомпонентная полиформа относительно синхронная*;
- *темброформа* совпадает по этим параметрам с *темпоформой*, но при этом её пятая часть содержит не один, а два разнотембровых раздела, что позволяет оценивать её как относительно индивидуальный вариант *геометрической компонентной формы* типа "ступенчатая пирамида";
- *штрихоформа* и *фактуроформа* при общем своем сходстве — обе формы имеют трехчастную структуру — не совпадают в границах отдельных своих частей, т.е. вместе образуют *асинхронную однотипную разнокомпонентную полиформу*.

Таким образом, все *компонентные формопроцессы* на уровне различных своих композиционных принципов или реализации одного и того же принципа оказываются относительно самостоятельными.

Компонентные формы отдельных частей цикла

III часть — "Фуга"

Эта часть — первый случай применения В. Екимовским звуко-высотной алеаторики на протяжении относительно крупного раздела многоголосного сочинения (все линейные формулы этой части, за исключением их первого тона, целиком сочиняются исполнителем).
Пример 112.

При такой технике письма дифференциация формопроцесса представляется наиболее эффективной на уровне числа голосов (= голосо-

вой плотности), действующих в той или иной фазе музыкального процесса или, другими словами, на уровне мобильности и стабильности его отдельных *голосовых полей* ³³³.

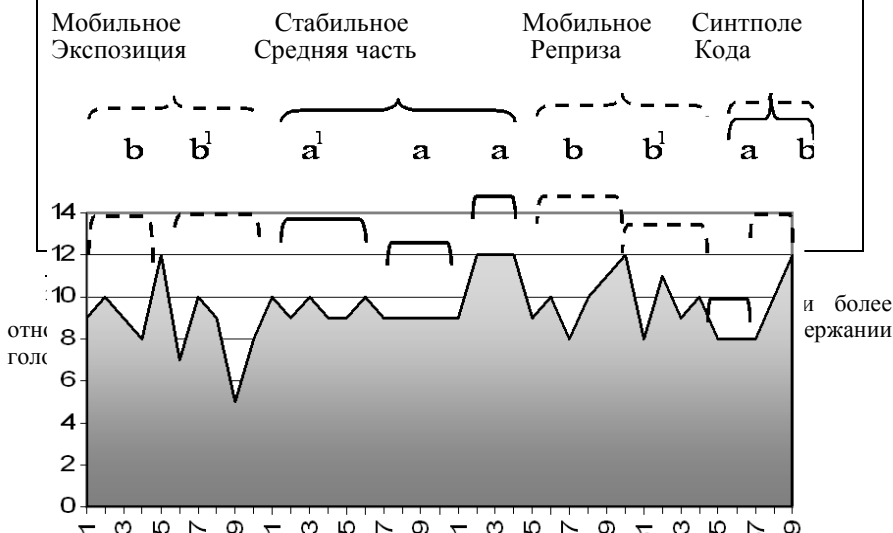
На этом уровне форма "Фуги" представляется как "трёхчастная репризная *плотностно-голосовая форма с кодой*" ^{Схема 54}.

Пример 112.

Example 112 is a musical score for a fugue. It consists of 11 staves, each representing a different voice part. The staves are labeled on the left as follows: Si II, So II, IV, V, A I, VI, VII, XII, T VII, IX, Br X, and XI. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *sfz* (sforzando). There are also vertical lines with numbers 6 and 4 at the top, possibly indicating measures or sections. The score is written in a complex, multi-measure format.

Схема 54.

Формопроцесс на уровне голосовых полей
Голосовые поля*:



Примечания:

*условные обозначения голосовых полей: "а" — стабильное голосовое поле; "а1" — относительно стабильное голосовое поле; "b" — плавно-мобильное голосовое поле; "b1" — резко-мобильное голосовое поле;

** цифры, расположенные по вертикали, означают число голосов, задействованных в том или ином мнимотакте сочинения (голоса подсчитываются только в начале и конце каждого такого такта!); цифры, расположенные по горизонтали, означают номер мнимотакта.

V часть — "Речитатив"

Композиционная структура этой части на уровне линейно-тематического материала представляется относительно индивидуальным решением формы "каноническая секвенция", в качестве основной мотивной единицы которой используется ^{Пример 113} в о с х о д я щ а я л и н и я. Названная индивидуальность обусловлена:

- разнонаправленностью шагов отдельных звеньев секвенции,
- исключительно частым использованием в ней имитаций в приму, а также
- неоднократным возвращением ранее примененных позиций.

В целом такие особенности секвенционно-канонического процесса позволяют определить его как "каноническая позиционно-ротационная (= тонально-ротационная) секвенция".

Пример 113.

[V часть — "Речитатив" — 2-3 тт.]



В качестве также относительно индивидуальной *компонентной формы* этой части можно назвать *позиционную*, т.е. форму, складывающуюся на уровне *позиционных* (= *тональных*) отношений фаз-разделов секвенционно-канонического процесса. Всё позиционное развитие в "Речитативе" выстраивается по принципу многоразового — "рефренного" — возвращения её основной тональности "d" (in D) и опевания этой тональности: d (1-8 тт.) - dis (=es — 8-14 тт.) - des (14-16 тт.) - d (16-18 тт.) - des (19-20 тт.) - d/des³³⁴ (21-22 тт.) - d/es (23 тт.) - dis/d/des (24 тт.) - d/des (25 тт.) - d (26 тт.)³³⁵. Появление новых позиций чаще всего происходит в момент, когда в отдельных голосах ансамбля ещё продолжается развитие линейно-мелодического материала в прежней позиции. При этом эффект позицион-

³³⁴ Две тональности в разных голосах одного и того же такта.

³³⁵ Весь позиционный процесс складывается как своеобразные ротации монограммы Эдисона Денисова "d - es - des...".

ных смен обычно (но не всегда) усиливается за счет одновременного обновления звукорядного материала: в 1-8 тт. — миксолид, в 9-11 тт. — VII e-moll мелодического (производный лад седьмой ступени), в 12-13 тт. — III fis-moll мелодического, 14-16 тт. — Des-dur миксолидийский, в 17 т. — \approx VI f-moll мелодического, 18 т. — \approx d-moll мелодического, ... в 20 — целотонный и т.д.

Такое развитие позиционного процесса придает ему черты смешанной формы — рондо-вариационной, в которой объектом варьирования — "темой" — является звукорядный материал начальной восходящей линейной формулы, в роли рефрена выступает позиция "d", а эпизодов — все остальные его позиции.

"Графический образ" некоторых вариантов многоголосного склада напоминает различные геометрические фигуры, в том числе треугольник и трапецию.

Полифония

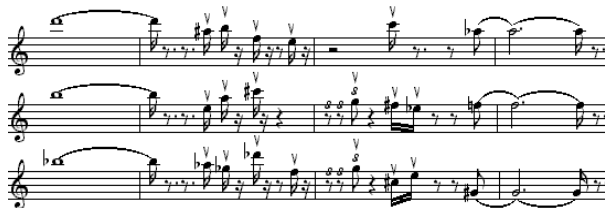
В большинстве разделов отдельных частей сочинения наблюдается активное применение многоголосия, которое, как правило, приводит к возникновению сонорного или квази сонорного звучания. При этом:

- в 1-й части основным конструктивным материалом являются интервально-остинатные формулы разной протяженности — *остинатно-интервальная имитационная фактура* ^{Пример 114},

Пример 114. [1-4 тт., партии 2,7 и 11 саксофонов]



- в синхронной полифонии 4-й части — "дискретная мелодика" с богатой интерваликой и разнообразным ритмическим рисунком — синхронно-полифоническая фактура квази дискретная ^{Пример 115},

Пример 115. [4-я часть, 1-4 тт., партии 1, 2 и 3 саксофонов]

• во 2-й, 3-й и 5-й частях — в основном линии разного типа, в том числе:

- дискретные (прерывистые) восходящие и нисходящие линии, в которых звуковые элементы регулярно и не регулярно чередуются с паузами — полифония мелодическая дискретная;

- дискретные оstinатные линии, состоящие из многократно повторяющихся подряд звуков или созвучий;

- континуальные (непрерывные) восходящие и нисходящие линии, представляющие собой непрерывное движение тонов, гармонических интервалов, созвучий;

- педали в виде протянутых звуков, интервалов и аккордов — педальная фактура;

- волнообразные прямые как сочетание восходящих и нисходящих гамм и арпеджио.

- краткие мелодизированные линии с разнообразной интерваликой, ритмикой и направленностью движения (в основном — 2-я часть).

Композиция 33. Соната с похоронным маршем

для фортепиано (1981)

Компонентные формы*:

Ритмоформа — *многозначная* ³³⁶.

1-е значение — трёхчастная ритмоформа с репризой продолженного действия ³³⁷ и кодой (раздел — *tempo rubato*):

экспозиция — фиксированный ритм с элементами *паузной алеаторики*

Пример 116,

Пример 116.

[начало 1-й части]



реприза — паузная и лигатурная алеаторика ^{Пример 117, сноска 338,}

³³⁶ Ведущая ритмическая техника в Композиции 33 — внетактовая ритмоформульная (*фиксированная* — 1-я и 3-я части и *алеаторическая* — 2-я часть). В качестве её основного материала используются простые длительности (от x), сложные (до двойной целой под фермой) и длительности особого ритмического деления или, в другом определении, *длительности единые, составные и иррациональные*.

³³⁷ Начало репризы — первые элементы *макроритмоформулы* средней части сочинения —

³³⁸ *Паузная алеаторика* — видность алеаторической техники, предусматривающая свободный выбор исполнителем протяженности отдельных пауз, выставленных в нотах. В *лигатурной алеаторике* этот выбор относится к

Пример 117.

[начало 3-й части]



средняя часть — формульный фиксированный ограниченно алеаторический ритм ³³⁹ Пример 118

протяженности нот, завершающихся лигой (в данном случае "целых"). *Алеаторические паузы* в Композиции 33 отмечены знаком " $\sqrt{}$ " и имеют авторскую ремарку "pausa ad lib."

Понятие "фиксированный ритм", подразумевающее ритм, предложенный композитором в партитуре, противопоставляется здесь понятию "алеаторический ритм", которое относится к ритмическому материалу, создаваемому исполнителем на основе композиторских материалов (звуковых, ритмических, динамических и пр.).

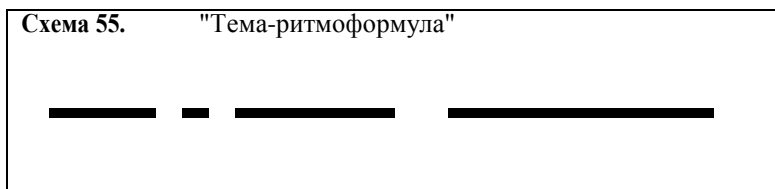
³³⁹ Ритмическая ткань этой части имеет двухпластовую структуру. При этом в одном из её пластов "царствуют" ограниченно алеаторические *глитсандирующие ритмоформулы*, а в другом — макроритмоформула с фиксированным метроритмическим рисунком, допускающая при своем повторении определённое *rubato*, что, собственно, и позволяет определить вид данного ритмического материала в целом как "формульный фиксированный ограниченно алеаторический", т.е. допускающий по отношению к отдельным своим составляющим, как точное своё прочтение, так и относительно свободное.

Пример 118. [начало 2-й части]



2-е значение — трехчастный микровариационный полифонический цикл.

В роли микротем каждой части выступают начальные ритмоструктуры, выстроенные на основе одной и той же четырехдольной ритмоформулы, отдельные доли которой сохраняют свои пропорциональные и порядковые отношения во всех микротемах и вариациях ^{Схема 55, сноска 340}.



Границы микровариаций во всех частях сочинения — это всегда начало нового повторения темы-ритмоформулы. ³⁴¹

Фактуроформа

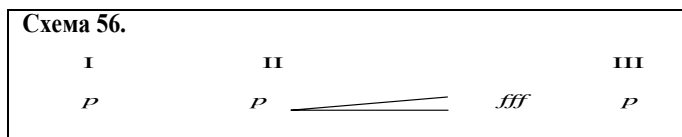
— *генеральные вариации*, в которых функцию макротемы выполняет гетерофонная фактура первой части сочинения, а двух фактурных вариаций на неё — вторая и третья части, соответственно, "свободно-имитационная крещендирующая вариация с форшлаговым "фоном" и "квази хоральная вариация с форшлаговым "фоном".

³⁴⁰ Соотношение долей этой ритмоформулы на схеме дано в графическом выражении. Подробный разбор ритмической структуры во второй и других частях Композиции 33 представлен ниже — в разделе "Компонентные формы на уровне отдельных частей сочинения".

³⁴¹ В первой части эти границы иногда совпадают с "алеаторическими паузами", отмеченными в нотах знаком "√" и имеющими авторскую ремарку "pause ad lib.".

Динамическая форма

— трёхчастная репризная с крещендирующей средней частью (начало репризы динамической формы не совпадает с началом репризы в ритмоформе)
Схема 56.



Компонентные формы на уровне отдельных частей сочинения

Э к с п о з и ц и я

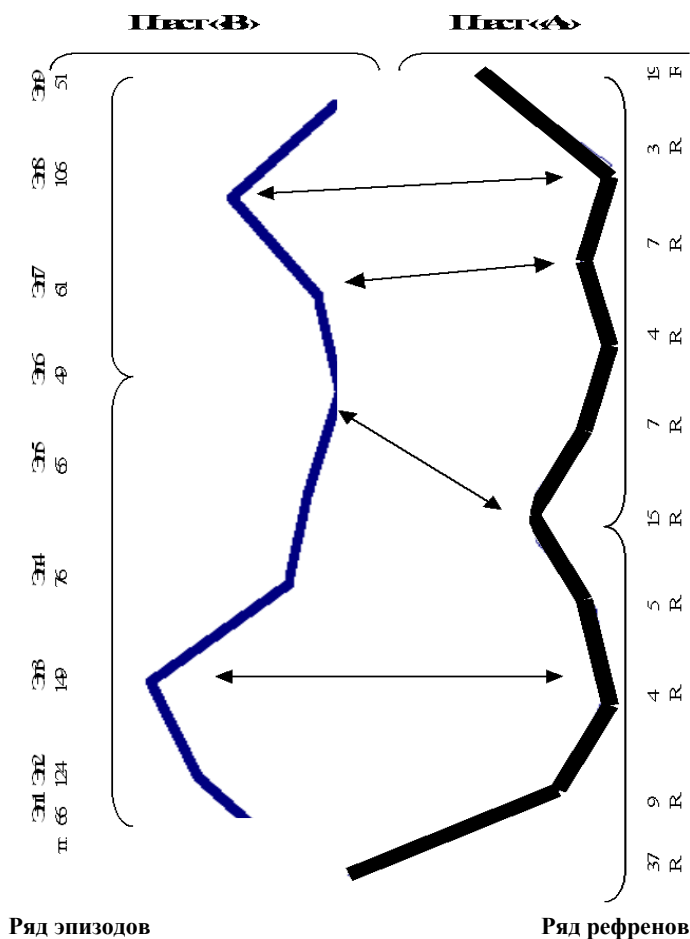
На уровне отношений разделов с асинхронно-многоголосной и синхронно-многоголосной тканью (к последним здесь относятся и микроразделы в виде отдельных гармонических интервалов и квази аккордов) или, иначе, *асинхронных* и *синхронных ритмических полей*³⁴² — *многозначная ритмоформа*
Схема 57.

1-е значение — рондо, рефрены которого — это *синхронное ритмическое многоголосие*, а также отдельные гармонические созвучия, а эпизоды — *асинхронное*. Различие эпизодов в этом рондо обусловлено, прежде всего, относительно индивидуальным построением их ритмической структуры, в том числе:

³⁴² *Синхронное ритмическое поле* — многоголосная структура, все голоса которой имеют идентичное ритмическое содержание. *Асинхронное ритмическое поле* — многоголосная структура, отдельные голоса которой комплементируют друг друга в ритмическом отношении.

В Композиции 33 к *синхронным ритмическим полям* отнесены также и ритмические структуры, отдельные — педальные — голоса которых представлены *едиными длительностями* протяженностью от трех до тридцати двух шестнадцатых.

Схема 57.

Многозначная ритмоформа

Примечания к схеме:

- 1) вершины и низины обеих волн расположены относительно зеркально по отношению друг к другу;
- 2) зеркально сходные моменты в графике развития материала рефренов и эпизодов отмечены стрелками;
- 3) цифры, проставленные под эпизодами и рефренами, означают их общую протяженность в шестнадцатых. Если два и более однофактурных микрораздела идут подряд, то указывается их общая протяженность.

- применением в ней новых вариантов "темы-ритмоформулы";
- новизной полифонического сочетания ранее уже встречавшихся её вариантов;
- полным или частичным их использованием;
- их проведением в увеличении, уменьшении и ракоходном варианте;
- разным уровнем асинхронности ритмических голосов;
- проявлением этой асинхронности в соотношении двух или большего числа этих голосов.³⁴³

2-е з н а ч е н и е — волнообразная форма с зеркальным рельефом.

3-е з н а ч е н и е — ритмополифонические микровариации.

Тема вариаций четырехдольная ритмоформула ^{Схема 55}

В вариациях обновляются: "ритмические исполнители" каждой из долей этой ритмоформулы, при сохранении их изначальных временных пропорций ^{Схема 58}, а также число действующих голосов (при общей тенденции к увеличению этого числа к концу экспозиции).

Наибольшее число микровариаций на данную тему-ритмоформулу образуется в экспозиции. Одни из этих вариаций разделены паузами и, таким образом, оказываются относительно автономными микроразделами, а другие (реже) — "сливаются" в рамках более крупного вариационного раздела. При этом, в каждом из голосов некоторых микровариаций могут одновременно проводиться и разные варианты "темы-ритмоформулы" (разделы с "асинхронно-многоголосной фактурой" — асинхронное многоголосие), и один и тот же (разделы с синхронно-многоголосной фактурой — синхронное многоголосие).

В качестве ведущих приёмов работы с "темой-ритмоформулой" Екимовский применяет:

- разделение отдельных долей ритмоформулы паузами (напр., первые четыре микрораздела экспозиции, в которых точно повторяются пропорциональные закономерности временной структуры "темы-ритмоформулы");
- проведение ритмоформулы в увеличении, уменьшении и ракоходно как в одном и том же голосе, так и разных, как одновременно, так и последовательно;
- удлинение и укорачивание отдельных долей ритмоформулы, а также всех её долей без нарушения их общего порядка и "пропорционального содержания" в их отношениях;
- вычленение отдельных частей "темы-ритмоформулы" с одновременным применением вышеназванных приёмов варьирования;
- распределение отдельных её длительностей между разными (как правило, только двумя) голосами музыкальной ткани;
- перестановка отдельных её долей (редкое явление), что в принципе означает переход из ритмоформульной техники в ритмомодальную.

³⁴³ Определенное различие эпизодов, а также и рефренов, проявляется и на уровне их протяженности.

Схема 58. Примеры вариаций на "тему-ритмоформулу" (из экспозиции)



Средняя часть (в трехчастной ритмоформе) — *двупластовая ритмоформа*:

верхний пласт — семиголосный свободный ритмический канон³⁴⁴ с крещендирующей голосовой и плотностной структурами, выстроенный на основе макроритмоформулы³⁴⁵;

нижний пласт — *рассредоточенные микровариации*, темой которых является начальная *гλισсандирующая ритмоформула*. Вариационное обновление этой формулы связано прежде всего с постоянным изменением её звукового материала и числа входящих в неё тонов (при общей тенденции к его увеличению от 3-х до 7-ми звуков). Процесс развития ритмоструктуры связан также с постепенным сокращением протяженности разрывов между отдельными микровариациями.

Гармония

³⁴⁴ Вся средняя часть выстраивается как звуковысотные свободно-канонические вариации на одну ритмоформулу. В них (с разрешения композитора) допускаются различные отклонения от изначальной протяженности отдельных долей этой ритмоформулы, но при этом всегда сохраняется её метрическая идея. Другими словами, наиболее короткая или, скажем, длинная доли такими и остаются в соотношении с другими долями, но при этом могут стать чуть короче или длиннее, чем в исходном варианте темы-ритмоформулы.

Каждый из голосов канона представляет собой многократное повторение одного и того же звука в заданной ритмоформуле.

³⁴⁵ В этом пласте, как и в первой части, также действует принцип обновления числа голосов в вариациях, но это обновление происходит здесь уже последовательно по нарастающей.

Центропостоянная система, в которой центральным элементом (ЦЭ³⁴⁶) является созвучие, появляющееся в начале сочинения — $g_b b_f h_m gis_1 c_2 e_2$. Оно открывает и замыкает всю композицию, периодически повторяется (чаще не в полном звуковом составе) на протяжении всей экспозиции и на нем же выстраивается верхний пласт второй части. Интервальная структура этого созвучия мультиплицируется на все остальные аккорды.

Гармоническая техника сочинения напоминает аккордовое письмо Росславца (техника синтетаккордов) и позднего Скрябина (техника "гармоние-мелодии"³⁴⁷). Так, например, ЦЭ этого сочинения, подобно аккордике названных композиторов, появляется уже на первой строке сочинения (в позициях g и b) и охватывает собой все голоса музыкальной ткани. В дальнейшем он "обходит" ряд новых позиций (2-я строка, "верхние" голоса — G и Gis , а нижние — E ; 3-я — Fis , B и D), которые в своей совокупности образуют созвучие, по структуре родственное ему. В своих очередных появлениях данный ЦЭ демонстрирует свою интервально-звуковую структуру в полном и неполном объёме. В последнем случае, отдельные его части из одной позиции обычно соединяются с его составляющими из других позиций. Это соединение может происходить и по горизонтали и по вертикали, как внутри отдельных микровариаций, так и между ними.

Жанровые аллюзии

Композитор закладывает в звуковысотный материал пьесы, её фактуру и ритмику определенные конструктивные элементы, вызывающие аллюзию на известные образцы трагической маршевой музыки, в частности, начальные и другие интонации мелодии из марша b -moll'ной сонаты Шопена и мелодии из марша 12-ой сонаты Бетховена.

³⁴⁶ Аббревиатура Ю.Н.Холопова.

³⁴⁷ Термин В. Дерновой.

Композиция 39. Манда́ла

для р-но (2), sx., org. (elettrico), perc. (2), v-c., cmb, fl. (1983)

Фактуроформа на уровне всего сочинения

— *двойной фактуротематический канон*.

Панкомпонентная форма — *многозначная вариационная*:

1-е значение — "контрастно-полифонические четырехтемные алеаторические вариации с континуальной стреттно-циклической трехчастной структурой";

2-е значение — *многотемные middle-вариации* — вариационная трёхчастная форма, все темы которой появляются в середине вариационного процесса³⁴⁸;

3-е значение — *двойной фактуротематический канон*

4-е значение — "серийная композиция", в которой серийный принцип проявляет себя в определенном порядке появления "тем-микроквadrатов" (*фактуротем**) и "вариаций-микроквadrатов" сочинения, и его "повторении" — после серийно-комментарного проведения этих микроквadrатов — в ракоходном варианте. Данный принцип действует во всех четырех тематически самостоятельных пластах музыкальной ткани.

Контрастно-полифонические четырехтемные алеаторические вариации с континуальной стреттно-циклической трехчастной структурой^{Схема 59_} (1-е значение)³⁴⁹

³⁴⁸ Вариационная форма, тема (темы) которой расположены в середине вариационного процесса. Такого рода форма представляется третьим — промежуточным — видом вариационной формы, стоящим между *предтематическими вариациями* (вариациями на тему, появляющуюся в конце сочинения) и *посттематическими* (= традиционными — вариациями на тему, появляющуюся в начале сочинения).

³⁴⁹ Алеаторика в "Манда́ла" применяется в следующих вариантах:

1-я часть — всем исполнителям предоставлена полная свобода в перестановке звуков "тем-квadrатов", в увеличении или уменьшении числа этих звуков, но при этом не разрешено добавлять к ним новые по высоте тоны. Ограничены также ритмический и динамический материалы и число возможных микровариаций в рамках тем-квadrатов и последующих "макровариациях". Предлагаемая композитором в начале сочинения ротационная работа с отдельными сегментами "тем-микроквadrатов" и его разрешение на применение других вариантов работы с ними, приводят к образованию в самих темах и последующих вариациях местных микровариационных циклов с исключительно мелкими композиционными разделами — "вариациями-сегментами";

2-я часть — всем исполнителям разрешена свободная перестановка уже не отдельных звуков, а более крупных их групп — "сегментов-микроквadrатов", входящих в состав общей "темы-макроквadrата" (подробнее о содержании материала второй части см. в основном тексте работы);

Схема 59.

стр. партитуры:	4-19	19-24	24-25
части:	I-я часть	II-я часть	III-я часть

Контрастно-полифоническое содержание этих вариаций обусловлено действием в музыкальной ткани четырех "голосов-пластов", в каждом из которых разрабатывается своя *фактуротема* ^{Пример 119}.

Наличие в вариациях трехчастной структуры связано с образованием в этих пластах трех разделов с относительно разной техникой варьирования.

Континуальность и *стреттно-циклическая композиционная структура* сочинения — результат применения в нем сквозного и разновременного перехода из одной части в другую на уровне отдельных "голосов-пластов" ^{Пример 120, сноска 350}.

Все части вариационного цикла имеют как общее, так и различное в своем содержании. Если к первому можно отнести сходство их микрофактурного, гармонического (звукоряды, интервальные группы и созвучия) и ритмоформульного материала, а также вариационно-алеаторическую технику, то ко второму — прежде всего, применение в каждой из частей относительно разных методов этой техники.

3-я часть — здесь вновь повторяется алеаторическая техника первой части.

Таким образом на уровне техники письма складывается "трёхчастная алеаторическая форма".

³⁵⁰ Кроме того, в первых двух частях этого цикла применен и одинаковый принцип постепенного вступления всех голосов-пластов.

Пример 119.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

I pf I (senza Ped) *p* (5 mas)

sempre simile quasi precedente

II 3 violins *mf* (5 mas)

III 3 violas *mf* (5 mas)

pf II (senza Ped) *p* (4 mas)

vc *p* (3 mas)

sempre simile quasi precedente

fl *f* (5 mas)

cl *f* (5 mas)

bb *f* (5 mas)

Пример 120.

Композиционная стретта — конец 1-й части и начало 2-й (термин Т.В. Шевченко)

The image displays a musical score and a corresponding diagram illustrating the compositional stretta between the end of Part I and the beginning of Part II.

Score:

- Part I (Left):** Features a piano (p) section with a melodic line and a bass line. The tempo is marked *mf*. The score includes a section labeled "Конец I ч" (End of Part I) with a tempo of *mf* and a section labeled "Конец I ч" (End of Part I) with a tempo of *mf*.
- Part II (Right):** Features a piano (p) section with a melodic line and a bass line. The tempo is marked *f*. The score includes a section labeled "Начало II ч" (Beginning of Part II) with a tempo of *f* and a section labeled "Начало II ч" (Beginning of Part II) with a tempo of *f*.

Diagram:

- The diagram consists of two horizontal timelines, one for Part I and one for Part II, with measures numbered 1 through 17.
- A large, dark, stylized arrow points from the end of Part I (measure 17) to the beginning of Part II (measure 1), indicating the compositional stretta.
- The arrow is labeled "Начало II ч" (Beginning of Part II) in white text.
- The diagram also shows a section labeled "Конец I ч" (End of Part I) with a tempo of *mf* and a section labeled "Начало II ч" (Beginning of Part II) with a tempo of *f*.

Пример 121. [стреттное проведение четырех макротем II-й части]

The image displays a musical score for Example 121, illustrating the crossing of four macrotema II. The score is organized into four systems, each containing multiple staves. Above the staves, four wavy lines represent the macrotema. The first system on the left shows the initial state, while the subsequent systems show the macrotema crossing each other. The fourth system on the right shows the final state, with the macrotema in a different order. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex rhythmic and melodic structure.

Многотемные middle-вариации (2-е значение)

Структура таких вариаций содержит три относительно самостоятельных раздела. Первый раздел — это группа вариаций на ещё не появлявшиеся темы — так называемые, "предтематические вариации", второй раздел — изложение самих тем ^{Пример 121}, третий — новая группа вариаций на эти же темы — "посттематические вариации".

В первом разделе последовательно в качестве отдельных микротем варьируются 2-й — 8-й сегменты "тем-макроквадратов", появляющихся в среднем разделе, а в роли тематического материала второй группы вариаций выступают только первые сегменты этих "тем-макроквадратов". В результате форма первого раздела может быть определена как "предтематические семерные алеаторические вариации", а форма третьего раздела как "посттематические одготемные".

Двойной фактуротематический канон (3-е значение)

Контрастно-полифоническая музыкальная ткань содержит два макропласта, каждый из которых выстроен как фактурный канон: верхний пласт — имитация "линейно-мелодической фактуры", нижний — "аккордовой". Канон относительно свободный, что обусловлено возможностью алеаторической перестановки отдельных сегментов тем-квадратов, микрофактура которых имеет определенные отличия в своей протяженности.

Форма отдельных частей

Каждая из частей сочинения выстроена как четырехтемные алеаторические вариации.

Первая часть

Четыре темы вариаций представлены в партитуре в виде четырех алеаторических микроквадратов ("темы-микроквадраты") с относительно разным векторным, гармоническим, ритмическим, тембровым и, отчасти, динамическим решением³⁵¹. Все квадраты на уровне своего звукового и регистрового содержания имеют трехслойную структуру, а на тембровом уровне — двухслойную.

Роль вариаций на каждую из четырех тем выполняют семь разделов первой части, в которых обновляется число тонов в отдельных сегментах "тем-микроквадратов", их позиция и расположение относительно друг друга ("вариацииротации"), но при этом, как правило, сохраняется ритмика и фактурный рисунок начального "микроквадрата-темы".

Вторая часть

В отличие от первой части, в роли тем второй в каждом "голосе-пласте"

³⁵¹ Для каждого из четырех слоёв музыкальной ткани используется одновременно, как правило, три разных динамических единицы. Исключение — применение в трех слоях "р", а в четвертом "mf" на 11 стр. партитуры с внетаковой ритмической организацией), только "f" во всех слоях на 16 стр.

используются уже алеаторические не микро-, а макроквадраты, но с тем же (!) тембровым решением.

Содержание каждой из таких "тем-макроквадратов" — это ракоходная последовательность, в которую входят "тема-микроквадрат" первой части и начала всех вариаций на неё³⁵².

Все "темы-макроквадраты" в разное время появляются сразу после завершения последней из вариаций первой части^{Пример 121}.

Третья часть

Темы этой части сочинения, как и первой — это "микроквадраты". Подобно второй части, она также возникает не сразу, а в виде *композиционного стретто*. Однако в отличие от второй, её "стреттное начало" подчеркнуто применением нового тембра — *flauto*, приносящего с собой также и новую микрофактуру — "трехоктавное арпеджио" (по звуку "до"), на фоне которой ещё звучат последние вариации второй части. Собственно начало третьей части — это момент динамического единства всех исполнителей — *fff*.

Гармония

Звукоядный материал "предтематических вариаций"

В каждом из четырех "голосов-пластов" используются разные звукояды:

- 1-й пласт (*piano, saxophono tenore*) — трихорды со структурой 1.3 (в целом — 1.3.2.3.1);
- 2-й пласт (*organo elettrico, 3 tom-toms*) — пентахорды со структурой 1.2;
- 3-й пласт (*piano prepared, violoncello*) — трихорды со структурой 1.5³⁵³;
- 4-й пласт (*cembalo, 3 piatti sospesi*) — хроматические гексахорд и пентахорд (в целом — одиннадцатитоновый хроматический ряд).

Звукояды каждой из "тем-микроквадратов" в последующих вариациях частично обновляют свой тоновый состав и позицию (напр., трихорд верхнего голоса партии первого фортепиано имеет следующие позиции: "микро-тема" — d-es-fis; 1-я вар. — a-b-cis-d; 2-я вар. — b-cis-d-f-ges; 3-я вар. — d-

³⁵² В качестве первого компонента этой последовательности используется новый сегмент-вариация на тему-микроквадрат первой части.

Наряду с функцией темы для новых вариаций, эти макроквадраты выполняют по отношению к предыдущему материалу сочинения и функцию *концентрированных зеркальных реприз-код*.

Как и в первой части, в каждой из "тем-макроквадратов" и вариациях на них используются одновременно всегда три разных динамических единицы (исключение — *Кода*, где применяется "*fff*" одновременно во всех четырех слоях музыкальной ткани).

³⁵³ Весь звуковой состав начального алеаторического квадрата 3-го пласта образует *тоноряд* 1.1.2.1.1.2.1.1 — ais-h-c-d-dis-e- (fis — возможный тон) -g-as. Использование только большой и малой секунд в его структуре указывает на интервальное родство этого *тоноряда* с пентахордами второго.

es-fis-g; 4-я вар. — h-c-dis-e-g; 5-я вар. — cis-d-f; 6-я вар. — gis-h-c-dis-e; 7-я вар. — fis-g-b).

Принципы гармонической организации:

- алеаторический (вся ткань),
- сонорный (вся ткань),
- модальный (каждый из пластов),
- техника интервальных групп (только гармонические пласты).

Модальный принцип действует на звукорядном уровне (= *тономодусов*) и на уровне интервальных групп (*модусы интервальных групп*).

Алеаторический принцип применяется на уровне всего гармонического материала.

Сонорный принцип проявляется и на уровне отдельных пластов музыкальной ткани и всех пластов в одновременности. При этом в первом и втором пластах образуется микрополифоническая свободно-имитационная сонорика, в третьем и четвертом — аккордовая сонорика, а в целом — контрастно-микрополифоническая (отношения двух макропластов: 1-й + 2-й и 3-й + 4-й).

Композиция 40. Стансы

для двух скрипок (1984)

Семичастный цикл.

Компонентные формы на уровне всего цикла:

- ❖ двойные ритмовариации³⁵⁴
 - ❖ концентрическое громкостное (= динамическое)
- рondo^{Схема 60}.

Схема 60.							
Стансы:	1-й	2-й	3-й	4-й	5-й	6-й	7-й
Вариации двойные	Тема "А"	Вар1	Вар2	Вар3			
Концентрическое рondo	Тема "В"	Вар1	Вар2	Вар3			
	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p</i>
	г	эп1	г	эп2	г	эп3	г

Общие в музыкальной ткани всех частей цикла:

- мелодический и гармонический материал на уровне ряда интервальных групп³⁵⁵;
- мнимотактовый и внетактовый метроритм;
- полифоническая фактура.

Различное в их содержании:

- мелодика и аккордика;

³⁵⁴ Содержание композиционного процесса в этих вариациях охарактеризовано в последующих анализах «Стансов».

³⁵⁵ К числу наиболее часто повторяющихся интервальных групп относятся сочетания малой секунды с квинтой (квартой), с тритоном и терцией (секстой), а также комбинации из двух малых терций (ум. трезвучие), больших терций (ув. трезвучие), малой и большой (минорное и мажорное трезвучия, малый мажорный септаккорд).

Напр., группа 1.6 — des-d-as из начала первого Станса неоднократно отражается в других Стансах, в частности, в группах: gis-a-es (6-й Станс), es-e-a (5-й Станс), d-g-cis (3-й Станс) b-e-f (4-й Станс V-по II); группа также из начала первого Станса — 1.3.4, содержащая в своем составе минорное созвучие — e-es-ges-b, повторяется затем в опосредованных связях звуков e...cis....gis... dis (es)... h из второго Станса (V-по I) и звуков e...g...h (V-по II), а также в непосредственных связях звуков e-cis-gis (V-по II). В опосредованных отношениях оказываются, как правило, задействованы звуки, являющиеся началом, концом и вершиной (= низиной) той или иной мелодической микро- или макроволны.

- ритмический рисунок³⁵⁶,
- разные виды полифонической фактуры.

Кроме того, в нечетных частях сочинения используется "мнимотактовый метроритм", в четных — "внетактовый".

РИТМИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ

В сочинении используется только одна форма "мнимотактового метроритма" — модальная мнимотактовая и несколько форм "внетактового". При этом мнимотактовый метроритм имеет некоторые отличия в разных частях цикла.

Мнимотактовый метроритм

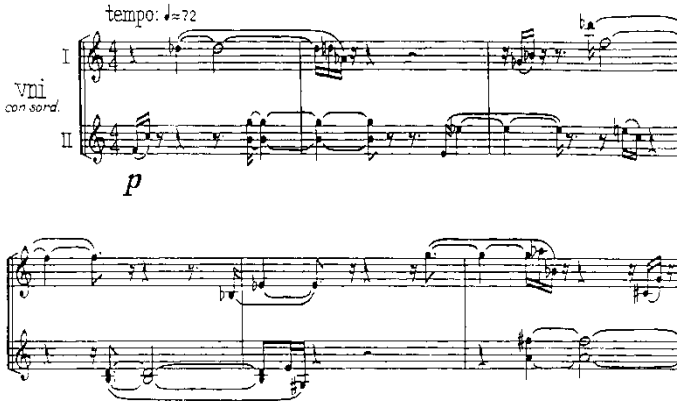
1-й Станс. Ритмомодус этой части содержит три *рациональные ритмоединицы*, в ~~том~~ числе, две, имеющие стабильную временную протяженность — X и q , а также одну мобильную, протяженность которой меняется на протяжении Станса в диапазоне от $e.X$ до $h.X$. Эти ритмоединицы образуют несколько микро- и макроформул. К числу первых относятся комбинации долгой длительности с двумя шестнадцатыми в конце или одной шестнадцатой в начале, ко вторым — разные комбинации из отдельных единиц ритмомодуса и вышеназванных микроформул (границы отдельных комбинаций — одновременная пауза в обеих скрипичных партиях).

Макроформулы повторяются последовательно (редкое явление !) и эпизодически (частое !) и, в том числе, в основном, ракоходном и ротационном вариантах (величина долгой длительности в этих вариантах обычно обновляется). В целом метроритмическая структура решена как цепь *рас-средоточенных* (за некоторым исключением) *вариаций* на последовательно или эпизодически возникающие "темы-ритмоформулы"

Пример 122

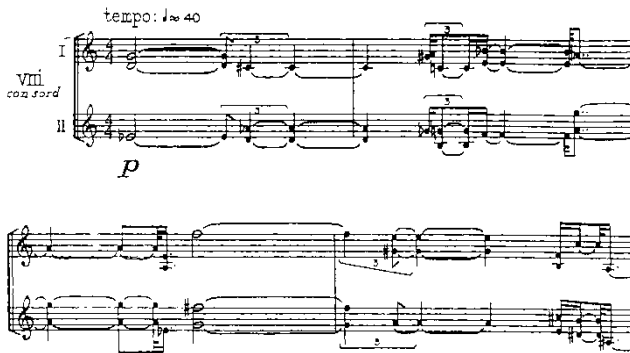
³⁵⁶ Напр., первый и последний рефрены насыщены паузами, в третьем они занимают крайне незначительно место, а во втором отсутствуют полностью.

Пример 122.



3-й Станс. Индивидуальная закономерность его временной ткани — синхронное ритмическое двухголосие Пример 123.

Пример 123.



Кроме того, ритмомодус этого Станса, в отличие от 1-го, содержит не только *рациональные длительности*, но и *иррациональные*.

5-й Станс — комплементарное ритмическое четырехголосие.

7-й Станс. Его ритмическая структура, выстроена на основе *трех* ритмомодусов, в том числе: двух, содержащих только *звучащие длительности* и одного, состоящего только из *незвучащих длительностей* (пауз) Пример 124.

Пример 124.



Первый модус звучащих длительностей состоит из одной простой длительности и одной ритмоформулы — X и Q, второй — из пяти ритмоформул: 1) q qx, 2) q qxh, 3) q qxhh, 4) q qxhhh, 5) q qxhhhh. Все длительности этих ритмоформул всегда появляются только в окружении пауз³⁵⁷.

Модус не звучащих длительностей (модус пауз) включает четыре паузы — A a a I. Каждая из них используется в тексте обычно в разных комбинациях с другими (крайние части) и относительно редко как самостоятельная единица (средняя часть).³⁵⁸

³⁵⁷ При повторении каких-либо из ритмоформул протяженность ранее использованных в них пауз обычно меняется.

Возможно также и оценка всей ритмической структуры как модальной организации, выстроенной на основе одного модуса, в котором отдельные ритмические единицы — это разные комбинации звучащих и не звучащих длительностей.

³⁵⁸ Седьмой "Станс" на уровне ритмического процесса имеет трехчастную структуру:

I-я часть — ритмический канон (его начало — 2-й такт, партия первой скрипки, его конец — 11-й такт).

II-я часть. Её характерное отличие — первое применение двух групп из двух шестнадцатых подряд разделенных паузами и их последующее многократное повторение;

III-я часть (21-й т.) — возвращение к ритмическим единицам первой части, но вне канонического движения.

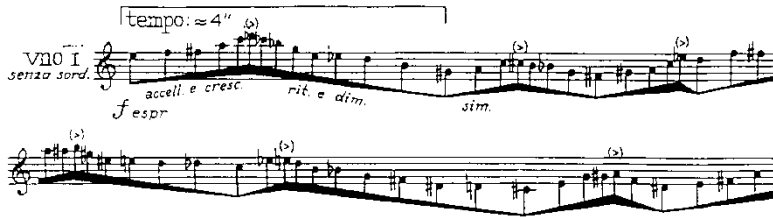
Ритмический материал 7-го, 4-го и 1-го "Стансов" имеет много общего, в том числе: многократно повторяющуюся группу из двух шестнадцатых, её чередование с краткими длительностями: восьмыми в 4-ом "Стансе" и шестнадцатыми в 7-ом.

Внетактовый метроритм**2-й Станс** — ограниченно-алеаторический модально-ритмоформульный

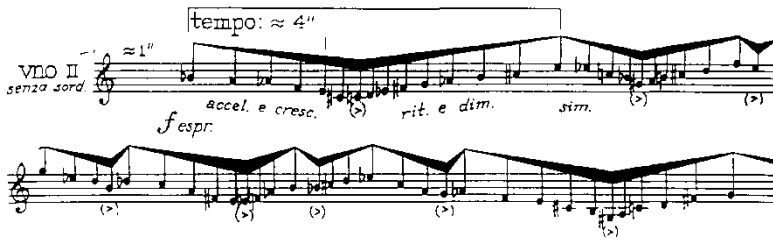
Пример 125

Пример 125. (первые две строчки из каждой партии)

Партия I



Партия II



В качестве конструктивного материала этого Станса используется модус однородных "ограниченно-алеаторических ритмоформул", каждая из которых представляет собой безцезурную последовательность *крецендирующей* и *диминуирующей ритмоединиц*³⁵⁹ и отличается по числу своих долей.

Форма обеих скрипичных партий выстраивается как цепь ритмогармонических вариаций на начальные "темы-ритмоформулы". В вариациях постоянно обновляется число длительностей и звуковой состав этих тем.³⁶⁰

Такое сходство придает последнему "Стансу" цикла композиционное значение репризы-коды.

³⁵⁹ Под *крецендирующими* и *диминуирующими ритмоединицами* здесь понимаются те группы длительностей, отдельные доли которых выстроены по принципу постепенного увеличения или, напротив, уменьшения своей протяженности. Протяженность долей в ритмоединицах данного "Станса" варьируется по усмотрению исполнителя, но в пределах 4-х секунд ($\approx 4''$), что и позволяет называть такие *ритмоединицы* "ограниченно-алеаторическими ритмоформулами".

³⁶⁰ При построении мелодической темы используется серийное изложение

В каждой скрипичной партии применяется свой *векторный принцип звуковой структуры*: у первой скрипки — это всегда последовательность восходящего и нисходящего движений, у второй — напротив, нисходящего и восходящего.

Начало партии второй скрипки "запаздывает" по отношению к началу партии первой, что в целом приводит к образованию общей для этих партий формы свободного двухголосного канона. С учетом зеркального соотношения *векторных структур* голосов этого канона, его форма может быть определена также и как "свободный двухголосный зеркальный канон".

4-й Станс — модально-ритмоформ~~у~~нный метроритм. Конструктивный материал — две ритмоединицы: **е** и **q q**, которые используются в разном порядке и с разным числом повторений подряд (**е** — от ~~двух~~ до пяти в экспозиции, от двух до трех в репризе и 23 раза в середине; **q q** — не более двух).

Метроритмическая ткань каждой скрипичной партии имеет трехчастную динамическую репризную форму (в репризах возвращается ритмическая структура экспозиций, но при этом обновляется порядок их ритмоединиц, а середины имеют мономерную ритмическую структуру, возникающую синхронно в обеих партиях).

Как и во 2-ом Стансе в соотношении материала **о б е и х с к р и п о к** здесь также складывается форма свободного канона, но уже не с *зеркально-векторной структурой*, а "канона с серединой"⁰. В то же время, принцип зеркальности находит и здесь своё, правда, очень специфическое воплощение в перекрестном соотношении крайних разделов скрипичных партий по их протяженности и материалу ^{Схема 61 361}.

высотного материала в виде шестизвуковой серии (e-des) и её ракохода (от ces к d), которое, однако, в дальнейшем не сохраняется в качестве основного принципа гармонической структуры.

³⁶¹ Из схемы видно, что отношения по протяженности экспозиций и реприз разных скрипичных партий образуют дважды зеркальную структуру:

во-первых, на уровне протяженности экспозиции первой скрипки и репризы второй (34 к 33), а также экспозиции второй и репризы первой (19 к 19), и во-вторых, на уровне отношений их экспозиций (34 к 19) и реприз (19 к 33).

Начала реприз в обеих партиях совпадают, но в дальнейшем принцип их свободно-имитационного соотношения, который действовал в начале сочинения восстанавливается.

Пример 126.

Начало 1-й части (фрагмент)

VNO I
senza sord.
ff

Сепетина

Схема 61.

Протяженность в е	34	23	19
1-я скрипка	экспозиция	середина	реприза
Протяженность в е	19	23	33
1-я скрипка	экспозиция	середина	реприза

6-й Станс — здесь вновь, как и в четвертом Стансе, используется модально-ритмоформульный метроритм. В состав ритмического модуса Станса входят пять простых длительностей: $e - e. - q - qx - q$ и одна *крепнущая ритмогруппа*. Метроритмическая ткань каждой из скрипичных партий складывается как цепь ритмических групп, составленных из элементов данного *ритмомодуса*. При этом отдельные ритмические группы часто оказываются ракоходом или ротационным вариантом по отношению к предыдущим (равным им по числу временных долей), либо к отдельным частям более крупных ритмических групп. В результате, весь ритмический процесс представляется как цепь *распределенных* (в основном !) микровариаций на последовательно или эпизодически возникающие "темы-ритмогруппы" Пример 127.

Пример 127.

tempo: $\text{♩} \approx 86$

VNO I
senza sord.

f *dim. (♩)* *cresc. (♩)* *sim.*

VNO II
senza sord.

$\approx 2^{\circ}$ tempo: $\text{♩} \approx 86$

f *dim. (♩)* *cresc. (♩)* *sim.*

Композиция 42. Прелюдия и фуга

для органа (1985)

Автор эскиза Т.В. Шевченко

ПРЕЛЮДИЯ

Форма — многозначная:

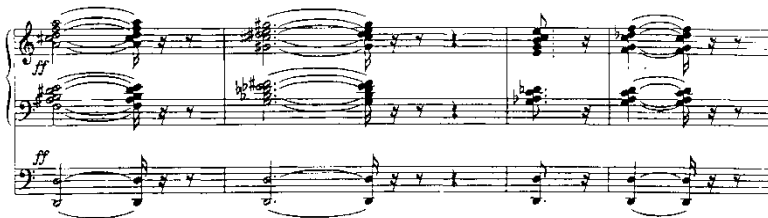
1-е значение — трёхчастная изоритмическая (каждая часть — изоритмический период);

2-е значение — консеквенция из трех звеньев (секвентно проводятся только первые интонации верхнего голоса из первого звена) При-
мер 128.

Пример 128. Консеквенция Первое звено



Второе звено



Третье звено



3-е значение — гармонические вариации.

Тема (1-16 тт.) с *дискретно-хоральной фактурой*. Её "дискретные голоса", наряду с одинаковыми интервалами — м2, б2 и м3 содержат и разные (напр.: 7-й "голос" снизу — 1.3.1.1.3.1.1.2.3.1.1.3.2, 6-й —

5.3.1.2.1.6.2.1.2.5.3, 5-й — 7.2.2.1.2.1.1.8.3.3³⁶²) Пример 129.

Пример 129.



Две вариации — 2-й и 3-й изоритмические периоды. В них обновляется интервальное и звуковое содержание дискретной аккордики и дискретных голосов темы, а также её динамика. Изменение динамики подчинено принципу прогрессии: тема — *f*, 1-я вариация — *ff*, 2-я вариация — *fff*, что позволяет определить громкостную форму сочинения как "трехступенную пирамиду неполную (без спуска)".

Техники письма (в Прелюдии):

на уровне ритмической ткани — модальная. В качестве конструктивной основы используются модус "звучащих длитель-

³⁶² Новые интервалы выделены жирным шрифтом.

ностей" — е. - q x - h x - h x ³⁶³ модус "незвучащих длительностей"
или, просто, пауз (A Aa A Aa) ³⁶⁴ и модус ритмоформул — е. A - е. A
- q x Aa h x Aa h x Aa i .

❖ на уровне гармонической ткани — хроматическая
12-ступенная тональность in D ³⁶⁵.

ФУГА

Содержание формы данной фуги с учётом ряда её важных конструктивных и других параметров может иметь следующее определение: *фуга континуальная, микроимитационная без индивидуализированной мелодической темы** Пример 130.

Основные объекты имитации — "микротемы" как отдельные интервалы (преобладают !), "микротемы" как относительно краткие группы интервалов, а также *векторные микротемы** (т.е. "микротемы" как то или иное местное моновекторное движение в общем мелодическом развитии) и отдельные ритмоформулы.

Большинство имитаций свободные, поскольку в них встречается:

- замена в имитируемой микротеме одного интервала на другой при сохранении её *векторной структуры*;
- замена интервального и звукового содержания в имитируемых ритмоформулах;

³⁶³ Каждая из длительностей этого модуса может быть понята как, соответственно, е - q - h - h , к которым прибавлена одна х, что напоминает технику прибавленных длительностей О. Мессиана.

³⁶⁴ В записи пауз сохранен их авторский вариант.

³⁶⁵ Весь цикл позиционно замкнут: его начальная восьмизвучная "сложная тоника" (термин Ю.Н. Холопова) является также и последним аккордом Фуги.

Пример 130.

The musical score for Example 130 is presented in four systems, each containing a piano (p) staff and a bass (b) staff. The piano staves are in treble clef, and the bass staves are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'p' (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. The first system shows a piano staff with a 'p' dynamic and a bass staff with a 'pp' dynamic. The second system shows a piano staff with a 'p' dynamic and a bass staff with a 'p' dynamic. The third system shows a piano staff with a 'p' dynamic and a bass staff with a 'p' dynamic. The fourth system shows a piano staff with a 'p' dynamic and a bass staff with a 'p' dynamic.

- изменение векторной структуры имитируемой микротемы при

сохранении интервальной;

- проведение имитируемой ритмоформулы в увеличении, уменьшении и ракоходном варианте (при этом встречается удлинение и укорачивание всех или отдельных долей такой формулы, но (!) без нарушения порядка их появления, а также общей закономерности в их пропорциях);
- имитирование только отдельных частей ритмоформул с одновременным применением разных приёмов их варьирования.

Композиция 43

для двух фортепиано (1986)

Компонентные формы:

❖ на уровне фактуротемного процесса — *фактуроформа многоплановая*:

- 1-й план — *двойные фактуротематические вариации* трехчастного строения с зеркально-стреттной репризой-кодой и "внутренними репризами";
- 2-й план — "перекрестный канон" или, в другом определении, — "канон с внутренними репризами", стреттной кодой и обрамлением.

❖ на уровне протяженности разделов с различным фактурным содержанием — ритмоформа многоплановая:

- 1-й план — на уровне отношений *двух фактурных* разделов по их протяженности — *регрессивно-рассредоточенная ритмоформа*³⁶⁶;
- 2-й план — на уровне отношений *трех фактурных* разделов по их протяженности — *рассредоточенная обращенная волна*³⁶⁶.

Двойные фактуротематические вариации (1-й план) трехчастного строения с зеркально-стреттной репризой-кодой и "внутренними репризами"^{Схема 62}

Первая тема представляется как фактурно-многозначное явление (см. Примечания к схеме):

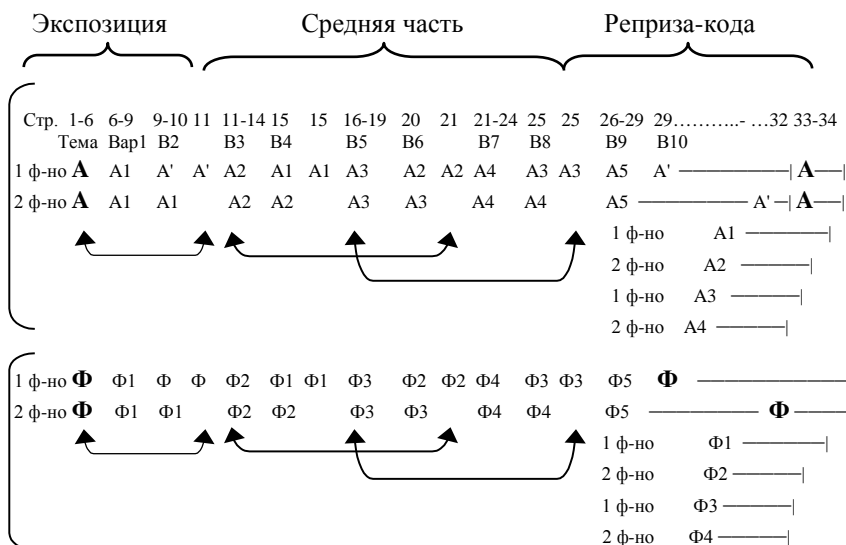
1-е значение — *аккордовое ломанное арпеджио* или, иначе, *супертоновое ломанное арпеджио*. Она же может быть определена и как "аккордовая звонница", сопровождающая гулкие удары большого "колокола" второй *фактуротемы* (мощные октавы в нижних голосах обоих ф-но);

2-е значение — *дискретно-аккордовая арпеджированная фактура*, что обусловлено появлением каждого нового арпеджио только после паузы;

3-е значение — *синхронная полифония*, в отдельных "голосах" которой одновременно используются противоположное и параллельное движения с разной интерваликой.

³⁶⁶ Термин Т.В. Шевченко.

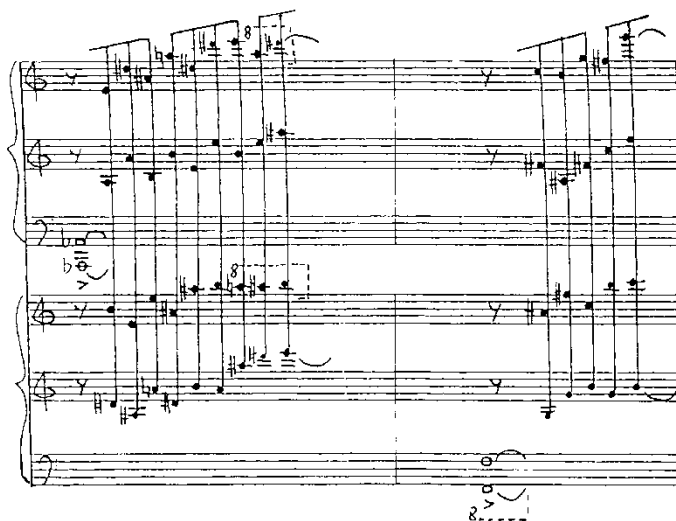
Схема 62.



Примечания:

- первая фактуротема Пример 131 — аккордовое или, иначе, *супертоновое ломанное арпеджио* (т.е. арпеджио из супертонов, каждый из которых — это отдельный аккорд в составе мощного суперсозвучия. "Ломанный характер" арпеджио обусловлен периодическими отклонениями от начального восходящего движения с последующим возвращением к нему). Фактуротема обозначена на схеме буквой "А", а вариации на неё — той же буквой, но с соответствующими каждой вариации порядковыми номерами;
- вторая фактуротема — октавно-колокольная (мелодическая линия из протянутых нот, продублированная в октаву) — обозначена на схеме буквой "Φ" (фондовая тема);
- скобки со стрелками указывают на границы м е с т н ы х трехчастных репризных форм;
- на схеме указываются не такты, а страницы авторской рукописи.

Пример 131.



Звуковое содержание октавно-колокольной *фактуры* представляется квази-серийным и возникает как "конструктивная аллюзия" на кропотливую селекционно-ротационную работу с рассредоточенной серией. ^{Схема 63}

Схема 63.

1	2	3	4	5	1	3	5	6	4	2	7	2	3	6	5	8	9	3	5	10	2	5	10	3	11
cis	b	h	as	f	cis	h	f	e	as	b	d	b	h	e	f	es	a	h	f	ges	ais	f	ges	h	c

Первая вариация (с. 6-9)

Фактура верхнего и нижнего слоёв — *дискретно-хоральная*, в то время макрофактура всей ткани *имитационно-векторная* (дискретно-хоральные пласты имитируют точно и зеркально направление движения друг друга, образуя в целом специфическую компонентно-полифоническую форму типа *векторный канон*). ^{Пример 132}

Пример 132.

A $\sharp B \sharp C$ etc.

ca: 5" - 8" ad lib.

I *p poco a poco cresc. al f*

II *p poco a poco cresc. al f*

Ped.

The musical score for Example 132 is divided into two main sections. The upper section consists of two staves, labeled I and II. Staff I begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*poco a poco cresc.*) leading to a fortissimo (*al f*) dynamic. Staff II follows a similar pattern. Both staves include pedal markings (*Ped.*) and are marked with 'ca: 5" - 8" ad lib.'. The lower section of the score features sustained chords and pedal points across multiple staves, with 'Ped.' markings indicating the duration of the pedal.

Октавно-колокольная фактура нижнего тематического слоя постепенно теряет свою многозвучность и октавность и становится остинатно одноновой (звук "до" большой октавы).

Вторая вариация (с. 9-11)

Полифактура, выстроенная из трех предыдущих фактур. В ней, на фоне "возродившейся" колокольно-октавной фактуры обновляется и аккордовое ломанное *арпеджио*, которое становится прямым (в партии первого ф-но), и аккордово-пуантилистическая фактура первой вариации, теряющая своё имитационно-векторное содержание в партии второго ф-но ^{Пример 133}.

Пример 133.

The musical score for Example 133 consists of two staves, labeled I and II. Staff I is a grand staff with a treble and bass clef, while Staff II is a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a complex, polyphonic style with many beamed notes and accidentals. Above the first measure of Staff I, there is a tempo marking '♩ = 60 (♩ = 12)' and a dynamic marking 'f'. Above the first measure of Staff II, there is a tempo marking 'ca: 6''-11'' and a dynamic marking 'f'. The score includes several measures of music, with some measures marked 'Ped.' (pedal) and 'etc.'. The notation is dense and intricate, typical of advanced musical composition.

Завершается вариация первой "внутренней репризой" — полифактурой, предельно близкой к тематической, в которой контрапунктируют *прямое арпеджио* и "колокольная фактура".

Третья вариация (с. 11-14)

Аккордовая фактуротема в этой вариации, как и в предыдущей, появляется в виде *прямого арпеджио*, но уже с двухуровневой имитационной структурой, т.е. как *многозначная фактура*. Имитационные отношения возникают здесь между трехтоновыми субаккордами, входящими в состав более крупных созвучий, и между самими этими созвучиями³⁶⁷ Пример 134.

³⁶⁷ В имитациях второго уровня — вертикальные отношения субаккордов разных фортепианных партий — возникает эпизодическая синхронность.

Пример 134.

A ≠ B ≠ C etc.

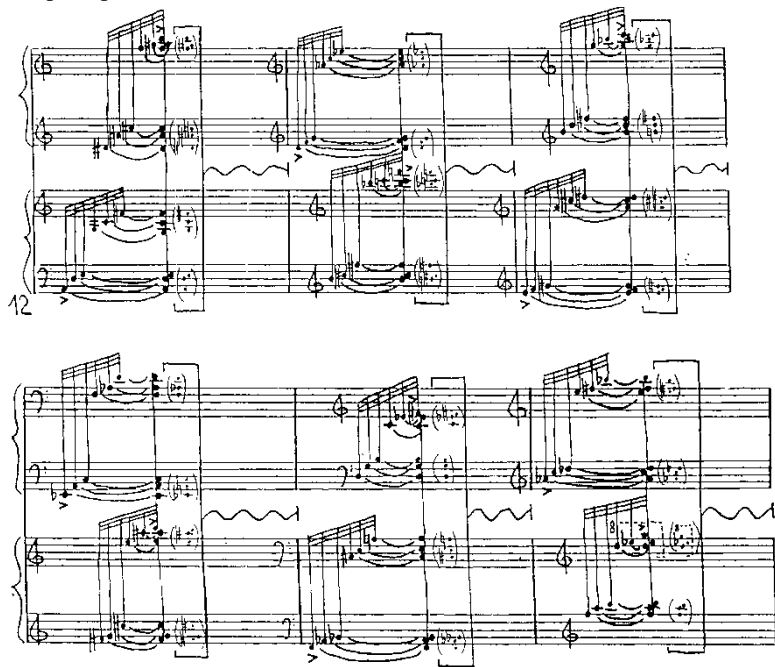
A ca: 4-6 ad lib.

The musical score for Example 134 is written for piano (I) and harpsichord (II). It consists of two systems. The first system begins with a treble staff for the piano and a bass staff for the harpsichord. The piano part features a series of ascending and descending arpeggiated figures, while the harpsichord part provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). Pedal markings are present, including *Ped.* and ** Ped.*. The second system is divided into sections B and C. Section B continues the arpeggiated patterns, while section C introduces more complex rhythmic and melodic elements. The score concludes with a *Ped. (a 2)* marking.

Варьирование октаво-колокольной фактуры, помимо обновления её звуковысотного материала, связано также с активным становление её второго фактурного значения — "имитационного рассредоточенного двухголосия", в качестве отдельных голосов которого выступают "мелодии" первого и второго ф-но, составленные из нижних звуков очередных прямых арпеджио, регулярно появляющихся в каждой из фортепианных партий.

Пример 135

Пример 135.

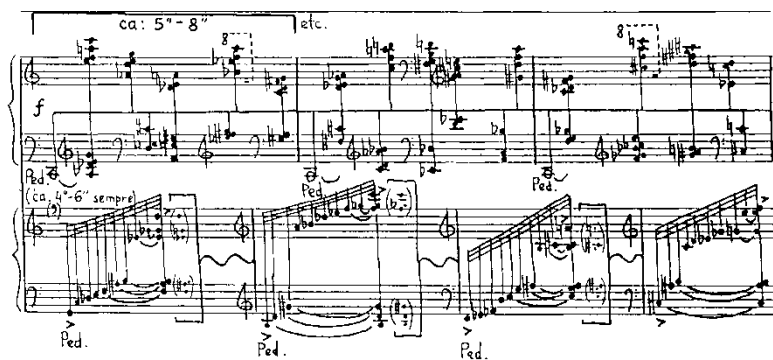


Четвертая вариация (с. 15)

Полифактура, в которой контрапунктируют "аккордовые фактуры" 1-й и 3-й вариаций

Пример 136

Пример 136.

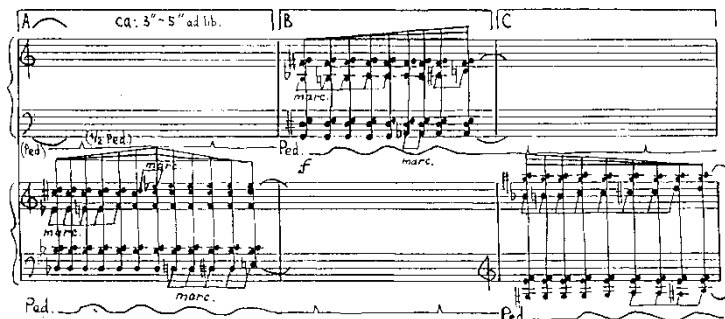


Обновление в фактуре 4-ой вариации связано с увеличением числа временных долей в её субфактурных единицах и переходом от имитации трех- и шестизвуковых элементов к имитации десятизвуковых. В фактуре 1-й ва-

риации её конструктивное содержание не изменяется, но обновляется, связанный с ней, звуковой материал.

Пятая вариация (с. 16-19)

Пример 137.



В ней представлен принципиально новый вариант "аккордовой фактуры" — *репетиционно-аккордовая глissандирующая* (с глissандирующими ритмоединицами) ^{Пример 137}.

Этот склад изложения, подобно ряду предыдущих, также представляется как фактурно-многозначное явление, поскольку наряду с его репетиционно-аккордовым значением, он воспринимается и как яркая вариация на "колокольно-октавную фактуру". Последняя предстает здесь как многотембровое явление с волнообразной динамикой.

Основные варианты полифонической фактуры в пятой вариации — это "имитационная двупластовая" и "имитационная четырехголосная". Объект имитации в двупластовой — фрагменты репетиционно-аккордовой фактуры с глissандирующими ритмоединицами³⁶⁸, в четырехголосной — восходящие секундовые мотивы, образующиеся из отдельных звуков "репетиционных аккордов" (все эти звуки выделены *marcato*)

Шестая вариация (с. 20-21)

Здесь наблюдается контрапункт "аккордовых фактур" 3-й и 5-й вариаций. Завершается она "аккордовой фактурой" из третьей вариации — вторая "внутренняя реприза".

Седьмая вариация (с. 21-24)

Варианты "аккордовой фактуры" в этой вариации: "дискретно-аккордовая", состоящая из очень рассредоточенных и резко акцентированных

³⁶⁸ Фрагменты имитируются как в полном, так и частичном объеме. В частности, может имитироваться отдельно только *крецендирующая* или только *диминуирующая* ритмоединицы.

созвучий, и "аккордово-тремолирующая", в состав которой входит два четырехтоновых созвучия, каждое из которых состоит из двух зеркально тремолирующих интервалов³⁶⁹ Пример 138.

Пример 138.

Варианты её полифонической фактуры — "контрастная двухпластовая полифония", в которой один пласт "дискретно-аккордовый", а другой — рассредоточенная последовательность тремолирующих аккордов, и "имитационная дискретно-двухпластовая полифония", один пласт которой — это дискретная последовательность *пунт-аккордов* в партии второго ф-но, а другой пласт — аналогичная последовательность в партии первого ф-но.

Восьмая вариация (с. 25)

Здесь образуется контрапункт аккордовых *фактуротем* 3-й и 4-й вариаций. Завершается эта вариация *фактуротемой* из пятой вариации — третья "внутренняя реприза".

Девятая вариация (с. 26-29)

В этой вариации рождается новый вариант гармонической фигурационной фактуры, а именно: кластерная фигурация^{Пример 139} (гармоническая фигурация в аккордах с кластерной структурой 1.11.1), квази кластерная (1.1.4.1) и др.

³⁶⁹ Верхний интервал тремолирует от нижнего звука, а нижний — от верхнего.

Резко звучащие акцентированные и рассредоточенные созвучия вызывают определённую аллюзию на октавно-колокольный склад изложения.

Пример 139.

A# B# C etc.

A Ca: 1"-2" ad lib. | B | C

The musical score for Example 139 consists of two staves, I and II. Staff I begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains three measures: measure A (marked 'Ca: 1"-2" ad lib.'), measure B, and measure C. Staff II begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It also contains three measures corresponding to A, B, and C. Both staves feature dense, rapid sixteenth-note passages. Dynamic markings include 'f' (forte) at the start of measures B and C, and 'poco cresc. al ff' (poco crescendo, then fortissimo) in measures C. Pedal markings ('Ped.') are present at the beginning and end of measures B and C on both staves.

Варианты полифонической фактуры:

1-й — микроимитационное многоголосие (объект имитации — краткие малосекундовые мотивы, при имитации которых варьируется их звуковой объём и время вступления);

2-й — пластовая имитационная полифония на уровне двух фортепианных партий (объект имитации — кластер-фигурация)

Этот склад изложения, как и ряд предыдущих, представляется фактурно-многозначным явлением, поскольку наряду с "фигурационно-кластерным" и имитационным значениями, он выступает и как новое очередное решение "колокольню-октавной фактуры", которая обретает здесь образ непрерывного праздничного колокольного перезвона.

Десятая вариация (с. 29-34)

Это реприза-кода всего вариационного цикла. Её конструктивное содержание — "контрастно-полифоническое шестифактурие", в котором контрапунктируют фактуры всех нечетных вариаций и самой фактуротемы

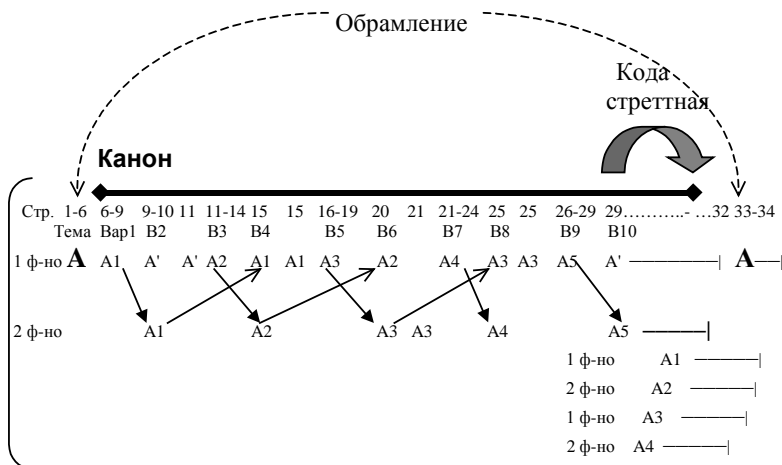
Пример 140

Пример 140.

The musical score is divided into three main sections, each with two staves (I and II).
 - The first section (top) is marked with a large 'I' on the left. It features complex, overlapping melodic lines. Dynamic markings include *sff* (sforzando) and *dim.* (diminuendo). Pedal points are indicated with *(Ped.)*.
 - The second section (middle) is marked with a large 'II' on the left. It continues the complex melodic interplay. A section of the first staff is marked with a wavy line and *(Ped.)*.
 - The third section (bottom) is marked with a large 'III' on the left. It features a more rhythmic and dense texture. Dynamic markings include *sff* and *F* (forte). Pedal points are indicated with *(Ped.)*.
 The score is written in a complex, overlapping manner, characteristic of a 'crossed canon' (перекрестный канон). The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings throughout.

Форма вариации — "перекрестный канон" с внутренними репризами, стреттной кодой и обрамлением схема 64.

Схема 64.



Примечания:

- начало канона — *фактуротема A'*, его конец — завершение имитации *фактуротемы A5* в партии 2-го ф-но;
- перекрестная природа канона обусловлена повторной имитацией *фактуротем* из 1-й — 4-й вариаций (первая имитация каждой *фактуротемы* отмечена стрелками с "жирным" острием, последующая — с "нежирным");
- "внутренние репризы" возникают в партии первого ф-но в следующем порядке: 1-я реприза — возвращение темы A1 (B4), 2-я — темы A2 (B6), 3-я — темы A3 (B8);
- в роли обрамление канона — выступает *фактуротема вариаций (A)*;
- начало коды — Вариация 10, на фоне которой стреттно проводятся *фактуротемы A4, A3, A2 и A1*.

Регрессийно-рассредоточенная ритмформа

Данная композиционная структура складывается на уровне отношений тех п о л и ф а к т у р н ы х разделов по их протяженности, в которых оба

ф-но вместе играют один и тот же один вариант какой-либо аккордовой и "колокольной" фактур ^{Схема 65, сноска 370}.

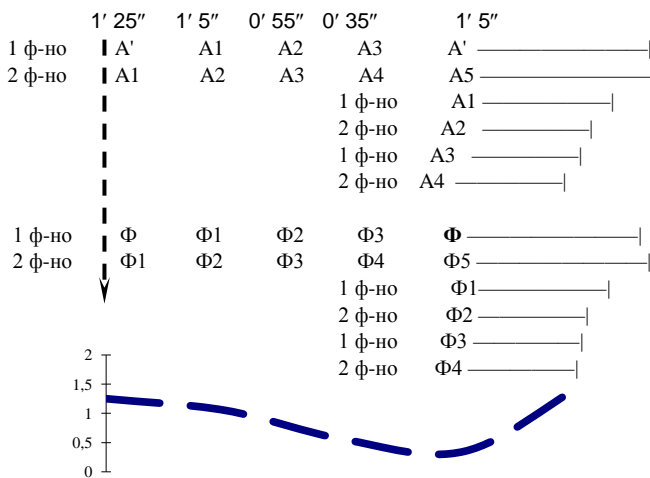
Схема 65.

	3' 15"	2' 36"	2' 35"	2' 3"	1' 5"	1' 51"
1 ф-но	A	A2	A3	A4	A5	A
2 ф-но	A	A2	A3	A4	A5	A
1 ф-но	Ф	Ф2	Ф3	Ф4	Ф5	Ф
2 ф-но	Ф	Ф2	Ф3	Ф4	Ф5	Ф

Рассредоточенная обращенная волна

Эта форма образуется на уровне временных отношений остальных полифактурных разделов сочинения, в которых взаимодействуют несколько вариантов "аккордовой фактуры" и "колокольной" ^{Схема 66}.

Схема 66.



Техники письма:

- в фактурном процессе — полисерийная (прима первой серии — последовательность из шести аккордовых фактуротем, прима второй

³⁷⁰ Протяженность частей рассматривается как сумма протяженностей их тактов.

Для определения времени звучания каждого такта берется его средняя величина, которая определяется композитором в секундах. Так, если в 1-й части проставлено: са: 5" — 8", то величина такта здесь оценивается в 6,5" ($(5" + 8") : 2$), во 2-ой, где са — это 4" — 6", его средняя величина оценивается в 5" ($(4" + 6") : 2$) и т.д.

— из шести вариантов колокольной фактуротемы; их ракоходы проводятся в заключительном разделе сочинения);

- на уровне протяженности разделов сочинения — *прогрессийная*;
- на уровне протяженности отдельных тактов и ритмических единиц, связанных с ними — *алеаторическая ограниченная*;
- в гармоническом процессе — техника интервальных групп (ведущие интервальные группы — 6.1, 1.4, 1.2, 2.3) и квази додекафонная техника (наиболее близок к строгому додекафонному письму гармонический материал на с. 14) ^{Пример 141}.

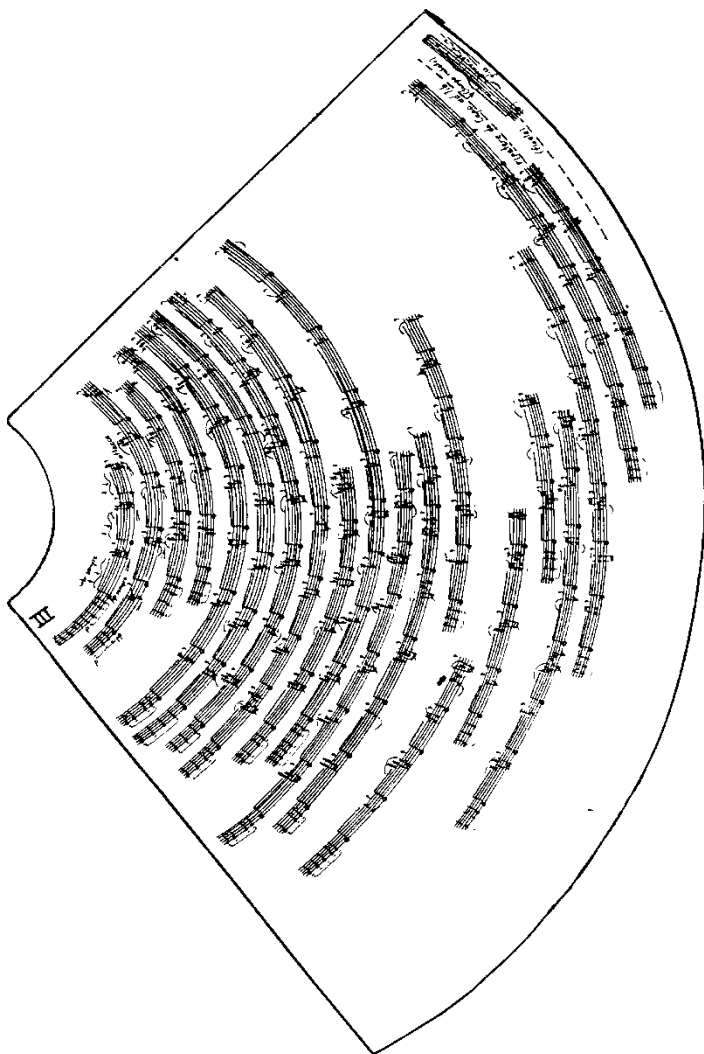
Пример 141.



Композиция 44. В созвездии "Гончих псов"

Сочинение для трех флейт и магнитофонной пленки (1986) Пример 142

Пример 142. Фрагмент партитуры (партия 3-й флейты)



Начало партии 3-й флейты (в увеличении).



Форма

— "ограниченно-алеаторические свободно-канонические вариации".

Тематический раздел — свободный трехголосный канон, сопровождаемый шумом радиоэфира, записанным на магнитофонную ленту.

Вариационный раздел — одна или несколько (по усмотрению исполнителей) свободно-канонических вариаций с синхронным завершением всех голосов на общем материале.

Весь процесс варьирования связан с произвольной перестановкой исполнителями разных тематических фрагментов из своих партий при соблюдении определенных указаний композитора³⁷¹.

Форма в партиях флейтистов до начала общего вариационного процесса складывается как цепь ритмо-гармонических микровариаций, тема которых — это первый фрагмент текста каждой партии (его первая строка). В микровариациях обновля-

³⁷¹ "<...> при повторении все ноты, кроме "ми", должны звучать: в первой партии на полтона ниже<...> или выше<...>; во второй — на тон ниже<...>; в третьей — на тон выше<...>; заканчивается сочинение в любом месте по договоренности исполнителей, но обязательно с одновременным переходом на заключительную фразу<...>".

ется содержание некоторых из ритмогрупп микротем, в том числе: ч и с л о
о д и н а к о в ы х д л и т е л ь н о с т е й с фиксированной и неопреде-
лѐнной протяженностью, а также п р о т я ж е н н о с т ь п о с л е д н и х
и в ы с о т а соноровиний.

Ритмический материал сочинения:

единые длительности (= простые) с фиксированной протяженностью —
х, е, q

единые алеаторические длительности (длительности с импровизируе-
мой протяженностью в пределах установленных композитором) ^{Схема 67.};

Схема 67.

(tempo rubato)

h̄ (1-5 ") ³⁷², q̄, q̄q̄q̄q̄q̄q̄

ритмогруппы, составленные из р а з н ы х длительностей с фиксиро-
ванной протяженностью;

ритмогруппы, составленные из о д и н а к о в ы х длительностей с
фиксированной протяженностью;

ритмогруппы, составленные из единых длительностей с импровизи-
рованной протяженностью.

Ритмическая организация

— внетактовая модальная система. Еѐ основные модусы ^{Схема 68.}:

модус ритмогрупп, составленных из длительностей с ф и к с и р о -
в а н н о й п р о т я ж е н н о с т ь ю;

модус ритмогрупп, составленных из длительностей с и м п р о в и -
з и р о в а н н о й п р о т я ж е н н о с т ь ю, паузы и простой длительно-
сти;

модус ритмогрупп, связанных посредством какой-либо простой дли-
тельности и используемых в основном или ракоходном вариантах.

³⁷² В скобках композитором указаны временные границы, в пределах которых исполнитель, по своему выбору, может сыграть тот или иной звук с такой ритмической графикой.

Схема 68.

- 1) e e e, q q q, q q q q, e q, e q q, q e e, q e e e, e q e,
e q e e, q e q
- 2) $\overline{h} \ x, \overline{h} \ \overline{q} \ \overline{q}, \overline{h} \ \overline{q} \ \overline{q} \ \hat{A} x$
- 3) q q e, q q e q, q e e e q q

Гармония

В целом вся звуковая ткань сочинения решена как сонорная структура, в которой взаимодействуют два относительно самостоятельных пласта:

ф о н о в ы й — сонорно-шумовая субструктура (её конструктивные элементы — эфирные соноршумы, зафиксированные и проигрываемые на магнитофонной пленке) и

в е д у щ и й — субструктура, конструктивными единицами которой являются "соноры-линии" и "соноры-точки"³⁷³. Все эти единицы выстроены из разных тонов темперированной и экмелической звуковых шкал³⁷⁴. Экмелические единицы, как правило, представлены соноролиниями прямой и волнообразной конфигурации и разной протяженности³⁷⁵.

Гармоническая организация на уровне отдельных исполнительских партий представляется как одна из разновидностей тональной системы, а именно, как "остинатная тональность". Центр этой тональности — многократно повторяемый тон "ми".

³⁷³ "Сонор-линия", "сонор-точка" — сонорные единицы из классификации А. Маклыгина (см. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки. // *Laudamus*. Сб./ст., М., 1992).

³⁷⁴ Смещение "экмелического" и "темперированного родов" интервальной системы (термины Ю.Н. Холопова).

³⁷⁵ Крайние тоны этих соноролиний образуют разные интервалы в пределах 12-типолутоновой шкалы.

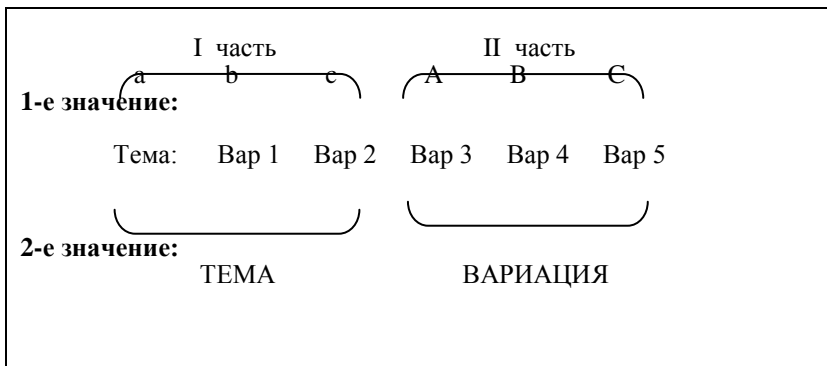
Композиция 51. Двойные камерные вариации

для двенадцати саксофонов (1989)

Форма

— *многозначные ритмовариации* Схема 69.

Схема 69.



1-е значение — тема и пять вариаций;

2-е значение — тема и одна вариация.

Тема и пять вариаций (1-е значение)

Тема (раздел, обозначенный партитуре первой части сочинения буквой "а" — 1-21 тт. ^{Пример 143}) — это серийно-дискретное двенадцатиголосие³⁷⁶, все голоса которого — дискретные линии, составленные из *звукоточек*, разделенных паузами разной протяженности — отличаются друг от друга в ритмическом, высотном и тембровом отношении.

Серия													
номер тона	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
тон	g ₁	e ₁	b _m	ges ₁	f ₁	a ₁	h _m	cis ₁	es _m	c ₁	d _m	as ₁	
интервальная структура (в полутонах)	3		6	8	1	4	10	2	10	9	10		

Пример 143.

$\text{♩} = 40$  piano Композиция 51.1989



Все звукоточки имеют протяженность в одну рациональную или одну иррациональную шестнадцатую.³⁷⁷

Фактура всего раздела может быть определена как "дискретно-многоголосная свободно имитационная".

В а р и а ц и и — пять последующих после темы разделов сочинения (все по 21-му такту), отмеченные композитором в первой части буквами "b" и "c", а во второй — "A", "B" и "C".

1-я вариация — дискретно-двенадцатиголосная фактура, в которой наряду со *звукоточками* — вначале изредка, но затем всё чаще и чаще — появляются краткие *звуколинии*, разделенные паузами. В отдельные моменты эти линии начинают звучать одновременно, вследствие чего музыкальная ткань мутирует из звукоточечной пуантилистической фактуры в линейно-дискретную.

Пример 144

³⁷⁷ Иррациональные шестнадцатые связаны с триольными и квинтольными пропорциями.

Пример 144.

Handwritten musical score for Example 144, featuring twelve staves for various instruments and voices. The score includes measures 34 and 36, with annotations like "senza sord" and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

2-я вариация — линейно-дискретная двенадцатиголосная фактура, му-
тирующая в линейно-мелодическую Пример 145

Пример 145. (43-45 и 61-63 тт.)

 forte



3-5-я вариации — это ритмические вариации на материал первых трех разделов сочинения — а-б-с. Их функция — ограниченно-алеаторическое обновление ритмического материала во всех голосах названных разделов. Это обновление связано с произвольным

смещением исполнителями большинства длительностей в своих голосах, но в пределах мнимотактов, указанных композитором³⁷⁸. При этом в 3-ей вариации обновляется ритмоструктура темы, в 4-й — ритмоструктура первой вариации, в 5-й — второй

Пример 146, Пример 147, Пример 148

Пример 146.

Третья вариация (начало)

³⁷⁸ Каждый такт делится композитором с помощью пунктирной линии на четыре равных доли, в пределах которых исполнители проигрывают свои *звукоточки*. Обязательным для них здесь является только точная последовательность вступления и несинхронность игры отдельных *звукоточек*.

Пример 147. Четвертая вариация (начало)

$\langle B \rangle$ mezzo forte

22 23 24

Fl
Ob
Cl
Fag
Tr-ba
Cor
Tr-ne
Vno I
Vno II
Vla
Vc
Cb

Пример 148. Пятая вариация (начало)

$\langle B \rangle$ piano

43 44 45

Fl
Ob
Cl
Fag
Tr-ba
Cor
Tr-ne
Vno I
Vno II
Vla
Vc
Cb

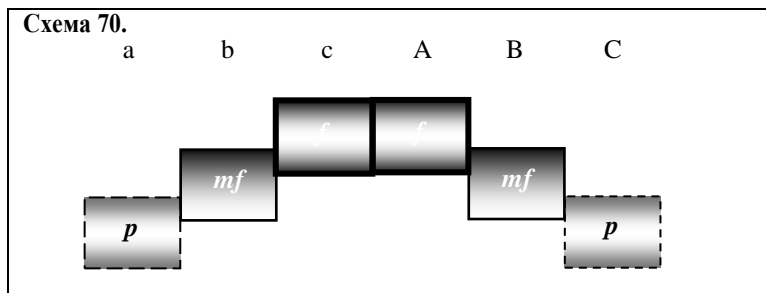
18 Cb

Тема и одна вариация (2-е значение)

Тема — вся первая часть сочинения (1-63 тт.); вариация — вся вторая его часть.

Динамическая форма

Важнейшие закономерности динамического процесса «Двойных камерных вариаций» — это его *статичность* в каждом разделе сочинения и *прогрессивность* на уровне отношений динамических структур этих разделов. Наличие таких закономерностей обуславливает образование в сочинении *зеркально-прогрессивной шестичастной громкостной формы* или, в другом определении, "шестиступенной равносторонней динамической пирамиды" ^{Схема 70}.



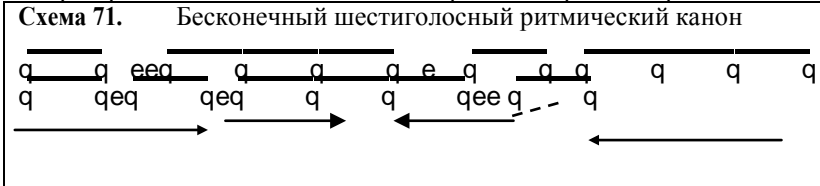
Композиция 52. Успение

для ансамбля ударных (1989)

Сочинение с ограниченно-алеаторической временной структурой и относительно специфическими *компонентными формами*, в том числе, образующимися:

1. На уровне временного процесса — "бесконечный шестиголосный ритмический канон".

Форма ритмотемы канона — квази *зеркальный ритмопериод* ³⁷⁹, Схема 71.



2. На уровне тембрового процесса — *многозначные вариации*:

1-е значение — *каскадные стреттные шестиголосные тембровариации на ритмотему* (или, в другом определении, *высотно-тембронисходящие вариации*) ³⁸⁰. Их содержание: *ритмотема*, изложенная в партии Crotali и восемнадцать (!) тембровых вариаций;

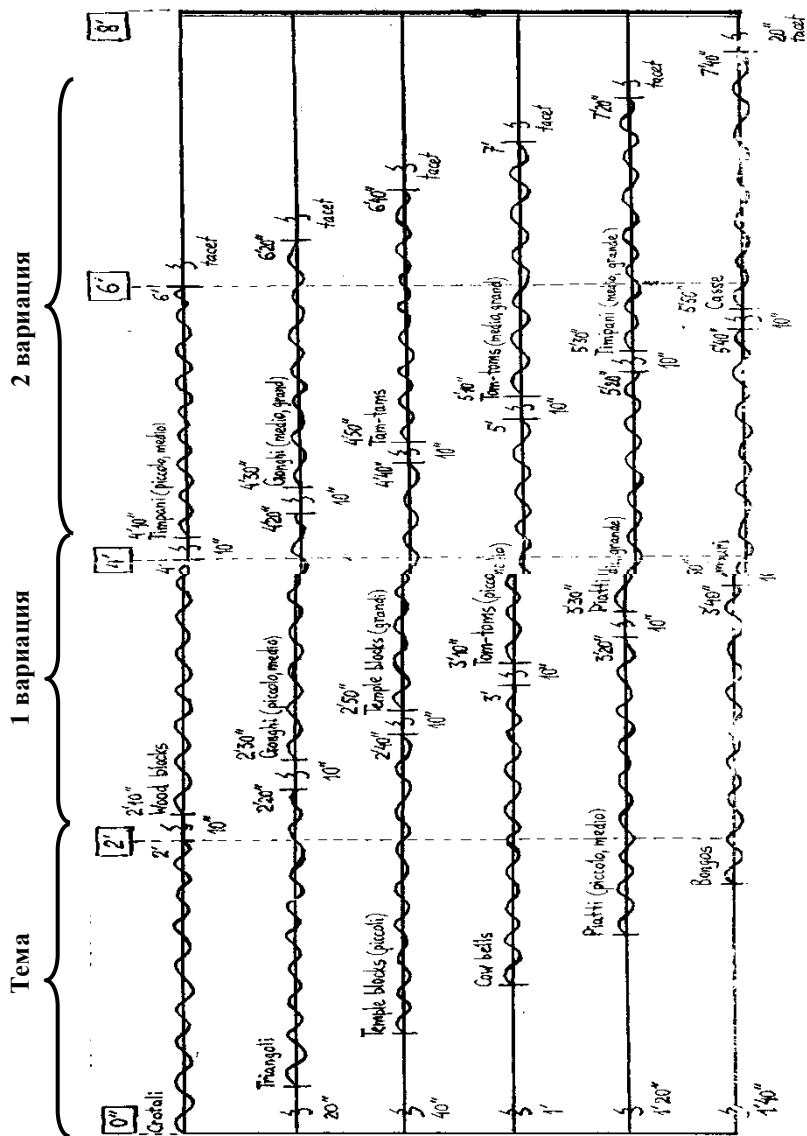
2-е значение — *темброблочные стреттные вариации*. Их содержание: тема — темброблок из шести инструментов и две вариации — два последующих темброблока, в которых обновляется инструментальная палитра тематического темброблока ^{Пример 149}.

³⁷⁹ Нарушение зеркальности отмечено на схеме "прерывистой линией". Между длительностями *ритмотемы* возможна (по желанию исполнителя) вставка пауз различной протяженности ("pause a piacere"), но с условием, что общая протяженность *ритмотемы* при этом будет равна примерно 30 секундам (tempo: ≈ 30").

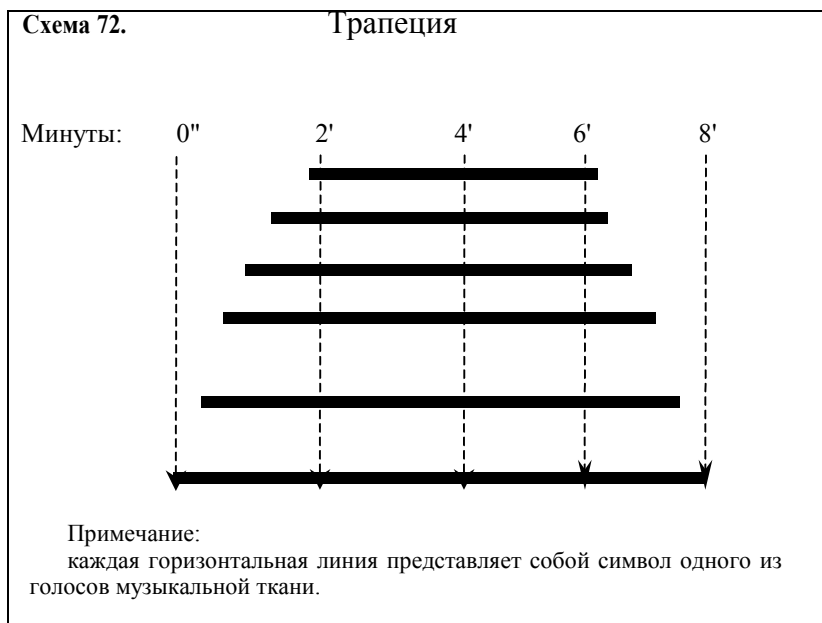
³⁸⁰ *Каскадные стреттные тембровариации* — это одна из разновидностей *тембровариаций*, для которой характерна постепенная замена относительно высоких тембров на более низкие с одновременным стреттным появлением как новых тембров, так и самих вариаций. В случае развития тембрового процесса в обратном направлении образуются *высотно-тембровосходящие вариации*.

Отмеченная закономерность тембродраматургического процесса непосредственно связана с воплощением В. Екимовским Образа Успения, но не в традиционном — церковно-догматическом — его прочтении, а в значение "упокоения".

Пример 149.



3. На уровне плотности голосовой структуры — *плотностно-голосовая трапеция* ³⁸¹ Схема 72.



³⁸¹ Форма, голосовая структура экспозиции которой выстроена *прогрессивно*, репризы — *регрессивно*, а середины — статично.

Композиция 55. Deus ex machina — Бог из машины

для клавесина (1990)

Поликомпонентная форма

Характерный для Екимовского вариант *стреттной композиционной структуры* — *стреттная трёхчастная континуальная* — образуется на уровне фактуротематического процесса.

Континуальное содержание этой формы обусловлено безцурным переходом от одних её частей к другим, а также "междучастной мутацией фактуры".

Её стреттные свойства связаны с продолжением в одном из пластов второй части формы развития фактуры и ритмосостава первой, при одновременном введении в других её пластах фактуры из третьей части сочинения.

"Междучастная мутация фактуры" осуществляется как плавный процесс превращения оstinatно-аккордового склада первой части в свободно-имитационный третьей. В качестве основной мутационной фазы выступает вторая часть сочинения, в начале которой оstinatно-аккордовый склад почти на равных контрапунктирует и перемежается с мелодической линией — будущим основным конструктивным элементом полифонической третьей части, но затем постепенно уступает ей в своей протяженности и уходит на нет

Пример 150

Пример 150.

— Первая часть (начало)

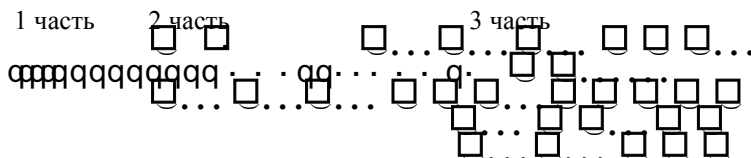
Вторая часть (начало)

Третья часть (начало)

Ритмический рисунок фактуры обновляется следующим образом: в на-

чале второй части сохраняются четверти и группы четвертей из первой части, которые контрапунктируют и перемежаются здесь с новыми длительностями протяженностью от 4-х до 16 четвертей, а затем они постепенно "отступают" перед ними и окончательно исчезают в третьей части ^{Схема 73}.

Схема 73.



Примечания:

- 1) многоточие после целых длительностей с лигой означает их повторение (двух- и более многократное);
- 2) знаком « · » — отмечены паузы протяженностью в четыре и более четвертей.

Ритмическая организация

1-я часть — мнимотактовая мономерно-модальная система (единственная конструктивная длительность — q). В состав её ритмомодуса входят одна четверть и пять ритмогрупп, содержащих, соответственно, от двух до шести четвертей. Появление этих ритмогрупп, как правило, не связано с определённой закономерностью.

2-я часть — мнимотактовая полимерно-модальная система, представляющая собой контрапункт мономерной ритмоструктуры первой части и модальной мнимотактовой второй. В модус мономерной ритмоструктуры входят четвертная длительность и три ритмогруппы из двух, трех и четырех четвертей. В модус контрапунктирующей с ней ритмоструктуры — длительности в 4, 8, 12 и 16 четвертей ³⁸².

3-я часть — мнимотактовая модальная ритмоструктура, выстроенная из ритмоединиц двух *макроритмомодусов*. Ритмоединицы первого *макроритмомодуса* — это длительности протяженностью в 8, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27 и 28 четвертей, второго — протяженностью в 21, 25, 26, 30, 36, 39, 46, 49 и 55 четвертей.

Начало ритмического процесса третьей части связано с применением длительностей только первого *макроритмомодуса*, которые в дальнейшем

³⁸² Каждая из этих длительностей имеет одну "прибавленную" в виде восьмой-форшлага — аллюзия на технику прибавленных длительностей О. Мессиана.

Появление в конце второй части длительности протяженностью в двадцать четвертей знаменует начало стретного вторжения ритмических единиц из первого модуса третьей.

— постепенно и не во всех голосах одновременно — заменяются длительностями второго. В целом такого рода модалный процесс может быть определён как *стреттная макроритмомодусная модуляция*³⁸³.

Гармония

Звуковысотная организация сочинения — тонально-замкнутая центро-переменная система. Функцию центра-тоники в ней выполняют тритон-квинтаккорд "c-fis-g" и его два обращения (либо в трехзвучном варианте, либо с добавочными тонами. Сам тритон-квинтаккорд открывает и завершает всё сочинение, а также его вторую часть). Центральное значение этих аккордов обусловлено их многократным повторением, значительно превышающим число повторений других созвучий сочинения ("центропостоянная тональность"³⁸⁴). Однако, в дальнейшем (со второй страницы сочинения) на роль центра-тоники начинают поочередно претендовать ещё два аккорда с основными тонами "h" и "f" ("колеблющаяся тональность" или "центропеременная"³⁸⁵), которые появляются и чаще других и имеют большое число повторений подряд (соответственно, 48 и 33 раза; созвучия — с основными тонами "c", "fis" и "e" — повторяются только 11, 2 и 18 раз).

Ведущий звукоряд сочинения — симметричный шестизвуковой модус с интервальной структурой 1.1.4.1.1 — используется в разных позициях, в том числе для построения и аккордов и отдельных голосов между однопорядковыми тонами этих аккордов (напр., только верхними или только нижними — принцип связи, наблюдающийся, в частности, в гармонии позднего А. Скрябина и Н. Рославца). Наряду с этим звукорядом относительно часто встречаются модус со структурой 1.1.4.1.2 и его ракоходный вариант. Они, как правило, возникают на "стыке" двух разнопозиционных вариантов ведущего модуса.

Все созвучия композиции имеют только полиинтервальную — симметричную и асимметричную — структуру, в том числе: 1-6, 1-6-4, 6-2-1, 6-1-4, 5-1-4, 6-2-1, 5-1-4, 1-5-1, 5-1-5 и 1-5-5. Каждое из них применяется как в основном варианте, так и с добавочными интервалами (малой секундой, большой терцией и квартой) ^{Схема 74}.

³⁸³ Понятие "стреттная" применяется здесь в связи с появлением в отдельных голосах музыкальной ткани различного нового материала (в том числе: ритмического, динамического, мелодического, фактурного и т.п.) до окончания разработки в других её голосах прежнего.

Некоторые из ритмоединиц *макроритмомодусов* используются в избранных голосах, а другие — во всех.

³⁸⁴ Понятие Ю.Н. Холопова.

³⁸⁵ Термины Ю.Н. Холопова.

Схема 74. Схема аккордового процесса (1 стр.)

1 4 1 4 4 4 1 4 1 1 4 5 1 1 5 1 1 1 5 4 5 1 1 5 4 4 5 4 1 1 4
 6 6 2 1 1 1 5 6 5 2 1 1 5 5 5 6 5 5 1 1 5 5 2 5 1 1 1 1 5 4 1
 1 6 6 5 5 1 1 1 6 5 5 1 1 1 1 1 5 5 1 1 6 1 6 5 5 5 1 1 6
 1 1 4 1 1 1 4 1 5 1 5 1 1 1 1 1 4 5 5

Примечание:

величина аккордовых интервалов больше тритона обозначена на схеме той же цифрой, что и величина их обращений (напр., б2 и м7 = 2 или ч4 и ч5 = 5).

Композиция 56. Тройные камерные вариации

для fl., ob., cl. (2), fag., tr-ba, cor. (2), tr-ne, tuba, v-no (2), v-la, v-c, c-b (1991)

Форма

— многозначная:

1-е значение — шестичастный цикл;

2-е значение — двойные *фактуротематические вариации* Схема

75

Схема 75.

часть: I	II	III	IV	V	VI
1-6	7-13	13 (с 7 т.)	19 (с 5 т.)	24 (с 10 т.)	29 (с 8 т.)- 34
Ta		Ta1		Ta2	
	Tb		Tb1		Tb2

Примечания:

1) арабские цифры на схеме соответствуют цифрам, проставленным композитором в партитуре;

2) символами Ta, Ta1 и Ta2 обозначена первая тема и две вариации на неё, символами Tb, Tb1 и Tb2 — вторая тема и её вариации.

Вариации на первую *фактуротему*

Фактуротема (на схеме 75 — **Ta**) — оstinатно-дискретная многослойная политембровая фактура ^{Пример 151}.

Фактуротема реализуется в трех разнотембровых слоях: первый — деревянные духовые, второй — медные и третий — струнные (фактор политембровости фактуры).

Функцию *пунт* (= *дискрет*) в ней выполняют трехтоновые аккорды, протяженностью в одну шестнадцатую и отделенные друг от друга паузами разной протяженности (фактор дискретности фактуры).³⁸⁶

Фактуротема содержит три аккордовых слоя (фактор многослойности фактуры). Аккорды каждого из них, прежде чем уступить место новым созвучиям, неоднократно повторяются (фактор оstinатности фактуры).

³⁸⁶ Каждый из звуков *пунт-аккордов* "персонифицирован" в тембровом отношении.

Пример 151.

The musical score for Example 151 is arranged in three systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in B-flat (Cl.1. (B)). The second system includes Trumpet in B-flat (Tr-ba (B)), Cor Anglais (Cor.1. (F)), and Trombone (Tr-ne). The third system includes Violin 1 (V-la1.), Violin 2 (V-la), and Viola (V-c.). The score is written in 4/4 time and consists of four measures. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the brass instruments play a more complex melodic line with some rests.

В а р и а ц и и (на схеме разделы: Та1 и Та2). В них:

обновляется тембровое решение всех *пуант-аккордов*;

изменяется время их появления и при этом складывается тенденция к сжатию пауз между *пуант-аккордами* из р а з н ы х с л о в в музыкальной ткани, что приводит к образованию *регрессийной паузной ритмоформы*;

увеличивается число действующих в *пуант-аккордах* тембров, следствием чего становится образование *прогрессийной тембро-формы* ^{Схема 76,}

нарастает число слоёв в музыкальной ткани (в 1-й вариации — четыре слоя, во 2-й — пять).

Вариации на вторую фактуротему

Ф а к т у р о т е м а (на схеме 75 — Тб) — "сонорно-имитационный политембровый поток" ^{Пример 152.}

Основной объект имитаций — малосекундовый мотив, постоянно обновляющийся в своем ритмическом, позиционном и тембровом содержании, в том числе, в отдельно взятом голосе или во всех голосах одновременно (аллюзия на бесконечный свободный канон).

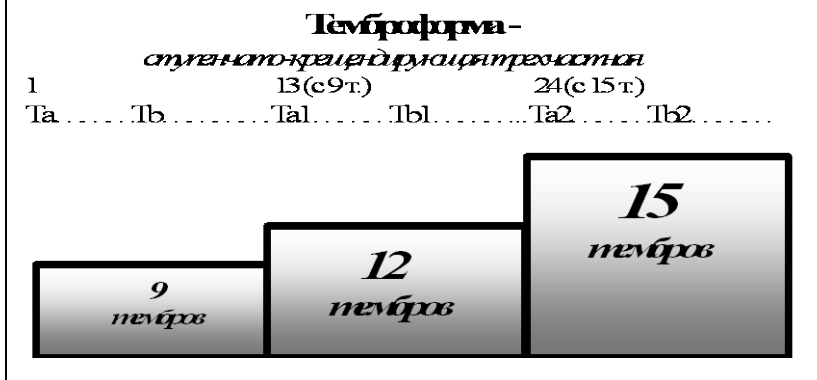
В в а р и а ц и я х (Схема 75: разделы Тб1 и Тб2). обновляется тембровое содержание "фактуротемы" и увеличивается число действующих при этом темброголосов: в 1-ой вариации вместо 9-ти функционируют 12-ть, а во 2-ой — 15-ть ^{Схема 76.}

Пример 152.

ТЕМБРОФОРМА — трехступенчатая крещендирующая восходящая пирамида ^{387, Схема 76}.

³⁸⁷ Тембровый состав внутри отдельных частей этой формы стабилен.

Схема 76.



ДИНАМИЧЕСКАЯ ФОРМА

— трёхплановая ^{Схема 77}:

1-й план — на уровне динамической структуры всего сочинения — четное громкостное рондо (рефрен — разделы на *pp*, эпизоды — на *p*, *mf* и *f*)³⁸⁸;

2-й план — на уровне динамических структур эпизодов — громкостная трехступенчатая крещендирующая рассредоточенная форма;

3-й план — на уровне динамической структуры рефрена — громкостная трёхчастная статическая рассредоточенная форма.

³⁸⁸ Динамика внутри всех частей рондо стабильная.

Схема 77. Динамическая форма

1й пин — ченеро

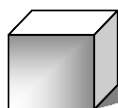
P IP if IP f IP
 Ξ_1 R Ξ_2 R Ξ_3 R

2й пин — *атунисюна и дуюна раскдновна*
трес ситисюна

$\Pi 16$

Γ_1

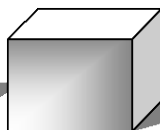
P



$\Gamma(71)$

Γ_1

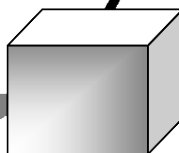
if



$\Pi(101)$

Γ_2

f



3й пин — *трес ситисюна*

$\Pi 7B$

Γ_1



$\Pi(5)$

Γ_1



$\Pi(81)$

Γ_2



Композиция 58. Посиделки двух пианистов...

(1992)

Музыкальный спектакль-пантомима в 10-ти частях.

Компонентно-циклические формы:

- на уровне мизансцен — *сценические вариации*;
- на уровне *фактуротематического процесса* — пятерные вариации;
- на уровне гармонического процесса — рондо.

Сценические вариации

Тема *сценических вариаций* — первая мизансцена спектакля-пантомимы (она же первая часть цикла) — музыкально-пантомимическая "игра-беседа" двух исполнителей-пианистов.

Вариации — все последующие мизансцены (2-9 части цикла), в которых постоянно обновляются и характер поведения пианистов на уровне их жестикологии, мимики, телодвижений, и способы их подчас крайне экстравагантной игры на роялях (приготовленном и неприготовленном), и манера "обращения" с десятью стульями — важным сценическим атрибутом, а также снимается или, напротив, обостряется какой-либо "конфликт" между ними.

Пятерные фактуротематические вариации

Пять фактуротем вариаций изложены в 1-й, 2-й, 3-й (разделы «А» и «В»)) и 6-й частях сочинения, в том числе:

- *континуально-кластерная* — 1-я часть,
- дискретная имитационная с алеаторической ритмикой — 2-я,
- ритмоформульная линейно-прямолинейная оstinатная — разделы "А" — 3-я,
- мономерная линейно-волнообразная квази глиссандирующая оstinатная — разделы "В" — 3-я,
- *мономерно-ритмоформульная тремолирующая аккордово-тоновая* (она же представляется также ряд *синтфактур*, в которых сливаются, взаимодействуют элементы разных *фактуротем*) — 6-я часть.

Функцию фактуротемных вариаций выполняют как части цикла, так и их разделы.

В ряде вариаций образуются фактуры относительно близкие к своему тематическому прообразу, в других, напротив, отдаленные от него. Кроме них, используется также ряд *синтфактур*, в которых сливаются, взаимодействуют элементы разных *фактуротем*.

В вариациях, как правило, обновляется гармоническое содержание всех *фактуротем*.

Вариации на 1-ю тему

— 7 часть: партия первого ф-но — абсолютная кластерная континуальность первой *фактуротемы* сменяется здесь чередованием пульсирующих и протянутых кластеров,

— 10 часть: вместо сплошного черно-белого кластера *фактуротемы* в конце этой части появляется "разорванный" поликластер.

Вариации на 2-ю тему

— 5-я часть: наряду с *пунт-тонами* здесь появляются *пунт-*

интервалы и, кроме того, значительно обогащается звуковой материал),

– 8-я часть: *пуант-тоны* фактуротемы сменяются *пуант-аккордами*.

Вариация на 3-ю тему

– 4-я часть: вместо одной ритмоформулы вводятся семь типа *дими-нулирующее глissандо*, которые непрерывно сменяют друг друга.

Вариации на 4-ю тему

– 9-я часть: линейно-волнообразное движение четвертой *фактуротемы* теряет здесь свою мономерность³⁸⁹, а вместо двух тетрахордов с полутоновым составом используются два хроматических тетрахорда с тон-полутоновой зеркальной структурой 2.2.1 и 1.2.2.

Вариации на 5-ю тему

– 7 часть: партия второго ф-но — мономерно-ритмоформульная квази *тремолирующая аккордово-тоновая фактуротема* обретает вид *мономерно-ритмоформульного ломанного арпеджио с зеркальной структурой*,

– 10-я часть: квази тремолирующий характер фактуротемы сменяется в этой вариации *р е а л ь н о* тремолирующим и относительно протяженным. Последнее её качество вызывает определённую аллюзию с *континуально-кластерной фактуротемой*. В то же время, аккорды данной фактуры в начале части обладают определённой регистровой автономностью, что придает им родство и с *пуант-аккордами* из вариаций на вторую — пуантилистическую фактуротему.

Классификация фактур сочинения

І. О С Т И Н А Т Н А Я Ф А К Т У Р А:

- *остинатная тоно-октавная* (повторяющаяся мелодическая октава из звуков "ля" — своеобразная аллюзия на настройку роялей, на их подготовку к исполнению более сложного звукового материала в последующих разделах цикла) — 2-я часть ^{Пример 153},

³⁸⁹ В партитуре указано, что одна шестнадцатая не равна другим — $x \neq x$.

Пример 153. Вторая посиделка

Quasi adagio

improvvisato a piacere

p sempre legato

improvvisato a piacere

p sempre legato

*poco cresc.
poco accel.*

*poco dim.
poco rit.*

• оstinатно-ритмоформульная прямолинейная — 3-я часть (разделы "А") Пример 154, сноска 390;

390 "... левая рука беззвучно нажимает указанные клавиши, правая играет на соответствующих струнах бряцаньем, как на балалайке" (цитата из партитуры).

Пример 154.

[Третья посиделка]

Handwritten musical score for two staves (I and II) in 2/4 time. The score is divided into sections labeled A, B, and C. Section A consists of rhythmic patterns marked with 'f' (forte). Section B consists of improvisatory sections marked 'improvvisato' and 'p, mf, f - ad lib.'. Section C consists of rhythmic patterns marked with 'mf' (mezzo-forte). The score is written in a sketchy, handwritten style.

• остинатно-ритмоформульная глissандирующая прямолинейная (семь диминуирующих глissандо, непрерывно сменяющих друг друга) — 4 часть Пример 155;

Пример 155. [Четвертая посиделка]

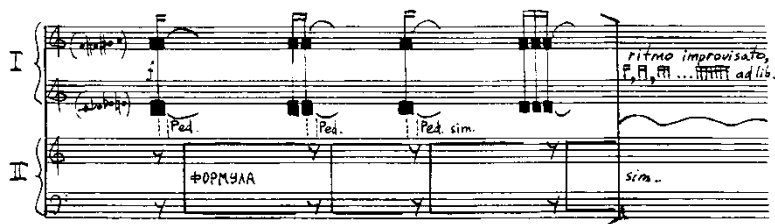
I

II

- *ломанное арпеджио оstinатно-ритмоформульное мономерное с зеркальной структурой — 7 часть (второе ф-но) Пример 156;*

Пример 156. [Седьмая посиделка]

[Седьмая посиделка]



- *остинатно-линейная волнообразная.*

Первый вариант этой фактуры — бесконечное волнообразное линейное движение тридцатьвторыми, выстроенное на основе двух хроматических пентахордов со структурой 1.1.1.1 — 3 часть (разделы "В") ^{Пример 154}; второй — аналогичное движение, но разными длительностями ³⁹¹ по двум хроматическим тетрахордам с зеркальной структурой 2.2.1 и 1.2.2 — 9 часть ^{Пример 157}.

Пример 157. [Девятая посиделка]



II. ДИСКРЕТНАЯ (= ПУАНТИЛИСТИЧЕСКАЯ) ФАКТУРА:

- дискретно-тоновая (= тоно-пуантилистическая) — 5 часть ^{Пример 158},

³⁹¹ В партитуре все они обозначены как шестнадцатые, но при этом указано, что одна шестнадцатая не равна другим — $x \neq x$.

Пример 158. [Пятая посиделка]

Quasi andante

sim. al [1]

senza Ped. P, mf, f, ritmo - improvvisato

a piacere

accel. molto

Пример 159. [Восьмая посиделка]

The musical score is written for two pianos, labeled I and II. It begins with the tempo marking 'Maestoso'. The score includes various musical notations such as dynamics (ff, Ped., Ped. sim.), articulation (accents, slurs), and fingerings. A large 'X3' is written over the middle section of the score. The bottom right of the score includes the notes 'ля, фа, ми, ре!' and '(canto) ff'.

III. КОНТИНУАЛЬНО-СОНОРНАЯ ФАКТУРА

— 1-я, 3-я (цифры 2 и 3) ³⁹³ и 10-я части (цифра 1 — реминисценция на материал первой части сочинения) части.

IV. КОНТРАСТНО ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ФАКТУРА (двупластовая)

— 7 часть: один пласт — *остинатная кластерно-аккордовая* (первое ф-но);

³⁹² "... После последнего аккорда (1) первый пианист не пересаживается, второй его подталкивает, но тот, упрямясь и препираясь, остается на своем месте. Наконец, он, махнув рукой, встает и уходит к другому роялю..."

Здесь же прямые аллюзии на мелодические интонации и начальные аккорды Первого фортепианного концерта П. Чайковского.

³⁹³ "<...> Последний аккорд (2): левая рука приподымает несколько низких демпферов, а правая рука ударяет ладонью по соответствующим струнам; затем (3) демпферы отпускаются по одному — от нижнего к верхнему" (цитата из партитуры).

другой — *ломанное арпеджио мономерно-ритмоформульное с зеркальной структурой* (второе ф-но).

V. СВОБОДНО-ИМИТАЦИОННАЯ ФАКТУРА — 4-я, 6-я и 9-я части.

VI. АККОРДОВАЯ (= гомофонная) ФАКТУРА:

- кластерно-аккордовая (первое ф-но) — 7-я часть;
- аккордово-тремолирующая — 10 часть³⁹⁴;
- аккордово-тоново-тремолирующая — 6 часть³⁹⁵, Пример 160 ;

Пример 160. [Шестая посиделка]



Рондо (3-е значение)

Функцию рефрена в этом рондо выполняют и части и отдельные разделы сочинения, в которых ведущим конструктивно-гармоническим элементом или единственным, являются кластеры, в частности: 1-я часть цикла, 3-я (разделы с линейно-кластерным материалом³⁹⁶), 7-я (партия первого ф-но) и 10-я (заключительный аккорд сочинения — раздел, обозначенный в партитуре цифрой "1").

Техника письма

— ограниченная алеаторика.

Виды ограничений:

❖ **временные**, т.е. ограничения, распространяющиеся на протяженность разных конструктивных единиц, в том числе:

- протяженность отдельных звуковых элементов (напр., в разделах "В" из 3-ей части — это не ограниченные в числе повторений, но

³⁹⁴ "<...> пианисты встают ногами на стулья напротив центра клавиатуры. С каждым аккордом они раздвигают ноги и заканчивают пьесу с максимально раздвинутыми ногами, при этом на последнем аккорде (1) истошно кричат благим матом" (цитата из партитуры).

³⁹⁵ В обеих фортепианных партиях используются поочередно два аккорда, каждый из которых многократно повторяется перед появлением другого. При этом, каждый повторяющийся аккорд регулярно чередуется со звуками "ля" или "ре дизь".

³⁹⁶ Кластерное значение всех линейных комплексов этих разделов обусловлено не исчезающим звучанием их отдельных тонов, которые извлекаются щипком из струн рояля при одновременном нажатии в с е х соответствующих им клавиш.

ограниченные во времени своего звучания пентахордовые мелодические формулы)³⁹⁷;

- величину меры мономерного пространства (6-я часть — тактопеременная мономерная структура с импровизируемой общей протяженностью и единственной конструктивной длительностью равной x ; 7-я часть — внетактовая мономерная ритмоформульная система с конструктивной длительностью равной e и также импровизируемой протяженностью в партии второго ф-но);

- величину тактов темпостоянных структур (протяженность отдельных длительностей внутри этих тактов может быть трактована и свободно. Напр., в 8-й части с постоянным размером и темпом, в 10-й в мнимотактовой системе с постоянным размером и темпом);

❖ **динамические** (напр., в 5-й части, где динамическая структура импровизируется исполнителями, но на основе заданного композитором трехэлементного динамического модуса — p , mf и f);

❖ **ограничения на число повторений** заданного материала (3-я часть, разделы "А");

❖ **ограничения на порядок повторения** заданных фрагментов этого материала (4-я часть).

Специфика форм отдельных частей

В "Посиделках..." используются только три музыкальных формы: период, канон и куплетно-вариационная. Первые две представлены в нескольких вариантах, третья — в одном.

В большинстве своем эти формы могут быть оценены как относительно специфическое воплощение традиционных "композиционных прообразов". Эта специфичность обусловлена, прежде всего, применением в них в качестве строительного материала относительно не традиционных музыкальных средств.

1-я часть — сонорно-континуальный алеаторический период.

Алеаторическая природа этого периода связана с отсутствием каких-либо ограничений на его протяженность (последняя соответствует времени звучания единственного композиционного элемента первой части — соноракластера, взятого один раз и постепенно растворяющегося в тишине зала).

Данный период представляет собой одну из разновидностей *континуального периода*, выступающего подобно классическому также в качестве формы выражения относительно законченной музыкальной мысли, но для которого обязательно использование только одного относительно долгого и непрерывно звучащего гармонического элемента в том числе: звука, интервала, аккорда, сонора и шумозвука.

2-я часть — полизеркальный алеаторический бесконечный двупласто-

³⁹⁷ Общая закономерность временной структуры разделов "В" — рассредоточенная прогрессия, состоящая из 4", 5", 6" и 7 секунд.

вый векторный канон, каждый из пластов которого также имеет каноническую структуру типа "канон на звук". Временная алеаторичность этого канона связана с неограниченным временем звучания каждой его отдельной ноты и его самого в целом. Зеркальность структуры канона проявляется в двух аспектах: в е р т и к а л ь н о м — соотношение направлений движения дискретно-линейных голосов³⁹⁸ и г о р и з о н т а л ь н о м — ракоходное повторение ранее сложившейся композиционной структуры.

3 часть — куплетно-вариационная прогрессивная алеаторическая форма типа запев-припев с кодой³⁹⁹. Прогрессивное и вариационные состояния этой формы связаны с тенденцией к увеличению всех её разделов (кроме коды) при одновременном их повторении по принципу арифметической прогрессии. Функцию запевов ней выполняют разделы "А" — ритмический канон в прямом движении и в обращении, припевов — разделы "В" — *сонорно-ленточный период*⁴⁰⁰.

4 часть — алеаторический свободный канон (объект имитации — *ди-минуирующая ритмоединица* с симметричным звукорядом 1.3...1.3. Алеаторическая свобода в построении канона связана с обновлением числа звуков в имитируемых ритмоединицах).

5 часть — пуантилистический период единого строения с "беззвучным дополнением"⁴⁰¹.

6 часть — свободный зеркальный алеаторический канон (объект имитации — аккордо-тоновая формула; имитации зеркальные; алеаторичность связана с отсутствием метрических ограничений в импровизации материала, начиная с 5-го такта части, а также, с возникающим при этом свободным обновлением числа повторяемых аккордов и звуков в имитируемых формулах).

7 часть — алеаторический *остинатный период*⁴⁰² (алеаторичность связана с неограниченным числом повторений мелодической формулы в партии второго ф-но и кластера в партии первого; остинатность — с многократным повторением и формулы и кластера).

³⁹⁸ В партии первого ф-но волнообразная дискретная линия начинается с нижнего звука "ля" субконтроктавы, а в партии второго ф-но — с верхнего "ля" четвертой октавы; далее обе волнообразные линии начинают сближаться — верхняя линия смещается вниз по октавам, а нижняя, напротив, вверх по октавам. Кульминация этого процесса — 3-я цифра партитуры — появление четырех волнообразных линий (по две в партии каждого ф-но), попарно совпадающих в своем регистровом положении.

³⁹⁹ Цифры 2 и 3.

⁴⁰⁰ Функцию *ленточного сонора* выполняет двухголосная волнообразная гармоническая структура, развивающаяся в быстром темпе.

⁴⁰¹ Период с пуантилистическим материалом. Функцию *пуант* выполняют отдельные звуки. "Беззвучное дополнение" — раздел, обозначенный в партитуре цифрой 2, в котором пианисты выходят из-за рояля и как бы играют две последние ноты в воздухе.

⁴⁰² Период с остинатным материалом.

8 часть — повторенный *пуантилистический период* с дополнением⁴⁰³.

9 часть — свободный канон.

10 часть — *алеаторический соноропериод*.

⁴⁰³ Функцию *пуант* выполняют отдельные аккорды.

Композиция 59. Полет воздушных змеев

для квартета сопрановых блок-флейт (1992)

Автор эскиза Т.В. Шевченко

Форма

— *многозначная*:

1 - е з н а ч е н и е — "зеркальный бесконечный канон в приму"⁴⁰⁴. Канон четырехголосный с семнадцатью звеньями ^{Схема 78}.

Объект имитации — мелодическая тема, состоящая из двух фраз ^{Пример 161}.

первая фраза — восходящий четвертый лад Мессиаана — 1.1.3.1, который представлен здесь в основном виде и в ракоходном в масштабах крещендирующей ритмоединицы;

вторая фраза — модально выстроенная мелодическая последовательность (модус хроматический пятизвучковой) ⁴⁰⁵.

Зеркальность канона проявляется в ракоходном повторении интервально-звукового материала первых восьми звеньев в 10 — 17-ом (порядок звуков в некоторых случаях частично нарушается ^{Схема 78}) ⁴⁰⁶.

2 - е з н а ч е н и е — двойные строгие орнаментальные вариации с зеркальной структурой.

Темы вариаций — это, соответственно, 1-я и 2-я фразы первого звена канона; сами вариации — все остальные его звенья.

С т р о г о с т ь вариаций **на первую тему** обусловлена сохранением её ритмоструктуры и конструктивных интервалов — **м3** и **м2** (обновляется только звуковое содержание темы и порядок появления этих интервалов), их о р н а м е н т а л ь н о с т ь — появлением в каждой вариации новых интервальных рядов — "интервальных орнаментов".

С т р о г о с т ь вариаций **на вторую тему**, напротив, связана с сохранением её звукового состава (обновляется только временная структура темы), а их о р н а м е н т а л ь н о с т ь — с появлением в отдельных вариациях (= звеньях канона) нового ритмического рисунка — ритмического орнамента.

⁴⁰⁴ Интервал имитации — прима.

⁴⁰⁵ Хроматический пятиступенный модус.

⁴⁰⁶ Кроме того, в последних звеньях появляются паузы, протяженность которых постепенно увеличивается от одной шестнадцатой в 10-м ряду до четверти в 17-ом (рассредоточенная прогрессия пауз).

• принципу **р а с с р е д о т о ч е н н о й** п р о г р е с с и и г р у п п з в у к о в ⁴⁰⁷, который действует сначала во 2-й, 3-й, 4-й, 6-й и 7-й вариациях, где постепенно нарастает число временных долей, связанных с повторением одних и тех же звуков, а затем в 9-й, 10-й, 12-й, 14-й, 15-й вариациях, где число этих долей, напротив, постепенно уменьшается, и

• принципу **р о н д а л ь н о с т и**, в соответствии с которым в роли рефрена выступают разделы с *однодольными* — не повторяющимися подряд — *тонами* (тема, 1-я, 5-я, 11-я, 15-я и 16-я вариации), а эпизодов — разделы с *многодольными*, т.е. напротив, повторяющимися подряд тонами (все остальные звенья канона).

Взаимодействие этих принципов приводит к образованию специфической ритмоформы типа *ритморондо с зеркально-прогрессивной структурой*

Схема 78

Схема 78.	
Тема	A ¹ .3 – 1.3.1.1.3 период. симметрия
В а р и а ц и и	A ² 1.1.3.1.3 – 1.1.3.1.3 период. симметрия
	A ³ 3.1.1.3.1 – 3.1.1.3.1 период. симметрия
	A ⁴ 1.3.1 – 1.3.1 – 1.3.1 (3) период. симметрия 1
	A ⁵ 1.1.3.1.1.3.1.3.1.1 (2) частичная симметрия 2
	A ⁶ 3.1.3.1.1 – 3.1.3.1.1 период. симметрия
	A ⁷ 1.3.1.3.1 – 1.3.1.3.1 период. симметрия
	A ⁸ 1.1.3 . 1.3 – 1.3. 1.1.3 ложная симметрия "групп" 3
	A ⁹ 3.1.3.1. 3.1.1.3.1.1
	A ¹⁰ 1.1.3. 1.3 – 1.3. 1.1.3
	A ¹¹ 1.3.1.3.1 – 1.3.1.3.1
	A ¹² 3.1.3.1.1 – 3.1. 3.1.1
	A ¹³ 1.1.3.1.1.3.1.3.1.1 (2)
	A ¹⁴ 1.3.1 – 1.3.1 – 1.3.1 (3)
	A ¹⁵ 3.1.1. 3.1 – 3.1.1.3.1
	A ¹⁶ 1.1.3.1.3 – 1.1.3.1.3
	A ¹⁷ 1.3.1.1.3 – 1.3.1.1.3
<div>Прима</div> <div>Ракоход</div>	

З е р к а л ь н о с т ь двойных вариаций обусловлена повторением в 9-16-ой вариациях материала первых семи (не повторяется 8-я вариация).

⁴⁰⁷ Принцип прогрессии групп звуков в современной ритмической ткани детально рассматривается в работе Б. Спасова и В.Н. Холоповой "Ритмические прогрессии и серии" (см.: Проблемы музыкального ритма. Сб./ст., М. 1978).

Композиция 60. Лунная соната

Аллюзийно-полистилистическая композиция⁴⁰⁸

К числу основных элементов, вызывающих аллюзию на музыкальный материал «Лунной сонаты» Л. Бетховена, здесь можно отнести следующие:

- гармоническую фигурацию — ведущий вариант фактуры в крайних частях сонаты В. Екимовского;
- частое повторение одних и тех же арпеджированных аккордов;
- отдельные интервальные обороты в мелодической линии (напр., *моновекторные* — малосекундовые и большесекундовые и *поливекторные* типа "опевание": "f-g-fis" — в 10-12 тт., "fis-es-e — в 26-28 тт., "a-h-b — в 33-35 тт. и др.);
- ритмогруппы с "пунктирной фигурой" (в сонате Екимовского — вся средняя часть) и др.

Компонентные формы:

1. На уровне динамического процесса — *трехзначная громкостная форма* :

1-е значение — *серпантинная громкостная волна с обрамлением*.
Функцию обрамления выполняют разделы с "протянутым" пианиссимо ^{Схема 80.}

2-е значение — на уровне стабильной и мобильной динамики — *пятифазное громкостное рондо*, в котором рефрены — это стабильные динамические фазы громкостной волны: 1-я и 5-я фазы — *pp*, 3-я фаза — *fff*; эпизоды — её мобильные фазы — 2-я — *серпантинная крещендирующая* (извилисто восходящая) и 4-я — *прямолинейная диминуирующая*;

3-е значение — трёхчастная громкостная форма с обрамлением ^{Схема 79.}

Виды динамической структуры

модальная — 1-я и 3-я части. Её материал собран в *динамическом макромодусе*, состоящем из 17 единиц: *pp- pp pp+ tr- tr tr+ p- p p+ mf- mf mf+ f- f f. f+ ff+*⁴⁰⁹;

⁴⁰⁸ Вид полистилистической композиции, часть или весь конструктивный материал которой представляет собой мельчайшие цитаты из нескольких произведений одного или разных авторов, а также квази цитаты.

⁴⁰⁹ При построении динамической структуры сочинения композитор использует особую шкалу динамических оттенков, в которой, наряду с традиционной динамической символикой, применяет и им изобретенные символы.

Схема 79. Фрагменты разнокомпонентного материала сочинения
Экспозиция

1-101 тт.

Adagio sostenuto (q=46)

Средняя часть

внетактное пространство

$\text{♩} = 120$

Реприза

(15 тактов)

Tempo primo

The musical score is divided into three main sections. The first section, 'Экспозиция' (Exposition), spans measures 1-101 and is marked 'Adagio sostenuto (q=46)'. It begins with a piano (pp) texture. The second section, 'Средняя часть' (Middle section), is a 'внетактное пространство' (atact space) with a tempo of 120 beats per minute. It is marked 'ff sempre' and 'fff'. The third section, 'Реприза' (Recapitulation), consists of 15 measures and is marked 'Tempo primo' and 'pp'.

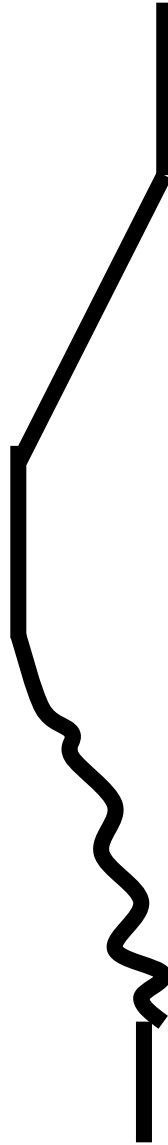
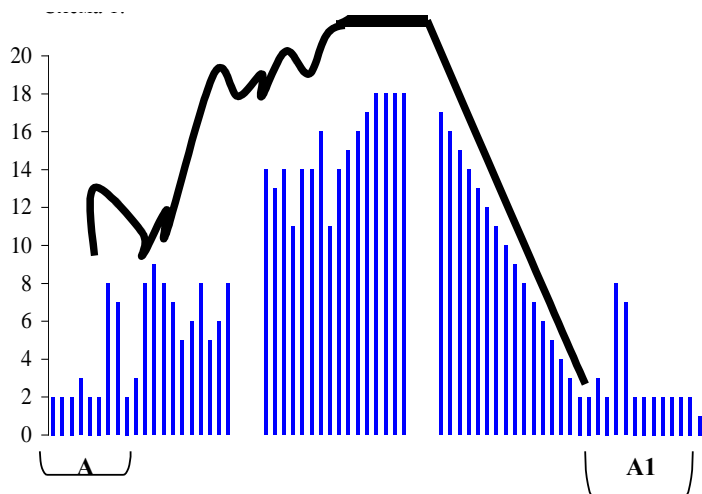


Схема 80. Динамическая форма
1-я часть 2-я часть 3-я часть



Примечания:

- на схеме изображены **начальные** и **конечные** этапы динамического процесса первой и второй частей, а также **весь динамический процесс** третьей;

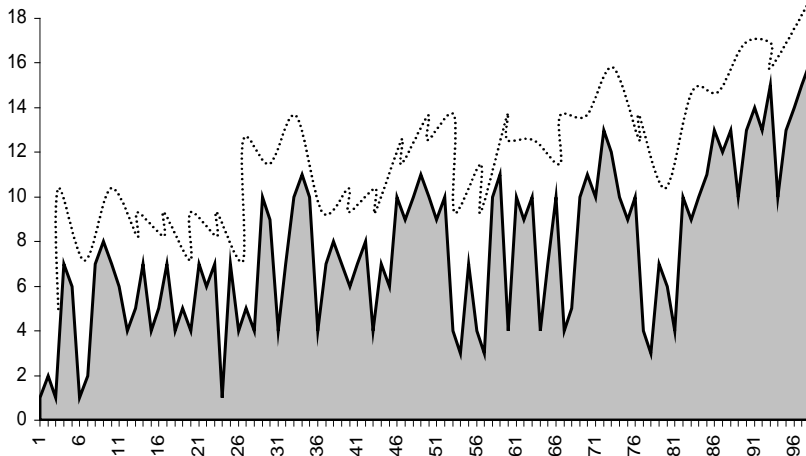
- "белые разрывы" на схеме означают этапы динамического процесса, в которых продолжает действовать ранее возникшая закономерность:

в 1-й части — это *серпантинная прогрессия* или, иначе, *серпантинное крещендо* (громкость постепенно нарастает, но при этом возникают отдельные относительно кратковременные её ослабления);

в начале 2-й части — "статическая динамика" (относительно долгое *fff*), а затем — *прямолинейная регрессия* (плавное *diminuendo*);

- динамические фазы, выполняющие функцию обрамления, обозначенные на схеме буквами **А** и **А1**, кратковременны и имеют форму "местного рондо", в котором функцию рефрена выполняет "*pp*", а эпизодов — все остальные динамические единицы. Вторая часть обрамления — **А1** — завершается динамической единицей "*pp* -", появляющейся впервые.

Схема 81.

Серпантинное крещендо

Примечания:

- динамический процесс в первой части сочинения состоит из 98 "громкостных единиц": **pp** pp+ **pp** p p- **pp** pp+ p p+ p p- mp mp+ p mp mp+ p mp mp+ mp p p- p pp p mp mp+ mp mf mf- mp p mf mf+ mf mp p p+ p p- p p+ mp p p- mf mf- mf mf+ mf mf- mf mp mp- p mp mp- mf mf+ mp mf mf- mf mp p mf mp mp+ mf mf+ mf f f- mf mf- mf mp mp- p p- mp mf mf- mf mf+ f f- f mf f f+ f ff mf f f+ ff ff+;
- цифры вертикальной оси связаны с уровнем динамической экспрессии
- цифры горизонтальной оси указывают на число проведенных замеров, соответствующих числу применяемых в этом разделе динамической волны "громкостных единиц";
- в первой части не используется громкостная единица "pp-".

монодинамическая ⁴¹⁰,
 диминуирующая — 3-я часть.

Реализация динамического макромодуса в первой части сочи-

⁴¹⁰ "Система" из одной динамической единицы.

нения связана с двумя конструктивными принципами: принципом "рассредоточенной прогрессии" и *принципом серпантинного крещендо*, т.е. крещендо, в ходе становления которого наблюдаются незначительные временные диминуэндо.

Оба принципа активно взаимодействуют, начиная с третьего появления пианиссимо, что приводит к образованию очень тонко дифференцированной *серпантинно-крещендирующей громкостной структуры* ^{Схема 81}.

2. На уровне плотности, связанной с числом одинаковых и разных тонов, входящих в созвучия — *серпантинная звукоплотностная волна с обрамлением* (кульминационная фаза волны — конец первой части сочинения)

Схема 82,

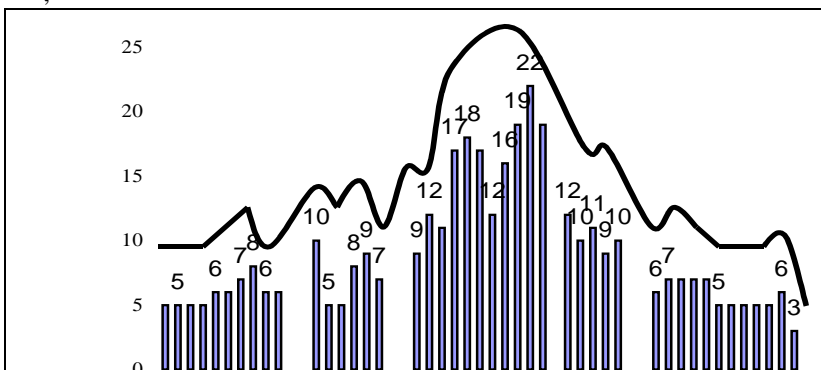


Схема 82.

Плотностная форма

Примечания:

- на схеме изображены **начальные, срединные и конечные** этапы *плотностного процесса* первой и второй частей и **весь плотностной процесс** третьей;
- "белые разрывы" на схеме означают промежуточные этапы *плотностного процесса*, в которых продолжает действовать ранее возникшая конструктивная закономерность: *серпантинная прогрессия* (в "крещендирующей части" волны) и *серпантинная регрессия* (в "диминуирующей её части") или, иначе, соответственно, серпантинное крещендо и серпантинное диминуэндо;
- *плотностные фазы*, выполняющие функцию обрамления, кратковременны. Первая из них имеет форму рондо, в котором функцию рефрена выполняет плотность в 5 единиц (созвучия из пяти звуков), а эпизодов — все остальные плотности. Далее это "рондо" модулирует в форму *серпантинного крещендо*.

Не смотря на определённое сходство содержания *динамической* и *плотностной компонентных форм*, они обнаруживают и определенные различия, связанные с индивидуальным подходом композитора к реализации одной и той же формы в разных *композиционно-компонентных процессах*, в том числе:

на уровне вторых фаз волны — её спадов:

в динамической форме — это плавная нисходящая линейная структура, а в *плотностной* — серпантинная;

в построении кульминаций:

в *плотностной форме* — это пиковая точка (или ряд пиков разной "высоты"), в динамической — относительно протяженная линейная фаза;

в принципе перехода от кульминаций к спаду: его начало в *плотностной волне* связано с резким спадом звуковой плотности, в то время как в динамической — этот переход осуществляется исключительно плавно.

3. На уровне гармонического и ритмического процессов — двузначная разнокомпонентная полиформа:

1-е значение — трёхчастная репризная гармоние-ритмоформа;

2-е значение — двойные ритмогармонические вариации.

Трёхчастная репризная гармоние-ритмоформа (1-е значение):

1) трёхчастная ритмоформа

В экспозиции и репризе трехчастной ритмоформы применяется тактопостоянная система, в которой все такты выстроены из одной и той же ритмоформулы. Её содержание — это "ритмическое пятиголосие", каждый "голос-длительность" которого появляется с запозданием на одну X и затем выдерживается до конца четырехдольного такта (Схема 79). Ритмическая ткань средней части решена в рамках ограниченной алеаторики, где исполнитель, сочиняя любые длительности для уже готовых аккордов, сохраняет в их отношениях определенные временные пропорции из заданной композитором макроритмоформулы (Пример 162)⁴¹¹,

2) трёхчастная гармоние-форма⁴¹²

1-я часть и 3-я части такой формы — это оstinatная тональность in D с "мономерной оstinатной педалью".⁴¹³ Функцию центра-тоники здесь выполняет созвучие d-a-e-as-es, открывающее и завершающее всё сочинение, его первую и третью части, а также входящее (отдельными тонами) в начальные и заключительные созвучия второй части⁴¹⁴. Этот же аккорд регу-

⁴¹¹ Перед началом средней части в первой происходит смена тактового размера по принципу прогрессии: 4q, 3q, 2q, 1q-1e, 1q и квинтоль из шестнадцатых без одной длительности.

⁴¹² Понятие производное от части термина В. Дерновой — "гармоние-мелодия".

⁴¹³ Под "мономерной оstinатной педалью" здесь понимается какой-либо долгий повторяющийся гармонический элемент, в том числе: тон, интервал, аккорд или сонор, являющийся в качестве основания музыкальной ткани и всегда неизменный в своей продолжительности.

В роли такой педали в "Лунной..." В.Екимовского выступает звук "ре" (прима центра-тоники его сочинения), непрерывно повторяющийся на протяжении всей гармонической структуры первой и третьей частей (исключение — пять последних тактов 1-й части и шесть 3-й) и протяженность которого равна одному такту.

⁴¹⁴ Начальное созвучие сочинения состоит из звуков, которые при теснейшем своем расположении — d, es, e, as, a — образуют часть модуса 1. 1. 4. 1. 1,

лярно появляется в ходе всего гармонического процесса первой и второй частей, но при этом, его громкость практически всегда уступает громкости окружающих аккордов (своеобразная "тихая тоника"). Применяется центральный аккорд как в начальном своем звуковом варианте, так и с добавочными тонами (напр., с "b" в 14-м такте или "g" в 60-ом).

Гармоническая организации средней части решена как ацентричная модальная система.

Двойные ритмогармонические вариации (2-е значение)

Эта форма представлена в относительно специфическом варианте: первая тема со своими вариациями (= экспозиция трехчастной репризной формы) обрамляет вторую с её вариациями (= средняя часть трехчастной формы).

Тема первых вариаций (= микровариаций) — аккорд-ритмоформула (трехкратное повторение материала первого такта), каждая вариация — очередной такт с новым звуковым решением "аккорда-ритмоформулы".

Функцию темы вторых вариаций выполняет начальный материал средней части — её *макроритмоформула*. В вариациях этот материал алеаторически обновляется, и, в частности, обретает новое звуковое поле Пример 162.

Пример 162. [Средняя часть Композиции]

The image displays a musical score for Example 162, which is the middle section of a composition. It consists of two staves: a piano (p) part and a violin (v) part. The tempo is indicated as quarter note = 120. The piano part is written in a complex harmonic style with many chords and includes the instruction 'fff sempre'. The violin part features a melodic line with various ornaments, including triplets and slurs. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

характерного для гармонии Екимовского.

Композиция 63. Из каталога Эшера

инструментальный театр для 7 музыкантов (ob., cl., fag., v-no., v-s., mar., p-no)
и диапозитивов (1994)

Форма

— двузначная:

1-е значение — четырехчастный музыкально-театральный цикл (четыре сцены) со вступлением, заключением и тремя интермедиями;

2-е значение — двойные рассредоточенные вариации.

Музыкально-театральный цикл (1-е значение)

Конструктивный материал:

м и з а н с ц е н ы, связанные с различным расположением музыкантов-актеров и предметов бутафории (в том числе: стульев, подставок, скамеек и др.) на сценической площадке, а также с появлением музыкантов-актеров из-за кулис, зрительного зала и с анфилад;

п а н т о м и м и ч е с к и е с р е д с т в а: жестикуляция, мимика, беззвучная игра на своих и чужих инструментах, разные передвижение исполнителей по сцене (прямолинейные и криволинейные хождения, ползания, приседания — 1-я, 2-я сцены, катание по полу, падения на пол — 4-я сцена), изображения исполнителями каких-либо "скульптурных поз" (напр., "отдых на боку" или спине — 2-я сцена, стояние "согнувшись под прямым углом" — 3-я сцена и др.).

Техники композиции:

❖ модальная техника, в качестве конструктивных компонентов которой применяются:

- *тематический модус* или, иначе модус сольных тем, заимствованных исполнителями из оркестровых сочинений разных авторов — 4-я сцена;
- *гимнастические модусы*, в том числе:

- *модус поз* (напр., модус из семи поз в 4-й сцене),
- *модус движений и остановок* (повороты, *крещендирующее* и *димиinuирующее хождение* по сцене, приседания и подъёмы — вторая часть 1-й сцены);

❖ свободно-алеаторическая и ограниченно-алеаторическая техники (соответственно, вторая часть 1-й сцены и 2-я с "а");

❖ серийная техника, направленная на организацию порядка в движениях исполнителей (напр., *серия движений* в первой части 1-й сцены; *серия направлений и поз* — 1-я, 2-я и 3-я сцены).

Двойные рассредоточенные вариации (2-е значение)

Группа "первых вариаций" — это вариации для скрипичного дуэта. Их *тема* — музыкально-сценический материал из вступления цикла, *вариации* — материал его интермедий.

К числу основных компонентов темы относятся:

- многократно повторяемый звуковой ряд — $h^1 c^2 d^2 e s^2 e^2$ (*тема-модус*)⁴¹⁵,
- положение двух скрипачей относительно друг друга "тема — скульптурная композиция",
- динамика — форте,
- штрих — деташе,
- темп — аллегро,
- струна — *sul D*.

В вариациях обновляется октавное положение звуков темы, их порядок (напр., во 2-й вариации — вторая интермедия спектакля — первым тоном становится третий тон звукового ряда темы, после которого появляются 4-й, 5-й, 1-й, и 2-й тоны), меняется "скульптурные позы" исполнителей, а также динамика их игры, штрихи, темп и струны, на которых они играют звуковой материал темы.

Группа "вторых вариаций" — это вариации для ансамбля духовых. Их тема — весь музыкально-сценический материал 1-й сцены спектакля, а в а р и а ц и и — три последующие сцены и заключение (кода).

Тема вариаций имеет двухчастную структуру. Основной материал её первой части:

- многократно повторяемые *тембровозвучная*⁴¹⁶ (d^3 - Fl, e - Cor, h^1 - Ob, c^1 - Cl, es^2 - Tr) и *гимнастическая серия*⁴¹⁷,
- прогрессийная динамическая структура,
- оstinатная паузная структура — в начале, а затем
- регрессийная (димиуирующая),
- перемещения по сцене.

Появление каждого нового звука в *тембровозвучной серии* сопровождается определённой командой одного из исполнителей, относящейся также и к движению других музыкантов на сцене по квадрату, темпу этого движения, его остановке или возобновлению.

Во второй части темы сохраняется звуковой материал первой и принцип перемещения музыкантов по квадрату, но здесь каждый исполнитель уже свободно (т.е. без команды) выбирает любое из ранее выполненных им движений.

Динамический процесс второй части выстроен по принципу регрессии, т.е. зеркально по отношению к динамическому процессу первой.

1-я вариация (2-я сцена) — ограниченно алеаторическая. В ней обновляется характер движения исполнителей (они ползают по сцене лежа на бо-

⁴¹⁵ Число повторений не ограничено.

⁴¹⁶ За каждым звуком закреплён свой инструмент

⁴¹⁷ *Гимнастическая серия* — серия движений, составленная в данном случае из медленных приседаний и подъёмов исполнителей с одновременным их передвижением по квадрату, а также замедлением, убыстрением и остановками в этом передвижении.

ку), его направление (вместо передвижения по квадрату — движение по восьмерке), применяются разные нетемперированные звуки, в том числе: шипение, скрипение, кряхтение, ворчание, игра со свистом, игра с речевыми звуками и с пением, стук клапанов. Все звуки, а также динамика, продолжительность, штрихи и другие параметры музыкального языка выбираются исполнителем самостоятельно⁴¹⁸.

2-я вариация (3 сцена). Здесь варьируется октавное положение каждого из звуков темы, их тембровое решение, изменяется порядок вступлений тембров и пр.

3-я вариация (4 сцена). В этой вариации продолжает процесс обновления, начатый во второй, и здесь же формируется звуковая монограмма фамилии "Эшер" — Es-C-H-E и R (E)⁴¹⁹.

4-я вариация (Заключение и одновременно кода вариационного цикла). Здесь исчезают все темперированные звуки темы, кроме тона "ре" (он постоянно обновляется в тембровом и регистровом отношении), и появляются речевые звуки как реминисценция на звуковой материал первой вариации.

Гармония

Гармоническая ткань сочинения выстроена из разнообразного темперированного звукового материала [напр., пять звуков монограммы Эшера: Es-C-H-E и R (E), четвертитоны — 2-я сцена, звуки цитат из сочинений разных композиторов — 4-я сцена] и нетемперированного (в частности: шумозвуки, звуки разноязычной речи, возгласы, шепот и т.п. элементы).

При организации звукового материала используются четыре техники гармонического письма:

тональная — весь полистилистический материал 4-й сцены,

модальная, связанная с пятизвучным модусом — 1-я, 3-я и 4-я сцены (или, по желанию исполнителей, все сцены),

квази серийная — ракоходное проведение темы-модуса $h^1 c^2 d^2 es^2 e^2$ из 1-й сцены в 4-ой и

алеаторическая. Последняя техника применяется на уровне разных материалов, вследствие чего возникают несколько её вариантов, в частности: *алеаторика пантомимическая*⁴²⁰ (в том числе: *алеаторика положений*, *алеаторика мимическая*); *алеаторика звуковая*; *алеаторика темповая* (вторая часть 1-й сцены). Важным и относительно специфическим композиционным моментом алеаторической структуры «Из каталога Эшера» является также мо д у л я ц и я из свободной алеаторики в ограниченную, возникающая в 4-й сцене спектакля («Вавилонская башня»). Свободная алеатори-

⁴¹⁸ "<...> если высотность где-либо всё же будет необходима, то должно ограничиваться только пятью звуками h c d es e в любых октавах" (цитата из партитуры).

⁴¹⁹ R + E = "ре".

⁴²⁰ Алеаторика, конструктивным материалом которой являются определенные расположения и позы исполнителей на сцене, варианты их передвижения по сцене, включая сюда хождение, ползание, приседание, подъёмы и т.п., а также мимика

ка здесь связана с импровизируемыми движениями музыкантов и исполнением цитатного материала⁴²¹, а ограниченная — с действиями, предписанными композитором, и заданным им звуковым материалом⁴²².

Полифония

Этот склад музыкального изложения представлен в сочинении в виде имитационной полифонии и контрастной.

В качестве специфических объектов имитации применяются мимический и гимнастический материалы (напр., позы исполнителей — 3-я и 4-я сцены; характер их движения и направление этого движения — "каноническое хождение" и "каноническое ползание", начинающиеся с определённым запозданием — 1-я, 2-я, 3-я сцены) — *мимико-гимнастическая полифония*, а также один звук (4-я сцена).

Контрастная полифония представлена в моностилистическом и полистилистическом вариантах (первый действует эпизодически на протяжении всего сочинения, второй — только в 4-й сцене).

⁴²¹ Музыканты ходят по сцене в любых направлениях и по собственному усмотрению играют любые знаменитые оркестровые соло для своих инструментов.

⁴²² В один из моментов сценического действия гобоист ложится на пол, а остальные музыканты буквально наваливаются на него в разных позах, выстраивая одновременно нечто вроде "гимнастической башни-пирамиды" (аллюзия на Вавилонскую башню), и при этом все они исполняют только ноту "ми-бемоль" (первый звук монограммы Эшера), но в произвольно выбранных октавах. Далее такая башня-пирамида естественно разваливается и музыканты начинают вновь строить её; затем она опять рушится и тогда уже музыканты залезают на стулья и получается, в конце концов, большая и относительно прочная пирамида. Таким образом, образуются музыкальная композиционно-скульптурная форма в виде темы с двумя вариациями.

Композиция 64. Фаворитки — La Favorite - La Non favorite

пьесы для клавесина (1994)

Многозначная форма ^{Схема 83.}

1-е значение — двухчастный макроцикл, каждая из частей которого, в свою очередь, решена как четырехчастная композиция. Все части этих композиций родственны в фактурном, ритмическом и гармоническом отношениях, но различны по темпу;

2-е значение — двойные *фактуротематические вариации*.

Обе темы и начальные вариации расположены в первой пьесе сочинения, а последующие вариации — в остальных.⁴²³

В большинстве вариаций в той или иной степени обновляется первозданный "фактурный облик" обеих тем, вплоть до образования таких вариантов, которые представляются либо его "размытой проекцией" — *фактуры-аллюзии*, либо слиянием характерных черт обеих *фактуротем* и этих "фактур-аллюзий" — *синтфактуры*. Кроме того, в большинстве вариаций изменяется интервальное и звуковое содержание обеих *фактуротем*, их протяженность и ритмический рисунок.⁴²⁴

В организации композиционной структуры второй части макроцикла в начале действует только принцип вариаций, а затем к нему подключается принцип рондо. В результате, эта композиционная структура оказывается модулирующей из *однозначной формы* в *двузначную*. Функцию рефрена в образующемся здесь "местном рондо" выполняет *двухфактурный* варьировано повторяемый материал 5-ой пьесы.

В начальном проведении рефрена первая из его *фактуротем* — "нисходящее арпеджио" (на схеме — **A4**) — повторяется четыре раза, а в последующих трех она используется, соответственно, три, два и один раз, в результате чего на уровне протяженности рефрена складывается *рассредоточенная регрессирующая ритмическая форма*.⁴²⁵

Вторая *фактуротема* рефрена — "нелегальное подвижное остинато" (на схеме — **B4**), при его повторениях, обновляется в своем звуковом содержании, что приводит к образованию *рассредоточенных гармонических вариаций*.

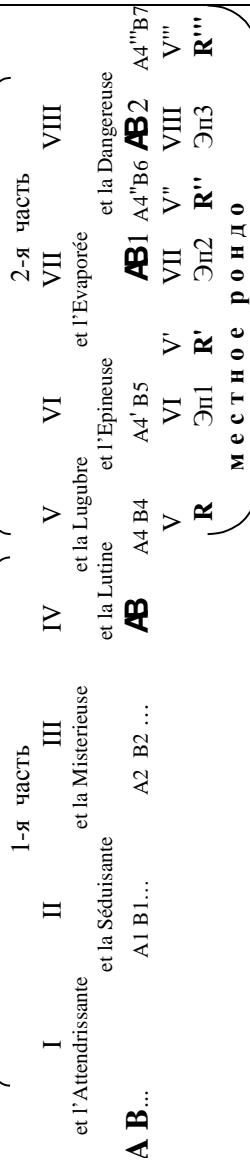
⁴²³ Подробнее о содержании *фактуротемного вариационного процесса* см. далее в разделе "Формы отдельных пьес".

⁴²⁴ В частности, используются обращения некоторых "тематических интервалов", варьируется число этих интервалов, а также вводятся новые интервалы и звукоряды.

⁴²⁵ На схеме эти изменения отмечены разным числом штрихов, проставленных рядом с символом "**A4**".

Схема 83.

Макроцикл



Примечания:

1. Буквами "А" и "В" на схеме отмечены две исходные фактуротемы сочинения.
2. Символами "AB", "AB1" и "AB2" отмечены разделы, функционирующие в качестве синтвариаций.

Форма отдельных пьес макроцикла

1-я пьеса — двойные фактуротематические микровариации.

Первая *микрофактуротема* этих вариаций — *удержанное нисходящее арпеджио* (т.е. арпеджио, все тоны которого задерживаются, постепенно сливаясь в общем звучании) ^{Пример 163}. Во всех вариациях на первую "тему" обновляется её интервальное и звуковое содержание (в частности, применяются обращения ранее прозвучавших "тематических интервалов", подключаются новые и изменяется общее число интервалов), а также её протяженность.

Пример 163. [1 пьеса]

Вторая *микрофактуротема* — "автономная стаккатная звукоточка" ^{Пример 163}. В вариациях на неё меняется число *звукоточек* (от двух до пяти) и их позиция, что приводит к образованию "микропуантилистических стаккатных зон", родственных по интервально-звуковому материалу первой *фактуротеме* ⁴²⁶.

2 и 3-я пьесы — двойные вариации ⁴²⁷.

⁴²⁶ Объективно, появление одной или даже двух *пуант*, само по себе, конечно, не вызывает ощущения самостоятельной микрофактуры. Но при многократном повторении таких "микропуантилистических пространств" между ними возникает определённая "арочная связь", а вместе с ней и ощущение, хотя и рассредоточенного, но вполне осознаваемого пуантилистического процесса.

⁴²⁷ Обе пьесы исполняются одновременно, но рассредоточено: вначале вступает первый "фрагмент-тема" 2-й пьесы, за ним — первый "фрагмент-тема" 3-й пьесы, далее второй фрагмент 2-й пьесы, за ним второй фрагмент 3-й и так до самого конца обеих пьес — своеобразная аллюзия на один из возможных вариантов исполнения 14-го и 15-го квартетов Мийо, которые, согласно указаниям автора, могут играть и порознь и одновременно.

Фактуротемы этих вариаций, сами по себе, являются "вариант-вариациями" на основные *фактуротемы* макроцикла ^{Пример 164}.

Так, первая *фактуротема* — это уже не один, а ряд (!) повторяющихся восходящих арпеджио (*арпеджио-остинатная фактура*), а вторая — также ряд (!) разных по регистровому положению и разделенных паузами точек-аккордов или, иначе, *пуант-аккордов* (квази пуантилистическая аккордовая фактура).

Характерной конструктивной закономерностью первой *фактуротемы* является также *прогрессийность* её аккордовой и паузной композиционных структур:

каждый следующий из шести *пуант-аккордов* плотнее предыдущего — местная *прогрессийная звукоплотностная форма*;

каждая следующая пауза протяннее предыдущей — местная *прогрессийная паузная ритмоформа*.

Пример 164. [2 и 3 пьесы]

В этих двойных вариациях, как и в вариациях первой пьесы макроцикла, в качестве основного метода варьирования применяется обновление ритмического, интервального и звукового содержания *фактуротем*. Обновление ритмоструктуры связано с увеличением или уменьшением числа длительностей в составе темы (вариации на 1-ю и 2-ю микротемы), а также пауз между

ними (только вариации на 2-ю микротему).⁴²⁸ При этом, каждая вариация на вторую микротему открывается ритмоформулой $\underline{q} \underline{q} x \underline{A} x \underline{A} \underline{A}$, которая таким образом выполняет роль постоянного ритмцентра (= ритмотоники) в складывающейся в вариациях "центричной ритмоструктуре".

4-я пьеса — *многоплановая разнокомпонентная форма*:

1-й план — "континуально-волнообразная векторная",

2-й план — микровариации, микротема которых — это первый такт пьесы.

В пределах первой части макроцикла 4-я пьеса выполняет функцию коды — "фактурного обобщения" или, иначе, *синтфактурной вариации*, в которой "арпеджированная", *арпеджио-остинатная* и "квази пуантилистическая" микрофактуры образуют своеобразное конструктивное единство: вся музыкальная ткань складывается как ряд относительно автономных, многократно возникающих волнообразных арпеджио, всегда разделенных паузами и относительно самостоятельных по своему звуковому содержанию.⁴²⁹ Пример 165.

Пример 165. [4 пьесы]



5-я пьеса — двойные фактуротематические микровариации.

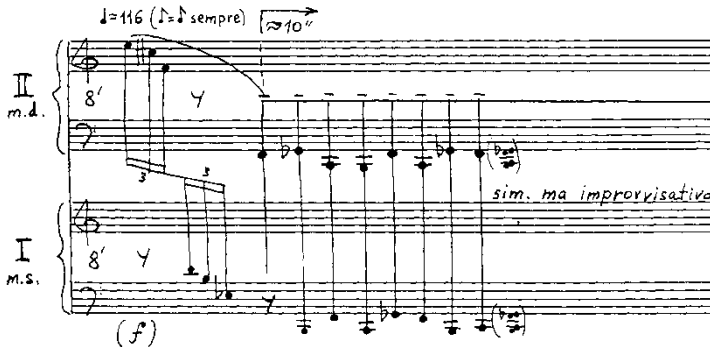
⁴²⁸ Протяженность вариаций как с арпеджированной *фактуротемой*, так и квази пуантилистической всегда различна и обновляется в относительно свободном порядке.

Так, протяженность первой *фактуротемы* равна 22 е, а вариаций на неё, соответственно, 18 - 14 - 6 - 12 - 7 - 5 - 16 - 25 - 5 - 3 и 2 е; протяженность второй *фактуротемы* — 21 е, её вариаций — 15 - 31 - 52 - 38 - 37 - 15 - 42 - 28 - 25 - 10 и 6 е.

⁴²⁹ Каждый фрагмент имеет хроматическую, комплементарно выстраиваемую звуковую структуру, отдельные интервальные группы которой (в том числе, идущие подряд) могут повторяться точно или с определенными изменениями, напоминающими позиционную, ротационную и селекционную работу с сегментами некой "закулисной" двенадцатитоновой серии (серии, не участвующей в гармоническом процессе в своем полном виде).

Первая *микрофактуротема* этих вариаций является одновременно и очередной вариацией на удержанное нисходящее арпеджио первой пьесы, отдельные тоны которого здесь уже не удерживаются, вызывая тем самым отдаленную аллюзию на микропантилистические стаккаты зоны второй *фактуротемы* из первой пьесы ^{Пример 166}.

Пример 166. [5 пьеса]



Вторая *микрофактуротема* может быть определена как "нелегитимное подвижное остинато". Являясь относительно новым тематическим явлением, она одновременно представляется и крайне отдаленной "аллюзией-вариацией" ^{Пример 166, сноска 430} на волнообразно-арпеджированную фактуротему четвертой пьесы.

В рассредоточенных вариациях на первую тему обновляется её звуковое содержание и количество звуков, в рассредоточенных вариациях на вторую — только их порядок.

В тех и других вариациях применяются комплементарно выстроенные хроматические и диатонические ряды, а также ротационная (только вторые микровариации) и позиционная работа с ними (только первые микровариации). Здесь же наблюдается и характерное для многих современных композиторов взаимодействие серийной и модальной техник письма.

6-я пьеса — *многоплановая разнокомпонентная форма* ^{Пример 167}.

⁴³⁰ В этой связи разных пьес проявляется действие принципа "вариаций на вариации".

Пример 167. [Шестая пьеса]



1-е значение — континуально-волнообразная векторная ;
 2-е значение — "двойные контрапунктические сквозные фактуротематические микровариации"⁴³¹.

Их содержание:

"нижние вариации" — мелодизированная черноклавишная одnogолосная структура (*legato* - !) с активными фигурациями по разным "полиинтервальным аккордам"⁴³² — "слабая" аллюзия на арпеджированную *фактуротему* 1-й пьесы;

"верхние вариации" — та же мелодизированная структура, но уже в белоклавишном варианте и дублирующая нижнюю структуру параллельными квартами — краткие форшлаги (*marcatissimo, secco* - !) — вновь слабая фактурная аллюзия, но уже на квази пуантилистическую фактуротему 1-й пьесы.⁴³³

7-я пьеса — *многоплановая разнокомпонентная форма*:

1-й план — "континуально-волнообразная векторная",

2-й план — "сквозные фактуротематические микровариации".

Композиционная функция седьмой пьесы в макроцикле, как и четвертой, — это "фактурное обобщение" или, иначе, *синтфактурная вариация*, в

⁴³¹ Под "контрапунктическими вариациями" здесь понимается та разновидность вариационной формы, в которой разные темы и вариации на них излагаются одновременно в разных голосах (пластах) музыкальной ткани.

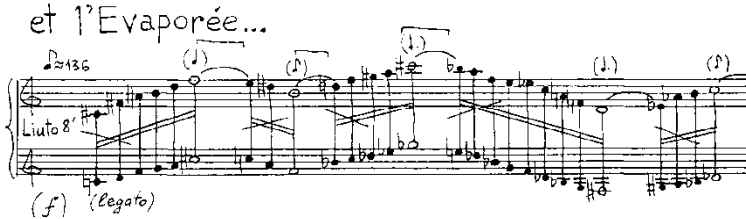
"Сквозные микровариации" — вид вариационной формы, который связан с постоянной ретроспективной переоценкой границ своих вариаций, масштабов их материала, в том числе, ритмического и звукового. Условные границы микротемы и микровариаций в "сквозных микровариациях" — это промежуточные остановки на относительно долгих или самых долгих нотах.

⁴³² Термин С. Слонимского (Слонимский С. Симфонии Прокофьева. М. - Л., 1964).

⁴³³ Взаимодействие квази серийной и модальной техник письма в этой пьесе проявляется в "селекции" — распределении двенадцатитонового комплементарного ряда между "белоклавишным" и "черноклавишным" модусами, а также в ротации и относительно свободной интерполяции отдельных звуков этих серий-модусов.

которой арпеджио-остинатная и квази пуантилистическая фактуры первой пьесы вновь оказываются связанными в единое целое: волнообразные арпеджио, прерываемые остановками на относительно протяженных *звуко-точках* (правда, здесь эти арпеджио решены уже как стремительные многозвучные форшлаги, т.е. являются фактурной аллюзией на интервально-форшлаговые структуры шестой пьесы — "вариации на вариации") ^{Пример 168}.

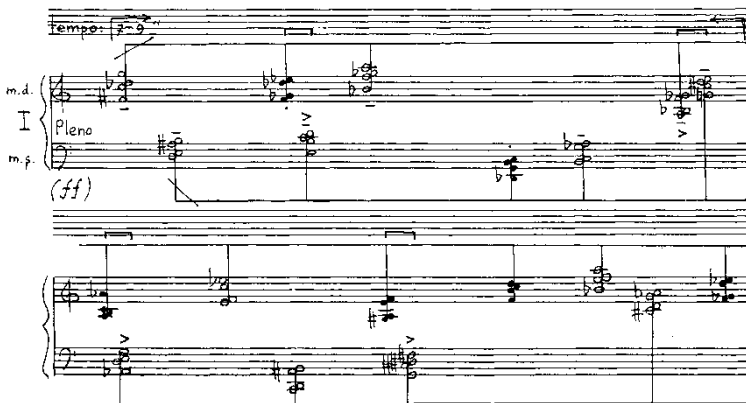
Пример 168. [7 пьеса]



8-я пьеса — здесь вновь повторяется содержание двуплановой формы предыдущих частей, т.е. 1-й план — выстраивается как "континуально-волнообразная векторная форма", а 2-й — как "сквозные фактуротематические микровариации".

Синтфактура этой пьесы — последнее из фактурных обобщений макроцикла, в котором сливаются два варианта "аккордового склада": один, содержащий относительно автономные, длинные и легитимные созвучия, и возникающий как *фактура-аллюзия* на "протянутые аккорды-арпеджио" первой пьесы; другой, также содержащий автономные, но уже краткие "стаккатные" аккорды, расположенные относительно далеко друг от друга — *фактура-аллюзия* на квази пуантилистическую *фактуру-тему* из первой пьесы ^{Пример 169}.

Пример 169. [8 пьеса]



Гармония

Ведущие техники звукового письма в этом сочинении — это квази серийная, модальная и *техника интервальных групп*, сопутствующая — "остинатная тональность".

Модальная техника применяется к различным конструктивным элементам, в том числе: тонам (*тономодусы* ⁴³⁴), интервальным группам (модусы интервальных групп), аккордам (модусы аккордов или, иначе, гармонические модусы), длительностям (модусы длительностей) и группам длительностей (модусы групп длительностей или ритмогрупп).

Квази серийная техника применяется только к звуковому материалу.

Остинатная тональность реализуется на уровне отношений гармонических структур отдельных пьес второй части макроцикла. Функцию "остинатного центра", периодически возвращающегося на протяжении этой части, выполняет начальный гармонический комплекс пьесы "...et la Lugubre..."; функцию "остинатного центра" в рамках самой этой пьесы — её второй гармонический комплекс — "f-ges-c-h".

Фактурная остинатная тональность

Принцип остинатной тональности, о котором речь шла выше, проявляет себя не только в организации гармонической ткани сочинения, но и на уровне его фактурного процесса, вследствие чего образуется специфическое конструктивное явление, которое может быть определено как "фактурная остинатная тональность".

Функцию *остинатной фактуры-тоники* здесь выполняет арпеджированный склад изложения, открывающий первую пьесу сочинения, а далее его аналоги в пятой пьесе и последующих возвращениях этой пьесы.

Однако, завершается весь фактурный процесс *новой фактур-отоникой*, которая впервые появляется в этом значении в пятой пьесе цикла. Таким образом, состояние фактурной тональности на уровне всего фактурного процесса сочинения, по аналогии со сходным состоянием гармонической тональности, может быть определено как "переменное", а на уровне фактурного процесса 5-8-ой пьес — как "колеблющееся" или "мно-

⁴³⁴ В их числе: "лады ограниченной транспозиции" О. Мессиана (напр., в 1-ой пьесе — это 1.2 — 3 т., 5 т. — звуки в staccato — b-h-cis-d-(e)-f; 1.1.1.2.1 — звуки в staccato — c-a-g-fis-h-b 1-4 тт.; 2. 1. 1 — 7-8 тт. и др.); диатонические (6-я пьеса — "белоклавишная" и "черноклавишная" диатоники); "хроматический переменный лад" (термин С. Скребкова), субладами которого выступают диатонические, хроматические, в частности, гемииольные, симметричные и "оригинальные" модусы различного объёма (термин из классификации звукорядов Н.С.Гуляницкой), сменяющие друг друга в рамках отдельных мотивов, фраз (напр., 7-я пьеса). При этом, в полном или частичном объёме структура тех или иных модусов реализуется как в непосредственных, так и опосредованных отношениях звуков. Напр., самые высокие стаккатные звуки 10-9-11 тт. первой пьесы образуют ракоход 7-го лада Мессиана — 1.2.1.1.1 (d-es-f-fis-g-as).

гозначное".

Ритмическая организация

Её виды:

- алеаторическая мнимотактовая (1-я — 4-я пьесы);
- внетактовая (5-я — 8-я пьесы);
- мономерная (вторая *микрофактуротема* и вариации на неё в 3-ей пьесе⁴³⁵);
- ограничено алеаторическая (1-я пьеса. Здесь протяженность каждого аккорда варьируется исполнителем в пределах от двух до четырех секунд);
- дискретно-алеаторическая (1-я пьеса — отдельные длительности и группы длительностей в квази пуантилистической фактуротеме появляются подряд и на расстоянии, после арпеджированной фактуротемы. При этом начало каждой *звукоточки* и её протяженность определяются самим исполнителем в пределах, указанных композитором — $\approx 1-5''$);
- *модальная модусно-ритмоформульная* (варианты используемых в сочинении *ритмоформульных модусов*: модус алеаторических ритмоформул⁴³⁵ и модус мономерных ритмоформул⁴³⁶;
- *модальная модусно-длительностная*⁴³⁷;
- *прогрессивная* (аккордовая и рассредоточенная паузная 2-я и 3-я пьесы).

⁴³⁵ В сочинении используются следующие модусы алеаторических ритмоформул: модус из четырех ритмоформул, содержащих, соответственно, 4, 5, 6 и 7 разных длительностей с относительно ограниченной величиной — 1-я пьеса;

модус из пяти ритмоформул, содержащих регулярно чередующиеся длительности и паузы. Число длительностей в ритмоформулах варьируется от одной до пяти — вторая *фактуротема* из 2-й пьесы;

модус из 10 глиссандирующих ритмоформул, содержащих от 2 до 11 длительностей с минимальной величиной — 6-я пьеса.

⁴³⁶ Модусы мономерных ритмоформул — 4-я пьеса:

двуэлементный модус — *qq qqq*;

восьмизэлементный *чётный модус*, каждая из ритмоформул которого является определенной комбинацией ритмоформул вышеназванного простого модуса и при этом содержит индивидуальное чётное число шестнадцатых;

семизэлементный *нечетный модус*, каждая из ритмоформул которого содержит индивидуальное нечётное число шестнадцатых.

Состав модуса *четных* ритмоформул: 4 х, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18; состав модуса *нечетных* ритмоформул: 5 х, 7, 9, 11, 13, 15, 17.

В ходе ритмического процесса элементы обоих модусов постоянно сменяют друг друга. При этом вначале преобладают ритмоформулы счетным числом х, но ближе к концу пьесы количество "четных" и "нечетных" ритмоформул становится почти одинаковым.

⁴³⁷ Модусы длительностей:

двуэлементный модус длительностей *q-e* — 2-я пьеса;

шестиэлементный модус длительностей — *e, e - q - x - q-e - q-e* — 5-я пьеса;

модус из четырех длительностей — *e - q - q - h* — 6-я пьеса.

Композиция 65. 27 разрушений

для ансамбля ударных (1995)

Форма

— *многозначная*:

1 - е з н а ч е н и е — сложная трёхчастная с динамической репризой: "все разрушения складываются в трехчастную форму, но не совсем обычную. С первого по девятое разрушения — первая часть — экспозиция, с десятого разрушения по шестнадцатое — вторая — медленная и лирическая (по-своему, конечно) и затем — третья часть, которая не только реприза, но ещё и разработка-кода одновременно"⁴³⁸;

2 - з н а ч е н и е — *двойные фактуротематические вариации*.

Двойные фактуротематические вариации (2-е значение)

Содержание *фактуротем*, а также их последующее развитие обусловлено идеей художественного воплощения гегелевской триады: тезис - антитезис - синтез или, иначе, идеей противопоставления двух основных сил мироздания — Созидания и Разрушения, их борьбы и последующей трансформации-сближения. При этом, наиболее характерным отличием музыкальной ткани, связанной с той или иной из этих сил, является природа её звукового материала и фактурное решение.

Так, изначально все темперированные тоны и звуки с относительной высотой, точно не определяемой, но вполне различаемой⁴³⁹, участвующие в арпеджированном и другом движении — это основные средства с и л С о з и д а н и я, а звуки без определённой высоты⁴⁴⁰, реализованные в одиночных и многократных ударах разной частоты и интенсивности — средства с и л Р а з р у ш е н и я. Правда, в ходе вариационного процесса и в соответствии с основной художественной идеей сочинения — борьбой двух сил мироздания — те и другие из названных средств оказываются и з р е д к а, н о т о л ь к о о т ч а с т и связанными с каждой из этих сил.

Во всех остальных параметрах, в том числе, ритме, динамике, "штриховом поле" и логике композиционного развития, музыкальная ткань сил Созидания и Разрушения различается прежде всего только в тех вариациях, где наблюдается "сольное" выступление какой-либо из этих сил.

Вариации на одну из *фактуротем* — явление очень редкое в "27-ми разрушениях". В большинстве случаев, обе темы разрабатываются одновременно в разных голосах и при это постоянно ищут сближения друг с другом в виде того или иного "фактурного компромисса", что приводит к относительно частому появлению вариаций с *синтфактурой*.

⁴³⁸ В. Екимовский (из бесед с композитором).

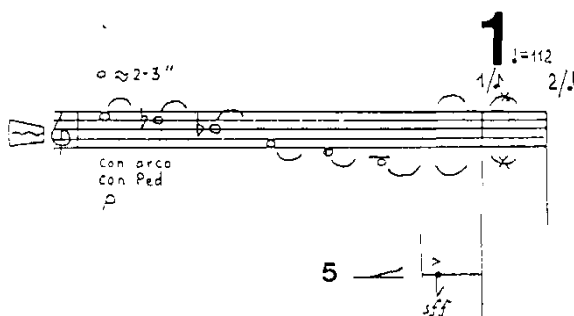
⁴³⁹ В частности, звуки вуд-блоков, темпль-блоков, гонгов, японских и яванских гонгов, треугольников, подвешенных тарелок, бьянь-чжуна и др. инструментов.

⁴⁴⁰ Звуки там-тамов, барабанов всех видов, индийских бубенчиков, трещотки, хлыста, маракаса, кастаньет и др.

Отдельные из вариаций иногда буквально врастают друг в друга, другие (чаще) выступают в качестве относительно самостоятельных разделов музыкальной формы.

Первая микрофактура тема — удержанное арпеджио — олицетворение сил Созидания — решена как мягкая мелодико-гармоническая реплика вне времени и пространства, воплощенная в бесконечно тянущихся шести темперированных звуках вибратона ^{Пример 170, сноска 441}

Пример 170.



Вторая микрофактура тема — символ Разрушения — это жесткий высотно неопределённый одиночный удар хлыста на *sff* ^{Пример 170}

Вариационное развитие второй темы складывается в двух направлениях: первое — тембровое обновление темы как "однократного" звукоудара и второе — тембровое и ритмическое её обновление, но уже как цепи мономерных ударов.

Вариации:

1-я синтаксическая вариация (q= 112. 2-й раздел сочинения — начало 3-го) — фактура-танец темперированных политембровых кластеров, извлекаемых ударом (!) бруска на вибратоне, ксилофоне и маримбе, и ударяемых звуков с точно не определяемой высотой (вуд-блок, темпль-блок) ⁴⁴², сопровождаемый бесстрастной в своей мономерности глухой дробью малого барабана ^{Пример 171}

⁴⁴¹ Своеобразная аллюзия на "шумановские сфинксы". Звуковая структура темы — это всё то же характерное для В.Екимовского *удержанное арпеджио*.

⁴⁴² Аллюзия на ударный тон второй темы.

Пример 171.

Танцующие кластеры и звуки то объединяются по два и по три в одном "ритмическом порыве" (ритмогруппе), в начале отгораживаются друг от друга паузами разной протяженности, но затем сливаются в непрерывной ритмо-алеаторической импровизации-экстазе. При этом все они постоянно имитируют в своем движении *a p e d j o* первой темы и отрывистый, резкий, "ударный" характер второй.

Дробь барабана, выступая этом разделе "Разрушений" и как относительно самостоятельная *фактуротема* и как первая вариация на вторую микро*фактуротему*. В последнем случае она превращает её резкий удар в бесконечное мономерное эхо — крайне отдаленную, но всё же объективную аллюзию на вневременное, бесконечное звучание тонов первой *фактуротемы*.

Тембровая вариация на собственно "тему-удар" представлена в ударе на *sff* большого барабана.

2 - я с и н т ф а к т у р н а я в а р и а ц и я (конец 3-го раздела, 4-й — начало 5-го). Здесь повторяется музыкальный процесс первой вариации, но при этом звуки с "относительной высотой" появляются в новом тембровом одеянии (тимбалес, малый барабан без струн, том-том, барабан рулланте, большой барабан, бонго), а темперированные кластеры сменяются темперированными тонами первой темы — *f*, *d* и *b*, ударно звучащими у литавры ^{Пример 172}. На смену дробь барабана приходит мономерная дробь том-тома — очередная тембровая вариация на "тему-удар" — удар там-тама на *sff*.

Пример 172.

Музыкальный пример 172. Состоит из шести стенов. Стено 1: Темп 4/1, метр 3/1, динамик f , субмарка sub . Стено 2: Динамик f . Стено 3: Динамик f . Стено 4: Динамик f . Стено 5: Динамик f . Стено 6: Динамик f . Музыкальный пример 172. Состоит из шести стенов. Стено 1: Темп 4/1, метр 3/1, динамик f , субмарка sub . Стено 2: Динамик f . Стено 3: Динамик f . Стено 4: Динамик f . Стено 5: Динамик f . Стено 6: Динамик f .

3 - я синтфактурная вариация (конец 5-го - большая часть 6-го «Разрушения») — царство мономерных ударов — вариации-аллюзии на вторую тему "удар", решенные в разнотембровых звуках с "относительной высотой" (тимбалес, кобболл, вуд-блок, темпл-блок) и буквально сливающиеся с "ударами-форшлагами" Пример 173.

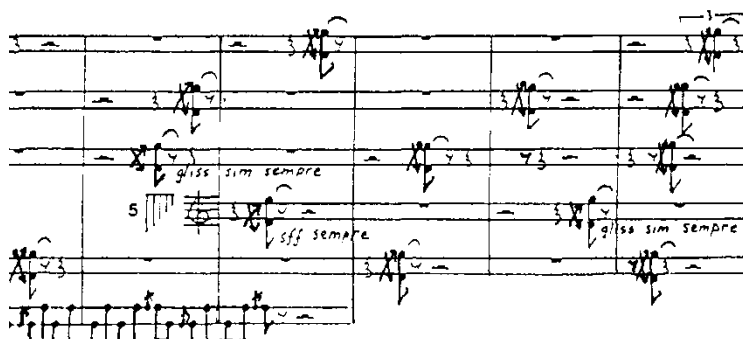
Пример 173.

Музыкальный пример 173. Состоит из шести стенов. Стено 1: Темп 4/1, метр 1/4, динамик f . Стено 2: Динамик f . Стено 3: Динамик f . Стено 4: Динамик f . Стено 5: Динамик f . Стено 6: Динамик f . Музыкальный пример 173. Состоит из шести стенов. Стено 1: Темп 4/1, метр 1/4, динамик f . Стено 2: Динамик f . Стено 3: Динамик f . Стено 4: Динамик f . Стено 5: Динамик f . Стено 6: Динамик f .

4 - я синтфактурная вариация (6-й раздел начало 7-го). Её материал — разнотембровые темперируемые кластеры (ксилофон, вибратон, маримба, колокола), звучащие исключительно как резкие (sff) "глитсандирующие удары" и ряд "ударов" трещотки (новая вариация на "тему-удар") — возникает на фоне продолжающихся мономерных ударов третьей вариации. Кластеры буквально врываются в это царство мономерности, организуясь в пунтилистический канон, постепенно их становится всё больше и больше, и в конце концов они полностью вытесняют и "ударную мономерность" и связанную с ней

тембры, сублимируя из одиночных ударов в "политембровую кластерную дробь" Пример 174.

Пример 174.



Пример 175.

4/4 $\text{♩} = 132$

1 \square

3 \ominus

4 \circ

5 \square

6 \square

3-5"

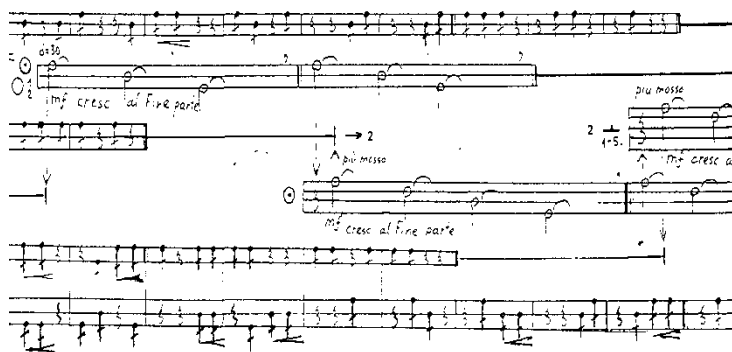
esistere con pause e durata a piacere

Example 175 is a musical score in 4/4 time, with a tempo of 132 beats per minute. It consists of six staves, each labeled with a number in a box (1, 3, 4, 5, 6). The notation is complex, with many beamed notes and rests. The score includes performance instructions such as "esistere con pause e durata a piacere" (exist with pauses and duration at pleasure). The notation is written in a style that suggests a cluster of sounds, with many notes beamed together. The bottom staff has a continuous line of notes, while the upper staves have more sparse, punctuated notation.

5-я *синтфактурная вариация* (7-й раздел — начало 8-го) — продолжение танцевальной игры, начатой в первой вариации, но в условиях более быстрого ($q=132$) и свободно-имитационного ритмического потока. Здесь же происходит и очередное "вариационное сближение" двух тем: все звуки первой темы появляются только как тройной (триоли) удар (!) ^{Пример 175}.

6-я *синтфактурная вариация* (8-й раздел). Её материал зарождается в "недрах" пятой вариации как красивая тембровая аллюзия (протянутые тоны разновысотных гонгов, подвешенных тарелок и тамтама) на "поющее" арпеджио ксилофона из первой темы ^{Пример 176}.

Пример 176.



В дальнейшем этот материал вытесняет всё "чужеродное" и обогащается новыми звуковыми (темперированные кластеры) и тембровыми средствами (колокола, вибратон, колокольчики, античные тарелочки, треугольники) ^{Пример 177}.

Пример 177.

1 *piu mosso*
 2 *con ped mf cresc. al fine parte*
 3 *piu mosso*
 4 *piu mosso*
 5 *mf cresc. al fine parte*
 6 *piu mosso*
 Δ *mf cresc.*

7-я вариация (9-й раздел) — это первая из вариаций, почти целиком посвящённая тембровому развитию (в начале ритмоалеаторическому, а затем ритмоформульному) одной и только второй фактуротемы. Однако и здесь иногда — вместе с появлением разнопротяженных "дробных ударов" — ощущается аллюзия на "вневременные" долгие звуки первой фактуротемы

Пример 178

Пример 178.

♩=90
 trem. sempre
 trem. sempre
 trem. sempre
 trem. sempre
 trem. sempre
 trem. sempre

8-я — это синтаксическая вариация. Здесь разрабатывается поочередно обе темы вариационного цикла, что приводит к образованию местных двойных микровариаций.

Рассредоточенные микровариации на первую тему в начале решены в экзотическом звучании бьянь-чжуна, чуть позже — ксилофона, вибратона и маримбы и в конце — бьянь-чжуна, литавры, яванских гонгов, там-тамов, барабан-руланте и больших барабанов (10-16-й разделы). Звуковой материал этих вариаций постепенно разрастается от трех до шести тонов темы, а их ритмическая структура из "вневременной" (tempo a piacere) модулирует в бурную ритмоалеаторическую (*piu mosso*).

Рассредоточенные микровариации на вторую тему представлены в одновременном "ударе-броске" (на столы) шести инструментов и многокрасочных ударах бамбузи, затем гуиро и марокаса, далее подвешенной тарелки, там-тама, гонгов индийских бубенчиков и в конце в мономерной дробе коб-боллов (10-й — начало 14-го).

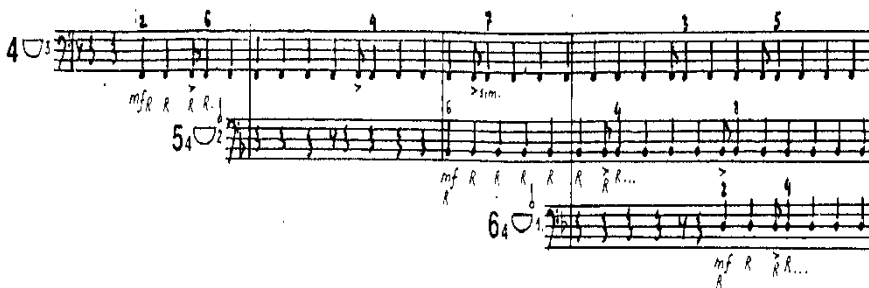
9-я вариация (17-й раздел) представляет собой вторую из вариаций, в которой основное внимание отдано тембровому и ритмоформульному развитию только второй темы. Здесь получают своё красочное обновление как одиночные "тематические удары", так и ряд ударов. Однако, если первые при этом обогащены краткими "дробями-форшлагами" — двойными и тройными, то вторые представлены уже не в мономерном, а напротив, размерном "ритмическом одеянии" ^{Пример 179}

Пример 179.

The musical score for Example 179 consists of six staves, numbered 1 through 6. The time signature is 1/32, and the tempo is marked with a quarter note followed by 'J = 32'. The score includes various rhythmic notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'fz' (forzando). The notation is complex, with many notes beamed together and some notes marked with 'x' or 'fz'. The staves are arranged in a single system, with the first staff (1) starting with a key signature change to one sharp (F#).

10-я — вновь *синт фактурная вариация* (18-й раздел). Её важнейшие отличия от предыдущих — это разрыв "арпеджированного союза" звукового и фактурного материалов первой темы и полифоническая структура, решенная как свободный ритмический канон, в котором в каждом из голосов партий литавр почти мономерно ударяется только один из тонов темы (принципиальное сближение с ударной природой второй темы) ^{Пример 180}

Пример 180.



11-я — также *синтфактурная вариация* (19-24-й разделы). Она то одна из наиболее протяженных вариаций цикла, складывающаяся как длинная цепь непрерывно сменяющихся друг друга микровариаций и *синтфактурных* микровариаций на первую и вторую темы, каждая из которых получает здесь частое и тембровое и ритмическое (в основном ограниченно-алеаторическое) обновление⁴⁴³. Принципиально новым в музыкальной ткани этой вариации является её динамическая структура, впервые и подробно выстроенная как ряд одинаковых динамических волн (*pp* < *ff* > *pp*).

В плане же общей драматургической концепции вариационного цикла, наиболее важным здесь представляется исчезновение "со сцены" в 22 — 24-м разделах всех темперированных звуков первой темы, приводящее к воцарению некой звуковой неопределенности, "ритмической многоликости", а в конце концов и полного ритмоалеаторического "хаоса", т.е. к почти полному воцарению сил Разрушения.

⁴⁴³ Напр.: в 20-ом разделе — это пять мономерных ударов у литавры по "тематическим" звукам *f* и *d*, политембровые квази арпеджированные удары подвешенных тарелок, дробь барабана рулланте и одиночные страшные удары там-тама; в 22-ом — вновь пятидольная ритмоформула у литавры, но ~~уже~~ решенная не как мономерная группа из восьмых, а как разnodольная в виде *e qqqq*; в 23-ем разделе появляется абсолютно новое ритмическое решение "темы-удара" — цепь повторяющихся пунктирных групп, как аллюзия на мономерность, но воплощенную уже на уровне целой ритмоформулы (*формульная мономерность*); в 24-ом — аллюзия-вариация на "танец-игру" и ритмоалеаторическую импровизацию-экстаз первой вариации цикла.

Наиболее важным, в плане выстраивания общей драматургической концепции вариационного цикла, является исчезновение в последних трех разделах всех темперированных звуков первой темы.

Процесс постоянных мутаций-сублимаций важнейших конструктивных материалов, связанных с силами созидания и Разрушения, становится в этих разделах особенно активным. В частности, общим моментом при этом оказывается и свободное зеркальное построение ритмоструктур отдельных голосов.

Фрагменты, олицетворяющие в этих разделах силы Созидания, имеют, как правило, свободно имитационную структуру с тенденцией к постепенному обновлению имитируемого материала. Объекты имитации — ритмоформулы и отдельные длительности (модус ритмоформул, модус длительностей, модус пауз).

Для фрагментов, связанных с силами Разрушения, наиболее характерным здесь становится отказ от "одионого удара" и его замена на многократно повторяемую "дробь". При этом, начала всех Разрушений, как правило, связаны со сменой темпа, появлением нового тембра или возвращением какого-либо из прежних и всегда с новой ритмоформулой и динамической структурой, зеркально выстраиваемой по отношению к динамике фрагментов Созиданий.

Вариация на собственно тему "одионый удар" — это глассандо "сирены".

12-я *синтфактурная вариация* (25 — 27-й разделы). Она возникает после сравнительно долгого отсутствия темперированных звуков первой темы и вместе с первым, хотя ещё и нетематическим, но темперированным звуком "соль". И здесь же вновь возрождается дробь малого барабана без струн из первой вариации, усиленная мономерными дробями литавры, гонга и барабана, к каждой из которых прибавлена одна "заставочная восьмая"⁴⁴⁴.

В последних двух разделах сочинения вновь утверждаются ведущие тематические звуки b, d и f. Однако, если в 25-ом и 26-ом разделах "арпеджированный компонент" темы полностью исчезает, уступая место "ударному", то в 27-ом он вновь восстанавливается⁴⁴⁵.

⁴⁴⁴ С определённым допуском начало этой вариации можно связать с началом последней из категорий гегелевской триады.

⁴⁴⁵ Дополнения к характеристике музыкального материала:

2 - й раздел

Политембровая синхронно-модальная ритмоструктура, образующаяся на фоне однотембровой мономерной монозвуковой ритмоструктуры и модулирующая в алеаторическую асинхронную.

Звуковой материал раздела представлен в виде трех микросерий: серии трех разновысотных кластеров с определенной высотой, серии из трех тонов и серии из трех гармонических интервалов. Кроме того, само движение звуков в этих сериях — скачок с заполнением (верхние элементы - нижние элементы - средние), также может быть оценено как *векторная серия* или, иначе, как "серия *направлений* движения".

Весь ритмический материал второго раздела собран в двух модусах:

Весь ритмический материал второго раздела собран в двух модусах:

модусе *звучащих ритмоединиц* — $e - q \overline{q}$ - (модус длительностей и групп *звучащих длительностей*) и модусе *незвучащих ритмоединиц* (пауз) — $\dot{a} \dot{a} \dot{a} \dot{a}$

3 - й р а з д е л

Ротация начальной *векторной серии*: нижний - верхний - средний.

4 - й р а з д е л

Новая ротация *векторной серии*: средний звуковой - нижний - верхний.

5 - й р а з д е л

Новое в ритмическом материале пятого раздела — это модус из четырех мономерных ритмогрупп (в 2, 4, 6 и 8 восьмых) с "форшлаговым акцентом" на первой доле.

7 - й р а з д е л

Новая ритмическая структура — вариация на *ритмосерию* из второго раздела и двузвучную интервально-мелодическую структуру пятого раздела. Содержание ритмического материала: модус из четырех *звучащих ритмоединиц* ($q - qq - qqq - qqqq$) и модус из двух *незвучащих ритмоединиц* (= пауз, в том числе: $\dot{I} - \dot{II}$). В разделе варьируется временное положение звуковых элементов относительно друг друга с помощью одинаковых или разных пауз, а также отказа от этих пауз. Характерная и важная конструктивная закономерность местного *ритмопроцесса* — это обновление структуры отдельных *удержанных арпеджио* по принципу прогрессии-регрессии: 1-я ритмогруппа — 3 звукодлительности, 2-я — четыре, 3-я пять, 4-я — четыре. Содержащие звукового материала 7-ом разделе составляют дихордовый модус из звуков с неопределенной высотой и дихордовый модус из звуков с определенной высотой.

9 - й р а з д е л

Политембровая синхронно-модальная ритмоструктура как вариация на синхронную фактуру второго раздела.

Используется ритмомодус из восьми ритмоединиц:

1	2	3	4	5	6	7	8
e	$— q$	$— h$	$— e$	$— e$	$— h$	$— q$	$— h h h h — w$

17-й р а з д е л

Свободный пятиголосный канон с контрапунктирующим голосом в мнимотактовой системе.

18-й р а з д е л

Свободный шестиголосный канон — ритмические вариации на однозвучные мономерные ритмогруппы, содержащие от двух до восьми четвертей и завершенных одной восьмой. Канон двухпластовый. Один пласт — звуки с неопределенной высотой, второй — с определенной (основные три звука начальной темы).

26-й р а з д е л

Техники гармонического письма

При построении гармонической ткани сочинения используются звуки с определённой и неопределённой высотой, в том числе: шеститоновый ряд из звуков с определённой высотой — e-des-b-f-d-h⁴⁴⁶ (1-е, 13-е и 14-е Разрушения) и группа рядов от трех до девяти тонов с неопределённой высотой.

В сочинении применяются модальная, серийная, алеаторическая, сонорная и тональная техники. При этом, большая часть гармонических материалов организована одновременно (как это характерно для "почерка" Екимовского) с помощью методов, связанных с разными техниками письма. Так:

м о д а л ь н а я р а б о т а с этими рядами проявляется, в частности, в свободной перестановке их звуков (напр., шеститонowego в 13-ом Разрушении — 4-й алеаторический "квадрат" в партии вибратона, ксилофона и маримбы);

с е р и й н а я — в многократном повторении одного и того ряда звуков в 14-ом Разрушении (вибратон: верхние звуки — 1-2-3 тоны серии, нижние — 4-5-6, ксилофона: верхние звуки — 1-2-3-4 тоны, нижние — 3-4-5-6), в ракоходном его проведении у колоколов (верхние звуки — 5-3-2-1, нижние — 6-5-4-3);

т о н а л ь н о - о с т и н а т н а я — прежде всего в многократной повторяемости трехтонового и двутонowego комплексов, составленных из звуков b, f и d. Названные комплексы, появляясь с различной частотой и почти во всех разделах композиции, выполняют таким образом роль остинатных тоник-центров, в то время как все остальные темперируемые звуковые материалы — роль разнофункциональной "тональной периферии";

а л е а т о р и ч е с к а я т е х н и к а п и с ь м а "работает" в сочинении на уровне гармонического, ритмического и динамического материалов. Напр., на уровне нефиксированных в числе своих повторений микросерий звуков, созвучий и групп интервалов (2-й, 3-й, 4-й и др. разделы) и кластеров с неточно указанной высотой (2-й, 5-й и 6-й разделы: партии вибратона, ксилофона и маримбы), на уровне построений со свободно выстраиваемой ритмоструктурой (3-й, 5-й, 13-й и др. разделы).

Весь ритмоматериал раздела — это только одна (!) длительность — е и прогрессия (!) пауз от одной восьмой до одиннадцати.

27-й р а з д е л

Применяется "регрессия групп звуков" (от семизвучной до трехзвучной).

⁴⁴⁶ В гаммообразном расположении звуки данной последовательности образуют модус со структурой 1.2.1.2.1

Композиция 66. Зеркало Авиценны

для fl., ob., cl., fag., tr-be, cor., tr-ne, perc. (2),
v-no (2), v-la, v-c., c-b (1995)

Автор эскиза Т.В. Шевченко

Форма

— трёхчастная трёхпластовая fuga с репризой-кодой и собственно кодой.

В организации тембро-ритмической и фактурной тканей сочинения (последняя рассматривается ниже) важную роль играют три композиционных принципа: крещендо, остинато и принцип эллипсиса. Последний наиболее ярко и дважды действует на заключительной стадии композиционного процесса: первый раз — как внезапный переход к *синтфактуре* с чертами полифонического и дискретно-остинатного изложения, а также монополией меди и синхронным ритмическим пространством (94-110 тт.), и второй раз — как внезапный переход к *синтфактуре* с аналогичными чертами, но уже с монополией тембра тарелок и асинхронным ритмическим пространством.

Экспозиция fugи (1-39 тт.) — свободно имитационная трехпластовая. Тембровое содержание её пластов (в порядке их появления) — это струнные, деревянные духовые⁴⁴⁷ и медные. Фактура же в каждом из пластов одинаковая — синхронно-полифоническая.

Средняя часть (40-93 тт.) — трехпластовый свободный канон с крещендирующими диапазонной и динамической структурами. Каждая из этих структур выстраивается как ряд постепенно нарастающих волн с резким срывом в конце (*крещендирующая диапазонная форма* и *крещендирующая громкостная форма*)⁴⁴⁸.

Реприза-кода (94-110 тт.) — однопластовая (!), сокращенная, динамизированная. Тембровый состав — медные духовые.

Собственно кода — контрапункт протянутого созвучия (аллюзия на начальные созвучия экспозиции) с мелодической репликой кларнета, открывающей сочинение.

⁴⁴⁷ Исключение — появление второго пласта, в котором вместе с деревянными духовыми играет валторна, переходящая в момент образования третьего пласта в группу медных.

⁴⁴⁸ Первый подъём — струнные — 47 т. (нижний тон созвучия — звук "до"), далее медь — 52 т. (ре-бемоль) и дерево — 56 т. (си); второй подъём — струнные 60 т. (до), медь — 64 т. (си-бемоль), дерево — 67 т. (ля); третий подъём — струнные — 70 т. (ля), медь — 73 т. (до), дерево — 75 т. (си-бемоль); четвертый подъём модуляция в ритмоструктуру с новым модусом длительностей и групп длительностей (учащение) — струнные — 77 т. (до), медь — 79 т. (си), дерево — 80 т. (соль); пятый подъём — струнные 82 т. (ми), медь — 83 т. (си), дерево — 84 т. (си); шестой подъём — струнные 84 т. (фа), дерево — 85 т. (ми-бемоль) — плавный переход в ритмоструктуру с новым модусом групп одномерных длительностей (х), выстроенный по принципу "ритмического крещендо" и переходящий (90 т.) к мономерной синхронно полифонической фактуре.

Компонентные формы

Фактуроформа — концентрическая пятичастная форма с кодой — **АВСВ'А'**:

А — *синтфактура* с признаками "дискретной", "остинатной" (чередование относительно долгих и остинатно повторяющихся аккордов с группами из двух "кратких созвучий") и "синхронно-полифонической" фактур — 1 - \approx 76 тт.449;

В — вариация на *синтфактуру* раздела "А". Варьирование связано с активизацией групп из двух "кратких созвучий", с отказом от относительно "долгих аккордов", появлением (\approx с 85-го такта) групп из трех, четырех и более аккордов, а также с постепенным вытеснением пауз и тенденцией к ритмической мономерности (фактурная сублимация);

С — "синхронная полифоническая мономерная фактура" — 90-93 тт.;

В' — 94-104 тт.;

А' — 105-110 тт.

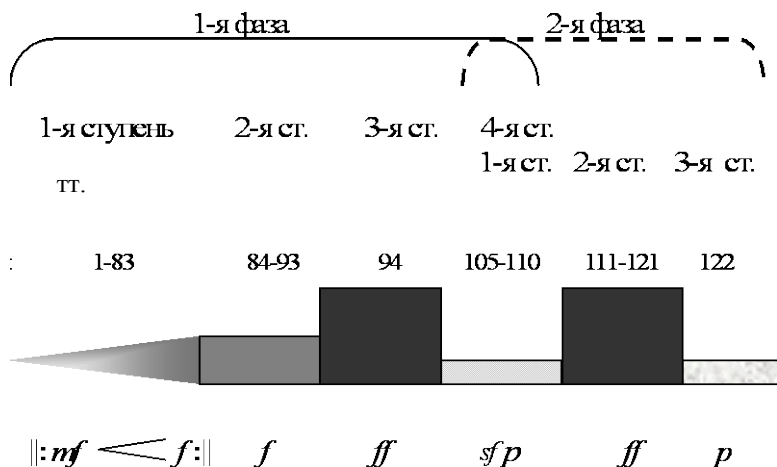
Кода — вариация-реминисценция фактур раздела "В" и протянутого созвучия раздела "А" в контрапункте с мелодической репликой кларнета, открывающей всё сочинение (совмещение функции собственно коды с функцией обрамления) — 111-120 тт.

Собственно кода (она же обрамление) "педальный аккорд" из звуков с неопределённой высотой — аллюзия на протянутые аккорды из первой *синтфактуры* — 121 такт;

Динамическая форма ^{Схема 84} — *громкостная полифигурная строго-геометрическая форма*

⁴⁴⁹ Формирование этой фактуры в рамках струнной группы связано также и с постепенным развитием её голосовой структуры от трех до пяти голосов, что вводит к образованию специфической компонентной формы — *плотностно-голосового крещендирующего периода*.

Схема 84.



1-я фаза этой формы складывается из четырех громкостных ступеней:

- первая — многократно повторенное медленное крещендо (повторенный крещендирующий громкостной период — на схеме он отмечен символом " $mf < f$ ") — характерная и единственная в данном сочинении *динамическая ступень*;
- две *стабильные динамические ступени*, возникающие без всякой подготовки (= *динамический эллипсис*), соответственно, f и ff ;
- четвертая ступень — относительно слабая динамическая единица — sfp . Она же является связующей в отношениях 1-й и 2-й громкостных фаз.

2-я фаза динамической формы состоит из трех *стабильных громкостных ступеней*, резко сменяющих друг друга (*динамический эллипсис*), соответственно, sfp , ff и p .

Ритм

Ведущая организация — мнимотактовая модальная⁴⁵⁰. Весь её конструктивный материал сосредоточен в пяти ритмомодусах, в том числе:

трех модусах длительностей

1-79 тт. —

80-84 тт. —

че: 83-89 тт. — p v

одном модусе длительностей и групп длительностей

94-102 —

Гармония

Политехническая звуковая организация, выстроенная на основе тональной и модальной техник письма.

В роли тоник центропеременной остиной тональности выступает ряд многократно повторяющихся разноструктурных созвучий. Утверждение многих из них в этой роли часто сопровождается применением "долготного акцента" и реже "тембрового акцента". Последний связан с введением одновременно с этими созвучиями в музыкальную ткань сочинения или новых инструментов (напр., струнных или политембровых групп в экспозиции), а также инструментов, некоторое время не звучавших. При этом, на уровне разнотембровых пластов часто образуется трехплановая центропеременная остинатная политональность или, иначе, *три тональность*, субцентры которой чаще всего функционируют асинхронно (*асинхронная политональность*).

Основу гармонического материала сочинения составляют разнообразные симметричные и зеркально-симметричные хроматические модусы (напр., 1.1.2.1.1., 1.2.1, 1.2.1.2., 1.1.1.2.1.1.1, 1.2.2.1, 1.1.1.3.1.1.1.3), асимметричные (напр., 1.4.1.1., 1.2.1.2.1.1.1., 1.1.1.3.1.1.1.1.1, 2.1.3.2.1) и диатонические (тетрахорды, пентахорды, гептахорды. Материал каждого из них реализуется обычно в последовательности от двух до четырех аккордов).

Тембровый материал

Все инструменты оркестра представлены по одному: деревянные духовые — четыре исполнителя, медные — три, струнные — пятеро, ударные — двое, играющие на восьми тарелках.

Композиция 76. Урок музыки в византийской школе

для теноровой блок-флейты (1998)⁴⁵¹

Техники письма:

модальная — на уровне звукового материала (1-5 части), *тембрового* (4 ч.) и ритмического (1-5 части — внетаковая модальность);

техника колора⁴⁵² (1-3 и 5 части);

алеаторика (алеаторика звуковая, ритмическая и алеаторика положений⁴⁵³).

Гармонический материал сочинения

1. Диатонический гептахорд "d-e-f-g-a-h-c" — 1-я, 2-я и 5-я части, а также рассредоточенное диатоническое поле на уровне одних "финалисов" в каждом из колоров 3-й и 4-й частей. Реализация этого гептахорда связана с воссозданием нескольких квази средневековых диатонических модусов, отличающихся друг от друга или по звуковому объёму, инициалу и финалису, или только по инициалу и финалису ^{Схема 85}.

⁴⁵¹ В этом сочинении В.Екимовский, как и в своем «Бранденбургском концерте», вновь активно работает с музыкальным материалом другого автора, но на этот раз уже не Баха, а Кукузеля. Однако, если свой «Броандербургский ...» он сочинил из баховского материала, то в «Уроке музыки...» материал Кукузеля используется им только в крайних частях, а остальные выстраиваются как относительно свободные (2-я и 3-я части цикла) или абсолютно свободные (3-я часть) ритмические и ритмогармонические вариации на этот материал.

⁴⁵² Техника колора — явление характерное в основном для композиции эпохи Средневековья. Её основной принцип — повторение какой-либо последовательности тонов с одновременным обновлением ранее сложившегося ритмического рисунка, т.е. отрыв звукового содержания и связанного с ним красочного состояния музыкальной ткани от её ритмической структуры. Развитие этого красочного состояния связано прежде всего с изменением темпа появления звуков колора. В «Уроке музыки...» В. Екимовского законы техники колора выполняются с небольшими отклонениями, которые проявляются особенно наглядно в 3-й и 4-й частях (см. об этом в анализе).

⁴⁵³ В алеаторических разделах исполнителю предоставляется возможность импровизировать как с самыми "ненормальными звуками", так и с собственным телом — "он может вертеться, крутиться, и чуть ли не падать, ну и так далее" (из бесед с композитором).

Схема 85. Диатонические модусы

Колор (модус)	Объем в ступенях		Инициал	Финалис	
1-й колор	V	ступ.	d-a	a	g
2-й колор	V	ступ.	d-a	d	f
3-й колор	VI	ступ.	d-h	a	a
4-й колор	VI	ступ.	d-h	f	e
5-й колор	VI	ступ.	d-h	a	h
6-й колор	VII	ступ.	d-c	d	d
7-й колор	V	ступ.	g-d	a	c

2. Полное "хроматическое поле"⁴⁵⁴ — 1-й — 2-й разделы третьей части и 1-й раздел четвертой. Его реализация связана с использованием разных современных хроматических модусов, в том числе: зеркально-симметричных (напр., 1.3.1.2.1.3 — d-es-fis-g-a-b-cis), "авторских" (напр., 2.1.3.1.1.1 — f-g-as-h-c-cis-d; 2.1.1.1.3.1.1 — f-g-as-a-b-cis-d-es; 1.1.2.1.3.1.1.3 — dis-e-f-g-as-h-c-cis-e), а также трихордов, тетрахордов и пентакордов с разной интервальной структурой.

Форма сочинения

— пятичастный вариационный цикл:

I часть — тема вариаций — семь "колоров", использующих полную или неполную семиступенную ("белоклавишную") диатонику ^{Пример 18Г}.

⁴⁵⁴ Термин Ю.Н. Холопова (см. Холопов Ю. Задания по гармонии. М., 1983).

Пример 181. [1 часть, первые четыре колора]



Развитие звуковых объёмов отдельных колоров в теме, а затем и в большинстве вариаций (исключение 4-я) складывается по принципу прогрессии и таким образом на этом уровне образуется особая разновидность компонентной формы — *тоно-крецендирующая колор-форма*.^{Схема 86}

Схема 86. Звуковые объёмы колоров в теме							
Номер колора	1-й	2-й	3-й	4-й	5-й	6-й	7-й
Звуковой объём Колора	20 тонов	27 тон.	32 тон.	45 тон.	55 тон.	64 тон.	87 тон.

Мелодический материал темы

Характерные мелодические компоненты темы — ряд линейных формул, в частности: "опевание", "вспомогательный оборот", односекун-

довый ход в двукратном повторении — дихорд, "прямой" двусекундовый ход (две секунды в одном направлении) — "прямой трихорд" и трехсекундовый — "прямой тетрахорд"⁴⁵⁵. Каждая из этих формул применяется в основном виде, обращении и в разных комбинациях с другими моделями.

Наряду с основными интервалами, участвующими в построении линейных формул темы, в музыкальной ткани действуют также и интервалы, выполняющие роль "связки" между этими формулами.

Р и т м и ч е с к и й м а т е р и а л т е м ы:

- автономные длительности, функционирующие вне ритмоформулы — е и q;

- ритмоформулы, в том числе:

- мономерные ритмогруппы (мера = е) из 2-х, 3-х, 4-х, 6-ти, 7-ми и 8-ми долей;

- смешанные ритмогруппы — ехх, еехх, еххе, е.хх, еххе, ххеххе⁴⁵⁶.

И те и другие ритмогруппы функционируют как относительно автономно, так и в составе крупных *макроритмоформул*;

- паузы разной протяженности.

П ч а с т ь — **ритмические вариации** на звуковой материал всех семи колором темы Пример 182.

Пример 182. [2 часть, первые два колора]



Ведущие способы варьирования:

- изменение протяженности отдельных тонов;

⁴⁵⁵ Все ритмические и звуковые формулы темы принадлежат композитору Кукузелю.

⁴⁵⁶ В большинстве мономерных и смешанных ритмогруппах используется также одна восьмая с точкой, которая в музыке Кукузеля символизирует определённый смысловой акцент.

- использование ритмоформул с новыми длительностями, в частности, с шестнадцатыми и, в меньшем количестве, тридцатьвторыми;
- введение пауз между отдельными мелодическими моделями⁴⁵⁷.

Кроме того, в 7-ом колоре ритмоформульная структура заменяется ограничено алеаторической (ограничение накладывается на число долей в ритмогруппах, а сама алеаторичность связана с возможностью применения в этих группах любой метроритмической структуры по усмотрению исполнителя).

Начиная с 4-го колора наряду с ритмическим варьированием тематического материала применяется также и его гармоническое обновление (ротация отдельных мелодических фрагментов 4-го — 7-го колоров и обновление общего числа, входящих в их состав тонов⁴⁵⁸).

III-я и IV-я части — ритмогармонические свободные вариации, в которых от материала темы сохраняются только финалисы колоров и их порядок⁴⁵⁹ и при этом диатоническое поле колоров сменяется хроматическим (в начале с традиционно тембровым решением — 3-я часть, а затем и относительно новотембровым — 4-я⁴⁶⁰).

Здесь же вводятся новые ритмоформулы с большим числом тридцатьвторых, а в четвертой части появляются также глиссандирующие и крещендирующие ритмоединицы-форшлагги^{Пример 183}.

⁴⁵⁷ Модус пауз: " - Ä - ä - ä - î - Â - .

⁴⁵⁸ В частности, в 4-ом колоре их становится на один меньше.

⁴⁵⁹ В 4-ой части сохраняется также инициал первого колора.

⁴⁶⁰ Здесь применяются самые разные новые способы звукоизвлечения в соответствии с литературной программой части: "Наконец, есть и такие мелоды, которые, будучи в помутившемся разуме и безосновательно надеясь на грядущую славу, вовсе подрывают основы всеобщей музыкальной гармонии: они применяют всевозможные немелодические призывки, искажают тембровую природу звука..." (из партитуры).

Пример 183. [4 часть]



Кроме того, в четвёртой части в п е р в ы е нарушается и соотношение звуковых объёмов отдельных колоров, складывающаяся ранее по принципу прогрессии⁴⁶¹.

В ч а с т ь — зеркальное повторение всей структуры первой части — зеркальная реприза вариаций.

Специфическая компонентная форма

— четырехступенчатая неравносторонняя пирамида, образующаяся на уровне отношений частей цикла по объёмам звуковых полей

Схема 87.

⁴⁶¹ Звуковые объёмы колоров:

в 3-ей части

20 - 26 - 32 - 42 - 69 - 71 - 107

в 4-й части:

23 - 40 - 36 - 63 - 104 - 76.

Нарушение принципа прогрессии в построении звуковых полей отдельных колоров этой части происходит также и в случае включения в эти поля отдельных тонов *глитсандирующих ритмоединиц*.

Схема 87. "Четырехступенчатая пирамида"

части:	I	II	III	IV	V
кол. тонов:	330	(?) 330	467	342 + ∞^1	330


Примечания:

- " ∞ " — знак, обозначающий неопределённое число тонов, которые могут быть добавлены исполнителем к авторским в 7-ом колоре, но с продолжением ранее сложившихся ритмических закономерностей. Композитором указаны примерные границы такой импровизации: 15-30";

- в случае использования исполнителем в 7-ом колоре меньшего числа тонов, чем в шестом, кульминация данной *компонентной формы* придется на III-ю часть цикла, в обратном же случае — на IV-ю.

Композиция 78. Graffiti — Граффити

для ob., cl., fag., v-no, v-c., mar., p-no (1998)

Композиционно-драматургическая аллюзия
на содержание настенной графики тоннеля на улице Оппенхаймер во
Франкфурте-на-Майне.

Её составляющие:

цветная графическая аллюзия или, иначе, визуальная — на многоцветность и линейные закономерности настенной графики тоннеля (при записи всех голосов партитуры используются чернила разных цветов и разнонаправленные линии)⁴⁶²;
звуковая или, иначе, слуховая аллюзия.

Звуковая аллюзия

Её возникновение обусловлено рядом факторов, в том числе:

- спецификой композиционной структуры сочинения, напоминающей форму бурлящего потока с непрерывно меняющейся конфигурацией;
- разнотембровостью всех голосов музыкальной ткани,
- многочисленностью этих голосов;
- разнонаправленностью движения отдельных голосов;
- варьированием их общего числа, а также толщины с помощью разных дублировок (интервальных, аккордовых и кластерных);
- комплементарным соотношением звукового, векторного и ритмического содержания отдельных голосов;
- применением коротких и длинных звуковых формул (ассоциация на комплементарную многоцветность настенной графики, разнонаправленность, протяженность, толщину отдельных её линий-рисунков).

Авторской конструктивной идеей, не обусловленной известными ему закономерностями тоннельной графики, можно считать развитие музыкальной ткани сочинения от относительно традиционных звуков и способов их извлечения к современным, в том числе, звукам без определённой высоты (напр., стук клапанов) и сонорам-кластерам, а также от разнообразных мелодических и ритмических авторских оборотов к алеаторическим, создаваемым по воле исполнителя.

Компонентные формы

Континуально-пульсирующие аperiодические (= свободно-

⁴⁶² В отдельных случаях звуковые фрагменты разных голосов пишутся и одним цветом и при этом имеют приблизительно общее ритмическое и звуковое содержание (напр.: Ob., Cl., Fag. — цвет rot. — 43 т.); или фактурное (напр., квази пуантилистическая фактура в партиях Cl. и P-no — цвет himmel-blau — 11-12 тт.).

геометрические, рельефные) формы, в том числе: плотностно-голосовая, звукоплотностная и диапазонная.

Континуальный аспект этих форм обусловлен элементарным соотношением голосов музыкальной ткани, а аperiodический импульсивный — нерегулярным, асинхронным и относительно резким обновлением большинства составляющих каждого из этих голосов.

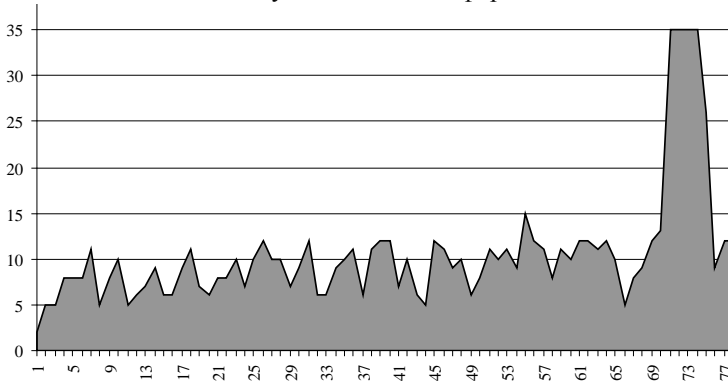
Наиболее ярко названные аспекты проявляются на уровне компонентных композиционных процессов, связанных с развитием голосового состава музыкального пространства, его диапазона и звуковой плотности.

При этом графический рельеф *компонентных форм*, складывающийся на уровне голосового состава музыкальной ткани (с учетом свободных дублировок отдельных голосов) и её звуковой плотности, т.е., соответственно, *плотностно-голосовой* и *звукоплотностной форм*, несколько отличается от "графического рельефа" *диапазонного процесса* — *диапазонной компонентной формы*, в которой, в частности, отсутствует резкий характерный для них мощный "пиковый взрыв" в конце сочинения (71-75 тт.)

Схема 88 и Схема 89

Схема 88.

Рельефная (= свободно-геометрическая) плотностно-голосовая и звукоплотностная форма



Потактовое содержание "голосовой структуры" (число голосов в каждом такте) и, непосредственно связанной с ней, плотности звуковой вертикали выглядит следующим образом:

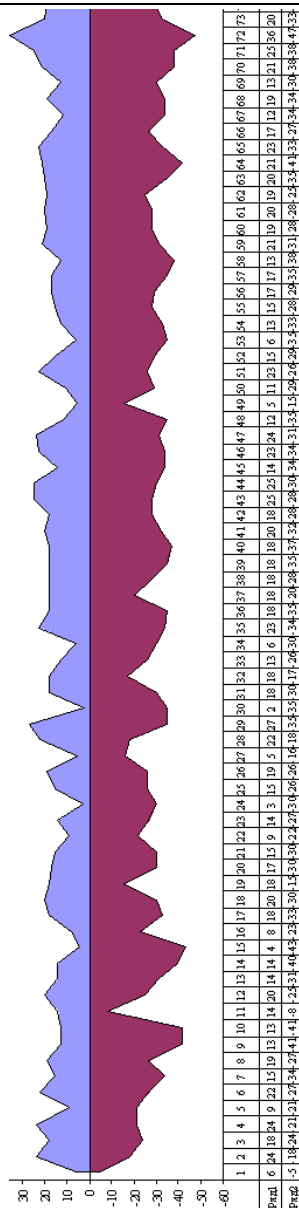
2-5-5-8-8-8-11-5-8-10-5-6-7-9-6-6-9-11-7-6-8-8-10-7-10-12-10-10-7-9-12-6-6-9-10-11-6-11-12-12-7-10-6-5-12-11-9-10-6-8-11-10-11-9-15-12-11-8-11-10-12-12-11-12-10-5-8-9-12-13-35-35-35-35-26-9-12-12

Примечания:

1. В каждом такте рассматривается гармонический момент, связанный только с использованием максимального числа голосов и, соответственно, максимального числа звуков по вертикали.

2. Расчет звуковой плотности сделан с учетом интервальных, аккордовых и кластерных ("черных" и "белых") дублировок голосов, которые условно (!) принимаются за временные "подголоски-дублиеры". Поскольку диапазоны многих кластеров обозначены композитором приблизительно, то в "белых кластерах" число таких "подголосков-дублиеров" также условно приравнивается пяти, а в "черных" — десяти.

Схема 89. Диапазонный процесс



Примечания:

1. В качестве осевого тона принимается звук "а" первой октавы. Интервал между осевой нотой и крайними тонами измеряется в полутонах. Каждая из цифр верхнего и нижнего рядов — это число полутонов в том или ином интервале.
2. Расположение самых верхних звуков каждого такта относительно звука "а" первой октавы:
6-24-18-9-22-15-19-13-14-20-14-4-8-18-20-18-17-15-9-14-3-15-19-5-22-27-2-18-18-13-6-23-18-18-18-18-20-18-25-25-14-23-24-12-5-11-23-15-6-13-15-17-17-13-21-19-20-19-20-21-23-17-12-19-13-21-25-36-20-19-12-19-39-6
3. Расположение самых нижних звуков каждого такта относительно звука "а" первой октавы:
5-18-24-21-27-34-27-41-41-8-25-31-40-43-23-33-30-15-30-30-22-27-30-26-26-16-18-35-35-30-17-26-30-34-35-20-28-35-37-32-28-28-30-34-34-31-35-15-29-26-29-35-33-28-29-35-38-31-28-28-25-35-41-33-27-34-34-30-38-38-47-33-29-35-33-9-36

Гармония

В сочинении применена характерная для В.Екимовского *политехническая форма организации* звукового материала или, иначе говоря, *политехника*, совмещающая в себе отдельные конструктивные приемы серийной, модальной, алеаторической и сонорной техник, а также техники интервальных групп (1-71 тт. — взаимодействие модальной, серийной техник и техники интервальных групп; 71-78 тт. — алеаторической, сонорной и модальной техник).

Такое слияние приёмов разных техник приводит к тому, что одни и те же группы тонов могут восприниматься и как различным образом пермутированные сегменты серии⁴⁶³ и как звуковые группы, связанные с определенными хроматическими или диатоническими модусами или их частями⁴⁶⁴. Ниже рассматриваются все такие ситуации на примере звукового материала одного из голосов сочинения ^{Схема 90, сноска 465}.

Схема 90. Содержание звуковысотной структуры в партии гобоя			
такты	звуковой ряд фрагмента	сегмент серии	Модус
1-4	e-f-h-f-e-b-h-e-fis	e-f-h-b-fis 1.6.1.4	e-f-fis-b-h 1.1.1.4.1
7-8	As		
10-12	b-c-a-b-c	b-c-a 2.3	a-b-c 1.2
14-15	es-d-cis-h-f-fis-a-es-cis-d	es-d-cis-h-f-fis-a 1.1.2.6.1.3	h-cis-d-es-f-fis-a 2.1.1.2.1.3
17-18	es-cis-d-f	es-cis-d-f 2.1.3	cis-d-es-f 1.1.2
19	a-as-g	a-as-g 1.1	g-as-a 1.1

⁴⁶³ В качестве пермутированных серийных сегментов здесь оценивается как **к о м п л е м е н т а р н о** выстроенный звуковой материал, так и материал, в котором отдельные тоны повторяются на расстоянии. Однако, в последнем случае предпочтительной представляется его оценка как **м о д а л ь н о о р г а н и з о в а н н о г о**.

Интервалы в серии обозначаются в полутонах. При этом интервалы шире тритона рассматриваются в виде своих обращений. Напр., б6 как малая терция, б7 как м2, м10. Величина составных интервалов приравняется простым.

⁴⁶⁴ В качестве нижнего тона модусов принимается либо самый низкий тон звукового фрагмента музыкального текста, либо тон, который позволяет получить гаммообразную интервальную структуру, аллюзирующую на ранее появляющиеся модусы.

⁴⁶⁵ Аналогичные ситуации наблюдаются и в звуковом материале всех остальных голосов.

20-21	d-e-fis-f-cis-h-d	d-e-fis-f-cis-h 2.2.1.4.2	h-cis-d-e-f-fis 2.1.2.1.1
21	c-des		
23	ges-f-g-ais-cis-d-es-h	ges-f-g-ais-cis-d-es-h 1.2.3.3.1.1.4	f-ges-g-ais-h-cis-d-es 1.1.3.1.2.1.1
25	g-c-f-b	g-c-f-b 5.5.5	f-g-b-c 2.3.2
26	h-b-d-cis-gis-e	h-b-d-cis-gis-e 1.4.1.2.1	b-h-cis-d-dis-e 1.2.1.1.1
29-30	es-ges-cis-a-c-f-h	es-ges-cis-a-c-f-h 3.5.4.3.5.6	c-cis-es-f-ges-a-h 1.2.2.1.3.2
31-32	es-des-es-c-h-ais-h	es-des-c-h-ais 2.1.1.1	ais-h-c-des-es 1.1.1.2
33	d-es-as-h-f-b	d-es-as-h-f-b 1.5.3.6.5	d-es-f-as-b-h 1.2. 3. 2.1 → ←
36-37	c-h-gis-c-des-b-g-c	c-h-gis-des-b-g 1.3.5.3.3	g-gis-b-h-c-des 1.2.1.1.1
39	des-c-d-f-e-gis-a-b-cis	des-c-d-f-e-gis-a-b 1.2.1.1.4.1.1	c-cis-d-es-e-gis-a-b 1.1.1.1.4.1.1
40	c-h		
41-42	f-g-cis	f-g-cis 2.6	
42-43	h-cis-dis-c-d-cis	h-cis-dis-c-d 2.2.3.2	h-c-cis-d-dis 1.1.1.1
45	cis-h-fis	cis-h-fis 2.5	
47	f-g-a-b	f-g-a-b 2.2.1	f-g-a-b 2.2.1 (июнийск.)
48-49	d-dis-e-c-f-as-h-cis-b-a-f	d-dis-e-c-f-as-h-cis-b-a 1.1.4.5.3.3.2.3.1	c-cis-d-dis-e-f-as-a-b-h 1.1.1.1.1.3.1.1.1 → ←
50-52	h-f-a-es-as-c-des-c-d-es	h-f-a-es-as-c-des-d 6.4.6.5.4.1.1	as-a-h-c-des-d-es-f 1. 2.1.1.1.1.2 → ←
52-53	es-e-f-g-a	es-e-f-g-a 1.1.2.2	es-e-f-g-a 1.1.2.2
54	cis-b		
55	B		
57-58	f-e-fis-h-b-h-b	f-e-fis-h-b 1.2.5.1	e-f-fis-b-h 1.1.4.1
59-60	g-cis-a	g-cis-a 6.4	g-a-cis 2.4
60-61	a-es-d-b-des-c	a-es-d-b-des-c 6.1.4.3.1	a-b-c-des-d-es 1.2.1.1.1
62	c-d-g	c-d-g 2.5	

63-64	es-f-cis-d	es-f-cis-d 2.4.1	cis-d-es-f 1.1.2
66-67	e-a-h-cis-f-as-g-f	e-a-h-cis-f-as-g 5.2.2.4.3.1	e-f-g-as-a-h-cis 1.2..1.1.2.2
68	a		
68-69	h-c-h-cis-b	h-c-cis-b 1.1.3	b-h-c-cis 1.1.1
70	cis-gis-cis-gis-g-a-b	cis-gis-g-a-b 5.1.2.1	g-gis-a-b-cis 1.1.1.3
71	f-ges-f-ges-g-fis-g	f-ges -g 1.1	f-ges -g 1.1

Из данного анализа следует, что для гармонической структуры "Граффити" характерно относительно редкое повторение серийно-интервальных отношений и, напротив, более частое повторение отдельных частей некоторых модусов⁴⁶⁶.

Фактура

Её основной вариант — это контрастно полифонический склад изложения с редкими инкрустациями свободной имитации (в основном на уровне отдельных интервалов и графики движения, и, крайне редко, небольших интервальных и ритмических групп). В частности:

- имитация интервала (напр., тритон): Ob. — V-с (2 т.) ^{Пример 184},

Пример 184.

- имитация интервальной группы: 2.1 (6 т.) ^{Пример 185},

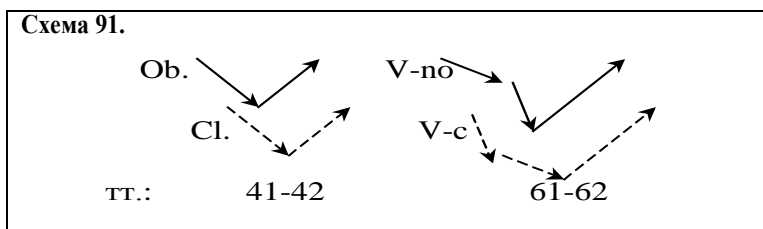
⁴⁶⁶ В частности, относительно активно используются звенья из 2-го и 7-го ладов Мессиаана, оригинальные симметричные, зеркально-симметричные и "частично симметричные" лады самого Екимовского.

Пример 185.

[4-6 тт.]

grün
grün
grün
blau
gelb-grün
rot
rosa-rot

- имитация графики движения ^{Схема 91}.



Композиция 79. Corona di sonetti — Венок сонетов⁴⁶⁷

Компонентные циклические формы (формы на уровне цикла):

1. Темпоформа (форма на уровне темпового процесса) — трехсемичастная^{Схема 92}:

Схема 92.

A (Andante)	AA	AA	A
BB (Allegro)	BBB	BBB	

Специфическая закономерность данной формы — з е р к а л ь н о выстроенное повторение разделов "А" (зеркальная рассредоточенная двухчастная ритмоформа).

2. Динамическая форма — *серпантинно-крещендирующее рондо с внутренним рефреном*, местными репризами и кодой^{Схема 93, сноска ⁴⁶⁸}.

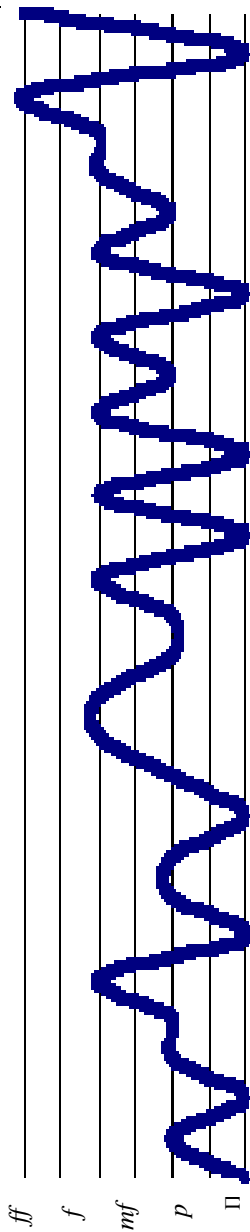
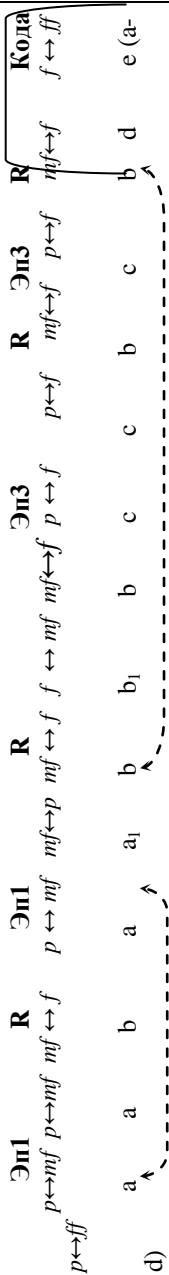
3. Фактуроформа — *предтематические вариации*, т.е. вариации, тема которых появляется в конце сочинения⁴⁶⁹.

⁴⁶⁷ для блок-флейты и клавесина, I - XV (1999) ; 15-ти частный цикл.

⁴⁶⁸ Функцию *внутреннего рефрена* в этом рондо выполняет раздел с алеаторической структурой, свободно импровизируемой исполнителями в диапазоне от *mf* до *f* (на схеме — разделы "b").

⁴⁶⁹ Коррелятивное понятие к *предтематическим вариациям* — *посттематические вариации*. *Посттематические* и *предтематические вариации* представляются как два самостоятельных варианта вариационной формы. В качестве самостоятельного её варианта выступает также и композиционная структура, в которой *предтематические вариации* сменяются *посттематическими*, написанными на одну и ту же тему, т.е. вариации с темой в середине или, иначе говоря, "*middle-тематические вариации*".

Схема 93. *Серпантинно-кренцидирующее рондо с внутренним рефреном, местными репризами и кодой*



1. Зоны динамического процесса, в которых образуются местные репризные формы, выделены на схеме символом

2. В отличие от классического рондо, в котором рефрен появляется в виде нечетных и, в том числе, внутренних и внешних его частей, а эпизоды — только четных и только внутренних, в данном варианте рондо, всё происходит "с точностью до наоборот": эпизоды выполняют роль нечетных, внутренних и внешних его частей, а рефрен — только четных и только внутренних. Эти качества позволяют видеть в нем структуру классического рондо

Особенности данной *фактуроформы*:

- 14-ть (!) *микрофактуротем*, изложенных в последней части сочинения в качестве обобщающей, *собирательной макро-фактуротемы*;
- ведущий принцип построения — одна (!) вариация на одну *микрофактуротему*;
- сопутствующий принцип построения — рассредоточенные *микрoвaриaции* на отдельные единичные конструктивные элементы или краткие их группы, взятые из предыдущих и будущих фактурных вариаций цикла — "субмикровариации-аллюзии". Принцип, способствующий образованию ряда местных и в основном рассредоточенных вариационных циклов второго плана;
- композиционная идентичность всех вариаций — период из трех фраз с зеркальной структурой, в том числе, абсолютно симметричной или частично-симметричной ^{Схема 94, 470.}

Схема 94.

1-я фраза — ab ba (или b'a),
 2-я фраза — cd dc (или d'c),
 3-я фраза — efg gfe (или g'fe, g'f'e).

- действие принципа зеркальности на нескольких конструктивных уровнях, в том числе:
 - на уровне отношений басовых тонов (а также содержания отдельных созвучий, интервальных групп) ^{Схема 95},

Частичная симметрия обусловлена появлением каких-либо "частичных изменений" в повторяемом материале. Напр., в аккордах — это может быть связано с некоторым обновлением их звукового состава и интервалики, в ритмо-формулах — с пропуском отдельных длительностей, их частичной перестановкой или отказом от начальной и конечной длительностей, в графике движения — с удлинением или укорачиванием отдельных линейных компонентов и т.д. Такого рода изменения отмечены штрихом, проставленным справа от какой-либо буквы.

Схема 95.

Зеркальность на уровне отношений басовых тонов

[1-я пьеса]
fis des — des fis — 1-я фраза

es as — as es — 2-я фраза

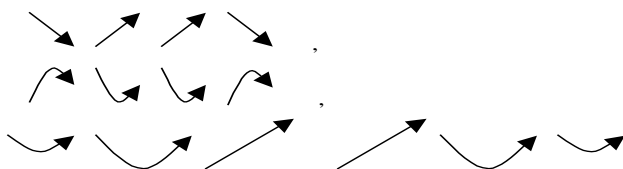
e c b — b c e — 3-я фраза

Примечание

В этой и последующих пьесах зеркальность проявляет себя также и на уровне отношений других компонентов музыкальной ткани. Напр., в 1-й пьесе на уровне ритмоструктуры мелодического голоса флейты и третьей фразы партии клавиесина.

- на уровне вектора движения отдельных мотивов мелодического голоса — *векторная зеркальность* Схема 96 и Пример 186

Схема 96. Векторная зеркальность [2-я пьеса]



Пример 186.



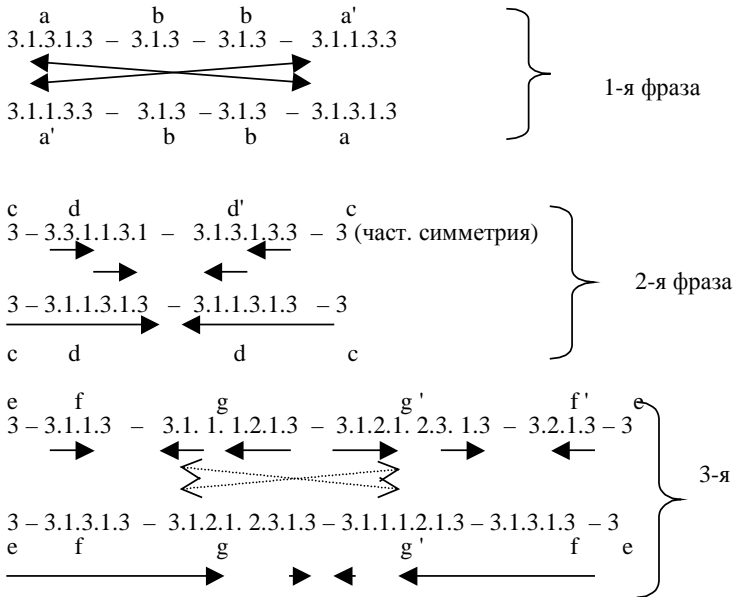
- на уровне звукорядной структуры — "звукорядная зеркальность" Схема 97,

Схема 97.

Звукорядная зеркальность

[3-я пьеса, верхний пласт:

верхний голос — партия флейты, нижний голос — партия клавиесина]



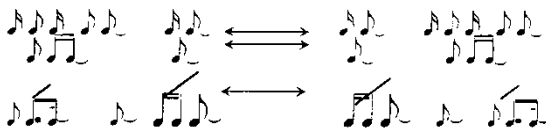
Примечание:

зеркальные отношения звукорядных единиц обозначены "парными стрелками".

- на уровне ритмической структуры — ритмическая зеркальность Схема 98.

Схема 98.

Ритмическая зеркальность [7-я пьеса — клавиесин]



Содержание и связи фактур отдельных частей цикла

1 пьеса — гомофонно-арпеджированная фактура, в которой мелодическая линия — это ряд относительно автономных мотивов, каждый из которых завершается протянутой и алеаторически долгой нотой, а сопровождение — также ряд, но уже арпеджированных аккордов с удерживаемыми звуками и с задержанием к верхнему тону ^{Пример 187}.

Пример 187. [1 пьеса, 1 строка]

2 пьеса — контрастно-полифоническая дискретная двухголосная фактура ^{Пример 188}.

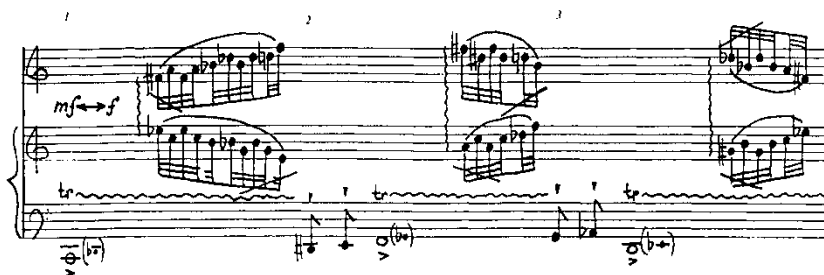
Пример 188. [2 пьеса, 1 строка]

Дискреты её верхнего голоса — это диминуирующие ритмоединицы и диминуирующие форшлаги⁴⁷¹, а также группетто, *дискреты* нижнего — отдельные созвучия на стакато и краткие группы из этих созвучий (от двух до четырех).

3 пьеса — полифоническая дискретно-мелодическая двухголосная фактура ^{Пример 189}.

⁴⁷¹ Форшлаги, состоящие из нескольких постепенно уменьшающихся иррациональных длительностей.

Пример 189. [3 пьеса, 1 строка]



Верхний голос-пласт — дискретная, синхронно-имитационная полифония.

В роли *дискрет* выступают арпеджированные полиинтервальные созвучия с *глитсандирующей ритмоструктурой*, содержащей от 2-х до 14-ти длительностей.

Объекты имитации:

вектор арпеджио — точное и зеркальное повторение;

звуковое и ритмическое содержание арпеджированных созвучий (имитация свободная).

Нижний голос — монофония.

Фактура музыкальной ткани второй пьесы в целом представляется родственной фактуре первой, но с той оговоркой, что мелодия и сопровождение здесь меняются местами, а арпеджированное движение усложняется повторением отдельных интервалов — *вариация на вариацию*⁴⁷².

4 пьеса — фактура арпеджированная полиаккордовая трехслойная, сублимирующая в имитационно-полифоническую трехголосную ^{Пример 190}. Объекты имитации — вектор движения, арпеджио и, отчасти, интервальное содержание арпеджио.⁴⁷³

Функция фактуры всей пьесы — вариация на имитационную фактуру верхнего пласта 3-ей пьесы.

⁴⁷² Кроме того, это повторение, с одной стороны, также предвосхищает и регулярные двойные повторы отдельных тонов в фактуре партии флейты пятой пьесы, и многократные повторения аккордов в фактуре клавирина седьмой, а с другой, — тремоло нижнего слоя в партии клавирина десятой пьесы и тринадцатой, т.е. оно выступает одновременно и как *микрофактуротема* для будущих рассредоточенных микрофактурных вариаций и как дополнительный конструктивный композиционный элемент.

⁴⁷³ В то же время, признаки имитации можно видеть и в начальной арпеджированной фактуре, где каждый второй и третий арпеджированные субаккорды возникают как свободная имитация на первый..

Пример 190. [4 пьеса, 1 строка]



5 пьеса — полифоническая двупластовая фактура Пример 191
Пример 191. [5 пьеса, 1 строка]



Верхний пласт — флейта — дискретное скрытое (!) имитационное двухголосие — вариация на имитационную фактуру верхнего пласта 3-ей пьесы.

Объект имитации — *дискреты* из двух шестнадцатых с повторяющимся тоном.

В более крупном масштабе фактура пласта видится также как дискретная, но с той оговоркой, что функцию *дискрет* здесь выполняют ритмогруппы, содержащие от двух до семи длительностей разделенных паузами. В ряде групп при этом используются короткие форшлаги и стаккато, которые воспринимаются как вариация на форшлаги и стаккато из фактуры 2-ой пьесы

"Нижний" пласт — клавесин — континуальное скрытое (!) имитационное двухголосие.

Объект свободной имитации — гармонический интервал, продолжающий звучать в момент начала имитации.

В целом фактура этого пласта может быть определена как "двузначная":

1-е значение — "континуально-фрагментарное утолщенное одноголосие", все фрагменты которого имеют диминуирующую громкостную структуру и фактуру типа *ломанное арпеджио*;

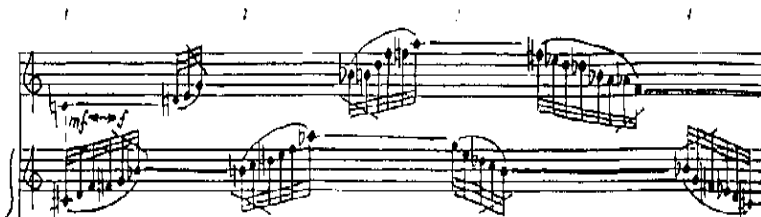
2-е значение — "синхронная двухголосная имитационная полифония", в которой в прямом и зеркальном вариантах точно имитируется направление движения, а свободно — гармоническое содержание голосов.

6 пьеса — имитационное двухголосие с обычной и инверсионной имитацией ^{Пример 192} на уровне:

- вектора движения — вариация на графику 3-ей пьесы;
- *гиссандирующих ритмоединиц* — вариация на ритмические составляющие фактур 2-й и 3-ей пьес;
- интервальной структуры 1.3... — вариация на гармонический материал 3-ей пьесы.

В целом складывается вариация на синхронно-полифонические составляющие 3-ей и 5-й *фактуротем*.

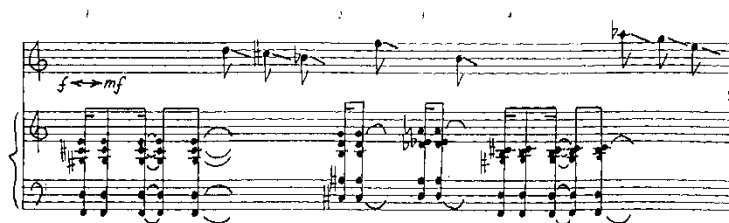
Пример 192. [6 пьеса, 1 строка]



7 пьеса — вариация на фактуротематический материал ряда предшествующих пьес, в том числе:

- гомофонно-гармонический материал первой с одновременным обновлением её звукового, ритмического и динамического содержания;
- аккорды второй пьесы — изменяется их звуковое и интервальное содержание,
- репетиционные компоненты пятой, которые возникают здесь с более сложным ритмоформульным содержанием ^{Пример 193}

Пример 193. [7 пьеса, 1 строка]



8 пьеса — вариация на глissандирующие ритмоединыцы 2-ой пьесы, на ритмоформулу, состоящую из короткой ноты и более долгой (см. задержание в аккорде и протянутые созвучия) 1-ой пьесы, синхронное двухголосие 5-ой, группетто и трели из 2-й и 3-ей ^{Пример 194}

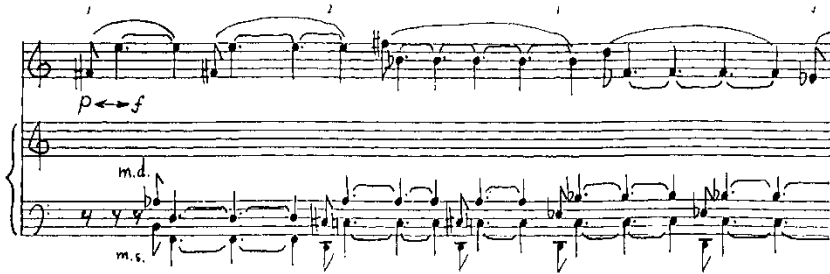
Пример 194. [8 пьеса]



9 пьеса

Фактура: имитационно полифоническая двухпластовая — вся пьеса и синхронно-полифоническая двухголосная — партия клавесина ^{Пример 195}

Пример 195. [9 пьеса, 1 строка]

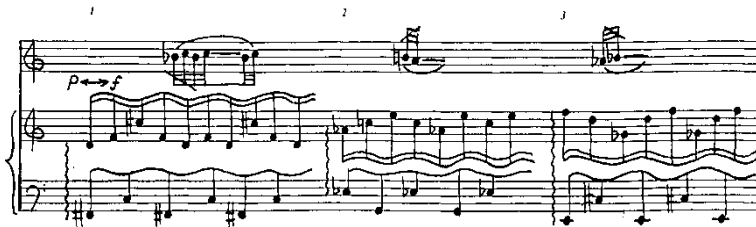


10 пьеса — полифактура двухкомпонентная:

первый компонент — верхний голос-пласт (флейта) — "дискретная субфактура". В роли *дискрет* выступают краткие звукогруппы, ритмоструктура которых состоит из алеаторических форшлагов разной протяженности и протянутых нот;

второй компонент — нижний двухголосный пласт (клавесин). Верхний голос — субфактура типа гармонические фигуры, нижний — *интервальное брожение* — подвижное остинато из мелодических, а затем и гармонических интервалов ^{Пример 196}.

Пример 196. [10 пьеса, 1 строка]



11 пьеса — вариация на *фактуротемы* пятой и восьмой пьес ^{Пример}

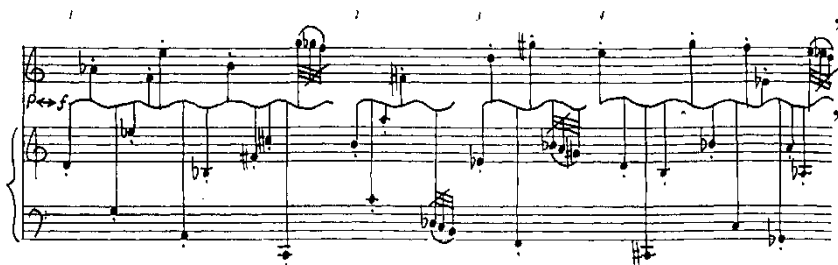
Пример 197. [11 пьеса, 1 строка]



12 пьеса — вариация на *фактуротемы* 2-ой и 10-й пьес.

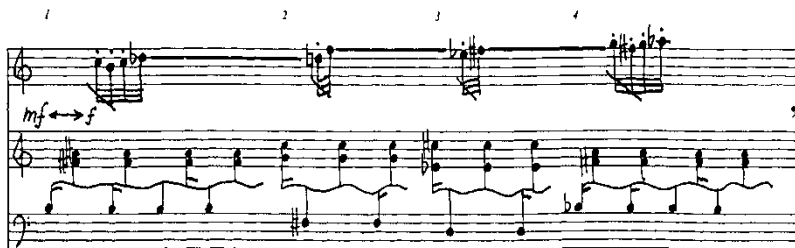
Здесь же в п е р в ы е появляется пуантилистическая фактура, в которой функцию дискрет выполняют преимущественно отдельные ТОНЫ Пример 198.

Пример 198. [12 пьеса, 1 строка]



13-я пьеса — вариация на алеаторические форшлагы к протянутым нотам из 2-ой пьесы (партия флейты) и на *интервальное брожение* из 10-й пьесы (партия клавирина) Пример 199.

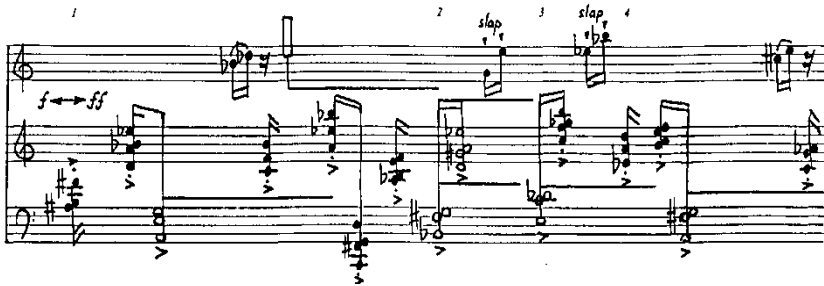
Пример 199. [13 пьеса, 1 строка]



14-я пьеса — новый вариант пуантилистической фактуры с *дискре-*

тами-аккордами Пример 200.

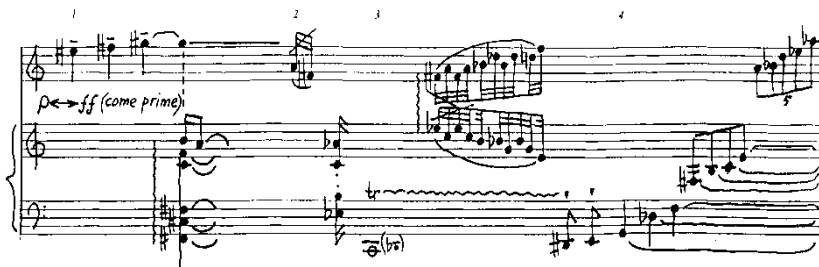
Пример 200. [14 пьеса, 1 строка]



Вариация на различные *глитсандирующие ритмоединицы* из предыдущих пьес.⁴⁷⁴

15-я пьеса — *собирательная фактуротема* Пример 201.

Пример 201. [15 пьеса, 1 строка]



Техника письма

— *серийно-формульная политехника*.

Признак формульной техники — выстраивание отношений ряда компонентов музыкальной ткани, в том числе: гармонических на уровне интервального и звукового содержания мотивов, фраз, аккордов и их основных тонов, ритмических и графических (векторов движения) в соответствии с тремя формулами:

⁴⁷⁴ Последние три звука флейты — реминисценция начальных звуков из первой пьесы — воспринимаются как квази-тональное обрамление.

ab - ba (или $b'a$),

cd - dc (или $d'c$),

efg - gfe (или $g'fe$, $gf'e$) Схема 96, Схема 95, Схема 97, Схема 98 .

Признаки серийной техники — это серийно-комплементарный порядок изложения разных музыкальных средств, неизменность такого порядка на протяжении всего сочинения, применение ракоходного движения на уровне отдельных сегментов серии (**ba**, **dc**, и **gfe**).

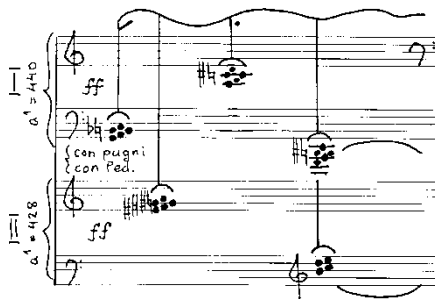
Композиция 80. Vers libre

для двух фортепиано в четвертитонах (1999) ⁴⁷⁵

Процесс формообразования в 80-й композиции связан с использованием **37-ми (!)** контрастных и производных *фактур*⁴⁷⁶. В их числе:

- 1) *дискретно-кластерная* (с. 1 ⁴⁷⁶) ^{Пример 202.};

Пример 202.



- 2) *брожение тоновое* (стаккатное, двухголосное, свободно-имитационное - с.2) ^{477, Пример 203.};

⁴⁷⁵ "а" первого ф-но = 441, у второго = 428.

Нотная запись сделана в двух вариантах:

первый — партия 2-го ф-но изложена под партией 1-го;

второй — партия 1-го ф-но записана на левой стороне нотной страницы, а партия 2-го — на правой.

Задача второго варианта (по замыслу композитора) — максимально раскрасить игру обоих пианистов.

⁴⁷⁶ Разновидность дискретной (пуантилистической) фактуры, в которой функцию отдельных *пуант* выполняют кластеры на педали.

Здесь и далее в скобках обозначены страницы, на которых данные варианты микрофактур встречаются впервые.

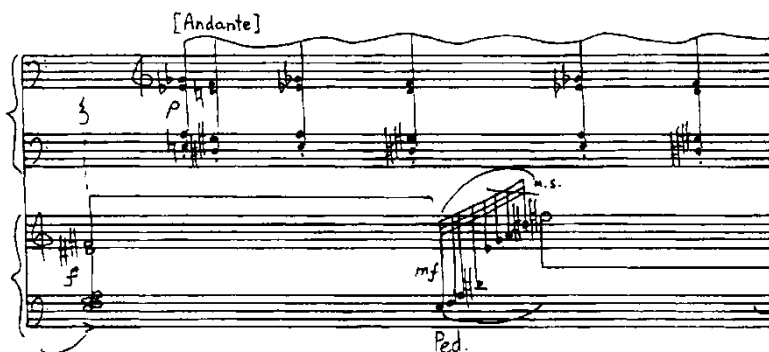
⁴⁷⁷ Общая черта всех вариантов "фактуры брожения" — стаккатное, "маркатное", "легатное" и т.п. многократное "перебирание" двух и более относительно близко расположенных тонов, гармонических интервалов, аккордов, напоминающее процесс брожения, кипения вязкой жидкости, на поверхности которой постоянно или попеременно возникают регулярные и нерегулярные, разновысотные и одновысотные "тоны-всплески", "интервалы-всплески" и "аккорды-всплески".

Пример 203.

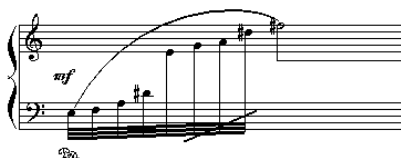


- 3) педально-аккордовая (с.2);
 4) *вибрато аккордовое* ровное медленное (с.2 = полоса мелковолнообразная, полоса вибрирующая) ^{Пример 204, сноска 478,}

Пример 204.



- 5) *арпеджио глissандирующее* (с.2) ^{Пример 205, сноска 479,}
Пример 205.



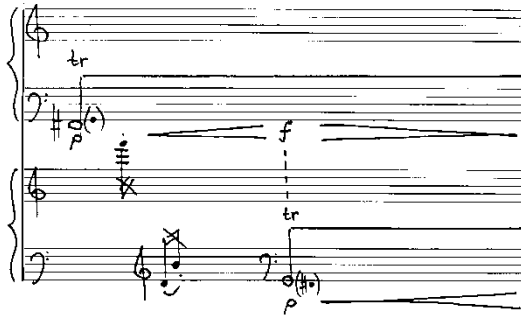
- 6) *дискретно-тоновая стаккатная педальная* (с.3)⁴⁸⁰;

⁴⁷⁸ Для этой фактуры характерно относительно медленное и регулярное смещение на секунду вверх и вниз какого-либо аккорда. Склад изложения родственен *трелевидной фактуре*.

⁴⁷⁹ Арпеджио, выстроенное по принципу свободного ускорения.

⁴⁸⁰ Разновидность дискретной (пуантилистической) фактуры, в которой функ-

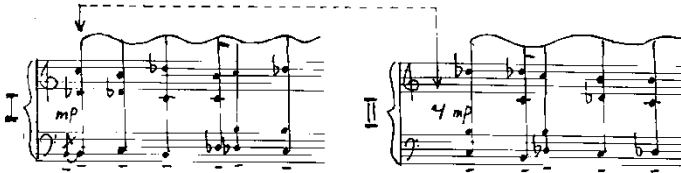
- 7) *педально-трелевая* (с.3) Пример 206,
Пример 206.



- 8) *арпеджио ломанное* (с. 3);
9) *гаммообразная глissандирующая* (с.3) Пример 207,
Пример 207.



- 10) *брожение аккордовое* (с. 4)⁹:
Пример 208.



- 11) *дискретно-тоновая с форшлагами* (с.4) Пример 209;

цию дискрет (пуант) выполняют "стаккатируемые звуки".

Пример 209.

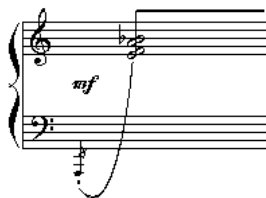


12) тремолирующая (*политремолирующая* терцовая четырехголосная и свободно-имитационная - с.5);

13) *арпеджио глissандирующее* (без удержанных звуков - с. 6);

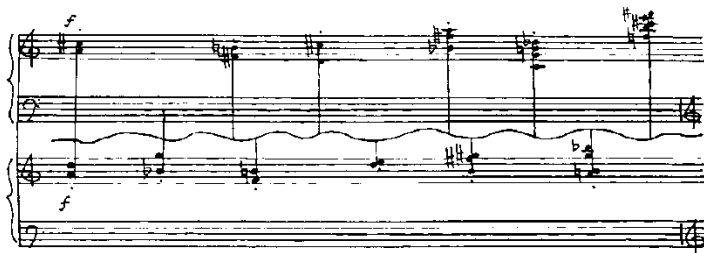
14) *педально-аккордовая с форилагом* (с.6-7) ^{Пример 210};

Пример 210.



15) *брожение крещендирующее* ⁴⁸¹ — с. 7-8 ^{Пример 211};

Пример 211.



16) "остинато подвижное"⁴⁸² ритмически свободное (= полиостинат-

⁴⁸¹ Процесс брожения, в ходе которого постепенно повышается высота отдельных тонов, интервалов или аккордов, а также увеличивается число звуков в аккордах (аллюзия на рождение и "выброс" гейзеров).

⁴⁸² Понятие М. Тараканова.

ная интервально-гармоническая фактура, двухголосная, свободно имитационная - с.7);

17) арпеджио зеркальное (синхронно-зеркальное, двухластовое, свободно имитационное - с.7)⁴⁸³;

18) гаммообразная (имитационная, двухголосная - с.8);

19) брожение крещендирующее интервальное — с.8;

20) брожение крещендирующее аккордовое — с.8;

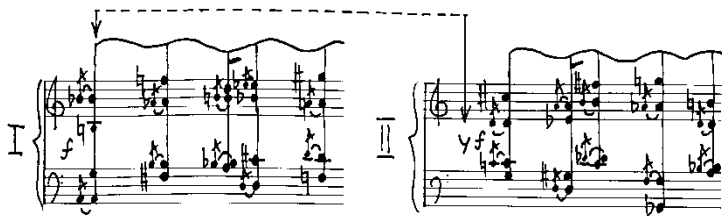
21) *педально-аккордовая с предъемом* (многопедальная имитационная - с.8) ^{Пример 212};

Пример 212.



22) *брожение аккордовое с предъемом* — с.9 ^{Пример 213};

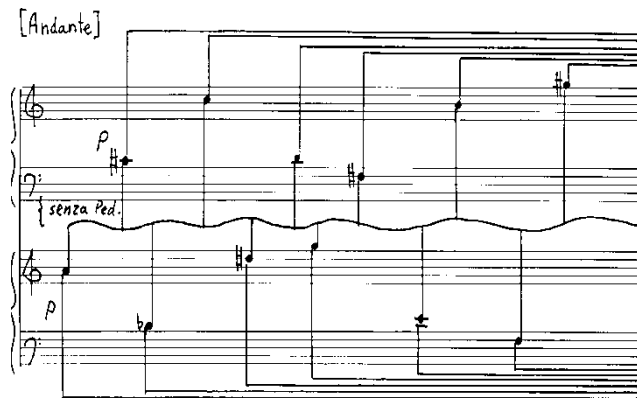
Пример 213.



23) *дискретная тоно-удерживаемая (= арпеджио удержанное глissандирующее - с. 11)* ^{Пример 214};

⁴⁸³ Зеркальное арпеджио — сочетание двух арпеджио с противоположным направлением движения. Эти субарпеджио различаются (но могут и не различаться) по своему интервальному составу и ритмическому рисунку.

Пример 214.



24) педально-тоновая с предъемом (с. 10);

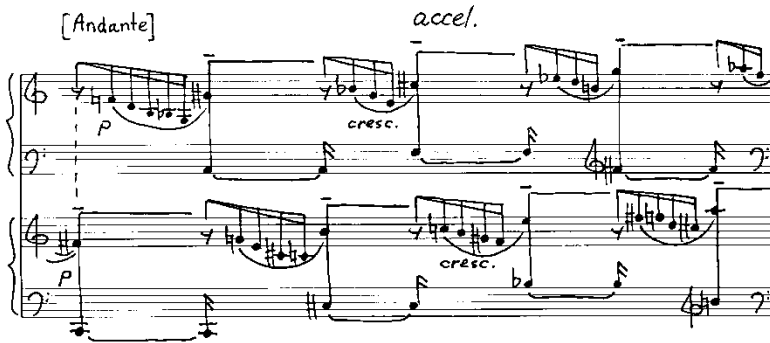
215, 25) брожение тоновое ритмоформульное (пунктирное - с. 12) Пример

Пример 215.



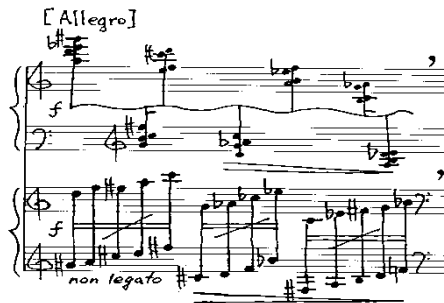
26) педально-тоновая с глissандирующим форшлагом (с. 12) Пример 216

Пример 216.



27) арпеджио с аккордовыми дублировками⁴⁸⁴ (с. 13) Пример 217;

Пример 217.

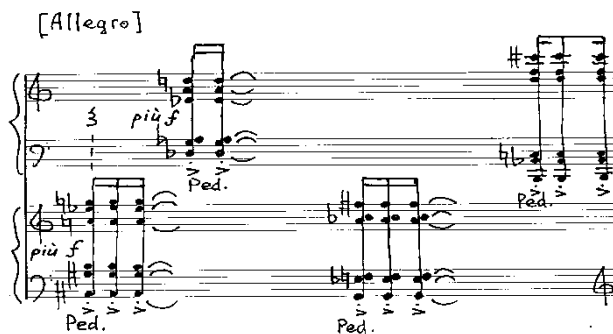


- 28) арпеджио глиссандирующее с интервальными дублировками (с. 13) Пример 217;
 29) брожение тоновое диминуирующее⁴⁸⁵ (с. 14);
 30) арпеджио ломанное с удерживаемыми звуками (с. 16);
 31) педально-аккордовая с репетиционным предъемом (в соотношении двух пластов музыкальной ткани — полипедальная имитационная - с. 16) Пример 218;

⁴⁸⁴ Арпеджио по суперсозвучию, в качестве отдельных тонов которого выступают более простые аккорды.

⁴⁸⁵ Процесс брожения, в ходе которого постепенно понижается высота отдельных тонов.

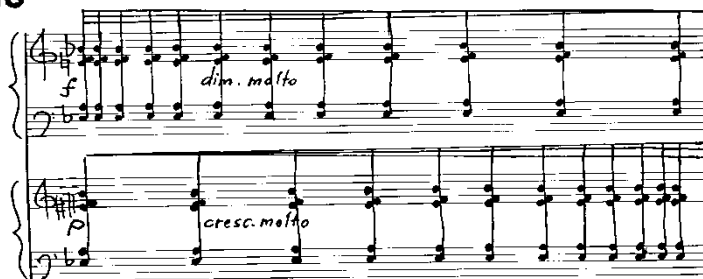
Пример 218.



- 32) дискретно-интервальная (с. 17);
33) *остинато ритмоглицандирующее* (в соотношении двух пластов музыкальной ткани складывается имитационная фактура - с. 18) ^{Пример 219};

Пример 219.

18



- 34) педально-кластерная (с. 2);
35) дискретно-тоновая мелодическая со скрытым двухголосием⁴⁸⁶ (с.18-19);
36) дискретно-аккордовая (с. 19-20);
37) дискретно-кластерная (с.20).

Большинство *фактуротем*, которые появляются сразу в обеих фортепианных партиях, развиваются имитационно. Причем моменты имита-

⁴⁸⁶ В партитуре эта фактура выписана как одноголосная мелодия с легатируемыми звуками, большинство которых связаны в основном интервалами в диапазоне от кварты до трехоктавной септимы, а меньшинство секундами и терциями.

ционного вступления пианистов точно не зафиксированы в тексте, что позволяет охарактеризовать макрофактуру таких разделов музыкальной ткани как "имитационно-алеаторическую".⁴⁸⁷

С учетом графического и ритмического⁴⁸⁸ родства *фактуротем*, они могут быть сведены в семь относительно самостоятельных фактурных групп:

I — группа *дискретных фактуротем*:

дискретно-кластерная педальная;
дискретно-тоновая стаккатная педальная;
дискретно-тоновая с форшлагами;
дискретная тоно-удерживаемая (= арпеджио удержанное глissандирующее);
дискретно-интервальная;
дискретно-тоновая мелодическая со скрытым двухголосием;
дискретно-аккордовая;
дискретно-кластерная.

II — группа *фактуротем* типа "брожение":

брожение тоновое;
брожение аккордовое;
брожение крецендирующее тоновое;
брожение крецендирующее интервальное;
брожение крецендирующее аккордовое;
брожение аккордовое с предъемом;
брожение тоновое ритмоформульное (пунктирное);
брожение диминуирующее тоновое.

III — группа *вибрирующих фактуротем*:

вibrато аккордовое ровное медленное;
педально-трелевидная;
тремолирующая (политремолирующая терцовая четырехголосная и свободно-имитационная).

IV — группа *педальных фактур*:

педально-аккордовая;
педально-аккордовая с форшлагом;
педально-аккордовая с предъемом (полипедальная имитационная);
педально-тоновая с предъемом;
педально-тоновая с глissандирующим форшлагом;
педально-аккордовая с репетиционным предъемом;

⁴⁸⁷ Также алеаторично выстраивается и большинство ритмоструктур в этих *фактуротемах*.

⁴⁸⁸ Ведущая техника ритма в этом сочинении — формульно-алеаторическая: каждый пианист слушает (!) другого и играет свои длительности и отдельные краткие ритмоформулы в соответствии с той формой их обязательной координации, которая предложена композитором, но при этом — внутри этих ритмоформул — может произвольно несколько затягивать или, напротив, укорачивать отдельные длительности.

педально-кластерная.

V — группа арпеджированных фактур:

арпеджио глissандирующее удержанное;

арпеджио ломанное;

арпеджио глissандирующее;

арпеджио зеркальное (синхронно-зеркальное, двухпластовое, свободно имитационное;

арпеджио с аккордовыми дублировками;

арпеджио глissандирующее с интервальными дублировками;

арпеджио ломанное с удерживаемыми звуками.

VI — группа оstinатных фактур:

остинато подвижное ритмически свободное;

остинато глissандирующее (двухпластовое, имитационное).

VII — группа гаммообразных фактур:

гаммообразная (имитационная, двухголосная);

гаммообразная глissандирующая.

Схема 99. **Фактуротематическая форма*** (= фактуроформа*)

стр.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11																	
I ф-но	134	2	44	6	77	8	9	10	11	12	3/13	3/9	14	22/3	15	2	16	17	18	19-20	21	-	22	2	8	2	2	
II ф-но	134	34	3	5	3/6	6	7	8	9	10	11	12	3/13	3/9	14	22/3	2	15	16	17	18	19-20	21	18	22	2	8	2

	12	13	14	15	16	17	18	19	20																		
23/17 21	15	17	24	14	25	26	5	27	16	29	16	17	2	30	31	32	2	5	33	5	34/35	6	9	36	37	16	9
23/17 21	15	17	24	14	25	26	5	28	15	29	17	16	2	30	31	2	32	5	33	5	34/35	6	9	36	37	16	9

стр.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	11
I ф-но	I IV	II III	I ¹ - III ¹	V ¹ VII ¹	I ² III ²	IV ¹ VII ²	V ² IV ²	IV ³ VII ³	VI ¹ V ¹ VII ¹	VI ² IV ²	VI ³ VII ³	I
II ф-но	I IV	II III	I ¹ - III ¹	V ¹ VII ¹	I ² III ²	IV ¹ VII ²	V ² IV ²	IV ³ VII ³	VI ¹ V ¹ VII ¹	VI ² IV ²	VI ³ VII ³	I

	12	13	14	15	16	17	18	19	20
I IV ² IV ¹	V ³ I ³	V ¹ II ⁶	IV ² V ¹	V ¹ VI ¹	II ⁶ VI ³	II ⁶ VI ³	V ⁶ VI ¹	V ⁶ IV ⁶	I ⁶ VII ¹
IV ² IV ¹	V ³ I ³	V ¹ II ⁶	IV ² V ¹	V ¹ VI ¹	II ⁶ VI ³	II ⁶ VI ³	V ⁶ VI ¹	V ⁶ IV ⁶	I ⁶ VII ¹

Примечания:
 Вертикальными линиями на схеме обозначены "генеральные паузы".
 Косая черта между двумя фактуротемами означает их одновременное звучание.

А (начало)

А (продол)

В (начало)

В (продол)

1-й план — семитемные рассредоточенные вариации⁴⁸⁹

Темы этих вариаций — семь разных микрофактуротем (на схеме они обозначены римскими цифрами без индексов). Вариации — те же микрофактуры, в которых обновляется их первоначальный звуковой, темповый и ритмический материал (графика движения при этом остается неизменной. На схеме вариации обозначены римскими цифрами с индексами).

2-й план — *перекрестное семиплановое фактуротематическое рондо*, т.е. рондо, в котором по принципу "вторжения — перекрещивания" взаимодействуют семь рондообразных субкомпозиций. Рефрены в каждой из этих субкомпозиций — это одна из *фактуротем* в первом и последующих своих варьированных появлениях (на схеме каждая из этих них обозначена своей римской цифрой — от одной до семи без индексов и с индексами), а эпизоды — все остальные *фактуротемы*, контрастные к ней. Одни и те же *фактуротемы* в таком рондо выступают попеременно и как рефрены и как эпизоды, но в разных рондообразных субкомпозициях.

Основные закономерности формы "Vers libre":

- применение в качестве конструктивно-композиционных единиц *фактуротем*;
- множественность таких конструктивных единиц (7-мь основных и 30-ть производных фактуротем);
- неоднократное и нерегулярное варьированное повторение каждой из *фактуротем* как результат действия принцип "модально-фактурной композиции";
- варьированное повторение всех *фактуротем* на расстоянии — принцип рассредоточенных вариаций;
- варьированное повторение некоторых *фактуротем* подряд — принцип обычных или *сосредоточенных вариаций*.

Сопутствующие закономерности этой формы:

- дифференциация композиционного процесса с помощью генеральных пауз;
- обязательное введение этих пауз после появления одинаковой фактуры в партиях обоих ф-но (исключение — 7-ой раздел);
- чередование разделов с одной и той же фактурой в обоих фортепианных партиях с разделами, где каждый инструмент имеет свою фактуру. Действие последней закономерности приводит к образованию "двойной одиннадцатичастной структуры".

⁴⁸⁹ Две вариации подряд на одну тему встречаются крайне редко.

Композиция 81. Словарь непечатных выражений (последняя пьеса XX века)

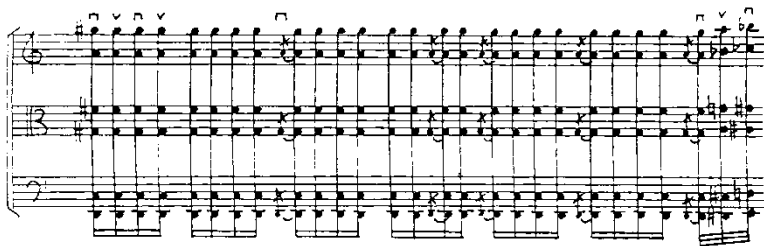
для струнного трио (1999)

Автор эскиза Т.В. Шевченко

Как и в предыдущей композиции — *Vers libre*, важнейшей закономерностью композиционной структуры этого сочинения является *фактуротематическое формообразование*. В качестве его конструктивной основы используются **25-ть (!)** основных и производных *фактуротем*, каждая из которых отмечена композитором в партитуре разными буквами латинского алфавита:

А — *мономерно-остинатная аккордовая с предъемом* ^{Пример 220};

Пример 220.



В — полифактура, в которой контрапунктируют *арпеджированная ритмо-глизсандирующая зеркальная* (скрипка, виолончель) и *гаммообразная зеркальная* (альт) и при этом гаммообразная мутирует в арпеджированную в партиях скрипки и виолончели ^{Пример 221};

Пример 221.



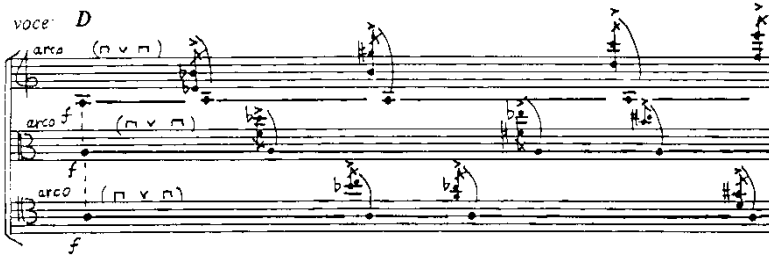
С — *дискретно-аккордовая ритмоалеаторическая*;

Д — *педально-тоновая с форшлагом* ⁴⁹⁰ ^{Пример 222};

⁴⁹⁰ Педаль — тон "ля" — регулярно повторяется с разными форшлагами, что позволяет отнести данную фактуру и к разряду остинатных.

В "форшлаговом материале" образуется звуковысотная структура со следующими закономерностями: 1) все форшлагги сделаны в виде гармонических

Пример 222.



Е — гаммообразная глissандирующая прямолинейная⁴⁹¹ Пример 223;
Пример 223.



Е — педально-трелевая с арпеджированным глissандирующим форшлагом, дискретная⁴⁹¹ Пример 224;

интервалов; 2) каждый следующий форшлаг в крайних голосах — это всегда более широкий интервал, чем предыдущие, составленный из новых звуков (серия интервалов и серия звуков); 3) все интервалы в крайних голосах различны (используются 7-мь разных интервалов); 4) графика движения крайних голосов имеет зеркальную структуру.

⁴⁹¹ Для такой фактуры характерно применение звукового прямолинейного движения с микрохроматическими интервалами в восходящем или нисходящем направлении. Её антипод — гаммообразная глissандирующая криволинейная фактура.

Пример 224.



G — дискретно-интервальная ритмоаллеаторическая;
 H — гаммообразная глissандирующая⁴⁹²;
 I — гаммообразная глissандирующая с косвенным двухголосием
 (имитационная)⁴⁹³, Пример 225;

Пример 225.



J — "беззвучная инструментальная фактура с голосом"⁴⁹⁴;
 K — дискретно-тоновая ритмоаллеаторическая;
 L — имитационная мономерно-остинатная интервальная^{Пример 226};

⁴⁹² В этом гаммообразном движении в каждом из голосов используются по четыре звука 12-тоновой системы, находящиеся в секундовом соотношении (средний голос) и секундо-терцовом (крайние голоса).

⁴⁹³ Понятие Т.В. Шевченко. Все гаммы выстроены только из секунд. Их структура связана с разными частями характерных для В. Екимовского симметричных и частично симметричных модусов.

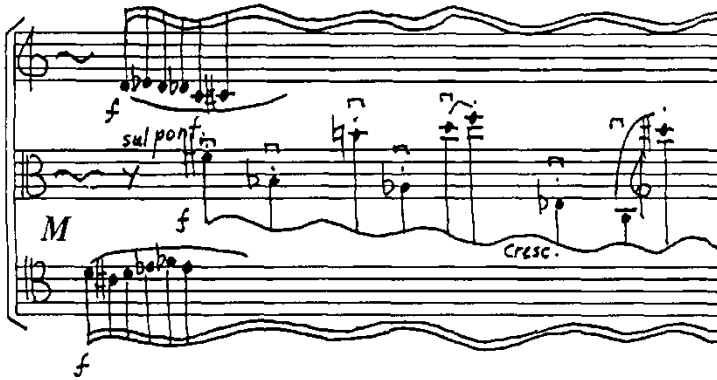
⁴⁹⁴ Все участники трио одновременно произносят букву "J" (Jot) и беззвучно играют на своих инструментах.

Пример 226.



М — полифактура, в которой участвуют фактуры типа *брожение тоновое* (скрипка и виолончель) и *дискретно тоновая крещендирующая* (альт) ⁴⁹⁵ Пример 227;

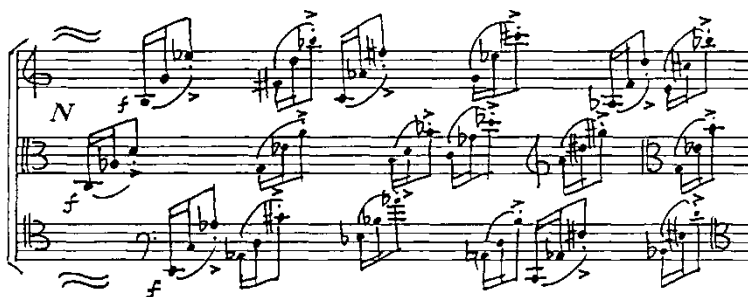
Пример 227.



Н — *арпеджированная ритмоформульная имитационная* ^{Пример 228};

⁴⁹⁵ В отношениях альта с виолончелью и скрипкой образуется контрастно-полифоническая фактура, а в отношениях скрипки с виолончелью — имитационная.

Пример 228.



O — гаммообразная глissандирующая волнообразная алеаторическая
⁴⁹⁶ Пример 229;

Пример 229.



P — дискретно-аккордовая, сменяющаяся после паузы микрофактурой типа "аккорд-точка"⁴⁹⁷;

Q — остиная ритмоформульная (формула — ритмическое глissандо), сменяющаяся после паузы гаммообразной глissандирующей (в крайних голосах — прямолинейной, в среднем — криволинейной, волнообразной)
^{Пример 230};

⁴⁹⁶ Вначале графика микрохроматическое глissандо имеет волнообразную структуру, а затем — прямолинейную.

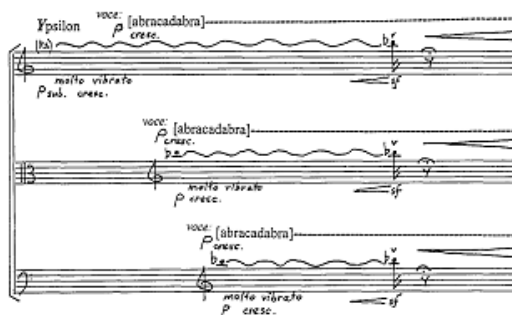
⁴⁹⁷ Одиночный аккорд на *sff*.

Пример 230.



R — репетиционно-тремолирующая⁴⁹⁸;
 S, T, U — мутирующие фактуры (используются субфактуры типа:
 педально-тоновая с форшлагом, гаммообразная глissандирующая, вибрато с форшлагом, дискретно-интервальная);
 V — педально-тоновая имитационная;
 X — арпеджированная глissандирующая;
 Y — "педаль-вибрато имитационная", мутирующая в "звукоточку"⁴⁹⁹ Пример 231;

Пример 231.



Z — "тембро-точка"⁵⁰⁰ Пример 232;

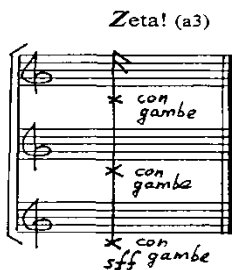
⁴⁹⁸ В крайних голосах октавное тремоло, в среднем — оstinатно повторяющийся тон "ре" у альты.

Эта фактуротема мутирует в гаммообразную глissандирующую: в крайних голосах — прямолинейную, в среднем — волнообразную.

⁴⁹⁹ Звук, резко выделяющийся среди других за счет особого тембрового, штрихового, динамического, тесситурного и другого решения.

⁵⁰⁰ Созвучие, составленное из разнотембровых звуков с неопределенной высотой (con gambe).

Пример 232.



С учетом графического и ритмического родства отдельных *фактуротем*, все они могут быть сведены к семи относительно самостоятельным фактурным единицам ^{Схема 100}.

Схема 100.

- I** — группа остигатных фактур:
A, L, Q, R;
II — группа арпеджированных фактур:
B, N, X;
III — группа дискретных фактур:
C, G, K, M (альт), P, S, Z, J;
IV — группа педальных фактур:
D, V, Y, S, T, U;
V — группа гаммообразных фактур:
E, H, I, O, S, T, U;
VI — *синтфактура* — F
VII — *брожение тоновое* — M (скрипка и виолончель).

Фактуроформа

Композиционная структура сочинения содержит 20-ть монофактурных разделов и 5-ть полифактурных (B, M, S, T и U).

Родство и контраст отдельных *фактуротем*, а также их взаимодействие (по горизонтали и вертикали) и порядок появления приводит, как и в предыдущей — 80-й композиции, к образованию своеобразной *многозначной фактуротематической формы*.

Её основные закономерности:

- применение в качестве конструктивно-синтаксической единицы — *фактуротемы*;
- использование 7-ми основных и 18-ти производных *фактуротем*;
- неоднократное и нерегулярное повторение пяти из семи ос-

новых *фактуротем*⁵⁰¹ (принцип "модально-фактурной композиции");

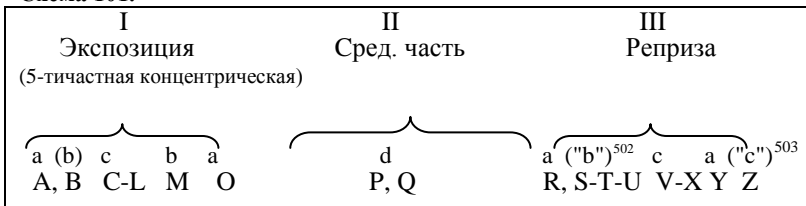
- повторение пяти основных фактуротем только на расстоянии и только варьировано (принцип "рассредоточенных вариаций").

- дифференциация отдельных разделов фактурной ткани как полифактурных (M, S-T-U — по вертикали), монофактурных (C — L; N; V — X; Z), а также разделов, в которых используется две микрофактуры, разделенные паузой (P, Q), и разделов "фактурно-мутирующих" (A; B; O; R — скрипка, виолончель; S-T-U — по горизонтали; Y).

Значения фактуроформы

1-ое значение — трёхчастная репризная форма ^{Схема 101.}

Схема 101.



2-ое значение — пятитемные рассредоточенные вариации: темы — начальные пять микрофактур в первых пяти группах, вариации — последующие микрофактуры в этих группах, отличающиеся от микрофактуротем своим звуковым и ритмическим материалом, но сохраняющие общий с ними графический рисунок.

3-е значение — *перекрестное пятиплановое фактуротематическое рондо* (повторение формы из 80-й Композиции).

На специфическом компонентном уровне, а именно синхронном и имитационном взаимодействии всех трех голосов ансамбля образуются двойные фактуротематические вариации. "Темы" этих вариаций — синхронная и имитационная фактуры. Синхронная *фактуротема* выполняет ещё и функцию рефрена, приводя к образованию формы рондо. В вариациях происходит обновление гармонического, ритмического, динамического и графического материала "тем" ^{Схема 102.}

Схема 102. *Перекрестное пятиплановое фактуротематическое рондо*

⁵⁰¹ Не повторяются фактуротемы, обозначенные буквами F и M.

⁵⁰² При оценке материала в разделах "S-T-U" как полифактурного (по вертикали) он может быть оценен уже не как рефрен, а как повторение полифактурного эпизода "c".

⁵⁰³ Микрофактурные разделы "a" и "b" разделены паузой. Однако в голосовой партии эта пауза отсутствует.

Аналитические этюды.

Синхронные Имитационные	A	D ⁵⁰⁴			E	H		J	Q			R	X			Z			
	A	B	C	D		F	G	I	K	L	M	N	O	P	S	T	U	V	Y
Рондо	R		R		R		R						R				R		R

⁵⁰⁴ Первые звуки этой *фактуротемы* возникают синхронно, но всё последующее её развитие складывается имитационно.

Заключение

Музыкальная композиция как художественное целое — одна из прекраснейших и неповторимых форм действительности, содержание которой сегодня осознается как специфическое явление, отражающее наиболее характерные и возвышенные стороны духовного мира человеческого сообщества, ценности эстетичных предметов его искусства. В качестве неотъемлемых частей этого целого, придающих ему со своей стороны неповторимый характер, в современной музыкальной ткани могут выступать, практически, любые её материальные "слои" и конструктивные закономерности, связанные с их организацией, и, в конечном моменте, любая из её *компонентно-композиционных структур*. Важнейшая характерная закономерность современной музыкальной композиции — прогрессирующая индивидуализация этих структур, находящая своё выражение и в содержании их материала, и в логике его построения.

Рассмотренные в книге методы современной композиции в творчестве В.А. Екимовского очень симптоматичны и, в широком смысле, видятся как общехарактерная тенденция к художественному переосмыслению традиционных принципов формообразования, относящихся к разным музыкальным эпохам, освоению новых, их многообразному синтезу.

Исследование и обобщение многих относительно новых конструктивно-композиционных явлений и, в том числе, таких как: композиционная организация на уровне только отдельных ритмических составляющих музыкальной ткани или её фактуры, только сонантности или плотности, только темпа или динамики, только артикуляции или сценического действия музыкантов-исполнителей и ряда других, представляется в качестве одной из актуальнейших задач современного музыковедения. Рассматриваемые в данной работе закономерности современной композиции, складывающиеся за пределами мелодико-тематического фактора, сами по себе никак не умаляют значение последних в современном формообразовании. Другой вопрос, что игнорировать их важность, а во многих современных сочинениях и их безусловный "композиционный приоритет" не представляется возможным. Отсюда и подчеркнутое во многих анализах книги внимание к самым разным и, в том числе, достаточно "экзотичным" компонентно-композиционным явлениям (в частности, к композиционным структурам на уровне паузного процесса, звукорядного, позиционного, динамического и др.).

Само по себе, изучение этих явлений на примере даже очень большого ряда сочинений одного, хотя и столь яркого и талантливого композитора, как Виктор Екимовский, представляется только одним из ряда крайне необ-

ходимых исследований, посвященных решению важной и сложной проблемы современного формообразования — "компонентно-композиционной структурности", её многозначности, многоплановости, индивидуализации и полиматериальности (по определению Ю.Н. Холопова, "многопараметричности"). Очевиден и тот факт, что наблюдения и оценки, представленные в этой связи в книге, можно рассматривать и как одно из первых приближений "к явлениям, ещё не отдалившимся на достаточную временную дистанцию, а потому с неизбежностью воспринимаемых субъективно и фрагментарно"⁵⁰⁵. Тем не менее, методология решения названной проблемы, предлагаемая в книге и, в частности, связанная с последовательным анализом и сравнением различных *монокомпонентных** и *поликомпонентных формопроцессов**, а также лежащие в её основе теоретический и понятийный базисы, представляются во многих аспектах объективными и перспективными. Наблюдения и выводы, сделанные здесь в связи с исследованием параллельного и последовательного действия различных и одинаковых композиционных принципов на разных компонентных уровнях современных музыкальных сочинений, синхронность и асинхронность действия последних, позволяют достаточно реально осознать многообразие и сложнейшую многоплановость, многозначность и индивидуальность физической природы новых компонентно-композиционных процессов. Объективность содержащихся в работе теоретических выводов и положений в значительной степени обеспечивают используемые при анализе этих процессов разнообразные, в том числе, и относительно новые методы исследования, а также различные по своей тематике и структуре аналитические схемы и графики, сделанные на основе точных математических расчетов.

Не менее актуальной представляется рассматриваемая в работе также проблема тематической и ладоинтонационной значимости, самостоятельно таких составляющих современной музыкальной ткани как ритм, фактура и динамика. При этом, необходимым видится признание того факта (в качестве дальнейшего продвижения гениальных идей Б. Асафьева), что практически к а ж д ы й из к о м п о н е н т н ы х "с л о в" * этой ткани может оцениваться не только как явление, выступающее в качестве неотъемлемой части её пантематического и панладового процессов, но и как относи-

⁵⁰⁵ Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М. 1992. С. 3.

тельно самостоятельное и наиболее воспринимаемое, т.е., иначе говоря, что каждый из таких "слоёв" способен приковать к себе внимание композитора, исполнителя и слушателя, способствуя, тем самым, своей одновременной оценке и как только одной из конструктивных единиц общего интонационного мира музыкального сочинения, и как ведущей составляющей этого мира. И в этом плане, достаточно индивидуальными, характерными и часто не менее важными в композиционном и драматургическом отношении представляются конструктивные явления, возникающие даже на уровне плотностных процессов музыкальной ткани, диапазонных и темповых, а также на уровне процесса, который определён в книге как "сценическое действие исполнителей".

Предполагается, что представленные в книге относительно новые "классификационные решения" и связанная с ними авторская терминология, относящиеся к первичному материалу современной музыкальной ткани, его рядной природе, техникам письма, непосредственно связанным с этим материалом (в том числе: алеаторической, модалной, *прогрессийной*, серийной, сонорной, тональной и *технике соинтерваллий*), к различным типам, видам и подвидам *компонентных форм* *одноматериальной* и *разноматериальной*, *одноплановой* и *многоплановой*, *однозначной* и *многозначной природы*, а также к фактуре, могут оказать определённую помощь при дифференциации большого ряда музыкальных средств и композиционных явлений, исследуемых в современной музыкальной ткани.

С наибольшей объективностью и детальностью многие из *компонентных процессов* (в частности, плотностные, динамические) открывают своё содержание, специфику только на уровне "графического образа". И здесь теоретически и методически-актуальными представляются предлагаемые в работе графические исследования большого ряда таких процессов, в частности, процессов, определенных в работе как "свободные и строгие компонентно-геометрические формы", в том числе, и в плане сравнения отдельных из них в масштабах одного и того же сочинения.

Различные варианты *компонентной композиции**, в том числе: *монокомпонентная**, *поликомпонентная** и *панкомпонентная**, *одноплановая* и *многоплановая*, *однозначная** и *многозначная**, *синхронная** и *асинхронная**, *постоянная** и *переменная**, связанные с развитием тех или иных средств музыкальной ткани, могут играть в современном формопроцессе и ведущую, и сопутствующую роль, и обладать при этом той спецификой, которая свидетельствует, с одной стороны, об индивидуальности конструктивного

мышления любого современного композитора, а с другой, отражает в себе общие тенденции современной музыкальной формы. И здесь, при определении индивидуальных черт стиля того или иного современного композитора, необходимость в детальной оценке его *компонентно-композиционного мышления** трудно переоценить.

Построение *разноматериальных компонентных форм** может быть связано и с общераспространёнными и ранее неизвестными композиционными принципами. Любые из этих принципов способны функционировать на уровне того или иного компонентного "слоя" музыкальной ткани, и в качестве единственного конструктивного фактора, и в определённой взаимосвязи с другими, что приводит к образованию, соответственно, и *одноплановых**, и *многоплановых компонентных форм**. Специфика применения каждого из этих принципов в одной или нескольких *компонентных формах** музыкального сочинения обуславливает, соответственно, и специфику его *панкомпозиционного содержания**. И здесь осознанное или неосознанное стремление композитора к индивидуальному воплощению какого-либо композиционного принципа становится исключительно важным критерием в оценке индивидуальности его собственного композиционного мышления. При этом, естественен тот факт, что чем большее число *компонентных форм** принимается во внимание при исследовании композиционных закономерностей сочинений композитора, тем полнее и объективнее оказывается такая оценка.

Естественно, что исследование многих из *компонентно-композиционных закономерностей** требует специального их теоретического осмысления и особых методик анализа. Предполагается, что предлагаемые в работе некоторые из таких методик, в частности, расчёта и "графического анализа" *звукоплотностного**, *интервально-плотностного** и *плотностно-голосового процессов**, *диапазонного** и *паузного**, а также методика построения двухмерных графиков-диаграмм и ряд других, смогут оказать определённую помощь в решении данной задачи.

Одной из наиболее важных тенденций в развитии гармонии, ритма, фактуры, инструментальной палитры и динамики в современной музыкальной ткани, в её штриховом содержании, сонантности, пространственном и диапазонном решении, плотности (звуковой, тембровой и голосовой) и "инструментальном театре" представляется нарастающая их индивидуализация. Как пишет В.Н. Холопова, "полная индивидуализация музыкальной композиции возникает по той причине, что при необходимости со-

чинения даже элементов микроуровня, начиная с самого музыкального звука, реализация индивидуального замысла захватывает все уровни формы, не оставляя поводов для традиционных музыкальных форм⁵⁰⁶.

В любом и не только современном музыкальном сочинении его драматургические и композиционные процессы всегда предстают как совокупность и взаимодействие нескольких относительно самостоятельных, соответственно, *компонентно-композиционных** и *компонентно-драматургических планов**, каждый из которых связан с развитием только одного из средств музыкальной ткани этого сочинения. Отдельные из этих планов, содержание и закономерность развития основополагающих элементов которых не имеют яркой индивидуальности, обычно не оцениваются как самостоятельно действующее или, по крайней мере, как важное композиционное и драматургическое явление, и, чаще всего, обладают либо сходным, либо (в более редких случаях) даже идентичным конструктивным решением. И напротив, планы, имеющие такую индивидуальность, как правило, всегда предстают в виде своеобразных композиционных и драматургических составляющих *панкомпозиционного** и *пандраматургического процессов**. Аналогично складываются отношения и любого из *компонентно-драматургических планов** со *всекомпонентной драматургической* или, иначе, *пандраматургической структурой**. Вопрос о взаимодействии двух и более разных *компонентно-композиционных слоёв панкомпонентной композиционной структуры**, об определённых формах такого взаимодействия, в том числе: *композиционно-однотипного**, и в том числе: *синхронного** и *асинхронного**, или *композиционно-разнотипного**, связанного с традиционными формами композиционной структуры, относительно новыми, а также достаточно специфическими), поднятый в данной работе, пока ещё не получил должного исследовательского внимания в творчестве современных композиторов, хотя именно здесь, на наш взгляд, кроется свой ряд ответов, способных открыть многое в индивидуальности композиционного мышления, почерка того или иного композитора, в содержании той или иной авторской драматургии, а в конечном моменте, в закономерностях композиционно-драматургической структуры нашего времени и других периодов в истории развития мирового музыкального искусства.

⁵⁰⁶ Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург, 1999. С. 453.

Именной указатель

А

Асафьев Б.В., 58, 117-118, 148, 149

Б

Барбер С., 221
Барток Б., 48
Бах И.С., 438
Берков В.О., 69, 536
Бобровский В.П., 27, 529
Брамс И., 221
Булез П., 124

В

Веберн А., 134, 280
Володин Л., 84
Вустин А.К., 78, 137

Г

Глазунов А.К., 134
Губайдулина С.А., 21, 34, 137
Гуляницкая Н.С., 66, 153, 187, 195, 417

Д

Денисов Э.В., 6, 84, 95, 308
Дернова В., 81, 318, 400
Дьячкова Л.С., 65, 153, 536

К

K1, 9, 36, 40, 48, 51, 53, 54, 69, 80, 97, 114, 130, 140, 148, 157, 158, 159, 161, 164, 165, 167, 168, 171
K2, 35, 36, 38, 41, 46, 47, 51, 52, 54, 70, 105, 108, 121, 130, 139, 140, 142, 143, 148, 156, 158, 159, 161, 165, 167, 168, 183
K4, 43, 47, 52, 53, 54, 78, 80, 81, 105-106, 113, 132, 140, 148,

154, 155, 157, 163, 164, 168, 190
K5. Каденция, 43, 49, 50, 52, 53, 54, 95, 96, 127, 130, 131, 132, 140, 153, 163, 164, 165, 166, 169, 199
K7, 40, 43, 48, 50, 53, 54, 89, 96, 98, 126, 127, 131, 138, 140, 148, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 208
K8. Трио-соната da camera, 39, 40, 43, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 121, 113, 131, 132, 139, 140, 148, 158, 159, 162, 163, 164, 213
K9. Лирические отступления, 39, 40, 46, 50, 53, 54, 87, 88, 89, 96, 113, 114, 115, 131, 139, 140, 141, 143, 145, 147, 153, 154, 158, 159, 161, 164, 165, 221
K10. Sublimations - Переходы, 52, 53, 71, 73-74, 76, 85, 103, 113, 133, 139, 140, 143, 145, 146, 147, 154, 155, 157, 159, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 228
K13. Ave Maria, 30, 35, 36, 38, 39, 46, 48, 50, 113, 114, 132, 139, 140, 141, 145, 146, 147, 153, 154, 155, 161, 163, 164, 243
K14. Baletto, 248, 168
K16. Ноктюрны, 30, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 49, 50, 53, 70, 72, 75, 80, 95, 96, 112, 113, 127, 131, 140, 154, 155, 156, 157, 162, 165, 168, 250
K22. Квартет-cantabile, 39, 40, 41, 48, 54, 132, 155, 158, 163, 168, 169, 274
K24. Иерихонские трубы, 145
K30. Прощание, 38, 40, 47, 48, 49, 51, 53, 54, 81, 112, 114, 121, 131, 140, 153, 161, 164, 167, 284
K31. Die ewige Wiederkunft, 35, 36, 38, 40, 42, 43, 44, 46, 49, 50, 51, 53, 113, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 145, 146, 147, 153, 168, 293
K32. Cantus figuralis, 45, 49, 54, 71, 74, 77, 99, 114, 126, 127, 140,

- 145, 147, 153, 156, 157, 159,
161, 1623, 165, 166, 168, 301
- K33. Соната с похоронным мар-
шем, 36, 41, 52, 53, 79, 126,
127, 132, 142, 145, 153, 155,
157, 158, 167, 168, 169, 311
- K39. Манда́ла, 46, 49, 50, 52, 53,
71, 143, 146, 147, 148, 157, 156,
158, 159, 162, 165, 168, 320
- K40. Стансы, 35, 36, 40, 46, 54,
132, 158, 162, 163, 166, 329
- K42. Прелю́дия и фу́га, 30, 37, 51,
, 52, 54, 81, 94, 113, 131, 132,
153, 155, 159, 337
- K43, 35, 41, 44, 48, 53, 72, 82, 90-
91, 107, 113, 114, 125, 127, 140,
143, 146, 147, 148, 156, 158,
164, 165, 168, 342
- K44. В созвездии «Гончих псов»,
52, 53, 70, 85, 88, 127, 131, 147,
148, 153, 154, 155, 156, 158,
356
- K51. Двойные камерные вари-
ации, 30, 37, 53, 73, 113, 126,
140, 143, 146, 165, 360
- K52. Успение, 30, 39, 40, 42, 43,
115, 127, 145, 158, 167, 367
- K55. Deus ex machina - Бог из ма-
шины, 40, 43, 100, 121, 131,
132, 154, 155, 165, 370
- K56. Тройные камерные вари-
ации, 36, 37, 42, 48, 54, 86, 100,
150, 375
- K58. Посиделки двух пианистов,
42, 44, 46, 51, 52, 53, 54, 73, 85,
95, 98, 99, 125, 127, 131, 146,
157, 158, 380
- K59. Полет воздушных змеев, 36,
37, 39, 40, 46, 52, 53, 54, 70,
113, 126, 131, 138, 145, 156,
158, 392
- K60. Лунная соната, 114, 125, 132,
139, 145, 153, 154, 155, 164,
395
- K63. Из каталога Эшера, 42, 125,
127, 128, 132, 143, 146, 403
- K64. Фаворитки - La Favorite - La
Non favorite, 35, 39, 40, 43, 44,
45, 47, 50, 54, 92, 101, 108, 113,
121, 126, 127, 131, 132, 140,
148, 153, 154, 155, 164, 408
- K65. 27 разрушений, 39, 52, 54,
96, 125, 126, 131, 143, 145, 147,
154, 159, 169, 420
- K66. Зеркало Авиценны, 36, 42,
43, 47, 53, 80, 131, 132, 143,
145, 146, 153, 157, 158, 433
- K76. Урок музыки в византийской
школе, 38, 46, 47, 52, 53, 54,
126, 127, 128, 140, 148, 150,
438
- K78. Graffiti - Граффити, 36, 39,
71, 75-76, 159, 156, 157, 445
- K79. Corona di sonetti - Венок со-
нетов, 36, 40, 43, 44, 51, 52, 53,
92, 104, 149, 150, 156, 454
- K80. Vers libre, 44, 52, 67, 89, 90,
92, 93, 94, 101, 102, 103, 104,
114, 133, 156, 468
- K81. Словарь непечатных выра-
жений, 9, 43, 44, 67, 93, 94, 96,
108, 113, 482
- Кейдж Д., 124
- Когоутек Ц., 20
- Кон Ю Г., 84, 144, 148, 259
- Кондаков Н.И., 21
- Ксенакис Я., 20
- Кудряшов Ю., 148
- Кузнецов И.К., 69, 84, 536
- Кукуэль Иоанн, 438, 441, 443
- Кюрегян Т.С., 21, 62, 64, 565
- Л**
- Леденев Р.С., 137, 194
- М**
- Мазель Л.А., 58, 62, 63, 119, 176,
565
- Маклыгин А., 83, 84-88, 144, 359,
558
- Малер Г., 221
- Мессиян О., 186, 339, 372, 416,
451

Мийо Д., 411
Миллер Дж., 168
Моцарт А., 124

Н

Назайкинский Е.В., 58, 61, 144

П

Прокофьев С.С., 58, 134, 414
Протопопов В.В., 28, 70, 528, 545
Пярт А., 137

Р

Рети Р., 9
Римский-Корсаков Н.А., 134
Рославец Н.А., 81

С

Салменхаар Е., 144
Скребков С.С., 416
Скребкова-Филатова М.С., 61, 62,
63-64
Скрябин А.Н., 81, 285
Слонимский С., 414
Соколов А.С., 8, 30, 143, 144, 492
Спасов Б., 114, 136, 139, 394, 546
Стравинский И.Ф., 134

Т

Танеев С.И., 119-120
Тараканов М.Е., 97, 472
Тищенко Б., 16
Тюлин Ю.Н., 116

У

Уствольская Г., 164

Ф

Фибоначчи (Леонардо Пизан-
ский), 281
Фогт Маурициус, 124

Х

Харлап М.Г., 161
Хиндемит П., 84, 271
Холопов Ю.Н., 9, 15, 20, 21, 22,
28, 55, 56, 58, 62, 85, 111, 116,
117, 144, 148, 153, 154, 204,
270, 286, 285, 287, 292, 294,
318, 339, 359, 373, 439, 539,
543, 557, 569
Холопова В.Н., 19-20, 22, 33, 62,
63, 70, 112, 114, 119, 135, 139,
161, 162, 164, 168, 394, 495,
522, 534, 546, 551, 565, 568
Хоминьский Ю., 144
Христов Д., 119

Ц

Ценова В.С., 21, 34, 135-136
Цуккерман В.А., 62, 63, 119, 565

Ч

Чайковский П.И., 221, 387

Ш

Шевченко Т.В., 7, 11, 13, 41, 42,
47, 49, 54, 159, 187, 208, 213,
228, 245, 247, 248, 284, 324,
342, 484, 525, 540, 561
Шенк П., 119
Шнитке А.Г., 137, 253
Шопен Ф., 292
Шостакович Д.Д., 134
Штокхаузен К., 20, 124, 144, 160

Э

Эрпф Г., 116

Литература (на русском языке)

1. Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. М., 1979.
2. Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991.
3. Аренский А. Руководство к изучению форм инструментальной музыки. М., 1914.
4. Арзаманов Ф. С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм. М., 1963.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971 (Кн. Вторая).
6. Банщиков Г. Законы функциональной инструментовки. С-Пб., 1997.
7. Бараш Е. Специфика оркестрового пространства в сочинениях Э. Денисова // Музыка Эдисона Денисова. Научные труды. Сб./ст., вып. 11, М., 1995.
8. Бараш Е.В. «Концерты Эдисона Денисова. Проблемы жанра и оркестрового стиля» // Кандидатская диссертация // МГК, М. 2000 г.
9. Бараш Е.В. Автореферат диссертации «Концерты Эдисона Денисова. Проблемы жанра и оркестрового стиля». МГК, М. 2000 г.
10. Барсова И. Камерный оркестр П. Хиндемита // Музыка и современность. Вып. 9, 1975.
11. Барсова И. «Симфонии Г. Малера». М., 1975.
12. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978.
13. Беляев В. Опыт тематического и теоретического разбора «Бориса Годунова». Мусоргский. М., 1930.
14. Берков В. Гармония и музыкальная форма. М., 1962.
15. Бершадская Т. Некоторые особенности русского народного многоголосия // Очерки по теоретическому музыкознанию. Л., 1959.
16. Бобровский В.П. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
17. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
18. Бобровский В.: Тематизм как фактор музыкального мышления. М. 1989.
19. Болашвили К. К проблеме организации пространственно-временного континуума // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. Сб./ст., М., 1993.
20. Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия. 6-е издание (БЭКМ). М. 2002.
21. Буданов В.Г. Принципы гармонии как эволюционные синхронизмы. Начала демистификации // Математика и искусство. Труды Международной конференции. М., 1997. С. 116-121.
22. Валькова В.Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М., 1978.
23. Валькова В.Б. Диссертация: «Новые виды тематизма в советской симфонической музыке. 60-е — 1-я половина 70-х годов». 1981.
24. Валькова. В.Б. «Тема» в Музыкальной энциклопедии (Т. 5. М., 1981. Столб. 487).
25. Валькова В.Б. Тематическая организация в симфонических произведениях советских композиторов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983

26. Валькова Музыкальный тематизм — мышление — культура. Нижний Новгород, 1992.
27. Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра. М., 1959.
28. Вебер К.М. Жизнь музыканта // «Советская музыка», 1935, № 7/8.
29. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975.
30. Веприк А. Трактовка инструментов оркестра. М., 1961.
31. Воинова М.В. Алеаторика и современная органная композиция (на примере сочинения Джона Кейджа «Кое-что из гармонии [штата] Мэн») // Сб. тр. Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, №46. М., 2004. С. 119-125.
32. Володин Л. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука Вып. 1. — М. 1970.
33. Головенченко Ф. М. Введение в литературоведение. М., 1964.
34. Григорьев С. Теоретический курс гармонии. М. 1981.
35. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1976.
36. Гуляницкая Н. Современная гармония. М., 1977.
37. Гуляницкая Н. Теоретические основы курса гармонии П. Хиндемита // П. Хиндемита. М., 1979.
38. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М., 1984.
39. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969.
40. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
41. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
42. Денисов Э. композиторский процесс и некоторые возможности его формализации при исследовании // Точные методы и музыкальное искусство. Ростов, 1972.
43. Денисов Э. О композиционном процессе // Эстетические очерки. Вып. 5. М., 1979.
44. Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. М., 1982.
45. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Сб. ст. М., 1986.
46. Дернова В. Гармония Скрябина. Л. 1968.
47. Дмитриев Г. «О драматургической выразительности оркестрового письма». М 1981.
48. Дмитриев Г. Ударные инструменты и современное состояние. М., 1993.
49. Дьячкова Л. Политональность в творчестве Стравинского // Вопросы теории музыки . Сб./ст., М., 1968.
50. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. М., 1989.
51. Дьячкова Л. Модальности гармонических категорий: история и современность//Диссертация в форме научного доклада. М., 1998.
52. Евдокимова Ю., Назайкинский Е.. Актуальнейшие проблемы стиля// «Советская музыка», 1983, №8.
53. Евлахов О. Проблемы воспитания композитора. Л., 1963.

-
54. Екимовский Виктор. Автомонография. М., 1997.
 55. Задерацкий В. Полифоническое мышление И.Стравинского. М., 1980.
 56. Зарипов Р.Х. О моделировании мелодий заданного стиля на цифровых вычислительных машинах. Проблемы кибернетики, вып. 15. М., 1965.
 57. Зубарева Н.Б. О некоторых особенностях фактуры как категории художественного пространства в музыке XX в. (на материале фортепианных произведений С. Слонимского и Б. Тищенко) // Советская музыка 70—80-х гг.: эстетика, теория, практика. ЛГИТМиК им. Н. Черкасова. Л., 1989.
 58. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов): Автореферат канд. дис. Киев, 1984.
 59. Каратыгин В.Г. Музыкант - импрессионист. Л., 1965.
 60. Катуар Г. Музыкальная форма. Ч. I. М., 1934.
 61. Катунян М. К изучению новых тональных систем в современной музыке // Проблемы музыкальной науки Сб./ст. Вып. 5. М., 1983.
 62. Кобляков А.А. Дискретное и непрерывное в музыке с точки зрения проблемно-смыслового подхода // Математика и искусство. Труды Международной конференции. М., 1997. С. 145-153.
 63. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
 64. Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. Второе, исправленное и дополненное издание. Изд. «Наука», 1975.
 65. Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность, Вып. 7. М. 1971.
 66. Конюс Г. Как исследует форму музыкальных организмов метротектонический метод. — М., 1933.
 67. Конюс Г. Э. «Adagio sostenuto» сонаты Бетховена op. 27 № 2 в метротектоническом освещении» // Сб. «Статьи, материалы, воспоминания». М., 1965.
 68. Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов. 6-е издание БЭКМ. М., 2002.
 69. Ксенофонтова Н. Оркестр как тип тембровой организации ткани // Музыка. Информационный центр по проблемам культуры и искусства: Науч. реф. сб. — Вып. 2.- М., 1982.
 70. Кудряшов Ю. Характерные особенности техники и формы ранних произведений Веберна // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М. 1973.
 71. Кудряшов Ю. Гокет в музыке средних веков // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М., 1975.
 72. Кузнецов И.К. Теоретические основы полифонии XX века. М. 1994.
 73. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
 74. Кюрегян Т. Эволюция принципов музыкальной формы в творчестве советских композиторов 50—70-х годов. М. 1981.
 75. Кюрегян Т. Новые формы изложения в музыке советских композиторов 60—70-х годов // Теоретические и эстетические проблемы совет-

- ской музыки. М. 1985. С. 24-42.
76. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII—XX веков. — М. 1998.
 77. Лигети Д. Превращения музыкальной формы // Дьердь Лигети. Личность и творчество. М. 1993. С. 167-189.
 78. Лобе И.Х. Музыкальный катехизис // Чайковский П. Поли. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. 3. Б. м., 1961.
 79. Мазель Л. О мелодии. Л., М., 1952.
 80. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
 81. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
 82. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979.
 83. Маклыгин А. Сонорика в музыке советских композиторов. Дис. канд. искусств. М. 1985.
 84. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Сб./ст., М., 1992.
 85. Маркс А. Б. Учение о музыкальной композиции. 1837—1847.
 86. Маттезон И. Совершенный капельмейстер. 1739.
 87. Мдивани Т. «Э.Денисов. "Пять историй господина Кейнера по Бертольд Брехту": вопросы композиции // Муз. Академия. — 1994. — №3.
 88. Медушевский В.В. «Интонационно-фабульная природа музыкальной формы» (Рукопись, 1981).
 89. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М., 1993.
 90. Месснер Ё. Основы композиции. М., 1968.
 91. Миллер Дж. Магическое число семь плюс или минус два. О некоторых пределах нашей способности перерабатывать информацию // Инженерная психология: Сб./ст. Под ред. Д.Ю. Панова и В.Л. Зинченко. М., 1964.
 92. Мостепаненко А. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. Л., «Наука», 1969.
 93. Музыкальная фактура. РАМ им. Гнесиных. Вып. 146. М., 2001.
 94. Музыкальная энциклопедия. М., 1973-1982.
 95. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М, 1972.
 96. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М. 1982.
 97. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М. 1988.
 98. Ожегов С.И. и Шведов Н.Ю. Толковый словарь русского языка. 6-е издание БЭКМ. М., 2002.
 100. Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки. Сб./ст., вып. 1, М., 1972.
 101. Поспелов П. Минимализм и репетитивная музыка // Музыкальная академия. 1992 № 4. С. 74-82.
 102. Праут Э. Музыкальная форма. М., 1917.
 103. Просняков М., Об основных предпосылках новых методов композиции в современной музыке// *Laudamus*. Сб./ст., М., 1992.
 104. Протопопов Вл. История полифонии в её важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., 1962.
 105. Протопопов Вл. Контрастно-составные музыкальные формы // Вл.

-
- В. Протопопов. Избранные исследования и статьи. — М. 1983. С. 168-175.
106. Музыкальная фактура. РАМ им. Гнесиных. Вып. 146. М., 2001.
107. Рагс Ю.Н. Экспертные системы в музыкально-теоретических исследованиях (из отечественной практики второй половины XX века) // Труды международного научного симпозиума "Взаимодействие человека и культуры. Теоретико-информационный подход". Таганрог, 1998. С. 144-148.
108. Рети Рудольф «Тональность в современной музыке». Л., 1968.
109. Риман Г. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов. Перев. Ю. Энгеля. Москва-Лейпциг, 1901.
110. Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основе учения о музыкальных формах. Перев. Ю. Энгеля. Москва - Лейпциг, 1898.
111. Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. М., 1946.
112. Ритм и форма // Под ред. Н.Афонина, Л.Иванова. СПб., 2002.
113. Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968.
114. Рудь И.Д., Цуккерман И.И. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. М., 1974.
115. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
116. Салонов М. А. Мензуральная ритмика и её апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма.
117. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей.
118. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. — М. 1985.
119. Словарь иностранных музыкальных терминов. Л., 1974.
120. Слонимский С. «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии // Вопросы современной музыки. Л., 1963.
121. Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева. Л. 1964.
122. Сниткова (Снитковская ?) И. Специфика «полифонической» структуры многоголосия // Современное искусство музыкальной композиции. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 79. М., 1985.
123. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М. 1992.
124. Соколов А. О "лирической геометрии" в музыке Эдисона Денисова // Музыка Эдисона Денисова. Научные труды. Сб./ст., вып. 11, М., 1995.
125. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. М., 2004.
126. Спасов Б., Холопова В. Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма. Сб./ст., М. 1978.
127. Способин И. В. Музыкальная форма. М., 1980.
128. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции. М., 1985.
129. Тараканов М. Мелодические явления в гармонии Прокофьева // Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. М., 1963.
130. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968.
131. Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века // Проблемы му-

- зыкальной науки. Сб./ст. Вып. 1. М., 1972.
132. Тарасевич Н.И. Тема как категория в музыкальной теории XV-XVI веков // Музыка: творчество, исполнение, восприятие. МГДОЛК им. П.И. Чайковского. М., 1992.
 133. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1976.
 134. Титова Е. В. Фактура как элемент стилиевой системы (на материале клавирных сочинений Моцарта): Автореферат канд. дис. ЛОЛ ПС им. Н. А. Римского-Корсакова. Л., 1985.
 135. Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Киев, 1972.
 136. Тюлин Ю. Учение о гармонии. Издание 3, исправленное и дополненное. М., 1966.
 137. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Ч. 1. М., 1976; Ч. 2. М., 1977.
 138. Фактура в системе музыкально-выразительных средств. Красноярск, 1991.
 139. Федоров В. Инструментальные сочинения К.Пендерецкого 60-х годов // Проблемы музыки XX века. Горький. 1977. С. 292-319.
 140. Федотов В. Учение о модуле в западноевропейской ритмической теории XIII века. // *Laudamus*. Сб./ст., М., 1992.
 141. Форкель И. Всеобщая история музыки. 1788.
 142. Фортунатов Ю.А. История оркестровых стилей // Программа для музыковедческих и композиторских факультетов музыкальных вузов. М. 1973.
 143. Франтова Т. Некоторые вопросы методики анализа современной полифонической фактуры // Современная музыка в теоретических курсах вуза. Труды ГМПИ им. Гнесиных. — М. 1980. Вып. 51.
 144. Франтова Т. О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х годов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983.
 145. Франтова Т. Неклассические полифонические формы в музыке советских композиторов 60—70-х годов // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. М. 1994. С. 216-232.
 146. Харлап М.Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. М. 1978.
 147. Харлап М.Г. Метр. Метрика. — Музыкальная энциклопедия. М. 1976, т. 3.
 148. Харлап М.Г. Ритмика Бетховена. — В кн.: Бетховен. Сб. статей, Вып. 1, М. 1978.
 149. Харлап М.Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. М. 1978.
 150. Харлап М.Г. О понятиях «ритм» и «метр», в сб.: Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М. 1985.
 151. Харлап М.Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. М. 1986.
 152. Харлап М.Г. Теоретическое музыкознание и смежные науки // Методы изучения старинной музыки. Сборник научных трудов. М. 1992.
 153. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Сб./ст., вып. 4. М., 1966.

-
154. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967.
 155. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Сб./ст., вып. 1. М., 1971.
 156. Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессiana // Музыка и современность. Сб./ст., вып. 7. М., 1971.
 157. Холопов Ю. Об общих логических закономерностях современной гармонии // Музыка и современность. Сб./ст. вып. 8. М., 1974.
 158. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М, 1974.
 159. Холопов Ю. "Концертная форма у И.С. Баха"// Сб. Проблемы анализа. М.,1974.
 160. Холопов Ю. Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. Сб./ст., М., 1978.
 161. Холопов Ю. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
 162. Холопов Ю. Соноризм // Музыкальная энциклопедия. Т. 5 — М., 1981.
 163. Холопов Ю. Метод анализа музыкальной формы (песенные формы классико-романтического типа). Методическая разработка по курсу "Анализ музыкальных произведений", издана как: Методическая разработка по курсу "Анализ музыкальных произведений" (Песенные формы классико-романтического типа) // М-во культуры БССР. Республ. Метод. Каб. по учебн. заведениям искусства. - Минск, 1982.
 164. Холопов Ю. Задания по гармонии. М., 1983.
 165. Холопов Ю. Гармония. М., 1988.
 166. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М., 1993.
 167. Холопов Ю. Двенадцатитоновость у конца века: музыка Эдисона Денисова // Музыка Эдисона Денисова. Научные труды. Сб./ст., вып. 11, М., 1995.
 168. Холопов Ю.Н. Гармония. Практический курс . Части I и II. М., 2003.
 169. Холопов Ю.Н. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века // Сб. тр. Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, №46. М., 2004. С. 79-90.
 170. Холопова В. Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича (о многообразии типов метроритмической организации) // В кн.: Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962.
 171. Холопова В. «Внимание ритму» // «Советская музыка», 1964, №7.
 172. Холопова В. О ритмической технике и динамических свойствах ритма Стравинского. — В кн.: Музыка и современность. М., 1966, вып. 4.
 173. Холопова В. Ритм и форма.— Сов. музыка, 1966, № 3.
 174. Холопова В. О ритмике Прокофьева. — В кн.: От Люлли до наших дней. М., 1967.
 175. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971.
 176. Холопова В. «Драматургия и музыкальные формы в кантате С. Губайдулиной "Ночь в Мемфисе"» // Музыка и современность. Вып. 8. М. 1974.

177. Холопова В.Н. О природе неквадратности // В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
178. Холопова В.Н. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении. — В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. М., 1974.
179. Холопова В.Н. К вопросу о специфике русского музыкального ритма (Русские музыкальные дактили и пятидольники) // В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
180. Холопова В. Фактура. М., 1979.
181. Холопова В. Музыкальный ритм. Очерк. М., 1980.
182. Холопова В. О линейно-мелодическом мышлении композиторов XX века // Критика и музыкознание. Сб./ст., вып. 2, Л., 1980.
183. Холопова В.Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. Сб./ст., М., 1982.
184. Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
185. Холопова В. Мелодика. М., 1984.
186. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. М., 1984.
187. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60—70-х годов XX века // Современное искусство музыкальной композиции. Сб./ст., М., 1985.
188. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М., 1990.
189. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. М., 1990-1991.
190. Холопова В. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50—80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗа, сб./тр., вып. 132, М., 1994.
191. Холопова В.Н. Ритмика Э.В. Денисова // Музыка Эдисона Денисова. Научные труды. Сб./ст., вып. 11, М., 1995.
192. Холопова В.Н. София Губайдулина. Монографическое исследование. М., 1996.
193. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург, 1999.
194. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М., 2000.
195. Христов Д. Теоретические основы мелодики. М., 1980.
196. Ценова В. О музыкальных формах в творчестве московских композиторов 1980-х годов. Деп. В НИО Информкультура Гос. Б-ки им Ленина 1988. № 1774.
197. Ценова В. Проблемы музыкальной композиции в творчестве московских композиторов 1980-х годов // Канд. диссертация, М., 1989.
198. Ценова В. О творчестве московских композиторов 80-х годов: к проблеме музыкального языка // Музыкальный язык в контексте культуры. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 106.— М., 1989.
199. Ценова В. О современной систематике музыкальных форм // *Laudamus*. — М.: Композитор, 1992.
200. Ценова В. Свете тихий. Поздний Денисов // Музыка Эдисона Денисова. Научные труды. Сб./ст., вып. 11, М., 1995.
201. Ценова В. Словесные тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000.
202. Чередниченко Т. Проблема музыкального пространства и времени в музыкознании и музыкальной эстетике 60- 70-х годов // Время, про-

-
- странство и ритм в музыке: Науч. реф. Сб. / Общие вопросы искусства. — Вып. 3. М., 1981.
203. Чигарева Е. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М., 1973.
204. Чигарева Е. О тематической драматургии в опере Моцарта «Дон-Жуан» // Вопросы оперной драматургии. М., 1975.
205. Шнеерсон Г. О музыке живой и мертвой. М., 1964.
206. Шнитке А. Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966.
207. Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения в ранних произведениях Стравинского // Музыка и современность. Вып. 5. М., 1967.
208. Шнитке А. Коллаж и полистилистика. Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М., 1973.
209. Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974.
210. Шнитке А. Родство тембров и его функциональное использование // Из личных архивов профессоров московской консерватории. Сб. 42. М., 2002.
211. Шульгин Д. Теоретические основы современной гармонии. Методические указания // Вып. 1-9: 1. Тематический план. 2. Аккордика. 3. Ладогармоническая система. 4. Тональные формы ладотональной организации. 5-6. Функция. 7. Атональность. 8. Организованная атональность. Серийные формы организации атональности. 9. Сериальные формы атональности. Всесоюзный методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры Министерства культуры СССР. М., 1983-1984.
212. Шульгин Д. Теоретические основы современной гармонии. Методические указания // Вып. 10. Словник современных терминов и понятий. Всесоюзный методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры Министерства культуры СССР. М., 1984.
213. Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М., 1993.
214. Шульгин Д.И. Теоретические основы современной гармонии. М. 1994.
215. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова. М. 1998.
216. Шульгин Д.И. Современные черты композиции Виктора Екимовского. М. 2003 (1-е издание).
217. Шульгин Д.И., Шевченко Т.В. Творчество — жизнь Виктора Екимовского. М. 2003.
218. Шульгин Д.И. «К проблеме формообразующего значения гармонии, ритма и других средств музыкальной ткани в композициях В. Екимовского» // Сб. статей. МГК им. П.И. Чайковского. АМ., 2003.
219. Шульгин Д.И. К проблеме формообразующего значения тембра в сочинениях Александра Вустина.
220. Шульгин Д.И. Музыкальные истины Александра Вустина. М., 2010.
221. Шульгин Д.И. Современная гармония. 1-я кн. (Теоретический курс. Словарь современных музыковедческих терминов и понятий). М., 2011 (<http://dishulgin.narod.ru/>)

222. Щуров В.М. Несимметричные ритмические структуры в русской народной песне // Проблемы композиции народной песни. МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 10. АМ., 1997.

Литература (на иностранных языках)

223. Brassard S. de. Dictionnaire de musique. 3. Aug. Amsterdam (um 1710).
224. Briner Andres. Der Wandel der Musik als Zeit-Kunst. Wien (u.a.), 1955.
225. Burlas L. Formy a druhy hudobneho umenia. Bratislava, 1962.
226. Dammann R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. Koln, 1967.
227. Dumesnil Rene. Le Rythme musical. Essai historique et critique. Paris, 1921.
228. Erpf H. Studien zur Harmonie-und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, 1927.
229. Forkel J. N. Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig, 1788.
230. Fraczkievicz A., Skolyszewski F. Formy muzyczne, I. Krakow, 1966.
231. Jadassohn S. Die Formen in den Werken der Tonkunst. Bd. 4. Leipzig, 1910.
232. Kandulski W. O formach muzycznych. Warszawa, 1970.
233. Leichtentritt H. Musikalische Formenlehre. Leipzig, 1927.
234. Lobe J. C. Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit. Weimar, 1844.
235. O. Messiaen. The technique of my musical language.
236. Neumann Friedrich. Die Zeitgestalt. Eine Lehre vom musikalischen Rhythmus. Bd. II. Wien. 1959.
237. Reti R. The thematic process in music. New York, 1951.
238. Riemann H. System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig, 1903.
239. Riemann Hugo. Grundriß der Kompositionslehre. Leipzig, 1910.
240. Riemann H. Musik in der Geschichte und Gegenwart. XIII. Kassel-Basel, 1966.
241. Riemann H. Musik-Lexikon. Mainz, 1967.
242. Rufer J. Die Composition mit zwölf Tönen. Berlin und Wunsiedel, 1952.
243. Curt Sachs. Rhythm and Tempo. A study in music history. New York, 1953.
244. Smith L. Composition and precomposition in the music of Webern // Anton Webern. Perspectives. Seattle; London, 1966.
245. Stohr R. Formenlehre der Musik. Leipzig [s. a.]
246. Thilmann J. P. Musikalische Formenlehre in unserer Zeit. Dresden, 1950.
247. Kurt Westphal. Grenzen der motorisch-rhythmischen Gestaltung. «Anbruch» 7/8, 1929.
248. Wolf E. W. Musikalischer Unterricht. Dresden, 1788.
249. K. Wörner. Neue Musik in der Entscheidung.

Каталог хронологический полный

- Композиция 1 (1969)** для скрипки, альты, виолончели, фортепиано. 8'. Первое исполнение — 17.12.1969, Москва, Малый зал ГМПИ им. Гнесиных / Владислав Васильев-Линецкий, Тамара Яковлева, Александр Ивашкин, Анатолий Погорелов. Мировые права — Композитор.
- Композиция 2 (1969)** для скрипки, кларнета, виолончели, фортепиано. 9'. I. Тема, II. Контрапункт, III. Вариации. Первое исполнение — 20.04.1969, Москва, Малый зал ГМПИ им. Гнесиных, Фестиваль современной музыки / Владислав Васильев-Линецкий, Эдуард Мясников, Александр Ивашкин, Лев Франк. Мировые права — Композитор.
- Композиция 4 (1969)** для фортепиано. 12'. Первое исполнение — 15.05.1970, Москва, Камерный зал ГМПИ им. Гнесиных / Виктор Деревянко. Издание — Москва, Советский композитор, 1989 (в сб.: Композиции для фортепиано). Мировые права — Hans Sikorski.
- Композиция 5. Каденция (1970)** для виолончели. 8'. Первое исполнение — 3.12.1970, Москва, Камерный зал ГМПИ им. Гнесиных, Авторский концерт / Александр Ивашкин. Издание — Москва, Советский композитор, 1980. Издание — Гамбург, Hans Sikorski, 1997. Компакт-диск — Мелодия, SUCD 10-00556 [Александр Ивашкин]. Мировые права — Hans Sikorski.
- Композиция 7 (1970)** для двух скрипок, альты, виолончели. 8'. Первое исполнение — 3.12.1970, Москва, Камерный зал ГМПИ им. Гнесиных, Авторский концерт / Игорь Зайденшпир, Сергей Горбенко, Александр Риз, Леонид Зильбер. Издание — VEB Deutsche Verlag für Musik, Leipzig, 1985, dvfm 8464a. Мировые права — VEB Deutsche Verlag für Musik.
- Композиция 8. Трио-соната da camera (1971)** для скрипки, фортепиано, виолончели. 11'. Intrada, Allemanda, Courante, Sarabanda, Aria, Giga. Первое исполнение — 10.10.1976, Уфа, Институт искусств / О. Раимова, М. Лупанова, Н. Чикуннов. Мировые права — Hans Sikorski
- Композиция 9. Лирические отступления (1971)** для виолончелей soli и симфонического оркестра. 18'. Orchestra: 2222; 2420; perc.: 3; арга; archi: 16,14,12,10 (soli),8. Первое исполнение — 12.06.1971, Москва, Большой зал ГМПИ им. Гнесиных, Госэкзамен по сочинению / Симфонический оркестр Института, дирижер — Сергей Горчаков.
- Композиция 10. Sublimations — Переходы (1971)** для симфонического оркестра. 13'. Orchestra: 3333; 3431; perc.: 3; archi: 16,8,6,4. Первое исполнение — 6.10.1993, Екатеринбург, Большой зал филармонии, Фестиваль «Игра и созерцание» / Симфонический оркестр Уральской филармонии, дирижер — Энхбаатор.
- Композиция 13. Ave Maria (1974)** для 48 скрипок. 5'. Мировые права — Hans Sikorski
- Композиция 14. Balletto (1974)** для дирижера и любого ансамбля. 10-13'. Первое исполнение — 27.04.1982, Москва, Дом художников / Ансамбль ударных инструментов, дирижер — Марк Пекарский. Издание — New York, Gnosis, ALEA No.2, 1992. Мировые права — Hans Sikorsky.
- Композиция 15. Kammervariationen — Камерные вариации (1974)** для 13 исполнителей. 8'. Первое исполнение — 12.11.1976, Москва, Дом звукозаписи / Солисты Симфонического оркестра Всесоюзного радио, дирижер — Максим Шостакович. Издание — Москва, Музыка, 1986 (в сб.: Произведения современных композиторов для ансамблей и камерных оркестров). Грампластинка — Мелодия, С 10 — 15747-8. [Ансамбль солистов, дирижер — Василий Желваков]. Компакт-диск — Harmonia mundi, LDS 288 062, CM 210 [Ансамбль АСМ, дирижер —

Алексей Виноградов]. Мировые права — Le Chant du monde.

Композиция 16. Ноктюрны (1974) для трех кларнетов. 8'. I, II, III, IV, V. Первое исполнение — 14.03.1975, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Лев Михайлов, Владимир Соколов, Сергей Еремин. Издание — Москва, Советский композитор, 1979 (в сб.: Пьесы для духовых ансамблей, вып. 2). Мировые права — Hans Sikorski.

Композиция 22. Квартет-cantabile (1977) для двух скрипок, альты, виолончели. 9'. Первое исполнение — 26.04.1982, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Лев Каплан, Владимир Кожемяко, Евгений Ожогин, Дмитрий Миллер. Издание — Москва, Советский композитор, 1991 (в сб.: Квартеты советских композиторов, вып. 4). Компакт-диск — Harmonia mundi, LDS 288 062, CM 210 [Мария Ходина, Алексей Шацкий, Владимир Ковалев, Наталья Савинова]. Мировые права — Le Chant du Monde.

Композиция 24. Иерихонские трубы (1977) для 30 медных инструментов. 15'. Мировые права — Hans Sikorski.

Композиция 28. Бранденбургский концерт (1979) для камерного оркестра. 13'. Orchestra: Fl., Ob. e V-no soli; archi e cembalo. Первое исполнение — 10.03.1980, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Солисты Симфонического оркестра кинематографии, дирижер — Сергей Скрипка. Мировые права — Hans Sikorski.

Композиция 30. Прощание (1980) для фортепиано. 12'. Ноктюрн — Элегия — Вальс. Первое исполнение — 8.12.1980, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Василий Лобанов. Издание — Москва, Композитор, 1997. Мировые права — Композитор.

Композиция 31. Die ewige Wiederkunft — Вечное возвращение (1980) для бас-кларнета. 9'. По заказу Харри Спаарная. Первое исполнение — 8.12.1980, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Лев Михайлов. Мировые права — Hans Sikorski.

Композиция 32. Cantus figuralis — Многоголосное пение (1980) для 12 саксофонов. 13'. 1. Органум, 2. Ария, 3. Фуга, 4. Хорал, 5. Речитатив. По заказу Международного ансамбля саксофонов Жана-Мари Лондейкса. Первое исполнение — 5.02.1981, Бордо (Франция), Консерватория/Международный ансамбль саксофонов, дирижер — Жан-Мари Лондейкс.

Композиция 33. Соната с похоронным маршем(1981) для фортепиано. 12'. Первое исполнение — 10.03.1982, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Михаил Цайгер. Издание — Москва, Музыка, 1985 (в сб.: Молодые композиторы Москвы. Произведения крупной формы). Издание — Гамбург, Hans Sikorski, 1995, Nr. 1927. Грампластинка — Мелодия, С 10 21917 000 [Василий Лобанов]. Компакт-диск — Olympia, OCD 295 [Виктор Ямпольский]. Мировые права — Hans Sikorski.

Композиция 39. Мандала (1983) для 9 исполнителей: p-no (2), sx., org. (elettrico), perc. (2), v-c., cmb, fl. 10'. По заказу ансамбля Za drugu novu muziku. Первое исполнение — 20.05.1984, Белград (Югославия), Студенческий культурный центр, Фестиваль новой музыки / Ansambl za drugu novu muziku, дирижер — Мариан Шиянец. Издание — Москва, Музыка, 1991. Компакт-диск — Harmonia mundi, LDS 288 062, CM 210 [Ансамбль АСМ, дирижер — Алексей Виноградов]. Мировые права — Le Chant du Monde.

Композиция 40. Стансы (1984) для двух скрипок. По заказу Кшиштофа Пендерецкого для III Фестиваля камерной музыки в Люславицах 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Первое

исполнение — 10.09.1984, Люблины (Польша), III Фестиваль камерной музыки / Григорий Жислин, Анджей Кулька. Издание — Москва, Советский композитор, 1989 (в сб.: Новые произведения советских композиторов для скрипки соло, вып. 7). Грампластинка — Мелодия, С 10 26479 009 [Владислав Иголинский, Сергей Кравченко]. Компакт-диск — Мелодия, MLD 32131 [Владислав Иголинский, Сергей Кравченко]. Мировые права — Hans Sikorski.

Композиция 42. Прелюдия и fuga для органа (1985) 10'. Первое исполнение — 22.04.1985, Москва, Всесоюзный Дом композиторов / Татьяна Сергеева. Издание — Москва, Советский композитор, 1988 (в сб.: Произведения для органа, вып. 3). Издание — Гамбург, Hans Sikorski, 1990, Nr. 1844. Компакт-диск — Harmonia mundi, LDS 288 062, CM 210 [Людмила Голуб]. Мировые права — Le Chant du Monde.

Композиция 43 для двух фортепиано (1986) 18'. Первое исполнение — 19.11.1988, Москва, Малый зал Консерватории, Фестиваль «Московская осень» / Геннадий Пыстин, Игорь Цыганков. Издание — Москва, Композитор, 1997. Мировые права — Композитор.

Композиция 44. В созвездии Гончих Псов (1986) для трех флейт и магнитофонной пленки. 5-10'. По заказу Трио флейт Нови Сада. Первое исполнение — 24.03.1987, Триест (Италия) / Трио флейт Нови Сада: Лаура Леваи-Аксин, Соня Аутунич, Радмила Ракин-Мартиневич. Компакт-диск — Harmonia mundi, LDS 288 062, CM 210 [Дмитрий Денисов, Олег Чернявский, Александр Симе]. Мировые права — Le Chant du Monde.

Композиция 51. Doppelkammervariationen — Двойные камерные вариации (1989) для 12 исполнителей. 10'. По заказу Ансамбля солистов оркестра Большого театра. Первое исполнение — 11.10.1989, Кремона (Италия), Зал Циттанова / Ансамбль солистов оркестра Большого театра, дирижер — Андрей Чистяков. Компакт-диск — Olympia, OCD 282 [Ансамбль АСМ, дирижер — Алексей Виноградов]. Компакт-диск — Harmonia mundi, LDS 288 062, CM 210 [Ансамбль АСМ, дирижер — Алексей Виноградов]. Мировые права — Le Chant du Monde.

Композиция 52. Успение (1989) для ансамбля ударных. 8'. По заказу Ансамбля ударных инструментов Марка Пекарского. Первое исполнение — 15.11.1989, Москва, Всесоюзный Дом композиторов, Фестиваль «Московская осень» / Ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского. Мировые права — Le Chant du Monde

Композиция 55. Deus ex machina — Бог из машины (1990) для клавирина. 12'. По заказу Петьи Кауфман. Первое исполнение — 27.03.1991, Москва, Музей имени М.Глинки / Петья Кауфман. Издание — Гамбург, Hans Sikorski, 1992, Nr. 1843. Мировые права — Hans Sikorski.

Композиция 56. Tripelkammervariationen — Тройные камерные вариации (1991) для 15 исполнителей: fl., ob., cl. (2), fag., tr-ba, cor. (2), tr-ne, tuba, v-no (2), v-la, v-c, c-b. 22'. По заказу Франкфуртского фестиваля '91. Первое исполнение — 8.09.1991, Франкфурт-на-Майне (Германия), Франкфуртский фестиваль-91, Мюцарт-зал Alte Oper / Ансамбль «Модерн», дирижер — Инго Мецмахер. Мировые права — Hans Sikorski.

Композиция 58. Посиделки двух пианистов... (1992) 20'. По заказу Новосибирской филармонии. Первое исполнение — 6.05.1996, Москва, Центральный Дом композиторов, Фестиваль «Альтернатива» / Иван Соколов, Михаил Дубов.

Композиция 59. Полет воздушных змеев (1992) для квартета сопрановых блок-флейт. 6'. По заказу Базельского фестиваля «Встреча Швейцарии и Восточной

Европы». Первое исполнение — 17.09.1993, Базель (Швейцария), Музыкальная Академия / Кее-с Бок, Конрад Штайнманн, Матиас Вайленманн, Урс Хаенгли. Издание — Цюрих, Carciofoli Verlagshaus, 1995. Мировые права — Carciofoli Verlagshaus.

Композиция 60. Лунная соната (1993) для фортепиано. 12'. По заказу Франкфуртского фестиваля '93. Первое исполнение — 15.09.1993, Франкфурт-на-Майне (Германия), Франкфуртский фестиваль-93, Хиндемит-зал Alte Oper / Иван Соколов. Издание — Гамбург, Hans Sikorski, 1995, Nr. 1927. Мировые права — Hans Sikorski.

Композиция 61. «Симфонические танцы» (1993) для фортепиано с оркестром. 13'. По заказу Международного фестиваля «Москва-модерн». Первое исполнение — 18.11.1995, Москва, Большой зал Консерватории, Фестиваль «Московская осень» / Государственный симфонический оркестр капеллы России, солистка — Виолина Блинова, дирижер — Сергей Скрипка. Мировые права — Hans Sikorski.

Композиция 63. Из каталога Эшера (1994) инструментальный театр для 7 музыкантов и диапозитивов: ob., cl., fag., v-no., v-c., mar., p-no. 15'. По заказу фестиваля «Музыкально-театральная лаборатория 1994» Вступление — Саморисующие руки, 1 — Поднимаясь и опускаясь, 2 — Лента Мёбиуса, 3 — Пучина, 4 — Вавилонская башня. Первое исполнение — 16.07.1994, Штуттгарт (Германия), Старый замок / Студия новой музыки Московской консерватории, режиссер-постановщик — автор.

Композиция 64. Фаворитки — La Favorite — La Non-favorite (1994) пьесы для клавесина. 13'. La Favorite... et l'Attendrissante, et la Séduisante, et la Coqueterie, et la Lutine...; La Non-favorite...et la Lugubre, et l'Épineuse, et l'Évaporée, et la Dangereuse... По заказу Петьи Кауфман. Первое исполнение — 1.03.1995, Москва, Дом Шуваловой, Клуб Сергея Беринского / Татьяна Зейнашвили. Мировые права — Hans Sikorski.

Композиция 65. 27 разрушений (1995) для ансамбля ударных. 16'. Первое исполнение — 10.04.1995, Москва, Центральный Дом композиторов, Авторский концерт In camera obscura / Ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского. Мировые права — Hans Sikorski

Композиция 66. Зеркало Авиценны (1995) для 14 исполнителей. 7'. Первое исполнение — 12.05.1995, Москва, Дом звукозаписи, фестиваль «Альтернатива» / Ансамбль АСМ, дирижер — Алексей Виноградов.

Композиция 71. Призрак театра (1996) инструментальный театр для композитора и 10 музыкантов. 10'. Увертюра — Завязка — Конфликтная сцена — Любовная сцена — Развязка. По заказу фестиваля «Золотая маска». Первое исполнение — Москва, Театр имени Вахтангова, Церемония вручения «Золотой маски» / Автор и Ансамбль АСМ, дирижер — Алексей Виноградов.

Композиция 72. Лебединая песнь (1996) для струнного квартета. 16'. По заказу Фестиваля современной музыки «Московский форум-96». Первое исполнение — 1.04.1996, Москва, Рахманиновский зал Консерватории, Фестиваль «Московский форум-96» / Ирина Рукавицына, Ирина Павлихина, Антон Ярошенко, Сергей Иваненко.

Композиция 72. Вторая «Лебединая песнь» (1996) для струнного квинтета, дирижера и магнитофонной пленки. 13'. Первое исполнение — 6.05.1996, Москва, Центральный Дом композиторов, Фестиваль «Альтернатива» / Ансамбль 4'33", режиссер-постановщик — автор, дирижер — Борис Франкштейн, магнитофонная

пленка — Игорь Кефалиди.

Композиция 74. Третья «Лебединая песня» (1996) виртуальная, для ундецимета духовых. 10'. Первое исполнение — 11.05.1997, Москва, Центральный Дом композиторов, Фестиваль «Альтернатива», Авторский концерт «Фортепианные и лебединые песни Виктора Екимовского» / Автор.

Композиция 75. Эффект Доплера (1997) виртуальная, для 100 участников с исполнением на открытом пространстве. 100'.

Композиция 76. Урок музыки в византийской школе для теноровой блокфлейты 15' Композиция 76 1998 Посвящается Конраду Штайнманну. Заказ: Конрад Штайнманн. 1 исполнение: Базель (Швейцария), Фестиваль блокфлейтовой музыки / Конрад Штайнманн. 2 исполнение: Москва, Фестиваль «Московская осень», Концерт «Три поколения АСМ» / Александр Мороговский. 3 исполнение: Гент (Бельгия) / Александр Мороговский, текст читал Иван Соколов. 4 исполнение: Берн (Швейцария), Фестиваль «Русская музыка 20 века», Французская кирха / Конрад Штайнманн. 1999 Приобретение: Министерство культуры РФ.

Композиция 78. Graffiti — Граффити (1998) Тоннель на улице Оппенхаймер во Франкфурте-на-Майне, для семи исполнителей 8'. Esecutori: Ob., Cl., Fag., V-no, V-c., Mar., P-no. Посвящается ансамблю ARCHAËUS. Заказ: Ансамбль ARCHAËUS (Румыния). 1999 Приобретение: Ferlag Belaïeff (3.000 DM). Мировые права: Ferlag Belaïeff.

Композиция 79. Corona di sonetti — Венок сонетов (1999) Corona di sonetti (Венок сонетов) для блокфлейты и клавесина 20'. I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. XI. XII. XIII. XIV. XV. Посвящается Конрадлу Штайнманну и Петьи Кауфман 1998. Заказ: Конрад Штайнманн и Петья Кауфман (Швейцария) (1.000 \$).

Композиция 80. Vers libre (1999) для двух фортепиано в четвертитонах 10', 1999. Посвящается Томасу Бакли и Гертруде Шнайдер. Заказ: Фортепианный дуэт Томаса Бакли и Гертруд Шнайдер. (Швейцария) (2.000 \$). 1 исполнение: Билль (Швейцария), Фестиваль «Русская музыка 20 века», Концерт четвертитоновой музыки / Томас Бакли, Гертруд Шнайдер. 2 исполнение: Цюрих (Швейцария) / Томас Бакли, Гертруд Шнайдер.

Композиция 81. «Словарь непечатных выражений» (1999) для струнного трио 3', Заказ: Берн (Швейцария), Фестиваль «Неделя русской музыки», Концерт «100 лет русской музыки», продюсер — Урс Петер Шнайдер (650 Sfr) / 1 исполнение: Берн (Швейцария), Фестиваль «Русская музыка 20 века», Консерватория, Концерт «Русское искусство 1990 — 1999» / Доминик Цумштайн, Даниэлла Шар, Река Яксис.

Каталог по инструментальному составу

(без дополнительных данных)

Соло

- **фортепиано**

Композиция 4 (1969). 12'.

Композиция 30. Прощание (1980). 12'. Ноктюрн — Элегия — Вальс.

Композиция 33. Соната с похоронным маршем (1981). 12'.

Композиция 60. Лунная соната (1993). 12'.

- **клавесин**

Композиция 55. Deus ex machina — Бог из машины (1990). 12'.

Композиция 64. Фаворитки — La Favorite — La Non favorite (1994). 13'. Пьесы: La Favorite... et l'Attendrissante, et la Séduisante, et la Coqueterie, et la Lutine...; La Non-favorite... et la Lugubre, et l'Épineuse, et l'Évaporée, et la Dangereuse...

- **орган**

Композиция 42. Прелюдия и fuga для органа (1985) 10'.

- **виолончель**

Композиция 5. Каденция (1970) для виолончели. 8'.

- **бас-кларнет**

Композиция 31. Die ewige Wiederkunft — Вечное возвращение (1980). 9'.

- **теноровая блокфлейта**

Композиция 76. Урок музыки в византийской школе (1998). 15'

Дуэт

- **две скрипки**

Композиция 40. Стансы (1984).

- **два фортепиано**

Композиция 43 (1986). 18'.

Композиция 58. Посиделки двух пианистов... (1992). 20'.

Композиция 80. Vers libre (1999). 10'. Для двух фортепиано в четвёртитонах.

- **блок-флейта и клавесин**

Композиция 79. Corona di sonetti — Венок сонетов (1999). 20'. I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. XI. XII. XIII. XIV. XV.

Трио

- **скрипка, фортепиано, виолончель**

Композиция 8. Трио-соната da camera (1971). 11'. Intrada, Allemanda, Courante, Sarabanda, Aria, Giga.

- **три кларнета**

Композиция 16. Ноктюрны (1974). 8'. I, II, III, IV, V.

- **струнное трио**

Композиция 81. «Словарь непечатных выражений» (1999). 3'.

Трио-квартет

- **три флейты и магнитофонная плёнка**

Композиция 44. В созвездии Гончих Псов (1986). 5-10'.

Квартет

- **скрипка, альт, виолончель, фортепиано**

Композиция 1 (1969). 8'.

- **скрипка, кларнет, виолончель, фортепиано**

Композиция 2 (1969) . 9'. I. Тема, II. Контрапункт, III. Вариации.

- **две скрипки, альт, виолончель**

Композиция 7 (1970). 8'.

- **струнный квартет**

Композиция 72. Лебединая песнь (1996). 16'.

- **две скрипки, альт, виолончель**

Композиция 22. Квартет-cantabile (1977). 9'.

- **четыре сопрановые блок-флейты**

Композиция 59. Полет воздушных змеев (1992). 6'.

Квнтет-секстет

струнный квинтет, дирижер и магнитофонная пленка

Композиция 72. Вторая «Лебединая песнь» (1996). 13'.

Септет

- **fl., ob., cl., tr-be, cor., v-no (2)**

Композиция 63. Из каталога Эшера (1994). Инструментальный театр для 7 музыкантов и диапозитивов. 15'.

- **ob., cl., fag., v-no., v-c., mar., p-no**

Композиция 78. Graffiti — Граффити (1998). Тоннель на улице Оппенхаймер во Франкфурте-на-Майне, для семи исполнителей. 8'.

Для 9 исполнителей

- **p-no (2), sx., org. (elettrico), perc. (2), v-c., cmb, fl.**

Композиция 39. Мандала (1983) для 9 исполнителей. 10'.

Для 11 исполнителей

- **Композиция 71. Призрак театра** (1996). Инструментальный театр для композитора и 10 музыкантов. 10'. Увертюра — Завязка — Конфликтная сцена — Любовная сцена — Развязка.

- **Композиция 74. Третья «Лебединая песня»** (1996). Ундецимет духовых. Виртуальная. 10'.

Для 12 исполнителей

- **двенадцать саксофонов**

Композиция 32. Cantus figuralis — Многоголосное пение (1980). Органум, 2. Ария, 3. Фуга, 4. Хорал, 5. Речитатив.

- **fl., ob., cl., fag., tr-ba, cor., tr-ne, v-no (2), v-la, v-c, c-b**

Композиция 51. Двойные камерные вариации (1989). 10'.

Для 13 исполнителей

- **fl., ob., cl., fag., tr-ba, cor., tr-ne, perc., arpa, v-no, v-la, v-c., c-b**

Композиция 15. Kammervariationen — Камерные вариации (1974) для 13 исполнителей. 8'.

Для 14 исполнителей

- **fl., ob., cl., fag., tr-be, cor., tr-ne, perc. (2), v-no (2), v-la, v-c., c-b**

Композиция 66. Зеркало Авиценны (1995) для 14 исполнителей. 7'.

Для 15 исполнителей

- **fl., ob., cl. (2), fag., tr-ba, cor. (2), tr-ne, tuba, v-no (2), v-la, v-c, c-b**

Композиция 56. Tripelkammervariationen — Тройные камерные вариации (1991). 22'.

Для небольшого ансамбля с произвольным числом исполнителей

Композиция 14. Balletto (1974) для дирижера и любого ансамбля. 10-13'.

Композиция 52. Успение (1989) для ансамбля ударных. 8'.

Композиция 65. 27 разрушений (1995) для ансамбля ударных. 16'.

Для большого однородного ансамбля

- **48 скрипок**

Композиция 13. Ave Maria (1974). 5'.

- **30 медных инструментов**

Композиция 24. Иерихонские трубы (1977). 15'.

Для солиста и оркестра

- **виолончель и симфонический оркестр — 2222; 2420; perc.: 3; arpa; archi: 16,14,12,10 (soli), 8**

Композиция 9. Лирические отступления (1971) 18'.

- **фортепиано с оркестром**

Композиция 61. «Симфонические танцы» (1993). 13'.

Для камерного оркестра

- **Fl., Ob. e V-no soli; archi e cembalo**

Композиция 28. Бранденбургский концерт (1979). 13'.

Для симфонического оркестра

- **3333; 3431; perc.: 3; archi: 16,8,6,4**

Композиция 10. Sublimations — Переходы (1971). 13'.

Для 100 участников

Композиция 75. Эффект Доплера (1997). Виртуальная композиция 100'.

Автономность созвучия — 1) способность созвучия являться в качестве относительно самостоятельного в материальном (структурном, звуковом, красочном) и смысловом (= функциональном) отношении конструктивного элемента гармонического процесса или, иначе говоря, его определённая материальная, красочная и смысловая отчленённость в отношениях с другими созвучиями, способность представляться в качестве созвучия в чем-то обязательно отличным от других созвучий и, в том числе, по своему материалу — звуковому, интервальному составу и назначению, т.е. функции; 2) способность созвучия в отношениях с однокачественными созвучиями к материальной и смысловой отчленённости.

Аккорд (франц. accord, букв. — согласие; ит. accordo — созвучие) — 1) созвучие из трёх и более звуков, способное иметь различную интервальную структуру и назначение, являющееся ведущим конструктивным элементом гармонической системы и **обязательно обладающее** в отношениях с аналогичными её элементами тремя такими свойствами как автономность, иерархичность и линейность; 2) сочетание нескольких звуков различной высоты, выступающее как гармоническое единство, обладающее индивидуальной красочной сущностью.

Примечания к первому определению:

- автономность созвучия — его способность являться в качестве относительно самостоятельного в материальном (структурном, звуковом) и смысловом (функциональном) отношении конструктивного элемента гармонического процесса или, иначе говоря, его определённая материальная и смысловая отчленённость в отношениях с другими созвучиями, способность представляться в качестве созвучия в чем-

⁵⁰⁷ Примечания:

➤ В «Словарь...» входят около 1000 терминов (основных и производных).

➤ Авторские термины выделены **курсивом со звёздочкой**. Наряду с ними, в «Словарь...» включены также и некоторые общераспространённые термины, но в значении, которое, как правило, раскрывается в определениях автора этой книги. Также курсивом, но без звёздочки выделяются в «Словаре» и в основном тексте книги термины, определения которых даётся в «Словаре».

➤ Отдельные термины «Словаря» даны без определения. К ним относятся:

- некоторые достаточно общеизвестные односложные и многосложные термины;

- термины, представляющие собой относительно новое сочетание какого-либо авторского понятия с традиционным, представляющиеся, по его мнению, вполне понятными, если учитывать известный учебный и опубликованный музыковедческий материал «Словаря...», а также материал других разделов книги (напр., такие термины, как *громкостное рондо**, *трёхчастная фактурная форма** и т.д., и т.п.).

➤ Некоторые термины помещены не в общем "алфавитном списке", а "внутри" терминов более высокого порядка, но также в алфавитном порядке (напр., те или иные варианты *компонентной громкостной формы**, *ритмической, плотностной** и др.).

то обязательно отличным от других созвучий и, в том числе, по своему материалу — звуковому, интервальному составу и назначению — функции;

- **и е р а р х и ч н о с т ь с о з в у ч и я** — его способность являться в качестве конструктивного элемента гармонического процесса, находящегося, не смотря на свою автономность (см. выше) в непосредственных и опосредованных иерархических отношениях с другими созвучиями, в том числе, в плане их материальной (звуковой, интервальной, структурной, красочной) и смысловой соподчиненности, взаимосвязанности;
- **л и н е а р н о с т ь с о з в у ч и я** — его способность к образованию сети голосовых связей в своих отношениях с другими созвучиями или, иначе, способность к таким переходам от одних своих тонов к соответствующим тонам другого созвучия, следствием которых образуются **р а з н о в е к т о р н ы е** (= разнонаправленные) голосовые линии, не имеющие ни той мелодической самостоятельности, которая присуща голосам в полифонической ткани, ни общей направленности движения — см. *Дублирующие аккорды*.⁵⁰⁸

Структурные и функциональные свойства аккорда всегда обусловлены конструктивными принципами того варианта гармонической системы, представителем которой он выступает. Различным вариантам этой системы, как правило, соответствуют и различные по своим свойствам аккорды.

В качестве негармонических факторов, наиболее способствующих становлению тех или иных созвучий в качестве аккордов, как правило, чаще всего выступают их фактурная и ритмическая обособленность.

Аккорд монофонический* — аккорд, тоны которого всегда появляются по р о з н ь и в пределах одного голоса.⁵⁰⁹ При этом различаются:

⁵⁰⁸ "Аккордовое движение (т.е. последование аккордов, непосредственно связанное голосоведением) образует сеть голосовых линий" Тюлин Ю.Н. Учение о гармонии, М. 1966. С. 199.

⁵⁰⁹ Образование *монофонических аккордов* обусловлено особой способностью нашего мозга удерживать реакцию на звук в течение некоторого времени после его исчезновения, соединяя его при этом с отдельными предыдущими и последующими звуками в одно гармоническое целое. Подобное явление под названием "гармонические следы" представляется одним из основных условий возникновения такого рода аккордов. (См. об этом: Тюлин Ю.Н. «Учение о гармонии»).

Сохранение или, напротив, относительное и полное затухивание "гармонических следов" различных звуков в монофонии зависит, прежде всего, от типа их интервального соотношения. При скачковых соотношениях звуков — на терцию, кварту, квинту, сексту, септиму и т.д. — их "гармонические следы" особенно активны и сохраняются в нашем сознании надолго, в том числе, как при непосредственных отношениях этих звуков, так и опосредованных — в результате чего, между ними образуются, так называемые, "собственно гармонические связи", при секундовых, напротив, "гармонические следы" в принципе тушуются, как бы "стираются", и на смену "собственно гармоническим связям" приходят "собственно линейные связи" (= "ме-

лодические"). В результате, в первом случае образуются аккорды с "сосредоточенной" и "рассредоточенной структурой" (= *сосредоточенные* и *рассредоточенные аккорды*) терцового, квартового и более широкого интервального строения, а во втором появляются либо созвучия смешанного интервального содержания, либо одноголосные секундовые созвучия — "линейные кластеры"*.

Примечание:

В обертоновый ряд каждого высотно-определённого звука входят обертоны, входящие друг с другом и основным тоном в разнообразных как интервально-скачковых, так и секундовых связях. При этом предполагается, что и первые и вторые всегда звучат в полном своём объёме с момента взятия основного тона, т.е. не стирают друг друга, а только дополняют. Однако процесс "рождения" обертонового ряда, естественно, не одномоментен — все его составляющие появляются всегда, хотя и с крайне незначительным, но все же вполне определённым "микрзапозданием" по отношению друг к другу и основному тону, т.е. оказываются в какой-то, хотя и исключительно микровременной, но реально существующей линейно-диагональной гармонической связи. Подобное свойство обертонового ряда (пусть косвенно, но все же вполне правомерно) указывает на тот факт, что абсолютного стирания в нашем сознании представления о том или ином звуке, находящемся с предыдущими в секундовых отношениях на самом деле не существует.

Сохранение в нашей памяти "гармонических следов" от звуков, находящихся не только в интервально-скачковых отношениях, но и секундовых, также косвенно подтверждается и нашей способностью подчас с одного прослушивания запомнить достаточно разнообразные по своей интервальной структуре мелодии, которые в обилии содержат секундовые связи. Конечно, в качестве ведущего и мощнейшего условия, способствующего этому запоминанию, работает прежде всего интонационный фактор. Однако, почему-то (?), при всём этом, гармония интонаций, которые напоминают своим интервальным содержанием обращения терцовых септаккордов, обычно именно так и оценивается, т.е. рассматривается как вполне аккордовая, хотя аккордов с секундовым содержанием — если на самом деле в природе существуют только скачковые "гармонические следы" — просто не может быть в одноголосии, и они не должны в этом случае оцениваться и запоминаться как таковые, и в то же время гармония интонаций, складывающихся из одних секунд к разряду аккордовых не причисляются даже в том случае, когда качество важнейших конструктивных элементов музыкальной ткани, в качестве ведущих аккомпанирующих созвучий выступают только кластеры, т.е. аккорды, состоящие исключительно из секунд.

Возможность восприятия и оценки отдельных групп звуков в одноголосии в качестве аккордов, содержащих любые и, в том числе, секундовые интервалы, обусловлена не только вышеназванными гармоническими факторами, но и целым рядом негармонических факторов, и в том числе:

- подчеркнутой метроритмической обособленностью этих групп звуков;
- относительно быстрым темпом их исполнения;
- их регистровой, тембровой и ритмической однородностью;
- выступлением этих групп в качестве отдельных синтаксических единиц линейно-мелодического процесса, в частности различных его мотивов, фраз;

Все вышеназванные негармонические факторы действуют всегда неразрывно и

- **аккорд монофонический сосредоточенный*** — монофонический аккорд, образующийся при непосредственных отношениях звуков одного и того же голоса,
- **аккорд монофонический рассредоточенный*** — монофонический аккорд, образующийся при опосредованных отношениях звуков одного и того же голоса, в том числе: самых высоких, самых низких, начальных и конечных тонов каких-либо синтаксических единиц мелодического одноголосия (мотивов, фраз, предложений);
- **аккорд-фаза монофонический*** (= *фазовый аккорд**) — монофонический аккорд, представляющие собой сплав двух и более относительно более простых *монофонических аккордов**, в котором последние тоны предыдущего аккорда становятся начальными тонами следующего, а сам момент их функционально-структурного пережизнения (= мутации) не совпадает с границами синтаксических единиц мелодического одноголосного процесса, в рамках которого эти аккорды образуются. (Основная особенность *аккордов-фаз* — это принципиальная "размытость" границ между составляющими их *монофоническими субаккордами**. В качестве наиболее важных факторов, способствующих образованию фазовых аккордов* относятся: быстрый темп и систематическое несовпадение мелодико-синтаксического членения голоса с границами структуры этих аккордов.)

Наряду с рассредоточенными монофоническими аккордами* и сосредоточенными монофоническими аккордами*, в одноголосии образуются также монофонические аккорды*, представляющие собой промежуточный вариант между вышеназванными. Они возникают при взаимодействии каких-либо частей сосредоточенных и рассредоточенных монофонических аккордов. Всё это вместе способствует становлению в одноголосных сочинениях или отдельных голосах полифонических сочинений относительно богатого аккордово-монофонического материала.

Восприятие и оценка отдельных групп звуков в одноголосии в качестве аккордов, содержащих любые и, в том числе, секундовые интервалы, обусловлена наряду с вышеназванными факторами, также и рядом других параметрических условий, в том

могут при одних и тех же обстоятельствах как способствовать, так и препятствовать образованию одноголосных аккордов.

Интервальная структура этих аккордов, как и их функциональная природа достаточно разнообразны и во многом подобны гомофонным аккордам. Естественное исключение здесь — отсутствие полиаккордовых и полифункциональных одноголосных созвучий. (О таком исключении можно говорить только в том случае, если в музыкальной одноголосной ткани не имеет места, так называемое, "скрытое двухголосие". В последнем случае не исключена возможность появления, хотя и в рассредоточенном варианте, как полиаккордовых, так и полифункциональных созвучий. Но все они уже образуются при этом уже в рамках, хотя и скрытого, но все же двухголосия, т.е. все равно не могут быть определены как, скажем, "одноголосные полиаккорды".)

числе:

- метроритмической обособленностью групп звуков;
- относительно быстрым темпом исполнения этих групп;
- их регистровой, тембровой и ритмической однородностью;
- выступлением таких групп в качестве относительно автономных синтаксических единиц линейно-мелодического процесса, в частности его мотивов и фраз.

Эти факторы могут действовать как все одновременно, так и порознь в различных комбинациях друг с другом.

Интервальная структура монофонических аккордов* и их функциональная природа достаточно разнообразны и подобны гомофонным аккордам с аналогичной структурой и функцией.

Аккорд гомофонический — аккорд, тоны которого появляются одновременно или последовательно (диагонально) и принадлежат разным трём и более мелодически **несамостоятельным** голосам музыкальной ткани.

Аккорд полифонический — это созвучие, которое образуется при взаимодействии отдельных тонов мелодически самостоятельных голосов полифонической ткани.

К числу наиболее распространённых вариантов полифонических аккордов, а также их характерных свойств относятся:

❖ **аккорды полифонические монофонические (= одноголосные)*** — одноголосные гармонические комплексы интервалов (=соинтерваллий*), возникающие в любом из голосов многоголосной полифонической ткани в качестве комплекса интервалов или, иначе, *соинтерваллия**, которое представляет собой последовательное гармоническое объединение трёх и более тонов такого голоса. Это *соинтерваллие** может возникать как объединение трёх и более тонов мелодического голоса, расположенных сразу друг за другом — *сосредоточенное соинтерваллие** (крайне редкое явление!) и как гармоническое объединение стольких же тонов, но не следующих непосредственно друг за другом, а разделяемых другими звуками, не входящими в данное *соинтерваллие** — *рассредоточенное соинтерваллие* (исключительно частое явление!),⁵¹⁰

❖ **аккорды полифонические многоголосные*** — гармонические комплексы интервалов (= *соинтерваллий**), которые представляют собой:

- одновременное одномоментные созвучия (= вертикальные "квази аккордовые" срезы полифонической ткани) и
- последовательно-диагональное объединение трёх и более тонов разных голосов многоголосной полифонической ткани (= "полифонические диагональные аккорды").

⁵¹⁰ Подобно рода *полифонические аккорды* аналогичны *монофоническим аккордам**, информация о которых представлена в предыдущем разделе «*Монофонические аккорды**» (см.).

Конструктивно-обязательное качество "многоголосных" *полифонических аккордов** — предопределенность их интервальной структуры интервальным содержанием *сосредоточенных* и *рассредоточенных монофонических аккордов** и их обращений,, возникающих в первом проведении одnogолосной темы или в любом из тематически самостоятельных голосов многоголосно начинающего полифонического сочинения

- ❖ содержание гармонических функций *полифонических аккордов*, как и любых других, всегда связано с их общеструктурными и структурнотехническими значениями, но также и с содержанием интервальной структуры начальной темы (= тем) полифонического сочинения, её *монофонических аккордов**.⁵¹¹
- ❖ восприятие гармонических функций *полифонических аккордов* как явлений, определяемых в своём содержании интервальными от-

⁵¹¹ В этом случае функции полифонических аккордов могут определяться разными наименованиями:

1) в соответствии с названием интервалов, образующихся между основными или базовыми тонами этих аккордов (напр.: квинтовая, квартовая, терцовая, секундовая, ... тритоновая), а степень их функционально-гармонической близости или отдалённости при этом может устанавливаться в соответствии с известным первым интервально-функциональным рядом Пауля Хиндемита (см. Главу «Моноаккорды. Классификации моноаккордов»;

2) в ситуациях, когда, наряду с *общеструктурными**, *структурнотехническими** и *интервальными функциями* полифонических аккордов, между ними возникают ступенно-ладовые отношения, которые могут определяться традиционно, т.е. как автентические, плагальные, медиантовые, тритонантовая, а, в отдельных случаях, и как линейные [Активность линейных функций — конструктивное явление более распространённое в полифонии линейно-гармонического типа (напр., в сочинениях Стравинского, Бартока и нек. др. композиторов). В традиционной полифонии, где каждый голос — это прежде всего носитель развитого мелодического начала, т.е. связанный с интервально-многообразным, а не только с секундовым линейным движением, собственно линейные отношения полифонических аккордов встречаются очень редко.]

Необходимо также подчеркнуть, что обусловленность интервально-гармонических функций полифонических аккордов интервальным содержанием гармонической структуры начальной темы полифонического сочинения, её *монофонических аккордов** не является прерогативой только полифонической гармонии. Эта закономерность наблюдается в сочинениях, связанных с разными фактурно-гармоническими условиями. Яркие примеры тому — хроматические тональные сочинения Скрябина и Рославца начала XX столетия, в которых интервальная структура начальных аккордов всегда предопределяет содержание связей и интервально-тональных функций остальных аккордов этих сочинений, а также логику общего функционально-гармонического движения, в том числе, как на уровне отдельных синтаксических единиц и небольших композиционных разделов сочинений, так и всей их формы в целом

Ошибка! Источник ссылки не найден.

ношением и основных тонов этих аккордов, и нижних.

- ❖ обусловленность функциональной последовательности *полифонических аккордов* (= закономерности их смены) содержанием интервальной структуры и *сосредоточенных*, и *рассредоточенных монофонических аккордов** темы (тем) полифонического сочинения;
- ❖ разная степень функциональной определённости *полифонических аккордов*. Наибольшая функциональная определённость тех из них, которые образуются из устойчивых звуков разных голосов полифонической ткани и, прежде всего, звуков, которые появляются на гранях полифонической формы, в том числе, в моменты различных гармонических кадансов.
- ❖ возможная неопределённость вертикальных граней отдельных *полифонических аккордов*, обусловленная горизонтальной и диагональной "текучестью", "растворимостью" их граней в общем мелодическом потоке полифонической ткани;
- ❖ частое появление последующих *полифонических аккордов* в качестве "контрапунктических вариаций" на первоначальные гармонические соединения разных голосов полифонической ткани при удержанных противосложениях.

Аккорды декоративные — то же, что *Красочные созвучия, Аккорды декоративные*.

Аккорды-дублировки — то же, что *Дублирующие аккорды*.

Аккорды-интервалы — двузвучия с октавным удвоением одного или обоих звуков, взятые на любой ступени и применяющиеся как самостоятельные гармонические элементы наравне с собственно аккордами. Особую индивидуализацию им придают расположение и удвоение тонов [59.159; 85.43-46].

Аккорды линейные — см. *Линейные аккорды*.

Аккорды красочные — см. *Красочные созвучия, Аккорды декоративные*.

Аккорды модальные — см. *Модальные аккорды*.

Аккорды монодические* — см. *Монодические аккорды*; то же, что *Аккорды монофонические*.

Аккорды моноинтервальные — созвучия, состоящие из одноимённых интервалов. К ним относятся:

- **аккорды моноинтервальные абсолютно однородные*** — созвучия, состоящие из одноимённых интервалов одинакового тонового состава, в том числе:

- **аккорды моноинтервальные абсолютно однородные "необращаемые"*** — созвучия, состоящие из одноимённых интервалов одинакового тонового состава и не обращающиеся в полиинтервальные созвучия (напр.: из б3 — увеличенное трезвучие, из м3 — уменьшённый септаккорд, из б2 — шестизвуковой целотоновый кластер — наименьшая группа *абсолютно однородных моноинтервальных аккордов**);

- **моноинтервальные аккорды абсолютно однородные обращаемые*** — созвучия, состоящие из одноимённых интервалов одинакового тонового состава и обращаемые в полиинтервальные созвучия (напр.: из малых терций — уменьшённое трезвучие, которое обращается и в уменьшённый сектаккорд и в квартсекстаккорд; из больших секунд — трёхзвуковой целотоновый кластер, обращающийся в аккорды с интерваль-

ной структурой 2.4 и 4.2; из чистых кварт — квартсепт малый, обращаемый в квартквинт и большой секундквинт и др. — относительно бо́льшая группа современных *абсолютно однородных моноинтервальных аккордов**;

- **моноинтервальные аккорды условно однородные*** — созвучия, состоящие из о д н о и м ё н н ы х интервалов р а з л и ч н о г о тонового состава (напр.: больших и малых терций — м.М⁹; больших и малых секунд — аккорд 2-1-2-2 или "аккорд 2-1-1" и т.п. — относительно многочисленная группа современных моноинтервальных аккордов и др.);

Аккорды полиинтервальные — созвучия, состоящие из разнородных интервалов — наиболее многочисленная группа современных созвучий. К ним относятся:

- **аккорды полиинтервальные о б р а щ а е м ы е в моноинтервальные аккорды*** — созвучия, которые могут быть представлены в виде аккорда моноинтервального однородного* или условно однородного* (напр.: полиинтервальный аккорд d1-b1-c2-e2 может быть представлена как однородный моноинтервальный целотоновый кластер* b₁-c₂-d₂-e₂, а полиинтервальный аккорд c₁-es₁-b₁-f₂-g₂ как моноинтервальный квартаккорд* g_m-c₁-f₁-b₁-es₂);

- **аккорды полиинтервальные н е о б р а щ а е м ы е в моноинтервальные аккорды***⁵¹² — созвучия, которые не могут быть представлены в виде аккорда моноинтервального однородного* или условно однородного* [напр., аккорд — c-es-e-g (= мажоро-мирное трезвучие или, иначе, вариантно-терцовый квинтаккорд)];

Аккорды с вариантами ступеней — см. *Вариантно-ступенные аккорды**.

Аккорды-фазы (= фазовые аккорды*) — см. *Аккорд монофонический**.

Акустическая форма* — то же, что *Акустическая компонентная форма**.

Акустическая тема* — акустические параметры музыкального сочинения, связанные с месторасположением источника его звучания (= исполнителя или исполнителей, динамика или динамик), уровня громкости, а также характера звучания этого материала (напр.: приглушённого, отчётливого, резкого, эхообразного), выполняющие роль конструктивного эталона (= центрального элемента, основной модели) акустической ткани данного сочинения, в соответствии с содержанием которого (в том числе, сохраняемым или обновляемым) выстраивается вся его *акустическая компонентная форма**.

Акустическая компонентная форма* — см. *Компонентной формы виды**; см. также *Акустическая тема**.

Алеадиница* — конструктивный элемент в алеаторической технике письма.

Алеаторика — 1) совокупность различных приёмов, способов совместного сочинения музыкальной ткани исполнителем и композитором, основанный на произвольном соединении, досочинении и прочтении исполнителем ряда музыкальных фрагментов — *алеадиниц*, созданных композитором; 2) свободное или каким-либо образом ограниченное сочинение исполнителем тех или иных элемен-

⁵¹² Н.С.Гуляницкая предлагает разделение *полиинтервальных аккордов* на: "аккорды с побочными тонами" и "составные аккорды". Этот подход предполагает учёт конкретных условий применения полиинтервальных аккордов, в зависимости от чего и решается вопрос их принадлежности к одной из названных ею групп [13. Л1. 23-28; 14.36, 45-49].

тов музыкальной ткани в определённых параметрах, заданных композитором; 3) то же, что *Алеаторическая техника*.

Алеаторика ограниченная — см. в *Алеаторики типы*.

Алеаторика свободная — см. в *Алеаторики типы*.

Алеаторики виды — 1) варианты *алеаторики* (= *алеаторической техники*), образующиеся на уровне какого-либо отдельного компонента музыкальной ткани, её "материального основания"; 2) то же, что *Алеаторической техники компонентные виды*. Напр.:

- **алеаторика артикуляционная*** — 1) *алеаторическая техника*, предусматривающая свободное сочинение исполнителем тех или иных артикуляционных элементов в определенных условиях, заданных композитором; 2) свободное применение исполнителем артикуляционных единиц из числа, предложенных композитором;

- **алеаторика звуковая*** — 1) *алеаторическая техника*, предусматривающая свободное сочинение исполнителем тех или иных звуковых элементов в заданных композитором ритмических и других условиях; 2) свободное применение исполнителем звуковых единиц из числа, предложенных композитором:

- **алеаторика аккордовая;**
- **алеаторика интервальная*;**
- **алеаторика интервальных групп*;**
- **алеаторика тоновая*;**

- **алеаторика лигатурная*** — *алеаторическая техника*, действующая на уровне протяженности отдельных нот, завершенных лигой;

- **алеаторика пантомимическая*** — *алеаторика*, конструктивным материалом которой являются определённые расположения и позы исполнителей на сцене, варианты их передвижения по сцене, включая сюда хождение, ползание, приседание, подъёмы и т.п., а также мимика:

- **алеаторика мимическая*** — *алеаторическая техника*, действующая на уровне мимики исполнителей;
- **алеаторика поз*** — *алеаторическая техника*, действующая на уровне определённых расположений и поз исполнителей, вариантов их передвижения по сцене, включая сюда хождение, ползание, приседание, подъёмы и т.п.;

- **алеаторика ритмическая:**

- **алеаторика длительностей;**
- **алеаторика паузная*** — *алеаторическая техника*, предусматривающая свободный выбор исполнителем протяженности пауз, выставленных композитором в нотах;
- **алеаторика ритмоформульная*;**

- **алеаторика сонорная;**
- **алеаторика тембровая;**
- **алеаторика темповая;**

- **алеаторика фактурная*** — 1) *алеаторическая техника*, в качестве конструктивных единиц которой используются фактуры, содержащие точный ритмический рисунок и динамические характеристики, а также указания на тембр и примерный диапазон звуков; 2) *алеаторическая техника*, действующая на уровне фактур;

- **алеаторика шумозвуков***.

Алеаторики классы* — варианты *алеаторической техники*, связанные с числом различных компонентов, применяемых при создании алеаторической композиции. Напр.:

- **алеаторика всекомпонентная***(= **алеаторика панкомпонентная***) — вариант алеаторики, в котором используются все компоненты музыкальной ткани;

- **алеаторика монокомпонентная*** — вариант алеаторики, в котором используется только один из компонентов музыкальной ткани;

- **алеаторика поликомпонентная*** — вариант алеаторики, в котором используются несколько компонентов музыкальной ткани;

Алеаторики типы* — варианты *алеаторической техники*, связанные с определённой конструктивной свободой, предоставляемой композитором исполнителю при работе с музыкальной тканью своих сочинений. Напр.:

- **алеаторика свободная** (= неуправляемая, абсолютная, полная) — *алеаторическая техника*, при которой композитор никак не ограничивает исполнителя в обращении с предложенным ему для исполнения—досочинения материалом;

- **алеаторика ограниченная** (= управляемая, частичная, неполная) — *алеаторическая техника*, при которой композитор предоставляет исполнителю возможность досочинять отдельные компоненты и их параметры в заданном музыкальном материале.

Алеаторическая техника — то же, что *Алеаторика*.

Алеаторические вариации — вариационная форма, выстроенная с применением *алеаторической техники*.

Алеаторические вариации четырёхтемные* — *алеаторические вариации* с четырьмя темами.

Алеаторические длительности ограниченные* — временные доли, протяжённость которых ограничена только моментом появления новых звуковых единиц в других голосах и пластах музыкальной ткани или специальными указаниями композитора.

Алеаторические длительности свободные* — временные доли с абсолютно свободной протяжённостью, не имеющей никакого точного обозначения в авторском тексте.

Алеаторические паузы* — паузы, протяжённость которых произвольно определяет исполнитель.

Алеаторический остинатный период* — 1) остинатно повторяющийся период, выстроенный в условиях *алеаторической техники**; 2) период, алеаторически выстроенный из остинатно повторяющихся фрагментов разного материала.

Алеаторический полизеркальный бесконечный векторный канон* — алеаторически выстроенный бесконечный канон с полизеркальной векторно-голосовой структурой.

Алеаторический ритм — ритм, свободно или относительно свободно создаваемый исполнителем на основе каких-либо других компонентов музыкальной ткани, предложенных композитором.

Алеаторический соноропериод* — период, выстроенный алеаторически из ряда изначально заданных композитором сонорных фрагментов.

Алеаторической техники компонентные виды* — то же, что *Алеаторики виды*.

Аллюзийно-полистилистическая композиция — вид полистилистической композиции, часть или весь конструктивный материал которой представляет собой мельчайшие цитаты из нескольких произведений одного или разных авторов, а также квази цитаты.

Арпеджио — <...> [ит. *arpeggio* < *arreggiare* играть на арфе]. муз. 1. *нареч.* Об исполнении звуков аккорда: не одновременно, вразбивку, обычно начиная с нижнего тона.⁵¹³

Арпеджированная фактура — см. *Фактура арпеджированная*.

Асинхронно-зеркальные фазоформы* — то же, что *Имитационно-зеркальные фазоформы**.

Асинхронное ритмическое поле* — многоголосная структура, отдельные голоса которой комплементируют друг друга в ритмическом отношении.

Вариации многозначные* — форма музыкального сочинения, имеющая два и более конструктивных значения, каждый из которых в своём содержании обусловлен действием вариационного принципа.⁵¹⁴ (Напр., как это происходит в Композиции 39. Мандала В. Екимовского, где композиционная структура имеет два композиционных значения: *контрастно-полифонические четырехтемные алеаторические вариации с континуальной стреттно-циклической трехчастной структурой** и *многотемные middle-вариации**.)

Вариации многоплановые* — *полиформа**, содержащая два и более параллельно развивающихся композиционных плана, каждый из которых выстраивается на основе вариационного принципа. Эти планы относятся: к разным голосам (пластам) музыкальной ткани или только к двум и более компонентам этих голосов (пластов), выполняющих функцию квази темы (напр., какая-либо ритмическая группа или фактура и т.д.), которые подвергаются в дальнейшем какой-либо вариационной переработке, в том числе: последовательной или рассредоточенной.

Вариации предметатические* — см. *Предметатические вариации**.

Вариации фактуротемные (= фактуротематические)* — см. *Фактуротемные (= фактуротематические) вариации**.

Вариационно-цепная (= куплетная) геометрическая форма* — разновидность вариационной формы, тематическим материалом которой является какая-либо компонентно-геометрическая геометрическая фигура (напр., треугольник, прямоугольник форма и т.п.), которая изменяется при последующем своём появлении (увеличивается или уменьшается) по своим высотным и временным параметрам.

Векторная зеркальность* — зеркальность, возникающая на уровне направления (= вектора) движения как внутри голосов (пластов), так и между ними.

Векторная имитация* — имитация направления (= вектора) движения голосов (пластов).

Векторная компонентная форма* — см. в *Компонентной формы* виды*.

Векторная серия* — серия направлений (= векторов) движения.

Векторная структура — структура отношений голосов (пластов) музыкальной тка-

⁵¹³ БЭКМ - 2002.

⁵¹⁴ Понятие создано по аналогии с термином Ю.Н. Холопова "многозначная тональность".

ни на уровне вектора их движения.

Векторная тема* — совокупность направлений (= векторов) движения голосов (пластов) музыкальной ткани, являющаяся "эталоном — темой" для их последующего или предыдущего векторного параметра.

Векторно-графическая фазоформа* — относительно завершённый в своём конструктивном решении раздел компонентной формы геометрической свободной*.

Векторно-графическая форма* — то же, что Компонентная форма геометрической свободная*, Векторно-графическая компонентная форма*, Ландшафтная компонентная форма*, Ландшафтно-графическая форма*, Ландшафтная форма*, Рельефная форма*.

Векторно-графическая компонентная форма* — то же, что Компонентная форма геометрической свободная*, Векторно-графическая форма*, Ландшафтная компонентная форма*, Ландшафтно-графическая форма*, Ландшафтная форма*, Рельефная форма*.

Векторно-графический принцип формообразования* — принцип, обуславливающий такую композиционную организацию однородных компонентов музыкальной ткани, при которой графическое выражение их отношений напоминает различные геометрические тела и рельефы холмов, гор, горных хребтов, равнинных полей и пр.; то же, что Геометрический принцип формообразования*, Векторно-графический композиционный принцип*.

Векторно-графической композиции принцип* — то же, что Векторно-графический принцип формообразования*, Геометрический принцип формообразования*.

Векторно-зеркальная синхронность* — синхронное ритмическое движение одних голосов многоголосной ткани в направлении зеркальном направлению движения других её голосов.

Векторно-зеркальная структура* — векторная структура, образуемая из зеркальных имитаций направления движения голосов музыкальной ткани.

Векторная имитация* — имитация направления движения ведущего голоса

Векторный канон* — канон, в котором объектом имитации являются направления движения голосов. Напр.:

свободный двухголосный зеркальный векторный канон

Векторный оборот* — оборот, составленный из двух и более направлений движения одного или нескольких голосов музыкальной ткани.

Векторный принцип звуковой структуры* — принцип построения звуковой структуры на уровне направления движения составляющих её голосов.

Вибрирующая фактура* — см. *Фактура вибрирующая*.

Внешний рефрен* — рефрен в классическом рондо; то же, что *Нечётный рефрен*.

Внутренний рефрен* — рефрен, который не появляется в начале и конце формы рондо.

Внутренний рефрен добавочный* — добавочный рефрен, который не появляется в начале и конце какой-либо многочастной формы.

Временная система — 1) совокупность, объединение взаимосвязанных и расположенных в определённом порядке, относительно самостоятельных в конструктивном и выразительно-смысловом отношении сходных и различных временных единиц, в том числе: *единых длительностей**, простых и сложных ритмогрупп, пауз, функционирующих в определённом темпе; 2) совокупность временных единиц, связанных общей функцией; 3) совокупность, объединение взаимосвязанных

в определённом темпе и расположенных в определённом порядке ритмических единиц, функционирующих как различные или сходные по устойчивости (силе, тяжести, акцентному состоянию) и протяженности доли музыкального времени.

Всекомпонентная драматургическая структура* — то же, что *Пандраматургическая структура**.

Всекомпонентная ладовая система* — совокупность ряда взаимодействующих и относительно самостоятельных *компонентных систем* музыкального сочинения, обладающих определённым собственным интонационным, образно-смысловым значением, т.е., условно говоря, *компонентных систем*, обладающих признаками лада; то же, что *Панлад**, *Панладовая система**.

Всекомпонентная структура* — то же, что *Панкомпонентная структура**.

Всекомпонентная форма* — 1) форма музыкального сочинения, в качестве составляющих которой выступают все его *компонентные формы*; 2) форма музыкального сочинения, представляющая собой определённый результат взаимодействия всех *компонентных форм** этого сочинения; то же, что *Панформа*.

Всекомпонентная композиционная структура* — то же, что *Панкомпозиционная структура**.

Всекомпонентный интонационный процесс* — интонационный процесс, складывающийся при взаимодействии всех конструктивных компонентов музыкальной ткани сочинения; то же, что *Панладовый процесс**. См. *Панлад**, *Ладокомпонентный слой**.

Встречно-прогрессивная ритмоформа* ⁵¹⁵ — *компонентная форма**, образующая в сфере конструктивно-синтаксических отношений ритмических единиц музыкальной ткани, характерной закономерностью которой является появление в условиях одного голоса (= пласта, нескольких голосов или пластов) нескольких относительно самостоятельных разделов, ритмическая структура которых попарно выстраивается по отношению друг к другу зеркально и по принципу прогрессии.

Гаммообразная фактура — см. *Фактура гаммообразная*.

Гармоническая компонентная форма* — см. *Компонентной формы виды**; то же, что *Звуковая компонентная форма**.

Гармоническая форма многозначная* — см. *Компонентная форма многозначная**.

Гармоническое микророндо* — см. в *Компонентной формы виды**: *компонентная форма гармоническая**.

Генеральная интонация — интонация отдельных разделов или всего сочинения, отражающая в себе выразительно-смысловую целостность таких разделов или всего сочинения, запечатлённую в чувственном восприятии человека. ⁵¹⁶

Генеральный вариационный цикл — то же, что *Генеральные вариации*.

Генеральные вариации — непрерывный вариационный процесс, охватывающий всё сочинение. Данное понятие противопоставляется термину "местные вариации", которое связывается с вариационной формой, складывающейся только в рамках

⁵¹⁵ Термин Шевченко Т.В.

⁵¹⁶ Понятие, введённое в отечественное музыковедение Медушевским В.В. См. его работу: «Интонационно-фабульная природа музыкальной формы» (Рукопись, 1981). В дальнейшем неоднократное использование и последующая разработка этого понятия связана с различными трудами В.Н. Холоповой.

отдельных фрагментов (разделов) сочинения.

Геометрическая композиционная структура* — композиционная структура, в основе которой лежит принцип такого её построения, при котором конструктивный образ этой структуры в своём графическом выражении представляет одну или несколько геометрических фигур или какой-либо ландшафт⁵¹⁷. См. также *Компонентная форма геометрическая**.

Геометрическая компонентная субформа* — компонентная форма геометрическая*, являющаяся составной частью или разделом компонентной формы полигеометрической*.

Геометрическая компонентная форма* — см. *Компонентная форма геометрическая**.

Геометрическая компонентно-композиционная структура* — композиционная структура, образующая на уровне одного или нескольких средств музыкальной ткани (= её компонентов), конструктивный образ которой представляет в своём графическом выражении одну или несколько геометрических фигур или какой-либо ландшафт.

Геометрическая форма* — форма, в основе которой лежит принцип геометрической композиции*, т.е. правило такого построения этой формы, при которой её конструктивный образ представляется в своём графическом выражении одну или несколько геометрических фигур или напоминает какой-либо ландшафт.

При создании геометрических форм* возможно и однократное и многократное действие какого-либо из конструктивно-геометрических принципов, что приводит к становлению, соответственно, *одночастных* (= *однофазных**) композиционно-геометрических структур* и *многочастных* (= *многофазных**) геометрических форм*.

Следствием многократного повторения того или иного из этих принципов, но при сохранении всех исходных параметров компонентного материала всегда оказывается образование *цепной* (= *куплетной*) геометрической формы* (напр., цепи равнобедренных треугольников — см. *Компонентная форма геометрическая цепная**), а при изменении этих параметров — *вариационно-цепной* (= *куплетно-вариационной*) геометрической формы* (см. *Компонентная форма геометрическая вариационно-цепная**). Напр., *трапеционной пирамиды**, составляющими частями которой являются трапеции, отличающиеся друг от друга угловыми показателями, а также вертикальным и горизонтальным индексом).

Геометрическая форма компонентная* — см. *Компонентная форма геометрическая**.

Геометрическая форма ландшафтная* — геометрическая форма, графическая структура которой ассоциируется с каким-либо рельефом земной поверхности (холмами, горами различной конфигурации, каньонами и пр.); то же, что *Геометрическая форма свободная**.

Геометрическая форма свободная* — см. *Компонентная форма геометрическая**.

⁵¹⁷ "ЛАНДШАФТ, —а, м. 1. Рельеф земной поверхности, общий вид и характер местности. Географический л. Горный л. Ступенчатый л. <...>" Толковый словарь русского языка С.И.Ожегова и Н.Ю.Шведовой.

свободная*.

Геометрическая форма строгая* — см. *Компонентная форма геометрическая строгая**.

Геометрический принцип формообразования* — то же, что *Геометрической композиции принцип**, *Векторно-графический принцип**, *Векторно-графической композиции принцип**.

Геометрической композиции принцип* — принцип, обуславливающий такую композиционную организацию однородных компонентов музыкальной ткани, при которой графическое выражение их отношений напоминает различные геометрические тела и рельефы холмов, гор, горных хребтов, равнинных полей и пр. ; то же, что *Векторно-графический принцип**, *Векторно-графической композиции принцип**, *Геометрической принцип формообразования**.

Гетерофония — совокупность, содержание, соотношение (функции) одновременно развёртывающихся двух и более голосов музыкальной ткани, одновременно исполняющих различные варианты одной и той же мелодии и периодически сливающиеся при этом в октавный, терцовый, квинтовый и др. "параллельные унисоны" ⁵¹⁸; то же, что *Фактура гетерофонная*, *Фактура подголосочная* ⁶¹⁰. Характерная черта музыкальной ткани с гетерофонной организацией — комплементарность (дополнительность) ритмических рисунков отдельных голосов в момент исполнения ими разных вариантов одной и той же мелодии, а также их ритмическая синхронность при «унисонном многоголосии». В зависимости от техники гармонического письма, применяемой при построении гетерофонной фактуры, различаются:

- **гетерофония модальная** — гетерофония с модальной организацией звуковысотных, временных, динамических и др. компонентов в составе её отдельных голосов (пластов);

- **гетерофония прогрессийная*** — гетерофония с прогрессийной организацией звуковысотных, временных, динамических и др. компонентов в составе её отдельных голосов (пластов);

- **гетерофония серийная** — гетерофония с серийной организацией звуковысотных, временных, динамических и др. компонентов в составе её отдельных голосов (пластов);

- **гетерофония сонорная*** — гетерофония, конструктивными элементами которой являются *соноры*;

- **гетерофония тональная** — гетерофония с тональной организацией звуковысотных, временных, динамических и др. компонентов в составе её отдельных голосов (пластов);

- **гетерофония формульная*** — гетерофония с формульной организацией звуковысотных, временных динамических и др. компонентов в составе её отдельных голосов (пластов);

Глиссандирующие ритмоединицы* — то же, что *Глиссандирующие ритмоформулы**.

⁵¹⁸ Термин в кавычках: С. С. Скребкова. См. его Учебник полифонии. М., 1965. С. 4.

Глиссандирующие ритмоформулы* — группы длительностей, выстроенных по принципу постепенного уменьшения или увеличения этих длительностей и исполняемые в относительно быстром темпе; то же, что *Глиссандирующие ритмодуины**.

Голосовое поле — звуковое пространство музыкального сочинения, складывающееся как совокупность двух и более относительно самостоятельных в линейно-мелодическом отношении голосов.

- **мобильное голосовое поле*** — голосовое поле, на протяжении которого варьируется число голосов:

- **плавно-мобильное голосовое поле***,

- **резко-мобильное голосовое поле***,

- **стабильное голосовое поле***. — голосовое поле с неизменным числом голосов.

Голосоплотностная компонентная форма* — то же, что *Плотностная форма голосовая** (см. в *Плотностная компонентная форма**).

Гомофонная фактура — см. *Фактура гомофонная*.

Гомофония — совокупность, содержание, соотношение (функции) связанных голосоведением созвучий и сопровождаемой ими мелодической линии; многоголосие, содержащее один главный — мелодический голос и несколько (обычно три и более) соподчиненных голосов, сопровождающих главный в качестве единого гармонического пласта⁶¹¹. Характерная особенность временной структуры гармонического пласта, составленного из сопровождающих голосов — тенденция к тождественности или абсолютная тождественность ритмического рисунка этих голосов, их **ритмическая синхронность**; то же, что *Фактура гомофонная*. В зависимости от техники гармонического письма, применяемой при построении гомофонной фактуры, различаются:

- **гомофония модальная** — гомофония с модальной организацией звуковысотных, временных, динамических и др. своих конструктивных элементов. См. *Модальная техника*.
- **гомофония прогрессийная*** — гомофония с прогрессийной организацией звуковысотных, временных, динамических и др. своих конструктивных элементов. См. *Прогрессийная техника**.
- **гомофония серийная** — гомофония с серийной организацией звуковысотных, временных, динамических и др. своих конструктивных элементов. См. *Серийная техника*.
- **гомофония тональная** — гомофония с тональной организацией звуковысотных, временных, динамических и др. своих конструктивных элементов. См. *Тональная техника*;
- **гомофония формульная*** — гомофония с формульной организацией звуковысотных, временных, динамических и др. своих конструктивных элементов. См. *Формульная техника*.

Графическая имитация* — то же, что *Векторная имитация**.

Графический облик* — очертания внешней границы нотного поля сочинения (его раздела, части), в том числе: относительно плотно заполненного нотным материалом или относительно разряженного.

Громкостная драматургия* — процессуальное изменение громкостного содержания музыкальной композиции, связанное с определенными образно-художественными задачами, решаемыми в ней; то же, что *Динамическая драма*.

тургия*.

Громкостная структура* — 1) структура всей музыкальной ткани, её отдельных голосов или слоёв на уровне отношений её громкостных (= динамических) конструктивных единиц; 2) динамическая структура всей музыкальной ткани, её отдельных голосов или слоёв на уровне её динамических (= громкостных) составляющих; то же что *Динамическая структура*.

Громкостная компонентная форма* — см. в *Компонентной формы виды**.

Громкостная ступень* — то же, что *Динамическая ступень**.

Громкостная форма* — то же, что *Громкостная компонентная форма** (см. в *Компонентной формы виды**), а также *Динамическая компонентная форма** и *Динамическая форма**.

Диапазонная компонентная форма* — см. в *Компонентной формы виды**; то же, что *Диапазонная форма**.

Диапазонный процесс — процесс развития музыкальной ткани на уровне её диапазонного содержания.

Двойная трёхчастная фактуроформа* — двойная трёхчастная форма, в роли тем которой выступают фактуры (= *фактуротемы**⁵¹⁹).

Двойные фактуротематические вариации* — вариации на две *фактуротемы**.

Двуплановые микроимитационные вариации* — *полиформа**, содержащая два параллельно развивающихся композиционных плана, музыкальная ткань которых имеет микроимитационный склад изложения (= микроимитационную фактуру). Конструктивным материалом такого рода имитаций являются относительно краткие микротемы-мотивы, а также относительно автономные интервалы созвучия.

Диапазонная компонентная форма* — см. в *Компонентной формы виды**; то же, что *Диапазонная форма**.

Диапазонная форма* — то же, что *Диапазонная компонентная форма** (см. в *Компонентной формы виды**).

Диапазонный равнобедренный треугольник* — см. в *Компонентной формы виды**: *диапазонная компонентная форма**.

Диминуирующая ритмогруппа* — 1) группа длительностей, выстроенных регрессивно; 2) то же, что *диминуирующая ритмоединица* и *диминуирующее глиссандо*.

Диминуирующая ритмоединица* — то же, что *Диминуирующая ритмогруппа**.

Диминуирующая ритмогруппа* — 1) группа длительностей, выстроенных с постепенным уменьшением, входящих в неё длительностей; то же, что *Диминуирующая ритмоединица**.

Диминуирующее глиссандо* — *глиссандо* с замедлением.

Диминуирующее хождение* — перемещение исполнителей по сцене движение с постепенным с ускорением — одна из возможных единиц *модуса гимнастического**.

Динамико-драматургический принцип* — правило построения драматургии музы-

⁵¹⁹ "чувственно воспринимаемы/й/, непосредственно слышимы/й/ звуков/ой/ сло/й/ музыки" (Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М. 1967. — С. 333), выступающий в роли основного носителя её мысли, т.е. как относительно самостоятельный эквивалент "темы-мелодии" и "темы-гармонии".

кального сочинения на уровне его динамического материала.

Динамико-композиционный принцип* — правило построения композиционной структуры музыкального сочинения на уровне его динамического материала.

Динамическая драматургия* — то же, что *Громкостная драматургия**.

Динамическая единица — конструктивный элемент *громкостной компонентной формы**.

Динамическая компонентная форма* — см. в *Компонентной формы виды**; то же, что *Громкостная компонентная форма**.

Динамическая структура — то же, что *Громкостная структура**.

Динамическая ступень* — конструктивная единица *громкостной компонентной формы**, в том числе, мобильная или стабильная; то же, что *Громкостная ступень**.

Динамическая ступень мобильная* — изменяющаяся в своих характеристиках конструктивная единица *громкостной компонентной формы**, в том числе, крещендирующая или диминуирующая.

Динамическая ступень стабильная* — неизменная в своих характеристиках конструктивная единица *громкостной компонентной формы**.

Динамическая форма* — форма сочинения на уровне его громкостного содержания, процесса; то же, что *Громкостная компонентная форма**, *Громкостная форма**, *Динамическая компонентная форма**, *Динамоформа**. Её виды и подвиды см. в *Громкостной компонентной форме**.

Динамический лад* — система отношений динамических единиц как конструктивных элементов музыкальной ткани, складывающихся по принципу устой — неустой. См. *Лад*.

Динамический эллипсис* — 1) неподготовленный, резкий переход к новой динамической единице (т.е. без крещендо или диминуэндо); 2) переход от одной части *громкостной компонентной формы** к другой с относительно резкими контрастными громкостными параметрами.

Динамоформа* — форма сочинения на уровне его громкостного содержания, процесса; то же, что *Громкостная компонентная форма**, *Громкостная форма**, *Динамическая компонентная форма**, *Динамическая форма**.

Дискрета* — от "[фр. discret < лат. discrētus отделенный, разделенный]. спец. Прерывистый, состоящий из отдельных частей <...>" — 1) относительно автономный в конструктивном и выразительно-смысловом отношении звуковой элемент музыкальной ткани, в функции которого могут выступать как отдельные тоны, интервалы, созвучия, так и крайне небольшие их группы; то же, что *Пуанта**. Характерный признак *дискреты** — её изолированность по горизонтали и вертикали от других аналогичных компонентов музыкальной ткани в ритмическом, тесситурном, тембровом, динамическом и артикуляционном отношениях. Между отдельными *дискретами** никогда не возникает непосредственная (непрерывная) линейная связь, что, само по себе, не отрицает возможность возникновения между ними опосредованной (= прерывистой, "пунктирной") линейной связи. *Дискрета** — самодостаточный в конструктивном и выразительно-смысловом отношении элемент музыкальной ткани, который, в тоже время, находится в определённых связях, отношениях с другими её конструктивными элементами. *Дискрета** может быть и конструктивной единицей музыкальной формы и целая форма сама по себе; 2) то же, что *Пуанта**.

Дискретная полифония — *полифония*, конструктивными элементами которой являются *дискреты**, т.е. звуковые единицы

Дискретная структура — *структура*, ведущим или основным конструктивным элементом которой являются дискреты того или иного типа; то же что *Пуантилистическая структура*.

Дискретная фактура — см. *Фактура дискретная*.

Дискретное музыкальное пространство — 1) музыкальное пространство, складывающееся как результат взаимодействия множества *дискрет** — композиционно-автономных, относительно самостоятельных в метроритмическом, тембровом, агогическом, регистровом и динамическом отношении звуковых единиц (в том числе: отдельных тонов, интервалов, созвучий и минимальных комплексов из них), каждая из которых обладает определённой выразительной смысловой самостоятельностью; 2) музыкальное пространство, составленное из *пунт** (= *дискрет**). Чем больше число параметров того или иного звукового элемента оказываются индивидуализированными, тем выше уровень дискретности (= пуантилистичности) музыкального пространства. Важнейшие из отличий этого пространства: отказ от непосредственной мелодической связанности звуковых элементов (что само по себе **не исключает** возможности образования между ними опосредованной или, иначе, дискретно-мелодической связи; дискретно-линейной связи); обилие *пауз*, обладающих исключительно важной конструктивно-выразительной самостоятельностью. Дискретное (= пуантилистическое) музыкальное пространство — самостоятельный тип *фактуры*, графический образ которой напоминает звёздное небо, звёздные скопления различной конфигурации и может быть определён как "*дискретно-звуковой поток*", составленный из множества всегда отдельных тонов, созвучий и пауз, а в отдельных случаях и как "*дискретное многоголосие*" (= "*пуантилистическое многоголосие*"); 3) то же, что *Пуантилистическое музыкальное пространство*.

Длительность единая* — 1) часть музыкального времени, связанная с одной звукоединицей (в том числе, тоном, созвучием, сонором, *шумозвуком**); 2) временная доля с определённой или неопределённой протяжённостью. Понятие "единая длительность" противопоставляется понятию *длительность составная*. К *длительностям составным** относятся любые ритмоформулы, составленные из *единых длительностей**; 3) то же, что "простая длительность".

Длительность единая алеаторическая* — длительность с протяжённостью, импровизируемой исполнителем.

Длительность иррациональная* — длительность в составе дуоли, триоли и тому подобных временных групп, так называемого, особого ритмического деления.

Длительность рациональная* — временная доля, протяжённость которой бинарно или тернарно пропорциональна величине всех других простых длительностей музыкальной ткани.

Длительность составная* — 1) часть музыкального времени, связанная с двумя и более звукоединицами (в том числе, тонами, созвучиями, сонорами, шумами); 2) то же, что группа *единых длительностей** в составе какой-либо синтаксической единицы, в том числе: мотива, фразы и пр.

Добавочный нечётный рефрен* — рефрен, появляющийся перед каждой частью какой-либо формы, но не замыкающий её.

Единая длительность* — см. *Длительность единая**.

Жанрово-разработочные вариации — вариации, в которых обновление жанровой природы темы сопровождается активной разработкой её отдельных конструктивных единиц, в том числе: мотивов, ритмоформул, гармонических оборотов и др.

Жанровое циклическое рондо* — рондо, рефрен и эпизоды которого имеют разное "жанровое содержание".

Закон конкретноструктурный* — внутренняя и необходимая, существенная и повторяющаяся связь конструктивных составляющих и явлений, характерная для какой-либо из структур конкретного музыкального сочинения (в том числе: временной, гармонической, динамической, тембровой, темповой, штриховой и др.), в которой находят своё индивидуальное воплощение те или иные общеструктурные и техникоструктурные законы. См. *Закон общеструктурный*, *Закон техникоструктурный*.

Закон общеструктурный* — внутренняя и необходимая, всеобщая и существенная, повторяющаяся связь конструктивных составляющих и явлений, характерная для всех структур любого музыкального сочинения (в том числе: гармонической, временной и др.), не зависимо от времени его создания и технической природы; то же, что *Закон общий*. См. *Закон конкретноструктурный*, *Закон техникоструктурный*.

Наиболее характерные из *общеструктурных законов* на уровне гармонического материала музыкального сочинения:

- ✓ принципиальное повторение связей, отношений (= значений, функций) тех или иных начально избранных конструктивных элементов гармонической структуры в связях, отношениях (= значениях, функциях) всех последующих конструктивных элементов этой структур или её отдельных разделов (см. *Центральный элемент*, *Главный элемент*, *Побочный элемент*, *Основная модель структуры*, *Производные элементы*);
- ✓ принцип комплементарности или, иначе, принципиальное становление значений, связей, отношений (= функций) любых конструктивных звуковых элементов как значений, связей, отношений (= функций) взаимодополняющих частей какого-либо гармонического целого⁵²⁰;
- ✓ принципиальная зависимость характера функциональных отношений конструктивных элементов гармонической структуры от свойств их материала;
- ✓ принципиально разное проявление одних и тех же функциональных отношений в материале разного типа;
- ✓ принципиальное образование системы функциональных отношений кон-

⁵²⁰ Напр., общеструктурные функции ЦЭ (центрального элемента) и ПЭ (периферийного элемента), которые в любой из проекций гармонической структуры, не зависимо от её технического решения и материального содержания, а также, как в своих исходных, так и последующих своих явлениях, всегда реализуются как значения конструктивных элементов комплементирующих друг друга в рамках главного элемента этих проекций гармонической структуры (ГЭ или, иначе, ОМС — основной модели структуры), Причём как в материальном, так и смысловом (= функциональном) отношениях.

структивных элементов гармонической структуры с учётом их целесообразно избираемых конкретных материально-структурных свойств;

- ✓ принципиальное образование системы функциональных отношений конструктивных элементов гармонической структуры на основе целесообразно избираемого её ОМ (основной модели) (= главного элемента, центрального элемента);
- ✓ принципиальное *ограничение конкретного материала* (см.) в гармонической структуре любого музыкального сочинения.

Закон структуры музыкального сочинения — закон, раскрывающийся в качестве внутренней и необходимой, всеобщей и существенной связи элементов и явлений какой-либо из *структур* музыкального сочинения (в том числе: временной, гармонической, динамической, тембровой, темповой, штриховой и др.).

В зависимости от того, распространяется ли данный закон на структуры всех музыкальных сочинений, на структуры сочинений, связанных только с определённой техникой (техниками) письма или исключительно на отдельные сочинения, различаются три типа такого закона (= закономерности): *закон общеструктурный* (= закон *общий*, *закономерность общая*), *закон техникоструктурный* (= закон *технический*, *закономерность техническая*), *закон конкретноструктурный* (= закон *конкретный*, *закономерность конкретная*).

Закон техникоструктурный* — внутренняя и необходимая, существенная, повторяющаяся в своём явлении связь конструктивных составляющих и явлений, приходящая только определённым техническим разновидностям какой-либо из *структур* музыкального сочинения (в том числе: временной, гармонической, динамической, тембровой, темповой, штриховой и др.); то же, что *Закон технический*. В этом законе всегда находят своё более или менее индивидуальное преломление те или иные общеструктурные законы. См. *Закон конкретноструктурный**, *Закон общеструктурный**.

Звуковая компонентная форма* — см. *Компонентной формы виды**; то же, что *Гармоническая компонентная форма**.

Звуколиния* — протянутый звук.

Звукоплотностная компонентная форма* — то же, что *Плотностная форма звуковая**.

Звукоплотностная составляющая* — одна из сторон конструктивного процесса в музыкальной ткани, связанная с изменением плотности расположения, входящих в неё звуковых элементов (тонов, интервалов, созвучий, *соноров*, *шумозвуков**).

Звукоплотностной процесс* — процесс, связанный с изменением звуковой плотности музыкальной ткани в процессе её становления.

Звуко-ритмо-единица* — ритмоэлемент, связанный только с каким-либо одним звуком, гармоническим интервалом, аккордом или *сонором*.

Звукорядо-синтаксические единицы* (= *звукорядные синтаксические единицы**) — различные синтаксические единицы, в том числе, мотивы, фразы, предложения, периоды, а также отдельные фазы композиционного процесса, связанные с определённым звукорядом. Все *звукорядо-синтаксические единицы**, как относительно самостоятельные в композиционном отношении фрагменты музыкальной ткани, могут иметь одинаковый, разный и более или менее родственный *звукоряд-*

ный образ⁵²¹, все они в ходе музыкального процесса могут менять объём своего звукоряда, повторять его, взаимодействовать друг с другом по вертикали и горизонтали, иметь при этом общие звуки и "интервально-ступенные группы" (сегменты) или, напротив, не иметь их. В каждом конкретном случае такого рода взаимодействие этих единиц может приводить к образованию как относительно сходных *звукорядо-компонентных форм**, так и достаточно различных.

Звукоточка* — то же, что *Пуанта-тон** (см. *Пуанта*).

Звучащие временные доли* — временные доли, связанные с определённым звуковым материалом (понятие, противопоставляемое терминам "незвучащие временные доли" и пауза):

- *звучащие длительности**,
- *звучащие ритмоединицы**,
- *звучащие такты**.

Зеркально-векторная структура* — см. *Векторно-зеркальная структура*.

Зеркальный бесконечный канон в приму* — бесконечный канон, объекты имитации в котором (направления движения голосов музыкальной ткани, их интервальная структура) имитируются в унисон (= приму) и зеркально (в частности, подряд или на расстоянии).

Изоритмическая структура — временная структура, состоящая из двух или более разделов с одинаковым метроритмическим и различным мелодико-гармоническим содержанием; временная структура, состоящая из двух и более изоритмических периодов.

Изоритмический период — 1) последовательность длительностей в масштабе одного из разделов многочастной формы (обычно первого), на основе которой выстраиваются последующие разделы этой формы, отличающиеся от данного раздела своим мелодико-гармоническим содержанием; 2) временная субструктура, выполняющая функцию относительно самостоятельного раздела *изоритмической структуры*. Протяженность этой последовательности может достигать относительно больших размеров⁵²².

Изоритмический период достаточно широко был распространен в музыке Средневековья. Встречается он и в современной музыкальной практике. В качестве его своеобразного аналога можно рассматривать ритмосерии и ритмопрогрессии.⁵²³ См. *Изоритмия зеркальная, Талеа техника, Колор техника*.

Изоритмия (от греч. *isos* — равный, подобный) — 1) техника выстраивания нескольких разделов музыкальной композиции на основе одной и той же метроритмической структуры без одновременного повторения звуковысотного материала, воз-

⁵²¹ Наиболее родственными при этом считаются звукоряды, имеющие в своем интервальном составе сходные группы интервалов, наименее родственными — только отдельные интервалы.

⁵²² Напр., в изоритмических мотетах Дж. Данстэбла количество длительностей, входящих в повторяющуюся ритмическую последовательность, часто достигает 40 и более единиц.

⁵²³ Однако, это не означает, что ритмосерии и ритмопрогрессии сегодня реализуются только в значении изоритмического периода.

никающего вместе с первым проведением этой последовательности⁵²⁴; 2) "строение музыкального произведения на основе повторения стержневой формулы ритма, обновляемой мелодически" Холопова В.Н. Теория музыки. Часть вторая. Ритмика (С. 165-...). Различаются:

- **изоритмия горизонтальная*** — техника выстраивания нескольких разделов музыкального сочинения на основе одной и той же метроритмической структуры; то же, что просто *Изоритмия*;
- **изоритмия зеркально-вертикальная*** — техника выстраивания метроритмической структуры, при которой в этой структуре образуются несколько пластов с зеркально-симметричным метроритмическим содержанием;
- **изоритмия зеркально-горизонтальная*** — техника такого выстраивания метроритмической структуры, при котором в ней образуются несколько разделов с зеркально-симметричным метроритмическим содержанием.

См. также: *Изоритмическая структура, Изоритмический период.*

Имитационная монокомпонентная полифония* — разновидность имитационной полифонии, в которой имитационный процесс складывается на уровне только одного из компонентов ведущего голоса. См. также *Фактура имитационная.*

Имитационная панкомпонентная полифония* — разновидность имитационной полифонии, в которой имитационный процесс складывается на уровне всех компонентов ведущего голоса. См. также *Фактура имитационная.*

Имитационная поликомпонентная полифония* — разновидность имитационной полифонии, в которой имитационный процесс складывается на уровне только нескольких, но не всех компонентов ведущего голоса. См. также *Фактура имитационная.*

Имитационная число-длительностная фактура* — фактура, в которой имитируется только число длительностей. См. также *Фактура имитационная.*

Имитационная фактура — см. *Фактура имитационная.*

Имитационно-векторная полифония* — разновидность имитационной полифонии, объектом имитации в которой служит только направление движения ведущего голоса.

Имитационно-зеркальные фазоформы* — имитационно-зеркальные отношения *фазоформ** или, иначе, отношения сходных *фазоформ**, расположенных по отношению друг к другу в плюсовой и минусовой пространственных координатах; то же, что *Асинхронно-зеркальные фазоформы**.

Имитационно-звуковая полифония* — см. *Фактура имитационная звуковая.*

Имитационно-монотонная фактура* — имитационная фактура, в которой используются только одни и те же длительности.

Имитационно-разномерная фактура* — имитационная фактура с разнообразным ритмическим материалом.

Имитационно-ритмическая полифония* — разновидность имитационной поли-

⁵²⁴ Термин введен Ф. Людвигом. См: Сапонов М.А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма. Сб./ст., М., 1978. С. 27.

фонии, для которой характерна имитация только ритмического материала ведущего голоса.

Имитация векторная (= *графическая*)* — имитация направлений движения.

Интервальная компонентная форма* — см. в *Компонентной формы* виды*.

Интервальная форма* — то же, что *Интервальная компонентная форма** (см. в *Компонентной формы* виды*).

Интервально-плотностной процесс* — процесс, связанный с изменением интервальной плотности музыкальной ткани.

Интервальный рефрен* — рефрен, функцию которого выполняет какой-либо интервал или *соинтервалие** (= группа интервалов).

Иррациональная длительность* — см. *Длительность иррациональная**.

Канон числа длительностей* — канон, в котором объектом имитации является число длительностей в каждой из относительно автономных ритмогрупп ведущего голоса.

Каноническая позиционно-ротационная секвенция* — каноническая секвенция с разнонаправленным шагом отдельных звеньев, т.е. с эпизодическим возвращением ранее встречавшихся позиций; то же, что *Каноническая тонально-ротационная секвенция**.

Каноническая тонально-ротационная секвенция* — то же, что *Каноническая позиционно-ротационная секвенция**.

Колор — 1) звуковая последовательность, повторяемая без сохранения своего начального ритмического содержания; 2) последовательность звуков, используемая в качестве основной модели, формулы в музыкальных композициях Средневековья. См. *Колор техника*, *Изоритмическая структура*, *Изоритмия*.

Колор техника — техника композиции эпохи Средневековья, основным принципом которой является построение звуковысотной ткани музыкального сочинения на основе звуковой последовательности различной протяженности (= *колора*), повторяемой, как правило, всегда с новым ритмическим содержанием.⁵²⁵ См. *Изоритмическая структура*, *Изоритмия*.

Композиционная структура стретная⁵²⁶ — многочастная форма, возникающая как результат применения в музыкальном сочинении одновременного перехода из одной его части в другую на уровне разных голосов (пластов).

Композиционная стретта⁵²⁷ — композиционный переход из одной части музыкального произведения в другую, при котором в одних голосах или пластах музыкальной ткани сочинения ещё продолжают конструктивно-композиционные процессы предыдущей части, а в других — происходит становление новых.

Композиционный контрапункт* — контрапункт форм, относящихся к разным пла-

⁵²⁵ Подобное выстраивание музыкальной ткани на основе одного и того же последования звуков создает в ней определённое красочное единообразие, однотонность. В современной живописи для характеристики такого же однотонного или, другими словами, монохромного письма, в котором цвет освобожден от формы и композиция строится также на перепадах интенсивности одного тона, используется близкий термин "color field painting" (живопись цветовых полей).

⁵²⁶ Термин Т.В. Шевченко.

⁵²⁷ Термин Т.В. Шевченко.

стами (голосам) музыкальной ткани.

Компонентная геометрическая субформа* — составная часть (раздел, блок) *компонентной формы полигеометрической**, образующейся в результате последовательного выстраивания *компонентной формы** на основе разных *принципов геометрической композиции**.

Компонентная геометрическая субформа* — см. *Геометрическая компонентная субформа**.

Компонентная композиционная система* — 1) совокупность, объединение взаимосвязанных и расположенных в определенном порядке компонентов музыкального сочинения; 2) единство закономерно расположенных и находящихся во взаимной связи разнообразных по своим *интонационным связям* и материальному содержанию компонентов музыкального сочинения. См. также: *Система, Субсистема, Субсистема поликомпонентная**, *Субсистема монокомпонентная**. Различаются:

- *поликомпонентная композиционная система** — *компонентная композиционная система**, складывающаяся на уровне *в с е х* разнопараметрных конструктивных средств ткани музыкального сочинения (= компонентов разной природы), в том числе: гармонических, временных, фактурных, тембровых, громкостных и др.), групп этих средств;
- *монокомпонентная композиционная система** — *компонентная композиционная система**, образующаяся на уровне *т о л ь к о* каких-либо однопараметрных конструктивных средств музыкальной ткани (= компонентов одной природы), в том числе: только гармонических, только временных, только фактурных, только тембровых, только громкостных параметров звуковых элементов и др.), групп этих средств.

Компонентная композиционная структура* — (лат. structure — строение, связь) — 1) "прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие элементов, сторон, частей предмета, явления, процесса как целого. Значение структуры облегчает изучение элементов, входящих в целое, поскольку элементы находятся в зависимости от структуры целостного образования. До поры до времени изменение элементов целого не сказывается на структуре, но затем, когда количественные изменения перейдут в качественные, структура предмета, явления скачкообразно изменяется. Если трактовать «структуру» как философскую категорию, то её можно трактовать как модификацию «внутренней формы» в учении Гегеля и как составляющую вместе с «составом» категорию «содержания» в смысле «внешней формы» <...>. Представить себе исследуемый объект как целостную структуру, элементы и части которой связаны познанной нами системой закономерных отношений и зависимостей, — это значит сделать огромный шаг в понимании и сущности объекта" 109; 2) в музыке — прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие конструктивных элементов ткани музыкального сочинения, групп этих элементов, его частей, явления, конструктивного процесса как целого. Различаются:

- *поликомпонентная композиционная структура** — прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие *в с е х* разнопараметрных конструктивных средств ткани музыкального сочинения (= компонентов разной природы), в том числе: гармонических, временных, фактурных, тембровых, громкостных и др.), групп этих средств, *всех его* компонентно-композиционных сторон, частей, явлений и компонентных

процессов как целого;

- *монокомпонентная композиционная структура** — прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие только каких-либо однопараметрических конструктивных средств музыкальной ткани (= компонентов одной природы), в том числе: только гармонических, только временных, только фактурных, только тембровых, только громкостных параметров звуковых элементов и др.), групп этих средств, связанных с ними композиционных сторон, частей, явлений и всего компонентного процесса как целого.

Компонентная композиция* — то же, что *Компонентная форма**.

Компонентная ладовая система* — *ладовая система* (= *лад*), образующаяся на уровне какого-либо из компонентов (= средств) музыкальной ткани (в том числе, метроритмических — *ритмолад**, фактур — *фактуролад**, динамических — *динамический лад** и пр.).

Конструктивные единицы любой из *компонентных ладовых систем** музыкальной ткани сочинения всегда находятся в **к о м п л е м е н т а р н ы х** выразительно-смысловых отношениях с конструктивными единицами остальных её ладокомпонентных систем, являясь, таким образом, в качестве неразрывно связанных составляющих собственно **л а д а** (= *ладовой системы*) этого сочинения. При этом, в отдельных случаях, разные по материалу *компонентные ладовые системы** способны приковывать к себе наибольшее внимание композитора, исполнителя и слушателя, обеспечивая тем самым их восприятие в качестве ведущих субладовых образований, а для отдельных категорий слушателей возможно и единственного собственно ладового фактора. Структуры разных *компонентных ладовых систем** могут не совпадать и совпадать в отдельных своих фазах или на всём своём протяжении друг с другом, что, с этой стороны, соответственно, усложняет, либо, напротив, несколько упрощает природу собственно ладового (= *панладового*) *процесса**.

См. *Ладокомпонентный слой**, *Разнокомпонентные ладовые слои**.

Компонентная многозначная форма* — см. в *Компонентной формы типы**.

Компонентная многоплановая форма* — см. в *Компонентной формы типы**.

Компонентная моноформа* — см. в *Компонентной формы типы**.

Компонентная однозначная форма* — см. *Компонентной формы типы**.

Компонентная полиформа* — 1) *компонентная форма**, образование которой связано с относительно самостоятельным одновременным действием двух и более композиционных принципов на уровне только одного компонента музыкальной ткани, нескольких или всех её компонентов, следствием чего образуется то или иное конструктивное взаимодействие нескольких относительно самостоятельных *компонентных форм**; 2) *компонентная форма**, содержащая более одного композиционного плана (= *компонентная форма многоплановая**) или имеющая более одного композиционного значения (= *компонентная форма многозначная**); 3) *компонентная форма**, складывающаяся как результат взаимодействия двух и более относительно самостоятельных *компонентных форм**, в том числе, одноматериальных или разноматериальных, однотипных или разнотипных, образующихся, в частности, в одном и том же или разных слоях (голосах, пластах) музыкальной ткани. В зависимости от ряда конструктивных параметров (в частности, векторных и временных) различаются видовые и внутривидовые варианты варианты *компонентной полиформы** — см. в *Компонентной формы типы**: подраз-

дел — *компонентная полиформа**.

Компонентная полиформа многозначная* — 1) *компонентная полиформа**, выстроенная в одном голосе (пласте) музыкальной ткани на основе двух и более композиционных принципов, действующих относительно одновременно и непрерывно на всём протяжении музыкального процесса, придавая ему таким образом многозначное композиционное содержание; 2) *компонентная полиформа** с несколькими принципами структуры; 3) то же, что *Компонентная форма смешанная**.

Компонентная полиформа многоплановая* ⁵²⁸ — 1) *компонентная полиформа**, складывающаяся на основе двух и более композиционных принципов, из которых один или более функционируют рассредоточено, а другой или другие непрерывно; 2) *компонентная полиформа**, содержащая несколько композиционных планов, одни из которых являются непрерывными, а другие рассредоточенными.

Компонентная система* — то же, что *Компонентная композиционная система**.

Компонентная структура* — то же, что *Компонентная композиционная структура**.

Компонентной полиформы виды* — см. в *Компонентной полиформы типы**.

Компонентная форма* — форма, складывающаяся на уровне развития какого-либо из средств музыкальной ткани, т.е. того или иного её компонента (динамики, фактуры, метроритмических элементов, гармонических элементов и др.); то же, что *Параметрная форма*. См. также: *Компонентной формы виды**, *Компонентной формы типы**.

Компонентная форма геометрическая* — см. в *Компонентной формы типы*.

Компонентная форма многоплановая* — *компонентная форма**, выстроенная на основе двух и более композиционных принципов, действующих одновременно и с условием, что одни из них функционируют рассредоточено (т.е. на уровне отдельных этапов композиционного процесса), а другие непрерывно имеющая несколько композиционных планов.

Компонентная форма мобильная* — *компонентная форма**, структурное содержание которой изменяется вместе с применением новых композиционных принципов в процессе её построения.

Компонентная форма одноматериальная* — *компонентная форма**, образующаяся в процессе развития одного из компонентов (= одного из музыкальных средств) музыкальной ткани сочинения. См. также о ней в *Компонентной формы виды**; то же, что *Однокомпонентная форма**.

Компонентная форма одноплановая* — см. в *Компонентной формы типы**.

Компонентная форма стабильная* — 1) *компонентная форма**, структура которой выстраивается от начала до конца на основе одного и того же или одних и тех композиционных принципов; 2) *компонентная форма**, содержание композиционно-структурной организации которой неизменно на всём её протяжении.

Компонентно-геометрическая структура* — композиционная структура, складывающаяся на уровне развития каких-либо компонентов музыкальной ткани (в том числе: гармонических, метроритмических, фактуры и др.), графический образ которой представляется в качестве одной или нескольких геометрических фигур.

⁵²⁸ Термин, производный от понятия "многоплановая форма" В.В. Протопопова.

См. *Компонентная форма геометрическая**.

Компонентно-геометрическая форма* — то же, что *Компонентная форма геометрическая**.

Компонентно-драматургическая структура* — драматургическая структура, связанная с развитием какого-либо из компонентов (средств) музыкальной ткани сочинения; то же, что *Компонентно-драматургический план**.

Компонентно-драматургический план* — то же, что *Компонентно-драматургическая структура**.

Компонентно-драматургический принцип (= принцип компонентной драматургии)* — правило построения сюжетно-образной основы музыкального сочинения на уровне сопоставления и взаимодействия каких-либо его *о д н о р о д н ы х с р е д с т в* (= компонентов), функционирующих в качестве относительно самостоятельных конструктивно-драматургических элементов — интонаций и интонационных комплексов различного содержания и структурной сложности.

Компонентно-драматургический процесс* — драматургический процесс, связанный с развитием какого-либо из компонентов музыкальной ткани.

Компонентно-композиционная многозначность* — конструктивная особенность *компонентной формы**, которая связана с восприятием её композиционных закономерностей как относящихся почти на равных к двум и более музыкальным формам.⁵²⁹

Компонентно-композиционная многоплановость* — конструктивная *многоплановость компонентной формы** или, иначе, образование в *компонентно-композиционном процессе** двух и более относительно независимых и параллельно существующих форм, связанных с одним и тем же или разными композиционными принципами. Напр., принципов трёхчастной композиции с кодой и рассредоточенных вариаций. Такая композиционная многоплановость может складываться на уровне как одного и того же компонента музыкальной ткани, так и нескольких, в том числе в рамках одного и того же голоса (слоя) музыкальной ткани, а также двух и более её голосов (пластов).⁵³⁰

Компонентно-композиционная природа* — всё существующее в музыкальной ткани сочинения на уровне *с о д е р ж а н и я* и *о т н о ш е н и я* всех составляющих её компонентов (= музыкальных средств).

Компонентно-композиционная система* — то же, что *Компонентная композиционная система**.

Компонентно-композиционная структура* — то же, что *Компонентная композиционная структура**.

Компонентно-композиционный материал* — конструктивный материал музыкальной ткани сочинений; см. также *Компонентно-тематический материал**.

⁵²⁹ Явление конструктивной многозначности разработано Ю.Н. Холоповым по отношению к особому состоянию тональной организации, когда в ней одновременно на равных или почти на равных в разных тональностях оцениваются функционально-гармонический процесс, присущий музыкальной ткани какого-либо сочинения.

⁵³⁰ Явление композиционной многоплановости на уровне всей музыкальной ткани сочинений было замечено много десятилетий назад в отечественной теории музыки. Одним из первооткрывателей этой многоплановости является В.В.Протопопов.

Компонентно-композиционный принцип* (= *принцип компонентного формообразования**) — правило построения композиционной структуры музыкального сочинения на уровне развития, сопоставления и взаимодействия каких-либо его однородных средств, (напр., только звуковых, только ритмических, только динамических и т.д.), функционирующих в качестве относительно самостоятельных конструктивно-композиционных единиц различного содержания и структурной сложности.

Компонентно-композиционный процесс* — композиционный процесс, образующийся на уровне тех или иных компонентов (= средств музыкальной ткани). Напр., динамики, ритма, фактуры, артикуляции: *динамическая форма**, *ритмическая форма*, *фактуроформа**, *артикуляционная форма**; то же, что *Компонентный формопроцесс**.

Компонентно-композиционный слой* — один из взаимодействующих по вертикали компонентно-композиционных процессов*, функционирующий в качестве относительно самостоятельного конструктивно-композиционного слоя музыкальной ткани сочинения. Это взаимодействие может принимать разное обличье, в том числе: композиционно-однотипное (синхронное, асинхронное) или композиционно-разнотипное, связанное с традиционными принципами формообразования и относительно новыми. В природе таких слоёв и их взаимодействия, как правило, кроется ряд важных фактов, способных открыть многое в аспекте индивидуальности композиционного мышления того или иного композитора, содержания его авторской драматургии.

В современном музыкальном сочинении любая из *компонентных форм** и связанная с ней *компонентно-драматургическая структура**, способны оказаться сильными композиционно-драматургическими факторами, причем настолько сильными, что именно они могут быть восприняты как ведущие конструктивные явления.

Компонентно-тематический материал* — любые составляющие музыкальной ткани сочинения, функционирующие в нём как её конструктивные элементы, в том числе, и как квази тематический, а в отдельных случаях даже тематический материал; см. *Компонентно-композиционный материал**. К числу таких средств относится:

- средства гармонической природы, ритмической, штриховой;
- фактура,
- тембр,
- динамика,
- сонантные единицы, связанные с различными звуковыми созвучиями, в том числе: интервалами, аккордами, шумосозвучиями*, сонорами,
- плотностные единицы, связанные с уровнем близости отдельных составляющих этого материала (в частности, звуков, длительностей, тембров, голосов),
- конструктивные составляющие "инструментально-актёрского театра" (если он, естественно, имеет место в музыкальном сочинении), в том числе: мимика исполнителей, их различные, в том числе и квази гимнастические телодвижения, перемещения на сцене и пр.

В XX столетии многие из вышеназванных конструктивных элементов, сегодня обретают подчас в отдельных сочинениях всё более нарастающую индиви-

дуальность, при одновременном повышении их драматургического и формообразующего значения⁵³¹.

Особенно ярко эта тенденция проявляет себя в сочинениях второй половины XX века на уровне гармонии, ритма и фактуры. Именно они всё чаще выступают здесь не только как важные композиционно-драматургические составляющие, но и как собственно темы (*гармоние-темы**, ритмотемы, *фактуротемы**). В последнем случае, эти компоненты музыкальной ткани функционируют уже в качестве ведущих композиционных и драматургических факторов, и подчас полностью вытесняют с этой позиции такое традиционно значимое композиционно-драматургическое средство как "тема-мелодия".

В любом и не только современном, музыкальном сочинении композиционный и драматургический процессы всегда предстают как совокупность и взаимодействие нескольких относительно самостоятельных, соответственно, *компонентно-композиционных планов** и *компонентно-драматургических планов**, каждый из которых связан с развитием только одного из средств музыкальной ткани этого сочинения.⁵³² Отдельные из этих планов, содержание и закономерность развития

⁵³¹ К числу новейших средств современной музыкальной ткани, связанных с этой тенденцией сегодня относят также и сам музыкальный звук, и "параметр экспрессии" (понятие, введённое В.Н. Холоповой), и свет (цвет).

⁵³² Как пишет, в связи с данной проблемой, В. Н. Холопова "<...> ещё в музыке первой половины века в качестве ведущих основ [формообразования — Д. Ш.] стали выступать ритмика и мелодическая линейность. Во второй половине к ним прибавились фактура, тембр (звук, сонор), «параметр экспрессии», пространственность и другие (регистр, динамика), до 8-10 параметров. <...> (Основы формообразования разномасштабны и действуют на трёх основных масштабных уровнях: 1) макроуровень — уровень драматургии и архитектоники формы, 2) средний (медиоуровень, или мидлуровень) — уровень классического мелодического тематизма, 3) микроуровень — уровень звука, фактуры, ритмики, мелодической линейности, «параметра экспрессии», пространственности, регистра, динамики. Такой фундаментальный для европейской музыки параметр, как звуковисотность, может охватывать и все уровни, но может концентрироваться лишь на микроуровне (например, висотная серия). Возросший в своем значении ритмовременный параметр может выходить за рамки только микроуровня и распространяться на макроуровень (пропорции архитектоники). Наиболее обогащённым во второй половине XX в. выступает микроуровень. <...> Композиторами данного периода выработаны особые программы создания музыкальных композиций от низшего до высшего уровней. «Стохастическая музыка» Ксенакиса после начального интуитивного импульса компонируется от микрокомпозиции с вероятностным выбором тембра или семейства инструментов, высоты, громкостной динамики и длительности звука, к макрокомпозиции, для которой избирается общий логический остов и определяется система операций с элементами микрокомпозиции. Те же стадии — в «Проектной музыкальной композиции» Когоутека. У Штокхаузена в композиционную иерархию входят «пункты», «группы», «массы», их связи, особое понятие составляет «момент-форма» (музыкальное событие в одновременности), актуальная задача видится в унификации материала и формы. Сложность сочинения музыкального произведения со специальной работой на всех уров-

основополагающих элементов которых не имеют яркой индивидуальности, обычно не оцениваются как самостоятельно действующее или, по крайней мере, как важное композиционное и драматургическое явление, и, чаще всего, обладают либо сходным, либо (в более редких случаях) даже идентичным конструктивным решением. И напротив, планы, имеющие такую индивидуальность, как правило, всегда предстают в виде своеобразных композиционных и драматургических составляющих *панкомпозиционного** и *пандраматургического процессов**.

Компонентное пространство* — пространство музыкальной ткани, связанное с развитием одного из её компонентов.

Компонентной формы виды* — *компонентные формы**, складывающиеся в процессе развития каких-либо средств музыкальной ткани. (См. также *Компонентной формы типы**.) К числу видов *компонентной формы**, в частности, относятся:

- **компонентная форма акустическая*** — компонентная *форма**, образующаяся на уровне акустических параметров музыкального сочинения (см. *Акустическая тема**); то же, что *Акустическая форма**. Напр.:
 - **акустические вариации*** — вариации на *акустическую тему**;
 - **акустические вариации рассредоточенные*** — разновидность *акустической компонентной формы**, в которой вариации на *акустическую тему** выполняются рассредоточенно, т.е. не подряд;
 - **акустические стереовариации*** — разновидность *акустической компонентной формы**, в которой объектом вариаций служит *акустическая тема** со стереофоническими параметрами;
 - **акустические стереовариации рассредоточенные*** — разновидность *акустической компонентной формы**, в которой вариации на *акустическую тему** со стереофоническими параметрами выполняются рассредоточенно;
 - и др.;
- **компонентная форма векторная*** — форма сочинения, образующаяся на уровне направления (= вектора) мелодического (линейного) движения в одном голосе, нескольких или всех голосах музыкальной ткани. Напр.:
 - **векторная континуально-волнообразная форма*** — разновидность *векторной компонентной формы**, содержание которой складывается на уровне направления движения голосов (= пластов) музыкальной ткани какого-либо сочинения и представляет собой непрерывное волнообразное построение (= структуру);
 - **векторный канон*** — канон, в котором объектом имитации являются направления движения голосов;
 - **свободный двухголосный зеркальный векторный канон*** — разновидность *векторного канона**, в котором голоса имитируют направление движения друг друга зеркально;
 - и др.;

- **компонентная форма гармоническая*** — 1) *компонентно-композиционная структура**, складывающаяся на уровне отношений каких-либо однородных гармонических элементов (в том числе: интервалов, аккордов, соноров, шумозвуков), а также на уровне содержания функциональных отношений гармонических центров, групп созвучий, гармонических слоёв и гармонических зон и др. В качестве самостоятельной подгруппы гармонических форм выступают также различные *звукоплотностные формы**, в частности, *интервальные плотностные формы** и *голосовые плотностные формы**. (В данной классификации этот "материальный тип" компонентных форм рассматривается в составе *плотностных форм**); 2) композиционная структура, складывающаяся на уровне каких-либо звуковых составляющих музыкальной ткани, взятых как порознь, так и в различных совокупностях, в том числе: содержания звукоязычного процесса, структуры интервалики и аккордики; содержания функциональных отношений тех или иных звуковых элементов, в частности, гармонических интервалов, аккордов, тональных центров, слоёв и зон и др.; 3) то же, что *Звуковые компонентные формы**. Напр.:
- **аккордовая компонентная форма*** — композиционная структура, складывающаяся на уровне отношений отдельных аккордов и аккордовых групп:
 - **аккордовая форма многозначная***;
 - **гармоническое микророндо*** — относительно небольшое по своим масштабам рондо, складывающееся на уровне отношений каких-либо однородных гармонических элементов (в том числе: отдельных интервалов, аккордов, *соинтерваллий** или групп аккордов, мотивов и др.):
 - **гармоническое микророндо чётное*** — форма рондо, образующаяся на уровне кратких элементов и фрагментов гармонического материала, в которой рефрен появляется только вторым, т.е. после эпизодов;
 - **звукорядо-компонентная форма*** — то же, что *Тономодусная компонентная форма**;
 - **интервальная компонентная форма*** — компонентная форма*, в качестве основных синтаксических единиц которой выступают отдельные интервалы и интервальные группы (=соинтервалия*); то же, что *Интервальная форма**. Напр.:
 - **интервально-позиционные микровариации тройные рассредоточенные***,
 - **интервально-прогрессивная континуальная пятифазная форма***,
 - **интервальное рондо чётное*** — форма рондо, в роли чётного рефрена и эпизодов которой выступают или отдельные интервалы или соинтервалия* (= группы интервалов).
 - **многопланово-многозначная интервальная форма*** (напр.: *позиционно-интервальные микровариации** / *микровариации на интервальные группы** / *чётное интервальное рондо**; *интервальное рондо** / *двухчастная контрастно-развивающая форма* / *рассредоточенные вариации*);
 - **позиционная компонентная форма*** — компонентная форма*, скла-

дывающаяся на уровне п о з и ц и о н н ы х (= тональных) отношений отдельных разделов или фаз гармонического процесса. Напр.:

- **позиционная рондо-вариационная форма*** — форма рондо, складывающаяся на уровне позиционных (= тональных) отношений отдельных разделов или фаз гармонического процесса;
- **позиционно-интервальные тройные рассредоточенные микро-вариации*** — форма рассредоточенных вариаций, в которой функцию "микротем" выполняют три мотива, а роль рассредоточенных микро-вариаций — относительно краткие фрагменты музыкальной ткани, где эти мотивы появляются в тех или иных новых позициях;
- **сонорная компонентная форма*** — *компонентная форма**, образующаяся на уровне композиционных отношений соноров. Напр., *Сонороленточный континуальный период**;
- **тономодусная компонентная форма*** — 1) *компонентная форма**, образующая на уровне отношений модусов тонов (= *тономодусов**); 2) *компонентная форма**, складывающаяся на уровне звукорядного процесса; 3) *компонентная форма**, образующаяся на уровне отношений зон гармонического процесса, связанных с определёнными звукорядами; то же, что *Тономодусная форма**. Напр.:
 - **континуальная пятифазная тономодусная форма***;
 - **регрессирующая тономодусная форма***;
 - **тонокрещендирующая колор-форма***;
 - **тономодусная, интервально-прогрессирующая континуальная пятифазная форма*** — *тономодусная компонентная непрерывная форма** с прогрессивно развивающейся интервальной структурой;
- **компонентная форма громкостная (= динамическая)*** — 1) *компонентная форма**, образующаяся на уровне сопоставления и взаимодействия громкостных (= динамических) составляющих музыкальной ткани; 2) форма сочинения на уровне его громкостного содержания, громкостного процесса; 3) то же, что *Компонентная форма динамическая**, *Динамическая форма**. Напр.:
 - **громкостная волнообразная форма***:
 - **громкостная волнообразная крещендирующая форма***,
 - **громкостная серпантинная волна с обрамлением***;
 -
 - **громкостная зеркально-прогрессивная шестичастная форма***;
 - **громкостная континуальная форма*** (= *статическая**);
 - **громкостная многозначная форма***. Напр.:
 - **громкостная серпантинная волна с обрамлением*** / **громкостное рондо пятифазное***⁵³³,
 - **громкостная многоплановая форма***. Напр.:
 - **громкостная трёхплановая форма***: **громкостное чётное рондо*** /

⁵³³ Отдельные композиционные планы и композиционные значения в, соответственно, многоплановых, многозначных и многопланово-многозначных формах разделены косой линией.

- громкостная трехступенчатая крещендирующая рассредоточенная форма** / *громкостная трёхчастная оstinатная рассредоточенная форма**;
- *громкостная многоступенчатая форма**;
 - *громкостная оstinатная рассредоточенная трёхчастная форма**;
 - *громкостная статическая форма**. Напр.:
 - *громкостной прямоугольник**;
 - *громкостная трёхчастная оstinатная рассредоточенная**;
 - *громкостная полифигурная строго-геометрическая форма** — геометрическая форма, образующаяся на уровне динамической ткани музыкального сочинения и имеющая многофигурное содержание;
 - *громкостная серпантинная волна с обрамлением**;
 - *громкостная статическая форма**;
 - *громкостная структура серпантинно-прогрессирующая**;
 - *громкостная трёхступенчатая крещендирующая рассредоточенная форма**;
 - *громкостная форма прогрессивная**;
 - *громкостное рондо**:
 - *громкостное рондо классическое**;
 - *громкостное рондо концентрическое** — форма на уровне динамического процесса, в которой наблюдаются признаки как формы рондо, так и концентрической (напр., $f - p - f - tr - f - p - f$);
 - *громкостное рондо пятифазное**;
 - *громкостное рондо серпантинно-крещендирующее с внутренним рефреном**;
 - *громкостное рондо чётное*;
 - *громкостной прогрессивный период**:
 - *димиinuирующй громкостной период**;
 - *крещендирующй громкостной период**;
 - *громкостной прямоугольник** — см. (ниже) динамическая геометрическая компонентная форма*;
 - *громкостной равнобедренный треугольник** — см. (ниже) динамическая геометрическая компонентная форма*;
 - *динамическая геометрическая компонентная форма**:
 - *динамический равнобедренный треугольник** — форма динамического процесса, напоминающая фигуру равнобедренного треугольника (напр., $pp < ff > pp$);
 - *динамическая многоступенная (= многоступенчатая) компонентная форма**:
 - *динамическая трёхступенчатая прогрессивная (= крещендирующая) рассредоточенная форма**;
 - *динамическая пятиступенная разносторонняя "пирамида"**;
 - *динамическая трехступенная "пирамида" неполная восходящая** (т.е. без "спуска");
 - *динамическая шестиступенная равносторонняя пирамида**;
 - *динамическая полифигурная строго геометрическая форма** — форма многоголосного динамического процесса, напоминающая последовательно складывающуюся многофигурную геометрическую форму; то же *громкост-*

ная полифигурная строго геометрическая форма* (напр., состоящая из нескольких разных или одинаковых треугольников или тех и других, а также из разных геометрических фигур:

$p < f > p$, $p < f > p$, $p < ff > p$, $p < fff > p$ —



одного прямоугольника — $fff fff fff$ и т.д.);



- **динамическая традиционная форма***:
 - **динамический** (= **громкостной**) **период прогрессивный***;
 - **динамический** (= **громкостной**) **период регрессивный** (= **диминуирующий**)*;
 - **динамический** (= **громкостной**) **период прогрессивный***;
 - **динамическое** (**громкостное**) **серпантинно-крецендирующее рондо с внутренним рефреном, местными репризами и кодой***⁵³⁴;
- **динамический цикл***:
 - **зеркально-прогрессивная шестичастная громкостная форма***;
 - **зеркально-прогрессивная пятичастная с тихой "репризой"*** (= **разносторонняя пятиступенчатая громкостная пирамида***);
- **компонентная форма диапазонная*** — форма сочинения на уровне его диапазонного содержания, диапазонного процесса. Напр.:
 - **диапазонная волнообразная крецендирующая форма*** — **диапазонная компонентная форма***, содержание которой имеет волнообразную структуру;
 - **диапазонная зеркально-волнообразная крецендирующая форма с обрамлением***;
 - **диапазонная свободно-геометрическая** (= **рельефная, квази ландшафтная**) **форма*** — **диапазонная компонентная форма***, структура которой обладает свободными геометрическими параметрами;
 - **диапазонная форма крецендирующая*** — **диапазонная компонентная форма***, параметры которой изменяются постепенно в сторону их увеличения; то же, что **Диапазонная форма прогрессивная***;
 - **диапазонная форма прогрессивная*** — **диапазонная компонентная форма***, параметры которой изменяются прогрессивно; то же, что **Диапазонная форма крецендирующая***. Напр.:
 - **диапазонный прогрессивный период***;
 - **диапазонный крецендирующий период***;
 - **диапазонная форма регрессивная*** — **диапазонная компонентная форма***, параметры которой изменяются регрессивно; то же, что **Диапазонная форма диминуирующая***. Напр.:
 - **диапазонный регрессивный период***;
 - **диапазонный диминуирующий период***;
 - **диапазонная форма с обрамлением*** — **какая-либо диапазонная компо-**

⁵³⁴ Т.е. с рефреном, который не появляется в начале и конце формы рондо.

*нентная форма**, имеющая позиционное обрамление;

- *диапазонный диминуирующий период* (= *диапазонный регрессийный период**);

- *диапазонный крещендирующий период** (= *диапазонный прогрессийный период**);

- *диапазонный равнобедренный треугольник** — *диапазонная компонентная форма**, графические очертания которой напоминают равнобедренный треугольник;

- *диапазонный регрессийный период* (= *диминуирующий диапазонный период*)*;

- *компонентная форма одноматериальная** — форма, образующаяся в процессе развития одного из компонентов музыкальной ткани. Напр., динамики — *компонентная форма динамическая** или фактуры — *компонентная форма фактурная**; то же, что *Однокомпонентная форма** и *Монокомпонентная форма**;

- *компонентная форма разноматериальная** — *компонентная форма**, образующаяся на уровне нескольких компонентов музыкальной ткани. Напр., динамики и фактуры; то же, что *Поликомпонентная форма**;

- *однокомпонентная форма** (= *монокомпонентная форма**) — то же, что *компонентная форма одноматериальная**;

- *компонентная форма плотностная** — *компонентная форма**, образующаяся на уровне плотностных параметров музыкальной ткани, связанных со взаимным расположением тех или иных её однородных конструктивных средств.⁵³⁵ В зависимости от музыкальных средств, на уровне которых складывается *плотностная компонентная форма**, различаются её материальные варианты, в том числе виды и подвиды. Напр.:

*звукоплотностная форма**

- *звукоплотностной прогрессийный период**:

- *звукоплотностной крещендирующий период**;

- *звукоплотностной равнобедренный треугольник**;

- *звукоплотностная свободно-геометрическая* (= *рельефная*) *форма**;

- *звукоплотностная серпантинная волна с обрамлением**;

- *звукоплотностная строго-геометрическая многоэлементная крещендирующая форма**:

- *звукоплотностная строго-геометрическая многоэлементная крещендирующая форма континуальная**;

- *звукоплотностная строго-геометрическая многоэлементная крещендирующая форма рассредоточенная**;

⁵³⁵ Анализ плотности расположения тех или иных музыкальных средств связан с оценкой близости их вертикального ("вертикальная плотность") и горизонтального ("горизонтальная плотность") расположения относительно друг друга. Понятие "вертикальная плотность" относится к тому или иному числу о д н о р о д н ы х простейших компонентов музыкальной ткани, появляющихся одновременно, понятие "горизонтальная плотность" — к числу этих компонентов, приходящихся на какую-либо единицу измерения музыкального времени.

- и др.

интервально-плотностная форма*

- **интервально-плотностная прогрессийная форма***:
 - **интервально-плотностная многофазная диминуирующая форма с обрамлением***;

плотностно-голосовая форма*

- **плотностно-голосовая зеркально-симметричная форма***;
 - **плотностно-голосовая прогрессийная форма***:
 - **плотностно-голосовой крещендирующий период***;
 - **плотностно-голосовая строго геометрическая форма***:
 - **плотностно-голосовая строго геометрическая форма в форме трапеции***⁵³⁶;
 - **плотностно-голосовая свободно-геометрическая (= рельефная) форма***:
 - **плотностно-голосовая трёхчастная форма***;
 - и др.
- **компонентная форма разноматериальная*** — компонентная форма*, образующаяся на уровне нескольких (но не всех) компонентов музыкальной ткани; то же, что *Компонентная форма полиматериальная**;
- **компонентная форма ритмическая*** — 1) компонентная форма*, образующаяся на уровне сопоставления и взаимодействия однородных ритмических компонентов музыкальной ткани; 2) композиционная структура, складывающаяся на уровне отношений каких-либо ритмических составляющих музыкальной ткани (в том числе: простых длительностей, ритмических групп, макроритмогрупп, темпоединиц), а также на уровне отношений отдельных фаз (разделов, частей) любых *компонентных процессов** (напр., динамических, плотностных, тембровых, гармонических и пр.) по их протяженности; то же, что *Ритмическая форма*, *Ритмоформа*. Напр.:
- **компонентная ритмоформа встречная зеркально-прогрессийная пластовая*** — форма, в которой в виде двух встречных ритмических потоков взаимодействуют два композиционных пласта, выстроенных прогрессийно и при этом зеркально повторяющих ритмическое содержание друг друга; то же, что *Встречно-прогрессийная ритмоформа**, образующаяся на уровне пласта, нескольких пластов музыкальной ткани;
 - **компонентная ритмоформа встречно-прогрессийная***⁵³⁷ — *компонентная форма**, образующая в сфере конструктивно-синтаксических отношений ритмических единиц музыкальной ткани, характерной закономерностью которой является появление в условиях одного голоса (= пласта, нескольких голосов или пластов) нескольких относительно самостоятельных разделов, ритмическая структура которых попарно выстраивается по отношению друг к другу зеркально и по принципу прогрессии;
 - **компонентная ритмоформа многозначная*** — ритмоформа, имеющая

⁵³⁶ Т.е. форма, голосовая структура экспозиции которой выстроена *прогрессийно*, репризы — *регрессийно*, а середины — статично.

⁵³⁷ Термин Шевченко Т.В.

несколько конструктивных значений одновременно;

- **компонентная ритмоформа прогрессийно-распредоточенная*** — ритмоформа, отдельные разделы (фазы) которой выстроены по принципу прогрессии, но расположены на некотором расстоянии друг от друга;
 - **компонентная ритмоформа распредоточенная пространственно-регрессийная*** — то же, что *прогрессийно-распредоточенная ритмоформа**;
 - **компонентная ритмоформа регрессийно-распредоточенная*** — ритмоформа, отдельные разделы (фазы) которой выстроены по принципу регрессии, но расположены на некотором расстоянии друг от друга;
 - **компонентные ритмические вариации:**
 - **компонентные ритмические вариации многозначные*** — ритмические вариации, при построении которых используется ещё какой-либо композиционный принцип (= какие-либо), в результате чего ритмоформа сочинения обретает два или более композиционных значений. (Напр., если одна из вариаций повторяется точно и неоднократно, она приобретает параллельно значение внутренней репризы, а в масштабах сочинения также и значение внутреннего рефрена, что в свою очередь приводит к появлению признаков формы рондо);
 - **компонентные ритмические вариации двойные***;
 - **компонентные ритмо-гармонические вариации***;
 - **компонентные ритмополифонические микровариации***;
 - **компонентный ритмопериод***:
 - **компонентный ритмопериод квази зеркальный*** — ритмический период, синтаксические единицы которого содержат зеркально или квази зеркально (т.е. не обязательно отражающий точно) выстроенный ритмический материал;
 - **компонентный период изоритмический с репризой-кодой***;
 - **компонентный ритмопериод прогрессийный (= крещендирующий) ***;
 - **компонентное ритморондо с зеркально-прогрессийной структурой***;
 - **компонентная ритмоформа серпантинно-прогрессирующая***;
 - **компонентная ритмоформа стреттная трёхчастная континуальная*** — трёхчастная репризная ритмоформа, образующаяся в многоголосной ткани, с репризой, возникающей не одновременно во всех голосах, а с определённым имитационным запозданием;
- **компонентная форма разноматериальная*** — *компонентная форма**, в качестве материального основания которой выступает несколько компонентов музыкальной ткани; то же, что *поликомпонентная форма**;
- **компонентная форма сонантная*** — *компонентная форма**, конструктивным материалом которой являются сонантные единицы, т.е. единицы гармонического напряжения.⁵³⁸ Напр.:

⁵³⁸ Понятие "*сонантная форма**" относится к композиционным процессам, конструктивным материалом которых являются различные *сонантные единицы*, т.е. единицы гармонического напряжения. Анализ *сонантного композиционного процесса* * связан с последовательной "цифровой оценкой" напряжения гармонических вертикалей музыкальной ткани, в том числе: интервалов, аккордов, соноров и поли-

-
- **компонентная форма сонантная форма горно-рельефная*** — сонантная компонентная форма, внешний "облик" которой напоминает очертание какого-либо горного рельефа;
 - и др.;
 - **компонентная форма сценическая*** — *компонентная форма**, конструктивным материалом которой является актёрская игра музыкантов-исполнителей, в том числе: их мимика, жестикуляция, различные, в том числе, подчас очень экстравагантные позы и телодвижения в момент игры на своих и чужих инструментах, своеобразное обращение с этими инструментами и со сценическим реквизитом, а также всяческие перемещения на сцене. К разновидностям этой формы, в частности, относятся:
 - **компонентно-сценические вариации*** — форма вариаций, конструктивным материалом которой является актёрская игра музыкантов-исполнителей (см. *сценическая компонентная форма**). Напр.:
 - **компонентно-сценические вариации одинарные***;
 - **компонентно-сценические вариации двойные***;
 - **компонентно-сценический цикл*** — разновидность компонентно-циклической формы, конструктивным материалом которой является актёрская игра музыкантов-исполнителей (см. *сценическая компонентная форма**);
 - **компонентная форма тембровая*** — форма сочинения на уровне его тембрового содержания, процесса; то же, что *Тембровая форма**, *Темброформа**. Напр.:
 - **темброкомпонентная форма двухчастная развивающая с репризой-кодой***;
 - **темброформа многозначная***;
 - **темброформа свободно-геометрическая***, в том числе:
 - **темброформа "винтообразная"*** (= "**форма морской раковины**");
 - и др.;
 - **темброформа строго геометрическая***:
 - **темброформа полипрямоугольная квази симметричная пятичастная***;
 - **темброформа полипрямоугольная крещендирующая трёхчастная***;
 - **темброформа полипрямоугольная шестичастная прогрессивная***;
 - и др.;
 - **тембровариации*** — вариационная форма, в которой варьируется тема, представляющая собой тембровое содержание музыкальной ткани, как её основную модель (в том числе, расположенную в начале, в середине — middle-вариации, в конце сочинения. Напр.:

фонических созвучий, сопоставлением этих оценок, выявлением той или иной композиционной закономерности в их смене (напр., рондообразной, крещендирующей, диминуирующей, симметричной и др.). При переводе получаемых в ходе анализа цифровых данных в линейно-графические, каждый из рассматриваемых сонантных процессов подобно плотностям, также обретает свой собственный "графический образ", свой *рельеф-форму** и также со *строго-геометрической** или *свободно-геометрической структурой**.

- **тембровариации высотно-тембровосходящие каскадные стреттные*** — *тембровариации**, в которых происходит постепенная замена относительно низких тембров на более высокие с одновременным стреттным появлением как новых тембров, так и самих вариаций;
- **высотно-тембронисходящие вариации каскадные стреттные*** — *тембровариации**, в которых происходит постепенная замена относительно высоких тембров на более низкие с одновременным стреттным появлением как новых тембров, так и самих вариаций;
- **темброблочные вариации стреттные*** — *тембровариации**, в которых происходит обновление тембрового содержания темы на уровне отдельных групп (блоков) инструментов с одновременным стреттным появлением этих вариаций;
- **тембровое рондо*** — форма рондо, в роли рефрена и эпизодов которой, выступают отдельные тембры или группы тембров;
- **темброплотностная форма крещендирующая*** — прогрессивная форма, складывающаяся на уровне числа тембров, применяемых при создании музыкальной ткани;
- **компонентная форма темповая*** — *компонентная форма**, образующаяся на уровне соотношения темпов, применяющихся при создании музыкального сочинения. Напр.:
 - **темпоформа волнообразная (однофазная)***;
 - **темпоформа двойная трёхчастная***;
 - **темпоформа строго геометрическая***:
 - **темпоформа зеркально-прогрессивная пятиступенчатая (= пирамидная)***;
 - **темпоформа пятиступенчатая разносторонняя пирамидная***;
 - **темпоформа типа "двойные вариации"***;
 - **темпоформа трехсемичастная***;
 - и др.
- **компонентная форма фактурная*** — 1) *компонентная форма**, образующая на уровне отношений фактурных конструктивных единиц музыкальной ткани; 2) *компонентная форма**, в которой роль темы (тем) выполняет одна или несколько фактур; 3) то же, что *Фактуротематическая форма**, *Фактуроформа**. К числу видов и подвидов этой формы, в частности, относятся:
 - **фактуротематическая форма многозначная***, т.е. форма, имеющая несколько конструктивно-композиционных значений;
 - **фактуротематическая форма многоплановая*** — разновидность *полиформы**, т.е. формы, имеющей несколько композиционных планов, в том числе: а) параллельно и непрерывно развивающихся в разных голосах (= пластах) музыкальной ткани; б) параллельно развивающихся, но при этом отдельные из таких планов развиваются рассредоточенно, а другие непрерывно;
 - **фактуротематическая форма многопланово-многозначная***;
 - **фактуротематическая форма модулирующая*** (т.е. форма, в которой наблюдаются переходы из незавершённой композиционной структуры одного типа в другой);
 - **фактуротематическая форма-момент*** (= *фактуроформа момент**

— "музыкальное событие в одновременности"⁵³⁹);

- *фактуротематическая форма сонатная с двумя разработками и репризами и фактуротематическими реминисценциями**,

- *фактуротематическая форма сонатно-вариационная** (= *фактуро-форма сонатно-вариационная**);

- *фактуротематическое рондо** — форма рондо, в котором композиционные функции рефрена и эпизодов выполняют *фактуротемы**. Его известные разновидности:

- *фактуротематическое рондо перекрёстное многоплановое** — рондо, в котором отдельные эпизоды — *фактуротемы**, повторяются, играя таким образом роль местных рефренов, т.е. рефренов на уровне не всего сочинения, а только каких-либо из его относительно самостоятельных композиционных планов;

- *фактуротематическая форма стреттная трёхчастная континуальная** — трёхчастная форма, в которой одни композиционные разделы, выстроенные на основе *фактуротем** появляются в каких-либо голосах (= пластах) музыкальной ткани, не дожидаясь окончания других композиционных разделов, также выстроенных на аналогичной или другой *фактуротемы**. Данное явление особенно характерно для репризных разделов музыкальных форм;

- *фактуротематические вариации** — форма вариаций, функцию темы (= тем) которых выполняет *фактуротема** (= *фактуротемы**). Их разновидности:

- *фактуротематические двойные вариации** — вариации на две *фактуротемы**;

- *фактуротематические двойные контрапунктические сквозные микрвариации** — вариации на две *фактуротемы**, т.е. фактуротематические вариации, содержащие два параллельно развивающихся композиционных плана, конструктивным материалом каждого из которых являются относительно автономные и краткие мелодические, линейные и гармонические звуковые элементы на уровне мотивов, интервалов и созвучий;

- *фактуротематические middle-вариации** — вариации, *фактуротема** которых расположена в середине всей вариационной формы;

- *фактуротематические многотемные рассредоточенные вариации**⁵⁴⁰;

- *фактуротематические одготемные вариации**;

- *фактуротематические стреттные вариации**;

- *фактурные предготематические вариации** — вариации, *фактуротема** которых возникает только после этих вариаций;

- и др.

➤ *компонентная форма штриховая** — *компонентная форма**, образую-

⁵³⁹ Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург. 1999. — С. 453.

⁵⁴⁰ Понятие "многотемные вариации" указывает на значительное число *фактуротем** в этих вариациях.

щая на уровне его штрихового содержания, процесса; то же, что *Штрихформа**, *Штриховая форма**. Напр.:

- **компонентная штрихформа сложная трёхчастная***;

- *компонентная форма штрихоплотностная** — то же, что *Плотностная форма штриховая*;

- *поликомпонентная форма** — то же, что *Компонентная форма разноматериальная** (см. выше).

Компонентной формы типы* — *компонентные формы**, складывающиеся на уровне каких-либо композиционных принципов. В зависимости от этих принципов и наряду с самыми традиционными композиционными формами (в том числе: периодом, простыми и сложными двух и трёхчастными формами, вариациями, рондо и др.) в частности, складываются:

- *компонентная моноформа** — *компонентная форма**, образование которой связано с действием одного композиционного принципа; то же, что *Компонентная форма одноплановая**, *Компонентная форма однозначная**. Её разновидности:

- *компонентная полиформа** — 1) *компонентная форма**, образование которой связано с относительно самостоятельным одновременным действием двух и более композиционных принципов на уровне только одного компонента музыкальной ткани, нескольких или всех её компонентов, следствием чего образуется то или иное конструктивное взаимодействие нескольких относительно самостоятельных *компонентных форм**; 2) *компонентная форма**, содержащая более одного композиционного плана (= *компонентная форма многоплановая**) или имеющая более одного композиционного значения (= *компонентная форма многозначная**); 3) *компонентная форма**, складывающаяся как результат взаимодействия двух и более относительно самостоятельных *компонентных форм**, в том числе, одноматериальных или разноматериальных, однотипных или разнотипных, образующихся, в частности, в одном и том же или разных слоях (голосах, пластах) музыкальной ткани. В зависимости от ряда конструктивных параметров (в частности, векторных и временных) различаются видовые и внутривидовые варианты варианты *компонентной полиформы**, в том числе:

- **компонентная полиформа вертикальная*** — *компонентная полиформа**, образующаяся как результат взаимодействия нескольких относительно более простых *компонентных форм**, образующих одновременно в двух и более одноматериальных или разноматериальных пластах музыкальной ткани, а также на уровне разных музыкальных средств, но в условиях одного и того же её пласта. Напр.:

- **компонентная полиформа асинхронная*** — *компонентная полиформа**, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани или разных музыкальных средств одного её пласта, в процессе развития которых асинхронно складываются **г р а н и ц ы** разделов (частей) *компонентных форм** одного или разного типа, входящих в эту полиформу. При этом различаются:

- **компонентная полиформа асинхронная однотипная*** — *компонентная полиформа**, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани, в каждом из которых границы разделов (частей) форм одного типа складываются

асинхронно;

- **компонентная полиформа асинхронная разнотипная*** — *компонентная полиформа**, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани, в каждом из которых границы разделов (частей) форм разного типа складываются асинхронно;

- **компонентная полиформа синхронная*** — *компонентная полиформа**, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани или разных музыкальных средств одного её пласта, в процессе развития которых синхронно складываются г р а н и ц ы разделов (частей) *компонентных форм** одного или разного типа, входящих в эту полиформу. При этом различаются:

- **компонентная полиформа синхронная однотипная*** — *компонентная полиформа**, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани, в каждом из которых границы разделов (частей) форм одного типа складываются синхронно;

- **компонентная полиформа синхронная разнотипная*** — *компонентная полиформа**, образующаяся на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов музыкальной ткани, в каждом из которых границы разделов (частей) форм разного типа складываются синхронно;

- **разнокомпонентная многозначная полиформа*** — *компонентная полиформа**, образующаяся на уровне нескольких разноматериальных пластов музыкальной ткани и при одновременном конструктивном действии нескольких разнотипных композиционных принципов, следствием чего эта полиформа обладает несколькими композиционными значениями⁵⁴¹;

- **разнокомпонентная полиформа относительно синхронная*** — *компонентная полиформа**, образующаяся на уровне нескольких разноматериальных пластов музыкальной ткани, в каждом из которых границы разделов (частей) форм одного или разного типа складываются относительно синхронно;

- **компонентная полиформа горизонтальная*** — *компонентная полиформа**, состоящая из нескольких частей. В том числе:

- **компонентная полиформа контрастно-составная*** — *компонентная полиформа**, составляющие части которой взаимно контрастны (но тем не менее содержат несколько сходных относительно кратких конструктивных элементов в точном или варьированном виде), следуют друг за другом без остановки и, как правило, не имеют заключительной каденции за исключением последней части;

- **компонентная полиформа циклическая*** — *компонентная по-*

⁵⁴¹ Композиционное явление в определённом аспекте напоминающее такое конструктивно-гармоническое явление как политональность, в которой одна, несколько или все субтональности имеют несколько позиционных значений.

*лиформа**, имеющая циклическое строение;

- **компонентная полиформа многозначная*** — 1) *компонентная полиформа**, выстроенная в одном голосе (пласте) музыкальной ткани на основе двух и более композиционных принципов, действующих относительно одновременно и непрерывно на всём протяжении музыкального процесса, придавая ему таким образом многозначное композиционное содержание; 2) *компонентная полиформа** с несколькими принципами структуры; 3) то же, что *Компонентная форма смешанная**;

- **компонентная полиформа многозначно-многоплановая*** — *компонентная полиформа**, обладающая одновременно чертами *компонентной полиформы многоплановой** и *компонентной полиформы многозначной**;

- **компонентная полиформа многоплановая*** ⁵⁴² — 1) *компонентная полиформа**, складывающаяся на основе двух и более композиционных принципов, из которых один или более функционируют рассредоточено, а другой или другие непрерывно; 2) *компонентная полиформа**, содержащая несколько композиционных планов, одни из которых являются непрерывными, а другие рассредоточенными;

- **компонентная полиформа однотипная*** — *компонентная полиформа**, образуемая на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов (= голосов, слоёв) музыкальной ткани, в каждом из которых синхронно складываются границы разделов (частей) форм одного типа (= форм с одним и тем же принципом структуры);

- **компонентная полиформа разнотипная*** — *компонентная полиформа**, образуемая на уровне нескольких одноматериальных или разноматериальных пластов (= голосов, слоёв) музыкальной ткани, в каждом из которых синхронно складываются границы разделов (частей) форм разного типа (= форм с различным принципом структуры); ⁵⁴³

- **разнокомпонентная многозначная полиформа*** — *компонентная полиформа**, образуемая на уровне нескольких компонентов музыкальной ткани и имеющая одновременно несколько композиционных значений; то же, что *Разнокомпонентная многозначная форма**; ⁵⁴⁴;

- **разнокомпонентная многозначная форма*** — то же, что *Разнокомпонентная многозначная полиформа**;

- **разнокомпонентная многоплановая полиформа*** — *компонентная полиформа**, образуемая на уровне нескольких компонентов музыкальной ткани и имеющая два и более одновременно и относительно независимо функционирующих композиционных плана; то же, что *Разнокомпонентная многоплановая форма**;

⁵⁴² Термин, производный от понятия "многоплановая форма" В.В. Протопопова.

⁵⁴³ Если при асинхронном варианте начала и завершения разных композиционных процессов могут совпадать и не совпадать друг с другом (т.е. одни пласты музыкальной ткани возникают раньше или заканчиваются позже, чем другие), то при синхронном — они начинаются и завершаются одновременно.

⁵⁴⁴ Термин, производный от понятия "многозначная тональность" Ю.Н. Холопова.

- **разнокомпонентная многоплановая форма*** — то же, что *Разнокомпонентная многоплановая полиформа**;
- **компонентная моноформа*** — *компонентная форма**, имеющая одно композиционное значение; то же, что *Компонентная форма однозначная** и *Компонентная форма одноплановая**;
- **компонентная форма геометрическая*** — 1) форма, в основе которой лежит принцип, ведущий к такой композиционной организации однородных компонентов музыкальной ткани, при которой графическое выражение их отношений напоминает различные геометрические тела (= *компонентная форма геометрическая строгая**) или ландшафты⁵⁴⁵ (= *компонентная форма геометрическая свободная**; то же, что *Компонентная форма векторно-графическая** (= *векторная, ландшафтная, ландшафтно-графическая, рельефная**); 2) *компонентная форма**, конструктивный образ которой в своём графическом выражении представляет одну или несколько геометрических фигур или напоминает какой-либо ландшафт (напр., горный хребет). *Компонентная форма геометрическая** имеет два основных подтипа и большое количество видов и подвидов. К её подтипам относятся:
 - **компонентная форма ландшафтная*** — то же, что *Компонентная форма геометрическая свободная**;
 - **компонентная форма геометрическая свободная*** — *компонентная форма геометрическая**, графический образ которой ассоциируется с конфигурацией какого-либо ландшафта; то же, что *Компонентная форма ландшафтная*. К числу *компонентных форм геометрических свободных** или, иначе, *компонентных форм ландшафтных**, в частности, относятся:
 - **компонентная форма горно-рельефная*** — *компонентная форма геометрическая свободная**, сходная в своей конфигурации с каким-либо горным рельефом;
 - **компонентная форма "винтообразная" тембровая*** (= "*форма морской раковины*");
 - **компонентная форма "гряды волн"**⁵⁴⁶;
 - **и мн. др.;**
 - **компонентная форма геометрическая строгая*** — *компонентная форма геометрическая**, графический образ которой напоминает какие-либо геометрические фигуры. К числу вариантов этого подтипа *компонентных форм** относятся:
 - **компонентная форма пирамидальная*** — *компо-*

⁵⁴⁵ "ЛАНДШАФТ, —а, м. 1. Рельеф земной поверхности, общий вид и характер местности. *Географический л. Горный л. Ступенчатый л. <...>*" Толковый словарь русского языка С.И.Ожегова и Н.Ю.Шведовой.

⁵⁴⁶ "ГРЯДА, —□ы, мн. —ы, —ами —□ы, —□ам, жс. <...> 2. (—□ы, —□ам). Ряд последовательно расположенных друг за другом или медленно движущихся предметов, обычно далёких, крупных, бесформенных. *Гряды волн. Г. дюн, барханов. Г. облаков, клубов дыма.*" <...>" Толковый словарь русского языка С.И.Ожегова и Н.Ю.Шведовой.

*нентная форма геометрическая**, имеющая конфигурацию пирамиды. Напр.: *зеркально-прогрессивная пятиступенчатая пирамида в темпоформе**; *пятиступенчатая разносторонняя пирамидная темпоформа**; *волнообразная (однофазная) темпоформа** и др.;

- **компонентная форма трапеционная*** — *компонентная форма геометрическая**, имеющая конфигурацию трапеции;
- **компонентная форма треугольная*** — *компонентная форма геометрическая**, имеющая конфигурацию треугольника;
- **компонентная форма четырёхугольная*** — *компонентная форма геометрическая**, имеющая конфигурацию четырёхугольника;
- **компонентная форма эллиптическая*** — *компонентная форма геометрическая**, имеющая конфигурацию эллипсиса⁵⁴⁷;
- **компонентная форма полигеометрическая*** — *компонентная форма геометрическая**, выстроенная на основе нескольких принципов геометрической композиции* (см. *Геометрической композиции принцип**), следствием чего её составляющими разделами (частями, блоками) становятся разнообразные компонентные геометрические субформы*;
- и др.;

К числу вариантов *компонентной формы геометрической**, различающихся по более традиционным композиционным параметрам относятся:

- **компонентная форма геометрическая вариационно-куплетная*** (= *компонентная форма геометрическая вариационно-цепная**) — *компонентная форма геометрическая**, образующаяся в результате варьированного повторения какой-либо *компонентной структуры** с геометрической конфигурацией выполняющей функцию компонентно-тематического образования (напр., фактурно-тематического);
- **компонентная форма геометрическая куплетная*** (= *цепная**) — *компонентная форма геометрическая**, образующаяся в результате точного повторения какой-либо *компонентной структуры** с геометрической конфигурацией, выполняющей функцию компонентно-тематического образования (напр., фактурно-тематического);
- **компонентная форма геометрическая многочастная*** (= *многофазная**) — 1) *компонентная форма геометрическая**, содержащая несколько относительно самостоятельных в композиционном отношении разделов с геометрической конфигура-

⁵⁴⁷ В частности, пример "профиля формы", который может быть условно определён как "эллипсис с заостренными концами", приводится А.С. Соколовым в его книге «Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества» при анализе "Музыки для струнных, ударных и челесты" Б. Бартока на уровне тонального материала фуги — отдельных позиций её темы (см. С. 113).

-
- цией; 2) то же, что *Компонентная форма полигеометрическая**;
- *компонентная форма геометрическая одночастная** (= *геометрическая компонентная форма однофазная**) — *компонентная форма геометрическая**, образующаяся в результате однократного действия геометрического принципа формообразования;
 - и др.;
 - *компонентная форма однослойная** (= *одноголосная, однопластовая*) — *компонентная форма**, образующаяся в одном голосе (пласте) музыкальной ткани;
 - *компонентная форма однослойная монокомпонентная** — *компонентная форма**, образующаяся в одном голосе (пласте) музыкальной ткани на уровне одного материала;
 - *компонентная форма однослойная поликомпонентная** — *компонентная форма**, образующаяся в одном голосе (пласте) музыкальной ткани, но на уровне разных материалов (т.е. разным "материальном основании" — напр., динамическом и ритмическом);
 - *компонентная форма многозначная** — 1) *компонентная форма**, выстроенная в одном голосе (пласте) музыкальной ткани на основе двух и более композиционных принципов, действующих относительно **о д н о в р е м е н н о** и **н е п р е р ы в н о** на всём протяжении музыкального процесса, придавая ему таким образом многозначное композиционное содержание; 2) *компонентная форма**, образованная с одновременным участием нескольких композиционных принципов; 3) *компонентная форма**, имеющая одновременно несколько композиционных значений; 4) то же, что *Компонентная форма смешанная**;⁵⁴⁸
 - *компонентная форма многоплановая** — *компонентная форма**, выстроенная на основе двух и более композиционных принципов, действующих **о д н о в р е м е н н о** и с условием, что одни из них функционируют рассредоточено (т.е. на уровне отдельных этапов композиционного процесса), а другие непрерывно;
 - *компонентная форма многослойная** — *компонентная форма**, образующая в границах нескольких слоёв (= голосов, пластов) музыкальной ткани;
 - *компонентная форма мобильная** — *компонентная форма**, при построении которой последовательно (в том числе: внезапно или подготовлено) применяются разные композиционные принципы, в результате чего образуются формы с композиционным отклонением, композиционной модуляцией и композиционным эллипсисом;⁵⁴⁹
 - *компонентная форма модальная** — форма, связанная с развитием како-

⁵⁴⁸ Понятие "*компонентная форма многозначная**" создано автором этой книги по аналогии с понятием Ю.Н. Холопова "*многозначная тональность*".

⁵⁴⁹ Понятия, производные от терминов В.П. Бобровского: "*композиционная модуляция*", "*композиционное отклонение*", "*композиционный эллипсис*".

го-либо из компонентов (средств) музыкальной ткани сочинения на основе принципа модальности (в том числе: различных звуковых и ритмических компонентов, фактуры, а также плотности музыкальной ткани разного рода и др.);

- **компонентная форма непрерывная*** — *компонентная форма**, процесс становления которой происходит непрерывно;
- **компонентная форма рассредоточенная*(= прерывная*)** *компонентная форма**, процесс становления которой складывается рассредоточенно (=прерывно);
- **компонентная форма однозначная*** — *компонентная форма**, имеющая одно композиционное значение; то же, что *Компонентная моноформа** и *Компонентная форма одноплановая**;
- **компонентная форма одноплановая*** — *компонентная форма**, выстроенная на основе одного принципа композиции; то же, что *Компонентная форма однозначная** и *Компонентная моноформа**;
- **компонентная форма однослойная*** (= одноголосная, однопластовая) — *компонентная форма**, образующая в границах одного слоя (= голоса, пласта) музыкальной ткани;
- **компонентная форма прогрессийная*** — форма, связанная с развитием какого-либо из компонентов (средств) музыкальной ткани сочинения на основе принципа прогрессии (в том числе: различных звуковых и ритмических компонентов, фактуры, а также плотности музыкальной ткани разного рода и др. (См., в частности: *Серпантинная прогрессия**, *Серпантинная регрессия**, *Серпантинное крещендо**, *Серпантинно-крещендирующая громкостная структура**, *Серпантинно-прогрессирующая компонентная форма** (напр.: *серпантинная звукоплотностная волна**, *серпантинно-крещендирующее громкостное рондо с внутренним рефреном**, *серпантинно-прогрессирующая ритмоформа**). Напр.:
 - **компонентная ритмоформа встречно-прогрессийная***⁵⁵⁰) — *компонентная форма**, разделы которой, складываются на уровне взаимодействия их метроритмических единиц и при этом каждый из этих разделов выстраивается по принципу прогрессии, а также зеркально по отношению друг к другу
 - **компонентная ритмоформа рассредоточенная регрессийная*** — *компонентная форма**, разделы которой на уровне взаимодействия их метроритмических единиц, складываются рассредоточенно и при этом каждый из этих разделов выстраивается по принципу регрессии;
- **компонентная форма рассредоточенная*(= прерывная*)** — *компонентная форма**, процесс становления которой прерывается и спустя какое-то время возобновляется. Такого рода форма выполняет в многоплановой форме сочинении обычно роль формы второго плана, действующей на "фоне" непрерывно развивающейся компонентной формы первого плана. Напр., если первый план — это трёхчастная репризная темброво-тематическая

⁵⁵⁰ Термин Т.В. Шевченко.

форма с кодой, то второй план — фактурно-тематическая тема с двумя вариациями (1-я ритмо-гармоническая вариация темы-фактуры происходит в репризе, а 2-я в коде);

- **компонентная форма серийная*** — форма, связанная с развитием какого-либо из компонентов (средств) музыкальной ткани сочинения на основе принципа серии (в том числе: её различных звуковых и метроритмических компонентов, фактуры, плотностей разного рода и др. См., в частности: *Серия гимнастическая** (= *Серия движений**), *Серия тембровзвуковая**);
- **компонентная форма стабильная*** — *компонентная форма**, выстроенная от начала до конца на основе одного и того же композиционного принципа (= одних и тех же композиционных принципов);
- **компонентная форма циклическая*** — циклическая форма, складывающаяся на уровне какого-либо *компонентно-композиционного процесса**;
- **компонентные формы однотипные*** — *компонентные формы**, выстроенные на основе одного и того же композиционного принципа;
- **компонентные формы разнотипные*** — *компонентные формы**, при построении которых используются какие-либо относительно различные композиционные принципы;
- **одноплановая компонентная форма*** — *компонентная форма**, имеющая один композиционный план;
- **однослойная монокомпонентная форма*** — *компонентная форма**, образующаяся на основе одного из компонентов музыкальной ткани и в границах одного её слоя (= голоса, пласта);
- **однослойная поликомпонентная форма*** — *компонентная форма**, образующаяся при взаимодействии нескольких компонентов музыкальной ткани и в границах одного её слоя (= голоса, пласта).

Компонентно-композиционный процесс* — процесс образования композиции на уровне развития какого-либо из компонентов музыкальной ткани; то же, что *Компонентный формопроцесс**.

Компонентный ряд* — 1) совокупность каких-либо одноматериальных и однопорядковых конструктивных единиц музыкальной ткани, в том числе: звуковых, ритмических, динамических, артикуляционных, тембровых, фактурных и др., а также техник письма, выполняющая функцию её конструктивного материала, в том числе, модуса, серии, или прогрессии; 2) ряд одноматериальных однопорядковых конструктивных элементов. Напр.:

- **аккордоряд*** — ряд аккордов,
- **акценторяд*** — ряд акцентов,
- **диапазоноряд*** — ряд диапазонов,
- **динаморяд*** — ряд динамических оттенков,
- **интервалоряд*** — ряд интервалов,
- **"сонанторяд"** — ряд "сонант" ⁵⁵¹,
- **сонороряд** — ряд соноров,
- **темброряд** — ряд тембров,
- **темпоряд*** — ряд темпов,

⁵⁵¹ Термин Ю.Н. Холопова.

- **техноряд** * — ряд техник,
- **тоноряд** * — ряд тонов,
- **фактуроряд** * — ряд фактур,
- **штрихоряд** * (= артикуляционный) — ряд штрихов,
- **шуморяд** * — ряд шумозвуков*.

Компонентный формопроцесс * — процесс формообразования, происходящий на уровне какого-либо из компонентов музыкальной ткани; то же, что *Компонентно-композиционный процесс* *.

Контрастная полифоническая фактура — см. *Фактура контрастно-полифоническая*.

Контрастно-фактурная полифония — контрапункт контрастных фактур.

Консеквентный период — период, предложения которого представляют собой относительно большие звенья одной секвенции.

Конструктивно-композиционный ряд * — совокупность каких-либо однородных компонентов музыкальной ткани, а также техник письма, выполняющая функцию его конструктивно-композиционного макроэлемента; см. *Ряд*; то же, что *Модус*, *Серия*, *Прогрессия*.

Континуальная ограничено-алеаторическая ткань * — непрерывно развивающаяся музыкальная ткань, выстроенная на основе *ограниченной алеаторической техники*.

Континуально-пульсирующая аperiodическая форма * — форма многоголосного сочинения, в которой музыкальная ткань в целом не прерывает своего звучания, но в отдельных её голосах (пластах) аperiodически возникают р е м е н - н ы е (!) о с т а н о в к и. Напр., *плотностно-голосовая аperiodическая форма* *, *звукплотностная аperiodическая* *, *диапазонная аperiodическая форма* *).

Континуальный период * — период, связанный с использованием только одного долго и непрерывно звучащего гармонического элемента, в том числе: звука, интервала, аккорда, сонора или шумозвука*. Напр., *континуальный период сонорно-ленточный* *.

Континуальный формопроцесс — непрерывный процесс формообразования, не имеющий делений на разделы, самостоятельные в структурно-композиционном отношении, и, в частности, связанные с какими-либо перерывами в построении этого процесса, в частности, с квази каденционными или каденционными конструктивными явлениями. Сказанное, само по себе, не означает, что *континуальный формопроцесс* всегда *композиционно-структурно* однопланов, т.е., что в нём не могут возникать, в силу изменения каких-либо параметрических свойств свойств музыкальной ткани, особые композиционно-структурные моменты, иначе говоря, ф а з ы, которые будут представлять собой некие относительно самостоятельные этапы этого процесса благодаря каким-либо своим индивидуальным параметрам (в том числе: векторному, фактурному, темповому, тембровому, динамическому, звуковому и др. Напр., последование волнообразных фаз, различающихся по своим динамическим, регистровым и динамическим характеристикам или последование фаз, в одной из которых фактура типа "сонорный поток" мгновенно сменяется фактурой пуантилистической и т.д. и т.п.).

Контрапунктирующее рондо * — рондо, в котором рефрен и эпизоды появляются и как относительно автономные разделы и в контрапункте друг с другом (их наименования в последнем случае: "контрапунктирующий рефрен" и "контрапунктирующий эпизод").

Контрапунктирующий рефрен* — рефрен, который появляется в контрапункте с эпизодом (см. *Контрапунктирующее рондо**).

Контрапунктирующий эпизод* — эпизод, который появляется в контрапункте с рефреном (см. *Контрапунктирующее рондо**).

Контрапунктистические вариации — вариационная многотемная форма, в которой отдельные темы или вариации на них излагаются одновременно в разных голосах (пластах) музыкальной ткани.

Крещендирующая ритмоединица* — то же, что *Крещендирующая ритмогруппа**.

Крещендирующая ритмогруппа* — группа длительностей, выстроенных с постепенным уменьшением, входящих в неё длительностей; то же, что *Крещендирующая ритмоединица**.

Крещендирующая субполиформа* — *полиформа**, образующаяся в составе более крупной формы и имеющая при этом *прогрессивную** структуру.

Крещендирующее хождение* — передвижение исполнителей на сцене с постепенным ускорением (одна из возможных единиц *модуса гимнастического**).

Крещендо серпантинное* — см. *Серпантинное крещендо**.

Куплетно-вариационная прогрессивная алеаторическая форма типа запев-припев с кодой* — куплетно-вариационная форма типа запев-припев с кодой, конструктивный материал которой имеет абсолютную или частичную алеаторическую природу (т.е. задан композитором в качестве ряда музыкальных фрагментов, предполагающих в дальнейшем своё свободное или в чём-то ограниченное применение), и выстраивается в своём развитии исполнителем (исполнителями) по принципу прогрессии. При этом принцип прогрессии может быть реализован как на уровне развития повторяющихся алеаторических фрагментов (= «квадратов»), так и на уровне протяжённости последовательно складывающихся синтаксических единиц.

Лад — в широком смысле: 1) "интонационная, в общественном сознании коренящаяся совокупность (мелодико-гармонических) связей"⁵⁵²; 2) исторически эволюционирующая система интонационных отношений звуковых элементов любой природы, обладающих определёнными временными, тембровыми, динамическими, темповыми, агогическими и другими качествами (= свойствами, параметрами); 3) категория музыкального мышления, раскрывающаяся в структурно многообразных формах организации, связи устойчивых и неустойчивых звуковых элементов различной природы, обладающих определёнными временными, тембровыми, динамическими, темповыми, агогическими и другими качествами (= свойствами, параметрами); 4) категория музыкального мышления, раскрывающаяся в виде организации устойчивых и неустойчивых звуков, созвучий любой природы, обладающих определёнными временными, тембровыми, динамическими, темповыми, агогическими и другими качествами (= свойствами, параметрами) и имеющей различные конкретно-функциональные, и композиционно-технические решения (см. *Устой, Неустой*); 5) система детализированных в выразительно-смысловых целях отношений различных звуковых элементов, обладающих определёнными временными, тембровыми, динамическими, темповыми, аго-

⁵⁵² Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л., 1963. С. 282.

гическими и другими качествами (= свойствами, параметрами), ведущим конструктивным принципом которой является дифференциация этих элементов как устойчивых и неустойчивых компонентов музыкальной ткани; 6) то же, что *Ладовая* система; 7) в узком смысле: система отношений любых конструктивных компонентов музыкальной ткани, в том числе: фактур (*фактуролад**), длительностей (*ритмолад**), динамических единиц (*динамический лад**), тембров (тембролад*) и др., складывающихся по принципу устойчив — неустой.

В отношениях разноприродных звуковых элементов (с учётом их временных, тембровых, динамических, темповых, агогических и других параметров), складывающихся по принципу неустойчивые (= слабые, лёгкие, неакцентируемые) — устойчивые (сильные, тяжелые, акцентируемые) единицы музыкальной ткани действует общая закономерность — устремленность, тяготение неустойчивых элементов к устойчивым. Это тяготение экстраполируемо, что проявляется в ожидании появления устойчивых звуковых элементов после неустойчивых. Такая закономерность проявляется на разных конструктивных уровнях звуковой ткани в отношениях, как отдельных звуков, так и различных по сложности и содержанию созвучий.

Различаются лады центропостоянного и центропеременного типа. В широком смысле слова, все лады центропостоянного типа являются тональными ладами, а лады центропеременного типа — модальными ладами⁵⁵³.

Звуковысотные отношения, связанные с ладотональным и ладомодальным мышлением классической и романтической эпох, отчасти с модальной организацией более ранних столетий, по-прежнему являются характерным конструктивным явлением в музыке XX столетия. В то же время, характерная для этой музыки тенденция использовать в качестве гармонического материала, наряду с традиционным и разнообразные новые звуковысотные средства и формы их организации, естественным образом приводит к появлению все большего числа и новых форм самой ладовой организации.

Основные направления развития современных форм ладовой организации связаны с рядом общих гармонических явлений, в том числе: с использованием звукоряда и функциональных закономерностей традиционной мажорно-минорной ладотональности, ее расширенных вариантов (напр., одноименно-однотерцового. Образец — творчество Прокофьева), с применением созвучий терцовой и любой иной структуры (напр.: квинтовых, квартowych — Хиндемит, «Грезы»; «полиинтервальных», в том числе допускающих и не допускающих своего обращения в «моноинтервальные» — Скрябин, Прелюдия ор. 74 №4); с привлечением разнообразных звукорядов хроматической и микрохроматической природы; с включением различных и, в том числе, крайне архаических форм модального мышления (в том числе: псевдоцитатном и цитатном вариантах⁵⁵⁴); с

⁵⁵³ Эта дифференциация типов ладовой организации и соответствующие им определения даны составителем «Словаря...» в его дипломной работе «Теоретические предпосылки и методика гармонического анализа музыки советских композиторов», МГК, 1970-1971, С. 50 — 52.

⁵⁵⁴ Вустин А.

усложнением функциональных отношений (*постальтерация* — Шенберг, Квартет №2, ч. I; *функциональные дубли* — Скрябин, Прелюдия ор. 48 №4; Мерсер, «Мандарин»; квинтовые и терцовые хроматические ряды созвучий — Равель, «Благородные вальсы, №1; Дебюсси, «Дельфийские танцовщицы»); с привлечением гармонических средств, логика построения которых обусловлена законами других техник письма (напр.: *м о д а л ь н о й* — Барток, Первая соната для скрипки и фортепиано; Вила Лобос, «Картонная кошечка», «Маленькая нищенка; *с е р и й н о й* — Щедрин, Фуга a-moll; Бабаджанян, Картины). Наиболее распространенные классификационные деления современных ладотональных форм предполагают их связь с отдельными этапами исторического развития тональной системы, с определенным звукорядным содержанием, с составом центрального элемента, способом его введения, характером его функциональных отношений с окружающими элементами (например, «тональность с диссонирующим центром», — «с кварто-квинтовым», — «с собирательным», — «с моногармоническим», — «с полигармоническим»), с типом склада изложения («моноподийная тональность», «полифоническая», «гомофонная», дискретная, сонорная и др.), с конкретным авторским стилем.

Как следствие этой позиции, возможно использование нового понятия *ладовой ряд** (*ладоряд**) и распространить его на любую форму квантитативно выстроенных конструктивных элементов звуковысотной структуры каждого музыкального сочинения, в том числе: ряды звуков (звукоряд), ряды интервалов (*интервалоряд** — Антониу, Слоги, VI пьеса. Варианты такого ряда: первый — по ступенной величине интервалов, второй — по степени их диссонантности — согласно второму интервальному ряду Хиндемита), ряды аккордов (*аккордоряд** — Мессиян, «Спокойная жалоба» (принципы построения аккордорядов: число общих тонов каждого из аккордов структуры с ее центральным аккордом; степень родства основных тонов этих аккордов с основным тоном центрального — согласно первому интервальному ряду Хиндемита), ряды соноров (*сонороряд**)⁵⁵⁵, ряды шумов (*шуморяд**). Необходимость такого понятия вызвана, прежде всего, тем обстоятельством, что в качестве конструктивных единиц ладовой организации современной музыки выступают многообразные формы гармонической материи и, при этом, все они в своих простейших отношениях всегда оказываются подчиненными одной общей структурной закономерности — возможности квантитативного однопорядкового «ладорядного соподчинения».

В связи с тем, что в модальном процессе, особенно в наиболее активных его развивающих участках часто происходит смешение частей разных звукорядов, которые не всегда подчинены точному структурно-синтаксическому разграничению, для определения таких форм звукорядного используется понятие *модальная мутация**⁵⁵⁶.

Сопряжение ладового процесса, смен разных звукорядных форм с музыкально-событийным развитием, с принципами музыкальной сюжетности определяется понятием «модальная драматургия», которое вводится как родственное, но не-

⁵⁵⁵ Тернопольский. «Посвящение Кандинскому» — *сонороряд** содержит 17 сонорных единиц.

⁵⁵⁶ Берно, Пастораль, I пьеса.

адекватное, более широкому понятию «ладовая драматургия»⁵⁵⁷.

Ладовая система — то же, что *Лад*.

Ладогармоническое микророндо* — то же, что *Гармоническое микророндо** (см. также в *Гармоническая компонентная форма**).

Ладокomпонентный слой* — *лад* (= ладовая система), образующийся на уровне каких-либо из однородных компонентов музыкальной ткани. Напр., фактур — *фактуролад**, тембров — *тембролад**, метроритмических единиц — *ритмолад**. См. *Лад*.

Конструктивные единицы любого из этих слоёв музыкальной ткани сочинения всегда находятся в **комплементарных** выразительно-смысловых отношениях с конструктивными единицами остальных её *ладокomпонентных слоёв**, являясь, таким образом, в качестве неразрывно связанных субинтонационных составляющих **собственно интонаций**. При этом, в отдельных случаях, разные по материалу группы таких *субинтонационных единиц** способны приковать к себе наибольшее внимание композитора, исполнителя и слушателя, обеспечивая тем самым восприятие связанных с ними *компонентно-ладовых систем** в качестве ведущего, а для отдельных категорий слушателей возможно и единственного, интонационного фактора. Структуры разных *компонентных ладов** могут не совпадать и совпадать в отдельных своих фазах или на всём своём протяжении друг с другом, что, с этой стороны, соответственно, усложняет, либо, напротив, несколько упрощает природу *панладового процесса**.

Ландшафтная компонентная форма* — то же, что *Компонентная форма геометрическая свободная**, *Векторно-графическая компонентная форма**, *Векторно-графическая форма**, *Ландшафтно-графическая форма**, *Ландшафтная форма**, *Рельефная форма**.

Ландшафтная форма* — то же, что *Компонентная форма геометрическая свободная**, *Векторно-графическая компонентная форма**, *Векторно-графическая форма**, *Ландшафтная компонентная форма**, *Ландшафтно-графическая форма**, *Рельефная форма**.

Ландшафтно-графическая форма* — то же, что *Компонентная форма геометрическая свободная**, *Векторно-графическая компонентная форма**, *Векторно-графическая форма**, *Ландшафтная компонентная форма**, *Ландшафтно-графическая форма**, *Ландшафтная форма**, *Рельефная форма**.

Линейная имитационная фактура с форишлагом* — *линейная фактура*, основными конструктивными единицами которой являются линии различного содержания и направления, начинающиеся с форишлага.

Линейная фактура — *фактура*, основными конструктивными единицами которой являются линии различного содержания и направления; то же, что *Фактура гаммообразная*.

Макроритмомодус* — *модус*, составленный из относительно большого числа ритмических единиц.

Макроритмоформула — ритмоформула с относительно большим числом ритмиче-

⁵⁵⁷ Подробнее об этом понятии см. работу Н. Гуляницкой "Введение в современную гармонию". М., 1984.

ских единиц.

Макроформа — то же, что *Полиформа*.

Мелизм — "<...>, а, м. [нем. Melisma < греч. melos песнь]. муз. Небольшое мелодическое украшение устойчивое по форме. Мелизматический — относящийся к мелизму. | Разновидности мелизмов: группетто, мордент, трель 2, форшлаг"⁵⁵⁸.

Местная многозначная форма* — *многозначная форма*, складывающаяся в масштабах отдельной части (раздела, фрагмента) сочинения.

Местное синхронное фугато* — *синхронное фугато*, функционирующее в качестве отдельной композиционной фазы (фрагмента, раздела) общей формы музыкального сочинения.

Местные вариации — вариационная форма, складывающаяся на уровне отдельной фазы (фрагмента, раздела) общей композиционной структуры сочинения. Данное понятие противопоставляется понятию *Генеральные вариации*; то же, что *Местный вариационный цикл*.

Местный вариационный цикл — то же, что *Местные вариации*.

Микрофактуротема* — *фактуротема** крайне небольших размеров.

Middle-вариации* — вариационная форма, тема (темы) которой появляются в с е р е д и н е вариационного процесса⁵⁵⁹.

Мнимотакт — такт, не имеющий значения реальной мерной единицы ритмической организации.

Многозначная компонентная полиформа* — 1) *компонентная полиформа**, выстроенная в одном голосе (пласте) музыкальной ткани на основе двух и более композиционных принципов, действующих относительно одновременно и непрерывно на всём протяжении музыкального процесса, придавая ему таким образом многозначное композиционное содержание; 2) *компонентная полиформа** с несколькими принципами структуры; 3) то же, что *Компонентная полиформа многозначная**, *Компонентная форма смешанная**.

Многозначная компонентная форма* — 1) *компонентная форма**, выстроенная в одном голосе (пласте) музыкальной ткани на основе двух и более композиционных принципов, действующих относительно одновременно и непрерывно на всём протяжении музыкального процесса, придавая ему таким образом многозначное композиционное содержание; 2) *компонентная форма**, образованная с одновременным участием нескольких композиционных принципов; 3) *компонентная форма**, имеющая одновременно несколько композиционных значений; 4) то же, что *Компонентная форма многозначная**, *Компонентная форма смешанная**.⁵⁶⁰

Многозначная паузная ритмоформа* — *многозначная форма*, складывающаяся на уровне опосредованных отношений пауз музыкальной ткани (= её незвучащих

⁵⁵⁸ Толковый словарь иностранных слов Л.П.Крысина.

⁵⁵⁹ Такого рода форма представляется третьим видом вариационной формы, стоящим между *предтематическими вариациями** (вариациями на тему, появляющуюся в конце сочинения) и *посттематическими** (= традиционными, т.е. вариациями на тему, появляющуюся в начале сочинения).

⁵⁶⁰ Эти понятия предложены автором данной книги по аналогии с понятием Ю.Н. Холопова "многозначная тональность".

временных долей).

Многозначная субполиформа* — простая *многозначная полиформа*, выступающая в качестве составной части более сложной формы (или *полиформы*).

Многозначная техника*⁵⁶¹ — 1) техника сочинения, связанная с конструктивными принципами, относящимся к относительно разным техникам построения музыкальной ткани; 2) техника сочинения, применение которой способствует построению такой музыкальной ткани, которая допускает одновременно нескольких, в том числе: позиционных, композиционных и иных конструктивных значений.

Многозначная форма* — 1) композиционная структура, имеющая два и более конструктивных значения; 2) форма музыкальной ткани, выстроенная на основе двух и более композиционных принципов, действующих относительно *о д н о в р е м е н н о* и *н е п р е р ы в н о* на всём протяжении музыкального процесса, придавая ему таким образом многозначное композиционное содержание; 3) форма с несколькими принципами композиционной структуры⁵⁶².

Многозначные вариации* — см. *Вариации многозначные**.

Многопараметрная форма — то же, что *Поликомпонентная форма**. Первый из терминов "семейства" "параметровых форм", предложенный Ю.Н. Холоповым.

Многоплановая компонентная форма* — *компонентная форма**, выстроенная на основе двух и более композиционных принципов, действующих *о д н о в р е м е н н о*, но с условием, что одни из них функционируют рассредоточено на уровне отдельных этапов компонентного процесса, а другие непрерывно.⁵⁶³

Многоплановая форма*⁵⁶⁴ — форма, выстроенная на основе двух и более композиционных принципов, действующих на разных композиционных уровнях, в разных голосах (пластах) музыкальной ткани, в том числе: параллельно и непрерывно, параллельно, но при этом какие-то из принципов действуют рассредоточенно, а другие непрерывно.

Многоплановая разнокомпонентная форма* — *многоплановая форма*, образующаяся на уровне двух и более разных *компонентных процессов**.

Многопланово-многозначная форма* — *многоплановая форма*, отдельные планы которой имеют многозначное композиционное значение.

Многоплановые вариации* — см. *Вариации многоплановые**.

Многослойная компонентная форма* — см. в *Компонентной формы типы**; то же *Компонентная форма многослойная** (= *многоголосная, многопластовая*).

Многослойная монокомпонентная форма* — см. в *Компонентной формы типы**; то же, что *Монокомпонентная форма многослойная**.

Многослойная поликомпонентная форма* — *компонентная форма**, образующаяся в *разных голосах (пластах)* музыкальной ткани на уровне *разных материалов*.

⁵⁶¹ Понятие создано по аналогии с термином Ю.Н. Холопова "многозначная тональность".

⁵⁶² Понятие создано по аналогии с термином Ю.Н. Холопова "многозначная тональность".

⁵⁶³ Понятие, производное от термина В.В. Протопопова "многоплановая форма".

⁵⁶⁴ Понятие В.В. Протопопова.

Мобильная компонентная форма* — см. *Компонентная форма мобильная**.

Модальная модусно-ритмоформульная организация* (= *модусно-ритмоформульная система**) — ритмическая организация, в основе которой лежит модус ритмоформул.

Модальная модусно-длительностная организация* (= *модусно-длительностная система**) — ритмическая организация, в основе которой лежит модус длительностей.

Модальная ритмическая система — 1) временная организация, выстроенная на основе модальной техники; 2) временная организация, в качестве конструктивного материала которой используется модус (= ряд, модусы) ритмических элементов. Её варианты:

- **модусно-длительностная система*** — модальная ритмическая организация, в качестве модуса конструктивных элементов которой используется ряд каких-либо единых длительностей;

- **модусно-паузная система*** — модальная ритмическая организация, в качестве модуса конструктивных элементов которой используется ряд пауз;

- **модусно-ритмоформульная система*** — модальная ритмическая организация, в качестве модуса конструктивных элементов которой используется ряд ритмоформул;

- **модусно-темповая система*** — модальная ритмическая организация, в качестве модуса конструктивных элементов которой используется ряд темпоединиц; то же, что *Темпомодальная система**;

- **паузно-длительностная модальная система*** — модальная ритмическая организация, в качестве модуса конструктивных элементов которой используется ряд пауз и длительностей;

- **паузно-длительностно-ритмоформульная модальная система*** (= модусно-паузно-длительностно-ритмоформульная) — модальная ритмическая организация, в качестве модуса конструктивных элементов которой используется ряд каких-либо пауз, длительностей и ритмоформул;

- **паузно-ритмоформульная модальная система*** (= модусно-паузно-ритмоформульная) — модальная ритмическая организация, в качестве модуса конструктивных элементов которой используется ряд пауз и ритмоформул.

Модальная техника — техника построения музыкального сочинения на основе ряда-модуса (рядов-модусов) каких-либо однокомпонентных элементов. В современной музыке эта техника связана с модусами самых разных конструктивных элементов, в том числе: тонов, аккордов, длительностей, ритмоформул, соноров (соноромодусы), шумозвуков (шумомодусы), динамических оттенков ("динамикомодусы"), тембров (тембромодусы), темпов ("темпомодусы"), штрихов (штрихомодусы) и фактур (фактуромодусы). Функционирование всех этих компонентных модусов в качестве организующего фактора музыкального процесса связано, прежде всего, с неизменностью и определенностью состава охватываемых ими одноматериальных и однопорядковых элементов, а также определённой логикой взаимодействия этих элементов и самих модусов. Эти их свойства обуславливают образование в музыкальной ткани любого сочинения некой разнокомпонентной полимодусной ауры — особого "пространства-состояния", воспринимаемого как специфическое конструктивное

явление, которым, в конечном моменте, и предопределяется особая — рядная (= модусная) — целостность этой ткани, её особый модусно-многокрасочный образ. В модальных рядах обычно используется принципиально ограниченное число одноматериальных конструктивных элементов, оказывающихся в процессе развития музыкальной ткани в различных конструктивных взаимоотношениях, что в целом позволяет различать отдельные варианты модальной организации не только по числу охватываемых их рядами-модусами тех или иных однопорядковых конструктивных элементов (тонов, длительностей, фактуроединиц и др.), но и по материальной природе этих элементов и структуре их отношений. Характерная для таких вариантов модальной организации материальная и конструктивная специфика позволяет применить к ним градацию на уровне типов, классов, видов и подвидов.

Модальной организации виды* — 1) варианты модальной организации, связанные с теми или иными средствами музыкальной ткани; 2) варианты модальной организации, образующиеся на уровне какого-либо особого "материального основания":

- **модальная организация артикуляционная*** (= *штриховая*);
- **модальная организация динамическая***:
 - **модальная организация со стабильными динамическими единицами***,
 - **модальная организация с мобильными динамическими единицами***;
 - **модальная организация со стабильными и мобильными динамическими единицами***;
- **модальная организация звуковая*** — модальная организация, в качестве модусов которой используются ряды каких-либо звуковых элементов, в том числе: тонов, гармонических интервалов, *аккордов*, *соноров* и *шумозвуков*:
 - **модальная организация аккордовая**,
 - **модальная организация интервальная***,
 - **модальная организация интервальных групп***,
 - **модальная организация сонантная***,
 - **модальная организация сонорная***,
 - **модальная организация тоновая***,
 - **модальная организация шумозвуковая***;
- **модальная организация ритмическая** — модальная организация, в качестве модусов которой используются ряды каких-либо ритмических элементов, в том числе: *единых длительностей*, ритмоформул, пауз и *темпеодиниц*:
 - **модальная организация групп длительностей*** (разномерных, одномерных),
 - **модальная организация длительностная**,
 - **модальная организация длительностно-паузная***,
 - **модальная организация паузная***,
 - **модальная организация паузно-ритмоформульная***,
 - **модальная организация ритмическая полная*** (= *паузно-длительностно-ритмоформульная**),
 - **модальная организация ритмоформульная** (= *длительностно-ритмоформульная организация**) — то же. Что *Ритмоформульная система**

(см). Её варианты: модальная организация с *модусом алеаторических ритмоформул**, модальная организация с *модусом выписанных ритмоформул**, модальная организация с *модусом мономерных ритмоформул**, модальная организация с *модусом длительностей и ритмоформул**,

- *модальная организация темповая**;
- *модальная организация тембровая**;
- *модальная организация тематическая** ("модус тем");
- *модальная организация фактурная** — модальная организация, в

качестве конструктивных единиц модуса (модусов) которой выступают несколько разных фактур.

Модальной организации классы* — варианты модальной организации, связанные с тем или иным числом *модусов*, применяемых при её создании, а также их горизонтальной или вертикальной взаимосвязью:

- *мономодальная организация* — модальная организация с одним модусом,
- *полимодальная организация* — модальная организация с несколькими модусами:
 - *полимодальная организация вертикальная** (собственно полимодальность) — модальная организация, разные голоса (пласты) которой выстраиваются на основе разных модусов.
 - *полимодальная организация горизонтальная** (= переменная) — модальная организация, отдельные фрагменты одного и того же голоса, пласта (голосов, пластов) которой попеременно выстраиваются на основе разных модусов.

Модальной организации типы* — варианты модальной организации, связанные с одним из следующих трёх конструктивных принципов: принципом центропостоянности, принципом центропеременности и принципом ацентричности:

- *ацентричная модальная организация* — модальная организация, ни одна из конструктивных единиц которой не выделяется в качестве её центра;
- *центропеременная* (= полицентричная) *модальная организация* — модальная организация с несколькими чередующимися центрами;
- *центропостоянная* (= моноцентричная) *модальная организация* — модальная организация с одним центром.

Модальной системы закономерности — 1) закономерности какой-либо из *компонентных систем** музыкального сочинения (в том числе: временной, гармонической, динамической, тембровой, темповой, штриховой), выстроенной с помощью модальной техники; 2) закономерности какой-либо из *компонентных систем** музыкального сочинения, выстроенной на основе определённого *модуса* (модусов) конструктивных элементов, каждый из которых может повторяться как подряд, так и на расстоянии, а также в различных комбинациях с другими конструктивными элементами этого ряда; 3) закономерности какой-либо компонентной системы музыкального сочинения, содержание которых обусловлено соблюдением содержания соответствующего этой системе модуса и его применением в качестве конструктивной основы данной системы. Соблюдение модуса — конструктивно определяющий принцип любой *компонентной модальной системы**. Наиболее характерные закономерности модальной системы в любом из её компонентных вариантов:

- ограничение её ресурсов составом конструктивных единиц соответствующего *компонентного модуса**;
- зависимость целостности (единства) модальной системы от соблюдения состава её модуса (модусов);
- ведущее конструктивное значение принципа *центропеременности*;
- обусловленность характера динамики *компонентного модального процесса** и индивидуально-стилистических аспектов его содержания содержанием *компонентного модуса** (*модальная компонентная драматургия**);
- специфичность связей, зависимостей, значений (функций) конструктивных элементов модальной системы, обусловленная их модусным родством;
- возможность мономодусного и полимодусного содержания в любой из *компонентных модальных систем**;
- модусные отклонения, модуляции, сопоставления;
- горизонтальные и вертикальные варианты изложения модусов.

Модальность — 1) конструктивное состояние всей музыкальной ткани или какой-либо из составляющих её *компонентных субструктур** (в том числе: временной, гармонической, динамической, тембровой, темповой), возникающее как следствие их выстраивания на основе определённого ряда (модуса) различным образом повторяемых конструктивных элементов, в том числе: единичных (напр.: отдельных длительностей, тонов, интервалов, аккордов, динамических оттенков, тембров, фактур, темпов и др.) и комплексов из них (= групп, формул). Действие модального ряда, как организующего фактора музыкального процесса, связано с неизменностью состава охватываемых им элементов, но не с обязательным (что само по себе возможно) сохранением их порядка, как это характерно, скажем, для серийного или *прогрессийного** рядов. В случае повторения ранее сложившегося порядка в последовании простых или сложных конструктивных элементов модального ряда, принцип модальности трансформируется в принцип серийности; 2) принцип организации музыкальной ткани или какой-либо из её субструктур на основе модуса тех или иных конструктивных единиц; 3) в широком смысле — понятие, указывающее на рядно-модусную основу какой-либо из ладовых структур музыкального сочинения (напр., "ладовременной", "ладогармонической", "ладотембровой"), как на одно из средств реализации экспрессивно-драматургических функций, объективизации различных художественных целей, разнохарактерных стилей.

Модальное письмо может быть реализовано на основе принципов *центропостоянности* и *центропеременности*. В соответствии с этим оно определяется, соответственно, как *модальность центропостоянная* или *модальность центропеременная*. См. *Модальной организации виды*, *Модальной организации классы*, *Модальной организации типы*.

Модальный принцип — 1) *обязательность* выстраивания музыкальной ткани на основе определённого модуса (модусов) каких-либо, различным образом повторяемых конструктивных элементов (в том числе: гармонических, временных, тембровых, динамических и пр.). Эти модусы могут состоять как из простых (единичных) элементов (напр.: простых длительностей, тонов, интервалов, аккордов, динамических оттенков, тембров,

фактурных рисунков, темпов и др.), так и сложных (= составных; напр.: групп, формул, составленных из вышеназванных единичных элементов); 2) закон организации всей музыкальной структуры или какой-либо из составляющих её субструктур (в том числе: ритмической, гармонической, тембровой, динамической, темповой, фактурной) на основе определённого модуса (модусов), различным образом повторяемых конструктивных единиц с условием их появления как зависимого, так и свободного от порядка данного модуса.

Модус (лат. *modus* — мера, образ, способ) — 1) "философский термин, обозначающий свойство предмета, присущее ему не постоянно, а лишь в некоторых состояниях" Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник; в музыке — 2.1) в теории музыки Средневековья — одна из шести широко распространенных группировок простых длительностей (в современном понимании — *ритмоформул*), выступающая в роли модели ритмической ткани музыкального сочинения (см. в «Словаре...» доп. информацию, посвященную данному термину; 2.2) "музыкальный модус есть целостное, конкретное по содержанию (т.е. одно из множества возможных), художественно опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами" 46.242; "образ", или способ пения, напев, мелодия [90.27]; 2.3) "конкретный способ организации звуковой ткани, находящий выражение в определённой шкале звуков" 14.71; 2.4) комплекс, ряд, набор каких-либо однородных конструктивных элементов (тонов, интервалов, аккордов, длительностей, тембров, динамических оттенков, темпов, фактур, тематических фрагментов и др.), из которых выстраивается соответствующая этим элементам субструктура музыкального сочинения и обеспечивающая таким образом определённую целостность этой субструктуры.

Функционирование модуса тех или иных конструктивных элементов как организующего фактора связано с обязательным сохранением состава этих элементов, возможностью их появления в любом порядке по вертикали, горизонтали и диагонали, не зависимо от изначального порядка их появления (принципиальное отличие модуса от *серии* и *прогрессии*), повторением подряд и на расстоянии, не зависимо от числа проведений других элементов, входящих в этот модус.⁵⁶⁵

⁵⁶⁵ Такая же работа с конструктивными элементами имеет место и в свободно-серийных композициях, не смотря на то, что при этом нарушается главный принцип серийной организации — неизменность порядок серийного ряда. Очевидно, что в подобных ситуациях происходит сближение серийной и модальной форм композиционного мышления. Техника письма в этих случаях может быть оценена или как модально-серийная, или как серийно-модальная, в зависимости от того, какому из принципов письма в целом композитор отдаёт предпочтение в конкретном сочинении. (Примером связи модального и серийного начал, при явном господстве второго, может служить «Народная» А. Бабаджаняна, где серийное двенадцатитоновое движение двух контрапунктирующих голосов в каждом из своих шестизвучных сегментов ассоциируется с гомофонными модусами, имеющими, соответственно, одну — первый сегмент и две — второй — увеличенные секунды. Другой пример — это I-я и, особенно, V-я части «Лирической сюиты» (1926) Альбана Берга. Звуковая структура серии: f-e-c-a-g-d и as-des-es-ges-b-ces (h) — два диатонических гексахорда, которые выступают в качестве важнейшей предпосылки всего последующего сво-

Модуса виды. — В зависимости от материальной природы комплекса однородных элементов, выступающий в качестве конструктивного ряда модально организованной музыкальной ткани, соответственно различаются его различные виды, в том числе:

- *модус аккордовый* (= модус гармонический) — комплекс созвучий, с которым связано всё музыкальное движение. "Для функционирования гармонического модуса как фактора именно модальной гармонии необходима его абсолютность и неподвижность, т.е. отсутствие тональной модуляции, которой свойственна смена ориентира, основного звукоряда, смена модуса" 93.195,

- *модус акцентный**,
- *модус гимнастических движений** — *модус* каких-либо квази гимнастических и т.п. движений музыкантов-исполнителей на сцене, в том числе, разнообразных приседаний и подъёмов, хождений, бега, а также какие-либо специфических поз и пр.;

- *модус групп длительностей*,
- *модус динамический*;
- *модус длительностей*;
- *модус интервальный**;
- *модус мимический**;
- *модус обертоновый**;
- *модус паузный**;
- *модус плотностной**;
- *модус ритмоформул** (= *модус ритмоформульный**);
- *модус сонорный*;
- *модус тематический**;
- *модус тембровый**;
- *модус темповый**;
- *модус тоновый** (= *тономодус**);
- *модус фактурный**;
- *модус штриховой**;
- *модус шумозвуковой**;
- и др.

Модусный ряд — то же, что *Модус*.

Моноаккорд* — созвучие, структуре которого не свойственна дифференциация на несколько аккордов, обладающих относительной конструктивной автономией, в том числе, функциональной, интервальной и тоновой. В то же время, в отдельных *моноаккордах** возможно проявление определённой фактурной и регистровой многоплановости, сближающей их (в этом аспекте) с *полиаккордами*. Однако эта общность носит исключительно внешний характер;

Монокомпонентные структуры* — *структуры*, содержание которых обусловлено связью и взаимодействием каких-либо только однородных, однотипных компонентов музыкальной ткани (напр., только аккордов, только интервалов, только каких-либо ритмических или динамических единиц и т.д.).

Поликомпонентные структуры* — структуры, содержание которых обусловлено связью и взаимодействием каких-либо разнородных, разнотипных компонентов музыкальной ткани (напр., аккордов, динамических единиц и др.).

Многоплановая компонентная форма* — см. *компонентная форма многоплановая**.

Многокомпонентная прогрессивная зеркальная двухчастная форма* — двухчастная форма, первая часть которой на уровне развития нескольких компонентов музыкальной ткани имеет *прогрессивную** структуру, а вторая — на уровне тех же компонентов — *регрессивную** или наоборот.

Многофазная композиционно-геометрическая структура* — см. в *Геометрическая композиционная структура**; то же, что *Многочастная композиционно-геометрическая структура**.

Многочастная композиционно-геометрическая структура* — см. в *Геометрическая композиционная структура**; то же, что *Многофазная композиционно-геометрическая структура**..

Моногромкостная структура* — динамическая структура с одним параметром; то же, что *Громкостная статическая форма**.

Монокомпонентная многослойная форма* — композиционная структура, складывающаяся на уровне одного материала в нескольких голосах (пластах) музыкальной ткани

Монокомпонентная однослойная форма* — композиционная структура, образующаяся только в одном голосе и на уровне только одного его материала.

Монокомпонентная структура* — прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие только каких-либо однопараметрических конструктивных средств музыкальной ткани (= компонентов одной природы), в том числе: только гармонических, только временных, только фактурных, только тембровых, только громкостных параметров звуковых элементов и др.), групп этих средств, связанных с ними композиционных сторон, частей, явлений и всего компонентного процесса как целого.

Монокомпонентная форма* — 1) композиционная структура, складывающаяся на основе только одних материальных элементов (напр., только ритмических — *ритмоформа**, только тембровых — *темброформа** и др.); 2) *компонентная форма**, в качестве материального основания которой выступает один из компонентов музыкальной ткани; 3) то же, что *Одноматериальная компонентная форма**, *Монокомпонентная форма** и *Монокомпонентный формопроцесс**.

Монокомпонентная форма многослойная* — *компонентная форма**, образующаяся на уровне одного и того же средства музыкальной ткани, но относящегося к разным голосам (пластам) музыкальной ткани.

Моноформа компонентная* — 1) *компонентная форма**, образование которой связано с действием одного композиционного принципа; 2) *компонентная форма**, не содержащая более одного композиционного плана; 3) то же, что *Компонентная форма однозначная**.

Мономерная временная организация⁵⁶⁶ — 1) временная организация, выстроенная

⁵⁶⁶ Данное понятие, а также ряд родственных ему, используемых в этой книге, и в

только из одинаковых ритмоединиц; 2) временная организация, основанная на принципе мономерности (см. Мономерности принцип); 3) то же, что *Мономерная ритмическая система*.

Мономерная многоплановая система — макромономерная система, образующаяся на уровне нескольких голосов (слоёв) музыкальной ткани, в каждом из которых образуется собственная мономерная система (мономерная субсистема), выстроенная на основе собственных ритмоединиц одной и той же протяжённости.

Мономерная остинатная педаль* — повторяющийся и неизменный в своей протяжённости какой-либо гармонический элемент.

Мономерная ритмическая система — 1) система отношений одинаковых ритмоединиц, в том числе: одних и тех же простых длительностей или ритмоформул; 2) то же, что *Мономерная временная организация*. Её варианты:

- **мономерно-длительностная (= монодлительностная) система*** — система отношений одинаковых простых длительностей:

- **мономерно-длительностная внетактовая** — мономерно-длительностная система с внетактовой организацией,

- **мономерно-длительностная тактовая** — мономерно-длительностная система с тактовой организацией,

- **мономерно-ритмоформульная (= моноформульная) система*** — система отношений одинаковых ритмоформул;

- **полимономерная ритмическая система*** — то же, что *Полимономерная система*.

Мономерная система — то же, что *Мономерная временная организация*.

Мономерная субсистема — 1) *мономерная временная организация*, выполняющая функцию конструктивной единицы мономерной временной организации более высокого порядка; 2) мономерная система как макроконструктивная единица *мономерной многоплановой системы*.

Мономерная фактура — *фактура*, в качестве ритмических составляющих которой выступают только одинаковые длительности.

Мономерности принцип — 1) принцип построения ритмической ткани музыкального сочинения из одинаковых ритмоединиц; 2) использование только одной какой-либо ритмоединицы в качестве измерения музыкального процесса; 3) принцип использования одной какой-либо меры временных отношений при построении временной структуры музыкального сочинения.

Мономерность — 1) "измерение музыкального течения какой-либо одной временной единицей" Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983, 44; 2) конструктивное состояние временной структуры музыкальной ткани, обусловленное её выстраиванием на основе ритмоединиц одной и той же протяжённости. В качестве таких ритмоединиц могут использоваться одни и те же простые длительности — *мономерность длительностная*, одни и те же ритмоформулы — *мономерность ритмоформульная*; 3) принцип построения временной организации, обуславливающий применение в качестве её конструктивных элементов только одинаковых ритмоединиц; 4) конструктивное состояние музыкальной ткани, обу-

частности, "мономерность", "мономерное пространство", "мономерная структура" и др., введены в музыковедение В.Н. Холоповой.

словенное её выстраиванием на основе только одной меры временных отношений. Ощущение мономерности ритмического движения возникает, как правило, в условиях темповой стабильности. Варианты мономерности:

- **мономерность длительностная** — то же, что *Мономерно-длительностная (= монодлительностная) система** (см. в *Мономерная ритмическая система*);
- **мономерность многоплановая** — то же, что *Мономерная многоплановая система**:
 - **мономерность многоплановая длительностная***,
 - **мономерность многоплановая ритмоформульная***;
- **мономерность ритмоформульная** — то же, что *Мономерно-ритмоформульная (= моноформульная) система** (см. в *Мономерная ритмическая система*).

Мономерные отношения — отношения каких-либо конструктивных единиц музыкальной ткани с одной и той же протяженностью.

Мономерный ритм — ритм, основанный на принципе мономерности. См. *Мономерности принцип*.

Мономерный ритм внетактовый — внетактовая мономерная ритмическая организация.

Мономерный ритм тактовый — мономерная ритмическая организация с тактовой структурой.

Монофоническая фактура — какой-либо из вариантов одноголосного склада музыкальной ткани. Подробнее см. *Фактура монофоническая**.

Монофония⁵⁶⁷ — 1) то же, что одноголосие; 2) то же, что *Фактура монофоническая**. Варианты монофонии:

- **монофония арпеджированная*** — одноголосие, в качестве ведущих конструктивных элементов которого выступают арпеджио;
- **монофония гаммообразная*** — одноголосие, в качестве ведущих конструктивных элементов которого выступают гаммы;
- **монофония дискретная*** — одноголосие, все звуки или относительно краткие звукогруппы которого относительно изолированы друг от друга в пространственно-временном, динамическом, тембровом, штриховом и др. отношениях и обладают при этом определённой конструктивной и выразительно-смысловой автономностью; то же, что *Монофония пуантилистическая** и *Монофоническая дискретная**;
- **монофония дублированная*** — продублированное одноголосие, в том числе:
 - **монофония интервальная*** — одноголосие с интервальной дублировкой;
 - **монофония аккордовая*** — одноголосие, продублированное аккордами;
 - **монофония сонорная*** — одноголосие, продублированная *сонорами*;

⁵⁶⁷ Термин из работы Л.С. Дьячковой "Модалности гармонических категорий: история и современность" // Диссертация в форме научного доклада. М. 1998.

- **монофония континуальная*** — одноголосие без пауз или без регулярных и относительно частых пауз;
- **монофония ленточная***⁵⁶⁸ — то же, что *Монофония дублированная**;
- **монофония линейная*** — то же, что *Монофония гаммообразная*;
- **монофония линейно-арпеджированная*** — одноголосие, в качестве ведущих конструктивных элементов которого выступают гаммы и арпеджио;
- **монофония мелодическая*** — одноголосие, в качестве ведущих конструктивных элементов которого применяются разнообразные извилистые и прямые линии с различной интервальной структурой, включающей, в частности, интервальные группы типа скачок с заполнением, опевание, "цепь разнонаправленных скачков" и "цепь однонаправленных скачков" с последующим полным или неполным заполнением этих скачков или без их заполнения;
- **монофония ниточная*** — *монофония недублированная*;
- **монофония пуантилистическая*** — то же, что *Монофония дискретная** и *Монофоническая фактура дискретная**;
- **монофония без скрытого многоголосия** — одноголосие, не имеющие признаков скрытого многоголосия*;
- **монофония скрыто-многоголосная*** — то же, что скрытое многоголосие;
- см. также *Фактура монофоническая**.

Моноформа компонентная* — 1) *компонентная форма**, образование которой связано с действием одного композиционного принципа; 2) *компонентная форма**, не содержащая более одного композиционного плана; 3) то же, что *Компонентная форма однозначная**.

Моноэлементные компонентные формы* — композиционные структуры, складывающиеся на основе только *однопорядковых* и *одноматериальных* элементов (напр., только аккордов, только интервалов, только ритмоформул, только пауз, только *темпоединиц** и др.).

Мотивно-тематическая форма рассредоточенная* — форма музыкального сочинения, связанная с обретением отдельными мелодическими интервалами, входящими в ткань этого сочинения, и их небольшими группами (в основном, от двух до шести) значения относительно автономных и вполне самостоятельных тематических образований.⁵⁶⁹ На этом материальном уровне и с учетом того, что

⁵⁶⁸ Понятие, производное от термина В.О. Беркова "ленточное многоголосие".

⁵⁶⁹ Ведущий мелодический материал полифонической ткани сочинения — это малосекундовая интонация и мотивы, интервалика которых охватывает две или три малые секунды, а её гармонический материал — это все (!) интервалы и разнообразные полифонические вертикали, выстроенные из них при постоянном присутствии малой секунды (техника прибавленного полутона, родственная гармоническому письму А. Веберна).

Все мелодические интонации второй и третьей частей — это в основном частые и разнообразные позиционные смещения разных моно- и полисекундовых мотивов, их ротационные и ракоходные варианты, многообразные полифонические комбинации

каждое такое микротематическое образование сочинения оказывается в данном случае всегда как бы "оторванным" от остальных, то любые композиционные варианты подобной "мотивно-тематической формы" обретают специфический дискретный характер.

Мотивно-тематическое рассредоточенное рондо* — разновидность *мотивно-тематической формы рассредоточенной**, в которой функцию рефрена и эпизодов выполняют относительно краткие микротемы-мотивы, а также относительно автономные интервалы и созвучия.

Незвучащие временные доли* — то же, что паузы.

Нечётный рефрен* — то же, что рефрен в классическом рондо или *Внешний рефрен**.

Неустой — конструктивный элемент музыкального процесса, с появлением которого возникает ожидание какого-либо (кратковременного или долговременного) продолжения этого процесса, движения, ощущение внутреннего беспокойства, неравновесия, эмоционально-смысловой незавершенности; подчиненный, зависимый, тяготеющий конструктивный элемент музыкального процесса.⁵⁷⁰

Понятие "неустой" применимо к разным конструктивным составляющим музыкальной ткани, в том числе: звуковым, временным, динамическим и пр. (напр.: к консонантным и диссонантным созвучиям, различным сонорам, к *простой* или *сложной метрической доле*, к какому-либо динамическому оттенку и т.д.). Наиболее ощутимым явление неустойчивости оказывается при совпадении в этом значении нескольких разнопараметрных элементов (звуковых, временных, динамических и пр.). В роли неустоев могут выступать отдельные конструктивные элементы музыкальной ткани (звуки, созвучия, простые длительности) и группы этих элементов, в том числе занимающие собой связки, эпизоды, середины, разработки.

Общеконпозиционное рассредоточенное фугато* — фугато, образующееся с участием всех компонентов музыкальной ткани, но при этом рассредоточенное на уровне своих отдельных композиционных фаз (разделов).

Общеконпозиционный закон — закон, действие которого обязательно для любой композиции. См. *Закон общеструктурный**, *Закон структуры музыкального сочинения*.

Общие законы композиционного материала — законы, охватывающие наиболее общие закономерности содержания разных компонентов музыкальной ткани. См. *Законы материала*.

Общий закон композиционной структуры — закон, относящийся к ведущим прин-

друг с другом, а также — относительно новые мотивы, рожденные из сочетаний малой секунды с другими интервалами, ранее появлявшимися только в составе полифонических созвучий (кварта, квинта, тритон).

⁵⁷⁰ Как пишет Б.В. Асафьев "устой находит свое *приложение во всех факторах*, участвующих в процессе формообразования, а не только в ладогармонических последованиях" (Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 201). Вполне логичным видится применение этого утверждения и по отношению к неустою.

ципам общеструктурных связей и присущий каждой индивидуальной *компонентно-композиционной системе**. См. *Закон общеструктурный**, *Закон структуры музыкального сочинения*.

Ограниченно-алеаторические вариации* — вариации, в процессе построения музыкальной ткани которых применяется ограниченная *алеаторика*. Напр.:

- *ограниченно-алеаторические свободно-канонические вариации** — свободно-канонические вариации, в процессе построения которых применяется *алеаторика ограниченная*.

Однозначная компонентная форма* — см. в *Компонентной формы типы**: *компонентная форма однозначная**; то же, что *Моноформа компонентная**.

Однокомпонентная форма* — форма, образующаяся в процессе развития одного из компонентов музыкальной ткани. Напр., динамики — *компонентная форма динамическая** или фактуры — *компонентная форма фактурная**; то же, что *Монокомпонентная форма** и *Компонентная форма одноматериальная**.

Одноматериальная компонентная форма* — см. в *Компонентной формы виды**: *компонентная форма одноматериальная**; то же, что *Монокомпонентная форма**.

Одноплановая компонентная форма* — см. в *Компонентной формы типы**.

Однослойная компонентная форма* — см. в *Компонентной формы типы**.

Однослойная монокомпонентная форма* — см. в *Компонентной формы типы**.

Однослойная поликомпонентная форма* — см. в *Компонентной формы типы**.

Однотипные компонентные формы* — см. в *Компонентной формы типы**.

Однофазная композиционно-геометрическая структура* — см. в *Геометрическая композиционная структура**; то же, что *Композиционно-геометрическая структура одночастная**.

Одночастная композиционно-геометрическая структура* — см. в *Геометрическая композиционная структура**.

Оstinатная фактура — см. *Фактура остинатная*.

Оstinато (ит. *ostinato*, букв. - упорный) — 1) многократное повторение каких-либо конструктивных элементов музыкальной ткани, групп этих элементов и их отношений (в том числе: гармонических, временных, тембровых и др.), а также целых фрагментов этой ткани, в том числе непрерывное или с использованием пауз; 2) "многократное возвращение темы с измененным контрапунктом к ней"⁵⁷¹.

Пандраматургическая структура* — совокупность и взаимодействие всех *компонентно-драматургических структур** (планов) музыкального сочинения; то же, что *Всекомпонентная драматургическая структура**.

Пандраматургический процесс* — драматургический процесс музыкального сочинения, в качестве составляющих которого выступают все *компонентные драматургические процессы**, или, иначе, драматургический процесс музыкального сочинения, представляющий собой определённый результат взаимодействия всех *компонентно-драматургических процессов** этого сочинения.

Панкомпозиционный процесс* — композиционный процесс музыкального сочинения, в качестве составляющих которого выступают все *компонентные композиционные процессы**, или, иначе, композиционный процесс музыкального сочинения.

ния, представляющий собой определённый результат взаимодействия всех *компонентно-композиционных процессов** этого сочинения.

Панкомпозиция* — совокупность и взаимодействие всех *компонентных форм** музыкального сочинения.

Панкомпонентная композиционная структура* — совокупность и взаимодействие всех *компонентных структур* как композиционных составляющих формы музыкального сочинения.

Панкомпонентная структура* — совокупность и взаимодействие всех *компонентных структур*; то же, что *Всекомпонентная структура**.

Панлад* — совокупность ряда взаимодействующих и относительно самостоятельных *компонентных композиционных систем** музыкального сочинения, обладающих определённым собственным интонационным, образно-смысловым значением, т.е., условно говоря, *компонентных систем*, обладающих признаками лада; то же, что *Панладовая система**, *Всекомпонентная ладовая система**.

Панладовая система* — то же, что *Всекомпонентная ладовая система**.

Панладовый процесс* — ладовый процесс, складывающийся при взаимодействии всех конструктивных компонентов музыкальной ткани сочинения. См. *Панлад**, *Ладоконпонентный слой**.

Пансистема (= собственно система музыкального сочинения) — система музыкального сочинения, складывающаяся на уровне всех его конструктивных элементов.

Пантональность — понятие, призванное обозначить современный этап тонального мышления, так или иначе ассимилировавшего за последние 100 лет многообразные тенденции в развитии музыкального языка. "Пантональность <...> — это общая композиционная концепция, такая же, как тональность или атональность. Её нельзя определить посредством жесткой схемы или системы правил; постигнуть пантональность можно лишь путем описания её природы и результатов исследования её различных сторон и свойств. Пантональность — это тенденция, приближение, как тональность и атональность. Ни одно музыкальное сочинение не может служить образцом абсолютной тональности или абсолютной атональности; как и пантональность, это лишь общие представления, но в таком своём качестве они не становятся менее реальными, ибо определяют направления музыкальной эволюции" 51.87-88. Пантональность способна "вобрать в себя любую атональную мысль и сделать её частицей собственной системы множественных тональностей. Действительно, как система переменных тоникальных соотношений, пантональность способна придавать атональным формам новое значение, превращать новые типы мелодики в новые мелодии, новые гармонические комбинации — в выразительные средства высшего единства" 51.90. "Если эволюция будет продолжаться в направлении, намеченном последними симптомами, то уже в ближайшие годы перед будущими теоретиками встанет специальная проблема — проследить изменения и новые функции различных видов серийной техники <...>, выступающих в рамках свободного стиля и в качестве его компонентов <...> Таким образом, при всех своих принципиальных различиях музыкальная практика идет к сближению противоположностей <...> Здесь и выступает высшая и конечная роль пантональности как синтеза музыкальных тенденций нашего времени. Конечно в чистом виде принципы тональности и. атональности несовместимы. Но если, как мы уже видели, атональность утратит догматический характер, а тональность разовьется до такой высокой степени, когда кадансовый цикл перестанет ставить границы выразительности и уступит место множественным тоникальным соотношениям — столк-

вающимся, усиливающим и нейтрализующим друг друга, и не механизм, а дух тональности станет началом, направляющим композицию, тогда-то и сможет произойти чудесное взаимопроникновение тональности и атональности под эгидой пантональности" 51. 95.

Панфактура* — 1) *фактура* в масштабе всего музыкального сочинения или его отдельных частей (разделов), представляющая собой определённый результат взаимодействия разных фактур меньшего масштаба; 2) макрофактура сочинения, в качестве составляющих которой — субфактур, микрофактур — выступают все остальные его фактуры.

Панфактурный процесс* — процесс выстраивания музыкальной ткани сочинения на основе нескольких *фактур*.

Полифактурный раздел* — раздел музыкального сочинения, выстроенный на основе нескольких *фактур*.

Панформа⁵⁷² — 1) форма музыкального сочинения, в качестве составляющих которой выступают все его *компонентные формы*; 2) форма музыкального сочинения, представляющая собой определённый результат взаимодействия всех *компонентных форм** этого сочинения; то же, что *Всекомпонентная форма**..

Панформа многозначная*⁵⁷³ — *панформа*, выстроенная на основе двух и более композиционных принципов, действующих относительно *о д н о в р е м е н н о* и *н е п р е р ы в н о* на всём протяжении музыкального процесса, придавая ему таким образом многозначное композиционное содержание; 2) *панформа* с несколькими принципами структуры; 3) то же, что "смешанная форма".

Панформа многоплановая* — *панформа*, выстроенная на основе двух и более композиционных принципов, действующих *о д н о в р е м е н н о*, но с условием, что одни из них функционируют рассредоточено на уровне отдельных этапов музыкального процесса, а другие непрерывно.

Параметрная форма* — то же, что *Компонентная форма**.

Пауза — "< ... > 1. В музыке: краткий перерыв в звучании. Знак паузы (в нотном письме) < ... >".⁵⁷⁴

Пауза алегаторическая — пауза, протяжённость которой определяется исполнителем.

Паузная ритмоформа прогрессийная* — закономерная рассредоточенная организация музыкальной на уровне её пауз, каждая следующая из которых *п р о - т я ж е н н е е* предыдущей.

Педальная фактура — см. Фактура «педальная».

Период из трёх фраз фраз с зеркальной структурой* — период, какая-либо, несколько или все фразовые субструктуры которых выстроены зеркально по отношению друг к другу. Так, при наличии в периоде двух попарно зеркальных фраз их содержание в буквенном выражении может быть выражено следующим образом: *ab* — *ba*; если таких пар три, то получится *ab* — *ba* — *ab*; если три фразы

⁵⁷² Термин Ю.Н. Холопова.

⁵⁷³ Понятие создано по аналогии с термином Ю.Н. Холопова "многозначная тональность".

⁵⁷⁴ Толковый словарь русского языка С.И.Ожегова и Н.Ю.Шведовой.

"одиочные", то их буквенное выражение упрощается: а—b—а и т.д. Различаются:

- *период из трёх фраз фраз с зеркальной структурой абсолютно симметричной**, т.е. период, в котором зеркальная симметричность проявляется абсолютно точно;
 - *период из трёх фраз фраз с зеркальной структурой частично симметричной**, т.е. период, в котором зеркальная симметричность имеет относительно незначительные нарушения, которые тем не менее сохраняют основное конструктивное сходство входящих в данный период фраз.
- Период с серединой** — период, состоящий из трёх предложений, крайние из которых полностью (за исключением каденций) или по многим параметрам имеют безусловное сходство (и в принципе, при построении их подряд образуют период повторного строения), а среднее предложение (м.б. только фраза) по своему различному содержанию относительно контрастна им.

Перекры́стное многоплановое фактуротематическое рондо* — рондо, в котором по принципу "вторжения — перекрещивания" взаимодействуют несколько рондообразных *фактуротематических субкомпозиций** (напр., пять — *пятиплановое перекры́стное фактуротематическое рондо**, семь — *семиплановое перекры́стное фактуротематическое рондо** и др.). Рефрены в каждой из этих субкомпозиций — это одна из **т о ч н о** или **в а р ь и р о в а н о** повторяемых *фактуротем**, а эпизоды — все остальные *фактуротемы**, контрастные к ней. При этом одни и те же *фактуротемы** в таком рондо выступают попеременно и как рефрены и как эпизоды, но в разных рондообразных субкомпозициях.

Пластовая политехника*⁵⁷⁵ — *политехника**, каждая из составляющих техник которой (= субтехник) применяется в отдельном слое музыкальной ткани.

Плотностная компонентная форма* — см. в *Компонентной формы виды**.

Плотностная форма* — форма сочинения, складывающаяся на уровне плотности расположения по вертикали и горизонтали тех или иных однородных компонентов музыкальной ткани, в том числе: звуков, интервалов, аккордов (созвучий, соноров — по вертикали и горизонтали), её голосов (по вертикали!), ритмических элементов (длительностей и ритмогрупп — по вертикали и горизонтали) и пр.; то же, что *Компонентная форма плотностная** (см. в *Компонентной формы виды**).

Плотностно-голосовой процесс* — процесс, связанный с изменением плотности музыкальной ткани на уровне составляющих её голосов.

Плотностной модус* — то же, что *Плотностной ряд**.

Плотностной процесс* — процесс развития плотности музыкальной ткани на уровне каких-либо составляющих её элементов (в том числе: звуков, интервалов, голосов, созвучий (в том числе: аккордов, соноров) и пр. См. *Плотностная компонентная форма**).

Плотностной ряд* — ряд плотностей на уровне каких-либо компонентов музыкальной ткани, в том числе: звуков (тонов), интервалов, голосов, созвучий; то же, что *Плотностной модус**. Напр.:

⁵⁷⁵ Термин Т.В. Шевченко.

- *интервально-плотностной ряд**,
- *плотностно-голосовой ряд**,
- *тоно-плотностной ряд**.

Плотность вертикальная — 1) плотность расположения тех или иных музыкальных средств по вертикали; 2) то или иное число однородных простейших компонентов музыкальной ткани, появляющихся одновременно.

Плотность горизонтальная — 1) то или иное число однородных простейших компонентов музыкальной ткани, приходящихся на какую-либо единицу измерения музыкального времени; 2) плотность расположения тех или иных музыкальных средств по горизонтали.

Плотностные фазы* — отдельные этапы *плотностного процесса** континуального характера.

Позиционная рондо-вариационная форма* — форма, рондообразные закономерности которой проявляются на уровне *п о з и ц и о н н ы х* (= тональных) отношений отдельных разделов или фаз гармонического процесса, а вариационные — на уровне их звукового, и в том числе, интервального и аккордового содержания. В роли рефрена такой формы выступает начальная позиция сочинения, а её эпизодов — все остальные его позиции, объектом же варьирования — "темой" — является звукорядный и другой гармонический материал начального раздела (фазы) этого процесса.

Позиционная форма* (= *позиционная компонентная форма*)* — см. в *Компонентной формы виды**: *гармоническая компонентная форма**.

Позиционная рондо-вариационная форма* — см. в *Компонентной формы виды**: *гармоническая компонентная форма**.

Позиционно-интервальные тройные рассредоточенные микровариации* — см. в *Компонентной формы виды**: *гармоническая компонентная форма**.

Позиционный интервал — интервал, на который смещается центр гармонической системы, её позиция (= тональность).

Полиаккорд — созвучие, структуре которого присуща *д и ф ф е р е н ц и а - ц и я* на несколько аккордов, обладающих относительной конструктивной автономией, в том числе, функциональной, интервальной и тоновой.

Поливекторные интервальные обороты* — интервальные обороты, в которых используется несколько направлений движения.

Полигеометрическая компонентная форма* — 1) *геометрическая компонентная форма**, составляющими разделами (частями, фазами) которой выступают разные *геометрические субформы**; 2) то же, что *Геометрическая многочастная компонентная форма**.

Полигромкостная структура* — 1) динамическая структура, выстроенная из различных громкостных единиц; 2) динамическая структура с изменяющимися параметрами.

Полидинамическая структура — то же, что *Полигромкостная структура*.

Полидлительностная система* — 1) ритмическая организация, в качестве конструктивных единиц которой выступают разные длительности. Вид ритмической организации, противопоставляемый *мономерно-длительностной системе*.

Полизеркальный алеаторический бесконечный векторный канон* — бесконечный канон, объектом зеркальной имитации в котором являются *н а п р а в л е н и я* движения голосов (= пластов) многоголосной (= многопластовой) и алеаторически выстраиваемой музыкальной ткани.

Поликомпонентная многоголосная (многослойная) компонентная форма* — полиформа, складывающаяся из разнокомпонентных субформ, каждая из которых образуется в р а з н ы х голосах (пластах) музыкальной ткани (напр., в одном пласте рассматривается только гармоническая субформа, а в другом только фактурная и т.д.).

Поликомпонентная одnogолосная (однослойная) компонентная форма* — полиформа*, складывающаяся из разнокомпонентных субформ в о д н о м и т о м ж е голосе (пласте) музыкальной ткани (напр., из динамической к о м п о н е н т н о й ф о р м ы* и ритмической).

Поликомпонентная структура* — прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие в с е х разнопараметрных конструктивных средств ткани музыкального сочинения (= компонентов разной природы), в том числе: гармонических, временных, фактурных, тембровых, громкостных и др.), групп этих элементов, всех его компонентно-композиционных сторон, частей, явлений и компонентных процессов как целого.

Поликомпонентная форма* — форма, на уровне развития нескольких компонентов музыкальной ткани. Напр., динамики и фактуры; то же что: *Компонентная форма разноматериальная**, *Разнокомпонентная форма**, *Разноматериальная компонентная форма**. См. также *Разнокомпонентный формопроцесс**.

Полимономерная система* — многоплановая мономерная система, в которой о д н о в р е м е н н о — в разных композиционных пластах или п о с л е д о в а т е л ь н о — в последовательно сменяющих друг друга фазах общекомпозиционного процесса действует своя мономерная подсистема, т.е. система, выстроенная на основе собственных ритмоединиц одной и той же протяжённости.

Полимономерная ритмоформульная система* — мономерно-многоплановая ритмическая структура, в каждом из планов которой в качестве единственной конструктивной единицы используется собственная ритмоформула.

Полиритмоформульная система* — ритмическая организация, в качестве конструктивных единиц которой выступают разные ритмоформулы. Вид ритмической организации, противопоставляемый *мономерно-ритмоформульной системе**.

Полистилистика макроритонация* — относительно крупная выразительно-смысловая единица, в качестве конструктивных элементов которой выступают различные по объёму тематические материалы из сочинений одного и того же или разных авторов, относящихся к одной и той же или разным музыкальным эпохам (своеобразная реакция музыкального искусства на социальную многозначность современного общественного мышления, контраст его духовных состояний).

Полистилистическое рондо* — рондо, в качестве рефрена и эпизодов которого используются разностилистические тематические материалы.

Политехника* — 1) построение отдельных составляющих музыкальной ткани (звуковых, временных, динамических, тембровых, фактурных и др.) на основе приёмов из разных техник письма⁵⁷⁶, 2) взаимодействие техник письма как конструк-

⁵⁷⁶ См. об этом также книгу «Теоретические основы современной гармонии» Д.И. Шульгина, М. 1993, а также на сайте автора книгу «Современная гармония». Теоретический и практический курсы Книга I. Теоретический курс современной гар-

тивных единиц более сложного технического целого, подчиненное, в свою очередь, принципу организации какой-либо из этих техник (в том числе, входящих или не входящих в данное целое) — "политехника высшего порядка" или, иначе, "техника техник"; 3) то же, что *Техника техник*.

Взаимодействие техник письма на уровне их отдельных приёмов может складываться различным образом, в том числе: как **о д н о в р е м е н н о е** применение разных техник письма по отношению к одному и тому же музыкальному материалу (напр., серийной и тональной по отношению к звуковому материалу⁵⁷⁷) — *политехника однокомпонентная**, и как **о д н о в р е м е н н о е** применение разных техник письма по отношению к разному музыкальному материалу (напр., прогрессивной техники по отношению к звуковому материалу, а серийной к ритмическому) — *политехника разнокомпонентная**. И тот и другой вид *политехники** могут проявляться в горизонтальном, вертикальном и горизонтально-вертикальном вариантах. Под **г о р и з о н т а л ь н ы м** **в а р и а н т о м**, при этом, понимаются: а) последовательное появление двух и более каких-либо фрагментов музыкальной ткани или фрагментов отдельных её голосов (пластов), каждый из которых выстроен на своей технике письма — *политехника горизонтальная** или *политехника колеблющаяся**; б) начало части музыкального сочинения в одной технике письма, а завершение в другой — *политехника переменная** (= *модулирующая*)⁵⁷⁸. Под **в е р т и к а л ь н ы м** **в а р и а н т о м** понимаются: а) наложение нескольких голосов (пластов) музыкальной ткани, каждый из которых выстроен на своей технике письма — *политехника вертикальная** или "собственно политехника"; б) одни и те же фрагменты музыкальной ткани или фрагменты её отдельных пластов (голосов) одновременно выстраиваются на основе приёмов, присущих нескольким техникам письма — *политехника многозначная** или *политехника смешанная**. Под **г о р и з о н т а л ь н о - в е р т и к а л ь н ы м** **в а р и а н т о м** понимается тот случай политехники, при котором отдельные фрагменты музыкальной ткани или фрагменты отдельных её пластов (голосов) **п о с л е д о в а т е л ь н о** (горизонталь) и **о д н о в р е м е н н о** (вертикаль) выстраиваются на основе разных техник письма — *политехника полная**.

Политехническая звуковысотная организация* — звуковысотная организация, выстраиваемая одновременно на основе нескольких техник письма, в том числе, используемых последовательно или одновременно в разных её голосах (пластах), а также в смешении друг с другом на уровне отдельных приёмов в одном и том же материальном "слое" этой ткани.

Политехническая система* — организация музыкальной ткани, выстроенная на основе нескольких техник письма, в том числе, используемых последовательно

монии. (Издание второе, исправленное, принципиально переработанное и существенно дополненное — <http://dishulgin.narod.ru/>).

⁵⁷⁷ Такое взаимодействие додекафонной и тональной техник в теоретической литературе получило, как известно, наименование "тональная додекафония".

⁵⁷⁸ Данные виды *политехники* в своем определении и содержании аналогичны сходным состояниям тональности из общеизвестной классификации тональных состояний Ю.Н. Холопова.

или одновременно в разных её голосах (пластах), а также в смешении друг с другом на уровне отдельных приёмов в одном и том же материальном "слое" этой ткани.

Полифактура — см. *Фактура*; то же, что *Полифактурная организация*.

Полифактурная организация — организация из нескольких фактур, взаимодействующих в качестве относительно самостоятельных конструктивных единиц более сложного фактурного целого (*макрофактуры**), в том числе, по вертикали и горизонтали; то же, что *Полифактура*.

Полифоническая синхронная фактура — см. *Фактура полифоническая синхронная*.

Полифония — 1) совокупность, содержание, соотношение (функции) нескольких относительно самостоятельных и равноправных в мелодическом отношении голосов;⁵⁷⁹ совокупность, содержание, соотношение (функции) одновременно и самостоятельно развертывающихся нескольких относительно равноправных по своему содержанию и значению голосов музыкальной ткани; то же, что *Фактура полифоническая*; 2) совокупность, содержание, соотношение (функции) одновременно и самостоятельно развертывающихся нескольких относительно равноправных по своему содержанию и значению *пластов* музыкальной ткани;; 3) совокупность, содержание, соотношение (функции) одновременно и самостоятельно развертывающихся относительно равноправных по своему содержанию и значению голосов и пластов музыкальной ткани.

Различаются следующие типы полифонии: гетерофонная (подголосочная), имитационная, контрастная, синхронная, мелодическая, линейная, пуантилистическая (= дискретная), сонорная. Общая характерная закономерность временной организации для всех типов полифонии (за исключением синхронной) — ритмическая комплементарность (дополнительность) отдельных голосов (пластов) музыкальной ткани, т.е. несовпадение их метроритмических рисунков.

Полифония синхронная⁵⁸⁰ — 1) полифоническая ткань имитационной или контрастной природы, ритмические структуры голосов которой идентичны в своём содержании; 2) совокупность, содержание, соотношение (функции) двух и более

⁵⁷⁹ "<...>вид музыки, который основывается на сочетании и развитии ряда самостоятельных мелодических линий" Скребков С.С. Учебник полифонии. М., 1965. С. 4; "Полифонией, или контрапунктом, называется такое многоголосие, в котором голоса самостоятельны и равноправны по своему значению. Будучи мелодически самостоятельны и развиты, голоса в то же время объединяются в одновременном звучании гармонией" Способин И.В. Музыкальная форма. М., 1972. С. 293; "Полифонией называется такое многоголосие, в котором голоса мелодически самостоятельны и более или менее равноправны по своему значению. При этом самостоятельно развивающиеся голоса объединяются ладотональными и гармоническими соотношениями" Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 322; "систем(а) выразительных средств, объединяющих «ансамбль мелодий» с их характеристическими особенностями, ладотональной структурой и разновременностью кадансовых точек" Протопопов Вл. Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века // История полифонии. Т. 3, М., 1985. С. 6.

⁵⁸⁰ Термин Н.С.Гуляницкой.

сходных или относительно самостоятельных по разным своим параметрам голосов (= пластов) музыкальной ткани, имеющих один и тот же одновременно складывающийся ритмический рисунок.

Полиформа* — 1) форма, содержащая более одного относительно самостоятельного композиционного плана, в том числе, по вертикали — многоплановая форма или горизонтали — циклическая форма, а также имеющая более одного композиционного значения — *многозначная форма** (= смешанная форма); 2) то же, что *Макроформа*. См. также *Полиформа компонентная**;

Полиформа компонентная* — см. *Компонентная полиформа**, а также: *Компонентной полиформы виды**, *Полиформа всекомпонентная**, *Полиформа многокомпонентная**, *Полиформа монокомпонентная**.

Полиформа всекомпонентная* — *полиформа**, образующаяся с участием всех конструктивных средств музыкальной ткани; то же, что *Полиформа**.

Полиформа многокомпонентная* — *полиформа**, образующаяся с участием нескольких конструктивных средств музыкальной ткани (напр., гармонических, штриховых и динамических).

Полиформа монокомпонентная* — *полиформа**, образующаяся с участием только одного из конструктивных средств музыкальной ткани (напр., только метроритма, только динамики).

Полиформ компонентных виды* — см. *Компонентной полиформы виды**, *Полиформа всекомпонентная**, *Полиформа многокомпонентная**, *Полиформа монокомпонентная**.

Полиэлементные компонентные формы* — см. *Компонентные формы полиэлементные**.

Посттематические вариации* (= традиционные) — вариации на тему, появляющиеся в начале сочинения.

Предтематические вариации* — вариации на тему, появляющуюся в конце сочинения.

Принцип геометрической композиции* — см. *Геометрической композиции принцип**.

Принцип геометрического формообразования* — то же, что *Геометрической композиции принцип**, *Векторно-графической композиции принцип**.

Принцип векторно-графической композиции* — то же, что *Геометрической композиции принцип**, *Векторно-графической композиции принцип**, *Принцип геометрического формообразования**, *Принцип векторно-графического формообразования**.

Принцип векторно-графического формообразования* — то же, что *Геометрической композиции принцип**.

Принцип геометрической композиции* — см. *Геометрической композиции принцип**.

Принцип компонентного структурообразования* — логика (= закономерность) построения компонентной структуры*.

Прогрессивная композиция* — то же, что *Прогрессивная форма**.

Прогрессивная компонентная форма* форма, связанная с построением и развитием какого-либо из средств музыкальной ткани сочинения (в том числе: различных её звуковых и ритмических компонентов, фактуры, плотности музыкальной ткани разного рода и др.) на основе принципа прогрессии. Напр., *Прогрессивная ритмическая форма**, в том числе:

- *встречно-прогрессивная ритмоформа**,
- *рассредоточенная прогрессивная ритмоформа**.

Прогрессивная ритмическая система* — ритмическая система, основанная на принципе прогрессии.

Прогрессивная форма* — форма музыкального сочинения, выстроенная на основе принципа прогрессии.

Прогрессивная техника* (= техника прогрессий) — 1) совокупность приёмов построения всей структуры музыкальной ткани или каких-либо из составляющих её *компонентных структур** (акцентной, диапазонной, динамической, регистровой, ритмической, тембровой, темповой и гармонической, в том числе, аккордовой, интервальной, сонорной и шумовой) на основе *прогрессивного** принципа; 2) выстраивание однородных элементов музыкальной ткани в ряд по принципу нарастания или убывания в них каких-либо общих свойств и использование данного ряда в качестве макроконструктивного элемента этой ткани; 3) техника выстраивания музыкальной ткани на основе каких-либо *прогрессивно** связанных конструктивных элементов.

Прогрессивности виды* — 1) *прогрессивность**, возникающая на уровне того или иного материального основания; 2) см. *Прогрессивные ряды**. Напр.:

- *динамическая прогрессивность** или *динамическая прогрессия** (= прогрессия динамических единиц) — техника письма, в которой на основе принципа прогрессии выстраиваются динамические единицы;

- *звуковая прогрессивность** — техника письма, в которой на основе принципа прогрессии выстраиваются какие-либо звуковые элементы, в том числе: гармонические интервалы, группы звуков, аккорды, соноры и шумозвуки:

- *аккордовая прогрессивность** (= прогрессия аккордов) — последовательное усложнение или упрощение структуры аккордики,
- *диапазонная прогрессивность** (= прогрессия диапазонов),
- *интервальная прогрессивность** (= прогрессия интервалов) — последовательное расширение или сжатие структуры интервалов,
- *прогрессивность длительностная** — *прогрессивная* организация длительностей*: (= "*прогрессия длительностей*"⁵⁸¹);
- *прогрессивность мнимотактовая** — *прогрессивная* организация тактов разной величины*;
- *прогрессивность паузная** — *прогрессивная* организация пауз* (= *рассредоточенная прогрессия пауз*⁵⁸²);
- *прогрессивность протяжённости разделов композиционной структуры** (= *прогрессия разделов композиционной структуры*);
- *прогрессивность темповая** — *прогрессивная* организация темпоединиц**; то же, что *Темпопрогрессивная система**.
- *сонантная прогрессивность** (= прогрессия сонант),

⁵⁸¹ Понятие из работы Спасова Б. и Холоповой В. Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма. Сб./ст., М. 1978.

⁵⁸² Этот вид прогрессии всегда имеет рассредоточенную структуру.

- **сонорная прогрессийность*** (= прогрессия соноров),
- **шумозвуковая прогрессийность*** (= прогрессия шумозвуков);
- **плотностная прогрессийность*** (= прогрессия плотностей) — техника письма, в которой на основе принципа прогрессии выстраиваются какие-либо плотностные единицы музыкальной ткани. Напр.:
 - **звукотлотностная прогрессийность***,
 - **интервально-плотностная прогрессийность***,
 - **плотностно-голосовая прогрессийность***;
- **ритмическая прогрессийность*** (= прогрессия ритмическая) — техника письма, в которой на основе принципа прогрессии выстраиваются какие-либо ритмические элементы, в том числе: *единые длительности**, ритмо-формулы, паузы и *темпоединицы**:
 - **длительностная прогрессийность*** (= "прогрессия длительностей"),
 - **прогрессия групп длительностей**,
 - **прогрессийность мнимотактовая*** (= прогрессия мнимых тактов),
 - **прогрессийность паузная*** (= **рассредоточенная прогрессия пауз**),
 - **прогрессийность темповая*** (= прогрессия темпов);
- **тембровая прогрессийность*** (= прогрессия тембров) — техника письма, в которой на основе принципа прогрессии выстраиваются тембровые единицы музыкальной ткани;
 - **фактурная прогрессийность*** (= прогрессия фактурной напряженности) — техника письма, в которой на основе принципа прогрессии выстраиваются однородные фактуры (= *фактуроединицы**) с различной степенью напряженности (напр., имитационные с разным числом голосов):
 - **монофактурная прогрессийность*** (= прогрессия монофактурная) — прогрессийная организация однородных фактур. Напр., цепь из 2-х, 3-х, 4-х и 5-тиголосных видов полифонической фактуры;
 - **полифактурная прогрессийность*** (= прогрессия полифактур) — прогрессийная организация, выстроенная по принципу нарастания или убывания числа одновременно используемых каких-либо *фактуроединиц**;
 - **фактурная прогрессийность континуальная*** (= непрерывная) — прогрессия фактурной напряженности, складывающаяся непрерывно;
 - **фактурная прогрессийность рассредоточенная*** (= прерывная) — прогрессия фактурной напряженности, складывающаяся эпизодически — на уровне разделов (фрагментов) композиционной структуры, не следующих друг за другом подряд;
 - **фактурная прогрессийность многочастная*** — прогрессия фактурной напряженности, складывающаяся в соотношении однородных фактур на уровне нескольких разделов (частей) сочинения;
 - **фактурная прогрессийность одночастная*** — прогрессия фактурной напряженности, складывающаяся в соотношении однородных фактур на уровне одного раздела (части) музыкального сочи-

нения;

- и др.

Прогрессийность* — 1) конструктивное состояние музыкальной ткани или какой-либо из составляющих её компонентных структур (в том числе: временной, гармонической, динамической, тембровой, темповой), возникающее как следствие их выстраивания на основе ряда конструктивных элементов, связанных *прогрессийным** порядком, в том числе: единичных элементов (отдельных длительностей, интервалов, аккордов, динамических оттенков, тембров, темпов и др.) и комплексных элементов (групп, формул, составленных из вышеназванных единичных элементов). Функционирование прогрессийного ряда как организующего фактора музыкального процесса связано с неизменностью порядка появления охватываемых им элементов и неизменностью их содержания; 2) принцип построения какой-либо из структур музыкальной ткани на основе прогрессии; 3) в широком смысле — понятие, указывающее на ряднoproгрессийную основу какой-либо из ладовых структур музыкального сочинения (напр., ладовременной, ладогармонической, ладотембровой) музыкального сочинения, как на одно из средств реализации экспрессивно-драматургических функций, объективизации различных художественных целей, разнохарактерных стилей. См. *Прогрессийности виды**.

Прогрессийность структурообразования* — построение структуры на основе принципа прогрессии.

Прогрессийные ряды* (= ряды-прогрессии) — ряды каких-либо конструктивных элементов музыкальной ткани выстроенных *прогрессийно**; см. *Прогрессийность, Прогрессийности виды**.

Прогрессийный ритмопериод* — период, в котором протяженность отдельных конструктивных синтаксических единиц (мотивов, фраз или предложений) складывается *прогрессийно** по отношению друг к другу.

Прогрессия — 1) ряд однородных элементов музыкальной ткани (в том числе: гармонических, временных, динамических, темповых и др.) или групп таких элементов, выстроенный по принципу увеличения или уменьшения в них каких-либо общих качеств; 2) ряд количественно выстроенных элементов музыкальной ткани или групп таких элементов, являющийся организующим фактором этой ткани, ее

макроконструктивным элементом.⁵⁸³

К числу наиболее распространённых видов прогрессии относятся: арифметическая — 1-2-3-4-5-6-7..., геометрическая — 1-2-4-8-16-32... и "ератосфенов ряд" (= «ератосфеново решето» — ряд натуральных чисел, делящихся только на себя и на единицу) — 1-2-3-5-7-11-13-17-23...

В музыкальных сочинениях встречается однократное и многократное проведение какой-либо прогрессии. В случае своего точного повторения прогрессия называется «стабильной» (= «постоянной»), в случае повторения с какими-либо изменениями — «мобильной» (= «непостоянной»). Напр., при повторении с пропуском отдельных своих элементов или групп из них; а также при повторении этих групп с различными перестановками — *ротациями*⁵⁸⁴). Прогрессия в музыкальной ткани может быть реализована как по горизонтали (т.е. как последовательное движение, входящих в неё элементов. Напр., ритмические группы из

⁵⁸³ На сегодняшний день наиболее всеобъемлющая классификация видов *прогрессии* предложена В.С. Ценовой в книге "Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной", в которой автор выделяет 10 видов прогрессий, и в их числе:

"1. Арифметический ряд (то есть равенство разностей, где всё измеряется исходной единицей): — 1 23456 7 <...> — 2 4 6 8 10 12 14 <...> и т.п.

2. Геометрический ряд (то есть равенство отношений): — 1 2 4 8 16 32 64 <...> — 1 3 9 27 81 <...> и т.п. <...>

3. Гармонический ряд (то есть равенство отношений между разностями и крайними членами <...>): 1/1 1/2 1/3 1/4 1/5 1/6 1/7 <...>, то есть, в целых, а не дробных числах (через общий знаменатель): — 6 3 2, 643, <...> 15 12 10 <...>

4. Ряды золотого сечения (большая часть так относится к меньшей, как целое к большей): — 0,618 : 0,382
= 1

5. Ряд Ератосфена («Ератосфеново решето») — последовательность простых чисел, делящихся только на единицу и на самих себя: — 1 2 3 5 7 11 13 17 19 <...> (Начиная с 5) обладает свойством не допускать простейшей симметрии структуры. Например, 7 ≠ (5 + 11) : 2.

6. Ряды Фибоначчи (РФ), два варианта: <...> — 0 1 1 2 3 5 8 <...> — 1 2 3 5 8 13 21 <...>

7. Ряд Люка (по принципу РФ) — 1 3 4 7 11 18 29 <...>

8. Евангельские числа (по принципу РФ) — 2 5 7 12 19 31 50 <...>

9. Баховские ряды (или: баховские числа): — 1 4 5 9 14 23 37 60 <...>

(«Баховский» натуральный) — 9 14 23 32 37 41 51 73 88 114 187 <...>

(губайдулинский) — 9 32 41 73 114 187

23 14 37 51 88 " (С. 172-175).

К разряду этих рядов могут быть отнесены также и *части* рядов, названных в классификации В. Ценовой, "индивидуальными", при условии, что закономерность их структуры будет подчинена принципу прогрессии.

⁵⁸⁴ Такие ротации, в частности, в *ритмопрогрессии* наблюдаются в «Trío — соната da саmага» В. Екимовского (Композиция 8), в части под названием «Intrada». Ритмопрогрессия здесь выстроена таким образом: каждая следующая длительность — это всегда сумма предыдущей и новой длительностей.

двух, трёх, четырёх длительностей и т.д.), так и по вертикали (напр., басовый голос — один звук — педаль, тенор — за то же время — два звука, альт — три, сопрано — четыре и т.д.), а также одновременно и по вертикали, и горизонтали (в частности, по вертикали используется арифметическая прогрессия аккордов с разным числом звуков от трезвучия, четырёхзвучия и далее по порядку к семизвучию, а по горизонтали — арифметическая прогрессия, связанная с числом этих аккордов, но уже в отдельных ритмогруппах: вначале появляется ритмогруппа с одним трёхзвучным аккордом, далее — ритмогруппа с двумя четырёхзвучными аккордами... с пятью семизвучными).

На компонентном уровне различаются, в частности, следующие материальные виды прогрессий:

прогрессия аккордов — ряд аккордов или групп аккордов, выстроенный по принципу какого-либо увеличения или уменьшения числа звуков (интервалов), входящих в эти аккорды;

прогрессия аккордовая — то же, что *Прогрессия аккордов*;

прогрессия акцентов* — ряд акцентов или групп из них, выстроенный по принципу нарастания или уменьшения силы (тяжести, весомости) этих акцентов;

прогрессия акцентная* — то же, что *Прогрессия акцентов*.

прогрессия величин длительностей⁵⁸⁵ — ряд длительностей, выстроенных по принципу какого-либо их увеличения или уменьшения. Основоположник теоретической и практической разработки этой конструктивной идеи О. Мессиян;

прогрессия групп длительностей⁵⁸⁶ — ряд групп длительностей, выстроенных по принципу какого-либо увеличения или уменьшения числа длительностей, входящих в эти группы (напр., первая группа — $x\ x$, вторая — $e\ e\ e$, третья — $e\ e\ e\ q$, четвертая — $e\ e\ e\ q\ x$). При повторении такой прогрессии, в отличие от *прогрессии величин длительностей*, возможны перестановки длительностей внутри отдельных групп. Одним из первых композиторов, реализовавших данный принцип был Н.А. Римский-Корсаков. Автор теоретической и практической разработок этой конструктивной идеи — немецкий композитор Б. Блахер;

прогрессия групп гармонических элементов* — ряд групп гармонических элементов, в том числе: отдельных звуков, интервалов, аккордов, выстроенных по принципу какого-либо увеличения или уменьшения числа гармонических элементов, входящих в эти группы. При повторении такой прогрессии возможны перестановки тех или иных гармонических элементов внутри отдельных групп;

прогрессия групп аккордов — см. в *Прогрессия групп гармонических элементов*;

прогрессия групп звуков — см. в *Прогрессия групп гармонических элемен-*

⁵⁸⁵ Спасов Б., Холопова В. Ритмические прогрессии и серии. — В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978.

⁵⁸⁶ Спасов Б., Холопова В. Ритмические прогрессии и серии. — В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978.

тов;

прогрессия групп интервалов — см. в *Прогрессия групп гармонических элементов*;

прогрессия диапазонов* — ряд диапазонов (= интервалов между самыми высокими и самыми низкими звуками музыкальной ткани), выстроенный по принципу какого-либо их увеличения и уменьшения;

прогрессия диапазонная* — то же, что *Прогрессия диапазонов**;

прогрессия динамическая* — ряд динамических оттенков или групп из них, выстроенный по принципу нарастания или уменьшения силы этих оттенков. Напр., ряд динамических оттенков: $\bar{\quad} - , -^1 - p - F - f - \ddot{A} \dots$ или ряд групп этих оттенков: первая группа — $\bar{\quad} - , -^1$, вторая — $\bar{\quad} - , -^1 - p$, третья — $\bar{\quad} - , -^1 - p - F$, четвертая — $\bar{\quad} - , -^1 - p - F - f$ и т.д.;

прогрессия длительностей — то же, что *Прогрессия величин длительностей*;

прогрессия звуковысотная* — ряд звуков, выстроенных по принципу какого-либо их повышения или понижения; то же, что *Гамма*;

прогрессия звукорядов* — 1) ряд звуковых модусов, выстроенный по принципу какого-либо нарастания или убывания числа звуков, входящих в эти модусы; 2) ряд звуковых модусов, выстроенный по принципу нарастания или убывания их общекрасочного компонента, содержания (напр., по нарастанию мажорного спектра⁵⁸⁷);

прогрессия интервалов* — ряд интервалов, выстроенных по принципу какого-либо увеличения или уменьшения их величины;

прогрессия интервальная* — то же, что *Прогрессия интервалов**;

прогрессия регистров — ряд регистров (степеней высоты голоса или музыкального инструмента), выстроенный по принципу какого-либо их повышения или понижения;

прогрессия регистровая — то же, что *Прогрессия регистров*;

прогрессия ритмическая — 1) ряд длительностей, выстроенный по принципу какого-либо постепенного увеличения или уменьшения этих длительностей; то же, что *Прогрессия величин длительностей*; 2) ряд групп длительностей, выстроенный по принципу какого-либо постепенного увеличения или уменьшения числа длительностей в каждой из этих групп; то же, что *Прогрессия групп длительностей*.⁵⁸⁸;

⁵⁸⁷ Пример опосредованного прогрессийного "омажоривания" звукорядной структуры — такты 15-28 в Прелюдии К. Дебюсси «...Ветер на равнине». Прогрессийное нарастание мажорности здесь связано с постепенной заменой в отдельных звукорядах (они выделены полужирным шрифтом) малых секунд и терций на большие: beses - ces - des - es - ges — **1.2.2.3** (тт. 15-16), beses - ces - eses - es - ges - as — **1.3.1.3.2** (т. 17), beses - ces - es - f - as — **1.4.2.3** (тт. 19-20), h - d - f - a — **3.3.4** (т. 21), h - des - f - a — **2.4.4** (т. 21), f - g - a - h - des — **2.2.2.2** (тт. 22, 24 — целотоновый ряд), ges - as - b - c - d (тт. 25, 26 — **2.2.2.2** — целотоновый ряд).

⁵⁸⁸ "определенного рода ритмическая структура, ритмоформула, основанная на принципе закономерного возрастания или убывания длительностей или количеств звуков" Холопова В. Музыкальный ритм. Очерк. М., 1980. С. 69.

прогрессия соноров — ряд соноров, выстроенный по принципу постепенного обновления какого-либо из их параметров (в том числе: красочности, звукового состава, гармонической плотности, сонантности);

прогрессия сонорная — то же, что *Прогрессия соноров*;

прогрессия тембров* — 1) ряд тембров, выстроенный по принципу постепенного обновления их красочности (напр., ряд "медных", постепенно вводимых в оркестровую ткань от самых низких по звучанию инструментов к самым высоким); 2) ряд *тембровых групп*, выстроенный по принципу нарастания или уменьшения числа одновременно звучащих однородных или разнородных тембров⁵⁸⁹;

прогрессия тембровая* — то же, что *Прогрессия тембров*;

прогрессия темпов* — ряд темпов, выстроенных по принципу постепенного их ускорения или замедления (т.е. увеличения или уменьшения частоты чередования однопорядковых метрических долей в один и тот же период астрономического времени)⁵⁹⁰;

прогрессия темповая* — то же, что *Прогрессия темпов*.

Прогрессия серпантинная* — то же, что *Серпантинное крещендо**.

Прослоечная фактура* — полифактура, в которой какая-либо фактура (напр., монофоническая) "окружена" другой фактурой (напр., хоральной).

Пуанта* — (от франц. *le point* — точка) — 1) относительно автономный в конструктивном и выразительно-смысловом отношении звуковой элемент дискретно выстроенной музыкальной ткани, в функции которого могут выступать как отдельные тоны, интервалы, созвучия, так и крайне небольшие их группы; 2) конструктивная единица пуантилистического музыкального пространства; 3) то же, что *Дискрета**. Характерный признак *пуанты** — её изолированность по горизонтали и вертикали от других аналогичных компонентов музыкальной ткани в ритмическом, тесситурном, тембровом, динамическом и артикуляционном отношениях. Между отдельными *пуантами** никогда не возникает непосредственная (непрерывная) линейная связь, что, само по себе, не отрицает возможность возникновения между ними опосредованной (прерывистой, "пунктирной", "дискретной") линейной связи, или, другими словами, сложения из них голосовой линии и дискретной природы (линии, отдельные звукоэлементы которой рассредоточены во времени и пространстве). *Пуанта** — самодостаточный в конструктивном и выразительно-смысловом отношении элемент музыкальной ткани, который, в тоже время, находится в определённых связях, отношениях с другими её конструктивными элементами.

*Пуанта** всегда и единица некой музыкальной формы и целая форма сама по себе. Различаются следующие виды *пуант**: *пуанта-тон**, *пуанта-интервал**, *пуанта-аккорд**, *пуанта-сонор**, *пуанта-группа**, в том числе: *пуанта-группа*

⁵⁸⁹ Напр.: «каноническая» тембровая прогрессия, связанная с постепенным увеличением числа одновременно звучащих скрипок от одной до одиннадцати во Втором концерте для скрипки с оркестром А. Шнитке.

⁵⁹⁰ Характерный пример частого использования кратких темпопрогрессий (из 3-4 "темпоступеней") — Композиция 4 Виктора Екимовского.

*тоновая**, *пуанта-группа интервальная**, *пуанта-группа аккордовая**, *пуанта-группа смешанная**.

Пуантилистическая временная система — 1) совокупность взаимосвязанных и расположенных в определённом порядке различных простых длительностей и относительно кратких ритмогрупп, при котором каждая из них, с учетом ряда других параметров (в частности: звукового, динамического, тембрового и пр.), оказывается наделенной максимальной конструктивно-смысловой и музыкально-выразительной самостоятельностью, автономностью; 2) совокупность взаимосвязанных и расположенных в соответствующем определённом порядке различных простых длительностей и относительно кратких ритмогрупп, выстроенная на основе пуантилистической техники; 3) совокупность взаимосвязанных и расположенных в определённом порядке каких-либо "ритмопуант"; 4) временная система, содержание конструктивных компонентов которой — различных и одинаковых по протяженности простых длительностей и кратчайших групп этих длительностей, а также порядок их появления обусловлены пуантилистическим принципом; 5) временная система дискретного музыкального пространства; 6) совокупность, объединение, взаимосвязанных в определённом темпе и порядке, сильных и слабых (тяжелых и легких, акцентированных и неакцентированных) ритмоединиц, автономных по своим временным, высотным, регистровым, тембровым, штриховым, динамическим параметрам.

Пуантилистическая фактура — то же, что *Фактура дискретная*.

Пуантилистический сонор-фруллато* — сонор, каждая *пуанта** в котором представляет собой относительно автономный тон, исполняемый *frullato*.

Пуантилистический сонор-остинато* — сонор, каждая *пуанта** в котором представляет собой мелодический интервал, повторяемый многократно после регулярных пауз или мелодический интервал, внутри которого помещена пауза.

Пуантилистическое музыкальное пространство — то же, что *Дискретное музыкальное пространство*.

Разнокомпонентная многоплановая полиформа* (= форма) — то же, что *Компонентная форма многоплановая разноматериальная** (см. в *Компонентной формы типы**).

Разнокомпонентная многозначная полиформа* (= форма) — см. в *Компонентной формы типы**.

Разнокомпонентная полиформа относительно синхронная* — см. в *Компонентной формы типы**.

Разнокомпонентная форма* — то же, что *Компонентная форма разноматериальная** (см. в *Компонентной формы виды**).

Разнокомпонентные ладовые слои* — *лады* (= ладовые системы), образующиеся на уровне каких-либо компонентов музыкальной ткани. Напр., *фактуролад**, *тембуролад**, *ритмолоад** и т.п.

Конструктивные единицы любого из этих слоёв музыкальной ткани сочинения всегда находятся в **к о м п л е м е н т а р н ы х** выразительно-смысловых отношениях с конструктивными единицами остальных её *ладокомпонентных слоёв**, являясь, таким образом, в качестве неразрывно связанных субинтонационных составляющих **с о б с т в е н н о** **и н т о н а ц и й**. При этом, в отдельных случаях, разные по материалу группы таких *субинтонационных единиц** способны приковать к себе наибольшее внимание композитора, исполнителя и слушателя, обеспечивая тем самым восприятие связанных с ними *компонентно-*

*ладовых систем** в качестве ведущего, а для отдельных категорий слушателей возможно и единственного, интонационного фактора. Структуры разных *компонентных ладов** могут не совпадать и совпадать в отдельных своих фазах или на всём своём протяжении друг с другом, что, с этой стороны, соответственно, усложняет, либо, напротив, несколько упрощает природу *панладового процесса**.

Разнокомпонентный формопроцесс* — процесс формообразования, складывающийся на уровнях нескольких разных компонентов (музыкальных средств) музыкальной ткани в одном и том же голосе (слое) или в разных её голосах и слоях. См. также *Разноматериальная компонентная форма** и *Поликомпонентная форма**.

Разноматериальные компонентные формы* — см. в *Компонентной формы виды**; то же, что *Поликомпонентная форма**.

Разнотипные компонентные формы* — см. в *Компонентной формы типы**.

Разработочные вариации — 1) вариации, в которых происходит различная и, в том числе, ритмическая, позиционная, тембровая, штриховая и микроимитационная работа с отдельными характерными мотивами, созвучиями, группами созвучий и ритмоформулами "вариационной темы", т.е. работа, которая обычно наблюдается в отношении отдельных составляющих экспозиционных тем в сонатных разработках.; 2) вариационная работа с характерными компонентами темы, в том числе, на уровне её отдельных мотивов, ритмогрупп, горизонтальных и вертикальных интервальных комплексов, а также групп созвучий, предполагающая возможность их свободной перестановки или изменения каким-либо их параметров (напр.: изменение в той или иной ритмогруппе звукового и тембрового содержания; обновление ритмического рисунка в интервальном или аккордовом комплексе и пр.)⁵⁹¹.

Рассредоточенная компонентная форма* — *компонентная форма**, предстающая как прерывающийся на какое-либо время композиционный процесс с последующим его восстановлением.

Рассредоточенная обращенная волна*⁵⁹² — обращенная волнообразная графическая структура, выступающая как форма рассредоточенного развития музыкальной ткани на уровне опосредованных отношений каких-либо её однородных составляющих.

Рассредоточено регрессирующая форма* — форма, рассредоточенные разделы которой связаны по принципу регрессии.

Рассредоточенное диатоническое поле* — диатоническое пространство, образующееся в опосредованных диатонических отношениях отдельных тонов музыкальной ткани.

Рассредоточенные стереовариации* — разновидность *компонентной формы акустической**, в которой в качестве темы вариаций выступает определенное

Рациональная длительность* — см. *Длительность рациональная**.

Регистроряд* — ряд регистров.

⁵⁹¹ См. об этом «Строение музыкальных произведений» Л.А. Мазель Л. М., 1979. С. 314 и др.

⁵⁹² Понятие Т.В. Шевченко.

Регрессийная глissандирующая ритм-группа* — глissандо с замедлением.

Регрессийная ритм-группа* — последовательность длительностей, выстроенных по принципу уменьшения их протяжённости.

Регрессийная форма* — композиционная структура, выстроенная на основе принципа регрессии.

Регрессийная форма рассредоточенная* — форма с рассредоточенной структурой, в которой каждый следующий раздел (фрагмент) которой короче предыдущего.

Регрессийная компонентная форма* — *компонентная форма** со структурой, каждый следующий раздел (фрагмент) которой короче предыдущего.

Рельефная компонентная форма* — то же, что *Компонентная форма геометрическая свободная**, *Векторно-графическая компонентная форма**, *Векторно-графическая форма**, *Ландшафтная компонентная форма**, *Ландшафтно-графическая форма**, *Рельефная форма**.

Рельефная форма* — то же, что *Компонентная форма геометрическая свободная**, *Векторно-графическая компонентная форма**, *Векторно-графическая форма**, *Ландшафтная компонентная форма**, *Ландшафтная форма**, *Ландшафтно-графическая форма**, *Рельефная компонентная форма**.

Ритм алеаторический — ритм, сочиняемый (импровизируемый) исполнителем на основе каких-либо других музыкальных средств, предложенных композитором в тексте своего сочинения (напр., звуковых, динамических и пр.).

Ритм сонорный — 1) ритмические отношения звуковых компонентов одноголосной или многоголосной музыкальной ткани, неподдающиеся точной дифференциации; 2.1) временные отношения в сонорных образованиях полифонической природы; 2.2) временные пропорции между длинами отдельных *соноров* и различных групп этих *соноров*; 3) комплементарное движение простых длительностей в сверхмногоголосной музыкальной ткани, протяженность и соотношения которых как устойчивых и неустойчивых (тяжелых и легких, сильных и слабых) долей музыкального времени не поддается и не требует своей дифференциации⁵⁹³; 4) то же, что *Ритмосонорика*.

Ритм фиксированный* — ритм, содержащийся в нотном тексте. Понятие коррелятивное к термину "ритм алеаторический".

Ритмическая драматургия — процессуальное изменение ритмического содержания музыкальной композиции, связанное с определёнными образно-художественными задачами, решаемыми в этой композиции.

Ритмическая компонентная форма* — см. в *Компонентной формы виды**; то же, что *Ритмическая форма*, *Ритмоформа*.

Ритмическая форма — то же, что *Ритмическая компонентная форма** (см. в *Компонентной формы виды**); то же, что *Ритмоформа*.

⁵⁹³ "Возникает ... в огромной фактурной массе, /где/ не выделяются какие-либо временные вехи, которые стали бы точкой отсчета и обозначили бы темпоритмическую пульсацию. Из-за отсутствия таких вех реально не возникает ни такт, ни темп, звуковая масса как бы повисает в воздухе, не обнаруживая никакой динамики движения вперед. Исчезновение пульсации какими-либо метрическими и темповыми единицами и означает статику ритма" Холопова В. Музыкальный ритм. Очерк. М., 1980, С. 24.

Ритмомодус* — модус каких-либо ритмических единиц.

Ритмолад* — система отношений метроритмических единиц как конструктивных элементов музыкальной ткани, складывающихся по принципу устой — неустой.
См. *Лад*.

Ритмоплотностная компонентная форма* — то же, что *Плотностная форма ритмическая**.

Ритмополифонические микровариации* — микровариации, в которых обновляется ритмическая и полифоническая структуры микротемы.

Ритмопрогрессия* — прогрессия ритмических единиц.

Ритморяд* — ряд, составленный из каких-либо ритмических единиц. Напр.:

- **длительностный ряд*** — ряд длительностей,
- **ритмоформульный ряд*** — ряд ритмоформул.

Ритмосерия — серия ритмических единиц.

Ритмосонорика* — 1) сверхмногоголосное образование, ритмическая структура каждого из голосов которого складывается как взаимодействие множества мельчайших длительностей не поддающихся и не предполагающих своей точной дифференциации; 2) ритмическая система, конструктивными элементами которой являются *глюссандирующие ритмоединицы** и ритмические элементы с относительно неопределённой длительностью; 3) то же, что *Ритм сонорный*.

Ритмоформа* — композиционная структура, складывающаяся на уровне отношений каких-либо ритмических составляющих музыкальной ткани (в том числе: простых длительностей, ритмических групп, макроритмогрупп, темпоединиц), взятых как порознь, так и в различной совокупности, а также на уровне отношений отдельных фаз (разделов, частей) различных *компонентных процессов** (напр., динамических, плотностных, тембровых, гармонических и пр.) по их протяжённости; то же, что *Ритмическая компонентная форма**, *Ритмическая форма**.

Ритмоформульная система — временная организация, в качестве основных конструктивных единиц которой выступают различные ритмоформулы.

Рельефная форма* — то же, что *Геометрическая форма свободная**.

Рондо контрапунктирующее* — рондо, в котором рефрен и эпизоды появляются и как относительно автономные разделы, и в контрапункте друг с другом (*контрапунктирующий рефрен** и *контрапунктирующий эпизод**).

Ротационная сонатная экспозиция* — экспозиция в сонатной форме, в которой материалы главной и побочной партий неоднократно сменяют друг друга.

Ряд — "1) линия ровно расположенных однородных предметов <...>; 2) совокупность каких-либо явлений, элементов следующих или расположенных в определённой последовательности <...>"⁵⁹⁴; 3.1) в м у з ы к е — совокупность каких-либо однородных конструктивных элементов (в том числе: тонов, интервалов, аккордов, соноров, шумов, акцентов, тембров, темпов, фактур и др.), а также техник письма, следующих друг за другом в определённой последовательности; 3.2) совокупность каких-либо однородных конструктивных элементов, а также техник письма, используемых в музыкальном сочинении, выполняющая функции конструктивного макроэлемента (модуса, серии, прогрессии).

Различаются звуковые, ритмические, динамические, акцентные, тембровые, штриховые, темповые фактурные, технические ряды и пр. Одни из них имеют несколько подвидов (напр., звуковые, ритмические, фактурный ряды), другие только основной вид (темповый, акцентный, регистровый, диапазонный, штриховой ряды). При использовании в музыкальном сочинении нескольких рядов из них образуется ряд высшего порядка (ряд рядов) или, иначе, "полиряд". В случае, когда входящие в полиряд *субряды** составлены из однопараметрных элементов (напр., только тонов, только простых длительностей), то объемлющий их *полиряд** называется *однопараметрным полирядом** или *однородным полирядом** (напр., *полиряд** из следующих *тономодусов**: целотонового, тон-полутонового, миксолидийского, дорийского, фригийского); если же *полиряд** составлен из субрядов разного вида (напр., из тонового, интервального, аккордового, сонорного), то он называется *разнопараметрным полирядом** или *разнородным полирядом**. В зависимости от того с какой из техник письма связан ряд, он обретает специальное определение. Напр.: в тональной технике ряд звуков обычно называется "звукорядом", "тонорядом", "ладом", "гаммой" и (реже) "модусом"; в модальной технике этот же ряд фигурирует под названиями: "модус", "звукоряд" и (реже) "лад"; в серийной технике он обозначается терминами: "серия", "серийный ряд", в технике прогрессий — "прогрессия" (или "регрессия" — ракоходный вариант прогрессии), *прогрессийный ряд** (или *регрессийный ряд**). В тех же техниках ряд простых длительностей может иметь, соответственно, определения: *ритморяд** (тональная техника, модальная, серийная, *прогрессийная**); *ритмомодус** (модальная и реже тональная техники); *ритмопрогрессия** (*прогрессийная техника**). Аналогичные названия могут применяться и в отношении рядов, составленных из конструктивных элементов музыкальной ткани любого другого параметра. Напр.:

- *аккордоряд** — ряд аккордов,
- *акценторяд** — ряд акцентов,
- *диапазоноряд** — ряд диапазонов,
- *динаморяд** — ряд динамических оттенков,
- *длительностный ряд** — ряд длительностей,
- *интервалоряд** — ряд интервалов,
- *регистроряд** — ряд регистров,
- *ритмоформульный ряд** — ряд ритмоформул,
- *сонороряд** — ряд соноров,
- *темброряд** — ряд тембров
- *темпоряд** — ряд темпов,
- *тоноряд** — ряд тонов,
- *фактуроряд** — ряд фактур,
- *штрихоряд** (= артикуляционный ряд) — ряд штрихов,
- *шуморяд** — ряд шумозвуков.

Рядно-организованная форма* — форма, выстроенная на основе определённого ряда однородных конструктивных элементов (напр., ряда звуков, ряда аккордов, ряда длительностей, ряда динамических оттенков, ряда темпов и др.) с условием сохранения какого-либо одного порядка в их появлении (*рядно-организованные формы** — в частности, серийного или *прогрессийного** — *компонентная форма серийная** и *компонентная форма прогрессийная**) или без его сохранения (*рядно-свободная форма** — *компонентная форма*

модальная*).

Рядно-свободная форма* — форма, выстроенная на основе определённого ряда однородных конструктивных элементов (напр., ряда звуков, ряда аккордов, ряда длительностей, ряда динамических оттенков, ряда темпов и др.) с условием нарушения какого-либо одного порядка в их появлении (*компонентная форма модальная**).

Рядно-организованные формы* — формы, выстроенные на основе определённого ряда однородных конструктивных элементов (напр., ряда звуков, ряда аккордов, ряда длительностей, ряда динамических оттенков, ряда темпов и др.) с условием сохранения какого-либо одного порядка в их появлении (в частности, серийного или *прогрессийного** — *компонентная форма серийная** и *компонентная форма прогрессийная**).

Свободная алеаторика — см. в *Алеаторики типы**: *алеаторика свободная*.

Свободная геометрическая компонентная форма* — см. *Компонентная форма геометрическая свободная**.

Свободный зеркальный алеаторический канон* — канон, объектом зеркальной имитации в котором являются направления движения голосов (= пластов) многоголосной (= многопластовой) музыкальной ткани, выстраиваемой в условиях свободной алеаторики (см. в *Алеаторики типы**: *алеаторика свободная*).

Свободно-геометрическая форма* — то же, что *Компонентная форма геометрическая свободная**.

Серийная компонентная форма* — см. в *Компонентной формы типы**.

Серийная ритмическая система — ритмическая система с серийной организацией.

Серийная техника* (= техника серий) — 1) совокупность приёмов построения всей структуры музыкальной ткани или каких-либо из составляющих её *компонентных структур** (акцентной, диапазонной, динамической, регистровой, ритмической, тембровой, темповой и гармонической, в том числе, аккордовой, интервальной, сонорной и шумовой) на основе серийного принципа; 2) техника выстраивания музыкальной ткани на основе каких-либо серийно связанных конструктивных элементов.

Серийная форма — форма музыкального сочинения, выстроенная на основе серийного принципа.

Серийность — 1) конструктивное состояние музыкальной ткани или какой-либо из составляющих её *компонентных структур** (в том числе: временной, гармонической, динамической, тембровой, темповой), возникающее как следствие их выстраивания на основе ряда конструктивных элементов, связанных серийным порядком, в том числе: единичных (отдельных длительностей, интервалов, аккордов, динамических оттенков, тембров, темпов и др.) и комплексов единичных элементов (их групп, формул, составленных из них). Функционирование такого ряда как организующего фактора музыкального процесса связано с неизменностью порядка появления, входящих в него элементов, и неизменностью их содержания. В случае нарушений этого порядка (напр., при каких-либо перестановках этих элементов или частей серии — сегментов, их ротации, экстраполяции), принцип серийной организации начинает ассоциироваться с модальным. До тех пор, пока эти нарушения не препятствуют хотя бы частичной экстраполяции (= предвидению, ощущению) серийного порядка, можно считать, что серийность как конструктивное состояние структуры имеет место, но с той оговоркой, что это уже не строгая серийность. Возни-

кающие при этом различные аллюзии с приемами композиционной работы, присущими также и модальной технике письма, указывают на то, что в данной музыкальной ткани образуется организация смешанного типа или, другими словами, политехническая — серийно-модальная; 2) принцип организации какой-либо из структур музыкальной ткани (напр.: ритмической, аккордовой, интервальной, динамической, тембровой, темповой) на основе серии; 3) в широком смысле — понятие, указывающее на рядно-серийную основу какой-либо из ладовых структур (напр., "ладовременной", "ладогармонической", "ладотембровой") музыкального сочинения, как на одно из средств реализации экспрессивно-драматургических функций, объективизации различных художественных целей, разнохарактерных стилей.

Серийные ряды — ряды элементов, используемые в серийной технике; то же, что просто "серии". Напр., серии тонов, аккордов, интервалов, фактур, каких-либо гимнастических движений, тембров и др.

Серия — 1) ряд однородных, определённым образом выстроенных каких-либо компонентов музыкальной ткани (в том числе: тонов, интервалов, аккордов, соноров, шумов, акцентов, длительностей, тембров, динамических оттенков, темпов, фактур, тематических фрагментов и др.), являющийся обычно (но не всегда) начальным макроконструктивным элементом этой ткани, её основным организующим фактором, с которым связано всё её последующее развитие; 2) ряд однородных элементов музыкальной ткани, **н е п о в т о р я ю щ и х с я** до проведения остальных элементов этого ряда. Возможно как однократное (редко), так и многократное (типичное) проведение такого ряда.

Функционирование серии любых конструктивных элементов как организующего фактора гармонического движения связано с неизменностью состава этих элементов и неизменностью порядка их появлением. Сохранение *серийного порядка* — один из важнейших факторов единства серийно организованной музыкальной ткани. Серийный ряд может быть реализован как последовательное движение, входящих в него элементов, и как их смена в тех или иных вертикальных и горизонтальных комбинациях. В последнем случае возникает уже не горизонтальный, а горизонтально-вертикальный принцип серийного движения элементов музыкальной ткани. Сохранение серийного порядка в ряде тех или иных элементов — явление относительно принципиальное в музыкальной практике, так называемого, классического или ортодоксального периода в развитии серийной техники (см. *Додекафония*).

Наряду с принципом строгого применения серийного ряда и в классической серийной музыке, и, особенно, в последующей за ней, встречаются многочисленные разнообразные и порой очень свободные нарушения этого принципа. В частности, переброска отдельных "одиночных" элементов серийного ряда или их групп (= сегментов серии) из одного места серии в другие с последующей переменной их местоположения относительно друг друга и по горизонтали, и вертикали; использование отдельных элементов серии в составе разных голосов (пластов) музыкальной ткани как с сохранением общего серийного порядка, так и с его отдельными нарушениями; повторение отдельных элементов подряд; повторение отдельных элементов в промежутке между другими элементами серии (нарушение одного из ведущих законов серийной техники!). Применительно к высотным (звуковысотным) сериям количество приёмов работы с серийным рядом особенно возрастает, поскольку здесь возможно применение серийного ряда и в

обращении (инверсионный ряд), и в обращении ракоходного ряда (инверсионно-ракоходный ряд), и в разных позициях (тональностях).

Отдельные конструктивные элементы серийного ряда (в отличие, в частности, от их модального ряда) при его последующих проведениях не могут повториться на расстоянии до тех пор, пока не пройдут все остальные ритмоформулы этого серийного ряда, поскольку главной при работе с любым серийным рядом является идея сохранения изначально заложенного в этом ряде порядка появления составляющих его элементов⁵⁹⁵.

В зависимости материальной природы элементов музыкальной ткани, связанных в серию различаются:

серия аккордов — ряд определенным образом расположенных аккордов, используемый в качестве основного конструктивного комплекса гармонической структуры музыкального сочинения; ряд определенным образом расположенных созвучий, с которым постоянно связано все последующее аккордовое движение, являющийся организующим фактором этого движения. Функционирование серии аккордов как организующего фактора гармонического движения связано с неизменностью состава этих аккордов и порядка их появлением (подобно тому как музыка средневековых одногласных ладов вращалась в одном и том же звукоряде, т.е. организовывалась модально);

серия гармоническая — серия, состоящая из какого-либо звукового материала (напр., *Серия аккордовая*, *Серия тонов* и т.д.);

серия групп длительностей — то же, что *Серия ритмоформул*;

серия акцентов — серия различных по силе (тяжести, весомости) акцентов, используемая в качестве основного конструктивного комплекса акцентной структуры музыкального сочинения. Функционирование серии акцентов как организующего фактора музыкальной ткани связано с неизменностью и "с о д е р ж а н и я" этих акцентов и п о р я д к о м их появления; то же, что *Серия акцентная*;

серия акцентная — то же, что *Серия акцентов*;

серия временная — см. *Временная серия*;

серия динамическая — серия определённым образом расположенных динамических оттенков, используемый в качестве основного конструктивного комплекса динамической структуры музыкального сочинения. Функционирование серии динамических оттенков как организующего фактора связано с неизменностью "с о д е р ж а н и я" этих динамических оттенков и п о р я д к а их появления;

серия длительностей — серия определённым образом расположенных простых длительностей, используемый в качестве основного конструктивного комплекса *временной структуры* музыкального сочинения. Функционирование серии длительностей как организующего фактора связано с неизменностью с о с т а в а этих длительностей и п о р я д к а их появления;

⁵⁹⁵ Однако, повторение подряд отдельных конструктивных элементов и их "связок" — сегментов — при серийной работе допускается.

серия звуков — серия однородных звуков, в том числе с определённой и неопределённой высотой, определённым образом расположенных, используемый в качестве основного конструктивного комплекса звуковой структуры музыкального сочинения. Различаются звуковые серии из однородных элементов (напр., только тонов или шумов) — *серия звуковая однородная* и из неоднородных (напр., из интервалов и соноров) — *серия звуковая неоднородная*;

серия звуковысотная — серия однородных звуков с определённой высотой; то же, что *Серия тонов*;

серия музыкальных фрагментов — серия музыкальных фрагментов, используемая в качестве конструктивного комплекса музыкальной ткани; в широком смысле — то же, что *Серия тематическая*, *Тематический ряд*; в самом широком смысле — то же, что тема. Функционирование "серии музыкальных фрагментов" как организующего фактора музыкального процесса связано с неизменностью с о с т а в а, входящих в неё фрагментов и п о р я д к а их появления;

серия ритмическая — серия простых длительностей, ритмоформул, длительностей и ритмоформул, используемая в качестве основного конструктивного комплекса *временной структуры* музыкального сочинения. Функционирование такой серии как организующего фактора музыкальной ткани связано с неизменностью с о с т а в а этих длительностей и ритмоформул и п о р я д к а их появления;

серия ритмоформул — серия ритмоформул, используемая в качестве основного конструктивного материала *временной структуры* музыкального сочинения. Функционирование такой серии как организующего фактора музыкальной ткани связано с неизменностью с о с т а в а этих ритмоформул и п о р я д к а их появления;

серия ритмоформульная — то же, что *Серия ритмоформул*;

серия тематическая — серия тематических фрагментов (одноголосных, многоголосных, дискретных, сонорных и др.), используемая в качестве основного конструктивного материала музыкальной ткани. Функционирование тематической серии как организующего фактора связано с неизменностью "с о д е р ж а н и я" этих тематических фрагментов и п о р я д к а их появления;

серия тембров — серия тембров, используемая в качестве ведущего конструктивного материала тембровой структуры музыкального сочинения. Функционирование серии тембров как организующего фактора тембровой ткани музыкального сочинения связано с неизменностью с о с т а в а этих тембров и п о р я д к а их появления;

серия тембровая — то же, что *Серия тембров*;

серия темпов — серия *темповедущих**, используемая в качестве ведущего конструктивного комплекса темповой структуры музыкального сочинения. Функционирование серии темпов как организующего фактора связано с неизменностью этих темпов и п о р я д к а их появления;

серия темповая — то же, что *Серия темпов*;

серия тонов — серия тонов, используемая в качестве ведущего конструктивного комплекса звуковысотной структуры музыкального сочинения. Функционирование серии тонов как организующего фактора звуковысот-

ной ткани музыкального сочинения связано с неизменностью *с о с т а в а* этих тонов и *п о р я д к а* их появления;

серия тоновая — то же, что *Серия тонов*;

серия фактур — серия фактур, используемая в качестве ведущего конструктивного комплекса фактурной структуры музыкального сочинения. Функционирование фактурной серии как организующего фактора музыкальной ткани связано с неизменностью "*с о д е р ж а н и я*" входящих в неё фактур и *п о р я д к а* их появления;

серия фактурная — то же, что *Серия фактур*;

серия шумов — серия шумов, являющаяся организующим фактором звуковой ткани сочинения. Функционирование серии шумов как организующего фактора этой ткани связано с неизменностью "*с о д е р ж а н и я*" входящих в неё шумов и *п о р я д к а* их появления;

серия гимнастическая* — серия каких-либо движений исполнителей, в том числе, разнообразных их приседаний и подъёмов, хождения и бега по сцене, а также каких-либо специфических поз и пр.;

серия движений* — то же, что *Серия гимнастическая**;

серия тембровозвучная* — серия, в которой за каждым звуком закреплён определённый тембр.

Серпантинная волна* — звуковая волна, в процессе становления которой происходят временные и незначительные отклонения от общей линии её развития:

- **серпантинная громкостная волна*** — *серпантинная волна как форма громкостного процесса**;

- **серпантинная звукоплотностная волна*** — форма звукоплотностного процесса, складывающаяся по принципу серпантинной волны.

Серпантинная прогрессия* — прогрессия, в процессе развития которой возникают эпизодические возвращения к ранее появившимся конструктивным единицам.

Серпантинная регрессия* — регрессия, в процессе развития которой возникают эпизодические возвращения к ранее появившимся конструктивным единицам.

Серпантинное крещендо* — крещендо, в ходе развития которого наблюдаются незначительные временные отклонения—диминуэндо.

Серпантинно-крещендирующая громкостная структура* — громкостная структура, имеющая форму *серпантинного крещендо**.

Серпантинно-прогрессирующая компонентная форма* — *компонентная форма**, графическая структура которой выстраивается по принципу прогрессии, но с эпизодическими и незначительными его нарушениями. Напр.:

- **серпантинная звукоплотностная волна*** — форма звукоплотностного процесса, складывающаяся по принципу *серпантинной волны**;

- **серпантинно-крещендирующее громкостное рондо с внутренним рефреном***;

- **серпантинно-прогрессирующая ритмоформа***.

Серпантинно-прогрессирующая структура* — структура, содержание которой складывается в соответствии с логикой *серпантинного крещендо**.

Синтжанровая вариация* — вариация, жанровая природа которой представляется как многозначная (= смешанная), или, иначе, вариация, конструктивный материал которой вызывает аллюзию на различные музыкальные жанры.

Синтфактура* — см. *Фактура*.

Синтфактурная вариация* — 1) вариация, фактурная природа которой представ-

ляется как многозначная (= смешанная) в типовом (или видовом) отношении; 2) вариация, фактура которой вызывает аллюзию на различные типы (или виды) фактуры; 3) вариация, в которой происходит смешение характерных черт нескольких фактур.

Синхронная мобильно-многоголосная полифоническая фактура* — синхронная полифоническая фактура с меняющимся числом голосов.

Синхронная полифония — см. *Полифония синхронная*; то же, что *Фактура полифоническая синхронная*.

Синхронная стабильно-многоголосная полифоническая фактура* — полифоническая синхронная фактура с неизменным числом голосов.

Синхронное ритмическое поле* — многоголосная такни, все голоса которой имеют идентичное ритмическое содержание.

Синхронное фугато* — фугато, голоса (пласты, голоса и пласты) которого при одновременном своём развитии имеют идентичное ритмическое содержание.

Синхронно-зеркальные фазоформы* — одновременные зеркальные отношения *фазоформ** или, другими словами, одновременные отношения сходных *фазоформ**, расположенных по отношению друг к другу в плюсовой и минусовой пространственных координатах.

Синхронно-зеркальные компонентные формы* — компонентные формы*, образующиеся одновременно в разных пластах музыкальной ткани или одном и том же её пласте и, в том числе, разноматериальные или одноматериальные, графический рельеф которых складывается зеркально по отношению друг к другу.

Синхронно-параллельные компонентные формы* — 1) параллельно образующиеся *разнокомпонентные формы** с одинаковой структурой, в том числе, в одном и том же или разных пластах музыкальной ткани; 2) параллельные *разнокомпонентные формы**, имеющие сходный графический рельеф.

Система — 1) "[фр. *système* < лат. *systema* < греч. *systema* соединенное, составленное из частей]. 1. Нечто целое, представляющее собой единство закономерно расположенных и находящихся в определённой связи частей. <...> 2. Определённый порядок в расположении, связи частей чего-н., в действиях. <...> 3. Форма организации чего-н. <...>" Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов⁵⁹⁶; 2.1) в музыке: — совокупность, объединение взаимосвязанных и расположенных в определенном порядке конструктивных элементов музыкального сочинения; 2.2) единство закономерно расположенных и находящихся во взаимной связи разнообразных по своим интонационным связям и материальному содержанию конструктивных элементов музыкального сочинения. При этом различаются:

пансистема (= собственно система музыкального сочинения) — система на уровне всех его конструктивных элементов;

субсистема — система на уровне тех или иных материальных составляющих

⁵⁹⁶ "Совокупность, объединение взаимосвязанных и расположенных в соответствующем определенном порядке элементов (частей) какого-то целостного образования; совокупность принципов, лежащих в основе какой-либо теории; совокупность органов, связанных общей функцией" Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. Второе, исправленное и дополненное издание. Изд. «Наука», М., 1975. С. 545.

"собственно системы", в том числе:

субсистема поликомпонентная* — субсистема на уровне нескольких разноматериальных конструктивных элементов музыкального сочинения (напр., субсистема на уровне метроритмических, звуковых и тембровых компонентов музыкальной ткани);

субсистема монокомпонентная* — субсистема на уровне только одноматериальных конструктивных элементов (напр., субсистема только на уровне метроритмических компонентов музыкальной ткани).

Система структуры — логическая организация структурных связей с помощью их смысловой дифференциации на основе конкретного избранного материала.

Свободная геометрическая форма* — см. *Геометрическая форма свободная**.

Сквозные микровариации — вид вариационной формы, который связан с постоянной ретроспективной переоценкой границ своих отдельных разделов, масштабов их материала и, в том числе, ритмического и звукового. Условные (= временные) границы микротемы и микровариаций в этой форме — это остановки на относительно долгих или самых долгих нотах.

Смешанная компонентная форма* — то же, что *Полиформа компонентная многозначная**.

Собирательная макро-фактуротема* — *фактуротема**, в качестве конструктивных единиц которой выступают микрофактуротемы, прозвучавшие до неё или после неё.

Соинтервальные* — комплекс интервалов горизонтальной, вертикальной или смешанной природы, выступающий в качестве основного конструктивного элемента гармонической структуры; то же, что интервальная группа, обладающая аналогичным конструктивным значением.

- **соинтервальные вертикальное*** — комплекс интервалов вертикальной природы;

- **соинтервальные гармоническое*** — то же, что *Соинтервальные вертикальное**;

- **соинтервальные горизонтальное*** — комплекс интервалов горизонтальной природы; то же, что *Соинтервальные мелодико-линейное**;

- **соинтервальные диагональное*** — комплекс нескольких интервалов, относящихся к разным голосам полифонической ткани, функционирующих как относительно самостоятельное конструктивное целое в составе сравнительно небольшой синтаксической единицы;

- **соинтервальные дискретное*** — *соинтервальные** выступающее в значении относительно самостоятельной фазы дискретного музыкального пространства и состоящее из относительно разрозненных интервалов-точек или, иначе, "интервалопуант";

- **соинтервальные мелодико-линейное*** — то же, что *Соинтервальные горизонтальное**;

- **соинтервальные смешанной природы*** — *соинтервальные**, часть интервалов которого появляется в качестве комплекса вертикальной природы, а остальные части — горизонтальной;

- **соинтервальные периферийное*** (= производное, побочное) — *соинтервальные**, интервальный состав которого повторяет структуру родоначальных интервалогрупп с какими либо изменениями, при которых "интервальный образ" этой группы, её "интервальный колорит", "аура" сохраняют свою определённую инди-

видуальность и узнаваемость;

- **соинтервалие центральное*** (= исходное, основное) — *соинтервалие**, интервальный состав которого является исходной и основополагающей конструктивной моделью для всех остальных *соинтервалий*.

Соинтервальной техника* — система определённых правил и приёмов построения звуковой ткани, в качестве ведущего конструктивного материала которой выступают интервалы и их различные группы (*соинтервалия**); то же, что "техника интервальных групп". Основной принцип этой техники — выстраивание гармонического процесса музыкального сочинения на основе интервалов и интервальных групп (= *соинтервальной**), входящих в состав его центрального интервального комплекса или, иначе говоря, его мультипликация (= умножение), выражающаяся в точном и варьированном воплощении, отражении интервального содержания данного комплекса во всех интервальных явлениях, связях гармонической структуры музыкального сочинения.

Сонантная компонентная форма* — см. в *Компонентной формы виды**.

Сонор⁵⁹⁷ (от лат. *sonōsus* — звонкий, звучный, шумный) — 1) многозвучное неделимое целое, в котором, вместе с усложнением звукового и интервального состава, сводится на нет роль акустически обусловленного основного тона и резко возрастает роль красочно-тембрового начала (Ю.Н. Холопов. Лекции по гармонии), и содержание которого в принципе не предполагает и не допускает дифференцированного восприятия своих разных составляющих (в том числе: звуковых, тембровых, ритмических, динамических и пр.); 2) определённым образом организованная форма звукокрасочности.

Первое из определений относится к разнообразным красочным вертикальным звуко сочетаниям, возникающим в многоголосной ткани гомофонной природы, второе — к красочным явлениям, образующимся в одноголосной ткани, полифонической и пуантилистической. Характеристика каждого из видов соноров обычно связана с определением их красочности, конфигурации (только у *сонор-фазы*, *сонор-дискреты*), степени плотности и сонантности (только у *сонор-аккорда* и *сонор-среза*). Напр.:

- **сонор-аккорд** — сонор, структура которого представляет собой отдельную, относительно автономную вертикальную конструктивно-гармоническую единицу. При функционировании сонор-аккорда (в отличие от *сонор-фазы*) невозможны никакие изменения в его содержании, за исключением динамического параметра. Определение типа сонор-аккорда обычно связано с описанием характера его красочности (светлый, тёмный, густой, «пятно» — "остро звучащее" и "мягкое" и т.п.), а также с указанием степени плотности и сонантности;
- **сонор-глиссандо** — 1) то же, что сонор-лента, но исполняемый в быстром темпе с одновременным ускорением или замедлением; 2) полилинейный сонор, исполняемый в быстром темпе с одновременным ускорением или замедлением;
- **сонор-импульс*** — то же, что *сонор-пуанта**;

⁵⁹⁷ Термин Ю.Н. Холопова.

- **сонор-лента** — голосовая линия, продублированная какими-либо гармоническими элементами;
- **сонор монотембровый*** — сонор с одготембровым содержанием;
- **сонор остинатно-имитационный*** (красочный результат взаимодействия многочисленных, имитационно связанных и плотно расположенных голосов музыкальной ткани, в которых используется ряд повторяющихся ритмоформул);
- **сонор-педа́ль полилинеарный*** (= сонор-педа́ль сверхмногоголосный, полифонический):
 - **сонор-педа́ль полилинеарный с форшлагами***;
 - **сонор-тремоло полилинеарный*** (= тремолирующий сонор полилинеарный*);
- **сонор политембровый*** — сонор с многотембровым содержанием;
- **сонор-пуанта*** — 1) относительно краткий конструктивный элемент пуантилистической ткани, обладающий определённой колористической индивидуальностью, конструктивно-смысловой и выразительной самостоятельностью, автономный по своим временным, высотным, регистровым, тембровым, штриховым и динамическим параметрам; 2) то же, что Сонор-импульс или "сонор-точка"⁵⁹⁸:
 - **сонор-пуанта-фруллато***⁵⁹⁹
 - **сонор-пуанта-остинато***⁶⁰⁰,
 - **сонор-пуанта-репетиция***;
- **сонор пуантилистический*** — 1) сонор с разряженной звукоточечной структурой; 2) относительно самостоятельная в конструктивном отношении фаза пуантилистического движения; 3) "макросонор", состоящий из ряда сонор-пуант;
- **сонор-сре́з*** — одномоментная вертикаль в сверхмногоголосной полифонической ткани, обладающая определённой красочностью;
- **сонор точка***; то же, что *Сонор-пуанта** или *сонор-импульс**;
- **сонор-фаза*** — относительно автономная фаза одноголосного ("сонор-линия") или многоголосного (в том числе, дискретно-многоголосного) пространства, отдельные конструктивные компоненты которого (звуковые, ритмические, тембровые и пр.) в принципе не допускают своего дифференцированного восприятия и не предполагают возможность такого восприятия. Для соноров-фаз в процессе их становления обязательны изменения в их содержании (звуковысотные, тембровые, ритмические, динамические и пр.). Определение типа соноров-фаз обычно связано с описанием характера их конфигурации, принципа становле-

⁵⁹⁸ Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Сб./ст., М., 1992.

⁵⁹⁹ Каждая *пуанта** в этом соноре представляет собой относительно автономный тон, исполняемый *frullato*.

⁶⁰⁰ Каждая *пуанта** в таком соноре представляет собой мелодический интервал, повторяемый многократно после регулярных пауз и мелодический интервал, внутри которого помещена пауза.

ния (мобильное, статическое), состояния красочности, изменения степени плотности и сонантности в отдельные моменты этого становления. Среди наиболее общих типов структур соноров-фаз фигурируют: однородно-протяжённые, плавно-меняющиеся, резко-обновляющиеся, крещендирующие, диминуирующие, волнообразные, треугольные, "россыпи" и др.

Сонорика — 1) вид композиционной техники, в которой в качестве основного конструктивного элемента музыкальной ткани применяется краска созвучий с определённой и неопределённой высотой, а также различного вида шумов; 2) искусство музыкальных красок; 3) искусство форм звучания, организованных определённым образом.

Сонорика монотембровая — *сонорика*, связанная с одним тембром.

Сонорика политембровая — *сонорика*, связанная с несколькими тембрами.

Сонорная гармония — гармония звукового пространства, связанная с применением в качестве основного конструктивного материала разнообразных по своей красочной (в том числе, тембро-кolorистической) природе соноров. Сонорно-гармоническое движение обычно связано с разнообразными — плавными или, напротив, резкими — изменениями красочно-выразительных свойств соноров, с тем или иным усилением и ослаблением их диссонантной напряжённости. Такие изменения возникают в результате постепенных или резких изменений звукового состава соноров, их интервальной структуры, динамики, а в сонорах линейно-фазовой природы и ритмического состава отдельных их голосов.

Сонорная драматургия — процессуальное изменение содержания сонорной композиции, связанное с определёнными образно-художественными задачами.

Сонорная модель — 1) эталонная форма, образец отношений соноров в том или иной *сонорной структуре*; 2) отношения внутри группы каких-либо соноров, являющиеся образцом для построения связей, отношений других (всех или части) однопараметрных соноров и их групп;

Сонорная ритмическая система — объединение, взаимосвязь множества мелких длительностей и кратких групп таких длительностей или, напротив, относительно и исключительно крупных, не поддающихся и не предполагающих какой-либо точной своей дифференциации; то же, что *Сонорно-временная система**.

Сонорная система — 1) совокупность, объединение взаимосвязанных и расположенных в соответствующем определённом порядке соноров и их групп как так или иначе окрашенных, более или менее напряжённых, устойчивых и неустойчивых конструктивных элементов музыкальной ткани; 2) совокупность соноров и их групп, связанных общей функцией; 3) совокупность принципов, лежащих в основе сонорной техники. В зависимости от приёмов построения, применяемых при построении сонорной системы, различаются модальный, прогрессивный, серийный, центропостоянный, центропеременный, пуантилистический и др. её варианты.

Сонорная структура — прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие соноров и их групп как так или иначе окрашенных, более или менее напряжённых, устойчивых и неустойчивых конструктивных единиц, а также явления и всего сонорного процесса как целого.

Сонорная фактура — 1) метод выработки музыкальной ткани, составленной из соноров, направленный на разнообразные увеличения и уменьшения объёма их звуковой массы, сгущения и разрежения её тоновой и тембровой плотности, а в

*сонорах-фазах** — также плотности звуко-ритмического состава отдельных голосов, плотности расположения этих голосов и интенсивности её обновления; 2) метод построения музыкальной ткани, направленный на изменение движения различных конструктивных элементов, связанных отношением единицы и множества (в том числе: звуковых, ритмических, тембровых и пр.) в составе различных соноров, т.е. движения элементов, значение которых проявляется только через конкретные связи, свойства общего сонорного звучания; 3) выстраивание музыкальной ткани из "сонорных звучностей" в аспекте её "гармонического рисунка", в том числе, в аспекте её дления (континуальности), пульсированности, одно- и многоголосности. Напр.:

- *сонорная полиостинатная фактура**,
- *соноро-линейная одnogолосная фактура**,
- *соноро-педальная полилинейная фактура** (= "полоса устойчивая", *соноролента статическая**):
 - *соноро-педальная полилинейная мономерная фактура**,
 - *соноро-педальная полилинейная с форизлагами фактура**,
- *соноро-полифоническая фактура**,
- *соноро-пуантилистическая фактура** (= "россыпь", в которой функцию пуант выполняют отдельные звуки),
- *соноро-тремолирующая полилинейная фактура**,
- *соноро-гиссандирующая полилинейная фактура**.

Сонорно-временная система — то же, что *Сонорная ритмическая система*.

Соноро-ленточный континуальный период* — период, функцию которого выполняет относительно протяженный *сонор-лента*.

Сосредоточенная компонентная форма* (= целая, непрерывная) — *компонентная форма*, предстающая как целостный, непрерывный композиционный процесс.

Составная длительность* — см. *Длительность составная**.

Стабильная компонентная форма* — см. *Компонентная форма стабильная**.

Стереовариации* — вариации, объектом варьирования в которых является "акустическая тема" — начальные акустические параметры музыкального материала сочинения, связанные с месторасположением источника звучания (исполнителем), уровнем его громкости и характером звучания (напр., приглушенный, отчетливый, резкий, эхообразный), а сам процесс варьирования обусловлен изменением данных параметров в связи с различными перемещениями этого источника, в том числе, по сцене, в зрительном зале, за кулисами и др.; то же, что *Акустические вариации** (см. в *Компонентной формы виды**).

Стереовариации рассредоточенные* — см. в *Компонентной формы виды: акустическая компонентная форма**.

Стреттная композиционная структура⁶⁰¹ — форма, в которой переход из одного её раздела (части) в другой происходит на уровне разных голосов (пластов) музыкальной ткани разновременно.

Стреттная макроритмомодусная модуляция* — разновременная замена длительностей одного макроритмомодуса длительностями другого в разных голосах музыкальной ткани.

⁶⁰¹ Термин Т.В.Шевченко.

Стреттно-вариантная векторная имитация* — стреттная свободная имитация направления движения голосов музыкальной ткани; то же, что *Стреттно-вариантная графическая имитация**.

Стреттно-вариантная графическая имитация* ⁶⁰² — то же, что *Стреттно-вариантная векторная имитация**.

Стреттно-циклическая композиционная структура* — цикл, в котором переход из одной его части в другую на уровне разных голосов (пластов) музыкальной ткани происходит одновременно.

Строгая геометрическая компонентная форма* — см. *Компонентная форма строго-геометрическая**.

Структура (лат. structure — строение, связь) — 1) "прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие элементов, сторон, частей предмета, явления, процесса как целого. Значение структуры облегчает изучение элементов, входящих в целое, поскольку элементы находятся в зависимости от структуры целостного образования. До поры до времени изменение элементов целого не сказывается на структуре, но затем, когда количественные изменения перейдут в качественные, структура предмета, явления скачкообразно изменяется. Если трактовать «структуру» как философскую категорию, то её можно трактовать как модификацию «внутренней формы» в учении Гегеля и как составляющую вместе с «составом» категорию «содержания» в смысле «внешней формы» <...>. Представить себе исследуемый объект как целостную структуру, элементы и части которой связаны познанной нами системой закономерных отношений и зависимостей, — это значит сделать огромный шаг в понимании и сущности объекта" 109; 2) в музыке — прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие конструктивных элементов ткани музыкального сочинения, групп этих элементов, его частей, явления, конструктивного процесса как целого. Различаются:

- *структура поликомпонентная** — прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие с е х разнопараметрных конструктивных средств ткани музыкального сочинения (= компонентов разной природы), в том числе: гармонических, временных, фактурных, тембровых, громкостных и др.), групп этих элементов, всех его компонентно-композиционных сторон, частей, явлений и компонентных процессов как целого;
- *структура монокомпонентная** — прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие т о л ь к о каких-либо однопараметрных конструктивных средств музыкальной ткани (= компонентов одной природы), в том числе: только гармонических, только временных, только фактурных, только тембровых, только громкостных параметров звуковых элементов и др.), групп этих средств, связанных с ними композиционных сторон, частей, явлений и всего компонентного процесса как целого.

Структура целостного образования зависит от свойств составляющих её элементов. Содержание этой зависимости в историческом аспекте носит скачкооб-

⁶⁰² Термин Т.В. Шевченко.

разный характер, при котором изменения элементов структуры до определённого времени, связанного с накоплением ряда количественных преобразований не сказываются на принципах самой структуры, но приводят к их *обновлению* вместе с моментом перехода из *количественной* категории в *качественную*.

Различаются *т р и с о с т а в л я ю щ и х л ю б о й с т р у к т у р ы* и, в том числе, звуковой, ритмической и др.:

сущность структуры — совокупность всех необходимых элементов и связей, свойственных структуре, взятых в естественной взаимозависимости, в их жизни (художественном исполнении);

явление структуры — обнаружение её сущности через свойства и отношения, доступные нашим чувствам;

закон (= закономерность) структуры — закон, раскрывающийся в качестве внутренней и необходимой, всеобщей и существенной связи элементов и явлений структуры. Выражение в законе структуры всеобщих и существенных отношений и связей структуры, отвлеченных от частных и случайностей. Обедненность *закона* по сравнению с *явлением* структуры, в котором находит своё выражение как всеобщее, так и частное. Аналогичная обедненность *сущности* структуры в соотношении с её *явлением*. (Сущность всегда находится в единстве с явлением, поскольку она не только в явлении себя обнаруживает, но через явление существует и действует. Однако сущность скрыта под поверхностью явлений, тогда как явления обнаруживаются нами непосредственно. Поэтому сущность и явление не совпадают. Сущность более глубока, чем явление, но зато явление богаче.).

Структура компонентная* — см. *Компонентная структура**.

Структура многокомпонентная* — см. *Компонентная моноструктура**.

Структура поликомпонентная* — см. *Поликомпонентная структура**.

Субарпеджио* — арпеджио в составе группы арпеджио.

Субполиформа* — относительно простая *полиформа** в составе более сложной.

Субполиформа многозначная* — *субполиформа**, имеющая несколько композиционных значений.

Субсистема — система на уровне тех или иных материальных составляющих "собственно системы", в том числе:

субсистема поликомпонентная* — субсистема на уровне нескольких разноматериальных конструктивных элементов музыкального сочинения (напр., субсистема на уровне метроритмических, звуковых и тембровых компонентов музыкальной ткани);

субсистема монокомпонентная* — субсистема на уровне только одноматериальных конструктивных элементов (напр., субсистема только на уровне метроритмических компонентов музыкальной ткани).

Супертоновое арпеджио* — арпеджио, отдельные тоны которого продублированы аккордами.

Сценическая компонентная форма* — *компонентная форма**, конструктивным материалом которой является актёрская игра музыкантов-исполнителей (в том числе: мимическая, танцевальная, гимнастическая и т.п.). Её варианты см. в *Компонентной формы виды**.

Сценические вариации — 1) вариации, конструктивно-тематическим и конструктивно-вариационным материалом которых является мимика, танцевальные и гимнастические и др. движения актёров в театральных представлениях, в кино, на телевидении (в том числе: участников-исполнителей драматического, коме-

дийного, оперного, балетного и других представлений); 2) то же, что *Сценические компонентные вариации*.

Сценические компонентные вариации* — разновидность *компонентной формы**, тематическим и вариационным материалом которой является актёрская игра музыкантов-исполнителей (в том числе: мимическая, танцевальная, гимнастическая и т.п.). См. её варианты в *Компонентной формы виды**.

Театрально-иллюстративные компоненты* — различного рода мимика и жестикуляция музыкантов, их многообразные движения на сцене, любой театральный реквизит, просто заполняющий сцену или перемещаемый теми же музыкантами.

Тематизация фактуры — обретение фактурой самостоятельного тематического значения (= значения *фактуротемы**).

Тембредоиница* — какой-либо тембр, являющийся конструктивным элементом тембровой ткани музыкального сочинения, в том числе функционирующим одноразово (с различной временной протяжённостью), а также постоянно или эпизодически.

Темброплотностная компонентная форма* — то же, что *Плотностная форма тембровая** (см. *Компонентной формы виды**).

Тембровая компонентная форма* — см. *Компонентной формы виды**.

Тембровая форма* — форма сочинения на уровне его тембрового содержания, процесса; то же, что *Тембровая компонентная форма** и *Темброформа** (см. *Компонентной формы виды**).

Тембролад* — система отношений тембровых единиц как конструктивных элементов музыкальной ткани, складывающихся по принципу устой — неустой. См. *Лад*.

Тембротональность* — тональная организация на уровне отношений *тембредоиниц**.

Темброформа* — форма сочинения на уровне его тембрового содержания, процесса; то же, что *Тембровая компонентная форма** и *Тембровая форма** (см. *Компонентной формы виды**).

Темповая компонентная форма* — см. в *Компонентной формы виды**; то же, что *Темпоформа**, *Темповая форма**.

Темповая форма* — то же, что *Темповая компонентная форма** (см. в *Компонентной формы виды**), *Темпоформа**.

Темпоединица* — конструктивный элемент (фаза, раздел, часть) темповой (политемповой) ткани музыкального сочинения, в том числе функционирующий одноразово (с различной временной протяжённостью), непрерывно или эпизодически.. Различаются:

- **темпоединица мобильная*** — *темпоединица*, для которой характерно изменение начального параметра (напр., *accelerando*, *ritenuto*),
- **темпоединица стабильная*** — *темпоединица*, параметры которой неизменны на всем её протяжении.

Темпомодальная система* — то же, что *Модусно-темповая система** (см. *Модальная ритмическая система*).

Темпомодальный процесс* — ход развития отношений *темпоединиц*, выстроенных на основе *модальной техники*.

Темпомобильная временная организация* — 1) временная организация с нестабильными темпом; 2) временная организация, в которой используется несколько *темпоединиц**.

Темпомобильная зона* — раздел, фаза темпового процесса с изменяющимися параметрами.

Темпомобильная частично алеаторическая система* — система отношений *темпоединиц**, каждая из которых может варьироваться исполнителем в диапазоне, указанном композитором.

Темпомодальная временная организация* — 1) временная организация, выстроенная на основе модуля *темпоединиц**; 2) временная организация, становление темповых параметров которой обусловлено модальным принципом.

Темпопрогрессивная временная организация* — 1) временная организация, становление темповых параметров которой обусловлено принципом прогрессии; 2) временная организация, *темпоединицы** которой связаны прогрессивно; 3) то же, что *Темпопрогрессивная система**.

Темпостабильная временная организация* — временная организация с неизменным темпом.

Темпостабильная зона* — раздел (фаза) темпового процесса, обладающий неизменными параметрами.

Темпомодус* — *модус темпоединиц*.

Темпопрогрессивная система* — 1) система отношений темпоединиц, выстроенных на основе принципа прогрессии; 2) то же, что *Темпопрогрессивная временная организация** и *Прогрессивность темповая**.

Темпопрогрессия* — последовательность темпов в рамках отдельных конструктивных фаз, разделов, частей сочинения, подчиненная принципу прогрессии.

Темпосерия* — *серия темпов*.

Темповая компонентная форма* — темпоформа*, образующаяся на уровне какого-либо из компонентов музыкальной ткани.

Темповая форма* — то же, что *Темпоформа**.

Темпоформа* — форма сочинения, образующаяся на уровне его темпового содержания, процесса; то же, что *Темповая форма**. Напр.:

- *зеркально-прогрессивная ступенчатая (=пирамидная) темпоформа**;
- *темпоформа двойная трёхчастная**;
- *темпоформа зеркально-прогрессивная пятиступенчатая (= темпоформа пятиступенчатая разносторонняя пирамидная темпоформа)**;
- *темпоформа модальная** — *темпоформа*, складывающаяся на основе модуля *темпоединиц*;
- *темпоформа строго геометрическая**:
 - *темпоформа волнообразная (однофазная) темпоформа**;
- *темпоформа типа "двойные вариации"**;
- *темпоформа трехсемичастная**.

Темпопрогрессивная система* — темповая система, отдельные *темпоединицы** которой связаны прогрессивным принципом.

Техника компонентно-композиционного письма* — композиционная техника, применяемая на уровне какого-либо из компонентов музыкальной ткани.

Техника соинтервалов* — см. *Соинтервалов техника**.

Техника техник — техника, в роли отдельных конструктивных единиц которой вы-

ступают отдельные техники письма⁶⁰³, то же, что *Политехника**.

Техника тономодусов* — *модальная техника*, использующая в качестве конструктивных единиц различные модусы тонов.

Тональная техника — 1) совокупность приёмов построения всей структуры музыкальной ткани или каких-либо из составляющих её *компонентных структур** (акцентной, диапазонной, динамической, регистровой, ритмической, тембровой, темповой и гармонической, в том числе, аккордовой, интервальной, сонорной и шумовой) на основе *тонального принципа*; 2) техника выстраивания музыкальной ткани на основе каких-либо тонально связанных конструктивных элементов. См. *Тональность, Тонального последования фактор*.

Тонального последования фактор — фактор, действие которого направлено на установление какого-либо конструктивного элемента музыкальной ткани (в том числе: тона, интервала, созвучия, длительности, динамического оттенка, *темброединицы**, *фактуроединицы**, *темпоединицы**) или группы элементов в значении *центрального элемента* или, другими словами, *тонального центра*, на создание экстраполируемого определённого стремления — *тяготения* — к этому центру со стороны окружающих его элементов, экстраполируемой зависимости между ними по принципу *устой* — *неустой*, на организацию таких отношений, при которых отдельные периферийные элементы, в силу тех или иных конструктивных обстоятельств, всегда "стремятся" с большей или меньшей силой к разрушению своей зависимости от центрального элемента, к кардинальному изменению ранее сложившихся структурных отношений. Многократная повторность одного и того же хода от неустойчивых элементов к устойчивому, одного и того же порядка в движении периферийных элементов от центрального и к центральному — одна из важнейших предпосылок экстраполяции, предугадываемости этого хода и этого порядка, превращения его в очередное явление «фактора тонального последования». Значительное превосходство в своей ощутимости, своем восприятии имеют те из этих форм, которые уже имели свое воплощение в других музыкальных сочинениях разных авторов, прошли долгий путь к своему конструктивному осмыслению. Обретение новыми конструктивными формами значения тонального фактора — это, чаще всего (но не всегда) длительный процесс, происходящий как на уровне музыкального сознания отдельной личности, так и на уровне общественного музыкального сознания. Многочисленные музыковедческие исследования свидетельствуют о существовании немалого числа музыкальных культур, в которых естественные, с нашей точки зрения тонально-гармонические тяготения — явление не характерное, часто даже чуждое, и напротив, где к числу таковых относят те формы поведения звуковысотных элементов, которые нам представляются неестественными, тяготеющая, "тональная направленность" которых для нас таковой не оказывается, а само движение, его направление нами не экстраполируется. Обретение теми или иными новых форм конструктивных отношений в качестве форм фактора тонального последования, как естественных тонально-интонационных явлений, связано с различными предпосылками, в том числе: с необходимостью многократного прослушивания нового для нас материала, а в отдельных ситуациях и с отказом

⁶⁰³ Термин Т.В.Шевченко.

от известного предубеждения против такой новизны, конкретными свойствами этого материала, степенью его известности, уровня музыкальных способностей и музыкальной культуры слушателя, его интеллекта и др.

Тональность — 1) конструктивное состояние музыкальной ткани, возникающее как следствие такого её выстраивания на основе определённого ряда (рядов) конструктивных элементов (в том числе: тонов, интервалов, созвучий, длительностей, динамических оттенков, тембров, фактур и др.) и групп из них, при котором возникает возможность экстраполяции действия этих элементов, направленности их движения, установления характера зависимости этих элементов друг от друга и устанавливается их общая зависимость от какого-либо одного из этих элементов (группы элементов) — см. *Центральный элемент*; 2) принцип централизованной организации музыкальной структуры или какой-либо из составляющих её субструктур (в том числе: звуковысотной, ритмической, динамической, тембровой, фактурной, темповой) на основе определённого ряда конструктивных единиц (звуковысотных, ритмических, динамических, тембровых, фактурных, темповых и др.); 3) иерархическая система централизованных отношений конструктивных элементов музыкальной ткани; "иерархическая централизованная система функционально дифференцированных связей"⁶⁰⁴.

Тональность технико-однородная* — тональность, в которой не используются приёмы организации из других техник письма.

Тональность технико-смешанная* — тональность, в которой применяются приёмы организации из других техник письма.

Тональность моноцентричная* (= **тональность тоновая***) — монофоническая тональность, в качестве центра которой выступает какой-либо из её тонов.

Тональность интервалоцентричная* (= **тональность интервальная***) — тональность, в качестве центра которой выступает какой-либо интервал.

Тональность аккордоцентричная* (= **тональность аккордовая***) — тональность, в качестве центра которой выступает какой-либо аккорд.

Тональность сонороцентричная* (= **тональность сонорная***) — тональность, в качестве центра которой выступает *сонор*.

Тональный принцип — 1) о б я з а т е л ь н о с т ь такого выстраивания музы-

⁶⁰⁴ Холопов Ю. Н. Музыкальная энциклопедия. М., 1973-1982, том 5. Тональность.

Термин «тональность» применительно к звуковысотной организации неоднократно получал различные определения в музыкально-теоретической литературе на протяжении последнего столетия. С наибольшей подробностью история этого термина прослеживается в диссертации М.Е. Катунян «Эволюция понятия тональности и новые гармонические явления в советской музыке». МГДОЛК, 1984. См. также: Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. Сб./ст., М., 1971; Холопов Ю. Теоретический курс гармонии. М., 1988; Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М., 1984.

В данной работе это понятие, как и понятия модальность, серийность, прогрессивность, связывается с организацией отношений не только звуковысотных элементов музыкальной ткани, но также и ритмических, динамических, фактурных, тембровых и др.

кальной ткани на основе определённого ряда (рядов) конструктивных элементов (в том числе: тонов, интервалов, созвучий, длительностей, динамических оттенков, *темброединиц*, *фактуроединиц*, *темпоединиц* и др., а также групп из них), при котором устанавливается их общая зависимость по структуре и тяготению от какого-либо одного из этих элементов (см. *Центральный элемент*); 2) закон централизованной организации музыкальной структуры или какой-либо из составляющих ее субструктур (в том числе: звуковысотной, ритмической, динамической, тембровой, фактурной, темповой) на основе определённого ряда конструктивных единиц; 3) принцип централизованной соподчиненности конструктивных элементов музыкальной ткани. См. *Тональность*.

Тоноградация* — расположении ряда тонов в порядке постепенного повышения или понижения их высотных, динамических, метроритмических и др. параметров

Тонокрещендирующая колор-форма* — разновидность *компонентной формы**, конструктивными единицами которой являются те или *колоры*, при повторении которых или появлении новых колоров число входящих в них тонов постепенно увеличивается за счёт повторения отдельных тонов.

Тономодусная компонентная форма* — см. в *Компонентной формы виды**; то же, что *Тономодусная форма**.

Тономодусная форма* — то же, что *Тономодусная компонентная форма** (см. в *Компонентной формы виды**).

Тономодусная формоструктура* — формоструктура, образующаяся на уровне тономодусного процесса.

Тремолирующая фактура* — см. в *Фактура*.

Устой — 1) конструктивный элемент музыкального процесса, с появлением которого возникает ощущение временной или окончательной остановки этого процесса, относительного покоя, равновесия, эмоционально-смысловой завершенности; 2) конструктивный элемент музыкального процесса, объединяющий другие элементы в их общем устремлении, подчинении и зависимости по отношению к себе самому. Понятие *устой* применимо к разным конструктивным составляющим музыкальной ткани, в том числе: звуковым, временным, динамическим и пр. Напр., к консонантным и диссонантным созвучиям, различным сонорам, к *простой* или *сложной метрической доле*, к какой-либо *фактуроединице* и динамическому оттенку и т.д. Важнейшее из условий, обеспечивающих осознания какого-либо конструктивного элемента как устойчивого — его повторение подряд или на расстоянии (как в данном сочинении, так и ранее услышанных) и особенно как компонента, обрамляющего какую-либо синтаксическую единицу музыкальной структуры. Наиболее ощутимым явлением устойчивости оказывается при совпадении в этом значении нескольких разнопараметрных элементов (звуковых, временных и пр.).

В роли устоев могут выступать различные по масштабу гармонические, временные, фактурные и динамические элементы и "поля" из них, вплоть до "полей" в границах экспозиций и реприз каких-либо музыкальных форм, рефренов и т.д., которым в качестве «неустоя» противопоставляются гармонические, временные, фактурные и динамические "поля" средин, связок, эпизодов, разработок.

Фактура (от лат. *factura* - изготовление, обработка, строение) — 1) оформление, строение музыкальной ткани; 2) определённая совокупность, содержание, отношения одновременно и последовательно развертывающихся различных элемен-

тов музыкальной ткани, в том числе, тонов, гармонических интервалов, созвучий, соноров, всевозможных ритмических, динамических, штриховых и артикуляционных конструктивных единиц, участвующих в образовании более или менее самостоятельных упрощённо-линейных или мелодических голосов, сонорных пластов или дискретного пространства.

В наиболее широком понимании, термин "фактура" объемлет также тембр, все три измерения музыкального пространства — глубину⁶⁰⁵, вертикаль и горизонталь и является "чувственно воспринимаемым, непосредственно слышимым звуковым слоем музыки"⁶⁰⁶, способным выступать в роли основного носителя её мысли — *фактуротемы**, т.е. как относительно самостоятельный эквивалент "темы-мелодии" и "темы-гармонии".

Как правило, при определении фактуры характеризуются: "объём и общая конфигурация звуковой массы музыкальной ткани (напр., «крещендирующий звуковой поток» и «диминуирующий звуковой поток»), "вес" этой массы (напр., фактура «тяжелая», «массивная», «легкая»), её плотность (фактура «дискретная»,

⁶⁰⁵ Глубина — "расслоение пространства на функционально разнородные в тематическом, динамическом и других отношениях планы; «вертикаль» — дифференциация отдельных тонов, интервалов, аккордов, голосов <...> по высотно-регистровому положению, «горизонталь» — время, необходимое для развертывания всех деталей фактуры" Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М. 1972. — С.95.

"Глубинная координата выявляет отношение между рельефным, «передним» («ближним») планом и фоновыми, «задними» («удаленными»), причем рельеф и фон могут существовать либо в одновременности, (например, мелодия и сопровождение в гомофонном складе), либо в разновременности (имитации-переключки, отзвуки, отголоски, эффекты «удаления» или «приближения»). Это измерение основывается на средствах громкостной динамики («ближкое» — громче, «далекое» — тише) <...>, а также на значительно более сложных — интонационно-тематических — соотношениях компонентов ткани <...>" Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. — М. 1985. — С. 37. Специфичным для вертикальной организации в области фактуры, как пишет далее автор, оказывается не столько "дифференцированное интервальное строение", сколько "регистровое положение вертикального образования, его внутренняя конфигурация (симметричная или несимметричная), число голосов (вернее, звуков), расстояние между крайними из них". Там же — С. 38.

"Даже один, отдельно взятый звук в виде потенций синкретически содержит в себе все три координаты фактуры: он имеет абсолютную высоту, (то есть ориентирован по вертикали), ту или иную временную продолжительность (по горизонтали), он выделяется как рельеф, окружённый тишиной-фоном (в «глубине» акустического пространства). Фактурные закономерности зарождаются уже на уровне точки-звука <...>". Там же — С. 53.

⁶⁰⁶ Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М. 1967. — С.333.

«разряженная», «плотная», «сгущённая», «компактная» и пр.), природа голосовых связей (фактура «линейная», в том числе: «гаммообразная», «мелодическая», «дискретная») и отношений отдельных голосов (фактура «подголосочная» или «гетерофонная», «имитационная», «контрастно-полифоническая», «гомофонная», хоральная, «сонорная» и пр.), инструментальный состав (фактура «оркестровая», «хоровая», «квартетная» и пр.). Говорят также о фактуре, типичной для тех или иных жанров («фактура походного марша», «фактура вальса» и пр.) и др." ⁶⁰⁷.

⁶⁰⁷ Кюрегян Т.С. Музыкально-энциклопедический словарь. М.1990. — С.569.

Примерами разнообразной трактовки термина "фактура" и его отнесения к различным аспектам музыкальной ткани, в том числе, традиционно связываемым с этим термином или относительно новым в данном отношении, могут служить многочисленные определения этого термина, предлагаемые в ряде крупных научных работ и, в том числе, нижеприводимые:

"<...> звуковая ткань произведения, взятая в аспекте её строения и взаимодействия составляющих её голосов (это понятие включает также и всю тембровую сторону музыки). Фактура относится к важнейшим средствам музыкальной выразительности. Развитость фактуры придает музыке художественное богатство чувственной полнокровности выражения. С л а д — есть принцип или конкретный способ сложения звуковой ткани; склад — понятие, практически чрезвычайно близкое «фактуре»" Холопов Ю. Гармония. М. 1988. — С.99.

"<...> строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих её голосов <...>" Холопова В.Н. Фактура // Теория музыки. — С-Пб. 2002. — С. 184.

"<...> конечное звено в цепи трёх соподчиненных понятий: склад музыкальный (принцип изложения) — ткань музыкальная (первичное, иногда схематизированное представление) — фактура (конечный результат)" Кюрегян Т.С. Музыкально-энциклопедический словарь. М. 1990. — С.569.

"Понятие фактуры включает в себя и гармонию, и полифонию, но рассматриваемые не с их специфически гармонической или полифонической стороны <...>, а со стороны образуемых ими реально звучащих слоёв музыкальной ткани, которые составляют то, что принято называть конкретным изложением, т.е. со стороны количества голосов (с возможными удвоениями), их расположения, общего характера их движения, фигурации и т.д. <...>. В фактуру, понимаемую в широком смысле слова, включают и тембр (инструментовку), ибо он несомненно относится к сфере конкретного изложения. Поскольку, однако, тембр (наряду с высотой, длительностью и силой) является одним из свойств звука и самостоятельных элементов музыки, под ф а к т у р о й в тесном смысле понимается соотношение одновременно развёртывающихся компонентов музыкального произведения или отрывка независимо от их тембровой окраски (нередко, когда имеют в виду тембр и фактуру вместе взятые, говорят о темброво-фактурной стороне музыки, о темброво-фактурных эффектах) <...>. Часто вместо термина «фактура» применяется и какой-либо иной, например «склад», «сложение», «строение», «изложение»<...>. Существенно при этом, что в подобных случаях под словами «склад», «строение», «сложение» имеется в виду характер сложения целого из одновременно звучащих компонентов, а не из

сменяющих друг друга частей. Впрочем, одно обычно связано с другим <...>. И подобно тому как мелодия и гармония находятся в тесной взаимозависимости, так и между формой произведения и его фактурой имеется определённая связь. Из этой связи исходит, напр., общепринятое деление форм на гомофонные и полифонические. Правда, такое деление несколько условно (в одном произведении могут сменяться разные типы фактуры, а кроме того, существуют смешанные виды самой фактуры), но всё же оно имеет свой смысл и показывает тяготение определенных типов фактуры к известным типам развития и формообразования (в конечном же счёте, жанровая природа музыки в значительной мере обуславливает и то, и другое)" Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М. 1967. — С.331-333.

"В музыкальной фактуре можно насчитать следующие три параметра: высотно-регистровый, временной и глубинный <...>. Понятия вертикали и горизонтали <...> сравнительно недавно <...> дополнились монятием диагонали, и в музыкально-теоретический обиход вошли выражения «диагональная фактура», «диагональная гармония», «диагональный тематизм» <...>. Диагональная фактура была связана с целым комплексом выразительных средств одной из стилевых областей музыки XX в. Составные такого комплекса — это тотальная хроматика со сплошным заполнением полутоновых «полей», додекафонная серия, созвучия-кластеры, crescendo-diminuendo фактуры как способ оформления музыкальной ткани, придания ей упорядоченности и целостности. <...>. Глубинный (пространственный) параметр фактуры как теоретическое понятие явился отражением одной из существенных особенностей выразительности и коммуникации музыки XX в. и вместе с тем констатацией пространственных свойств фактуры, объективно присущих искусству звука и бытующих многие века <...>. Помимо того, что глубинная многоплановость вообще объективно присуща музыкальной фактуре, в тех или иных жанрах и композиторских школах вырабатывались специфические виды пространственных эффектов. Так, в инструментальном концерте барокко специальным приёмом было пространственное сопоставление tutti и soli <...>. В русле живописно-пленэрной тенденции, близкой к импрессионизму, появилось намеренное звуковое контрастирование оркестровых групп в одновременности, выделение переднего и дальнего плана звучности. (пространственный эффект этого момента подмечен А.Шнитке в его статье «Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского»). В стиле crescendo-diminuendo Веберна как органическое фактурное свойство сложилось глубинное измерение, давшее новый аспект комплементарной полифонии — один голоса как бы позади других — и снявшее (вместе с приемами обычной полифонии) диссонантное напряжение тотальной хроматики в звуковысотной области <...> (Глубинный ракурс фактуры Веберна рассматривается в работе В. Холопова, Ю.Холопов. Антон Веберн. М., 1984, с. 259-265.). Во второй половине XX в. широкое распространение получили стереоэффекты, достигаемые реальными пространственными дистанциями между источниками звука — живыми исполнителями и магнитофонами. Смысл такой стереофактуры состоит в возможности привнести черты театральной драматургии, в создании элементов «инструментального театра», в художественном освоении новых технических условий бытования музыки XX в. — наличии механических способов музыкального

Ниже в алфавитном порядке называются и определяются наиболее распространённые типы, виды и подвиды современной фактуры (их обобщающие классификации даны в первом томе книги автора «Теоретический и практический курсы современной гармонии»:

✱ **полифактура** — *фактура* (= макрофактура), в которой контрапунктируют две и более разных фактур (= субфактур). Вариантность современной полифактуры практически безгранична. В частности, к ней относятся:

- **гиперполифактура*** — *полифактура*, в состав которой входит более четырёх разных *фактур*;

- **полифактура, состоящая из разных вариантов фактуры полиостинатной с запаздывающим форшлагом***⁶⁰⁸ и *фактуры монофонической**;

- **полифактура, состоящая из фактуры аккордо-ленточной* и фактуры педальной***;

- и мн. др.

✱ **синтфактура*** — фактура, в которой одновременно применяются отдельные приёмы обработки музыкального материала, присущие разным её типам, видам и подвидам. В современной музыке встречается множество вариантов этого типа *фактуры*, в частности:

- **синтфактура имитационная, мономерная остинатно-интервальная*** — *синтфактура**, в которой одновременно применяются приёмы обработки музыкального материала, присущие *фактуре имитационной, мономерной и остинатно-интервальной**;

- **синтфактура имитационная, мономерная остинатно-тоновая*** — *синтфактура**, — *синтфактура**, в которой одновременно применяются приёмы обработки музыкального материала, присущие *фактуре имитационной, мономерной и остинатно-тоновой**;

- **синтфактура арпеджированная квази пуантилистическая*** —

продуцирования" Холопова В.Н. Фактура // Теория музыки. — С-Пб. 2002. — С. 190-192.

"Фактурная система иерархична по структуре. К наивысшему и наиболее обобщенному её уровню относятся фактурные типы — категория, в которой функциональная сторона пространственно-координатной природы музыкальной фактуры находит наиболее обобщенное, абстрактное понятие. На более низком и одновременно более конкретном уровне иерархии находятся склады — категория в которой функциональная сторона пространственно-координатной природы музыкальной фактуры конкретизируется в исторически отстоявшихся видах ткани, обладающих некоторыми признаками фонической стороны фактуры <...>. "В понятии склада <...> приемлемы все основные характеристики фактуры, поскольку оно включает в себя как характер функциональных отношений, так и определённый круг наиболее свойственных данному складу рисунков-конфигураций". "Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. — М. 1985. — С., соответственно, 57 и 77.

⁶⁰⁸ **Форшлаг запаздывающий*** — форшлаг появляющийся после звука, созвучия, а не перед ним в отличие от традиционного форшлага, предшествующего им.

*синтфактура**, в которой одновременно применяются приёмы обработки музыкального материала, присущие *фактуре арпеджированной* и *фактуре квази пуантилистической**;

■ и *мн. др.*

※ **фактура аккордовая** — *фактура*, основными конструктивными элементами которой являются *аккорды*; то же, что *Фактура хоральная*. К этому типу фактуры, в частности, относятся следующие её виды и подвиды:

■ **фактура аккордовая квартовая** — *фактура аккордовая* с квартовой структурой, входящих в неё аккордов;

■ **фактура аккордовая квинтовая** — *фактура аккордовая* с квинтовой структурой, входящих в неё аккордов;

■ **фактура аккордовая кластерная** — *фактура аккордовая*, конструктивным элементом которой являются кластеры; то же, что *Фактура аккордовая секундовая*;

■ **фактура аккордовая монофоническая*** — *фактура аккордовая*, тоны которой всегда появляются порознь и в пределах одного голоса (см. *Аккорд монофонический**);

■ **фактура аккордовая однородноинтервальная*** — *фактура аккордовая*, интервальная структура аккордов которой состоит только из однородных интервалов (напр., терций, секунд и т.п.);

■ **фактура аккордовая секундовая** — *фактура аккордовая*, с секундовой структурой, входящих в неё аккордов; то же, что *Фактура кластерная*;

■ **фактура аккордовая смешанно-интервальная*** — *фактура аккордовая*, структура аккордов которой содержит разные интервалы;

■ **фактура аккордовая терцовая** — *фактура аккордовая* с терцовой структурой, входящих в неё аккордов;

■ **фактура аккордо-ленточная** — *фактура аккордовая монофоническая**, продублированная аккордами;

■ **фактура арпеджированная** — *фактура*, основными конструктивными элементами которой являются аккорды, изложенные в виде *арпеджио*. Её виды и подвиды:

■ **фактура арпеджированная волнообразная*** — *фактура арпеджированная** с волнообразным вектором движения;

■ **фактура арпеджированная восходящая*** — *фактура арпеджированная* с восходящим вектором движения;

■ **фактура арпеджированная глissандирующая*** (то же, что *Арпеджио глissандирующее**) — *фактура арпеджированная*, основными конструктивными элементами которой являются относительно быстрые арпеджио, исполняемое с ускорением или замедлением. Её подвиды:

• **фактура арпеджированная глissандирующая с интервальными дублировками*** — *фактура арпеджированная глissандирующая*, звуки которой продублированы интервалами;

• **фактура арпеджированная глissандирующая удержанная*** — *фактура арпеджированная глissандирующая*, звуки которой поочередно удерживаются в момент появления следующих;

- **фактура арпеджированная диминуирующая*** — фактура арпеджированная, исполняемая с замедлением;
- **фактура арпеджированная дискретная*** — фактура арпеджированная, все звуковые конструктивные единицы которой разделены паузами (и возможно отличаются по другим параметрам. Напр., тембровому, динамическому, штриховому). Её подвиды:
 - **фактура арпеджированная абсолютно дискретная*** — фактура арпеджированная, все звуковые компоненты которой регулярно или относительно регулярно чередуются с паузами сходной и разной протяжённости;
 - **фактура арпеджированная аккордодискретная*** — фактура арпеджированная, конструктивными единицами которой являются аккорды, разделённые паузами (а также возможно отличающиеся своими тембровыми, динамическими, штриховыми и др. параметрами);
 - **фактура арпеджированная дискретно-групповая*** — фактура арпеджированная дискретная*, конструктивными компонентами которой являются звуковые относительно краткие арпеджированные фрагменты, разделённые паузами. Внутри данных фрагментов могут также присутствовать паузы;
 - **фактура арпеджированная интервалодискретная*** — фактура арпеджированная дискретная*, конструктивными единицами которой являются отдельные гармонические интервалы арпеджио, разделённые паузами;
 - **фактура арпеджированная смешанно-дискретная*** — фактура арпеджированная дискретная*, конструктивными единицами которой являются различные созвучия, в том числе: отдельные тоны, гармонические интервалы, созвучия из трёх и более звуков одинаковой и разной интервальной структуры, следующие друг за другом в порядке однородности или свободно;
 - **фактура арпеджированная тонодискретная*** — фактура арпеджированная дискретная*, конструктивными единицами которой являются разделённые паузами отдельные звуки (тоны) арпеджио;
 - **фактура арпеджированная частично дискретная*** — фактура арпеджированная, отдельные части которой — "субарпеджио" — регулярно или относительно регулярно чередуются с паузами сходной и разной протяжённости;
- **фактура арпеджированная зеркальная*** — фактура арпеджированная, составленная из арпеджио с противоположным направлением движения. Её подвиды:
 - **фактура арпеджированная имитационно-зеркальная*** — фактура арпеджированная двухголосная, в которой одно арпеджио имитирует другое с противоположным вектором движе-

ния⁶⁰⁹;

- **фактура арпеджированная синхронно-зеркальная*** — фактура арпеджированная, двухголосная, движение отдельных арпеджированных голосов которой складывается синхронно и зеркально;
- **фактура арпеджированная континуальная*** — фактура арпеджированная, конструктивно-звуковые элементы которой следуют друг за другом непрерывно;
- **фактура арпеджированная крещендирующая*** — фактура арпеджированная, развивающаяся с постепенным ускорением;
- **фактура арпеджированная ломанная*** — фактура арпеджированная, составленная из "субарпеджио", каждый раз начинающихся в качестве новых частей общего арпеджио с его предыдущих звуков и имеющих ту же интервальную структуру. Её подвиды:
 - **фактура арпеджированная ломанная мономерно-ритмоформульная с зеркальной структурой*** — фактура арпеджированная ломанная*, содержащая мономерно-ритмоформульный материал и имеющая временные отклонения от основного направления в своём движении;
 - **фактура арпеджированная ломанная с удерживаемыми звуками*** — фактура арпеджированная ломанная*, звуки которой удерживаются ("педализируются") в момент появления новых;
 - **фактура арпеджированная ломанная супертоновая*** (= аккордовая) — фактура арпеджированная ломанная*, продублированная гармоническими интервалами или созвучиями;
 - и др.;
- **фактура арпеджированная многоголосная*** — фактура арпеджированная, объединяющая несколько арпеджированных голосов;
- **фактура арпеджированная многопластовая*** — фактура арпеджированная, объединяющая несколько гармонических пластов, каждый из которых представляет собой фактуру арпеджированную многоголосную*;
- **фактура арпеджированная мономерная*** — фактура арпеджированная, все звуки которой имеют одинаковую протяженность;
- **фактура арпеджированная недублированная*** — фактура арпеджированная, составляющие тоны которой не дублируются какими-либо гармоническими созвучиями;
- **фактура арпеджированная неударная (без педали)*** — фактура арпеджированная, звуковые единицы которой (отдельные тона, гармонические интервалы, гармонические созвучия любой структуры) не педализируются в момент появления новых звуковых единиц;
- **фактура арпеджированная нисходящая*** — фактура арпеджи-

⁶⁰⁹ Арпеджированная двухголосная (двупластовая) фактура, в которой одно арпеджио имитирует другое с противоположным вектором движения.

рованная с нисходящим вектором движения;

- **фактура арпеджированная одновекторная*** — фактура арпеджированная с однонаправленным движением;

- **фактура арпеджированная одноголосная*** — фактура арпеджированная, представляющая собой одноголосное арпеджио. Её подвиды разного порядка:

- **фактура арпеджированная одноголосная дублированная*** — фактура арпеджированная одноголосная*, составляющие тоны которой дублируются какими-либо гармоническими созвучиями (напр., интервалами, аккордами). В том числе:

- **фактура арпеджированная одноголосная с аккордовыми дублировками***;

- **фактура арпеджированная одноголосная с интервальными дублировками** — фактура арпеджированная одноголосная, звуки которой продублированы гармоническими интервалами;

- **фактура арпеджированная одноголосная недублированная*** — фактура арпеджированная одноголосная*, составляющие тоны которой не дублируются какими-либо гармоническими созвучиями;

- **фактура арпеджированная остинатная*** — фактура арпеджированная, фрагменты которой или вся музыкальная ткань с этой фактурой повторяются подряд неоднократно;

- **фактура арпеджированная ритмоформульная имитационная*** — фактура арпеджированная многоголосная*, в основе метроритмической структуры которой лежит одна или несколько ритмоформул, а отдельные её голоса имитируют друг друга;

- **фактура арпеджированная темпопеременная*** — фактура арпеджированная*, конструктивные составляющие которой исполняются в разном темпе. При этом такая переменность темпа может быть диминуирующей, крещендирующей, однократной, многократной, регулярной и нерегулярной, а сама фактура при этом дублированной и недублированной, что приводит к образованию соответствующих разнообразных подвидов вышеназванной фактуры. Её подвиды:

- **фактура арпеджированная диминуирующая***, т.е. фактура арпеджированная*, исполняемая с замедлением;

- **фактура арпеджированная крещендирующая***, т.е. фактура арпеджированная*, исполняемая с ускорением;

- **и мн. др.;**

- **фактура арпеджированная темпопостоянная*** — фактура арпеджированная, исполняемая в неизменяемом темпе;

- **фактура арпеджированная удержанная*** — арпеджио, звучащие компоненты которого (отдельные тона, гармонические интервалы, гармонические созвучия) после своего появления сохраняются в этом арпеджио ("педализируются"). Её подвиды:

- **фактура арпеджированная удержанная восходящая*** — фактура арпеджированная удержанная*, звуки которой имеют восходящий вектор движения;

- **фактура арпеджированная удержанное глиссандирующая*** —

*фактура арпеджированная удержанная**, звуки которой появляются с постепенным быстрым ускорением или замедлением,

- *фактура арпеджированная удержанная нисходящая**— *фактура арпеджированная удержанная**, звуки которой имеют нисходящий вектор движения;

- *фактура "гармонические фигуры"* — *фактура*, основными конструктивными элементами которой являются созвучия, чьи тоны появляются одновременно с нарушением их расположения и порядка, принадлежащего основному виду этих созвучий (напр., "альбертиевые басы"), образуя в результате разные "гармонические фигуры";

- *фактура моноаккордовая* — *фактура аккордовая*, состоящая из моноаккордов;

- *фактура полиаккордовая* — *фактура аккордовая*, состоящая из полиаккордов;

- *фактура хоральная* — *фактура аккордовая*, которой присуще синхронное появление всех тонов, входящих в её аккорды. К её вариантам в частности, относятся:

- *фактура хорально-дискретная** (= *фактура дискретная хоральная**)— *фактура аккордовая*, все или почти все аккорды которой обязательно разделены паузами и могут также различаться по своим регистровым, тембровым, штриховым, динамическим и др. параметрам;

- *фактура хорально-континуальная** (= *фактура континуально-хоральная**)— *фактура аккордовая*, все или почти все аккорды которой непосредственно переходят сразу друг в друга, т.е. чередуются без пауз или количество этих пауз относительно минимально;

※ *фактура-аллюзия** — *фактура*, которая представляется только как аллюзия на какие-либо типы и виды *фактуры*, т.е. воспринимается только как их относительно неопределённая, как бы "размытая" проекция;

※ *фактура-брожение**— *фактура*, представляющая собой стаккатное, "маркатное", "легатное" и т.п. многократное "перебирание" нескольких тонов, расположенных друг от друга на секунду и терцию, а также гармонических интервалов и созвучий, напоминающее при этом как бы процесс брожения, кипения вязкой жидкости, на поверхности которой постоянно или попеременно возникают регулярные и нерегулярные, разновысотные (на кварту-квинту) "звуки-всплески", "интервалы-всплески" и "созвучия-всплески". В частности, к её разновидностям относятся:

- *фактура-брожение аккордовое**— *фактура-брожение**, основными конструктивно-звуковыми элементами которой являются аккорды. В том числе:

- *фактура-брожение аккордовое с предъёмом**— *фактура-брожение аккордовое**, все или многие аккорды которой имеют предъём;

- и др.;

- *фактура брожение диминуирующее**— *фактура-брожение**, процесс развития которой связан с постепенным ослаблением своей метроритмической интенсивности и снижением высотных параметров. В част-

ности:

- *фактура-брожение диминуирующее аккордовое** — *фактура-брожение аккордовое**, процесс развития которой связан с постепенным ослаблением своей метроритмической интенсивности и понижением высотных параметров;
- *фактура-брожение диминуирующее интервальное** — *фактура-брожение интервальное**, процесс развития которой связан с постепенным ослаблением своей метроритмической интенсивности и снижением высотных параметров;
- *фактура-брожение диминуирующее тоновое** — *фактура-брожение тоновое**, процесс развития которой связан с постепенным ослаблением своей метроритмической интенсивности и снижением высотных параметров;
- *фактура-брожение интервальное** — *фактура-брожение**, основными конструктивно-звуковыми элементами которой являются гармонические интервалы;
- *фактура-брожение интервально-аккордовое** — *фактура-брожение**, основными конструктивно-звуковыми элементами которой являются гармонические интервалы и аккорды;
- *фактура-брожение крещендирующее** — *фактура-брожение**, процесс развития которой связан с постепенной активизацией своего метроритмического процесса и наращиванием высотных параметров. В том числе:
 - *фактура-брожение крещендирующее аккордовое** — *фактура-брожение аккордовое**, процесс развития которой связан с постепенной активизацией своего метроритмического процесса и наращиванием высотных параметров;
 - *фактура-брожение крещендирующее интервальное** — *фактура-брожение интервальное**, процесс развития которой связан с постепенной активизацией своего метроритмического процесса и наращиванием высотных параметров;
 - *фактура-брожение крещендирующее тоновое** — *фактура-брожение тоновое**, процесс развития которой связан с постепенной активизацией своего метроритмического процесса и наращиванием высотных параметров;
- *фактура-брожение тоновое** — *фактура*, представляющая собой стаккатное, "маркатное", "легатное" и т.п. многократное "перебирание" двух и более относительно близко расположенных тонов. В том числе:
 - *фактура-брожение тоновое двухголосное, стаккатное, свободно-имитационное** — *фактура-брожение тоновое**, процесс развития которой происходит в условиях свободно-имитационного двухголосия и связан с использованием штриха стаккато;
 - *фактура-брожение тоновое диминуирующее** — *фактура-брожение тоновое**, процесс развития которой связан с постепенным ослаблением своей метроритмической интенсивности и снижением высотных параметров;

- *фактура-брожение тоновое крещендирующее** — *фактура-брожение тоновое**, процесс развития которой связан с постепенным с постепенной активизацией своего метроритмического процесса и наращиванием высотных параметров;
- *фактура-брожение тоновое ритмоформульное пунктирное** — *фактура-брожение тоновое**, процесс метроритмического развития которой основан на одной или нескольких пунктирных ритмоформулах;

※ *фактура вибрирующая** — *фактура*, для которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на секунду вверх и вниз каких-либо звуковых элементов, в том числе: тонов, гармонических интервалов и созвучий. В зависимости от содержания гармонических элементов, участвующих в *вибрирующей фактуре** к её разновидностям, в частности, относятся:

- *фактура вибрирующая аккордовая** — *фактура вибрирующая**, для которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на секунду вверх и вниз каких-либо созвучий любого типа;
- *фактура вибрирующая интервальная** — *фактура вибрирующая**, для которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на секунду вверх и вниз каких-либо гармонических интервалов;
- *фактура вибрирующая кластерная** — *фактура вибрирующая**, для которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на секунду вверх и вниз каких-либо кластеров;
- *фактура вибрирующая с форшлагом** — *фактура вибрирующая**, для которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на секунду вверх и вниз каких-либо звуковых элементов с форшлагом;
- *фактура вибрирующая тоновая** — *фактура вибрирующая**, для которой характерно регулярное и относительно быстрое смещение на секунду вверх и вниз тонов;
- и др.

※ *фактура гаммообразная* — *фактура*, в качестве основных конструктивных элементов которой функционируют гаммы (= линии) различного звукового, векторного и интервального содержания; то же что *Линейная фактура*. К разновидностям *гаммообразной фактуры*, в частности, относятся:

- *фактура гаммообразная восходящая** — *фактура гаммообразная*, конструктивными единицами которой являются только восходящие гаммы;
- *фактура гаммообразная глissандирующая** — *фактура гаммообразная*, конструктивными единицами которой являются восходящие и нисходящие гаммы, в том числе и с микрохроматической интерваликой, исполняемые глissандо. Напр.:
- *фактура гаммообразная глissандирующая восходящая** — *фактура гаммообразная*, конструктивными единицами которой являются восходящие гаммы, в том числе с микрохроматической интерваликой, исполняемые глissандо;
- *фактура гаммообразная глissандирующая зигзагообразная** — *фактура гаммообразная зигзаговая**, исполняемая глissандо;
- *фактура гаммообразная глissандирующая нисходящая** — *фактура гаммообразная*, конструктивными единицами которой

являются восходящие и нисходящие гаммы, в том числе с микрохроматической интерваликой, исполняемые глиссандо;

- **фактура гаммообразная глиссандирующая однонаправленная*** — *фактура гаммообразная*, конструктивными единицами которой являются только восходящие или только нисходящие гаммы, в том числе с микрохроматической интерваликой, исполняемые глиссандо;
- **фактура гаммообразная глиссандирующая прямолинейная*** — *фактура гаммообразная глиссандирующая** одновекторная (т.е. только восходящая, только нисходящая);
- **фактура гаммообразная глиссандирующая с замедлением*** — *фактура гаммообразная*, исполняемая глиссандо с замедлением;
- **фактура гаммообразная глиссандирующая с ускорением*** — *фактура гаммообразная*, исполняемая глиссандо с ускорением;
- **фактура гаммообразная глиссандирующая со скрытым двухголосием*** — *фактура гаммообразная глиссандирующая**, содержащая признаки скрытого двухголосия;
- **и др.;**

■ **фактура гаммообразная зеркальная*** — *фактура гаммообразная*, в которой по горизонтали или по вертикали объединены разнонаправленные гаммы;

■ **фактура гаммообразная зигзаговая*** — *фактура гаммообразная*, конструктивными единицами которой являются последовательно сменяющие друг друга восходящие и нисходящие гаммы одинаковой и разной протяжённости;

■ **фактура гаммообразная многоголосная** — *фактура гаммообразная*, складывающаяся в условиях многоголосной ткани. В том числе:

- **фактура гаммообразная многоголосная имитационная*** — *фактура гаммообразная*, складывающаяся в условиях имитационного многоголосия;
- **и др.;**

■ **фактура гаммообразная мономерная*** — *фактура гаммообразная*, составленная только из одинаковых длительностей;

■ **фактура гаммообразная нисходящая*** — *фактура гаммообразная*, конструктивными единицами которой являются только нисходящие гаммы;

■ **фактура гаммообразная одноголосная** — *фактура гаммообразная*, складывающаяся в условиях многоголосия. В том числе:

- **фактура гаммообразная одноголосная восходящая** — *фактура гаммообразная*, конструктивными единицами которой являются только восходящие гаммы;
- **фактура гаммообразная одноголосная глиссандирующая** — *фактура гаммообразная одноголосная*, исполняемое глиссандо; то же, что *Фактура глиссандирующая*;
- **фактура гаммообразная одноголосная нисходящая** — *фактура гаммообразная*, конструктивными единицами которой являются только нисходящие гаммы;
- **и др.;**

▪ **фактура гаммообразная разнодлительностная*** — фактура гаммообразная, составленная из разных длительностей;

▪ и мн. др.;

* **фактура гетерофонная** — совокупность, содержание, соотношение (функции) одновременно развёртывающихся двух и более голосов, исполняющих при этом то различные варианты одной и той же мелодии, то один и тот же её вариант в унисон на одной или разной высотах; то же, что *Фактура подголосочная*⁶¹⁰; (см. также *Гетерофония*). Среди её современных видов, в частности, выделяются:

▪ **фактура гетерофонная континуальная*** — фактура гетерофонная, голоса которой непрерывны, а паузы, если и имеют место, то являются относительно редким явлением;

▪ **фактура гетерофонная с алеаторическими паузами*** — фактура гетерофонная с паузами, протяжённость которых при каждом новом исполнении индивидуально определяется исполнителем;

▪ **фактура гетерофонно-сопранная*** — сверхплотное многоголосие, отдельные голоса которого не допускают и в принципе не предполагают какой-либо своей дифференциации; то же, что *Микрополифония*;

▪ и др.

* **фактура глissандирующая** — фактура гаммообразная, в которой используются только микрохроматические интервальные отношения и исполняемая глissандо; то же, что *Фактура глissандо*;

* **фактура глissандо** — то же, что *Фактура глissандирующая*; см. также *Фактура гаммообразная*;

* **фактура гомофонная** — 1) совокупность, содержание, соотношение (функции) связанных голосоведением созвучий и сопровождаемой ими мелодической линии; 2) многоголосие, содержащее один главный — мелодический голос — и несколько (обычно три и более) соподчинённых голосов, сопровождающих главный в качестве единого гармонического пласта⁶¹¹. Харак-

⁶¹⁰ "В подголосочной полифонии все голоса одновременно исполняют различные варианты одной и той же мелодии. Благодаря различию вариантов в многоголосии возникают то слияния голосов в унисон (и движение параллельными унисонами), то расхождения их в иные интервалы. Чем богаче различия между вариантами мелодии в любом из голосов, тем ближе подходит подголосочный склад к разнотемной (контрастной) полифонии, так как разнотемная полифония строится на сочетании в каждый данный момент времени р а з л и ч н ы х мелодий" Скребков С.С. Учебник полифонии. М., 1965. С. 4.

⁶¹¹ "Гомофонный склад (или просто гомофония) отличается от полифонии наличием главной мелодии (или главных мелодий) и обязательного сопровождения (аккомпанемента). Сопровождающие голоса оказываются такими потому, что музыкальный материал, исполняемый ими, значительно менее мелодичен и самостоятелен, чем материал главной мелодии. В подавляющем большинстве случаев аккомпанемент складывается из аккордов или из звуков разложенных аккордов, и при этом ни один из сопровождающих голосов не становится ярко выраженной самостоятельной мелодией... В гомофонном складе потенциально имеются возможности для по-

терная особенность временной структуры гармонического пласта, составленного из сопровождающих голосов — тенденция к тождественности или абсолютная тождественность ритмического рисунка этих голосов или, другими словами, их ритмическая синхронность; то же, что *Фактура гомофонно-гармоническая*. Основные варианты данной фактуры:

- мелодическая линия — верхний голос (= сопрано) с аккордовым сопровождением какого-либо вида, подвида;
- мелодическая линия — средний голос (= альт, тенор) между двумя аккордовыми слоями (аккорды возможны одинакового вида и подвида и разного);
- мелодическая линия — нижний голос (= бас с аккордовым сопровождением какого-либо вида или подвида);
- * *фактура гомофонно-гармоническая* — то же, что *Фактура гомофонная*;
- * *фактура дискретная* — 1) *фактура*, конструктивные единицы которой (в том числе: звуковые, ритмические, тембровые, штриховые и др.) изолированы друг от друга в пространственно-временном отношении. Специфическая конструктивная закономерность *дискретной фактуры* — отказ от непосредственных, непрерывных линейных или мелодических связей между отдельными звуковыми элементами и возможность образования между ними только "линейно-дискретных" или, иначе, "линейно-пунктирных" внутренних голосовых связей⁶¹²; 2) то же, что *Пуантилистическая фактура*. К вариантам данной фактуры, в частности, относятся:

- *фактура абсолютно дискретная** — *фактура*, не имеющая никаких нарушений *дискретного музыкального пространства* (напр., ритмической, тембровой, регистравой и др. автономности звуковых единиц, следующих друг за другом);
- *фактура дискретная аккордовая** (= *фактура дискретно-аккордовая**) — *фактура дискретная**, основными конструктивными элементами которой являются аккорды, разделённые паузами; то же, что *Фактура дискретная хоральная*;
- *фактура дискретная интервальная** (= *фактура дискретно-инте-*

лифонии... Достаточно усилить, оживить сопровождающие голоса, как они уже зазвучат наподобие контрастирующих мелодий, в целом может образоваться полифонический или почти полифонический склад" Скребков С. С. Учебник полифонии. М., 1965. С. 8.

⁶¹² "Пуантилизм, зародившийся в музыкальных микроформах начала XX столетия, нашел далекую историческую параллель в лице средневекового гокета (конец XII-XIV в. <...>) <...> представляет собой ф а к т у р у в основном полифоническую, как бы распыленную на звукоточки <...>; он возникает благодаря употреблению микромотивов (нередко из одного звука, а также двух-трех с паузами), благодаря быстрой смене тембров (каждый инструмент играет минимум звуков), благодаря широким мелодическим скачкам (скачки расчлняют мелодию на отдельные точки <...>). Для пуантилистического письма характерно отсутствие фигурации, дублировок, фона, декоративных элементов" Холопова В.Н. Фактура // Теория музыки. — СПб. 2002, С. 188.

рвальная)* — *фактура дискретная**, основными конструктивными элементами являются гармонические интервалы, разделённые паузами;

▪ *фактура дискретная кластерная** (= *фактура дискретно-кластерная**) — *фактура дискретная**, основными конструктивными элементами которой являются кластеры;

▪ *фактура дискретная мономерная** (= *фактура дискретно-мономерная**) — *фактура дискретная*, в роли *дискрет** которой выступают звуковые компоненты, имеющие одну и ту же протяжённость; то же, что *Фактура дискретная моноритмическая**. В том числе:

- *фактура дискретно-мономерная аккордовая** — *фактура дискретная мономерная*, конструктивными элементами которой являются аккорды одинаковой длительности; то же, что *Фактура дискретно-хоральная**;
- *фактура дискретно-мономерная интервальная** — *фактура дискретная мономерная*, конструктивными элементами которой являются интервалы одинаковой длительности;
- *фактура дискретно-мономерная кластерная** — *фактура дискретная мономерная*, конструктивными элементами которой являются кластеры одинаковой длительности;
- *фактура дискретная мономерная сонорная** — *фактура дискретная мономерная*, конструктивными элементами которой являются *соноры* одинаковой длительности;
- *фактура дискретно-мономерная тоновая** — *фактура дискретная мономерная*, конструктивными элементами которой являются тоны одинаковой длительности;

▪ *фактура дискретная моноритмическая** (= *фактура дискретно-моноритмическая**) — то же, что *Фактура дискретная мономерная* (см. там же о её разновидностях);

▪ *фактура дискретная монофоническая** (= *фактура дискретно-монофоническая**, *фактура дискретно-одноголосная**) — *фактура дискретная*, функционирующая в одноголосной музыкальной ткани. В том числе:

- *фактура дискретно-монофоническая со скрытым двухголосием** — *фактура дискретно-тоновая монофоническая* (= *одноголосная**), содержащая в себе в качестве относительно скрытого и второй голос;
- и др.;

▪ *фактура дискретная полиритмическая** (= *фактура дискретно-разнодлительностная**) — *дискретная фактура*, в роли *дискрет** которой выступают звуковые компоненты, которые имеют и одинаковую и различную протяжённость;

▪ **фактура дискретная полифоническая** (= **фактура дискретно-полифоническая**, **фактура дискретно-многоголосная**) — **фактура дискретная многоголосная**⁶¹³, в том числе: имитационная, контрастно-полифоническая;

▪ **фактура дискретная ритмоалеаторическая*** (= **фактура дискретно-ритмоалеаторическая***) — **фактура дискретная**, ритмические конструктивные единицы которой имеют алеаторическую природу (т.е. выбираются исполнителем самостоятельно, т.к. не указаны композитором в его сочинении);

▪ **фактура дискретная тоновая*** (= **фактура дискретно-тоновая***) — **фактура дискретная***, в качестве основных конструктивных звуковых единиц которой выступают отдельные тоны или относительно небольшие группы тонов (2-5). Различаются:

- **фактура дискретно-тоновая интервально-прогрессирующая** (= **крецендирующая**)* — **фактура дискретно-тоновая***, в которой происходит постепенное расширение интервалики между её, дискретно расположенными тонами;
- **фактура дискретно-тоновая интервально-регрессирующая** (= **диминуирующая**)* — **фактура дискретно-тоновая***, в которой происходит постепенное сужение интервалики между её, дискретно расположенными тонами;
- **фактура дискретно-тоновая ритмоалеаторическая*** — **фактура дискретно-тоновая***, ритмическая структура которой не выписана композитором, а при каждом новом исполнении импровизируется исполнителем;
- **фактура дискретно-тоновая с форшлагами*** — **фактура дискретно-тоновая***, отдельные, многие или все тоны которой берутся с форшлагами;

▪ **фактура квази дискретная*** — **фактура**, в целом напоминающая **фактуру дискретную**, но имеющая при этом некоторые эпизодические нарушения отдельных закономерностей дискретности музыкального пространства (напр., кратковременный отказ от ритмической, тембровой, регистрационной и др. автономности звуковых единиц, следующих друг за другом); то же, что **Фактура квази пуантилистическая**;

▪ **фактура квази пуантилистическая** — то же, что **Фактура квази дискретная**.

▪ **фактура дискретная хоральная*** (= **фактура дискретно-хоральная***) — 1) хоральный склад изложения, все аккорды которого появляются только после пауз; 2) то же, что **фактура дискретно-аккордовая**, все созвучия которой разделены паузами; то же, что **Фактура дискретно-аккордовая**;

▪ и др.

* **фактура жанровая, образная, "эмоциональная"** — 1) виды и подвиды **фактуры**, определяемые по её жанровой принадлежности (напр., вальсовая, мар-

⁶¹³ См.: Кузнецов И.К. Теоретические основы полифонии XX века. М. 1994.

шевая, ноктюрновая и т.п.), а также в опосредованной связи с различными нашими образными ассоциациями (напр. с какими-то природными явлениями) и эмоциональными состояниями; 2) виды *фактуры*, содержание которых определяется на уровне основных и косвенных признаков (в том числе, аллюзий), относящихся к разным музыкальным жанрам, образам природы, нашим эмоциям. Одна и та же жанровая фактура может иметь несколько видов и подвидов. К числу таких фактур, в частности относятся:

- **фактура-ария полифоническая*** — фактура, ассоциирующаяся с арией, в которой присутствует синхронно-полифонический аккомпанемент;
- **фактура беззвучно-инструментальная с голосом*** — фактура, образующаяся в тот момент, когда исполнители делают вид, что играют на своих инструментах, но на самом деле либо что-то говорят, поют, шепчут и т.д.;
- **фактура вальсовая;**
- **фактура-ветер*** — фактура, ассоциирующаяся с "разноголосым" ветром;
- **"фактура ветер-позёмка"** — фактура, ассоциирующаяся с ветром-позёмкой⁶¹⁴;
- **фактура волнообразная** — фактура, представляющая собой восходяще-нисходящую мелодическую линию или восходяще-нисходящую гармоническую фигурацию, некое *circulatio* восходяще-нисходящая мелодическая волна или гармоническая фигурация, *circulatio*;
- **фактура маршевая;**
- **"фактура-порыв"** — фактура, представляющая собой стремительную глассандирующую ритмоединицу относительно небольшой протяжённости;
- **фактура с беззвучно-инструментальная с голосом*** — фактура, образующаяся в тот момент, когда исполнители делают вид, что играют на своих инструментах, но на самом деле либо что-то говорят, поют, шепчут и т.д.;
- **фактура-танец кластеров*** — фактура, представляющая собой как бы какой-то танец кластеров;
- **фактура-тирата***⁶¹⁵;

⁶¹⁴ Такое название фактуры предложено композитором Э.В. Денисовым в беседах о своём творчестве с автором данной книги (см. Д.И.Шульгин «Признание Эдисона Денисова»). "ПОЗЁМКА, —и, ж. и ПОЗЁМОК, —мка, м. Метель без снегопада, поднимающая снег с поверхности земли..." Толковый словарь русского языка С.И.Ожёгова и Н.Ю.Шведовой.

⁶¹⁵ "Тирата (итал. *tirata*, букв. — вытягивание; фр. *tirade*, также *coulade*, нем. *Zug, Anlauffigur*), в музыке — украшение в виде гаммообразного диатоническо-го восходящего или нисходящего пассажа между двумя выдержанными звуками по образцу диминуции, а также форшлага из нескольких звуков.

Тирата могла записываться композиторами, обозначаясь условным знаком, но часто была результатом импровизаций исполнителей. Особенно широко тирата

- **фактура "тирольская"** — *фактура*, напоминающая тирольское пение;
- **фактура токкатная;**
- **фактура чаконная;**
- **и мн. др.;**

* **фактура имитационная** — ведущий вид *фактуры полифонической*, в которой обязательным конструктивным условием является точное или относительно свободное повторение содержания одного из голосов музыкальной ткани (полностью или каких-либо его характерных компонентов, в том числе: вектора движения, интервальной структуры, позиции и пр.) в других её голосах. Наиболее распространенные виды и подвиды этой фактуры:

- **фактура имитационная векторная*** — *фактура имитационная*, объектом имитации которой является вектор движения⁶¹⁶;
- **фактура имитационная гаммообразная*** — *фактура имитационная*, конструктивными элементами которой являют два и более голоса гамма-образного содержания;
- **фактура имитационная голосовая*** — *фактура имитационная*, конструктивными элементами которой являют два и более относительно самостоятельных в плане своего разнопараметрного содержания голоса музыкальной ткани;
- **фактура имитационная дискретная*** — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой являются различного рода *дискреты** (= *пуанты**);
 - **фактура имитационная дискретная с алеаторической ритмикой*** — *фактура имитационная*, основными конструктивными элементами голосовых линий являются *дискреты** с алеаторическим метроритмическим решением;
 - **и др.;**
- **фактура имитационная звуковая*** — разновидность имитационной полифонии, для которой характерная имитация только звукового материала ведущего голоса;
- **фактура имитационная инверсионная** — *фактура имитационная*,

вошла в использование с 17 века, а первые упоминания термина появились в работах музыкальных теоретиков конца 16 — начала 17 веков.

В «Музыкальном словаре» [И. Г. Вальтера](#) выделяется четыре разновидности тираты: *mezza* — половинная (диапазон кварты, квинты); *defective* — неполная (больше квинты, но меньше октавы); *perfecta* — полная (диапазон октавы); *austa*, или *excedens*, — увеличенная (больше октавы).

Понимаемая как музыкально-риторическая фигура тирата несёт образ «стрелы», «выстрела». Поэтому в музыкальных произведениях часто сопровождалась подобающими словами текста: «бежать», «стрелять», «бросать» и т.п." Википедия.

⁶¹⁶ **Имитация векторная*** — имитация направлений движения, возникающих в голосе с мелодическим или упрощенно линейным содержанием, с сохранением или без сохранения его интервально-звукового, ритмического, штрихового и др. содержания.

в которой используются наряду с основными видами голосов (пластов) и их инверсионные варианты;

- **фактура имитационная инверсионно-ракоходная** — *фактура имитационная*, в которой используются наряду с основными видами голосов (пластов) их инверсионно-ракоходные варианты;

- **фактура имитационная квази синхронная*** — *фактура имитационная*, в которой ритмическая структура на уровне всех голосов складывается почти синхронно;

- **фактура имитационная линейная** — *фактура имитационная*, в которой имитируемые голоса представляют собой линии какого-либо векторного параметра (восходящие, нисходящие, прямолинейные, зигзагообразные и др.). В том числе:

- **фактура имитационная линейная с форшлагом*** — *фактура имитационная линейная*, объектом имитации в которой являются линии с форшлагом;

- **фактура имитационная линейная с суперфоршлагами*** — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой являются однопозиционные линии, которые предваряются протяжёнными форшлагами различного интервального и векторного решения; то же, что *Фактура имитационная линейно-тоновая с суперфоршлагами**;

- **фактура имитационная линейно-тоновая с суперфоршлагами*** — то же, что *Фактура имитационная линейная с суперфоршлагами**;

- **фактура имитационно-гаммообразная остиная*** — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой является остинно повторяющиеся гаммы;

- **фактура имитационно-линейная дублированная*** — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой являются голоса-линии, продублированная какими-либо созвучиями;

- **фактура имитационно-линейная недублированная*** — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой являются не продублированные голоса-линии;

- **фактура имитационно-линейная однопозиционная*** — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой являются однопозиционные голоса-линии;

- **фактура имитационная мелодическая** — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой является мелодия;

- **фактура имитационная мобильно-многоголосная*** — *фактура имитационная*, число мелодических голосов в которой в процессе построения полифонической ткани изменяется;

- **фактура имитационная монокомпонентная*** — *фактура имитационная*, в которой имитируется только один из компонентов других голосов (напр. только вектор движения ведущего голоса, только его интервальная структура и т.д.);

- **фактура имитационная мономерная*** — *фактура имитационная*, в которой используется только один вид длительности;

- **фактура имитационная на уровне отдельного интервала ведущего голоса*** — *фактура имитационная*, в которой имитируется только какой-

либо отдельный интервал ведущего голоса;

■ **фактура имитационная неполнопараметренная*** — фактура имитационная, в которой имитируется только один, несколько, но не все параметры тех или иных голосов полифонической ткани. При этом различаются:

- **фактура имитационная на уровне отдельного интервала имитируемого объекта*** — фактура имитационная, в которой имитируется только отдельные интервалы из другого голоса;
- **фактура имитационная на уровне отдельных соинтервалов имитируемого объекта*** — фактура имитационная, в которой имитируется только отдельные соинтервалы* из другого голоса;
- **фактура имитационная "число-длительностная"*** — фактура имитационная, объектом имитации которой является число длительностей в какой-либо ритмической группе (группах) имитируемого голоса;
- **фактура имитационно-векторная*** (= графическая) — фактура имитационная, объектом имитации которой является вектор движения имитируемого голоса⁶¹⁷;
- и др.;

■ **фактура имитационная остинатно-дискретная*** — фактура имитационная, голоса которой имеют дискретную структуру, отдельные дискретные группы в которых проводятся остинатно;

■ **фактура имитационная панкомпонентная*** — фактура имитационная, в которой имитируются все компоненты ведущего голоса;

■ **фактура имитационная пластовая***⁶¹⁸ — фактура имитационная,

⁶¹⁷ *Имитация векторная** — имитация направлений движения, возникающих в голосе с мелодическим или упрощенно линейным содержанием, с сохранением или без сохранения его интервально-звукового, ритмического, штрихового и др. содержания.

⁶¹⁸ Первое определение полифонии пластов принадлежит В.В. Протопопову: «Под "полифонией пластов" разумеется такое одновременное сочетание, где место мелодий могут занять целые многоголосные, многозвучные комплексы, каждый из которых обладает характеристичностью» (Протопопов Вл. История полифонии в её важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., 1962. С. 66).

В работе В.Н. Холоповой, посвященной исследованию фактуры, понятие "полифония пластов" определяется как "частный вид многоголосия, в котором контрапунктируют многозвучные фактурные слои". Там же рассматриваются два понимания этого вида фактуры: "Первое — драматургическое, соотнесенное со спецификой оперы, указывающее на неслитность музыкальных партий, принадлежащих пространственно разделённым группам действующих лиц и звуковым фонам. Многозвучный фактурный пласт в партитуре может быть всего один. <...> Другое понимание "полифонии пластов" — собственно фактурное, когда каждая контрапунктирующая партия мыслится именно как многозвучный комплекс. Сферой систематического применения полифонии пластов во втором, собственно фактурном смысле, стал особый род музыкальной ткани середины XX в., получивший название сверх-

конструктивно-имитирующими элементами которой являются два и более относительно самостоятельных пласта музыкальной ткани;

- **фактура имитационная пластово-голосовая*** — *фактура имитационная*, конструктивно-имитирующими элементами которой являются относительно самостоятельные голос (голоса) и пласт (пласты) музыкальной ткани;

- **фактура имитационная поликомпонентная*** — *фактура имитационная*, в которой имитируется несколько компонентов ведущего голоса;

- **фактура имитационная разномерная*** — *фактура имитационная*, при построении голосов которой используются разнообразные длительности;

- **фактура имитационная ракоходная** — *фактура имитационная*, в которой используются наряду с основными видами голосов (пластов) их ракоходные варианты;

- **фактура имитационная свободная** — *фактура имитационная*, в которой применяется в разных голосах или одном из них относительно свободная имитация на уровне каких-либо параметров материала ведущего голоса; Напр.:

- **фактура имитационно-свободная с монофонической прослойкой*** — *фактура имитационная свободная*, в которой между имитирующими голосами находится мелодически независимый голос;

- **и мн. др.**

- **фактура имитационная синхронная** — *фактура имитационная*, ритмическая структура всех голосов которой складывается синхронно. (Разновидности этой фактуры см. также в термине *Фактура полифоническая синхронная**;

- **фактура имитационная строгая** — *фактура имитационная*, в которой материал основного голоса имитируется без каких-либо изменений);

- **фактура имитационная стабильно-многоголосная*** — *фактура имитационная*, число голосов в которой в процессе построения полифонической ткани не изменяется;

- **фактура имитационная тонопедальная полилинейная с суперфоршлагами*** — то же, что *Фактура имитационная линейно-тоновая с суперфоршлагами**;

- **фактура имитационно-гаммообразная оstinатная*** — *фактура имитационная*, объектом имитации в которой является оstinатно повторяющиеся гаммы;

- **фактура имитационно-оstinатно-сонорная*** — *фактура имитационная оstinатная* с относительно большим числом голосов, расположенных столь плотно, что при её прослушивании не возникает реальной возможности для дифференцированного восприятия детального содержания этих голосов;

- **фактура макроимитационная*** — *фактура имитационная*, в которой имитируются относительно очень значительные по своему разнопа-

раметрному содержанию, объёму и , главное, своей протяжённости материалы;

▪ **фактура микроимитационная** — *фактура имитационная*, в которой имитируются относительно очень незначительные по своему разнопараметрному содержанию, объёму и , главное, своей протяжённости (обычно на уровне кратких мотивов) материалы;

▪ **фактура-канон** — то же, что *фактура имитационная строгая*. В том числе:

- **фактура-канон линейная*** — *фактура-канон*, в которой объектом имитации является линейный голос;
- **фактура-канон мелодическая*** — *фактура-канон* в которой объектом имитации является мелодический голос;
- **фактура-канон строгий** — то же, что *Фактура имитационная строгая*;
- **фактура-канон свободный** — *фактура имитационная*, в которой наблюдаются относительно незначительные отклонения в имитации музыкального материала имитируемого объекта;
- **фактура-канон векторный*** — *фактура-канон*, в которой объектом имитации является только векторное содержание имитируемого объекта;
- **фактура-канон число-длительностный*** — *фактура-канон*, в которой объектом имитации является только число длительностей имитируемого объекта и их содержание;
- и др.;

▪ **фактура эпизодически имитационная*** — *фактура*, в которой эпизодически (= непостоянно) имитируются отдельные из эпизодически возникающих в имитируемой теме конструктивных составляющих, в том числе: звуковых (интервалы, *соинтервалы**, созвучия), метроритмические обороты, векторное содержание отдельных мелодических и линейных оборотов и пр.. В том числе:

- **фактура эпизодически имитационная на уровне отдельных интервалов имитируемого объекта*** — *фактура*, в которой имитируются только отдельные, эпизодически возникающие в имитируемой теме интервалы;
- **фактура эпизодически имитационная на уровне отдельных соинтервалов имитируемого объекта*** — *фактура*, в которой имитируются только отдельные, эпизодически возникающие в имитируемой теме *соинтервалы**;
- и др.;

* **фактура континуальная*** — 1) *фактура*, голос или голоса которой разбиваются непрерывно без пауз или почти без пауз; 2) в многоголосии — то же, что *Фактура полифоническая* (исключение — *Фактура дискретно-полифоническая*). При этом, в частности, различаются:

▪ **фактура континуальная многоголосная*** — *фактура континуальная*, объемлющая два и более совместно звучащих голосов. При этом различаются:

- **фактура континуальная многоголосная линейная*** — *фактура континуальная многоголосная*, основными конструктивными элемен-

тами голосов которой являются гаммообразные и арпеджиальные разновекторные линии (восходящие, нисходящие, горизонтальные, зигзагообразные);

- **фактура континуальная многоголосная мелодическая*** — *фактура континуальная многоголосная*, основными конструктивными элементами голосов которой являются мелодические образования различного интервального и графического содержания;

- **и мн. др.;**

- **фактура континуальная одноголосная*** — *фактура континуальная*, образующаяся в одноголосной музыкальной ткани или в отдельных из её голосов; то же, что *Монодия континуальная*. Различаются:

- **фактура континуальная одноголосная линейная*** — *фактура континуальная одноголосная*, основными конструктивными элементами которой являются гаммообразные и арпеджиальные разновекторные линии (восходящие, нисходящие, горизонтальные, зигзагообразные);

- **фактура континуальная многоголосная мелодическая*** — *фактура континуальная одноголосная*, основными конструктивными элементами которой являются мелодические образования различного интервального и графического содержания;

- **и мн. др.;**

- **фактура континуальная дублированная*** — *фактура континуальная*, линейный или мелодический голос (голоса) которой продублированы какими-либо созвучиями. Её разновидности:

- **фактура континуальная аккордо-дублированная** — *фактура континуальная*, голос или голоса которой продублированы какими-либо аккордами;

- **фактура континуальная интервально-дублированная** — *фактура континуальная*, голос или голоса которой продублированы какими-либо интервалами;

- **фактура континуальная кластерно-дублированная*** — *фактура континуальная*, голос или голоса которой продублированы какими-либо гармоническими кластерами;

- **фактура континуальная тоновая*** — *фактура континуальная*, голос или голоса которой создаются из тонов;

- **фактура континуально-аккордовая*** — *фактура аккордовая*, аккорды которой сменяют друг друга без пауз или с относительно редкими паузами; то же, что *Фактура континуально-хоральная*;

- **фактура континуально-кластерная*** — *фактура кластерная*, кластеры которой сменяют друг друга без пауз или с относительно редкими паузами;

- **фактура континуально-хоральная*** — то же, что *Фактура континуально-аккордовая*;

- **мн. др.;**

* **фактура контрастно-полифоническая (= фактура полифоническая контрастная)** — вид *фактуры полифонической*, голоса (= пласты) которой контрастны друг к другу по своему материалу и параметрам его изложения. К её подвидам, в частности, относятся:

- **фактура контрастно-полифоническая голосовая*** — *фактура контрастно-полифоническая*, образующаяся из двух и более голосов, контрастных друг к другу на уровне большинства или всех компонентов своего материала и параметров его изложения;
- **фактура контрастно-полифоническая дискретная*** — *фактура контрастно-полифоническая*, в качестве конструктивных элементов голосов которой выступают *дискреты**;
- **фактура контрастно-полифоническая линейная*** — *фактура контрастно-полифоническая*, образующаяся из двух и более линейных голосов, контрастных друг к другу на уровне большинства или всех компонентов своего материала и параметров его изложения;
- **фактура контрастно-полифоническая мелодическая*** — *фактура контрастно-полифоническая*, в качестве конструктивных элементов выступают мелодические голоса, контрастные друг к другу на уровне большинства или всех компонентов своего материала и параметров его изложения;
- **фактура контрастно-полифоническая парно-имитационная*** — *фактура полифоническая*, в которой голоса, имитирующие друг друга, тематически связаны попарно, но при этом образуют контрастные по своему содержанию пласты в рамках общей полифонической ткани;
- **фактура контрастно-полифоническая пластовая** — *фактура контрастно-полифоническая*, составляющие пласты которой контрастны по отношению друг к другу на уровне большинства или всех компонентов своего материала и параметров его изложения;
- **фактура контрастно-полифоническая пластово-голосовая*** — *фактура контрастно-полифоническая*, составляющие пласты и голоса которой контрастны по отношению друг к другу на уровне большинства или всех компонентов своего материала и параметров его изложения;
- **фактура контрастно-полифоническая прослоечная*** — *фактура контрастно-полифоническая*, в которой срединный голос или пласт окружены каким-либо контрастно-фактурными голосами или пластами, имеющими относительное сходство на уровне многих своих параметров;
- **и др.:**
- ※ **фактура мономерная** — *фактура*, в которой используется только какая-либо одна длительность. Наиболее распространённые варианты этой фактуры:
 - **фактура мономерная аккордовая*** — *фактура мономерная*, в качестве основного гармонического материала выступают аккорды;
 - **фактура мономерная асинхронная*** — *фактура мономерная*, ритмическая структура нескольких или всех голосов (пластов; пластов и голосов) которой выстраивается на основе одной и той же длительности, но при этом в каждом голосе (пласте) эти длительности различны;
 - **фактура мономерная интервальная*** — *фактура мономерная*, в качестве основного гармонического материала выступают гармонические интервалы;
 - **фактура мономерная многоголосная*** — *фактура мономерная*, применяемая в многоголосии;
 - **фактура мономерная одноголосная*** — *фактура мономерная*, применяемая в одноголосии;

- **фактура мономерная пластовая*** — фактура мономерная, применяемая на уровне пласта музыкальной ткани;
 - **фактура мономерная синхронная*** — фактура мономерная, ритмическая структура нескольких или всех всех голосов (пластов; пластов и голосов) которой выстраивается одновременно (= синхронно) на основе одной и той же длительности;
 - **фактура мономерная тоновая*** — фактура мономерная, в качестве основного гармонического материала выступают музыкальные тоны;
 - **и др.**
- ※ **фактура монофоническая*** ⁶¹⁹ — одноголосный склад музыкальной ткани. Её наиболее распространённые виды и подвиды:
- **фактура монофоническая ансамблевая*** — фактура монофоническая ансамблевого сочинения, исполняемого участниками ансамбля в унисон. Различаются:
 - **фактура монофоническая вокально-ансамблевая*** — фактура монофоническая, в которой два и более участника вокального ансамбля или весь вокальный ансамбль поют в унисон (в однотембровый или разнотембровый);
 - **фактура монофоническая вокально-инструментальная*** — фактура монофоническая, в которой два и более участника вокально-инструментального ансамбля поют и играют в унисон;
 - **фактура монофоническая инструментально-ансамблевая*** — фактура монофоническая, в которой два и более участника инструментального ансамбля или весь инструментальный ансамбль играют в унисон (однотембровый или разнотембровый);
 - **фактура монофоническая арпеджированная*** — фактура монофоническая, конструктивными элементами которой являются арпеджио. В связи с тем, что варианты арпеджио разнообразны (см. *Фактура арпеджированная*) в ряде случаев возникают аналогичные подвиды названной фактуры. Напр.:
 - **фактура монофоническая арпеджированная дублированная*** — фактура монофоническая арпеджированная*, звуки которой продублированы каким-либо созвучием (интервалом, аккордом):
 - **фактура монофоническая арпеджированная интервально-дублированная*** — фактура монофоническая арпеджированная*, продублированная в секунду, в терцию и в др. интервалы;
 - **фактура монофоническая арпеджированная аккордо-дублированная*** — фактура монофоническая арпеджированная*, продублированная аккордами какой-либо структуры;
 - **фактура монофоническая арпеджированная волнообразная*** — фактура монофоническая арпеджированная* вектор движения

⁶¹⁹ Термин "монофония" означает то же, что "одноголосие" и *Фактура монофоническая**. Данный термин взят из работы Л.С. Дьячковой "Модалности гармонических категорий: история и современность" // Диссертация в форме научного доклада. М. 1998.

звучков которой ассоциируется с конфигурацией волны;

- **и мн. др.;**

- **фактура монофоническая вокальная*** — вокально-одноголосный склад изложения или вокально-многоголосный, но исполняемый в унисон (однотембровый или разнотембровый). Различаются при этом:

- **фактура монофоническая вокально-ансамблевая*** — фактура инструментального сочинения, в которой два и более исполнителя поют в унисон (однотембровый или разнотембровый);

- **фактура монофоническая вокально-сольная*** — фактура сольного вокального сочинения;

- **фактура монофоническая хоровая*** — фактура хорового сочинения, в которой все участники хора поют в унисон (однотембровый или разнотембровый);

- **фактура монофоническая гаммообразная*** — фактура монофоническая, конструктивными элементами которой являются гаммы;

- **фактура монофоническая дискретная*** — (= фактура монофоническая пунтилистическая*, "дискретный голос"⁶²⁰) — фактура, имеющая дискретную структуру;

- **фактура монофоническая дублированная*** — то же, что Фактура монофоническая ленточная* (см. ниже);

- **фактура монофоническая инструментальная*** — инструментально-одноголосный склад изложения или инструментально-многоголосный, но исполняемый в унисон (однотембровый или разнотембровый). Различаются при этом:

- **фактура монофоническая инструментально-ансамблевая*** — фактура инструментального сочинения, в которой два и более исполнителя играют в унисон (однотембровый или разнотембровый);

- **фактура монофоническая инструментально-сольная*** — фактура сольного инструментального сочинения;

- **фактура монофоническая оркестровая*** — фактура оркестрового сочинения, в которой все оркестранты играют, поют или играют и поют в унисон (однотембровый или разнотембровый);

- **фактура монофоническая оркестрово-хоровая*** — фактура сочинения для хора и оркестра, в которой все участники хора и оркестра поют и играют в унисон (однотембровый или разнотембровый);

- **фактура монофоническая сольная*** — фактура одноголосного сочинения; то же, что Фактура монофоническая;

- **фактура монофоническая континуальная*** (= монофония непре-

⁶²⁰ Понятие "дискретный голос" взято из книги И.К. Кузнецова "Теоретические основы полифонии XX века". Исследование. М. 1994.

Монофония дискретная* — одноголосие, все звуки или относительно краткие звукогруппы которого относительно изолированы друг от друга в пространственно-временном, динамическом, тембровом, штриховом и др. отношениях и обладают при этом определённой конструктивной и выразительно-смысловой автономность; то же, что **Монофоническая фактура дискретная***.

*рывная** — одноголосие без пауз или без регулярных и относительно частых пауз) — *фактура*, имеющая континуально-линейную или континуально-мелодическую структуру;

- *фактура монофоническая со скрытым многоголосием** — *фактура монофоническая*, в которой помимо единственного (= "реального") голоса возникают дополнительные скрытые ("мнимые") голоса;

- *фактура монофоническая сольная** — *фактура* сольного сочинения; то же, *Фактура монофоническая ниточная** (= без дублировок). Различаются:

- *фактура монофоническая сольно-вокальная** — *фактура* вокального сочинения, исполняемого соло;

- *фактура монофоническая сольно-инструментальная** — *фактура* инструментального сочинения, исполняемая соло;

- *фактура монофоническая ленточная**⁶²¹ — *фактура монофоническая*, продублированная какими-либо созвучиями; то же, что *Фактура монофоническая дублированная*. Её варианты:

- *фактура монофоническая ленточно-аккордовая** (= *фактура аккордо-ленточная*) — 1) *фактура монофоническая* с аккордовой дублировкой; 2) одноголосная *фактура*, голос которой продублирован аккордами;

- *фактура монофоническая ленточно-интервальная** (= *фактура интервально-ленточная*) — *фактура монофоническая* с интервальной дублировкой);

- *фактура монофоническая ленточно-сонорная** — *фактура монофоническая*, продублированная сонорами;

- *фактура монофоническая линейная** — *фактура монофоническая*, конструктивными элементами которой являются линии разной конфигурации (гаммы, арпеджио, педали, волнообразные, континуальные, дискретные, недублированные, продублированные и др.), разной протяжённости, разной векторной (восходящей, нисходящей, однопозиционной) и звуковой (диатонической, хроматической, микрохроматической, дублированной, недублированной и др.) природы. Различаются:

- *фактура монофоническая линейная монотембровая** — *фактура монофоническая*, конструктивными элементами которой являются однопозиционные одготембровые звуковые линии;

- *фактура монофоническая линейно-восходящая** — *фактура монофоническая*, конструктивными элементами которой являются восходящие линии (континуальные, дискретные, арпеджированные) различной временной протяжённости, а также дублированные и недублированные, разной и одинаковой протяжённости и звуковой природы;

- *фактура монофоническая линейно-нисходящая** — *фактура монофоническая*, конструктивными элементами которой являются нисходящие линии (континуальные, дискретные, арпеджированные)

⁶²¹ Понятие, производное от термина В.О. Беркова "ленточное многоголосие".

различной временной протяжённости, а также дублированные и недублированные, разной и одинаковой протяжённости и звуковой природы;

- **фактура монофоническая мелодическая*** — *фактура монофоническая*, конструктивными элементами которой являются какие-либо мелодизированные звуковые микро- и макроструктуры (в том числе: разнообразные извилистые и прямые линии с разной интервальной структурой, включающей, в частности, интервальные группы типа: скачок с заполнением, опевание, цепи разнонаправленных скачков и цепи однонаправленных скачков с последующим полным или неполным их заполнением или без заполнения и мн. др.);

- **фактура монофоническая политембровая линейно-однопозиционная*** — *фактура монофоническая*, конструктивными элементами которой являются однопозиционные разнотембровые звуковые линии;

- **фактура монофоническая со скрытым многоголосием*** — *фактура монофоническая*, в которой помимо "реального" (континуального) голоса возникают "мнимые" (= дискретные и квази дискретные) голоса;

- **фактура монофоническая соло*** — *фактура* сольного сочинения (вокального, инструментального);

- **и др.;**

* **фактура моноформульная** — *фактура*, в которой используется в рамках одного или нескольких голосов (пластов) для всех их звуков, гармонических и мелодических интервалов, созвучий какая-либо одна ритмическая формула. При этом во всех голосах (пластах) может использоваться как одна и та же формула, так и в каждом из них только своя. Одна и та же формула может использоваться как синхронно так и асинхронно;

* **фактура оstinатная** — *фактура*, представляющая собой многократное повторение подряд (непрерывное или с использованием пауз) любых отдельных конструктивных элементов музыкальной ткани (звуковых, ритмических, тембровых и пр.), групп таких элементов, относительно протяжённых целостных фрагментов этой ткани. К вариантам оstinатной фактуры, в частности относятся:

- **"фактура внутри неподвижное оstinато"** ⁶²² — *фактура оstinатная*, содержащая оstinатно повторяющийся оборот, внутри которого не наблюдается какое-либо движение, в том числе: звуковое, метроритмическое;

- **"фактура внутри подвижное оstinато"** ⁶²³ — *фактура оstinатная*, содержащая оstinатно повторяющийся оборот, внутри которого наблюдается какое-либо движение, в том числе: звуковое, метроритмическое и пр.:

⁶²² Понятие М.Е. Тараканова, подразумевающее сохранение «облика» всех компонентов конструктивной формулы "остинато".

⁶²³ Понятие М.Е. Тараканова, подразумевающее изменение одних компонентов "остинато" при сохранении других. Напр., сохранение ритмической структуры повторяющейся ритмоформулы при изменении её акцентного содержания.

-
- **фактура оstinатная внутри подвижная легатная*** — *фактура оstinатная внутри подвижная*, состоящая из оstinатно повторяющегося легатного оборота, внутри которого наблюдается какое-либо звуковое движение;
 - **фактура оstinатная внутри подвижная нонлегатная*** — *фактура оstinатная внутри подвижная*, состоящая из оstinатно повторяющегося нонлегатного оборота, внутри которого наблюдается какое-либо звуковое движение;
 - **и др.;**
 - **фактура моноостинатная*** — *фактура оstinатная*, в которой в качестве оstinатно повторяющегося элемента используется только один конструктивный компонент музыкальной ткани или только одна группа её компонентов;
 - **фактура оstinатная дискретная*** — *фактура оstinатная* с дискретно выстроенной метроритмической структурой;
 - **фактура оstinатная континуальная*** — *фактура оstinатная* без пауз между повторяющимися фрагментами;
 - **фактура оstinатная линейная*** — *фактура оstinатная*, в которой повторяется линейный элемент, группа линейных элементов;
 - **фактура оstinатная линейно-мелодическая*** — *фактура оstinатная*, в которой повторяется линейно-мелодический элемент, группа линейно-мелодических элементов;
 - **фактура оstinатная мелодическая*** — *фактура оstinатная*, в которой повторяется мелодический оборот, группа мелодических оборотов;
 - **фактура оstinатная мономерная*** (= *фактура оstinатно-мономерная**) — *фактура оstinатная*, все составляющие длительности которой одинаковы по своей протяжённости; то же, что *Фактура мономерная**;
 - **фактура оstinатная моноритмическая*** — *фактура оstinатная*, выстроенная на основе повторения звукового элемента одной и той же протяжённости или группы (групп) этих элементов; то же, что *Фактура оstinатная мономерная**;
 - **фактура оstinатная ритмоформульная*** (= *фактура оstinатно-ритмоформульная**) — *фактура оstinатная*, конструктивным принципом которой является повторение каких-либо ритмоформул с обновляемым или одним и тем же звуковым содержанием в одной и той же позиции или разных. В том числе:
 - **фактура оstinатная ритмоформульная глиссандирующая*** — *фактура оstinатная ритмоформульная*, содержащая повторяющиеся глиссандирующие обороты в одной и той же позиции или разных;
 - **фактура оstinатная ритмоформульная глиссандирующая, однопозиционная, зеркальная*** — *фактура оstinатная ритмоформульная*, содержащая повторяющиеся в одной и той же позиции глиссандирующие обороты, имеющие зеркальную структуру;
 - **фактура оstinатная ритмоформульная глиссандирующая, полипозиционная, зеркальная*** — *фактура оstinатная ритмоформульная*, содержащая повторяющиеся в разных позициях глиссандирующие обороты, имеющие зеркальную структуру;

рующие обороты, имеющие зеркальную структуру;

- **фактура оstinатная ритмоформульная, мономерная, ломанная, арпеджированная, зеркальная*** — *фактура оstinатная ритмоформульная глissандирующая**, содержащая векторно-ломанные (т.е. с частичным возвращением) арпеджированные мономерные обороты с зеркальной структурой;

- и др.;

- **фактура оstinатно-аккордовая*** — *фактура оstinатная*, основным конструктивным элементом оstinато является аккорд или группа аккордов, в том числе:

- **фактура оstinатно-аккордовая дискретная*** — *фактура оstinатная дискретная**, конструктивным элементом оstinато в которой является аккорд;

- **фактура оstinатно-аккордовая мелодическая*** — *фактура оstinатная мелодическая**, конструктивным элементом оstinато в которой является аккорд;

- **фактура оstinатно-интервальная*** — *фактура оstinатная*, основным конструктивным элементом оstinато является гармонический интервал или группа таких интервалов, в том числе:

- **фактура оstinатно-интервальная дискретная*** — *фактура оstinатная дискретная**, конструктивным элементом оstinато в которой является гармонический интервал;

- **фактура оstinатно-интервальная мелодическая*** — *фактура оstinатная мелодическая**, конструктивным элементом оstinато в которой является мелодический интервал;

- **фактура полиоstinатная*** — *фактура*, содержащая несколько различных оstinатно повторяющихся элементов (в том числе: отдельных тонов, созвучий, групп тех и других, групп смешанных по составу своих конструктивных элементов), которые могут располагаться и последовательно в одном и том же голосе и одновременно в разных голосах. Напр.:

- **фактура полиоstinатная двухслойная мономерная*** — *фактура*, состоящая из двух слоёв (= пластов), каждый из которых имеет мономерную и оstinатно выстраивающуюся структуру;

- и др.;

- и мн. др.;

※ **Фактура «педальная»*** — *фактура*, состоящая из выдерживаемых звуковых элементов, в том числе с помощью педали, одного или нескольких пальцев, ладони. К числу таких звуковых элементов относятся аккорд, интервал, тон, кластер или группы этих элементов, взаимодействующие по горизонтали и вертикали. Наиболее распространены следующие варианты педальной фактуры:

- **фактура педально-аккордовая*** — *Фактура «педальная»**, состоящая из выдерживаемых аккордов. Её разновидности:

- **фактура педально-аккордовая с форшлагом*** — *фактура педально-аккордовая*, в которой к выдерживаемым аккордам присоединяются форшлаг одинакового или различного вида;

- **фактура педально-аккордовая с предъёмом*** — *фактура педально-аккордовая*, в которой выдерживаемым аккордам предшествуют

предъёмные звуки (один или несколько);

- **фактура педально-аккордовая с репетиционным предъёмом*** — *фактура педально-аккордовая*, в которой выдерживаемым аккордам предшествуют репетиционные предъёмные звуки (один или несколько);
- **фактура педально-вибрирующая имитационная*** — *Фактура «педальная»**, в которой выдерживаемые звуковые элементы вибрируют и при этом имитируются в двух и более голосах музыкальной ткани;
- **фактура педально-интервальная*** — *Фактура «педальная»**, состоящая из выдерживаемых гармонических интервалов. Её разновидности:
 - **фактура педально-интервальная фактура с глissандирующим форшлагом*** — *фактура педально-интервальная**, в которой к выдерживаемым интервалам присоединяются форшлагги одинакового или различного вида;
 - **фактура педально-интервальная с ускоряющимся многозвучным форшлагом*** — *фактура педально-интервальная**, содержащая многозвучные постепенно ускоряющиеся форшлагги;
- **фактура педально-кластерная*** — *Фактура «педальная»**, состоящая из выдерживаемых кластеров;
- **фактура педально-тоновая*** — *Фактура «педальная»**, состоящая из выдерживаемых тонов. Её разновидности:
 - **фактура педально-тоновая имитационная*** — *фактура педально-тоновая**, состоящая из выдерживаемых тонов, находящихся в имитационных отношениях;
 - **фактура педально-тоновая с глissандирующим форшлагом*** — *фактура педально-тоновая**, в которой к выдерживаемым тонам присоединяются глissандирующие форшлагги;
 - **фактура педально-тоновая с форшлагом*** — *фактура педально-тоновая**, в которой к выдерживаемым тонам присоединяются форшлагги одинакового или различного вида;
- **фактура педально-трелевая*** — *Фактура «педальная»**, представляющая собой длительную трель, возникающую на основе на одного или нескольких тонов. Её разновидности:
 - **фактура педально-трелевая с арпеджированным глissандирующим форшлагом*** — *фактура педально-трелевая** с предшествующим длительной трели арпеджированного глissандирующего форшлага;
 - **фактура педально-тремолирующая*** — *Фактура «педальная»**, выдерживаемые гармонические элементы которой исполняются тремоло;
- и мн. др.;

※ **фактура подголосочная** — разновидность *фактуры полифонической*, представляющая собой совокупность, содержание, соотношение (функции) одновременно развёртывающихся двух и более голосов музыкальной ткани и одновременно исполняющих различные варианты одной и той же мелодии, периоди-

чески сливающиеся при этом в унисон (в том числе, октавный, терцовый, квинтовый и др. "параллельные унисоны"⁶²⁴); то же, что *Фактура гетерофонная*. Характерная черта временной структуры в музыкальной ткани с подголосочной фактурой — комплементарность (= дополнительность) ритмических рисунков отдельных голосов в момент исполнения ими разных вариантов одной и той же мелодии и их ритмическая синхронность при "унисонном многоголосии".

※ *фактура полимерная** — *фактура*, в которой одновременно (многоголосие) и последовательно используются разные длительности; Эта фактура в с разными параметрами других типов, видов и подвидов фактур имеет значительный ряд своих вариантов, в том числе:

- *фактура полимерная монофоническая** — *фактура полимерная**, образующаяся в одноголосии (= монофонии). Её варианты:

- *фактура полимерная монофоническая кантиленная** — *фактура полимерная**, представляющая собой певучее мелодическое последование с изредка встречающимися паузами или без них;

- *фактура полимерная монофоническая дискретная** — *фактура полимерная**, представляющая собой последование каких либо звуковых элементов (тонов, интервалов, созвучий) всегда разделённых паузами;

- и мн. др.;

- *фактура полимерная полифоническая** — *фактура полимерная**, образующаяся в полифонической ткани, в том числе:

- *фактура полимерная полифоническая имитационная** — *фактура полимерная**, образующаяся в полифонической имитационной ткани;

- *фактура полимерная полифоническая контрастная** — *фактура полимерная**, образующаяся в контрастно-полифонической ткани;

- и мн. др.;

- *фактура полимерная гомофонная** — *фактура полимерная**, образующаяся в гомофонной ткани;

- и мн. др.;

※ *фактура полифоническая* — 1) оформление, строение музыкальной ткани, для которого присуще совокупность, соотношение (функции) нескольких относительно самостоятельных и равноправных в тематическом отношении голосов (пластов); 2) *фактура*, в основе которой лежат принципы *полифонии*, в том числе: имитационной, контрастно-полифонической и др.

⁶²⁴ "В подголосочной полифонии все голоса одновременно исполняют различные варианты одной и той же мелодии. Благодаря различию вариантов в многоголосии возникают то слияния голосов в унисон (и движение параллельными унисонами), то расхождения их в иные интервалы. Чем богаче различия между вариантами мелодии в любом из голосов, тем ближе подходит подголосочный склад к разнотемной (контрастной) полифонии, так как разнотемная полифония строится на сочетании в каждый данный момент времени различных мелодий" Скребков С. С. Учебник полифонии. М., 1965. С. 4.

※ **фактура полифоническая синхронная**⁶²⁵ — 1) *фактура полифоническая*, все звуки голосов которой в момент своего одновременного появления имеют одинаковую протяжённость, т.е. ритмически идентичны. При этом векторный параметр каждого из голосов, его интервальная структура и другие конструктивные составляющие, как правило, развиваются независимо, но в отдельные, относительно редкие, моменты могут оказаться и одинаковыми; 2) *фактура полифоническая*, составляющие голоса (= пласты; голоса и пласты) которой относительно самостоятельны по разным своим параметрам за исключением метроритмического, т.е. имеют один и тот же одновременно складывающийся ритмический рисунок; то же, что *Синхронная полифония*.

Различаются многочисленные виды и подвиды синхронной полифонической фактуры. Эти различия определяются сходством и несходством каких-либо параметров голосов и пластов, образующих синхронную полифоническую фактуру. К числу таких параметров относятся: тип полифонии — имитационные и контрастно-полифонические фактуры; их голосовое, пластовое или пластово-голосовое содержание; число, входящих в них голосов, пластов; их смешение; стабильность и мобильность числа этих голосов или пластов в процессе становления синхронной полифонической фактуры; полная или частичная синхронность метроритмического одномоментного решения отдельных или всех голосов (пластов, а также пластов и голосов) синхронной полифонической фактуры; строгая и свободная имитационность, применяемая в этой фактуре (напр., *фактура полифоническая имитационная синхронная* строгая или свободная) мелодичность, линейность или дискретность голосов полифонической фактуры и др. К её видам и подвидам, в частности, относятся:

■ **фактура полифоническая синхронная имитационная*** — *фактура полифоническая имитационная* с синхронной ритмической структурой. Её варианты:

- **фактура полифоническая синхронная свободно-имитационная*** — *фактура полифоническая имитационная* с синхронной ритмической структурой, но содержащая относительно незначительные отклонения от разных параметров имитируемого голоса;
- **фактура полифоническая синхронная строго имитационная*** — *фактура полифоническая имитационная* с синхронной ритмической структурой и не содержащая отклонений от любых параметров имитируемого голоса;
- **фактура полифоническая синхронная, зеркальная и имитационная** — *фактура полифоническая имитационная* с синхронной ритмической структурой, содержащая зеркальные имитации отдельных интервальных оборотов имитируемого голоса или всей его интервальной структуры;

■ **фактура полифоническая синхронная контрастная*** — *фактура полифоническая синхронная*, образующаяся в полифонической ткани голо-

⁶²⁵ См. *Синхронная полифония* — термин Н.С.Гуляницкой.

сами контрастными в своём содержании по отношению друг к другу;

■ **фактура полифоническая синхронно-голосовая*** — *фактура полифоническая синхронная**, конструктивными элементами которой являются два и более голоса с синхронной метроритмической структурой. К числу её разновидностей, в частности, относятся:

- **фактура полифоническая синхронная мобильно-многоголосная*** — *фактура полифоническая синхронная**, число голосов с синхронной метроритмической структурой которой в процессе её изложения может изменяться;
- **фактура полифоническая синхронная стабильно-многоголосная*** — *фактура полифоническая синхронная**, число голосов которой с синхронной метроритмической структурой в процессе её изложения не меняется;
- **фактура полифоническая синхронная супермногоголосная*** — *фактура полифоническая синхронная**, число голосов с синхронной метроритмической структурой которой с трудом или, практически, совсем не определимо на слух;
- **фактура полифоническая синхронно-двухголосная*** — *фактура полифоническая синхронная**, содержащая два относительно самостоятельных голоса с синхронной метроритмической структурой;
- **фактура полифоническая синхронно-голосовая мономерная*** — *фактура полифоническая синхронно-голосовая**, выстроенная основе ритмических единиц одной и той же протяжённости;
- **фактура полифоническая синхронно-голосовая разномерная*** — *фактура полифоническая синхронная**, складывающаяся из двух и более голосов с с различной метроритмической структурой;
- **фактура полифоническая синхронно-многоголосная*** — *фактура полифоническая синхронная**, содержащая три и более относительно самостоятельных голоса с синхронной метроритмической структурой;

■ **фактура полифоническая синхронно-пластовая*** — *фактура полифоническая синхронная**, конструктивными элементами которой являются два и более пласта с синхронной метроритмической структурой. Напр.:

- **фактура полифоническая синхронно-двупластовая*** — *фактура полифоническая синхронная**, образующаяся в двупластовой ткани;
- **фактура полифоническая синхронно-многопластовая*** — *фактура полифоническая синхронная**, содержащая три и более относительно самостоятельных пласта с синхронной метроритмической структурой;
- **фактура полифоническая синхронно-пластовая мономерная*** — *фактура полифоническая синхронная**, складывающаяся из двух и более пластов с мономерной метроритмической структурой, но с относительно самостоятельным векторным параметром;

- **фактура полифоническая синхронно-пластовая разномерная*** — *фактура полифоническая синхронная*, складывающаяся из двух и более пластов с разномерной метроритмической структурой;
- **фактура полифоническая синхронная пластово-голосовая*** — *фактура полифоническая синхронная**, конструктивными элементами которой являются два и более относительно самостоятельных по разным параметрам пласта и голоса, за исключением временного, который во всех них складывается синхронно;
- ※ **фактура-полоса*** — протянутое звучание какого-либо гармонического элемента (интервала, аккорда, сонора). Её варианты:
 - **фактура-полоса мобильная*** — последовательное, возвратное односекундное или многосекундное смещение какого-либо гармонического элемента (интервала, аккорда, сонора) вверх или вниз, а также волнообразно; то же, что *фактура-полоса неустойчивая**. Её варианты:
 - **фактура-полоса вибрирующая*** (интервальная, аккордовая, сонорная) — *фактура*, представляющая собой относительно медленное, последовательное и регулярное смещение на секунду вверх и вниз какого-либо гармонического элемента, в том числе: интервала, аккорда, сонора;
 - **фактура-полоса глиссандирующая*** (интервальная, аккордовая, сонорная) — стремительное секундо-гаммообразное смещение какого-либо гармонического элемента (интервала, аккорда, сонора) вверх или вниз, а также волнообразно. Её подвиды:
 - **фактура-полоса глиссандирующая с некоторым ускорением***;
 - **фактура-полоса глиссандирующая с некоторым замедлением***;
 - **фактура-полоса неустойчивая*** — то же, что *фактура – полоса мобильная**;
 - **фактура-полоса стабильная*** (интервальная, аккордовая, сонорная) — протянутое звучание какого-либо созвучия какого-либо гармонического элемента (интервала, аккорда, сонора); то же, что *фактура-полоса устойчивая**;
 - **фактура-полоса устойчивая** — то же, что *фактура-полоса стабильная**;
 - **и др.**
 - ※ **фактура репетиционная*** — *фактура*, представляющая собой многократное повторение одного и того же гармонического элемента (тона, интервала, аккорда, сонора), а также групп этих элементов, в том числе:
 - **фактура репетиционная глиссандирующая*** (= *фактура репетиционно-глиссандирующая**) — *фактура*, в основе которой лежит принцип повторения какого либо гармонического элемента (звука, интервала, аккорда, сонора и др.) с плавным и относительно стремительным его позиционным смещением;
 - **фактура репетиционная диминуирующая*** — *фактура*, в которой многократно повторяющийся тот или иной гармонический элемент (тон, интервал, аккорд, сонор) или группа этих элементов повторяется с посте-

пенным замедлением;

■ **фактура репетиционная крещендирующая*** — *фактура*, в которой многократно повторяющийся тот или иной гармонический элемент (тон, интервал, аккорд, сонор) или группа этих элементов повторяется с постепенным ускорением;

■ **фактура репетиционная мономерная*** — *фактура*, в которой многократно повторяющийся тот или иной гармонический элемент (тон, интервал, аккорд, сонор) или группа этих элементов всегда повторяется с одной и той же продолжительностью;

■ и др.

※ **фактура синтетаккордная*** (= "гармоние-мелодия"⁶²⁶) — *фактура*, связанная с техникой *синтетаккордов* (автор — Н. Рославцев) и "гармонией-мелодией" (см. сочинения позднего А. Скрябина);

※ **фактура синхронная** — многоголосная *фактура*, все голоса которой имеют идентичную ритмическую структуру. Её разновидности см. в *Фактуре полифонической синхронной**;

※ **фактура сонорная** — *фактура*, конструктивно-гармоническими элементами которой являются *соноры*.⁶²⁷ К её разновидностям, в частности, относятся:

⁶²⁶ Термин В. Дерновой.

⁶²⁷ "Сонор" — термин Ю.Н. Холопова.

Наиболее всеобъемлющей и подробно разработанной на сегодняшний день классификацией "сонорных звучностей" с позиций фактурно-гармонического рисунка представляется классификация А. Маклыгина. Автор сводит все эти звучности к шести основным типам рисунка, отражающим различные их качества, в том числе: дление (континуальность), пульсированность, одно- и многоголосность. Ниже приводится ряд пространных цитат, в которых содержатся авторские характеристики этих типов, сделанные А. Маклыгиным:

"Точка — своего рода микрозвучание, "микроформа". Это основной конструктивный элемент других, более сложных форм. Конкретным выражением точки является отдельно взятый краткий звук. Точка не считается чисто сонорной формой материала, поскольку из-за своей "скоротечности" она не создаст устойчивого красочного впечатления <...>. В условиях же сонорной музыкальной ткани в кругу звучностей, где каждая есть темброфонический феномен, точка становится самостоятельным компонентом в функции сонорного элемента. Это уже не просто отдельный тон, а характерная звучность со своими гармоническими, тембродинамическими, артикуляционными характеристиками. <...>.

П о т о к, образуемый сплетением нескольких голосов (куда могут включаться россыпи, пятна), <...> — неделимая "макрозвучность" — колышущаяся, бурлящая, кипящая и т.п. по внутренней звуковысотной организации он выражает усиление полифонических принципов (составляющие голоса могут соотноситься имитационно, контрастно-полифонически, гетерофонно). Эффект слитности, нерасчлененности звучания как раз достигается сверхкомплементарной "свиваемостью" образующих поток голосов <...>. Типологически /выделяются — Д.Ш./... два вида сонорных потоков... — устойчивые и неустойчивые <...>.

П о л о с а — <...> соединение двух и более однородных линий. Конкретным

-
- **фактура сонорная типа одноголосная "линия"** — *фактура*, представляющая собой одноголосное линейное движение сонорного содер-
-

вертикально-гармоническим выражением полос является длящееся созвучие (вертикально-неплотные линии) и кластер (вертикально-плотные линии) <...> .

В соответствии со специфическим обликом "фактурных форм" сонорики возникает необходимость в особых критериях измерения их материала. Такие критерии должны отражать диффузный характер звучности, где "сплавливаются" звуковысотные, фактурные, временные, тембровые стороны музыки. Предпочтительным представляется использование понятия "сонорное поле" <...>. Под ним понимается звукофоническая область высотно-временного пространства. Параметрами поля являются границы ("краевые" высоты), ширина (интервал, образуемый "краевыми" высотами, которые могут сдвигаться или сохранять высотную устойчивость), плотность (густота интервального заполнения, обусловленная количеством высот поля и его регистрового местонахождения) [Степень тоновой неразличаемости, слитности звучания возрастает, согласно теории Л. Володина, к "краям" регистрового пространства (Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука Вып.1. — М. 1970)], моно- и политембровая структура (оркестровые группы, артикуляционный состав), фактурный "рисунок" (конкретный вид фактурной "формы" — например, подвижный поток) <...>. Сонорное звучание через параметры "поля" получает свою конструктивную характеристику, дополняемую ассоциативно-метафорическим описанием. Образные представления, вызываемые сонорными звучаниями, обычно связаны с конкретно-реальными природными явлениями (например, "искрящаяся белизна", "огненные мириады", "скрежещущий шум"). Важную роль в образном "опредмечивании" звучания играет специфичность фактурной формы ("скользящие" подвижные линии... или надвигающиеся "лавины" сонорных "потоков"...). Другая область сонорной выразительности — передача тончайших нюансов эмоционального состояния (переплетающиеся линии в Симфонии Э. Денисова) Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Сб./ст., М., 1992. — С. 130-137.

И.К. Кузнецов в своей книге "Теоретические основы полифонии XX века" (на с. 94-95), называя диапазон между крайними по высоте звуками ленточного "сонорного поля" в любой момент временного отсчета "полем ленты", предлагает, в частности, производить измерение его плотности по системе Ю. Кона, предложенной им для определения напряженности вертикали в атональной музыке (Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность, вып. 7. М. 1971), но дополнив её коэффициентом относительной высоты интервалов, равным числу полутонов в октаве, что позволяет отразить изменение плотности одного и того же интервала в пределах октавы, а не на только на рубеже различных октав, как это предлагается Ю. Коном. В результате данная формула в работе Кузнецова приобретает следующий вид: $P = (I - KC) / (P + KOV)$, где "P — плотность, P — показатель регистра, I — показатель интервалов по системе Хиндемита, «KOV» — коэффициент относительной высоты, равный числу полутонов в октаве, «KC» — коэффициент составных интервалов". Кроме того, им же предлагается учитывать и показатель диссонантной ленты, приводимый в диссертации А. Маклыгина — Сонорика в музыке советских композиторов. Дис. канд. искусств. М. 1985.

жания, в том числе:

- **фактура сонорная типа одноголосная "линия подвижная"** — *фактура сонорная*, представляющая собой одноголосное явление с исключительно быстрой сменой, входящих в неё звуков, практически не поддающихся своему восприятию в качестве отдельных высотно определённых тонов; то же, что *Фактура глиссандо*;
- **фактура сонорная типа одноголосная "линия устойчивая"** — *фактура сонорная*, представляющая собой протянутый тон с почти или совсем неопределённой высотой. Эффект развития в ней, если он имеет место, обычно связан только с динамическими и артикуляционными средствами;
 - *фактура сонорная оstinatно-имитационная**;
 - *фактура сонорная полиостинатная пиццикатная**;
 - *фактура соноро-глиссандирующая полилинейная**;
 - *фактура соноро-педальная полилинейная**; то же, что *Фактура соноролента статическая**;
 - *фактура соноролента статическая** — *фактура*, сложенная из *определённого множества не выделяющихся из общей звуковой массы голо-сов-линий*; то же, что *Фактура соноро-педальная полилинейная**;
 - **фактура сонорная типа "полоса"** — *фактура сонорная*, представляющая собой соединение нескольких недифференцируемых в своём звуковом, ритмическом и другом содержании голосов. В том числе:
 - **фактура сонорная типа "полоса вибрирующая"** — *фактура сонорная типа "полоса"*, исполняемая вибрато;
 - **фактура сонорная типа "полоса-кластер"** — *фактура сонорная типа "полоса"*, представляющая собой последовательность нескольких кластеров;
 - **фактура сонорная типа "полоса устойчивая"** — *фактура сонорная типа "полоса"*, представляющая собой высотно-стабильную многоголосную сонорную полосу (= "соноро-педальная полилинейная соноролента" или "соноролента статическая");
 - **фактура сонорная "полоса подвижная"** (= соноролента динамическая) — *фактура сонорная типа "полоса"*, представляющая собой многоголосное явление с исключительно быстрой сменой, входящих в неё звуков, практически не поддающихся своему восприятию в качестве отдельных высотно определённых тонов; то же, что "полоса-глиссандо"⁶²⁸;
 - **фактура сонорная типа "многоголосный поток"*** — *фактура сонорная*, представляющая собой сплетение множества голосов, возникаю-

⁶²⁸ "<...> "макрозвук, "плывущий" в своих масштабах до внушительных высотных границ <...>, либо сужающ[ийся] до постепенно исчезающего звука — сонорный рисунок постепенного потухания отзвука выстрела" Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Сб./ст., М. 1992. — С. 130-137.

щее как неделимая "макрозвучность" — колышущаяся, бурлящая, кипящая и т.п. В том числе:

- **фактура сонорная типа "имитационный поток"*** — фактура сонорная типа многоголосный "поток" с имитационным соотношением голосов, входящих в её сонорную многоголосную ткань;
- **фактура сонорная типа "контрастно-полифонический поток"*** — фактура сонорная типа многоголосный "поток" с контрастным содержанием (звуковым, метроритмическим, тембровым и др.) голосов, входящих в её сонорную многоголосную ткань;
- **фактура сонорная типа "педальный поток"*** — фактура сонорная типа многоголосный "поток", представляющая собой протянутое звучание одной и того же сонора;
- **фактура сонорная типа "меняющийся поток"*** — фактура сонорная типа многоголосный "поток", индивидуальность звучания которой непосредственно связана с включением или выключением, входящих в неё отдельных звуковых элементов, не нарушающих её восприятия как сонорного явления;
- **фактура сонорная типа "синхронный поток"*** — фактура сонорная типа многоголосный "поток", представляющая собой многоголосную сонорную ткань с синхронной ритмоструктурой всех голосов;
- и др.;
- **фактура сонорная типа "пятно"** — фактура сонорная, представляющая собой форму звучания, выражением которого обычно является расплывчатый в своём графическом выражении кластер или любое "сонорно окрашенное созвучие" (Ю.Н. Холопов). В том числе:
 - **фактура сонорная типа "пятно мягко звучащее"*** — фактура сонорная типа "пятно", связанная с эффектом затухания своей звучности, возникающая как некий эквивалент колокольности, звонности в тишине концертного зала;
 - **фактура сонорная типа "пятно остро звучащее"*** — фактура сонорная типа "пятно", возникающая как внезапное, отнесительно краткое и напряжённо звучащее красочное явление;
 - и др.;
- **фактура сонорная типа "россыпь"** — "последовательность мелкоритмических точек", плотное по времени соединение которых даёт при восприятии эффект суммарно пульсирующей единой звучности <...>. Чаще всего россыпи раскидываются в звуковом пространстве, поддерживаемые педальными линиями, фоном";
- **фактура сонорная типа "точка"**⁶²⁹ — 1) кратчайшая из сонорных фактур, в роли конструктивного элемента которой может выступать один

⁶²⁹ Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Сб./ст., М. 1992. — С. 130-137.

сонор в виде высотно высотного не дифференцируемого звука или, гармонического интервала, сонорного созвучия; 2) своеобразная сонорная "мोनозвуковая микроформа". В том числе:

- **фактура сонорная типа "точка-аккорд"** — кратчайшая сонороаккордовая "микроформа" (в частности: "аккорд-акцент", "аккорд-удар" и пр.);
- **фактура сонорная типа "точка-звук"** (= *звукоточка*) — кратчайшая однозвучовая сонорная "микроформа";
- **фактура сонорная типа "точка-интервал"** — кратчайшая одноинтервальная "микроформа";

■ и др.;

※ **фактура трелевая** (= *трелевидная*) * — *фактура*, ведущей конструктивной единицей которой является трель;

※ **фактура тремолирующая*** ⁶³⁰ — 1) *фактура*, представляющая собой многократное быстрое повторение одного звукового элемента (звука, гармонического созвучия) — т.е. явление, которое также может быть определено как "остинато" в одном из значений последнего; 2) *фактура*, представляющая собой быстрое многократное чередование двух звуковых элементов (звуков, гармонических созвучий), находящихся в несекундовых отношениях;

※ **фактура хоральная** — *фактура*, основным конструктивным элементов которой является *аккорд*; то же, что *Фактура аккордовая*. В зависимости от наличия или отсутствия пауз между аккордами, сходства или, напротив, контраста между ними по регистровому, тембровому, динамическому и др. параметрам различаются:

■ **фактура хорально-дискретная*** (= *фактура дискретная хоральная**) — *фактура аккордовая*, все или почти все аккорды которой обязательно разделены паузами и могут также различаться по своим регистровым, тембровым, штриховым, динамическим и др. параметрам;

■ **фактура хорально-континуальная*** (= *фактура континуально-хоральная**) — *фактура аккордовая*, все или почти все аккорды которой непосредственно переходят сразу друг в друга, т.е. чередуются без пауз или количество этих пауз относительно минимально.

Фазоформа* — 1) структурно-композиционная составляющая *континуального фор-*

⁶³⁰ "ТРЕМОЛО, нескл., с. [ит. tremolo букв. дрожащий]. муз. Приём игры на струнных, клавишных и др. музыкальных инструментах — многократное быстрое повторение одного звука либо быстрое чередование двух несоседних звуков. *Виртуозное т.*" Толковый словарь иностранных слов Л.П.Крысина.

(итал. *ostinato*, от лат. *obstinatus* — упорный, упрямый) — композиторский приём, основанный на многократном повторении в музыкальном произведении какой-либо мелодической или ритмической фигуры, гармонического оборота, отдельного звука. Также пьеса, написанная с использованием такого приёма, сочетаясь со свободным развитием в других голосах, выполняет важную формообразующую роль. Строго говоря, остинато должно представлять собой точное повторение нот, хотя на практике встречаются отклонения от этого правила, в том числе и в форме вариаций" Википедия — свободная энциклопедия..

*мопроцесса**; 2) относительно самостоятельный в силу каких-либо параметрных свойств своей музыкальной ткани "раздел" в целом неделимого, единого, непрерывного формопроцесса; 3) фаза непрерывного формопроцесса, выделяющаяся среди окружающего материала музыкальной ткани этого процесса по каким-либо параметрам, в том числе: темповому, тембровому, штриховому, динамическому, звуковому материалу и пр., но не имеющая при этом никаких метроритмических и гармонических и т.п. традиционно-каденционных отграничений от других такого формопроцесса.

Фактурная драматургия* — 1) драматургический процесс, связанный с развитием *фактуротемы** (*фактуротем**); 2) процессуальное изменение фактурного содержания музыкальной композиции, связанное с определенными образно-художественными задачами, решаемыми в ней.

Фактурная компонентная форма* — форма сочинения на уровне его фактуротематического содержания, процесса; то же, что *Фактуроформа**, *Фактуротематическая форма**.

Фактурная сублимация ⁶³¹ — постоянное и относительно малозаметное преобразование какой-либо фактуры на уровне её отдельных элементов, конечном моменте которого становится значительная или полная трансформация её "структурного облика"; то же, что *Фактуротематическая сублимация**. Напр.:

- **фактурная сублимация рассредоточенная*** — преобразование какой-либо фактуры, эпизодически прерываемое появлением других фактур;
- **фактурная сублимация сосредоточенная*** — последовательная и непрерывная фактурная сублимация.

Фактурная компонентная форма* — см. в *Компонентной формы виды**; то же, что *Фактуротематическая компонентная форма**, *Фактурная форма**, *Фактуроформа**.

Фактуро-драматургический принцип* — правило построения драматургии музыкального сочинения на уровне его фактурного материала, в том числе, связанного с развитием фактуры одного типа (вида) или развитием и сопоставлением фактур разных типов (видов).

Фактуроединица* — 1) составная часть, конструктивный элемент полифактурного процесса; 2) какая-либо *фактура*, являющаяся конструктивным элементом фактурной ткани музыкального сочинения, в том числе функционирующим одноразово (с различной временной протяжённостью), постоянно или эпизодически.

Фактуро-композиционный принцип* — правило построения музыкальной формы на уровне фактурного процесса, в том числе, связанного с развитием фактуры одного типа (вида) или развитием и сопоставлением фактур разных типов (видов). Образующая в обоих случаях фактура, по отношению к своим составляющим — субфактурам — может быть определена как "*панфактура**"; то же, что *Формофактурный принцип**.

Фактуролад* — система отношений фактурных единиц как конструктивных элементов музыкальной ткани, складывающихся по принципу устой — неустой. См. *Лад*.

Фактуротема* — фактура в значении темы.

⁶³¹ Термин В.Екимовского.

В наиболее широком понимании, термин "фактура" объемлет также и тембр, и все три измерения музыкального пространства — глубину, вертикаль и горизонталь⁶³², и является "чувственно воспринимаемым, непосредственно слышимым звуковым слоем музыки"⁶³³, способным выступать в роли основного носите-

⁶³² Глубина — "расслоение пространства на функционально разнородные в тематическом, динамическом и других отношениях планы; «вертикаль» — дифференциация отдельных тонов, интервалов, аккордов, голосов <...> по высотно-регистровому положению, «горизонталь» — время, необходимое для развертывания всех деталей фактуры" Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М. 1972. — С.95.

"Глубинная координата выявляет отношение между рельефным, «передним» («близким») планом и фоновыми, «задними» («удаленными»), причем рельеф и фон могут существовать либо в одновременности, (например, мелодия и сопровождение в гомофонном складе), либо в разновременности (имитации-переклички, отзвуки, отголоски, эффекты «удаления» или «приближения»). Это измерение основывается на средствах громкостной динамики («близкое» — громче, «далекое» — тише) <...>, а также на значительно более сложных — интонационно-тематических — соотношениях компонентов ткани <...>" Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. — М. 1985. — С. 37. Специфичным для вертикальной организации в области фактуры, как пишет далее автор, оказывается не столько "дифференцированное интервальное строение", сколько "регистровое положение вертикального образования, его внутренняя конфигурация (симметричная или несимметричная), число голосов (вернее, звуков), расстояние между крайними из них". Там же — С. 38.

"Даже один, отдельно взятый звук в виде потенций синкретически содержит в себе все три координаты фактуры: он имеет абсолютную высоту, (то есть ориентирован по вертикали), ту или иную временную продолжительность (по горизонтали), он выделяется как рельеф, окружённый тишиной-фоном (в «глубине» акустического пространства). Фактурные закономерности зарождаются уже на уровне точки-звука <...>". Там же — С. 53.

⁶³³ "<...> звуковая ткань произведения, взятая в аспекте её строения и взаимодействия составляющих её голосов (это понятие включает также и всю тембровую сторону музыки). Фактура относится к важнейшим средствам музыкальной выразительности. Развитость фактуры придает музыке художественное богатство чувственной полнокровности выражения. С к л а д — есть принцип или конкретный способ сложения звуковой ткани; склад — понятие, практически чрезвычайно близкое «фактуре»" Холопов Ю. Гармония. М. 1988. — С.99.

"<...> строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих её голосов <...>" Холопова В.Н. Фактура // Теория музыки. — С-Пб. 2002. — С. 184.

"<...> конечное звено в цепи трёх соподчиненных понятий: склад музыкальный (принцип изложения) — ткань музыкальная (первичное, иногда схематизированное представление) — фактура (конечный результат)" Кюрегян Т.С. Музыкально-энциклопедический словарь. М. 1990. — С.569.

"Понятие фактуры включает в себя и гармонию, и полифонию, но

рассматриваемые не с их специфически гармонической или полифонической стороны <...>, а со стороны образуемых ими реально звучащих слоёв музыкальной ткани, которые составляют то, что принято называть конкретным изложением, т.е. со стороны количества голосов (с возможными удвоениями), их расположения, общего характера их движения, фигурации и т.д. <...>. В фактуру, понимаемую в широком смысле слова, включают и тембр (инструментовку), ибо он несомненно относится к сфере конкретного изложения. Поскольку, однако, тембр (наряду с высотой, длительностью и силой) является одним из свойств звука и самостоятельных элементов музыки, под фактурой в тесном смысле понимается соотношение одновременно развёртывающихся компонентов музыкального произведения или отрывка независимо от их тембровой окраски (нередко, когда имеют в виду тембр и фактуру вместе взятые, говорят о темброво-фактурной стороне музыки, о темброво-фактурных эффектах) <...>. Часто вместо термина «фактура» применяется и какой-либо иной, например «склад», «сложение», «строение», «изложение» <...>. Существенно при этом, что в подобных случаях под словами «склад», «строение», «сложение» имеется в виду характер сложения целого из одновременно звучащих компонентов, а не из сменяющих друг друга частей. Впрочем, одно обычно связано с другим <...>. И подобно тому как мелодия и гармония находятся в тесной взаимозависимости, так и между формой произведения и его фактурой имеется определённая связь. Из этой связи исходит, напр., общепринятое деление форм на гомофонные и полифонические. Правда, такое деление несколько условно (в одном произведении могут сменяться разные типы фактуры, а кроме того, существуют смешанные виды самой фактуры), но всё же оно имеет свой смысл и показывает тяготение определенных типов фактуры к известным типам развития и формообразования (в конечном же счёте, жанровая природа музыки в значительной мере обуславливает и то, и другое)" Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М. 1967. — С.331-333.

"В музыкальной фактуре можно насчитать следующие три параметра: высотно-регистрационный, временной и глубинный <...>. Понятия вертикали и горизонтали <...> сравнительно недавно <...> дополнились понятием диагонали, и в музыкально-теоретический обиход вошли выражения «диагональная фактура», «диагональная гармония», «диагональный тематизм» <...>. Диагональная фактура была связана с целым комплексом выразительных средств одной из стилевых областей музыки XX в. Составные такого комплекса — это тотальная хроматика со сплошным заполнением полутоновых «полей», додекафонная серия, созвучия-кластеры, *crescendo-diminuendo* фактуры как способ оформления музыкальной ткани, придания ей упорядоченности и целостности. <...>. Глубинный (пространственный) параметр фактуры как теоретическое понятие явился отражением одной из существенных особенностей выразительности и коммуникации музыки XX в. и вместе с тем констатацией пространственных свойств фактуры, объективно присущих искусству звука и бытующих многие века <...>. Помимо того, что глубинная многоплановость вообще объективно присуща музыкальной фактуре, в тех или иных жанрах и композиторских школах вырабатывались специфические виды пространственных эффектов. Так, в инструментальном концерте барокко специальным приёмом было пространственное

ля её мысли — *фактуротемы**, т.е. как относительно самостоятельный эквивалент "темы-мелодии" и "темы-гармонии".

Фактуротематическая компонентная форма* — форма сочинения, в котором роль темы выполняет одна или несколько *фактур*; то же, что *Фактурная компонентная форма** (см. в *Компонентной формы виды**), *Фактуротематическая форма**, *Фактуроформа**.

Фактуротематическая стретта* — стреттное появление нескольких *фактуротем** в разных пластах музыкальной ткани.

Фактуротематическая сублимация* — то же, что *Фактурная сублимация**.

Фактуротематическая форма* — то же, что *Фактуротематическая компонентная форма** (см. в *Компонентной формы виды**), *Фактуроформа**, *Фактурная компонентная форма**, *Фактурная форма**.

Фактуротематические вариации* — вариации, темой которых является какая-

сопоставление tutti и soli <...>. В русле живописно-пленэрной тенденции, близкой к импрессионизму, появилось намеренное звуковое контрастирование оркестровых групп в одновременности, выделение переднего и дальнего плана звучности. (пространственный эффект этого момента подмечен А.Шнитке в его статье «Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского»). В стиле crescendo-diminuendo Веберна как органическое фактурное свойство сложилось глубинное измерение, давшее новый аспект комплементарной полифонии — одни голоса как бы позади других — и снявшее (вместе с приемами обычной полифонии) диссонантное напряжение тотальной хроматики в звуковысотной области <...> (Глубинный ракурс фактуры Веберна рассматривается в работе В. Холопова, Ю.Холопов. Антон Веберн. М., 1984, с. 259-265.). Во второй половине XX в. широкое распространение получили стереоэффекты, достигаемые реальными пространственными дистанциями между источниками звука — живыми исполнителями и магнитофонами. Смысл такой стереофактуры состоит в возможности привнести черты театральной драматургии, в создании элементов «инструментального театра», в художественном освоении новых технических условий бытования музыки XX в. — наличии механических способов музыкального продуцирования" Холопова В.Н. Фактура // Теория музыки. — С-Пб. 2002. — С. 190-192.

"Фактурная система иерархична по структуре. К наивысшему и наиболее обобщенному её уровню относятся фактурные типы — категория, в которой функциональная сторона пространственно-координатной природы музыкальной фактуры находит наиболее обобщенное, абстрактное понятие. На более низком и одновременно более конкретном уровне иерархии находятся склады — категория в которой функциональная сторона пространственно-координатной природы музыкальной фактуры конкретизируется в исторически отстоявшихся видах ткани, обладающих некоторыми признаками фонической стороны фактуры <...>. "В понятии склада <...> приемлемы все основные характеристики фактуры, поскольку оно включает в себя как характер функциональных отношений, так и определённый круг наиболее свойственных данному складу рисунков-конфигураций"." Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. — М. 1985. — С., соответственно, 57 и 77.

либо *фактуротема**.

Фактуротематический процесс* — 1) процесс становления и развития музыкальной ткани, в роли темы которой выступает одна или несколько фактур; 2) процесс развития музыкальной ткани, в которой фактура имеет тематическое значение.

Фактуротематическое содержание* — содержание музыкального сочинения на уровне *фактуротематического процесса**.

Фактуротемные (= фактуротематические) вариации* — вариации, темой которых является фактура музыкальной ткани.

Фактуротематическая форма* — то же, что *Фактуротематическая компонентная форма** (см. в *Компонентной формы виды**), *Фактуроформа**, *Фактурная компонентная форма**, *Фактурная форма**.

Фактуротематическое рондо* — форма рондо, в котором композиционные функции рефрена и эпизодов выполняют *фактуротемы**.

Фактуротематическое формообразование* — композиционный процесс, складывающийся на уровне становления и отношений *фактуротем**.

Фактуротональность* — тональная организация на уровне отношений ряда *фактуроединиц**. Напр.:

- **фактурная тональность оstinатная*** — оstinатная *фактуротематическая тональность**, в качестве конструктивных единиц которой оstinатно функционируют несколько *фактуротематических единиц**.

Фактуротоника* (= *фактуроцентр**) — фактура, выполняющая роль центра в фактурной тональности.

Фактуроформа* — то же, что *Фактурная форма*, *Фактуротематическая форма**, *Фактурная компонентная форма**.

Фактуры вид — 1) уровень высшей групповой дифференциации фактур в составе того или иного типа фактуры; 2) одна из высших групповых дифференциаций фактур в составе того или иного типа фактуры.

Фактуры подвид* — 1) уровень высшей групповой дифференциации фактур в составе того или иного вида фактуры; 2) одна из высших групповых дифференциаций фактур в составе того или иного вида фактуры.

Фактуры тип* — 1) высший уровень групповой дифференциации фактур; 2) групповая дифференциация фактур на уровне самых общих их признаков.

Фактуры типы*. — К основным типам фактуры относятся: *Фактура аккордо-ленточная**; *Фактура-брожение**; *Фактура вибрирующая**; *Фактура гетерофонная*, *Фактура гомофонная*, *Фактура дискретная*, *Фактура мономерная*, *Фактура монофоническая*, *Фактура полифоническая*, *Фактура сонорная*.

Фиксированный ритм* — ритм, предложенный композитором в тексте его сочинения. Данное понятие противопоставляется понятию "алеаторический ритм", которое относится к ритмическому материалу, создаваемому исполнителем на основе других "композиторских материалов" (звуковых, ритмических, динамических и пр.).

Форма компонентная* — см. *Компонентная форма**.

Формофактурный принцип* — правило построения музыкальной формы на уровне фактурного процесса, в том числе, связанного с развитием фактуры одного типа (вида) или развитием и сопоставлением фактур разных типов (видов). Обрабатываемая в обоих случаях фактура, по отношению к своим составляющим — субфактурам — может быть определена как "*панфактура**"; то же, что *Фактуро-*

*композиционный принцип**.

Форшлаг — "<...> а, м. [нем. Vorschlag < vor перед + Schlag удар]. муз. Разновидность *мелизма*: мелодическое украшение из одного или нескольких звуков, предшествующих основному звуку и при исполнении как бы сливающихся с ним".⁶³⁴ См. также *Форшлаг запаздывающий**.

Форшлаг запаздывающий* — *форшлаг*, появляющийся после звука или созвучия, а не перед ним в отличие от традиционного форшлага.

Фуга континуальная, микроимитационная без индивидуализированной мелодической темы* — фуга, в качестве основных объектов имитаций которой и её общего квази тематического объекта выступают различного рода "микротемы", в том числе: отдельные интервалы, относительно краткие группы мелодических и гармонических интервалов, а также, так называемые, *векторные микротемы** ("микротемы", представляющие собой местное, относительно краткое и однонаправленное линейное движение) и относительно обособленные ритмоформулы. Большинство имитаций в такого рода "фуге" свободные, поскольку в них встречается:

- замена в имитируемой микротеме одного интервала на другой при сохранении её *векторной структуры*;
- замена интервального и звукового содержания в имитируемых ритмоформулах;
- изменение *векторной структуры* имитируемой микротемы при сохранении интервальной;
- проведение имитируемой ритмоформулы в увеличении, уменьшении и ракоходном варианте (при этом встречается удлинение и укорачивание всех или отдельных долей такой формулы, но (!) б е з н а р у ш е н и я порядка их появления, а также общей закономерности в их пропорциях);
- имитирование только отдельных частей ритмоформул с одновременным применением разных приёмов их варьирования.

Фугато синхронное* — см. *Синхронное фугато**.

Функционально-аккордовая компонентная форма* — *компонентная форма**, складывающаяся на уровне функциональных отношений аккордов

Функционально-гармоническая форма* — то же, что *Гармоническая форма*.

Целостные вариации* — 1) вариационная форма, складывающаяся как непрерывный композиционный процесс. Вид вариаций противопоставляемый "рассредоточенным вариациям"; 2) то же, что *Генеральные вариации*.

Центральный элемент⁶³⁵ — 1) компонент какой-либо структуры музыкального сочинения (в том числе: гармонической, временной, фактурной, тематической и др.), выступающий в роли её конструктивно-координирующего, конструктивно-ведущего элемента; 2) элемент музыкальной ткани, структура которого является законом, эталоном для структуры всех остальных однопараметрных элементов и их связей. Структура центрального элемента или *ц е н т р а* всегда праснонова для структуры периферийных элементов или *п е р и ф е р и*, т.е. ее содержания всегда находит в них свое точное или какое-либо варьированное отражение.

⁶³⁴ Толковый словарь иностранных слов Л.П.Крысина.

⁶³⁵ Понятие Г. Эрпфа.

Оценка значения того или иного элемента музыкальной ткани как центрального всегда связана с осознанием, оценкой близлежащих или отдаленных от него однородных элементов и их связей как структурно-подобных и производных от него, как мультипликационно связанных с ним. Центральный элемент может появиться однократно в начале всей структуры и может повторяться в первоначальном своем варианте на протяжении всего структурного процесса. Координирующее значение центрального элемента может проявляться в непосредственных и опосредованных связях периферийных элементов с ним самим, и в их отношениях друг с другом. Непосредственное и опосредованное координирующее воздействие центрального элемента на остальные конструктивные элементы проявляется на всех структурных уровнях. В случае организации какой-либо структуры целиком или отдельных ее разделов на основе одного центрального элемента такой организации называется центропостоянным; при наличии в этой организации нескольких центральных элементов, она называется центропеременной.

Цепная (= куплетная) геометрическая форма* — разновидность вариационной формы, тематическим материалом которой является какая-либо компонентно-геометрическая геометрическая фигура. Напр., треугольник, прямоугольник форма и т.п. В случае каких-либо её увеличений или уменьшения по высотным и временным параметрам эта форма обретает значение *вариационно-цепной (= куплетно-вариационной) геометрической формы*.

Циклическая многозначная форма* — 1) цикл, композиционные отношения частей которого имеют два и более значения; 2) цикл с несколькими принципами композиционной структуры.

Четырехугольная компонентная форма* — 1) *компонентная форма**, имеющая конфигурацию четырехугольника; 2) *континуальная компонентная форма* с неизменными параметрами.

Штриховая компонентная форма* — см. в *Компонентной формы виды**; то же, что *Штрихоформа**, *Штриховая форма**.

Штриховая форма* — то же, что *Штриховая компонентная форма** (см. в *Компонентной формы виды**), *Штрихоформа**.

Штрихоформа* — то же, что *Штриховая компонентная форма** (см. в *Компонентной формы виды**), *Штриховая форма**.

Шумозвук* — беспорядочные звуковые колебания разной физической природы, характеризующиеся случайным изменением своей амплитуды и частоты; то же, что "звуко-шум"⁶³⁶.

Экмелическая микрохроматика* — 1) внесистемная звуковая шкала со свободной градацией тонов, возникающая в условиях темперированного и нетемперированного строев; 2) "несистемная" звуковая шкала со свободной градацией тонов (*тоноградацией**), возникающая в условиях темперированного и нетемперированного строев; 3) то же, что "несистемная хроматика"⁶³⁷.

Экмелическая ритмосистема* — ритмическая организация, конструктивными элементами которой являются экмелические длительности.

Экмелические длительности — крайне мелкие временные доли в составе различ-

⁶³⁶ Термин Ю.Н. Холопова.

⁶³⁷ Термин Ю.Н. Холопова.

ных *глиссандирующих* (*крецендирующих* и *диминуцирующих*) *ритмоедиц*, не предполагающие своей точной дифференциации.



Дмитрий Иосифович Шульгин
СОВРЕМЕННЫЕ ЧЕРТЫ КОМПОЗИЦИИ
ВИКТОРА ЕКИМОВСКОГО

Монографическое исследование.

**Автор пяти очерков в разделе книги: «Аналитические этюды» —
Композиции 14, 42, 59, 66 и 81 — Т.В. ШЕВЧЕНКО.**

Исправленная и дополненная третья редакция

Оригинал-макет выполнен автором.

Нотный набор, сканирование нотного текста и
оформление отдельных схем — Т.В. Шевченко.

Подписано к печати 25.03. 2013.

Бумага офсет № 1. Гарнитура шрифта Таймс.

Формат 60х90 1/16. Усл. печ. л. 37,00. Уч. изд. л. 38,15.

Тираж 500 экз.

115598, Москва, ул. Ягодная, дом 12