

М.С. Скребкова - Филатова

ФАКТУРА В МУЗЫКЕ

Художественные возможности

Структура

Функции

МОСКВА „МУЗЫКА“ 1985

МОСКОВСКАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО.

Кафедра теории музыки

Рецензент

кандидат искусствоведения

Ф. Г. АРЗАМАНОВ

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>От автора</i>	4
Введение	5
Глава I. Пространственная природа музыкальной фактуры	28
1. О категориях пространства и времени в искусствах. Категория пространства в музыке	28
2. Координаты и компоненты музыкальной фактуры	37
3. Иерархическое строение музыкальной фактуры (типы, склады, рисунки)	54
4. Полиморфные виды фактурных образований	78
5. Некоторые выводы	100
Глава II. Художественные возможности, структура и функции скрытого многоголосия	103
1. Общие положения	103
2. Одноголосие в полифонических произведениях	117
А. Структура и функции скрытого многоголосия	118
Одноголосие в одноголосии	118
Гетерофонно-дублировочный вид	125
Аккордовый вид	131
Имитационно-полифонический вид	136
Гомофонный вид	141
Интонационно-контрастный вид	146
Полиморфные и «модулирующие» виды	154
Б. Выразительные возможности одноголосия в полифонии	157
Тематизм фуг и пассакалий	157
Некоторые вопросы стилевой семантики скрытого многоголосия в темах фуг	160
О взаимосвязях скрытого многоголосия темы с характером фуги	162
3. Одноголосие в неполифонической музыке	168
4. «Чистое» одноголосие и его выразительные возможности	174
5. Некоторые выводы	181
Глава III. Фактура в ее взаимосвязях с другими музыкально-языковыми системами	184
1. Композиционная роль фактуры в музыке	184
2. Образно-смысловая роль фактуры. Некоторые ее жанровые и стилистические функции	209
3. Роль музыкальной фактуры в создании исполнительской интерпретации произведения	235
Заключение. Основные вехи эволюции европейской музыкальной фактуры. Некоторые перспективы развития теории музыкальной фактуры	253
<i>Литература</i>	269
<i>Предметный указатель</i>	281
<i>Synopsis</i>	284

ОТ АВТОРА

Предлагаемое вниманию читателя исследование посвящено проблемам *фактуры* в музыке европейской профессиональной традиции. Музыкальная фактура, эта богатая и сравнительно мало изученная сторона художественного целого, является сложной и разветвленной системой, существующей наряду с другими системами организации музыкальной речи.

Тема эта актуальна — доказательством служит обостренный интерес музыкантов разных специальностей к данной проблеме.

Мощные выразительные возможности фактуры, ее музыкально-пространственная природа, многокоординатное строение, иерархическая структура, соотношение реальных и скрытых форм многоголосия, участие фактуры в композиционных, в образно-смысловых процессах, ее роль в создании вариантной множественности исполнительских интерпретаций авторского текста — таковы аспекты данного исследования. Музыкальный материал составляют образцы европейской профессиональной музыки разных жанров, стилей, эпох, форм, вплоть до самых последних сочинений современности.

Главная цель исследования — представить музыкальную фактуру как целостную систему и одновременно важную сторону произведения, проанализировать различные аспекты ее внутреннего и внешнего функционирования. Автор опирался на принципы марксистско-ленинской эстетики, на работы выдающихся советских, русских, зарубежных ученых — музыковедов, искусствоведов, а также специалистов в области литературоведения, психологии.

Система взглядов, представленных в настоящем исследовании, сформировалась во многом под воздействием трудов С. С. Скребкова; его памяти автор посвящает эту книгу.

Работа выполнялась по плану кафедры теории музыки Московской консерватории, неоднократно обсуждалась, апробировалась в виде лекций, докладов, статей. Автор считает приятным долгом выразить большую благодарность своим коллегам, давшим ряд ценных советов при написании исследования, — В. В. Протопопову, В. А. Васиной-Гроссман, Е. В. Назайкинскому, Ф. Г. Арзаманову, Д. А. Арутюнову и другим товарищам.

ВВЕДЕНИЕ

Среди множества проблем, стоящих перед современным советским музыкознанием, одной из сложнейших и, пожалуй, наименее разработанных является проблема создания целостной теории музыкальной фактуры. По существу, до сих пор нет единого понимания (а тем более — определения) того, что же такое музыкальная фактура. Определения, встречающиеся в различных музыковедческих трудах, довольно сильно отличаются друг от друга и часто являются громоздкими, описательными, с течением времени изменяясь даже у одного автора.

Так, например, в учебнике анализа музыкальных произведений Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана читаем: *«Характер, соотношение и функции одновременно развертывающихся компонентов произведения или его отрывка и называются фактурой»* (193, 331).

В учебнике Л. А. Мазеля *«Строение музыкальных произведений»* написано: *«Под фактурой произведения или отрывка произведения понимается совокупность его голосов (и групп голосов), рассматриваемых с точки зрения их характера, их сочетания и их функций в музыкальном целом»* (189, 131).

Ю. Н. Тюлин определяет фактуру как *«совокупность приемов изложения музыкального материала»*, *«область, в которой рассматривается не процесс развития музыкального материала (в соответствующих структурах), а выразительные средства сами по себе, в их взаимодействии, взаимопроникновении, совокупности и единстве. То есть фактура — это форма изложения музыкального материала»* (324, 6).

С. С. Скребков пишет: *«Фактурой называется конкретная форма изложения звуковой ткани в музыкальном произведении»* (276, 13).

В книге Е. В. Назайкинского фактура определена как *«художественно целесообразная трехмерная музыкально-пространственная конфигурация звуковой ткани, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов»* (216, 73).

В *Энциклопедическом музыкальном словаре* фактурой названа «совокупность средств муз[ыкального] изложения (мелодия, аккорды, полифонич[еские] голоса, фигурация, орнаментика и т. п.), образующая технич[еский] склад произведения» (381, 531).

В *Музыкальной энциклопедии* дается следующее определение фактуры: «В широком смысле — одна из сторон муз[ыкальной] формы, входит в эстетико-философское понятие муз[ыкальной] формы в единстве со всеми средствами выразительности; в более узком и употребит[ельном] смысле — конкретное оформление муз[ыкальной] ткани, муз[ыкальное] изложение» (344, стб. 754).

Такое обилие формулировок указывает на необычайную сложность самого явления, предстающего перед исследователями с различных сторон, в различных аспектах. Попытаемся разобраться в создавшихся представлениях о музыкальной фактуре.

В приведенных определениях можно видеть несколько ракурсов понимания фактуры. Один из них акцентирует те стороны музыкальной фактуры, которые выявляют в ней черты сложной системы музыкального языка, состоящей из определенных компонентов, находящихся между собой в тех или иных функциональных отношениях. Эти представления, зафиксированные в определениях Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, Ю. Н. Тюлина, Е. В. Назайкинского, находят преломление в таких понятиях, как «склад» — полифонический, гомофонный, гетерофонный (иногда — как синонимы — используют понятия «полифоническая» или «гомофонная фактура», или же просто «полифония», «гомофония», имея в виду именно склад). В некоторых случаях фигурируют понятия «изложение», «сложение», «ткань», «письмо», «строение», однако везде основой является определение функциональных отношений компонентов в системе. Важнейшее значение при исследовании системных свойств фактуры имеет понимание ее художественно-пространственной природы (см.: 10; 34; 194; 199; 214; 216; 229).

Очень хорошо схватывает сущность понятия «фактура» применяемый в зарубежном (особенно англоязычном) музыковедении термин «текстура» (texture; букв. — «сотканное»), в котором опять-таки отражается пространственная природа музыкальной ткани, в том числе и ее функциональные аспекты.

В целом ракурс, в котором преломляются системные представления о музыкальной ткани, ее структуре, функциях, выразительных возможностях, о глубинных ее закономерностях и специфике, отличающей фактуру от других систем музыкального языка, можно было бы условно назвать *«музыковедческим»*.

Музыкально-теоретическая проблематика, связанная с изучением фактуры, находит отражение в самых разнообразных по жанрам музыковедческих работах. Можно наметить несколько позиций, с которых ведутся исследования. В первую очередь это

изучение природы, логических основ строения отдельных *складов*. Центральное место принадлежит здесь полифонии. Среди проблем, рассматриваемых в трудах по полифонии,— особенности строения полифонической ткани различных видов; этому посвящены известные учебники. Важен вопрос о структуре и функциях скрытого многоголосия, содержащегося в пределах одноголосной линии. Поставленный Э. Куртом (163) по отношению к мелодике Баха, он разрабатывался Э. Тохом (320), а также советскими учеными — С. С. Скребковым (279; 281; 282; 283), Ю. Н. Тюлиным (323; 324), В. В. Протопоповым (242; 243; 247), Л. А. Мазелем (188), Ю. Н. Холоповым (349) и др. Авторы изучают причины возникновения в одноголосии скрытых линий, выразительные и структурные возможности скрытого многоголосия, его историческое развитие. Эволюция полифонического склада, художественная роль полифонии в композиционных процессах, дифференциация функций голосов в полифоническом целом, специфика полифонического тематизма, основы контрапунктической техники, индивидуальные особенности стилей композиторов-полифонистов — этому посвящены многие работы музыковедов (163; 310; 164; 279; 281; 282; 110; 242; 243; 94).

В меньшей степени, чем полифония (имитационная и контрастно-тематическая), изучены другие склады (например, гомофония). Появляющиеся в этой области труды всегда представляют интерес. Среди них выделяется группа работ, посвященная изучению народного русского многоголосия, уходящего корнями в древнейшую гетерофонию. Пути и виды трансформации старинных форм многоголосия в более поздние виды народного многоголосия — подголосочную полифонию, народный аккордово-гармонический склад, мелодию с второй — находятся в центре внимания Т. С. Бершадской (39), С. В. Евсеева (117), А. А. Кастальского (145), Н. А. Гарбузова (78), Л. А. Кулаковского (161), исследовавших виды народного многоголосия не только с исторических позиций, но и с точки зрения их территориально-региональных признаков.

Другая область фактурных преобразований, также тесно связанных с возрождением старинного гетерофонного принципа, но в иной форме, а именно в ансамбле разноритмичных, «несогласованных» линий, исследуется в статьях А. Шнитке (371; 372; 373), Э. Денисова (104) на материале творчества Стравинского, Прокофьева, Шостаковича. Интонационная вариантность линий, ведущая к новым явлениям «расщепляющейся» ткани (по принципам гетерофонии), к изложению с нестабильным числом голосов, к особым видам фигурации, связана с фактурно-функциональной переменностью голосов и фактурными модуляциями внутри линий.

Еще одна модификация гетерофонного принципа находит место в развитой подголосочности, но в условиях современного профессионального композиторского творчества, что особенно ярко проявилось в музыке Прокофьева. Синтез вокально-хоро-

вых и инструментальных фактурных принципов привел к особой «ветвистости» его мелодических линий, что отмечается И. Куницыной (162). Наконец, трансформацией гетерофонных принципов, опирающейся на параллельное гоморитмическое¹ движение голосов, является создание фактурных форм, отмеченных С. С. Скребковым у Чайковского («линии микстурного типа»—284), а также С. С. Григорьевым в творчестве Римского-Корсакова («многоголосное одноголосие» — 92), представляющих собой разнообразные виды утолщенной, дублированной мелодии-пласта. Это «встречные полифонические ленты», по терминологии Ю. Н. Тюлина (323)².

Иная позиция связана не столько с исследованием определенных складов, сколько с установлением взаимосвязей фактуры с другими системами музыкального языка. Важное место занимают работы о координации фактуры с *инструментовкой*. Эта проблема получает развитие в учебниках, в курсах инструментовки и чтения партитур, а также в многочисленных статьях, книгах. Структура, функции, художественные возможности фактуры в области политембровой (оркестровой, а также ансамблевой) музыки выступают нагляднее, чем в монотембровой: сама объемность, физическая массивность оркестра (ансамбля) порождает аналогии с объемностью звучания, пространственностью звукового потока. Об этих явлениях пишут многие исследователи инструментовки и фактуры. Так, проблемы взаимодействия тембровой и фактурной систем в становлении имитационно-полифонического склада рассматриваются Е. В. Назайкинским (215). В статье Г. Завгородней (124) описываются соотношения контрастирующих пластов ткани в музыке Онеггера, в целом составляющих «полисочетания»; о росте, развитии «вширь», «вглубь», «вдаль» оркестровой массы пишет М. Бер (33); вопросы соотношения пластов ткани в оркестре П. Хиндемита исследует И. Барсова (26), в музыке Бетховена — В. Каменский (142). Разнообразные фактурно-тембровые функции в оркестровой музыке Римского-Корсакова подробно проанализированы В. А. Цуккерманом (356), показавшим сложную функционально-колористическую палитру композитора. О темброво-фактурном мышлении Б. Бартока пишет В. Цытович (358). Взаимодействие фактуры и тембра в камерно-ансамблевой музыке исследует А. Готлиб (90).

¹ Под *гоморитмией* будем иметь в виду ритмическое тождество одновременно звучащих линий; это явление часто называют моноритмией. Используя оба термина как синонимы, оговорим, однако, что под моноритмией можно понимать и иное явление — ритмическое тождество повторяющихся фактурных фигур-ячеек, что часто встречается, например, в этюдах, в танцах. Во избежание двойственного толкования термина «моноритмия» представляется целесообразным пользоваться термином «гоморитмия», тем более что оппозиция «гомо-» и «поли-» — одна из ведущих в области фактуры.

² Многозначность понятия гетерофонии свидетельствует о сложности этого явления, синкретически объединяющего в себе различные фактурные принципы.

Однако в работах такого рода на более важное место иногда ставятся проблемы собственно инструментовки, то есть тембрового колорита и развития, функций тембра в ансамбле и т. д., в то время как проблемы фактуры как таковой несколько уходят на второй план. Поэтому особую ценность с точки зрения создания общей теории фактуры имеют работы, где в центре внимания находится *монотембровая* музыка (например, фортепианная, отчасти струнный квартет или струнный оркестр, хор а саррелла и т. п.): в них изучается, в первую очередь, фактурная, а не инструментально-тембровая специфика. В этом смысле выделим статьи С. Панкратова (230, 231), анализирующего фортепианную музыку Скрябина. Автор пишет об усилении фактурной функциональности в позднем творчестве Скрябина, о преобладании в этот период гомофонного склада, воплощающего мелодическую природу мышления композитора (в условиях определенной гармонической ориентации) и берущего на себя роль «фактурного устоя» (по отношению к «фактурным неустоям» — полифоническому и аккордовому складам).

Отметим также и другие работы, в которых исследуются закономерности фортепианной фактуры, ее стилевые, жанровые, тембровые, художественно-выразительные возможности. Это книги и статьи известных пианистов и исследователей фортепианного искусства — И. Гофмана (91), А. Шнабеля (369), А. Гольденвейзера (86; 87), Г. Нейгауза (219), С. Фейнберга (338). Авторы пишут о своих творческих замыслах, об интерпретации тех или иных фортепианных произведений, о собственных исполнительских и педагогических принципах.

В этих и других работах ставятся самые животрепещущие проблемы фортепианной фактуры, делаются обобщения как исполнительского плана (интерпретация определенных фортепианных произведений или авторских стилей), так и теоретические выводы о специфике фортепианной фактуры разных исторических и национальных стилей, а также раскрываются исполнительские принципы выдающихся мастеров пришлого и современности (см. также: 4; 20; 23; 24; 96; 102; 103; 120; 130; 148; 200; 202; 220; 221; 266; 297; 300; 336; 337; 338; 346; 347; 362; 366; 369; 382).

Промежуточное положение между монотембровой и политембровой музыкой занимает обширная сфера камерного репертуара, где используется не более двух разных тембров (романсы и песни для голоса с фортепиано, произведения для скрипки или какого-либо другого инструмента с фортепиано и т. п.). Здесь еще нельзя говорить об инструментовке в полном смысле слова, и фактура предстает в таких случаях в достаточно «чистом» виде. С другой стороны, даже применительно к монотембровой (в первую очередь фортепианной) музыке можно — в метафорическом смысле — говорить об «инструментовке», имея в виду своеобразные перекраски звучания, зависящие от регистра, артикуляции, динамики, наконец, от индивидуального туше того

или иного исполнителя. Другими словами, монотембровость — понятие условное (особенно по отношению к многоголосному инструменту, обладающему достаточно широким диапазоном, каким и является рояль). С учетом тонких тембровых градаций почти любой инструмент, строго говоря, может считаться «политембровым». Особую группу составляют в полном смысле слова политембровые инструменты (например, орган, современный баян, некоторые электронные инструменты и т. д.).

При изучении фактуры в пределах политембровой (в первую очередь оркестровой) музыки, фактурная и тембровая системы нередко рассматриваются совместно. Это естественно: в оркестровой музыке движение фактурных голосов проясняется, очерчиваясь тембровыми линиями. И все же очень важно выявить специфические функции собственно фактуры как художественно-пространственной организации музыки, «изолируя» ее от взаимодействий с тембровой системой. (Естественно, такая изоляция совершенно невозможна в живой музыке — все стороны целого неразрывно связаны; в данном случае об «изоляции» можно говорить лишь с целью уяснения специфических свойств какой-либо одной системы, в данном случае — фактурной.)

Взаимоотношения обеих систем в аспекте функциональной переменности отличаются сложностью и разветвленностью. Каждая из них обнаруживает свои особенности в различных условиях (о недостаточной изученности этого вопроса см.: 59, 9—11). Так, в классической оркестровой партитуре (а также хоровой или оркестрово-хоровой и т. д.) смена тембра нередко связана со сменой фактурной функции (новый голос-тембр вступает с новым проведением темы или с ярким контрапунктом; о «вторгающихся контрапунктах» см.: 295). Но также не менее часто при изменении тембровой окраски фактурная (то есть специфически пространственно-художественная) функция может и не изменяться: например, ведущая мелодия, начавшись в верхнем регистре, передается от инструмента к инструменту, то есть от тембра к тембру, но при этом продолжает оставаться в том же верхнем регистре, на том же пространственно-фактурном уровне целого. В политембровой музыке, таким образом, возможны как параллельные, так и непараллельные формы взаимоотношений обеих систем.

Этого нет в фортепианной музыке: возникают ли голоса вновь или же исчезают — тембр фортепиано как такового остается неизменным. В монотембровой музыке о параллелизме действия обеих систем можно говорить лишь условно (с учетом множественности темброво-регистровых и темброво-артикуляционных нюансов при единстве тембра инструмента, рассматриваемого в «крупном» плане).

До недавнего времени трудно было представить себе ситуацию, в которой смена тембра происходила бы недискретно, фактурная же функция при этом бы сохранялась (без смены голо-

са). Однако в современной музыкальной практике возникло такое явление — мы имеем в виду опыты в области применения электронных средств звукоизвлечения (например, новую тембровую интерпретацию фрагментов из балета «Дафнис и Хлоя» Равеля, «Картинок с выставки» Мусоргского, «Жарптицы» Стравинского японским композитором И. Томитой). Одна и та же линия ткани, не меняя своей фактурной функции (например, будучи ведущей, рельефной), звучит то «виолончельно», то как голос « хора », то постепенно приобретает « флейтовый » оттенок. Тембровое развитие становится недискретным. Несомненно, эти новые отношения, возникшие между собственно фактурной и электронно-тембровой системами в новых, современных условиях, порождают и иные ракусы фактурно-тембровой функциональной переменности, что требует специальных исследований.

Можно назвать также проблему взаимосвязей фактуры и мелодики. Один из аспектов этой проблемы — является ли одnogолосная мелодия фактурой. На этот вопрос находим ответ в книге Ю. Н. Тюлина: «Та или иная фактура — неотъемлемое свойство музыкального произведения»; далее указывается, что даже «мелодическое одnogолосие», наряду с другими складами, составляет «определенные ее (фактуры.— М. С. -Ф.) виды» (324, 7). На существование «фактуры одnogолосия» прямо указывает и С. С. Скребков (см.: 283, 136). На пересечении интересов учений о мелодике и о фактуре стоит важнейший вопрос об особой интонационной содержательности мелодической линии в пределах «чистого» одnogолосия (см.: 188; 233; 243; 320). Одnogолосие содержат многие народные песни, образцы из монодийных по природе культур, произведения для народных и профессиональных одnogолосных инструментов solo, а также одnogолосные фрагменты в пределах многоголосного целого (например, инструментальные речитативы Баха, Бетховена, Шопена, Листа, Шостаковича, темы фуг и пассакалий). Интерес к одnogолосию диктуется в большой степени явлениями скрытого многоголосия. Однако, несмотря на наличие ряда работ, посвященных этой проблеме, остаются неясными: классификация типов скрытого многоголосия, его композиционные и драматургические функции, семантические особенности. Эти вопросы становятся особенно актуальными именно сейчас, поскольку «удельный вес» различных видов одnogолосия резко возрос в современной музыке.

Другой аспект касается функций мелодической линии в составе многоголосного целого (например, в гомофонии, в полифоническом складе и т. п.). Будучи наиболее ярким компонентом целого, мелодия — как рельефное образование — диалектически соединяет в себе полярно противоположные качества: противопоставляясь другим пластам ткани как главенствующий голос, она вместе с тем выступает с ними в неразрывном единстве. Свойства мелодической линии в многоголосии изучаются в пер-

вую очередь на материале гомофонной и полифонической музыки (см.: 11; 31; 32; 230; 231; 232).

Тесно связана с предыдущей проблема соотношения фактуры и гармонии: и в той, и в другой системе важнейшее значение имеют понятия горизонтали и вертикали. Исследователи, изучающие проблемы гармонии, постоянно обращаются к анализу свойств ткани. Так, в «бригадном» учебнике гармонии (112) конкретное изложение, названное «музыкальной плотью и кровью», рассматривается с точки зрения его художественных возможностей. Авторы подчеркивают зависимость формы изложения от содержания музыкального произведения. Собственно, в этом учебнике в концентрированном виде раскрываются основные свойства музыкальной фактуры, ее выразительные возможности, стилистические аспекты, разнообразие ее форм и видов. Очень важна мысль о соотношении композиторского замысла и исполнительского воплощения, о необходимости учитывать технические и выразительные возможности инструментов, особенно в переложениях и транскрипциях, соответствующих замыслу композитора. Эти мысли получили в дальнейшем широкое и глубокое развитие во многих исследованиях и учебниках, связанных отнюдь не только с гармонией, но и с другими сторонами музыкального языка.

Учебники гармонии акцентируют в первую очередь те стороны фактуры, которые необходимы для изучения именно данного предмета. Это классификации складов (с упором на гомофонно-гармонический и аккордовый), виды голосоведения, функциональные соотношения голосов. Например, в учебнике гармонии Ю. Н. Тюлина и Н. Г. Привано (326) дается определение фактуры, рассматриваются виды и приемы фигурации; эти мысли, получившие дальнейшее развитие в книгах «Теоретические основы гармонии» Ю. Н. Тюлина и Н. Г. Привано (325), «Учение о гармонии» Ю. Н. Тюлина (323), впоследствии широко раскрылись в труде Ю. Н. Тюлина «Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации» (324), где вопросам музыкальной фактуры уделено пристальное внимание; это особенно важно потому, что среди учебных курсов нет специальной дисциплины «Фактура». Одним из основополагающих аспектов содержания упомянутого труда оказывается понимание механизма процессов, происходящих в фактуре в скрытых формах («скрытое» и «подразумеваемое» голосоведение), и их взаимосвязи с процессами, воплощенными в формах явных, реальных.

Разработка проблем фактуры в научно-исследовательских и учебно-методических работах по гармонии велась в разных направлениях. Так, в книге Т. С. Бершадской «Лекции по гармонии» (38) вопросы фактуры занимают значительное место. Автор разводит понятия фактуры и склада, считая первую конкретным способом изложения ткани, а второй — его логической основой (представляется, однако, что понятие фактуры шире: эта система, построенная иерархически, включает в себя склад

как один из уровней иерархии, что будет показано в I главе исследования). Классификация складов, предложенная автором, строится на выделении «строительных единиц» музыкальной ткани — тона или совокупности тонов; в соответствии с этим различаются три склада: монодийный, полифонический и гармонический; рассматриваются разные их соотношения — «моноформы» и «полиформы». Не касаясь сущности данной классификации, отметим, что сам факт глубокого исследования фактуры в труде о гармонии симптоматичен: без изучения фактуры гармонию, особенно современную, анализировать невозможно (см. также: 98).

Важные аспекты фактуры освещены в книге Ю. Н. Холопова «Очерки современной гармонии» (349), где рассматриваются определяющие признаки двух ведущих складов многоголосия (гомофонии и полифонии), возможности их взаимодействия и взаимообогащения (гармония в полифонии, полифонизация гомофонной гармонии). Автор выдвигает идею оппозиций, характеризующих гомофонный и полифонический принципы, среди которых выделяются ритмические, интонационные, масштабные антитезы.

Интересны ракурсы изучения фактуры в книге С. С. Григорьева «Теоретический курс гармонии» (93). Тесно связывая системы гармонии, мелодики, фактуры, автор показывает сложное координированное строение мелодии и гармонии, обусловленное взаимодействием вертикального и горизонтального измерений ткани в их явном и скрытом виде. Опираясь на высказанные А. Ф. Мутли мысли о фактурной функциональности голосов в многоголосии (210), автор пишет об отношениях реальных и дублирующих голосов ткани, о «многоголосных мелодиях». В этих понятиях раскрывается специфическая музыкально-пространственная природа процессов, происходящих в фактуре³.

Актуальная проблема взаимосвязей фактуры и *музыкальной формы*; однако в работах, сопряженных с этой тематикой, обычно изучается либо роль полифонического склада в формообразовании, либо, напротив, форма в полифонических произведениях, и гораздо меньшее внимание уделено функциям других складов (в частности, гомофонии) в становлении *композиции*. Среди последних работ, акцентирующих композиционную роль фактуры, важное место занимает книга В. В. Протопопова «Принципы музыкальной формы И. С. Баха» (247). Ученый раскрывает композиционные возможности нетематических сторон музыкального языка, в том числе фактуры, способной создавать (наряду

³ Среди работ о взаимосвязях фактурной и гармонической систем можно еще отметить такие, в которых рассматривается, с одной стороны, роль фактуры в формировании тональности, тоникальности (см.: 275) и политональности (см.: 236), а с другой — роль ладогармонических факторов в становлении музыки полифонического склада (см.: 256; 166; 383).

с основной формой-композицией) сложные и чрезвычайно важные для художественного целого формы «второго плана».

Исследуется и другой процессуальный аспект функционирования фактуры — *образно-смысловой*. В становлении образного строя произведения фактура имеет большое значение: она не только быстро и непосредственно реагирует на тончайшие изменения оттенков образности, но и порождает эти изменения (см.: 141; 231; 286; 290).

Близко соприкасается с предыдущим вопрос о *тематических* функциях фактуры. С одной стороны, любая тема всегда так или иначе фактурно оформлена, и этот фактурный «облик» может быть исключительно разнообразным; фактурное разнообразие тематизма зависит как от эпохи (одноголосие григорианского хора, имитационная полифония строгого стиля, гомофонно-полифонизированный тематизм классиков, романтиков, особые виды полифонии в современной музыке), жанра, места в композиционном целом, так и от индивидуального стиля композитора, от поставленных им образно-драматургических задач. С другой стороны, сам тип изложения может приобрести в произведении тематические функции и претендовать на определенную эмансипацию. Однако вопрос о тематической роли фактуры в существующей литературе пока еще только намечен. Чаше всего наблюдения, обобщения, замечания о функциях фактуры в тематических процессах рассредоточены в различных трудах, так или иначе связанных с изучением роли фактуры в формообразовании, а через это — ее тематическими функциями (см., например: 38; 108; 197; 216; 242; 243; 265; 283; 292).

Еще один аспект научно-теоретического изучения фактуры как системы — исследование ее *художественно-пространственной природы*; по-видимому, этот аспект является наиболее специфическим для изучения фактурной системы. Важное место принадлежит здесь исследованию музыкально-фактурных координат.

Целостный взгляд на фактуру в ее взаимодействии с мелодией, гармонией, композиционной структурой содержат такие монографии, как «Художественные принципы музыкальных стилей» С. С. Скребкова (283), «Проблемы классической гармонии» Л. А. Мазеля (190), «История полифонии» В. В. Протопопова (242; 243), «Полифония как фактор формообразования» А. Н. Дмитриева (108).

Подход к фактуре как важнейшей стороне музыкального языка находит особенно полное выражение в трудах Е. В. Назайкинского. Так, в книге «О психологии музыкального восприятия» (214) автор подробно рассматривает естественные предпосылки пространственного восприятия музыки, влияние пространственных условий исполнения на особенности музыкального жанра, взаимодействия внешнего физического пространства (в пределах которого звучит музыка) и внутреннего, собственно музыкального «пространства» (в котором развивается художественный мир произведения). Здесь впервые выдвигается понятие

третьей координаты музыкальной ткани — глубины, которая принимает деятельное участие, как показывает автор, в создании пространственных эффектов в музыке.

Эти идеи нашли дальнейшее развитие в книге Е. В. Назайкинского «Логика музыкальной композиции» (216), где фактура рассматривается в системе триады «фактура — синтаксис — композиция»; при этом подчеркивается пространственная природа фактуры и временная — композиции. Важной представляется дифференциация, проведенная автором между двумя понятиями — музыкальной тканью и музыкальной фактурой: в основе их различий, по мысли автора, — принадлежность того или иного музыкального целого к профессиональному композиторскому творчеству или к непрофессиональному, народному. Отсюда вытекает вводимый автором элемент дефиниции — «целесообразность», — применимый лишь к профессиональному творчеству, запечатленному в фактуре произведения. «Лишь художественная, профессиональная обработка звучания дает фактуру» (216, 74). Таким образом, фактура, с точки зрения автора «Логики музыкальной композиции», — это ткань, созданная преднамеренно, целенаправленно, а не получившаяся «сама по себе»⁴. В книге широко рассматриваются различные формы проявления пространственности в музыке, в связи с чем убедительно звучит предложение автора заменить термин «рисунок» фактуры, ассоциирующийся с явлением двухмерным и бескрасочным, на термин «конфигурация», в котором отражены трехмерность (объемность) фактуры и ее колористичность, красочность (там же, 75). По существу, в книгах Е. В. Назайкинского намечен эскиз теории фактуры как организации художественного пространства в музыке, определены некоторые связи фактуры с другими системами, например с композиционной структурой. Сам факт признания пространственной природы музыкальной фактуры — важный шаг в осознании ее специфики.

В учебно-методической литературе проблемы фактуры разрабатываются в рамках курса анализа музыкальных произведений. Например, в учебниках Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений» (193) и Л. А. Мазеля «Строение музыкальных произведений» (189) противопоставлены две стороны музыкального целого — форма как система, разворачивающаяся во времени, и фактура, раскрывающаяся в одновременности, что указывает на различную эстетическую природу той и другой систем. Рассмотрение фонически-колористических и функциональных аспектов фактуры, ее жанровых, стилистических возможностей, соотношений с другими системами выделяет фактуру как важную, но недостаточно изученную

⁴ В нашем исследовании, однако, такая дифференциация не проводится, ибо предметом изучения здесь является только профессиональное европейское искусство и, следовательно, вопрос о противопоставлении профессионального и непрофессионального отпадает. Понятия «музыкальная ткань» и «музыкальная фактура» будут использоваться как синонимы.

сторону музыкального произведения («фактура менее исследована, нежели форма, а это — в силу связи явлений — тормозит также и дальнейшее изучение самих музыкальных форм»,—193, 333).

Специальный раздел — «ввиду особой сложности и разнообразия фактуры как выразительного средства» — отведен этой системе в учебнике «Анализ музыкальных произведений» С. С. Скребкова (276, 13—21). Рассмотрены логические основы фактуры (склады, их взаимодействие), а также виды конкретного изложения ткани (фактура «однородная» и «разнородная», «плотная» и «прозрачная», «арпеджированная», «аккордовая», «полифонизированная»); последний аспект особенно важен для целей анализа фактуры исполнителями, на которых и рассчитан этот учебник.

Среди учебно-методической литературы отметим еще два издания последних лет, в которых музыкальная фактура представлена в достаточной целостности; это брошюра В. Н. Холоповой «Фактура» (351) и программа-конспект «Анализ музыкальных произведений» (7). В брошюре показаны три фактурных параметра — вертикаль, горизонталь, глубина, а также диагональное измерение ткани, описаны различные склады многоголосия в их историческом развитии. Автор анализирует фактурный рисунок голосов, виды фигураций и дублировок, выделяет явления функциональной фактурной переменности. Важным дополнением к существующей литературе о фактуре является упомянутая программа-конспект, где само определение фактуры указывает на ее пространственно-художественную природу, трехкоординатное строение. В концентрированном виде в конспекте рассмотрены компоненты фактуры, классификация и эволюция складов, функциональная структура многоголосия, роль фактуры в композиционном и образно-смысловом процессах и другие вопросы.

Все перечисленные аспекты научно-теоретического ракурса изучения фактуры, достаточно сильно отличаясь друг от друга, имеют вместе с тем нечто общее: *логический* подход к системе, выявляющий ее художественные возможности, место в общей иерархии музыкально-выразительных средств, структуру и функции фактурных компонентов (то есть отношения голосов и пластов в различных складах, природу координат и т. п.), а также функции фактуры как системы в соотношениях с другими системами (инструментовкой, мелодикой, гармонией, формой и т. д.).

Осознание фактуры как объекта теоретического изучения неразрывно связано с исследованием ее *исторической* роли в развитии музыкального искусства. Как и в теоретическом ракурсе, здесь имеется несколько аспектов исследования. Каждый из них так или иначе связан с понятием стиля — стиля эпохи, индивидуального, национального стиля. Один из путей — выявление исторических тенденций развития какого-либо склада сквозь призму нескольких эпох и индивидуальных стилей, представ-

ляющих эти эпохи. Таковы исследования С. С. Скребкова «Полифонический анализ» (279) и «История полифонии» В. В. Протопопова (242; 243): полифонический склад в различных его модификациях становится в этих трудах стержнем, как бы пронизывающим общее течение развития европейской музыки за несколько веков ее существования. Исследуя эволюцию собственно полифонии, ученые вместе с тем показывают ее неразрывную связь как с другими складами, так и с другими системами языка — гармонией, формой, мелодикой, благодаря чему возникает целостная картина становления музыкального мышления в Европе за последние столетия.

В известном смысле «обратный» метод — рассмотрение нескольких типов фактуры в пределах стиля одной эпохи (например, средневековья или современности; см.: 115; 345).

Еще более обширный материал, на основе которого выведены глобальные закономерности развития европейской музыки, охвачен в фундаментальном исследовании С. С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» (283). Здесь дается целостная картина развития всех сторон музыкального языка, в том числе и фактуры, в единстве с жанровыми, тематическими, драматургическими принципами от древнейших времен до современности.

Укажем еще один подход к явлению: исследование в фактуре специфических черт, присущих определенному национальному стилю в пределах как народной, так и профессиональной культуры в процессе ее исторической эволюции (см.: 8; 9; 12; 15; 20; 39; 44; 77; 78; 99; 117; 128; 145; 154; 155; 161; 175).

Большое число работ связано также с изучением тех или иных аспектов фактуры в пределах определенного индивидуального композиторского стиля. Как правило, индивидуальный стиль всегда рассматривается как определенный исторический этап общего развития музыкальной фактуры в тех или иных ее аспектах, причем собственно фактура исследуется в комплексе с другими сторонами. Здесь смыкаются исторические и стилевые проблемы; так возникают представления о специфике фактурного мышления Бартока или Малера, Баха или Бриттена. Ракурсы таких исследований — те же, что и в предыдущих случаях: в первую очередь это полифония в творчестве того или иного композитора, связь фактуры (точнее — опять-таки полифонии) с формообразованием, с оркестровым или ансамблевым мышлением композитора (см.: 15; 25; 26; 29; 31; 32; 35; 74; 104; 124; 125; 126; 134; 140; 141; 142; 156; 166; 178; 230; 231; 248; 262; 290; 295; 311; 370; 371; 372; 373; 383). Представления об индивидуальном стиле в фактуре, подчас довольно туманные, обычно складываются эмпирическим путем на основе суммарных знаний о стиле композитора. При этом стилевая специфика фактуры выявляется далеко не всегда. В настоящее время вряд ли можно указать исследование, где фактурное мышление того или иного композитора представлено во всей системной

полноте, подобно тому как освещаются особенности гармонического стиля, формы, трактовки жанров или оркестрового письма того или иного автора; причина в недостаточной разработанности самой теории музыкальной фактуры.

Рассмотренные методы историко-стилевого и научно-теоретического ракурсов музыкознания постоянно переплетаются и дополняют друг друга; они не существуют в каком-то абстрактном, «чистом» виде.

В 1982 году музыковедческая литература пополнилась еще одним специальным изданием. Речь идет о сборнике теоретических и научно-методических статей «Проблемы музыкальной фактуры» (239). Среди материалов сборника особенно важны работы, в которых авторы исследуют природу музыкальной фактуры, вопросы классификации ее типов, уточняют терминологию (см. 59; 187). Включенные в сборник статьи существенно углубляют и расширяют наши представления о фактуре как системе музыкального языка и стороне музыкальной речи.

Помимо «музыковедческих» взглядов на музыкальную фактуру, нередко встречаются и иные. Они содержатся в работах, принадлежащих перу музыкантов-исполнителей. Это, разумеется, не означает что исполнители не пользуются общепринятыми понятиями (полифонии, гомофонии) или не говорят о фактуре в музыке отдельных композиторов, эпох или национальных школ. Однако очень интересные взгляды на музыкальную фактуру, содержащиеся в статьях, высказываниях, беседах, книгах музыкантов-исполнителей, отражают характер их деятельности и часто связаны со специфическим свойством исполнительского искусства — тонким и детализированным постижением неповторимых особенностей музыкальной ткани произведения, ее конкретных «изгибов» и многогранных художественных возможностей, столь важных для создания индивидуальных интерпретаций сочинения. Возможно, именно поэтому в трудах, написанных исполнителями, преобладает такое понимание фактуры, где в основе — описание конкретных мелодико-ритмических рисунков ткани, индивидуального облика изложения, богатства и своеобразия «узоров», «фигур», «орнаментов». «Каскады, вихри аккордовых пассажей» (366, 400), «мощные аккордовые построения» (200, 149), «хроматические гаммы... терции, сексты, октавы» (120, 125), «...расцветивание пассажами, трелями, двойными нотами, флажолетами, ... кружевными концовками» (263, 35), «форшлаги, трели, фигурации» (346, 54) — такие характеристики ткани раскрывают конкретно-чувственную сторону музыкальной фактуры и могут быть отнесены — по аналогии с «музыковедческим» ракурсом — к ракурсу «исполнительскому».

Однако исполнительский ракурс не ограничивается рассмотрением только конкретных мелодико-ритмических рисунков ткани. Для исполнителей важна фиксация *природно-тембровых* свойств того или иного инструмента, голоса, ансамбля, оркестра и специфических способов артикуляции (ведь они тоже при-

существуют в представлениях о характере изложения ткани). Таковы понятия «оркестровая», «фортепианная» или «пианистическая», «хоровая» фактура. Важное значение в этом смысле приобретают многочисленные статьи и высказывания исполнителей о свойствах фортепианной педали (см.: 24; 81; 87; 96; 120; 346; 382).

Отношение к фактуре как реализации возможностей того или иного исполнительского состава иногда выражается в констатации «удобства» или «неудобства» изложения. Отмечается, например, особая «пианистичность» или «оркестровость» ткани, тяжеловесность, перегруженность или, напротив, пластичность и гибкость изложения; рассматриваются различные виды фортепианной техники, использованной композитором, например приемы для «легкой кисти», или взаимосвязи фактуры и аппликатуры и т. д. (см.: 22; 120; 263). Указанный подход получает отражение не только в научно-исследовательских работах, но также (в основном) в пределах исполнительской инструктивно-методической литературы, в комментариях редакторов-исполнителей к нотным изданиям.

Таким образом, «исполнительский» ракурс трактовки фактуры опирается на категорию «изложения» как конкретного мелодико-ритмического рисунка. Здесь учитываются также взаимосвязи фактуры со свойствами и особенностями инструмента или певческого голоса, рассматриваются педагогические и методические приемы исполнения. На первый план выдвигаются индивидуальные, неповторимые черты музыкальной ткани и возможности ее реального звучания.

Еще один аспект осознания фактурных закономерностей находится как бы на пересечении двух ракурсов — «исполнительского» и «композиторского»: он связан с проблемой различного рода переработок первичного авторского текста. Действительно, какого бы типа ни была переработка — парафраза, транскрипция, аранжировка, переложение для иного состава, создание оркестровой партитуры или, напротив, клавира, а также последующие авторские и неавторские редакции сочинений, — какие бы художественные и технические задачи здесь ни ставились — всегда возникает необходимость «художественного перевода» фактуры оригинала. Этим проблемам посвящена довольно обширная литература эстетико-теоретического профиля (см.: 48; 60; 85; 88; 150; 174; 179; 180; 261; 263).

Явление «художественного перевода» можно наблюдать на самых различных уровнях переработок — в пределах произведений, опирающихся на жанрово-стилевую трансформацию первоисточника и ставших по отношению к нему самостоятельными, новыми сочинениями (таковы парафразы Листа на темы опер Доницетти, Беллини, Глинки, Чайковского, Верди, листовские и рахманиновские транскрипции песен Шуберта, «Кармен-сюита» Щедрина на темы Бизе, эстрадные и джазовые обработки классических произведений и т. п.), в аранжировках и перера-

ботках, являющихся художественными вариантами первоисточника и рассчитанных на различные исполнительские составы. Сами составы могут быть *увеличенными* по сравнению с оригиналом (переложения фортепианной музыки для оркестра, как, например, «Картинки с выставки» Мусоргского — Равеля, или для хора, как «Грезы» Шумана в переложениях В. Г. Соколова и А. В. Свешникова и т. п.), *равновеликими* (переложения органных сочинений для исполнения на фортепиано, переоркестровка симфонической музыки — для духового оркестра, оркестра народных инструментов), *уменьшенными* (в большинстве случаев — всякого рода клавиры, имеющие вспомогательное значение).

Часто инициатива создания переработок принадлежит исполнителям, заинтересованным в обогащении репертуара для своих инструментов, ансамблей, оркестров. Однако они одновременно становятся в той или иной степени соавторами — в этом и заключается особая исполнительски-композиторская «двойственность» природы переложений как в области стиля, жанра, так и в сфере музыкально-выразительных средств, в первую очередь фактуры. Отсюда вырастают представления о различных типах соотношения первичных и вторичных текстов: на первом плане — автор, транскриптор — на втором (или же наоборот — имеются в виду концертные переложения для солирующих инструментов, создаваемые исполнителями-виртуозами, стремящимися к яркой демонстрации своего исполнительского мастерства). Возможны также случаи примерно равного соотношения обоих творческих начал.

В связи с этим встают проблемы «художественного перевода» выразительных средств. Такова проблема равноценности воплощения фактуры оригинала в новом варианте (см.: 261; 263). Музыканты, исследуя природу транскрибирования, указывают на необходимость сохранять дух и характер первоисточника, не допуская излишних его трансформаций ради виртуозных целей.

Обильный материал для наблюдений над фактурным мышлением композиторов дает изучение вторых и последующих авторских редакций ранее написанных сочинений, где остается неизменным исполнительский состав, но трансформируется способ изложения ткани. Большое значение приобретает также исследование редакций мировой классики, созданных выдающимися мастерами-исполнителями (редакции сонат Бетховена, осуществленные А. Б. Гольденвейзером и другими пианистами, многочисленные редакции клавирных сочинений Баха и т. п.), — в тонких деталях фразировки, штрихов, динамики слышны различия между взглядами разных исполнителей на один авторский текст.

Наконец, есть еще один аспект осознания фактурных явлений, который на первый взгляд может показаться частным, подчиненным, — понимание фактуры с точки зрения процессов го-

лосоведения, способов развития линий в ткани, числа голосов⁵, их функций и взаимоотношений. Здесь наглядно проявляются те черты фактуры, которые связаны с представлениями о создании ткани, ее сочинении, «делании»⁶. По-видимому, внимание к природным свойствам музыкальной ткани, нашедшее отражение в понятиях числа голосов и их «поведения», более всего связано с деятельностью создателей музыки, то есть композиторов, и может быть отнесено к «композиторскому» ракурсу изучения фактуры. Неслучайно в своей педагогической и научной деятельности сами композиторы в первую очередь акцентируют именно проблемы «жизни» и «судьбы» голосов в ткани. Достаточно вспомнить известные труды по инструментовке Глинки, Римско-го-Корсакова, Берлиоза, Гиро, Карса, Василенко, Рогаль-Левицкого, Веприка, Витачека, Зряковского (84; 252; 36; 83; 144; 51; 257; 56; 64; 132). Важно, что в них рассматриваются не только тембровые особенности инструментов оркестра, но и их выразительные возможности, их фактурные функции, типы мелодики, присущие каждому из них, «поведение» голосов в музыкальной ткани и разные по художественным задачам исполнительские составы, иначе говоря — число голосов фактуры, способы их «материализации», их функциональные отношения и закономерности голосоведения. Здесь непосредственно смыкаются обе системы — тембровая и собственно фактурная. Трудно переоценить вклад композиторов в курсы гармонии и полифонии — это учебники Чайковского (360), Римского-Корсакова (253), «Подвижной контрапункт строгого письма» Танеева (310), где те же проблемы фактуры выведены на одно из главных мест. В современной музыкально-теоретической литературе вопросам голосоведения, особенно в оркестровой музыке, уделяется достаточно большое внимание; сошлемся на статьи Э. Денисова (104), С. Слонимского (295), А. Шнитке (370—373). И здесь главной оказывается проблема «поведения» голоса как особого «фактурного героя» — она увлекает именно композиторов. Рассматриваются случаи функциональной переменности голосов, или «фактурной модуляции» (голоса, выполнявшие в ткани функции рельефа, становятся фоновыми — и наоборот), обсуждается явление «вторгающегося контрапункта» (возникновение нового рельефного фактурного компонента) и т. п.

Вероятно, профессиональный интерес композиторов, «делающих» музыкальную ткань произведения, связан в области фактуры в первую очередь с осознанием структуры изложения. Голоса понимаются как некие музыкальные «персонажи» в осо-

⁵ Понятие «число голосов» так или иначе восходит к исполнительской практике. Во многих случаях число голосов в ткани прямо соответствует числу реальных участников ансамбля (например, вокальный дуэт без сопровождения). Однако и тогда, когда число участников не соответствует числу голосов в ткани (оркестр, хор или, напротив, фортепиано, орган), ассоциации с ансамблем солистов не теряют своей значимости.

⁶ *Factura* (лат.) — «сделанное».

бом «театре»; каждый из них может иметь свое лицо, свою манеру поведения, свою «биографию»; бывает, что каждый — даже при тематическом сходстве с другими (например, в фуге) — все же обладает своими, присущими именно ему, особенностями, а иногда, напротив, сливается с другими, объединяется в общем движении (в дублировках).

Выше были рассмотрены такие ракурсы понимания фактуры, которые условно можно назвать «музыковедческим», «исполнительским» и «композиторским»; в них неизбежно преломляется специфика того или иного вида профессиональной деятельности музыкантов. При этом художественная значимость фактурных явлений предстает в неразрывной связи с разнообразными техническими приемами, используемыми для воплощения определенного образного содержания. Без того или иного освещения вопросов фактуры, по существу, не обходится ни одно исследование, особенно если оно нацелено на воспитание музыкантов-исполнителей разных специальностей (см.: 13; 41; 101; 116; 127; 218; 266; 268; 300; 355).

Вместе с тем существует и иное понимание фактуры, акцентирующее не столько техническую сторону, сколько ассоциативные связи фактуры с другими сторонами целого. Здесь на первый план выступают метафорические характеристики, возникающие в результате непосредственного восприятия музыки. Так, если слушатель и не отдает себе отчета в том, какие именно технические приемы использованы, в каком складе изложена тема или вся пьеса (то есть не акцентирует в своем сознании *функциональную* сторону системы), то собственно *фонические* свойства фактуры (характер звучания ткани) он воспринимает немедленно, сразу. При этом важными становятся такие особенности изложения, которые способствуют возникновению у слушателя определенных зрительных ассоциаций, образов движения, пространства.

Отталкивающиеся от подобных ассоциаций описания музыкальной ткани наполняются красочной метафоричностью: сквозь «призму» фактуры слушатель глубоко постигает содержательный смысл музыки. Пользуясь метафорами и выступая со слушательских позиций, критики нередко раскрывают через фактуру различные стороны художественного содержания — **характеристическую, эмоциональную, логическую** (см.: 214). Так, характеристичность наглядно выступает благодаря колористическим свойствам ткани, если создаются, например, образы каких-либо движений, совершаемых в особом художественном пространстве.

Легкие скачки или тяжеловесная поступь, мягкие плавные жесты или резкие «взмахи», стремительные взлеты, внезапные срывы или осторожные, крадущиеся шаги, торжественное шествие или парение — эти движения характеризуются в музыке чаще всего через структуру ткани, ее рисунки и во многом опираются на фонические свойства фактуры. Образы движения обязательно вызывают ощущение пространства. Часто встречаются

такие описания образного строя музыки через фактуру, в которых внимание концентрируется на действии, движении голосов в музыкальном пространстве. Таковы, например, выражения (курсив везде мой. — М. С.-Ф.): «Мелодия хора *просвечивает* сквозь прочные компоненты, временами *скрываясь* за их завесой и вновь *появляясь*, как звезда» (247, 166); «*парящие* линии контрапунктирующих скрипок» (там же, 166); «как удары тяжелейшего молота, *падают* звуки басовой фигуры» (213, т. 2, 150); «грустная мелодия, *сползающая* вниз с верхних регистров» (240, 122—123); «в средних голосах *пробегают* гаммообразная линия» (284, 151), «к звукам мелодии „*пристраиваются*“ аккорды, *перемещающиеся* параллельно» (277, 42). Довольно часто подобные выразительные характеристики встречаются не только в музыковедческих трудах, но и в рецензиях на концерты, в дневниковых заметках о недавно прослушанном, отражающих непосредственное впечатление от музыки (см., например: 213; 240).

Иногда пространственно-зрительные ассоциации вызываются не столько «движением» голосов ткани, сколько особой «зримой» красочностью звучания: они отражаются в описаниях, содержащих даже «цветовые» и «световые» метафоры. Так, «мелодические фигуры скрипок создают впечатление *прозрачной* атмосферы утреннего воздуха» (247, 166), мелодия «*серебрится*» и «*светлеет*», в ткани есть «*свет и тени*», флажолеты «*мерцают*» и звучат «*стеклянно*», линии словно завернуты в «*прозрачную* ткань», возникают «*причудливые краски*», «*зыбкие цветковые блики*» или же «*блестящая* звучность» (см.: 202; 263; 346; 158).

Фактурные средства могут участвовать в воплощении и других сторон художественного содержания музыки — эмоциональной, логической. Так, иногда авторы считают, что средством для передачи «*душевного*», «*лирического*, *интимного*» состояния, для подчеркивания «*сурового*» или «*архаичного*» характера музыки или «*праздничного*» звучания способны служить такие компоненты ткани, как вокальные колоратурные пассажи, или двойные ноты в партии скрипки, или голоса медной группы оркестра и т. д. (см.: 101; 301; 247). В некоторых случаях встречаются характеристики композиторского стиля через эмоциональный аспект фактуры: «*нервно-волевая*» фактура Скрябина (102). Приведенные характеристики, разумеется, лишены научной строгости, однако иногда они довольно точно определяют образный строй музыки.

Логическая сторона музыки отражается во взаимоотношениях голосов фактуры, как бы вступающих друг с другом в «разговор»; в первую очередь это характерно для всех видов полифонии. Например, при анализе имитационно-полифонического склада можно говорить о «логике обсуждения», контрастно-полифонического склада — о «логике противоречия», канона — о чертах «ансамбля согласия». Очень интересно высказывание

выдающегося советского музыканта и педагога А. Б. Гольденвейзера, который прямо говорит о логических основах многоголосия применительно к развитой фортепианной фактуре, требующей от пианиста «расчленения сознания», необходимости и умения «сознательно вести несколько линий одновременно» (87, 67). Такое психологическое объяснение специфики фортепианного мышления через полилинейность многоголосной ткани звучит очень убедительно.

Образно-характеристическая сторона содержания в большей степени претворяется благодаря фоническим свойствам фактуры (через конкретный рисунок линий), логическая — посредством ее функциональных свойств (через склады и типы фактуры); эмоциональная же как бы синтезирует обе сферы. Такой ракурс трактовки фактуры можно назвать *«слушательским»*. Он совершенно необходим при характеристике живых, неповторимых образных черт в музыкальном произведении или какой-либо его части.

Возможен и другой поворот «слушательского» ракурса, основанный на способности фактуры участвовать в выявлении *жанрового* облика тематизма. Это подчеркивают Л. А. Мазель и В. А. Цуккерман (193), уделяющие пристальное внимание жанровой характерности тех или иных видов изложения (фактура, типичная для марша, вальса, мазурки, хорала), конкретным фактурным «формулам», «фигурам», тесно связанным с определенными жанрами (танцевальными, маршевыми и т. п.). По-видимому, именно массовые жанры, опирающиеся на согласованные движения многих участников в процессе труда, шествия, танца, потребовали определенной унификации *фактурных формул*. Фактура (в единстве с другими выразительными средствами) способствует тому, что А. Альшванг (6) назвал «обобщением через жанр» (типизация средств, а через них — типизация содержания). Определенный тип изложения, то есть фактурная формула, опознается слушателем как один из знаков первичного (фольклорного, бытового, вообще — «нонартифициального») жанра, являющегося, в свою очередь, знаком определенной образно-содержательной сферы, что очень важно при исследовании семантических свойств фактуры.

Вместе с тем необходимо отметить, что прямых, однозначных связей между фактурой и жанром наметить все же невозможно, так как в комплексе средств жанрообразования фактура занимает видное, но далеко не единственное место. И если в пределах первичных жанров жанрообразующие свойства фактуры выявляются более отчетливо, то во вторичных, «преподносимых» (по выражению Г. Бесселера в удачном переводе А. Сохора) эти связи чрезвычайно опосредованны и сложны.

Функции фактуры в формировании вторичной жанровости далеко еще не изучены. В некоторых случаях фактурные средства направлены на изображение жанровых черт внутри произведения. Такова, например, «квартетность» звучания экспозиции

I части 28-й сонаты Бетховена, достигнутая средствами изложения: число линий в ткани, тип голосоведения, тесситура (особенно в начале части), характер тематизма (изысканно-утонченные фразы, особая кантиленность широких мелодических построений, совсем не свойственная темам классического сонатного Allegro) — все это ассоциируется со звучанием струнного квартета. Политембровость состава, смоделированная средствами монотембрового инструмента, указывает на проявляющиеся в сонате эстетико-жанровые черты *миниатюризма* (принцип «большое в малом»), уже апробированного Бетховеном в «Багателях» и предвосхищающего, особенно в позднем бетховенском творчестве, будущие достижения композиторов-романтиков (недаром в 28-й сонате так много общего с шумановскими «лирическими порывами», особенно в средних частях цикла). Черты романтической миниатюры, обнаруживаемые в I части сонаты, проявляются не только в «свертывании» квартетной фактуры в фортепианную: они сказываются также в уникальных особенностях композиции этой части, вмещающей в пределах простой трехчастной формы (период с дополнениями — развивающая часть — репризный период) сонатную форму (опять-таки принцип «большое в малом»). Так организуются глубинные связи между фактурой и композицией как музыкально-языковыми системами и их взаимоотношения с жанрово-содержательной системой произведения.

Иной случай подобного единства — в I части 3-й сонаты Бетховена, где моделируется «концертная антитеза» *tutti* и *solo*. В Allegro con brio большую роль играет «изображенное» принципиальное различие между образным строем и характером изложения «оркестровых» и «сольно-фортепианных» эпизодов. В их противопоставлении принимают деятельное участие также ритмические и гармонические средства. Так, для разделов «*tutti*» характерен четкий, простой ритм, ясная опора на доминантовые и тонические гармонии. Для «сольных» же — прихотливая ритмика, исполнение *rubato*, ферматы, приводящие к особенной свободе в «каденции». Гармонический язык изобилует хроматическим движением, эллипсисами.

Особенно важна для контраста сфер «*tutti*» и «*solo*» антитеза фактурных решений. «Оркестровое» многоголосие (см. пример 1а) строится как типичное для «клавирного» варианта несколько «упрощенное» изложение (например, регулярное чередование октавно удвоенных мотивов *f* и каденционных оборотов *pp* в заключительной партии репризы), оно достаточно «плакатно», яркие линии «инструментов оркестра» прочерчены точно и определенно. Иная картина — в «сольных» эпизодах, в частности — в фортепианной каденции (пример 1б). Ее «монотембровая» ткань наполнена разнообразными фактурными рисунками, бесконечно тонким плетением скрытых голосов, арочными связями звуков на расстоянии, богатыми и сложными индивидуализированными последованиями аккордов, образующи-

мися в результате скрытого голосоведения и выявленными посредством фортепианной педализации.



В условной, «изображенной» форме вскрывается суть различий между политембровым и монотембровым многоголосием. Последнее, не имея широкой красочной палитры тембров, «ищет» средства художественной индивидуализации тематизма во внутренних ресурсах музыкального языка, в закономерностях скрытого голосоведения, в сложных мелодических арочных связях голосов. Антитеза двух типов изложения — «оркестрового», «коллективного», и «сольного», личностного⁷, «изображена» композитором в 3-й сонате, и эта жанровая оппозиция выявлена благодаря деятельному участию фактуры.

Рассмотрев основные группы соответствующих представлений о фактуре, можно сделать вывод, что эта категория музыкального языка трактуется практически с позиций всех возможных видов музыкальной деятельности — «музыковедческой» (теоретический и историко-стилистический аспекты), «исполнительской», «композиторской», «слушательской».

Для музыкантов живая звучащая ткань предстает в первую очередь в своей прихотливой неповторимости, в тончайших оттенках создаваемого и исполняемого художественного целого; поэтому в фактуре чаще подмечаются индивидуальные, конкретные стороны. Неслучайно также, что проблемами фактуры как звучащей музыкальной ткани, которую необходимо сочинить, «сделать», полноценно донести до слушателя во всем ее богатстве и разнообразии, интересовались в первую очередь сами композиторы и исполнители. Вместе с тем, несмотря на удивительную глубину и меткость многих «композиторских» и «исполни-

⁷ С. Е. Фейнберг формулирует основной принцип концертности как противопоставление двух методов — индивидуального истолкования и коллективной интерпретации (338).

тельских» наблюдений, они в большинстве случаев носят несколько локальный характер и не претендуют на широкие научные обобщения.

Музыковедческая же литература содержит множество концепций, наблюдений, методик, сведений, обобщений относительно структуры, функций, возможностей и исторических тенденций развития фактуры, относительно ее художественно-пространственной природы, национальных и индивидуально-стилевых черт, разнообразных взаимосвязей ее с другими категориями музыкального языка. По-видимому, настало время обобщить сведения и представления о фактуре, проанализировать логические основы ее строения, функции ее компонентов, рассмотреть фактуру во множестве связей с другими сторонами музыки, в том числе их взаимодействие в области исполнительского искусства, наметить основные вехи исторической эволюции фактурного мышления в европейской профессиональной музыке (на материал которой опирается данное исследование).

Изучение перечисленных аспектов поможет достигнуть главной цели: показать богатые художественные возможности системы фактурных средств как важной стороны произведений, принадлежащих самым различным стилям и жанрам европейского музыкального искусства.

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ПРИРОДА МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ

1. О КАТЕГОРИЯХ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ИСКУССТВАХ.

КАТЕГОРИЯ ПРОСТРАНСТВА В МУЗЫКЕ

Фактура представляет собой чрезвычайно сложную и многокомпонентную систему средств музыкального языка, опирающуюся на другие организации звуковой «материи» — высотную, метроритмическую, динамическую и иные. Все они участвуют в создании музыкальной ткани, формируют ее.

Многие категории музыкального языка можно рассматривать как сложно организованные системы. Высокой иерархичностью обладает, например, форма-композиция. При сравнении ее с фактурой обнаруживается не только сходство, но и существенные, принципиальные отличия лежащих в их основе организующих принципов.

Так, *звукорысотный* аспект фактуры связан в первую очередь с общей регистровой расчлененностью ткани — высотно-вертикальным измерением (примером может служить, скажем, вступление респосты выше или ниже пропосты). Регистровая сторона может иметь значение также и как фактор глубинной дифференциации ткани, способствуя выявлению рельефных компонентов (чаще всего это верхние, иногда нижние голоса) и фоновых (обычно это средние голоса); в многоголосной фактуре верхние и нижние голоса обычно выделяются по закону пограничного контраста. Вместе с тем ладовые, гармонические, тональные стороны звукорысотной системы не определяют строения фактуры (например, имитационная полифония сохраняет свою специфику как в тональной, так и в атональной музыке). Напротив, для формы-композиции существенны именно ладовые, тональные, гармонические аспекты, которые способствуют становлению целого, созданию прочных арочных связей-тяготений на расстоянии, играют важную роль в процессе его последовательного развертывания, в драматургии произведения (такова формообразующая функция тонального плана в классической музыке).

Временная организация тоже проявляет себя в области фактуры иначе, чем в области формы. Особенно важны для фактуры ритмические соотношения линии в ткани: ритмическое тождество или различие может стать основой для формирования разных типов и складов фактуры. Линии с более ярким ритмическим рисунком могут выделиться как рельефные, выйти на «ближний» план; и напротив, ритмически менее яркие — уйдут «вдаль», «в глубину». Недаром именно в сфере полифонии возникло по-

нятие комплементарной ритмики. По сравнению с ритмическими, метрические и темповые характеристики в меньшей степени влияют на общее строение фактуры. Однако для формы-композиции, в отличие от фактуры, в плане временной организации весьма важны как раз темповые и метрические аспекты. Они приобретают формообразующее значение (вместе с ритмом). Смены темпа и метра обычно сопряжены с изменением характера музыки, ее жанрового и образного строя. Так, категория темпа в классической и романтической музыке довольно тесно связана с определенными образными сферами и типами композиции. Таковы действенность и динамичность классического сонатного Allegro, философская лирика, созерцательность или медитативность медленных частей и пьес в темпах Adagio, Largo, Andante.

Важное значение для формирования фактуры приобретает *громкостная динамика*. Она, в совокупности с регистровыми, тембровыми, ритмическими факторами организации, способствует членению ткани, выявлению рельефных и фоновых компонентов (голосов, звуков, линий, пластов). В форме-композиции динамика так же, как и другие факторы, играет свою, но более опосредованную роль, связанную с общими драматургическими и жанровыми задачами художественного целого.

Сравнение двух высокоорганизованных аспектов музыкального языка — фактуры и формы-композиции — уже теперь позволяет сделать некоторые выводы. Фактура и форма находятся в неразрывной взаимосвязи, имеют общие естественные основы, корни в самой природе музыкального искусства и вместе с тем выступают в единстве с другими системами. Для фактуры определяющими оказываются те из них, которые выявляют многокоординатно-пространственное строение ткани, способствуя дифференциации и объединению ее в *одновременности*. Для формы-композиции первостепенное значение имеют те факторы, которые обеспечивают процессуально-временное становление целого, способствуя дифференциации и объединению его в *последовательности*. В самом общем виде специфические различия между музыкальной фактурой и музыкальной формой как системами можно определить следующим образом: форма-композиция организует в музыке художественное *время*, фактура же — художественное *пространство*.

Категория пространства в музыке приобретает очень широкий диапазон значений в сфере слушательского восприятия и реализуется через разнообразные представления-метафоры: «прозрачность» или «тяжеловесность» звучания, «воздушная перспектива», «светотени», «ближние» и «дальние» планы и т. п. Эти представления могут проецироваться на архитектурную структуру целого (см.: 10), на своего рода «музыкально-театральное» пространство — сферу действия тематических сил, спо-

собных «удаляться» или «сближаться» между собой (см.: 216), на пространственные условия исполнения музыки и исторические закономерности воздействия этих условий на жанрово-тематическую структуру музыки (см.: 16).

Развитие суждений о пространственности в музыке шло от интуитивных ощущений ко все более глубокому осознанию этой важной стороны музыкального искусства, к научным формулировкам пространственных закономерностей, действующих в музыке, к выявлению специфики систем, организующих музыкальное пространство. Теоретическое осмысление этих механизмов никоим образом не ведет к утрате свежести непосредственных впечатлений, связанных со своеобразием музыкального пространства, зыбкого и иллюзорного, но столь важного для художественного мира музыки. Вместе с тем эта непосредственность обогащается теперь знанием причин музыкально-пространственных впечатлений, сведениями об объективных закономерностях воссоздания в музыке пространственных свойств окружающего мира, об исторической эволюции пространственных категорий в музыкальном искусстве.

Интерес к пространственно-временным отношениям в музыке, выразившийся в трактовке музыкально-языковых систем с позиций основополагающих категорий пространства и времени, возник в XX веке в связи с общими устремлениями самых разнообразных отраслей знания к решению глобальных философских задач строения мира, художественного — в том числе¹.

Проблема пространства и времени с давних пор актуальна для эстетической мысли. Суждения о поступательности времени, о специфике и взаимодействии художественного пространства и времени в различных искусствах находят развитие в эстетических представлениях разных эпох. В советской и современной зарубежной эстетике ставятся новые задачи; среди них — создание типологии временных и пространственных форм искусства, поиски подходов к изучению пространства и времени в сфере художественной образности, исследование этих категорий в разных историко-стилевых и жанровых условиях, выявление многослойной структуры пространственно-временного континуума в разных видах искусства, что особенно важно для изучения форм взаимодействия этих видов — музыки и поэзии, музыки и литературы, музыки и театра, музыки и изобразительных искусств и т. д. (см.: 21; 50; 52; 138; 152; 198; 294). Эти и другие задачи получают разработку как в теории изобразительных искусств, так и в литературоведении, театроведении, киноведении, а со сравнительно недавнего времени и в музыкознании.

Важнейшей методологической идеей становится мысль о том,

¹ Отметим ряд трудов по философии и психологии, в которых содержатся важные выводы о природе категорий пространства и времени и закономерностях их восприятия; эти обобщения оказались существенными для целей нашего исследования (см.: 14; 30; 42; 57; 61; 71; 73; 97; 100; 146; 157; 167; 182; 205; 228; 251; 272; 273; 303; 317; 327; 330; 341; 364; 374; 380).

что каждый вид искусства, каждое отдельное произведение обязательно совмещает в себе (в особых, специфических формах и пропорциях) обе основы — и пространственную, и временную.

Пространственно-временной континуум художественного мира предстает перед исследователями каждого искусства как удивительная, прекрасная и несколько «странная» в своей необычности картина, своеобразно отражающая физическую реальность и одновременно имеющая очертания ирреальные, неувловимые, как бы расплывающиеся. Причудливость и непрямолинейность бега времени, его «зигзагообразность», прерывистость, ускорения и замедления его движения становятся мощным выразительным средством в художественной литературе. Так, В. Виноградов (62, 114) указывает на особые «субъективные изломы» в течении сюжета, на «перерывы» сюжетного времени, его «переходы» в «Пиковой даме» Пушкина (то же встречаем в «Метели», «Выстреле», в стихотворениях поэта). Особенно богата временными «зигзагами» современная художественная литература².

Многогранность строения художественно-литературного времени, расслаивающегося на «ряды» времени объективного и субъективного, авторского и повествовательного, прерывного и непрерывного, исследуется в трудах Д. Лихачева (176; 177), Б. Успенского (331; 332; 333; 334), М. Бахтина (27; 28), В. Виноградова (62), В. Шкловского (367). Сложные временные структуры сочетаются в литературе с не менее сложными, также многослойными проявлениями художественного пространства. Ю. Лотман показывает на примерах из произведений Гоголя особую двойственность пространства, в котором соседствуют и взаимодействуют реальная и фантастическая формы: оно способно стремительно расширяться, причудливо «загибаться» («Вий», «Страшная месть»), растягиваться («Заколдованное место»), подчиняясь каким-то необычным для реального мира, как бы неевклидовым законам геометрии. «Странности» и «двойственность» пространства — важнейшее средство создания гоголевской фантастической образности (см.: 185).

Благодаря своей неоднородности и многослойности литературный пространственно-временной континуум выявляет различные грани в зависимости от жанра профессиональной литературы или фольклора, от эпохи, к которой принадлежит то или иное произведение, от индивидуального стиля автора. Так, М. Бахтин пишет о «безмерности» и «неопределенности» пространства и времени в античном и рыцарском романах, указывая на новые тенденции в творчестве Данте, Ф. Рабле (см.: 27);

² Назовем некоторые примеры: «Опасный поворот» и «Музыка вечером» Дж. Б. Пристли; новелла А. Рюноске «В чаше»; «По ком звонит колокол» Э. Хемингуэя; «Шум и ярость» У. Фолкнера; «Бойня номер пять» К. Воннегута; «Над пропастью во ржи» Дж. Д. Сэллинджера; «Мастер и Маргарита» М. Булгакова; многие произведения С. Лема, А. и Б. Стругацких, Р. Бредбе-ри, К. Саймака и др.

Д. Лихачев дифференцирует разные типы литературного пространства и времени в сказке, эпосе, причитаниях, а также в профессиональной литературе на материале сочинений Гончарова, Достоевского, Салтыкова-Щедрина (см.: 177). Ю. Лотман раскрывает иерархичность художественного пространства в средневековых русских текстах, вмещающих в себя нравственно-ценностные категории (см.: 184). Проблемы художественного времени в литературе по-новому раскрывают также в своих работах Я. Аскин (19), Б. Егоров (119), В. Иванов (133), Д. Медриш (195), В. Молчанов (203), Н. Фортунатов (343), Э. Эткинд (384).

Среди исследований, в которых специально рассматривается специфика художественного пространства и времени в театре и кино, особая их «пунктирность», спрессованность, возможности преобразования художественного пространства в художественное время, а также отличия времени и пространства в кино от театрального времени и пространства, выделяются труды выдающихся режиссеров — С. Эйзенштейна (378), Н. Акимова (3) и других авторов (см. также: 264; 353; 21).

Не менее интересны выводы искусствоведов об особенностях структуры художественного пространства и времени в изобразительных искусствах. В понятиях сомкнутости или разомкнутости пространства в произведениях зодчества, «устремленности» здания вверх или же его «распластанности», легкости или тяжеловесности пространственных структур отражаются важные, определяющие признаки того или иного архитектурного стиля (см.: 249; 389).

Однако если аспекты пространственной основы изобразительных искусств получили достаточно широкую разработку в искусствоведческой литературе, то понятие художественного времени в области скульптуры, живописи, графики, зодчества во многом является еще загадочным, требующим к себе пристального внимания — об этом свидетельствуют работы многих исследователей (см.: 106; 168; 258; 54; 55; 63; 121; 122; 331; 332; 333; 335; 340; 37; 131; 267).

Несмотря на то, что живописное произведение «не имеет права объединять два мгновения», как писал Д. Дидро (106, 104), нередко случаи особого «сплющивания» нескольких моментов времени в одновременности — об этом писали и сам Дидро, и другие мыслители, например Г. Э. Лессинг (168). Эффекты, типичные для особенно драматических сюжетов, раскрывают динамические грани художественного времени, выступающего подобно туго сжатой и вот-вот готовой раскрутиться пружине. Так, замечательный скульптор О. Роден утверждал, что в произведениях изобразительного искусства иногда может ощущаться «иллюзия» как бы «совершающегося движения» (258, 54). Он указывал на особые, «неправильные» смещения и сдвиги в изображениях, заключающих в себе как бы сразу несколько мгновений времени, приводя в пример известные картины Жерико

«Скачки в Ипсومه», Ватто «Отплытие на остров Цитера», а также свои скульптуры «Бронзовый век», «Иоанн Креститель» и др. (см.: 258).

Художественная динамичность или статичность как способ мышления в живописи, архитектуре, скульптуре становится показателем, зна́ком определенного исторического стиля. Значительный шаг в осознании стилевых признаков художественного пространственно-временного единства был сделан в работах Г. Вёльфлина, сформулировавшего коренное отличие «старого стиля» XVI века от стиля барокко — как оппозицию статики, «неподвижности» изображения — и динамики, «передающей движение» (см.: 55). Идею «нарушенного равновесия», «становления, подвижности», «трепета движения» в картинах, статуях, зданиях, присущую искусству барокко, Вёльфлин объясняет особыми преломлениями художественного времени в искусстве той эпохи. Интересна мысль автора о «надпредметных сочетаниях» цветовых пятен в картине, ведущих «самостоятельную игру», о «новых конфигурациях», возникающих в произведениях зодчества барокко благодаря многочисленным пересечениям основных линий, неожиданным ракурсам и композициям (см.: 55). Несомненно, здесь речь идет о «форме второго плана», столь хорошо известной нам в музыке (термин выдвинут В. В. Протопоповым).

Эволюция, прослеженная Вёльфлином на примерах из творчества мастеров XVI—XVII веков, оказывается характерной и для развития пластических искусств в целом, как показал Б. Виппер (63), — от статичных и «совершенно неподвижных» статуй Древнего Египта к скульптурам античности, которые начинают как бы «вращаться вокруг своей оси» (Поликлет, Пракситель, Лисипп), к великим достижениям эпохи Возрождения, среди которых особенно показательны творения Микеланджело. Замечательным свойством статуй Микеланджело автор считает мотив «подавленного, противоречивого движения», который воплощает борьбу воли и чувств, подчеркивая «многозвучность» выражения этого мотива (см.: 63, 206). Не близка ли природа этого явления в скульптуре тому, что Т. Н. Ливанова определяет в музыке И. С. Баха как принцип «единовременного контраста» (171)?³ Важнейший эстетический вывод об эволюции искусств формулируется Б. Виппером как стремление каждого вида искусства к динамизации, к расширению своих природных возможностей (см.: 63).

Надо сказать, что динамическое взаимопроникновение свойств процессуальных и изобразительных искусств не явля-

³ Нельзя не отметить чрезвычайно интересную вступительную статью к труду Б. Виппера, написанную Т. Ливановой (170); статья свидетельствует о сходных творческих позициях обоих ученых, о глубинном понимании ими общей кардинальной закономерности — постепенной и неуклонной динамизации, лежащей в основе исторической эволюции как изобразительных искусств, так и музыки.

ется достижением только более поздних эпох, когда эти свойства выступают в синтезе («сплющенное» время в живописи, широко развитое пространство в музыке, формы «музыкальной живописи» и «живописной музыки») ⁴. На более ранних стадиях эволюции возникают особые синкретические явления, в которых, например, процессуальность, то есть временной фактор, оказывается необходимой чертой живописного произведения. Так, выводы об «уплотненной» во времени древнерусской живописи содержат работы П. Флоренского (340), Л. Жегина (121; 122), Б. Успенского (331; 332; 333), В. Фаворского (335), вскрывающих эффекты «последовательности в одновременности». Древняя живопись, опирающаяся на явление полиперспективности и ранее считавшаяся «примитивной», «неверной» по сравнению с живописью, придерживающейся законов центральной перспективы, неожиданно вскрыла не только своеобразное видение пространственных свойств окружающего мира, но и богатейшие возможности категории художественного времени в живописи. Вспоминается проницательная мысль Г. Вёльфлина о животворности истоков древнего искусства для современности, о тенденциях возврата прогрессивного искусства к «простейшим аспектам» (55, 235).

В разных гранях синкрезиса древних — профессиональных и непрофессиональных — форм искусства содержится та художественная неисчерпаемость, которая постоянно питает исторически более поздние типы и разновидности, развившиеся из «общего центра» по принципу дифференциации, а затем вступающие во все новые и новые формы синтеза на последующих этапах эволюции. И если проводить аналогии с музыкальным искусством, то следует обратиться в первую очередь к древней гетерофонии, синкретически сочетавшей в себе особые виды музыкально-временных процессов (первичная импровизация, коллективное музицирование) и потенции к развитию пространственных аспектов музыки, определивших будущие завоевания в сфере музыкальной фактуры. Древняя гетерофония — это, по-видимому, та изначальная фактурная «магма», из которой постепенно кристаллизовались все позднейшие формы фактуры — от одноголосия (содержащего в скрытом, «свернутом» виде многоголосную структуру) вплоть до сложнейшего реального многоголосия.

Таким образом, можно утверждать, что любому явлению, в том числе художественному, присущи качества целостности мирового пространственно-временного континуума. Ясно, что этот континуум оказывается основополагающим и для музыкально-

⁴ По-видимому, особое преломление временной координаты в области изобразительных искусств заключают в себе многие произведения Чюрлёниса, а также Бидструпа, представляющие собой «сюиты» рисунков, раскрывающих те или иные события в последовательности (хотя стили обоих художников совершенно различны).

го искусства, которое ранее причислялось только к «временным».

Если в области общей эстетики, в искусствознании, литературоведении понятие художественного пространства-времени обсуждалось издавна, то в музыкознании это понятие только начинает утверждаться. Целостность пространственно-временных отношений в музыке до сих пор редко становилась объектом рассмотрения — преобладало изучение временных аспектов. Замечательные исследования процессуальной природы музыки, принадлежащие Б. В. Асафьеву, многочисленные труды других авторов, посвященные музыкальной форме-композиции, закономерностям музыкальной драматургии, углубили и расширили представления о природе художественного времени в музыке. Многослойность музыкального времени, его «полифоничность», «зигзагообразность» его развертывания, «плотность событий», феномен «остановленного мгновения» — таковы некоторые аспекты современного понимания особенностей временной организации в музыке (см.: 16; 43; 173; 197; 199).

Осознание пространственной природы музыкальной фактуры произошло не сразу. В поэтичных высказываниях композиторов и музыкантов-исполнителей, в наблюдениях психологов и музыковедов, занимавшихся проблемой пространственного восприятия музыки, постепенно прояснялась сущность этих категорий, расширялись представления о феномене музыкального пространства. Выдающийся дирижер Л. Стоковский проводил аналогии между разными степенями интенсивности краски в живописи и интенсивности звука в музыке, утверждая наличие «планов» в произведениях обоих искусств (см.: 307). Эти аналогии очень важны для музыкального искусства.

Еще в начале XX века Н. Брюсовой (47) были высказаны, правда, в довольно метафоричной форме, мысли об исторической эволюции музыкально-пространственных явлений (стремление к «скульптурной перспективе», основанной на соотношении рельефных и фоновых компонентов звуковой ткани). Среди более поздних трудов, где соотношение рельефа и фона в музыке рассматривается уже с научно-теоретических позиций, назовем книгу С. С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» (283), в которой исследуются взаимопревращения рельефных и фоновых пластов фактуры, их многоплановость и мобильность развития, особенно полно раскрывшиеся, по мнению автора, в музыке Шопена.

В последние годы появились новые работы, в которых проблемы музыкального пространства ставятся в разнообразных ракурсах. Например, в статье М. Арановского (10) подробно анализируется многоуровневость структуры пространственно-слуховых представлений, их связи со зрительными, осязательными ощущениями, возможности превращения временного явления в пространственный образ. Реальные свойства музыкальной ткани, порождающие пространственные ассоциации при вос-

приятни, исследуются в работах А. Ровенко (255), М. Старчеус (304), Т. Титовой (319).

Изучение музыкального пространства происходит не только «изнутри», но и через сравнение его свойств со свойствами художественного пространства в других искусствах — например, в связи с явлением симметрии, присущей, в частности, искусству орнамента (см.: 181). С широкой эстетической платформы анализирует пространство, время и движение музыкального образа Й. Уйфалуши (329), многослойность структуры художественного пространства-времени показывает Г. Панкевич (229), обоснование пространственной природы многих музыкальных явлений дает Н. Бергер (34). Исследование свойств музыкального пространства и времени проливает свет на некоторые национально-стилевые явления (см.: 199). Появляются и методические разработки, в которых понятие пространства используется как основополагающее (см., например: 186).

Осознание пространственных свойств музыки и их художественных возможностей издавна наталкивало композиторов на всевозможные эксперименты с преднамеренным использованием пространственных эффектов. Хор О. Лассо «Эхо», опыты Моцарта (три оркестра в «Дон-Жуане»), многие случаи сочетания музыки «на сцене» и «за сценой» — все эти примеры демонстрируют стремление композиторов к «игре с пространством» (музыкальным, внутренним, и физическим, внешним). Эти тенденции резко возросли в современной музыке. (Так, в вокально-симфоническом произведении С. Губайдулиной «Час души» на стихи М. Цветаевой некоторые оркестровые инструменты выведены из массы оркестра в другую точку зала.)

«Взаимопроникновение» музыкального и физического пространства находит претворение в двуединой проблеме «музыка в пространстве» и «пространство в музыке», которой посвящены некоторые страницы известного труда чехословацкого композитора и музыковеда Ц. Когоутека (149), подробно рассматривающего стереофонию, пластовую композицию, статическую и кинетическую пространственную проекцию и другие явления.

Наиболее систематично, широко и разнообразно исследуются аспекты музыкального пространства в книгах Е. В. Назайкинского (214; 216). Ученый раскрывает не только многообразие проявлений пространственности в музыке (пространство «пейзажное», «игровое», «сюжетно-театральное», композиционное, коммуникативное и др.), но рассматривает также те музыкально-языковые системы, которые являются организующими факторами музыкального пространства (во всем его многообразии), воплощенного в тексте произведения, способствуют координации его с реальным пространством внемузыкального контекста, а также формируют некие «подтекстовые» представления в восприятии слушателя.

Среди такого рода систем, как показывают наблюдения и обобщения, содержащиеся во многих работах, ведущей оказы-

вается музыкальная фактура: именно она берет на себя функции активного организатора художественного пространства, становится «посредником» между его внешней и внутренней формами. Материально-пространственная, физическая дифференцированность инструментов в оркестре или ансамбле располагает к фактурной дифференциации линий, пластов, голосов в музыкальной ткани, способствует большей конкретности представлений об объемности, о соотношении различных планов звучания. В музыкальной фактуре находит отражение трехмерность пространства: в ней обнаруживаются вертикальная, горизонтальная и глубинная координаты. Отталкиваясь от такого понимания фактуры в музыке, можно рассмотреть ее общее иерархическое строение, соотношение входящих в нее уровней (типов, складов, рисунков-конфигураций), сторон (функциональной и фонической), форм многоголосия (реальной и скрытой), а также связи фактуры с другими музыкально-языковыми системами.

2. КООРДИНАТЫ И КОМПОНЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ

Итак, одно из специфических, художественно значимых свойств музыкальной фактуры — ее трехкоординатное строение.

Различные компоненты ткани соотносятся между собой в *вертикальном* измерении как нижние, средние и верхние линии или пласты; это измерение опирается на звуковысотную организацию целого, в которой — с точки зрения фактуры — наиболее существенной является, как уже говорилось, регистровая система. Линии, пласты, слои, «этажи», или «ярусы», возникают при звуковысотном расчленении ткани; эти компоненты относятся к вертикальной координате фактуры.

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), что отчетливо раскрывается в эхо-эффектах и реверберации, рассмотренных в книге Е. В. Назайкинского (214), а также на значительно более сложных — интонационно-тематических — соотношениях компонентов ткани (например, мелодия в гомофонии, как правило, объективно богаче, содержательнее, рельефнее, чем пласт сопровождения, что достигается самыми различными средствами — звуковысотными, ритмическими, тембровыми и др.). Компонентами членения ткани по глубине являются, таким образом, «передний» (первый, рельефный), «средний», «задний» (фоновый) планы. Способы выделения рельефа могут быть очень разнообразными (см.: 1, 100; 279, 41; 304; 305; 319).

Наконец, целое разворачивается во времени — в *горизонтальном* измерении; членение звукового потока выявляет такие его компоненты, как созвучия, аккорды, фактурные ячейки.

Трехмерность музыкального пространства, организуемого фактурой, допускает аналогии с физическим пространством. Вместе с тем фактурные координаты неравнозначны по дифференцированности: наибольшую четкость компоненты ткани приобретают, как известно, в вертикальном измерении, наименьшую — в глубинном.

Одна из трудностей изучения фактуры заключается в том, что понятия, относящиеся к фактурной сфере, получают то же словесное выражение, что и понятия, входящие в другие сферы. Это приводит к тому, что одинаково именуются хотя и близкие, но всё же различные явления. Таково, например, понятие вертикали, действующее сразу в двух сферах — фактурной и ладогармонической: в обоих случаях под вертикалью понимают звуковысотное строение музыкальной ткани, однако в каждом из них возникают свои специфические значения.

Что же является специфичным для вертикальной организации в области гармонии (классической)? С этих позиций вертикаль имеет четко дифференцированное интервальное строение, где основная «единица измерения» — полутон. Центральное понятие классической гармонии, связанное с вертикалью, — аккорд. По определению Ю. Н. Тюлина, «аккорд есть логически дифференцированное созвучие, являющееся определенным представителем присущей нам ладогармонической системы» (323, 28).

В области фактуры дифференцированное интервальное строение не играет существенной роли; более важным оказывается регистровое положение вертикального образования, его внутренняя конфигурация (симметричная или несимметричная), число голосов (вернее, звуков), расстояние между крайними из них. Основное понятие, связанное с вертикальным фактурным образованием, — не аккорд, а созвучие, то есть «более общее понятие: одновременное сочетание любых звуков, рассматриваемое как логически не дифференцированный и не определяемый в ладовом отношении комплекс тонов» (323, 26). Вертикаль в системе фактуры опирается не на ступеневое, а на регистровое основание. Особенно важное значение приобретает расстояние между соседними звуками в пределах той или иной интервальной зоны. Так, если это расстояние измеряется квартой, тритоном, квинтой, то соседние звуки созвучия воспринимаются как принадлежащие смежным по регистру «группам хора» (даже если это инструментальная музыка), так как оптимальное расстояние между соседними голосами в хоре (сопрано — альт, альт — тенор) приблизительно равно квинте — кварте. Несмежные группы — «через один» (сопрано — тенор) — разделены расстоянием примерно в октаву (нону, дециму); это зафиксировано в учебной литературе по хороведению (см.: 107; 118; 165; 234).

Те же естественные предпосылки лежат и в основе соотношений пропосты и кварто-квинтовой (или октавной) рипосты в фуге.

Различия между фактурным и гармоническим аспектами вертикальных образований можно показать на примере 2а, б.



С точки зрения классической ладогармонической системы оба созвучия резко отличаются друг от друга: первое не является аккордом, второе же можно считать терцквартаккордом II ступени с квартой вместо терции в тональности ми минор. Эта дифференциация определяется тонкой деталью — заменой звука *ми-диез* *ми-бекаром*. Для фактуры же оба созвучия равноценны: они имеют одинаковый диапазон (большая септима через две октавы), находятся в одинаковых регистрах, оба они четырехголосны и симметрично расположены. Вопрос о том, какая именно секунда находится в центре созвучия, не играет роли для фактурно-вертикального образования.

А вот обратный пример (3а, б), в котором ладогармоническое тождество аккордов (доминанттерцквартаккорд тональности си-бемоль мажор) оборачивается полным несходством их по фактурным признакам (число голосов, диапазон, расположение, регистр). Само понятие *расположения* аккорда (широкое, тесное) является раскрытием его пространственных свойств и оказывается результатом влияния фактурной системы на гармонию.

Большую выразительную роль в формировании фониических свойств фактуры играет регистровое положение созвучия, а также расположение входящих в него звуков относительно друг друга. Известно, что созвучие в нижнем регистре, особенно в тесном расположении, вызывает ощущение густоты, плотности; ему присуща темная тембровая окраска. Созвучие того же звукового состава, но изложенное в верхнем регистре и широко расположенное, воспринимается, напротив, как пустоватое, прозрачное и светлое по тембру. Перемещение созвучия из одного регистра в другой, переход из тесного расположения в широкое (или наоборот), увеличение или уменьшение числа звуков (с учетом дублировок) — все это самым существенным образом влияет на восприятие его фактурно-фониических, красочно-темб-

ровых свойств. Наоборот, для гармонии регистровые перемещения или изменения расположения не играют такой роли, ибо ладогармонические тяготения от этого не зависят. Тем самым подтверждаются существующие представления о двойственности высотного потенциала музыкальных звуков: если с точки зрения гармонии созвучие во всех регистрах логически идентично само себе (поскольку музыкальное пространство мыслится здесь как однородная среда), то фактурно-фонические признаки созвучия (окраска, характер звучания) резко меняются в зависимости от его конфигурации и места в музыкальном пространстве (воспринимаемом в данном аспекте как неоднородная среда), что и было показано путем сопоставления вертикалей, представленных в нотных примерах 2 и 3.

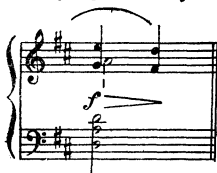
Колористические свойства созвучия (или ряда созвучий) возрастают по мере приближения к крайним регистрам, где в большей степени могут выявиться характеристические стороны художественного образа (имеются в виду ассоциации с картинами природы, с ее звуками — глухими, гулками, прозрачными, нежными, пронзительными и т. п.). Что же касается среднего регистра, то он скорее связывается со звучанием хора, ансамбля человеческих голосов; это объясняется антропоцентрическими свойствами регистровой системы.

Расположение звуков в созвучии — важный фактор формирования фактурных свойств вертикальных образований. Если расположение звуков находится в явном несоответствии с обертоновой моделью (при звуковой уплотненности в нижней части созвучия и разреженности в верхней), то может возникнуть ощущение фактурного неравновесия вертикального образования, своеобразной «искривленности» пространственных свойств созвучия, сочетания тяжеловесности с пустотой — такое звучание можно уподобить перевернутой (поставленной на свою вершину) пирамиде.

Свойства, присущие вертикальному образованию с позиций гармонии (ладовая устойчивость или неустойчивость) и фактуры (равновесие или неравновесие), приходят во взаимодействие (параллельное либо контрастное), что активно влияет на выразительные возможности созвучия. Так, ладогармоническая устойчивость довольно часто сопутствует фактурному равновесию созвучия в заключительных аккордах тех произведений классико-романтического стиля, где создается ощущение утверждения, уверенности или же умиротворения и спокойствия.

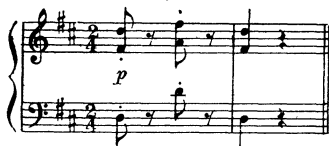
Продemonстрируем сказанное на ряде примеров разных стилей. Завершающие аккорды нотного примера 4 в целом построены по принципу сужения интервалов снизу вверх по вертикали (это особенно ясно в примерах 4б и г). Утвердительная интонация, возникающая в результате параллелизма ладовой устойчивости и фактурного равновесия, отчетливо слышится у Моцарта и Бетховена (примеры 4б, в); оттенок же созерцательности, мягкости проступает в остальных примерах (4д, г, а).

В. Моцарт. Соната
для ф-но № 6, ч. III, вар. XI
[Adagio cantabile]



46

В. Моцарт. Соната для ф-но № 17, ч. III
[Allegretto]



4в

Л. Бетховен. Соната для ф-но № 11, ч. I
[Allegro con brio]



4г

Ф. Шопен. Прелюдия оп. 28 № 21
[Cantabile]



4д

А. Скрябин. Прелюдия оп. 33 № 2
[Vagamente]



Ладогармоническая неустойчивость в сочетании с фактурным неравновесием созвучия ведет к обостренной напряженности звучания. Такая напряженность ясно слышна в следующем отрывке из Поэмы оп. 32 № 2 Скрябина (благодаря звучности резко диссонирующих аккордов, плотно и густо изложенных в «темном» регистре):



В случаях же контрастного взаимодействия (ладогармоническая устойчивость и фактурное неравновесие или наоборот) звучание вертикальной формации становится двойственным, в ней слышатся потенции к дальнейшему развитию. Например, в заключительных тактах фуги соль-диез минор Р. Щедрина (пример 6а) сравнительно устойчивая гармония септаккорда I ступени изложена в виде фактурно неуравновешенных созвучий, со «сгрудившимися» по краям звуками и широким разрывом посередине. Неистовость звучания, сочетающего стремительность с «топтанием» на месте, вызывает противоречивое ощущение: аккорды в последних тактах фуги словно не завершают, а обрывают ее на «полуслове», усиливая стремление к дальнейшему движению. Это вполне согласуется с местом данной фуги в цикле: она является пограничной между диезной и бемольной тетрадами, завершая предыдущую и становясь импульсом для последующей.

В примере 6б (пьеса № 2 из фортепианного цикла «Причуды» Мясковского) аккорды на слабых долях тактов гармонически неустойчивы, но фактурно уравновешенны. Образный характер приведенной темы (она служит в пьесе связующей партией), внутренне тревожный и вместе с тем томительный (*langente* — изнемогая, тоскуя, с томлением), требует дальнейшего развития, которое активизируется в последующей теме пьесы.

6а

[L'istesso tempo]



6б

In tempo, ma poco languente



При сравнении вертикальных компонентов, входящих в обе системы — гармоническую (в классическом понимании) и фак-

турную, — выявляются две пары понятий: *функциональная и фоническая* стороны в *гармонии* и *функциональная и фоническая* (красочная, колористическая) стороны в *фактуре*.

Функциональные свойства созвучия с точки зрения гармонии зависят от роли данного созвучия (в большинстве случаев — аккорда) в общем процессе реализации ладогармонического тяготения, а фонические — от его конкретного интервального состава. В свою очередь, функциональные свойства созвучия с позиций фактуры определяются художественно-пространственными отношениями входящих в него звуков — их равноценностью в звуковом составе ткани (например, при разного рода дублировках) или неравноценностью (рельефное выделение того звука, который входит в состав ведущей мелодии на фоне остальных звуков созвучия, включенных в пласт сопровождения). Очевидно, что при рассмотрении отдельного созвучия как компонента гомофонной ткани мелодическая рельефная линия целого оказывается представленной лишь в виде «точки», но это «выпуклая» точка (по сравнению с другими, фоновыми звуками данного созвучия).

Что же касается фактурно-фонических свойств созвучия, его красочности, колористичности, то эти свойства, как уже говорилось, зависят от его регистрового положения, от расположения входящих в него звуков относительно друг друга, от симметричности или несимметричности его строения и т. д.

Важно отметить, что функциональный аспект созвучия в обеих системах связан не только с вертикальной, но и с горизонтальной координатой: в гармонии горизонталь действует как тяготение, а в фактуре — как включенность созвучия в гомофонное, полифоническое или иное целое; при этом для фактурно-функциональной стороны созвучия крайне важным является также наличие или отсутствие глубинной координаты, то есть рельефо-фоновых отношений между звуками.

Напротив, фонические свойства в обеих системах связаны в первую очередь именно с вертикальной координатой. Имеется в виду оценка входящих в созвучие интервалов (с позиций гармонии) или же оценка характера звучности (прозрачность, плотность и т. п.) той или иной вертикальной формации (с позиций фактуры).

Таким образом, необходимо признать существование не двух, как принято считать, аспектов созвучия (функционального и фонического), а четырех: функционального и фонического в гармонии и — наряду с этим — функционального и фонического в фактуре.

Формы взаимодействия между обеими парами заметно менялись на протяжении развития европейского многоголосия, что частично было показано на приведенных выше примерах. Кристаллизовались интервальные структуры, наиболее характерные для тех или иных складов фактуры, — трезвучно-септаккордовые формы в гомофонно-гармоническом изложении, кварто-квинто-

вые дублировки в раннем органуме, терцово-секстовые параллелизмы в народных песнях с подголосочной полифонией и т. д. В современной музыке обнаруживается тенденция к усилению фонической стороны гармонии, а следовательно, и к большему акцентированию фактурно-пространственных свойств созвучий (например, в кластерных образованиях или в условиях сверхмногоголосия с его сонористической звучностью). Эта тенденция получает развитие во многих произведениях современности (более подробно об этом — в главе III).

Существенные трудности в изучении музыкальной фактуры возникают при определении природы и функций ее горизонтальной координаты. В научной литературе основное внимание уделяется вертикальному и глубинному измерениям, присущим фактурной системе. «Фактура представляет собой... организацию произведения *по вертикали*», — пишут Л. А. Мазель и В. А. Цуккерман (193, 331); «для фактуры специфично членение... по вертикали и глубине», — читаем у Е. В. Назайкинского (216, 78). Какую же роль берет на себя в фактурной организации горизонталь, которая, будучи временной категорией в музыке, вместе с тем называется в числе трех координат музыкального пространства? Здесь нет никакого противоречия, так как все явления в музыке, в том числе и фактурные, процессуальны, все они опираются на категорию времени. Таковы вертикальные (звуковысотные) отношения звуков (высота звука обусловлена числом колебаний в секунду), глубинные, рельефо-фоновые отношения планов, требующих определенного времени для формирования в музыкальной ткани (и для восприятия) их функций, и, наконец, само горизонтально-временное развертывание целого.

«Горизонтальность» как временная основа всех процессов в музыке раскрывается во множестве различных значений. Как бы протекая одновременно по нескольким руслам, переплетаются «струны» разных «слоёв» художественного времени в многослойном музыкальном потоке — фонического слоя, интонационно-синтаксического, композиционно-драматургического (см.: 214). Каждый из них построен по-своему, хотя и неразрывно связан с другими. По своим законам протекает время и в разных организациях музыкального языка — в ритмической, метрической и темповой; особая временная направленность возникает в ладогармоническом движении от неустоя к устоя, иная — в пределах всего тонального плана. Время в мелодике, обрисовывающее профиль мелодической волны, устремленной к кульминации и от нее, динамическое время разрастаний (*crescendo*) и спадов (*diminuendo*), широкие волны музыкально-сюжетного времени в образно-смысловых процессах целого — всюду протекание музыкального времени обладает своими отличительными чертами. Оно зависит от жанровых условий и вместе с тем определяет их: течение времени в зажигательно-вихревом танце отличается от временного течения в задумчивом скорбном

ариозо, меняется в зависимости от характера музыки (лирического, драматического или эпического), получает разную трактовку в различных разделах формы (время в экспозиции и время в разработке, в репризе). Наконец, оно модифицируется в зависимости от исторического, национального и индивидуального стиля (медлительное разворачивание в полифонических полотнах XVI века и стремительный бег в токкатах Прокофьева, Бартока; масштабность времени в симфониях Скрябина, Малера и сверхкраткость его у Веберна). А если проследить за «полифонией времен» в синтетических искусствах (в опере, балете, музыкально-драматическом спектакле, в кино- и телефильме), где музыкальное время приходит во взаимодействие с литературно-сюжетным, театрално-сценическим (см.: 173), то станет очевидным, что «горизонталь» в музыке обладает очень сложной структурой, опираясь одновременно на разные свойства художественного времени.

Многие музыканты подмечали эту множественность значений горизонтали. О двух видах горизонтали — мелодической и ладофункциональной — пишет С. Григорьев (92). «О горизонтальном» слухе, воспринимающем драматургию и форму, и «мелодическом», способном вслушиваться в жизнь одного звука, говорит Ф. Blumenfeld (23). На различие временных процессов в гармонии и в фактуре указывает Ю. Н. Тюлин (324).

Горизонтальная координата фактуры, как и все компоненты музыки, имеет временную природу; однако время проявляется в ней иначе, чем в других системах, например, в музыкальной форме. Для последней, кристаллизующейся лишь на композиционно-драматургическом уровне, особую важность приобретают причинно-следственные свойства времени, выражающие необратимость временного процесса. Становление художественной целостности, развертывание музыкального содержания, опирающееся на жанрово-тематическое развитие, на арки между корреспондирующими разделами, оказывается возможным лишь благодаря долговременной памяти слушателя.

Фактура же не требует значительного времени для кристаллизации всех сторон и признаков своего строения (склада, рисунка). Она проявляет специфику уже на фоническом и (частично) синтаксическом уровнях. Так, для формирования одного из самых простых фактурных образований — параллельных дублировок — достаточно совсем небольшого по протяженности участка ткани, в пределах которого организуется последовательность всего лишь из трех-четырех интервалов или созвучий. Уже здесь выявляются основные свойства этого склада: гоморитмичность и параллелизм движения голосов. Слух на протяжении звучания такой краткой последовательности вполне успевает определить строение ткани (в среднем и, тем более, медленном темпе).

Чем сложнее фактурное образование, тем, естественно, более продолжительное время необходимо для его организации и

восприятия. Однако оно всегда невелико. Например, участок ткани, необходимый для формирования аккордового склада, может состоять из последовательности всего лишь нескольких аккордов, в которой успевают сформироваться главные черты склада: гоморитмичность и разнонаправленность голосоведения (нередко в условиях четырехголосия).

Большого времени требует для своего становления гомофония, так как в ней начинают действовать рельефо-фоновые отношения, связанные с координатой глубины: кристаллизуется интонационно значительный компонент (мелодия) и подчиненное ему сопровождение; мелодия своеобразно аккумулирует в себе свойства сопровождения и одновременно противостоит ему. В мелодии-линии или в мелодическом пласте формируется собственное фактурное строение (в случае одноголосной линии — те или иные виды скрытого в ней многоголосия). Формируется фактурное строение и в сопровождающем пласте — аккордовое, фигурационное, полифонизированное и т. д. Однако и для кристаллизации гомофонного склада достаточной может стать временная протяженность в один-два такта. Приведем несколько примеров, в которых ясно видны указанные закономерности: несмотря на различия между конкретными формами изложения в музыке разных исторических, национальных и индивидуальных стилей и жанров, временной отрезок, необходимый для образования того или иного склада, всегда невелик (примеры 7а, б, в — изложение параллельными дублировками; 8а, б, в — аккордовое и аккордово-дублировочное; 9а, б, в, г — гомофонное).

7а

В. Моцарт Соната для ф-но № 6, ч. II

Andante



7б

Р. Шуман Юмореска



7в

М. Равель «Моя матушка гусыня», № 2, «Мальчик с пальчик»

Tres moderé



8a

Л. Бетховен. Соната для ф-но № 8, ч. I

Grave



8б

Ф. Шопен. Прелюдия оп. 28 № 20

Largo



8в

Très lent

Э. Сати. «Стрельчатая арка» (для ф-но) № 2



9a

В. Моцарт. Соната для ф-но № 12, ч. II

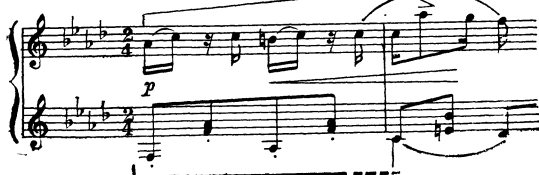
Adagio



9б

Р. Шуман. «Карнавал», № 17

Passionato



Un poco meno mosso



9г

С. Прокофьев. Соната для ф-но № 9, ч. III
Andanté tranquillo

Несколько увеличивается необходимая протяженность времени при становлении имитационно-полифонического склада. Он опирается на соотношение минимум двух компонентов (участков) фактурного процесса, а полифонический эффект возникает лишь в особых условиях высотно-временного сдвига. Сами же участки (разделы) могут иметь разную структуру: одноголосная пропоста и одноголосная же респоста, одноголосная тема и двухголосный ответ (то есть тема с противосложением), два многоголосных раздела (при вертикально-подвижном контрапункте). Каждый раздел должен быть создан и воспринят как самостоятельная фактурная данность, простая или сложная, имеющая собственное строение и включающая в себя становление одноголосной темы-мелодии (например, в экспозиции фуги), а иногда и сопровождения к ней, также имеющего свою фактурную форму (звено имитации само может быть многоголосным, например — гомофонным). Помимо этого, уже на более высокой ступени фактурного строения эти разделы должны быть определенным образом соотносены между собой и восприняты слухом как по отдельности, так и в совместном действии — в качестве имитационно-полифонической структуры. Вся сложная многоуровневая структура имитационно-полифонического склада обнаруживается лишь после вступления второго раздела (имитации) и требует для своего формирования и узнавания большего времени, чем, например, аккордовый склад. Несмотря на это, время для становления имитационно-полифонического склада также сравнительно невелико; участок ткани может не превышать нескольких тактов.

Даже кристаллизация сложного синтетического целого, где в одновременности соединяются склады, построенные на различных фактурных принципах (и, соответственно, повышается иерархичность структуры ткани), требует не очень большой протяженности — опять-таки порядка нескольких тактов (см. анализ фрагмента из 24-й симфонии Мясковского на с. 95—97).

В развитом имитационно-полифоническом складе (особенно в фуге) мы сталкиваемся с тем обстоятельством, что с увеличением сложности фактурного строения увеличивается время, необходимое для его становления, и, следовательно, возрастает значение горизонтальной координаты. Горизонталь (время) в имитационно-полифонической структуре приобретает уже некоторые причинно-следственные свойства: респоста становится таковой только потому, по той причине, что до нее прозвучала пропоста, которая и вызвала следствие, то есть респосту. Благодаря таким свойствам горизонтали-времени в имитационно-полифонической структуре иногда начинают формироваться некоторые признаки синтаксической и даже композиционной организации: отношения темы и ответа в фуге бывают аналогичны отношениям между первым и вторым предложениями гомофонного периода. Этому способствуют протяженность темы (если она охватывает два-три такта и соотносима по масштабу с гомофонным предложением), стремление к квадратности, гармонические закономерности (тема, модулирующая в доминанту, и тональный ответ, возвращающийся в исходную тональность, вместе составляют вопросо-ответную структуру). Этим условиям соответствует тема фуги соль-диез минор из I тома ХТК И. С. Баха.



Говоря о дифференциации фактуры по разным параметрам, Е. В. Назайкинский отмечает, что «членение фактурных компонентов и элементов по горизонтали нередко является следствием синтаксических и композиционных разграничений» (216, 80). Компонентом фактуры по горизонтали автор называет фактурную ячейку, которая обычно повторяется. Несмотря на достаточную распространенность в музыке танцевальных, этюдных жанров, фактурная ячейка, однако, не является обязательным компонентом для всех видов фактуры (например, для аккордового или полифонического изложения). Кроме того, действие ее распространяется в основном на сопровождающий пласт в гомофонном складе (однотипные фигуры аккомпанемента).

Поскольку ячейка иногда определяется не только фактурными, но также синтаксическими и композиционными требованиями, она является хотя и частым, но все же частным случаем,

так что ее, по-видимому, нельзя считать основной специфической единицей горизонтального членения фактуры. Что же в таком случае является главным компонентом фактуры по горизонтали, присутствующим всегда, во всех фактурных образованиях и не определяемым требованиями синтаксиса или формы композиции?

Выше говорилось о небольшом по времени участке ткани, в пределах которого успевают полностью сформироваться все признаки того или иного фактурного образования (дублировочного изложения, аккордового, гомофонного, полифонического, синтетического). Такой участок ткани необходим для любого склада, это начальный этап развития всякого вида фактуры, от простейшего до сложнейшего. Этот участок не зависит от синтаксических и композиционных закономерностей, он диктуется только специфически фактурными требованиями и обязательно присутствует во всех видах изложений, хотя и не всегда отграничен от последующих этапов развития фактуры.

Таким образом, строение всякого фактурного образования организовано как первоначальная *экспозиционная фаза*, в которой формируются все признаки данного вида изложения, с возможным последующим развертыванием. Во многих случаях экспозиционная фактурная фаза уподобляется «ядру», которое затем начинает развертываться. Как известно, структура ядра с развертыванием — нередкое явление в сфере имитационно-полифонического тематизма.

Механизм действия фактурного «ядра» и его развертывания легко показать именно на материале музыки имитационно-полифонического склада. Диалогичность, заложенная в имитационно-полифоническом фактурном «ядре»⁵, получает развитие в дальнейшем: могут включаться следующие голоса, другие регистры; возможны убыстрения или замедления вступлений (стреттность, уменьшение или увеличение темы), видоизменения темы (например, ее обращение). Диалог очень часто превращается в «полилог» (если число голосов — более двух), но сам принцип передачи интонационной инициативы от голоса к голосу, составляющий основу имитационно-полифонического склада, не нарушается: фактурное «ядро» продолжает развертываться.

В предложенном понятии экспозиционной фактурной фазы, или фактурного «ядра», по-видимому, фиксируются специфические, необходимые свойства компонента фактуры по горизонтальной координате: обязательность для *всех* видов фактуры и

⁵ Имеется в виду *фактурное* «ядро», то есть участок ткани, на котором организуется имитационно-полифоническое ее строение. Это *первая пара* голосов — тема и ответ, составляющие диалог, поскольку сущность имитационности проявляется лишь после вступления ответа, но не раньше. Фактурное «ядро», таким образом, принципиально отличается от *тематического* ядра внутри полифонической темы, в котором содержатся наиболее выпуклые интонации.

достаточная автономность, независимость от синтаксической организации. Условность же его границ объясняется двойственной — пространственной и временной — природой горизонтальной координаты фактуры. Вместе с тем условная граница «ядра» достаточно ясна: она проходит там, где склад уже полностью сформировался, а восприятие полностью его идентифицировало.

Возникнув, любой склад может оставаться определяющим на обширных участках целого, не претерпевая сколько-нибудь значительных изменений вплоть до конца произведения (пример — имитационная полифония на протяжении всей фуги). Длительное действие одного фактурного строения — нередкое явление; в этом случае по горизонтальной координате выделяется фактурное «ядро», после которого следует обширное фактурное развертывание.

Развертывание «ядра» может строиться по-разному. В одних случаях неизменным остается не только склад, но и конкретная конфигурация⁶. Это отчетливо заметно в гомофонии, где повторение фигур-рисунков как раз и приводит к образованию фактурных ячеек. Однако и при повторах, даже текстуально точных (то есть при неизменных фигурах), всегда происходит то или иное развитие — благодаря некоторым исполнительским изменениям темпа, динамики, штрихов, артикуляции, а иногда (при нетемперированном строе) и высоты звучания. При неточных же, варьированных повторах изменения касаются уже интонационного строения: реализуются фактурные потенции, содержащиеся в «ядре».

В других случаях фактурное «ядро» подвергается более интенсивному развитию: при неизменном складе меняются конкретные фактурные рисунки — это наблюдается очень часто. Особое богатство и разнообразие рисунков в пределах гомофонии встречаем у Моцарта, Шопена, Шумана.

Если же возникают частые и резкие смены складов, равно как и рисунков-конфигураций, что характерно для развивающих и разработочных разделов, то каждый из складов может быть представлен лишь фактурным «ядром» с очень небольшим развертыванием, а то и вовсе без такового. Однако во всех случаях имманентным свойством фактурной горизонтали является небольшой по временной протяженности участок ткани, где обнаруживаются все признаки того или иного вида фактуры.

Сравнение свойств фактуры и формы-композиции позволяет сделать еще один вывод об их принципиальном различии. Критерием различий служат не только «малое» время, необходимое

⁶ Думается, что понятие *конфигурации*, или *фактурной фигуры*, точнее отражает строение музыкальной ткани, чем понятие рисунка; об этом пишет Е. В. Назайкинский (216). Однако понятие *рисунка* настолько прочно вошло в практику, что отказываться от него вряд ли целесообразно: в настоящем исследовании «фигура», «рисунок», иногда «конфигурация» будут использоваться как синонимы.

для организации фактуры, и «большое» время, в рамках которого выстраивается композиция, но также и особые структуры становления обеих систем во временном процессе. Фактурное «ядро-кристалл» — это первый этап становления фактуры, с него начинается процесс развития в произведении. Целостная же композиция — последний, обобщающий этап этого развития, его результат.

Выражаясь метафорически, обе системы как бы симметричны по отношению друг к другу; при этом фактура в целом «хореична» (развиваясь от «кристалла» к процессу), композиция же «ямбична» (от процесса — к «кристаллу»), в чем проявляется диалектичность соотношения этих категорий (отрицание отрицания, переход количества в качество, единство противоположностей). Эту «зеркальную» симметрию можно выразить в двух специально составленных фразах, вторая из которых является как бы «ракоходным» вариантом первой (аналогичное явление встречаем в палиндромах):

ФАКТУРА

формируется в
произведении,
начинаясь от
«кристалла» и
устремляясь к
последующему
процессу;
процесс
последовательного
устремления к
«кристаллу»
заканчивается в
произведении
формированием
КОМПОЗИЦИИ

Фактура, то есть музыкальное пространство произведения, непрестанно вовлекается в общий композиционный процесс, то есть развивается в музыкальном времени. Благодаря этому можно в применении к фактуре говорить о процессуальности, выражающейся в сменах фактурных форм, в фактурных «модуляциях», отклонениях, сопоставлениях. Это горизонтальное развитие фактуры на протяжении всей композиции играет немалую формообразующую роль. Общее строение фактуры в произведении может стать подобным ладотональному и гармоническому строению. Точно так же, как в тональном плане произведения соотносятся главная и побочные тональности, в его «фактурном плане» могут быть сопоставлены *основной* склад (например, гомофонный в сонате) и ряд *подчиненных* (иные виды изложения, например, полифонический эпизод в сонате). Аналогично сменам ладовых функций и конкретных аккордов возникают смены конкретных фактурных рисунков внутри склада.

В этом смысле можно проводить параллели между понятиями тонального плана и фактурного плана произведения.

Таким образом, основными компонентами ткани в ее членении по разным фактурным координатам являются: по вертикали — линии, пласты, слои (верхние, средние, нижние); по горизонтали — фактурное «ядро», или экспозиционная фаза, а также последующие этапы развертывания; по глубине — планы (передний, средний, задний). Каждый компонент, выделяясь в определенном аспекте, вместе с тем формируется и по всем остальным фактурным параметрам. Так, линия, выстраивающаяся во времени, по горизонтали, обязательно ориентирована в звуковысотном отношении. Различение планов в музыкальной ткани возможно лишь при условии, что они оформлены звуковысотно и разворачиваются во времени. Наконец, в фактурном «ядре» формируется тот или иной вид фактуры со всеми присущими ему координатно-компонентными признаками.

Неразрывная связь всех элементов — основа целостности музыкального звучания. Она особенно заметна при рассмотрении *голоса* как главного компонента музыкальной фактуры. Голос по природе своей синкретичен: он выделяется по вертикальной координате (как верхний, нижний), по глубине (самостоятельный или подчиненный) и, будучи «линией», развертывается в горизонтальном направлении. Голос является компонентом реального многоголосия, но сам способен содержать в себе богатую, развитую и разнообразную систему скрытого многоголосия.

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, окруженный тишиной-фоном (в «глубине» акустического пространства). Фактурные закономерности зарождаются уже на уровне точки-звука и приобретают в развитых видах многоголосия — на более высоких уровнях развития музыкальной ткани — новые качества. Так, физическое выделение одного звука на фоне тишины трансформируется в специфически музыкальное выделение рельефного голоса или пласта (как носителя темы) на фоне подчиненного ему сопровождения. Вертикальная ориентация звука (по абсолютной высоте) перерастает в сложные звуковысотные и фактурные отношения голосов и пластов многоголосия. Временная продолжительность — физическое дление звука — модифицируется во временное развертывание, движение, развитие музыкальной материи, приводящее в результате к конечной цели — созданию целостной художественной композиции. Вместе с тем целостность изначально присуща уже отдельному звуку. Неразрывное диалектическое единство сторон фактуры — основа бесконечного разнообразия реальных звучаний в музыкальном искусстве.

3. ИЕРАРХИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ (ТИПЫ, СКЛАДЫ, РИСУНКИ)

В какие функциональные отношения вступают между собой голоса фактуры? По-видимому, можно выделить два наиболее общих *типа* отношений. Первый из них основан на функциональном равноправии голосов, возникающем в условиях гоморитмического строения многоголосия. Голоса складываются в каждый момент времени в единые вертикальные комплексы — интервалы, созвучия, аккорды, кластеры; благодаря этому понижается вероятность выделения каких-либо голосов — все они как бы уравниваются в правах, выполняя в ткани приблизительно одинаковые функции. Отношения голосов носят характер координации. Поскольку этот фактурный тип строится на принципе функционального равноправия компонентов ткани (имеющих одну, одинаковую функцию), он по структуре является *монофункциональным* — в отличие от *полифункционального* типа фактуры.

В наибольшей мере монофункциональность проявляется в ленточном голосоведении, в дублировках, а также в вертикальных кластерных «колоннах». Действительно, в таких фактурных образованиях почти невозможно говорить о голосах рельефных и фоновых: они движутся в одном ритме, а нередко и совершенно параллельно, что подчеркивает их «одинаковость». Изложение дублировками часто называют лентой, утолщенной линией, имея в виду монолитность голосов; «один слой, обладающий... одной функцией» — так определяет сущность этого изложения С. С. Григорьев (92, 153). Действие глубинной координаты сводится здесь к минимуму (в отличие, например, от гомофонного склада, где мелодия противопоставлена аккомпанементу). Вместе с тем — в силу закона пограничного контраста — крайние голоса всегда несколько выделяются, становятся более выпуклыми, чем средние: глубинная координата находится как бы в потенциальной готовности. Аккордовый склад (отличающийся высокой степенью монолитности звучания целого) обычно называют хоральным. Однако функции голосов даже в таком изложении не совсем равноценны: крайние обрисовывают, по выражению Ю. Тюлина, «мелодические контуры» гармонического образования (324, 25), средние же более статичны и интонационно нейтральны.

Нередко верхний голос аккордового склада приобретает значительную самостоятельность и, несмотря на гоморитмичность ткани, в достаточной степени противостоит другим и становится мелодически выпуклым. Называя такой вид аккордового склада гомофонно-гармоническим, подчеркивают свойственное гомофонии противопоставление рельефа и фона. (Однако развитая гомофония имеет полиритмическую, вернее, «гетероритмическую», структуру: именно при этом условии противопоставление мелодии и аккомпанемента становится особенно заметным.)

Между указанными видами аккордового склада (хоральным и гомофонно-гармоническим) невозможно провести жесткую границу, хотя в целом хоральный склад находится в пределах монофункционального типа фактуры, тогда как гомофонно-гармонический вид аккордового склада логически занимает промежуточное положение между монофункциональным и полифункциональными типами. Несмотря на то, что в фактуре монофункционального типа глубинная координата в какой-то мере все же может проявляться, основными координатами здесь оказываются вертикаль и горизонталь: именно они служат главными «строительными» единицами этого фактурного типа.

Что же касается другого — полифункционального — типа, то он опирается на функциональное неравноправие компонентов, возникающее в полиритмичном изложении, в результате чего один или несколько голосов выделяются как рельеф, другие же остаются фоновыми: отношения компонентов основываются на субординации (мелодия и аккомпанемент в гомофонии, тема и противосложение в полифонии).

Главные представители полифункционального фактурного типа — гомофонный и полифонический склады — часто существуют совершенно самостоятельно, не совмещаясь и не переходя друг в друга. Вместе с тем нередки случаи, когда они сближаются, что приводит к самым разнообразным формам синтеза.

Фактурные образования, в которых принципы гомофонии и полифонии действуют на равных (или почти равных) началах, оказываются особенно сложными по структуре. Таково сочетание гомофонии с имитационной полифонией (например, канон с сопровождением в дуэте «Враги» из оперы Чайковского «Евгений Онегин» или в репризе Ноктюрна из 2-го квартета Бородина); гомофонии с контрастной полифонией (квартет из оперы «Риголетто» Верди, реприза I части 2-го концерта Рахманинова, многие фрагменты из си-минорной сонаты Листа, сонат си минор и си-бемоль минор Шопена); наконец, гомофонии и обоих видов полифонии (побочная партия экспозиции I части 6-й симфонии Чайковского, кульминация финала из 24-й симфонии Мясковского). Подобные сочетания встречаются в музыке с особенно сложной и богато развитой тканью, где фактурное целое складывается из многих реально звучащих линий и пластов. Такие образования могут быть названы *фактурно полиморфными* (по аналогии с полиморфными структурами в музыкальной форме, где одновременно действуют различные принципы формообразования), тогда как склады, основанные на действии какого-либо одного принципа, можно назвать фактурно мономорфными (таковы все известные склады, если они выступают в «чистом» виде).

Таким образом, при сравнении структур двух описанных типов фактуры — монофункционального и полифункционального — выясняется кардинальное отличие их друг от друга: если монофункциональный тип опирается в основном на действие двух

фактурных координат (вертикали и горизонтали), то в полифункциональном типе действуют все три (включая глубину); активное проявление глубинной координаты обязательно для формирования фактуры полифункционального типа, оно является неотъемлемым его свойством.

Пользуясь пространственными понятиями, монофункциональный тип можно метафорически назвать «плоскостным» (по аналогии с плоскостью в математическом смысле, имеющей только два измерения — ширину и длину), а полифункциональный — «объемным», так как в нем моделируется трехмерное (объемное) пространство (имеющее три измерения — ширину, длину и высоту).

Помимо того, существуют, так сказать, однокоординатные явления, в которых действует в основном горизонталь. В наиболее чистом виде это одnogолосные построения, интонационное содержание которых сводится к повтору одного звука; другая разновидность — гаммообразная (поступенная) линия, где, однако, все же возникают вертикальные отношения (прежде всего между крайними звуками). (Обе эти разновидности будут рассмотрены в главе II.) Обращаясь к пространственным метафорам, такое построение можно условно назвать «линейным» (но не линейным, ибо последнее понятие несравненно шире, сложнее и основывается на представлении о преобладании в многоголосной полифонической ткани горизонтально-мелодического движения самых разных видов). В этом «линейном», предельно горизонтализированном построении отсутствуют мелодические скачки; здесь нет (или почти нет) предпосылок для возникновения вертикальных сопряжений между разными по высоте звуками, а следовательно, и для зарождения скрытых голосов (как факторов скрытого многоголосия). «Линейные» построения могут входить в состав многоголосной ткани как педальные или оstinатно повторяемые звуки, а в состав развитой одnogолосной мелодии — как ее фрагменты. Впрочем, в современной музыке подобные построения иногда приобретают самодовлеющий характер — при медитативности, неспешности развертывания с преобладанием медленных темпов, длительных повторов одного звука (напомним темы из 3-й симфонии и виолончельного концерта Б. Тищенко, из 2-й симфонии А. Тертеряна), а также в сфере образов стремительной напористости, оstinатного «топтанья» (таков хор В. Тормиса «Заклятие железа», рисующий архаический обряд шаманского заклинания оружия и построенный почти полностью на оstinатном одnogолосном псалмодировании).

Сложный по структуре «объемный» фактурный тип и более простой «плоскостной» действуют в музыке как по отдельности, так и совместно («плоскостное» аккордовое сопровождение в го-мофонии, дублировка темы в полифонии). Различные сочетания их, сопоставления, взаимопереходы, совмещения как в более обычных, так и в новых, модифицированных структурах — со-

ставляют великое многообразие изложения ткани в музыке разных стилей, жанров и форм⁷.

Фактурная система иерархична по структуре. К наивысшему и наиболее обобщенному ее уровню относятся *фактурные типы* — категория, в которой *функциональная сторона пространственно-координатной природы музыкальной фактуры находит наиболее обобщенное, абстрактное отражение*. 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 фониической стороны фактуры*. В складах на первый план выходят конкретные компоненты фактуры и их отношения. При анализе склада уже недостаточно указать (в обобщенной форме), например, на «объемные» отношения пластов как рельефа и фона: здесь необходима конкретизация в виде глубинного противопоставления более яркой мелодии и менее яркого аккомпанемента в гомофонии или же более выпуклой темы и менее выпуклого противосложения в полифонии. При анализе отношений компонентов в «плоскостном» типе должен быть раскрыт характер этих отношений (слияние компонентов ткани в аккордовых монолитах хорального склада или в утолщенной линии-ленте дублировок).

Типы и склады — это высший и средний уровни общей фактурной иерархии, построенной по принципу логического перехода от обобщенности к конкретизации. Низший, самый конкретный уровень иерархии составляют *рисунки* (фигуры) ткани, в которых *находят свою окончательную материализацию пространственные типы и склады музыкальной фактуры, воплощаясь в конкретных чувственно-звуковых формах, обладающих ярко выраженными фониически-колористическими свойствами*. Регистровое положение, расположение тонов в созвучии, движение мелодической линии (восходящее или нисходящее, поступенное или зигзагообразное), звучание (тихое или громкое), агогические и артикуляционные особенности, а часто и тембровая окраска линии — все это оказывается чрезвычайно важным

⁷ По-видимому, особое место среди фактурных образований занимает *гетерофония*. Как было сказано выше (см. с. 34), она включает в себя самые разные художественно-пространственные явления. Таковы «линейный» тип изложения (унисонная линия с эпизодическими расслоениями как самый элементарный вид), «плоскостной» (дублировки, микстурные утолщения, комплексные ленты) и, наконец, «объемный» — в подголосочно-полифоническом варианте (с приблизительно равноценными по мелодическому значению подголосками) или даже с элементами гомофонии (если основной напев более или менее рельефно выделяется на фоне подголосков). Эти явления также относят к гетерофонии (см.: 282, 4—6). Гетерофония, таким образом, — не склад и даже не единый фактурный тип, а та «фактурная магма», из которой выросли самые разнообразные формы многоголосия. Объединяющим началом для всех видов гетерофонии является принцип одновременного сочетания разных вариантов одной и той же мелодической линии.

для создания конкретного облика фактурного рисунка в каждом отдельном случае.

Именно в рисунке (в фигуре) особенно ярко раскрываются фониические, колористические свойства фактуры: ее прозрачность или плотность, светлая или темная окраска звучания. В рисунке находят музыкальное воплощение те или иные образы движения: легкие прыжки или тяжеловесная поступь, кружение или парение, взлеты, спады, приближения и удаления. Формируются здесь и некоторые жанровые черты музыки (формулы вальса, мазурки, марша; фигуры, свойственные этюду или ноктюрну, баркароле или джазовой импровизации). Рисунок активно организует специфически исполнительские свойства ткани — фортепианной, оркестровой хоровой. Его характер нередко становится центральным объектом внимания исполнителей, исследующих особенности музыкальной ткани (в «исполнительском» ракурсе, о котором говорилось во «Введении» — с. 18).

Рисунок может строиться как обычная, эталонная формула (типовая фигура аккордового аккомпанемента и т. п.), но часто принимает совершенно индивидуальные формы, становясь важнейшей чертой композиторского стиля (рисунки ткани у Шопена и Шумана, Прокофьева и Листа, Бетховена, Стравинского, Скрябина, Шостаковича).

Фактурный рисунок — неотъемлемый атрибут любой музыкальной ткани. Так, в аккордовом складе он зависит от конкретной структуры вертикали, то есть от числа голосов, регистра, ритмики, в имитационной полифонии — от числа голосов, порядка (архитектоники) вступлений. Наибольшим богатством и разнообразием фигур обладает гомофония.

Богато орнаментированный фигурами рисунок гомофонной ткани нередко именуют фигурацией (от лат. *figurare* — придавать вид, украшать фигурами). В научной литературе подробно рассматриваются различные ее виды (см.: 324; 351). Особенно интересна природа гармонического и мелодического видов фигурации, отчетливо обнажающаяся в одnogолосном изложении фигурированной линии. Гармоническая фигурация образуется как аккордовый склад, находящийся в недрах скрытого многоголосия («разложенные» аккорды, арпеджио, аккордовые тремоло и т. п.), — множество примеров встречаем в произведениях венских классиков. В основе мелодической фигурации лежат гораздо более сложные виды скрытого многоголосия, так как в линии возникают дополнительные, арочные связи между неаккордовыми звуками; этот вид фигураций расцветает в творчестве романтиков, а позднее — у Дебюсси, Равеля, Рахманинова, Скрябина, Метнера, Мясковского, Прокофьева и др. Тонкие изгибы мелодической фигурации в сопровождающем голосе нередко приближают его по выразительности к основной гомофонной мелодии — он начинает звучать уже как контрапункт (например, в ми-бемоль-мажорной прелюдии Рахманинова).

В многоголосном фигурационном изложении (чаще — в оркестровой музыке), наполненном разнообразной орнаментикой переплетающихся линий, иногда создается общая звучность красочного характера (напомним — из множества напрашивающихся примеров — пышность партитур «Шехеразады» и Испанского каприччио Римского-Корсакова, «Ноктюрнов» Дебюсси, искрометность балетов Стравинского, тонкое кружево музыкальной ткани симфоний и концертов Рахманинова, изобразительную звукопись музыкальных картин Лядова, колористичность звучаний в «Музыке для струнных, ударных и челесты» Бартока). Во многих случаях фигурационность заметно полифонизирует сопровождающий пласт гомофонии.

Реальное многоголосие, в котором богато развита фигурационность, в известной степени «подавляет» скрытое многоголосие, «запрятанное» внутри отдельных линий, однако основой всевозможных форм гармонической и мелодической фигурации всегда остается именно скрытое многоголосие различных видов, которое способствует как декоративной живописности, так и тонкой эмоциональной выразительности фигурационных рисунков.

Итак, типы фактуры — как обобщающая категория фактурной иерархии — конкретизируются в складах, а последние, в свою очередь, — в разнообразнейших рисунках ткани. На высшем уровне иерархии самым сложным оказывается полифункциональный «объемный» тип, воплощающийся в гомофонном и полифоническом складах, а также в различных фактурно полиморфных образованиях.

Однако богатство и широта выразительных возможностей в «объемном» типе определяются не только тем, что в нем участвуют все три координаты фактуры (вертикаль, горизонталь, глубина), но и особыми фактурообразующими свойствами глубинной координаты, действующей в двух радикально различных проявлениях, на которых основаны грандиозные по значимости и всеохватности фактурные (шире — общемузыкальные) принципы мышления в европейской музыке — гомофония и полифония.

Гомофонный склад формируется как соотношение рельефного и фоновых компонентов, предстающих в одновременности — в аспекте глубинной координаты — в виде мелодии и аккомпанемента. Важнейшим свойством гомофонии в ее «чистом» виде является присущая голосам функциональная неизменность: тот голос, в котором начала звучать мелодия, так и остается до конца гомофонного построения ведущим, другие же — аккомпанирующими, подчиненными. В гомофонном складе отношения мелодии-рельефа и аккомпанемента-фона по *глубинной* координате *стабильны* (можно говорить о действии принципа «*глубинной стабильности*»).

Если же мелодия начинается в одном голосе, а затем передается другому и при этом мелодическое целое звучит на фоне

аккомпанемента, то возникает более сложное явление, чем гомофония. Такие примеры встречаем в лирическом диалоге начала II части 16-й сонаты Бетховена, в юмористической сценке-диалоге «Улица просыпается» из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева. В обоих случаях темы звучат на фоне аккомпанемента; во 2-м предложении мелодия переходит в другой регистр — передается другому голосу по законам вертикально-подвижного контрапункта (у Прокофьева — к тому же со сменой тембра: от фагота к скрипке). Благодаря эффекту диалогичности в гомофонной структуре обнаруживаются полифонические потенции, которые оказываются тем более заметными, чем короче отрезки мелодий, вступающих в диалог. В приведенных примерах из музыки Бетховена и Прокофьева присутствие этих потенций не так уж заметно, поскольку протяженность каждого компонента диалога довольно велика (охватывает предложение периода). Однако во многих случаях «удельный вес» имитационно-полифонического начала в недрах гомофонии оказывается гораздо более значительным. Так, в дуэте Лизы и Германа из 6-й картины оперы Чайковского «Пиковая дама» в момент реплики-ответа Германа (т. 3—4) ясно слышна довольно краткая имитация на фоне аккомпанемента. Нечто подобное обнаруживается и в дуэте Кончаковны и Владимира Игоревича из оперы «Князь Игорь» Бородина.

При интонационном сходстве диалогических голосов (как в приведенных выше примерах) в гомофонной ткани становятся различимыми более или менее явные признаки *имитационного* вида полифонии, при несходстве же возникает особый *синтез имитационного* вида (голоса «перекликаются») и *контрастного* (они интонационно различны) — но на фоне аккомпанемента, то есть в условиях гомофонии. В последнем случае (примеры — связующая партия I части 17-й сонаты Бетховена, подход к репризе в соль-мажорной прелюдии Рахманинова, раздел Менуэтто из его же этюда-картины соль-диез минор и др.) фактурная многогранность целого очень заметна.

Совершенно очевидно, что все перечисленные образцы, в целом гомофонные, обладают некоторыми чертами фактурной полиморфности. В рамках же ничем не усложненной гомофонии (которая довольно часто встречается в несложных по образному строю и не крупных по протяженности романсах, песнях, танцах) глубинная координата фактуры стабильна — функциональные отношения голосов в целом неизменны.

Таким образом, любое нарушение гомофонного принципа глубинной стабильности (благодаря имитационным или контрастно-тематическим диалогическим перекличкам при передаче главной мелодии от голоса к голосу) приводит к пробуждению в недрах гомофонной ткани полифонических потенций.

Если же изложение имеет «чисто» гомофонное строение, то рельефный компонент ткани централизует свою функцию: он *один* ведет мелодию, не передавая ее последовательно другим

голосом, и выступает *один*, не разделяя с ними свое главенство. Структура «чисто» гомофонной ткани *монорельефна*.

Суммируя вышеизложенное, можно сформулировать сущность «чистой» *гомофонии* следующим образом: этот склад относится к «*объемному*» фактурному типу, опирается на принцип *глубинной стабильности*, при котором функции компонентов неизменны, и воплощается в *монорельефной* структуре ткани.

Как было показано выше, «объемный» фактурный тип в целом гораздо сложнее «плоскостного»: в гомофонном складе, являющемся одним из представителей полифункционального типа, раскрываются такие свойства структуры, которых нет в складах монофункционального типа. Речь идет об особой иерархичности самой гомофонии: и рельефный, и фоновый ее компоненты имеют свое собственное фактурное строение. И если глубинно-стабильное отношение рельефа и фона — это высший, именно гомофонный уровень структуры склада, то строение каждого отдельного компонента относится к более низким уровням гомофонной иерархии.

Входят ли эти уровни в рассмотренную выше общую фактурную иерархию? Да, но они находятся в пределах самой гомофонии, которая, будучи складом, репрезентирует средний уровень общей иерархии (типы — склады — рисунки). Забегая вперед, скажем, что многоуровневой (хотя и иной, нежели в гомофонии) оказывается также структура полифонического склада, а тем более — фактурно полиморфных образований. Это — общее свойство всех представителей «объемного» типа, отличающее их от складов «плоскостного» типа.

Строение рельефно-мелодического, равно как и аккомпанирующего, пласта может быть очень разнообразным. Так, в роли гомофонного рельефа выступает одnogолосная мелодия (наиболее частый и самый «чистый» случай); она способна — благодаря интервальным и аккордовым дублировкам — превратиться в рельефно-мелодический пласт (1-я тема из «Элегии» Рахманинова, средний раздел из его же прелюдии соль минор). Фоном же может стать практически любое фактурное образование — от выдержанного (педального) звука («Подойду, подойду» из оперы «Хованщина» Мусоргского) либо аккорда (реприза прелюдии Дебюсси «Холмы Анакапри») вплоть до сложнейших видов полифонизированной ткани, столь распространенных в музыке романтиков.

Важнейшее свойство сопровождающего пласта в гомофонии — тенденция к расслоению. Характерной фактурной формулой в ранних образцах оперной гомофонии явилось его расслоение на бас и аккорды. И позднее многие конкретные формы гомофонного сопровождения опирались на типовые аккомпанементные фигуры, восходящие к аккордовому складу.

Какие же художественно значимые фактурные особенности, неотъемлемые от функции сопровождения в гомофонном складе, присущи аккордовым формам? С. С. Скребков (283) указывает

на диалектическую природу аккордового сопровождения, совмещающего в себе потенции, идущие как от остигатного гетерофонного принципа (слияние в гоморитмические вертикали), так и от полифонической переменности (обособленность аккордов от баса, самостоятельность терцовой структуры).

Расслоение ткани постепенно — в результате многовековой практики — привело к поляризации функций компонентов: гомофонная мелодия, избавленная от имитационных повторов (с которыми сопряжена полифония, где рельефная мелодическая формация по этой причине ограничена сравнительно краткими масштабами), сосредоточилась в одном голосе музыкальной ткани и развернулась в бесконечном богатстве мелодического дыхания безбрежной оперной, инструментальной, симфонической кантилены от XVII—XVIII веков до современности. Ведущая мелодия стала способной к высшим степеням выражения личностного, эмоционального начала; в ее структуре сфокусировано интонационное содержание всей ткани. Поэтому естественными (на более ранних этапах развития гомофонии, а также в условиях бытовых вокальных и инструментальных жанров) становятся «простые» виды сопровождения, предоставляющие мелодии наибольший простор для достаточно самостоятельного развития. Оптимальной формой аккомпанемента является здесь аккордовое сложение, в котором горизонтальные линии гораздо менее индивидуализированны, чем основная мелодия; однако именно в нем аккумулируется гармонический смысл целого, то есть важнейшее свойство склада, для которого функционально-гармоническая система стала основой. Рельефо-фоновые отношения выражены при этом предельно отчетливо, мелодия парит над аккомпанементом, глубинная координата, как уже отмечалось, стабильна.

Говоря о гомофонном складе, нельзя обойти богатейшие возможности его фактурного рисунка (см. выше, с. 58). Структура гомофонии вынуждала сопровождение подчиняться ведущей мелодии, но, с другой стороны, это подчинение вело к поискам разнообразия: сосредоточив главные силы выразительности в мелодии, стабилизовав отношения рельефа и фона по глубинной координате, музыкальное искусство начинает искать новых путей к оживлению подчиненного пласта, к повышению его «конкурентоспособности» посредством постепенной мелодизации, индивидуализации фона — от простых видов гармонической фигурации к совершенно неповторимым рисункам, которые были найдены в музыке романтиков. Однако столь сложные конфигурации — уже следствие процесса синтеза гомофонии с принципами полифонии.

Полифонический склад, наряду с гомофонным, — другой важнейший представитель «объемного» типа фактуры. Обнаруживая черты общности с гомофонией как склад полифункционального типа, полифония принципиально отличается от нее по характеру действия глубинной координаты. Не стабилизация

функциональных отношений между рельефом и фоном по глубине, не централизация рельефной функции в одном голосе, а, напротив, поочередное, комплементарное выдвижение каждого компонента ткани на роль рельефа (с поочередным же уходом на положение фона) — вот сущность полифонического принципа. Подчеркивая поочередность приобретения голосами права тематического первенства в имитационной полифонии, С. С. Скребков пишет, что в фуге «тема не просто повторяется, а именно *имитируется*, то есть проводится всегда в *другом* голосе» (282, 233).

Действие *глубинной* координаты в полифонии оказывается мобильным, подвижным: функциональная пара «рельеф — фон» (в данном случае — тема и противосложение) постоянно переходит от одних голосов к другим; в связи с этим многократно меняются функции и в пределах каждого отдельного голоса. Принцип «*глубинной мобильности*», лежащий в основе полифонии, находит воплощение в *полирельефной* структуре полифонической ткани.

Функциональное неравноправие компонентов фактуры «объемного» типа, находящее ясное и отчетливое выражение в гомофонном складе, обязательно и для полифонии. Надо сказать, что тезис о функциональном неравноправии компонентов в полифоническом складе может вызвать сомнения, ибо в классических определениях полифонии выделяются как главные ее свойства равноправие, самостоятельность, выразительность, полноценность *всех* голосов (см.: 189; 243; 282).

Действительно, если рассмотреть, например, каждый голос фуги по отдельности, то окажется, что любой из них самостоятелен, выразителен, равноправен с другими, полноценен по интонационному содержанию. Голос содержит и тематические, и нетематические разделы, он подобен своеобразной нити с интонационными узлами, расположенными в тематически ответственных местах данной линии. Однако равноправие голосов сочетается, как известно, с относительным их неравноправием при совместном звучании, так как в разных голосах полифонической ткани тематически значимые интонационные узлы не совпадают по времени. Эти свойства особенно ярко проявляются в сфере имитационной полифонии, где на каждом этапе (за исключением интермедий в фуге) какой-то голос проводит тему, затем уходит «в тень», а на положение ведущего выходит другой. Подобное же явление характерно и для народной подголосочной полифонии, где возникают мелодические «перехваты» — передача выпуклых интонаций от голоса к голосу (см.: 39; 117). Тематические разделы занимают лишь часть каждого голоса.

Как же действует в полифонии подвижная, мобильная глубинная координата? Для того, чтобы на конкретном примере проследить за «работой» сложных перемещений в полирельефной ткани (и за их восприятием), рассмотрим двутактовый фрагмент из фуги соль мажор ор. 87 № 3 Шостаковича (см. при-

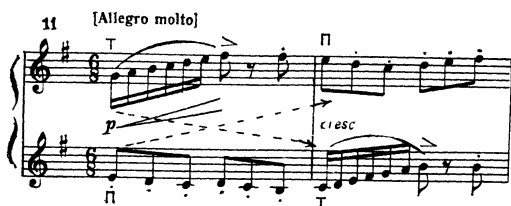
мер 11). Он построен как вертикально-подвижной контрапункт в двухголосии.

В первоначальном двухголосном соединении (в 1-м такте) представлены все три фактурных измерения: вертикаль (регистравое противопоставление линий), горизонталь (становление соединения в пределах одного такта) и глубина (рельеф — фон). Глубинное отношение, даже в рамках одного такта, ощущается достаточно ясно: верхний голос интонационно более выразителен, чем нижний (мелодический разбег на большую септиму, пауза и сочетание шестнадцатых с восьмыми звучат ярче, чем поступенные ходы в равномерном ритме).

Ради поставленной задачи — выяснения поведения глубинной координаты — изолируем 1-й такт фрагмента от 2-го и рассмотрим его отдельно. Уже в его пределах проявляются свойства фактурного образования «объемного» типа, представленного здесь, однако, пока еще в монорельефном варианте (верхний голос — ведущий, нижний — подчиненный). В контексте целого ясно, что это тема и противосложение, то есть компоненты имитационно-полифонического склада, но в рамках одного такта имитационной полифонии еще нет. Тогда черты какого же склада здесь проступают? Отношения рельефа и фона в условиях их функциональной неизменности (пусть даже на минимальном, однотактовом протяжении) указывают на некоторые признаки гомофонии (подчеркнем: именно *некоторые* признаки), поскольку здесь фон — это не аккомпанемент, а противосложение, то есть не аккордово-вертикальное, а мелодически-горизонтальное образование (хотя и менее яркое, чем тема). Вместе с тем нижний голос, не будучи аккомпанементом, все же *сопровождает* тему (то есть не конкурирует с ней в интонационном отношении). В условиях однотакта формируется монорельефная ткань, что позволяет говорить о некоторых чертах гомофонности в данном такте (исходя из определения гомофонии как глубинно-стабильного склада).

Но вот наступает 2-й такт (производное соединение). Сам по себе, изолированно взятый, он также обладает известными признаками гомофонии (в «обращенном» варианте: мелодия-рельеф звучит в более низком регистре, чем сопровождающий голос). При соотношении же этих двух однотактов возникает совершенно новое фактурное качество; благодаря перемещению из одного голоса в другой темы-рельефа (в нашем примере — сверху вниз), равно как и противосложения-фона (снизу вверх), в двутакте формируется имитационно-полифоническая структура (перед нами пример неточного двойного контрапункта)

Несомненно, интонационное строение сопровождения-противосложения (секвенционно нисходящие поступенные трехзвучные мотивы) вырастает из темы: это обращенный по движению, сокращенный по числу долей, проходящий в увеличении ее вариант, сохранивший, однако, поступенность. Между тем контраст верхнего и нижнего голосов достаточно велик.



Имитационно-полифоническое целое имеет более сложную структуру, чем составляющие его однотоковые звенья. Сложность состоит в том, что имитационный склад, будучи представителем «объемного», полифункционального типа фактуры, строится (как и гомофония) иерархично. Полирельефное строение ткани — это высший уровень структуры, низшим же является строение каждого из звеньев имитации, взятого в отдельности.

Однако внутренняя многоуровневость гомофонии и полифонии имеет разную природу. Иерархичность гомофонии возникает сразу — *в одновременности* — как на высшем уровне структуры склада (монорельефность, глубинная стабильность), так и на его низших уровнях (и рельеф, и фон имеют собственное строение). Что же касается полифонии, то иерархичность в ней организуется не сразу, а лишь в момент появления второго звена имитации — *в последовательности*, то есть при обязательной смене фактурных функций в голосах.

Какие же пространственно-фактурные условия необходимы для создания имитационно-полифонической структуры и какое строение могут иметь звенья имитации? Подробно рассматривать второй вопрос нет необходимости: он достаточно исследован в трудах по полифонии (правда, ниже будут приведены некоторые примеры). Однако специфически пространственный ракурс имитационности требует некоторых уточнений. Поскольку имитационная полифония — явление «объемное», нарушение хотя бы одного из необходимых условий пространственности приводит к созданию иных музыкально-пространственных образований, которые не являются «объемными», а в некоторых случаях вообще не относятся к области фактуры.

Так, когда между двумя (или несколькими) мелодически тождественными голосами есть только вертикально-высотная дифференциация (но нет временного сдвига), возникает *дублировка*, то есть «плоскостное» явление. Если же мелодия передается в другой голос (то есть по горизонтально-временной координате), но остается на той же высоте (без сдвига по вертикали), то организуется *имитация в приму* (частный, хотя и довольно распространенный случай, особенно в области хоровой и оркестровой полифонии, где отсутствие высотного сдвига компенсируется средствами другой системы — тембровой). Сдвиг интонационно-мелодического образования по горизонтали и вер-

тикали, но без передачи мелодического оборота в другой голос ведет к образованию *секвенции*, не выходящей за пределы одного голоса: при достаточно широком шаге звенья секвенции могут восприниматься как звенья имитации, но только в условиях скрытого многоголосия (это явление лежит на границе двух областей — фактурной и мелодической; см. ниже, с. 136). Наконец, если мелодическое образование появится вторично в том же голосе и на той же высоте, то это будет его *повтор*, то есть в первую очередь категория синтаксическая (именно в таких условиях возникают фактурные ячейки, продиктованные синтаксическими требованиями и не имеющие прямого отношения к области имитационной полифонии). Однако если такое повторение прозвучит значительно громче или тише первого проведения и если при этом еще изменится тембровая краска, то возникнет пространственный эффект («эхо» или перекличка и т. п.); иначе говоря, некоторые признаки имитационности появляются как следствие действия громкостно-динамической или тембровой системы (либо их совместного действия). И лишь особое передвижение рельефного интонационного (мелодического) образования в трехмерном фактурном пространстве (при совместном действии всех трех координат) приводит к формированию собственно фактурного, «объемного» явления — имитации, причем «объемность» может, конечно, усиливаться благодаря тембровым и громкостно-динамическим факторам.

Вслушаемся еще раз в приведенный выше отрывок из фуги Шостаковича. В избранном двутакте происходит сразу несколько фактурных процессов: тема перемещается по вертикали от верхнего голоса к нижнему, противосложение — от нижнего к верхнему. Вместе с тем каждый голос меняет свою функцию: верхний, поначалу выполняющий функцию рельефа (тема), становится фоном (противосложение), то есть уходит с переднего плана ткани в глубь фактурного пространства; в нижнем же голосе фоновая функция сменяется рельефной, он как бы выходит (во 2-м такте) из глубины на передний план. Эта фактурно-функциональная модуляция частично поддерживается средствами громкостной динамики. Музыкальное пространство рассмотренного двухголосного двутакта двупланово и двуслойно: оно «объемно». Если суммировать движения, происходящие в нем в вертикальном и глубинном измерениях, то можно дать им пространственно-метафорическое описание наподобие тех, к каким нередко прибегают при образных характеристиках музыкальной ткани: ...яркий огонек темы вначале засветился близко, наверху, а внизу, вдали — полутени; но вот огонек наверху померк, а тема вновь заискрилась, приблизилась — теперь она светится где-то внизу, а там, наверху, остались лишь бледные ее отсветы... Такое описание, конечно, не соответствует характеру и масштабу отрывка из фуги Шостаковича: оно скорее подошло бы к музыке романтиков или импрессионистов. Однако в свободной литературной форме здесь находят отражение все

те процессы, которые происходят в имитационно-полифоническом явлении, построенном по правилам двойного контрапункта.

Какое же фактурное строение могут иметь звенья имитации? Решение бывает весьма разнообразным: одинаковым и неодинаковым, простым и сложным. Приведем несколько примеров, в которых действует имитационный принцип; различия между этими примерами касаются строения звеньев имитации. В примере 12а оба звена одинаковы: мелодия на фоне органного пункта; в примере 12б первое звено одnogолосно, второе двухголосно (тема с противосложением); в примере 12в оба звена имеют аккордовое строение.

12а

Н. Римский-Корсаков «Снегурочка», вступление

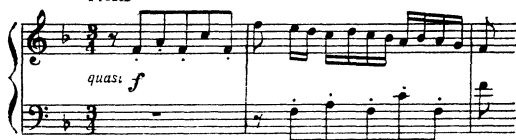
[Andante sostenuto]



12б

И. С. Бах Инвенция фа мажор

Presto



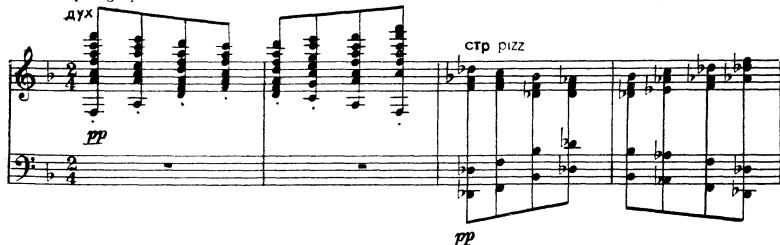
12в

[Allegro]

П. Чайковский Симфония № 4, ч. III

дух

стр pizz



Чем сложнее фактурное строение звена имитации, чем явственнее выражены в нем черты складов «объемного» типа (например, когда звено гомофонно), тем отчетливее проступают в подобной имитационно-полифонической структуре признаки полиморфности. С аналогичным явлением в сфере гомофонии мы уже встречались: пути к полиморфности идут с разных сторон фактурной системы.

Исходя из описанных свойств *полифонии*, ее можно определить как склад, который относится к «объемному» фактурному типу, опирается на принцип *глубинной мобильности*, при котором функции компонентов переменны, и воплощается в *полирельефной* структуре ткани.

Фактурные процессы, происходящие в имитационно-полифоническом целом, равно как и процессы его восприятия, отличаются большой сложностью. Если даже в пределах небольшого двухголосного построения (из фуги Шостаковича) мы обнаруживаем дуплановость и двуслойность музыкального пространства, то какого же уровня сложности способны достигать фактурные процессы в многоголосной, «многопластовой» ткани, особенно в фактурно полиморфных структурах? И каковы закономерности восприятия тех или иных фактурных образований?

Восприятие любого фактурного образования, будь то формация «объемного» или «плоскостного» типа, гомофонного, аккордового или полифонического склада, имеет свою структуру, адекватно отражающую характер ткани. Так, «плоскостной» тип воспринимается однопланово: охватывая ткань в целом, внимание не расщепляется, поскольку само многоголосие не расслаивается на рельеф и фон. В самом деле, дублировки воспринимаются слухом как линия, разве что более «толстая», чем одноголосная («плоскостной» характер восприятия параллельных дублировок прекрасно отражен в термине «лента», указывающем на «необъемность» их фактурного строения). Монолитными, подобными «колоннам», предстают и вертикальные комплексы хорального склада, особенно же — кластеры (что чрезвычайно наглядно отражает и форма их записи). Одноплановость строения ткани вызывает одноплановость ее восприятия.

Процесс восприятия складов «объемного» типа сложнее. Эта сложность вызвана объективным глубинным расслоением ткани на рельефные и фоновые компоненты. Воспринимая гомофонию, слух должен не только охватить многоплановость ткани в целом, но и выделить в ней мелодический рельеф и аккомпанирующий фон в их собственных фактурных обликах, соотнеся их друг с другом по глубине. В целом восприятие гомофонии опирается на иерархичность структуры склада, предстоящую, однако, в монорельефном варианте. Централизация рельефа, его стабильное положение в гомофонной ткани приковывает внимание слушателя к главному голосу, ведущему мелодию и «слитому» с ней. Благодаря стабилизации фактурных функций восприятие гомофонного склада не составляет больших трудностей и одновременно открывает доступ к богатейшим мелодическим возможностям музыки. Этим объясняется чрезвычайно широкая распространенность гомофонного изложения буквально во всех жанрах европейской музыки, а также и во многих внеевропейских национальных культурах, особенно в XX веке.

Процесс восприятия полифонической фактуры несравненно сложнее. Многоплановость ткани усугубляется ее полирельеф-

ным строением, требующим от слуха умения мобильно переключаться от одного рельефного построения к другому. Охватывая многоголосие в целом, слух вместе с тем непрестанно следит не только за прихотливыми вертикальными и горизонтальными перемещениями рельефа от голоса к голосу, но и за движениями сопровождающих компонентов, также переходящих из голоса в голос и звучащих одновременно с рельефом. Непрерывно соотнося перемещающиеся рельефо-фонные сочетания друг с другом, слух в каждом сочетании должен оценить интонационную значимость каждого голоса в его отношениях с другими по глубинной координате. Изменения функциональных отношений между отдельными голосами, сочетающиеся с переменностью функций в пределах каждого голоса, вызывают особую «зигзагообразность» скольжения слушательского внимания по полирельефной ткани. Однако это скольжение — лишь один из компонентов (хотя и важнейший) восприятия полифонической фактуры, которая, несмотря на зигзагообразность перемещений, всегда предстает перед слушателем в целостном художественном единстве всех своих сторон и элементов. Путь рельефа, в котором голос и тема постоянно разъединяются, все же складывается при восприятии в единую, хотя и сложную, линию, переходящую из регистра в регистр, из голоса в голос. Эта линия, объединенная слухом, выделяется на фоне всех других компонентов полифонического целого. Полирельефность строения склада вызывает и полирельефность его восприятия, которое, однако, оказывается не разрозненным по отдельным участкам возникающего в ткани рельефа, а устремленным к интеграции этих участков, к слиянию их в единую «монорельефную» генеральную линию. Очевидно, что монорельефность гомофонии проще, чем результирующая «монорельефность» полифонии: во втором случае возникает явление более высокого порядка, наложенное на полирельефную структуру полифонического целого. В основе восприятия столь сложно устроенной ткани лежит закон монистичности внимания.

Сложность восприятия полифонии ставит перед исполнителями и слушателями нелегкие задачи. Об этом пишут многие музыканты. Так, А. Б. Гольденвейзер (86) утверждал, что трудность исполнения полифонической музыки заключается в умении слышать и мелодическую жизнь каждого голоса в отдельности, и — одновременно — главную, доминирующую линию целого. К. Н. Игумнов прямо признавался в том, что воспринимать и исполнять полифонию значительно труднее, чем гомофонию (см.: 296). Педагоги специально ставят вопрос о способах запоминания исполнителями «трудных для понимания» полифонических произведений (см.: 300). «Зигзагообразность» слушательского восприятия полирельефной ткани становится предметом специального изучения (см.: 305; 216).

Свойства полирельефной ткани и особенности ее восприятия позволяют ввести метафорическое пространственное понятие

«диагональности», присущей строению и восприятию полифонической фактуры (кстати, и в нотной записи полифоническая «диагональность» получает отчетливое выражение, но только в «плоском» варианте, на нотном листе; в реальности же она несравненно сложнее).

Понятие «диагональ» рассматривается в брошюре В. Холоповой «Фактура» (351). Автор указывает, что это понятие вошло в музыковедческую литературу не так давно и что оно относится к явлениям современной музыки («диагональная» фактура, «диагональная гармония», «диагональный тематизм»). Представляется, однако, что понятие диагонали в фактуре имеет очень давнюю историю: по существу, это история полифонии во всех ее разновидностях. Так, Ю. Евдокимова, исследуя возникновение и становление полифонического мышления в Европе в IX—XII веках, говорит о «комплементарном», «диагональном» многоголосии средневековья (см.: 115). «Диагональность» ясно проступает в явлениях «гласообмена» (*Stimmtausch*) уже на ранних стадиях развития имитации и канона: «...мелодии *передаются из голоса в голос* с таким расчетом, чтобы каждая мелодия побывала во всех голосах», — пишет Ю. Холопов (348, 130).

Указанные В. Холоповой примеры из современной музыки — претворение глубинно-мобильного принципа на новом историческом этапе. Приведенные ею произведения Берга, Слонимского, Щедрина и других примечательны тем, что в музыке XX века происходит заметный «ренессанс» полифонии: «диагональность» как атрибут полифонического способа мышления раскрывается в новых формах полирельефной ткани.

«Раз возникнув, полифония уже не могла исчезнуть из музыкальной композиции», — пишет В. Протопопов (243, 3). В чем же удивительная сила полифонического принципа? В самой общей форме ответ может быть таким: полифония — художественное явление, в котором концентрируются в диалектическом единстве очень различные, даже во многом противоположные стороны и свойства, и в этой замечательной диалектичности скрыты динамичные пружины, многие века двигавшие и продолжающие двигать музыкальное искусство.

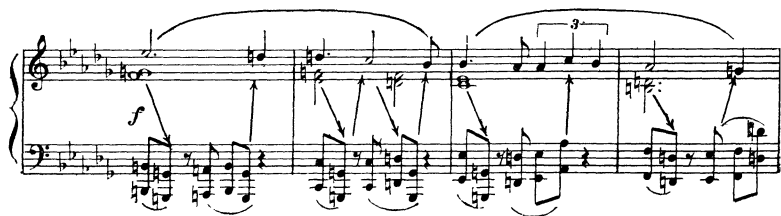
Важнейшее проявление единства противоположностей заключается в особой бифункциональности голосов полифонической ткани: они равноправны в целом и неравноправны при совместном звучании, что связано с переменностью функций в пределах каждого голоса (см. выше, с. 63).

Функциональная двойственность голосов порождает полирельефность ткани, сами же конкретные формы полифонического изложения оказываются радикально различными, даже в чем-то противоположными одна другой, хотя и принадлежат к единой — полифонической — сфере. Например, в имитацион-

ной полифонии (точнее, в однотемной фуге), где тема перемещается из голоса в голос, голоса интонационно (тематически) сходны, но функционально, взятые в сочетании друг с другом, неравноценны. В контрастной полифонии голоса тематически различны, но функционально равноценны: каждый ведет свою тему. Однако в обоих случаях, несмотря на их внешнее несходство, действует принцип полирельефности, порождающий «диагональность» восприятия: в фуге — на основе единого тематического материала (рельеф — это тема), в контрастно-полифоническом соединении — на основе разного интонационного материала (рельеф — это отдельные интонации). В контрастно-полифонических соединениях внимание скользит от одной яркой интонации одной из тем (от мотива, краткой фразы, иногда от субмотива или же отдельного звука, чем-либо выделяющегося среди других) к новой яркой интонации, но уже относящейся к другой теме (и звучащей в другом голосе), затем — к третьей (в третьем голосе), обратно к первой и т. д. Контрастно-полифоническое соединение обычно строится так, что рельефные интонации одной темы сочетаются в одновременности с менее заметными интонациями других (нередко — с паузами). Очевидно, что принцип полирельефности, то есть комплементарного восполнения рельефности поочередно в разных голосах, лежит и в основе контрастной полифонии, вызывая «диагональный» характер восприятия. (Однако подчеркнем: как говорилось выше, «зигзагообразность» восприятия контрастно-тематического образования *обязательно* сочетается с целостным восприятием всей полирельефной ткани — здесь, как и в имитационно-полифоническом складе, возникает *генеральный* «монорельефный» путь развития наиболее ярких интонаций, но расположенных в разных голосах.)

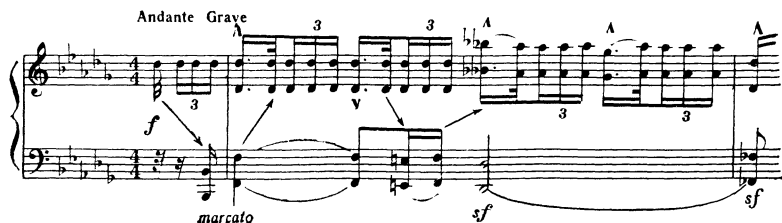
13а

Ф. Шопен Соната си-бемоль минор, ч. I



13б

М. Мусоргский. «Картины с выставки». «Два еврея»



[Allegro molto]



13г

[Allegretto]

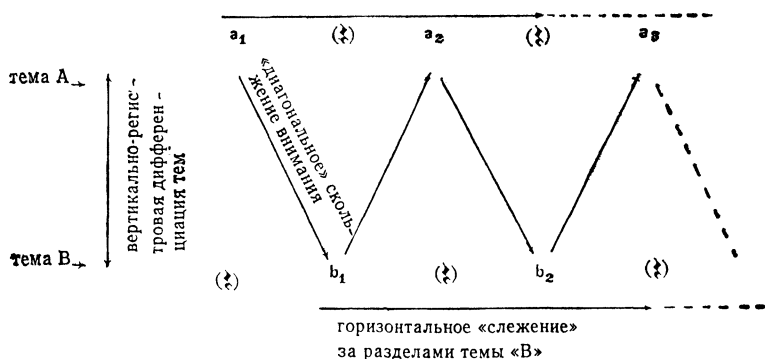
Д. Шостакович. Соната для ф-но № 2, ч. 1

g--

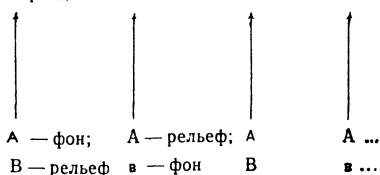


Для пояснения процессов, происходящих при восприятии (а следовательно, и при сочинении, учитывающем законы слушательского восприятия) контрастно-полифонического соединения тем, приведем схему, отражающую пространственные особенности данного вида фактуры.

горизонтальное «слежение» за разделами темы «А»

горизонтальное «слежение»
за разделами темы «В»

действие
глубинной
координаты (смена
функций релье-
фа и фона)



Условными паузами (z) обозначены такие участки в темах, которые действительно содержат паузирование либо выдер-

жанные звуки, или же интонационно менее значительны (вследствие чего они уходят на положение фона).

Таким образом, полирельефность в фуге (шире — в имитационной полифонии) достигается благодаря комплементарности тематической, а в контрастно-полифоническом сочетании — благодаря комплементарности интонационной. «Диагональность» восприятия, разная в обоих случаях, диктуется не только единством тематического материала (в фуге) или его интонационной яркостью (в контрастно-полифоническом соединении), но также и скоростью скольжения внимания за рельефом: различная скорость порождает различную зигзагообразность этого скольжения — плавную или резкую. Более плавный путь возникает в экспозициях фуг; здесь скорость перемещения рельефа оптимальна: она не слишком велика (как в стремительных стреттах), но и не слишком мала (иначе теряется эффект имитационности).

В контрастно-полифоническом соединении рельефом оказываются небольшие интонационные единицы (вплоть до отдельных звуков), которые к тому же непрерывно изменяются на протяжении соединения. Краткость интонационных отрезков вызывает высокую скорость скольжения за рельефом: «диагональный» путь внимания как бы сплющивается во времени, зигзаги его оказываются резкими. Это вызывает значительное напряжение внимания при восприятии контрастно-полифонических соединений. Возможно, поэтому они нередко формируются как кульминационные зоны целого (известные примеры — реприза в увертюре к опере Вагнера «Мейстерзингеры», вышеприведенный репризный фрагмент пьесы Мусоргского, репризы двойных и тройных фуг и т. д.). Сложность строения и восприятия контрастно-полифонических соединений часто вызывает необходимость «предварительного» знакомства с темами по отдельности, в пределах предшествующих разделов формы; поэтому сами соединения появляются обычно в репризах сочинений.

Сходство или несходство музыкального материала в проведениях рельефа, большая или меньшая протяженность рельефного построения — все это определяет разные виды полифонического изложения. Так, особое место занимает канон. Имитационно-полифоническая основа его усложняется тем, что в нем нет такого тематического образования, которое сперва проводится целиком в одном голосе, а потом имитируется в других. Переключение (перемещение из голоса в голос) рельефных интонаций, идентичных по музыкальному материалу (как это и должно быть в имитационной полифонии), совершается, однако, на уровне довольно кратких мотивов или фраз, меняющихся в каждом последующем отделе канона (как в контрастно-полифонических соединениях). Структура канона обычно такова, что против участков большей интонационной интенсивности в одном голосе оказываются участки меньшей интенсивности

в других (финал скрипичной сонаты Франка, главная партия I части 5-й симфонии Шостаковича). Интонационная комплементарность, основанная, тем не менее, на имитационной повторяемости каждой интонации, создает полирельефную ткань, синтезирующую в себе принципы имитационной и контрастной полифонии. Синтетичность эта еще явственнее проступает в сложных (двойных, тройных) канонах.

В многоплановых оркестровых партитурах конца XIX века и современности возникают и иные формы синтеза разных видов полифонии. К ним относятся такие явления, как отмеченный С. Слонимским (295) «вторгающийся контрапункт» в музыке Малера, а также показанные А. Шнитке (370; 371) особые виды изложения в симфониях Шостаковича («атематические», «замаскированные» фугато, построенные на вступлениях ритмически варьированной темы). В указанных случаях совмещены принципы разных видов полифонии: разновременность вступления линий, свойственная имитационной полифонии, сочетается с разнотемностью этих линий, необходимой для полифонии контрастной.

Еще одна, совершенно самобытная форма полифонического изложения — подголосочная народная полифония, особенно развитая в русской песне. Среди разных ее форм, приближающихся к имитационной либо к контрастной полифонии, выделяется оригинальный вид изложения — «мелодический перехват» (117), когда одна фраза единой мелодии звучит в одном голосе, а вторая фраза той же мелодии передается другому. В лирических медленных протяжных песнях фразы могут быть достаточно протяженными, но если они различаются по музыкальному материалу, то при «мелодическом перехвате» возникает явление, не укладывающееся в рамки какого-либо одного вида классической полифонии. Ученые отмечают самобытность, самостоятельность народной полифонии (см.: 161; 279). В современной профессиональной музыке эти приемы получили новое преломление, особенно в творчестве Прокофьева, создавшего своеобразный «мелодический сплав» подголосочно-хоровых и контрастно-полифонических инструментальных приемов письма (см.: 162).

Таким образом, формы полифонического изложения удивительно разнообразны; пожалуй, ни один склад не знает такого диапазона фактурных возможностей. Общим же знаменателем конкретных форм является основополагающий признак полифонического способа мышления — полирельефность структуры ткани. Благодаря множественности проявлений полирельефности полифония активно вступает во взаимодействие с другими фактурными принципами, организуя фактурно полиморфные образования, широко развившиеся в музыке XIX—XX столетий.

Говоря о единстве противоположностей в полифонии, необходимо упомянуть еще две ее особенности, раскрывающиеся в конкретных условиях фуги. Одна из них — сочетание принци-

пов повторности и неповторности на разных уровнях целого. Тема фуги, многократно повторяющаяся на протяжении произведения, сама обычно имеет неповторное строение (см.: 189, 329). (Редкие примеры противоположного явления находим в фуге из оратории «Песнь о лесах» Шостаковича, где тема обладает ярко выраженным песенным характером, диктующим повторность, а также в симфонии Бизе «Рим», где структура темы порождена ее танцевально-скерцозным характером.) Неповторность на уровне темы «отрицается» повторностью на уровне фуги.

Другая особенность состоит опять-таки в особом рода «отрицании» фугой некоторых черт темы; речь идет о принципах реальной и скрытой форм голосоведения. В самой фуге число голосов выдерживается очень строго, что является одним из критериев классификации фуг (трехголосные, четырехголосные и т. д.). В одноголосной же теме, которая обычно содержит в себе тот или иной вид скрытого многоголосия, число скрытых голосов и характер скрытого голосоведения чаще всего очень расплывчаты, мобильны, неуловимы и прихотливы (см. ниже, с. 111). Такое единство определенности и неопределенности не столь заметно в гомофонии, где число голосов вообще не стабильно, а одноголосное (неаккомпанированное) проведение мелодии, predisposing к реализации возможностей скрытого многоголосия, — явление отнюдь не обязательное и нечастое. В фуге же оба свойства ткани (определенность и неопределенность) доведены до степени поляризованности. Таким образом, тесные взаимосвязи между темой и целым имеют двойственный характер: некоторые (интонационные и пр.) черты темы «принимаются» фугой «положительно» и далее развиваются на дальнейших участках музыкальной формы, другие же «отрицаются». Сама эта двойственность есть проявление диалектической природы полифонического склада.

Принцип глубинной мобильности, порождая полирельефную ткань, раскрывает сложную основу ее природы: для полифонического склада важна не только одновременность действия фактурных компонентов, но и последовательность их появления. Значит, в полифонии, наряду с проявлением специфической категории музыкального пространства (как и во всяком ином фактурном образовании), сильно (сильнее, чем в других складах) действует также категория музыкального времени. Напомним, что фактурное ядро в имитационной полифонии обычно требует для своего формирования большей протяженности, чем в гомофонии или в аккордовом складе (см. выше, с. 49).

Фуга, будучи важнейшим представителем имитационной полифонии, находится как бы на пересечении двух важнейших систем — фактуры как организации художественного пространства в музыке и формы-композиции, управляющей музыкальным временем. Именно отсюда и проистекает двойственность определений фуги как с позиций формы, так и с позиций фак-

туры (или же и тех, и других). Например, В. В. Протопопов (243) пишет о фуге как о самостоятельной полифонической форме, сопоставляя ее с другими музыкальными формами. Здесь сочетаются две позиции, ибо форма понимается в широком смысле как совокупность разных выразительных средств — фактурных и композиционных. С. С. Скребков и другие исследователи специально выделяют фактурную суть фуги: «*Фугой* называется музыкальное произведение имитационно-полифонического склада, построенное на многократном проведении одной темы (или нескольких тем) во всех голосах» (282, 230). В учебнике Л. А. Мазеля фуга также определена как «*имитационно-полифоническое произведение*» (189, 342). В Энциклопедическом музыкальном словаре фугой названа «форма полифонических произведений, основанная на имитационном проведении... тем» (381, 548). Замечательно определил двойственную природу фуги В. Ф. Одоевский; «В фуге закон разнообразного единства является во всей полноте» (224, 455).

Взгляд на фугу как на высшее достижение имитационно-полифонического склада — с двух позиций: временной (форма) и пространственной (фактура) — есть результат рассмотренной выше двойственной природы полифонического склада. Эта двойственность выражается также и в том, что соотношение рельефа и фона выявляется в имитационной полифонии в разных аспектах, «работая» и на фактуру, и на форму. Так, рельефо-фоновые отношения возникают в одновременности (тема и противосложение), и в последовательности, но на разных уровнях: в пределах темы (ядро-рельеф и общие формы движения) и в пределах фуги (тематические разделы и интермедии).

В. В. Протопопов вводит применительно к баховской фуге понятие переменной плотности полифонической ткани, имея в виду участки большей и меньшей интонационно-тематической интенсивности в развитии формы фуги. Система этих отношений (арочные связи между интонационно-фактурными *crescendo*, приводящими к кульминационным узлам напряжения) образует форму второго плана, построенную на рельефо-фоновых отношениях еще более высокого порядка (см.: 243, 103 и д.).

Многовековое развитие полифонии — это путь бесчисленных проб, приводивших к замечательным находкам, которые отливались в чеканных формах полифонического искусства. История европейской музыкальной культуры — чуть ли не с самых первых шагов многоголосия и вплоть до современности — проходила под знаком движения в сторону полифонии. Невозможно переоценить роль полифонического склада и в становлении других сторон и аспектов музыки — мелодики с ее возрастающими потенциями к скрытому многоголосию, трезвучной гармонии, постепенно формировавшейся в сложном полифоническом многоголосии строгого стиля, многих форм и жанров (симфония, соната, концерт, опера), богатейшего тематизма, для кристаллизации которого имитация послужила сильнейшим стимулом,

разнообразных способов развития музыкального материала (развертывания, «прорастания», диалогичности, разработочности), оркестрово-тембровой техники и, наконец, собственно фактурных видов — от гомофонного склада, зародившегося в недрах полифонического, и вплоть до таких современных форм, как полифония пластов, микрополифония, полифоническое сверхмногоголосие и т. д.

Поэтому понятие полифонии как явления, в котором отношения рельефа и фона развиваются как в пространстве, так и во времени, выходит за пределы фактуры и все чаще получает более широкое значение. Так, говорят о «полифонии времен» в образно-смысловой структуре музыкального произведения, о полифонии тембров, полифонии ритмолиний и т. д. Причина этого — в диалектической природе и художественном богатстве полифонического принципа.

Исследуя взаимодействие трех уровней иерархии в фактуре — типов, складов, рисунков, — замечаем, что для целей анализа фактуры в отдельно взятом произведении основным оказывается склад. Это объясняется тем, что в фактурном типе отражены лишь самые общие функциональные отношения компонентов фактуры в художественном пространстве (координация в монофункциональном типе либо субординация в полифункциональном): фактурный тип не раскрывает чувственную конкретность и неповторимость музыкальной ткани. В рисунке, напротив, по преимуществу воплощаются именно конкретно-чувственные стороны ткани, ее фонические свойства (движение и число голосов, их диапазон, разновидность фигурации, характеристические качества ткани — прозрачность, плотность и т. д.), благодаря чему характер функциональных отношений между компонентами музыкальной ткани в какой-то мере отходит как бы на второй план. В понятии же склада преломлены все основные характеристики фактуры, поскольку оно включает в себя как характер функциональных отношений, так и определенный круг наиболее свойственных данному складу рисунков-конфигураций. Однако полнота фактурного анализа требует исследования всех выразительных возможностей как типов и складов фактуры, так и (особенно) фактурных фигур: лишь изучение всех уровней музыкальной ткани в их совокупности может раскрыть ее особенности в пределах того или иного произведения, показать участие фактуры в становлении того или иного жанра и стиля (во взаимосвязях с другими организациями, в частности — с формой-композицией).

Цели исследования фактуры как одной из важнейших музыкально-языковых систем побудили нас проанализировать каждый из уровней общей фактурной иерархии в отдельности, рассмотреть в «чистом» виде каждый фактурный тип и склад, отдельные рисунки. Однако в живой музыкальной практике типы и склады нередко действуют в различных формах синтеза; возникают такие фактурные образования, которые выше

были названы фактурно полиморфными (см. с 55), где рисунки отличаются особой прихотливостью⁸.

В этих образованиях создаются условия взаимодействия разных фактурных принципов, что приводит в ряде случаев к замечательным художественным результатам.

По-видимому, наиболее яркими случаями фактурно полиморфной ткани являются такие, в которых синтезированы гомофония и полифония, то есть склады, относящиеся к «объемному» типу, но при этом одновременно и по-разному претворяющие двойственное действие глубинной координаты фактуры — стабильное и мобильное. Благодаря проявлению глубины сразу в двух различных аспектах возникает явление сложной полиморфной структуры. Если же в пределах одного из складов «объемного» типа (например, в гомофонии) образуются усложнения средствами «плоскостного» типа (дублировка основной или подчиненных линий ткани), то в этом случае фактурная полиморфность выражается менее ярко: синтез «объемного» и «плоскостного» типов не выявляет двойственности действий глубинной координаты (примерами могут служить Элегия Рахманинова, средняя часть из его же прелюдии соль минор)⁹. Особенности и художественным возможностям развитых видов фактурно полиморфной ткани посвящен следующий раздел.

4. ПОЛИМОРФНЫЕ ВИДЫ ФАКТУРНЫХ ОБРАЗОВАНИЙ

Синтезирование полифонических и гомофонных принципов, то есть совмещение их в одновременности, осуществлялось в ходе развития европейской музыки различными путями. Один из них — чередование в произведении полифонических и гомофонных разделов. Этот путь связан с областью формы-композиции, а не с собственно фактурной сферой: разные фактурообразующие принципы реализуются последовательно, во времени, а не в одновременности. Вместе с тем процесс дифференциации типов фактуры неизменно сочетался с тенденцией к их дальнейшей интеграции.

Одной из важных вех на этом пути было формирование цикла прелюдии и фуги, в котором нередко сопоставлялись гомофонный и полифонический склады (примеры такого сопоставления мы наблюдаем в прелюдиях и фугах ми-бемоль минор из I тома или фа минор из II тома ХТК И. С. Баха).

⁸ Иногда такие образования называют «смешанными» складами. Ранее автором настоящей работы было предложено понятие «полифактура». Представляется, однако, что понятие «фактурная полиморфность» точнее отражает суть явления.

⁹ Условимся считать фактурно полиморфными образованиями лишь те, в которых синтезированы принципы полифонии и гомофонии, то есть складов «объемного» типа. Более простые случаи в настоящей работе не рассматриваются.

Парный цикл «прелюдия — fuga», на некоторое время утра- тивший свое значение после Баха, возрождается на новой основе в XIX и XX веках (Лист, Танеев, Глазунов, Шостакович, Шед- рин и др.). Одновременно с этим полифония — имитационная (в виде фуг, фугато, стретт, канонов и т. п.) и контрастная — постоянно вторгалась в гомофонные сочинения самых разных форм и жанров, в особенности — в симфонию и сонату. Путь обогащения сонатной композиции приемами полифонии был до- статочно плодотворным. По нему прошли почти все композиторы, начиная от Гайдна и Моцарта; полифонические завоевания Бет- ховена в симфониях, сонатах, квартетах привели в дальнейшем к замечательным достижениям романтиков, а позднее — совре- менных композиторов.

При этом гомофония и полифония выступают не только как разные виды фактурной организации, но и как целостные си- стемы музыкального мышления, основывающиеся на характер- ных типах тематизма, тонального развития, композиции, образно- смыслового развития.

Другой путь, идущий параллельно с описанным, связан с бо- лее специфическими формами взаимодействия гомофонных и полифонических принципов — на уровне отдельных сторон це- лого (например, в тонально-гармонической сфере). Так, в преде- лах имитационно-полифонического произведения (фуги) иногда возникают тональные отношения, свойственные гомофонной ко- мпозиции (сонате). И напротив: в гомофонных произведениях находят отражение свойственные полифонии тональные законо- мерности. Например, кварто-квинтовые отношения между пер- вым и вторым предложениями периода повторного строения напоминают отношения темы и ответа в фуге (прелюдии фа ми- нор Шопена, до-диез минор ор. 11 Скрябина).

Еще один важный «канал» — проникновение тематизма пе- сенно-танцевальной, гомофонной природы в полифонические сочинения, «перенятие» полифонической темой жанрового об- лика и структуры, характерных для гомофонной темы, и, наобо- рот, проникновение в гомофонное сочинение тематизма полифо- нического характера (что, однако, не всегда вело к созданию полифонических структур внутри целого). Качества тематизма неизбежно влияли на форму произведения, о чем можно судить по многим замечательным шедеврам как прошлого, так и со- временности.

Наиболее примечательно в этом отношении творчество И. С. Баха, одна из величайших исторических заслуг которого состоит именно в том, что по сравнению с предшественниками сближение гомофонного начала с полифоническим происходит, него постоянно, становится одной из ведущих черт стиля. Жанровые черты марша, бурре, скерцо, увертюры, лирической декламации, *lamento* проникают в темы фуг, делая их совер- шенно неповторимыми не только в интонационно-выразительном, но и в структурном аспекте.

Проникновение признаков гомофонного тематизма в полифонический мелос продолжается и во все последующие периоды истории музыки, порождая новые формы синтеза в творчестве Бартока, Хиндемита, Стравинского, Шостаковича, Щедрина. Создаются яркие песенные темы, предназначенные для фугированного развития и при этом сохраняющие свою «песенную» форму. Полифоническая форма также «откликается» на жанровые черты темы; в особо развитых, «сверхконтрастных» современных одноголосных темах возникают скрытые полифонические «дуэтные» структуры, скрытая подголосочность, скрытая гомофонность. Иногда темы фуг даже обладают потенциями к сонатному развитию¹⁰.

Духом симфоничности, сонатной разработочности пронизаны фуги Стравинского; в них найдены возможности вариантного прорастания интонаций, использован принцип межтактовой асимметрии (см., например, знаменитую фугу из «Симфонии псалмов»)¹¹. Данные принципы позднее найдут новое воплощение в творчестве Хиндемита, Шостаковича, Мессиана, Щедрина.

Принцип «гомофонизации» полифонических тем дополняется встречной тенденцией — полифонизацией тематизма в гомофонных сочинениях; замечательный пример — уникальная по выразительности главная партия I части 5-й симфонии Шостаковича. Полифоническим духом проникнуты также многие темы сонатно-симфонических циклов Мясковского. Такие темы, однако, далеко не всегда становятся у Мясковского материалом для фуги или фугато, хотя и подвергаются полифоническому развитию. Примеры: главная партия III части 2-й симфонии, вступления к III части 6-й, к I части 10-й, 11-й, 24-й симфоний; сходными чертами обладают главные партии I части 6-й и 21-й симфоний (одноголосие с аккомпанементом типа *secco*).

Для формирования синтетических гомофонно-полифонических форм фактуры оказались необычайно важными не только приемы введения полифонических разделов в гомофонные композиции, но и сама техника концепционно обусловленных *фактурных переключений* (смена одних типов изложения другими), связанная с вызреванием идеи кристаллизации в недрах одного склада иных потенций, ведущих к его перерастанию в свою противоположность («фактурное взаимоперевоплощение»). Важное значение имели в этих процессах собственно фони́ческие свойства фактуры: разрежение ткани при переходе к фугированному складу, ее сгущение (уплотнение в аккорды) при «модуляции» в гомофонно-гармонические формы фактуры.

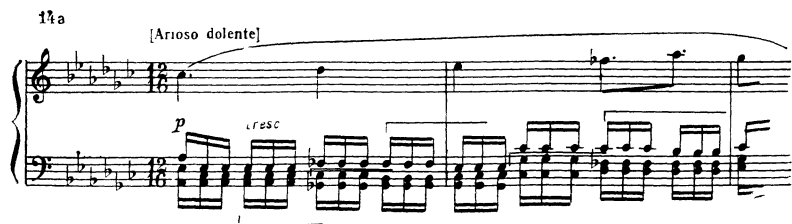
Гениальный пример таких многократных «фактурных модуляций» — 31-я соната Бетховена.

¹⁰ В главе II будут подробно рассмотрены такие случаи. Интересные примеры полифонических тем, имеющих скрыто-вариационную и другие структуры, приводит К. Южак (см.: 385, 38—44).

¹¹ Этот процесс раскрыт в книге В. Задерацкого (126).

В первом разделе Adagio уже заключены «зерна» гомофонного, равно как и полифонического, мелоса, от которых протягиваются нити к *Arioso dolente* и к фугированным эпизодам, а замечательный их синтез венчает собой заключительный раздел финала сонаты. Гомофония формируется в недрах почти гоморитмического аккордового склада начальной фразы Adagio с несколько выделяющейся выразительной линией верхнего голоса, а также в речитациях, где линия верхнего голоса явственно обособляется, но пока еще не обладает достаточной индивидуализацией. Подлинная же эмансипация верхней линии ткани, ставшей мелодическим рельефом на фоне сдержанных остигатных аккордов, происходит в *Arioso* — к нему и тянутся эти «гомофонные» нити из Adagio. В том же Adagio формируются и предпосылки к полифонии; это одnogолосная фраза *Più adagio*, «предсказывающая» одnogолосное проведение темы фуги, а также диалогическое изложение, поочередность «высказываний» (*Andante*).

Следующий этап вызревания в пределах одного склада признаков другого — *Arioso dolente*. Необычайная выразительность скорбной мелодии *lamento*, в которой слышны отзвуки медленных частей концертов Баха и в то же время предвосхищается траурная образность романтиков, как бы порождает в сопровождающем ее аккордовом пласте печальные «вздохи» — ниспадающие секундовые интонации. Время от времени они мягко проскальзывают в нижних голосах ткани, постепенно выстраиваясь в завуалированную систему имитаций, в которую в дальнейшем вовлекается также и верхний голос. Эти краткие мотивы, построенные на интонации *lamento*, напоминают (с точки зрения ритма и направления мелодической линии) столь характерный для Бетховена «мотив судьбы». Обе образно-жанровые сферы, с которыми сопряжены упомянутые завуалированные имитации, вполне уместны в условиях скорбного *Arioso*. Обогащая вертикально-аккордовую ткань, они заставляют ее «дышать», делают ее живой и прихотливой (см. пример 14а). Позднее (см. пример 14б) к ним подсоединяются краткие контрапунктические мотивы (как напоминает это бетховенское *Arioso* «Двойника» Шуберта!).





Так в недрах гомофонии вызревает полифонический склад, аккордовые вертикали превращаются в конце *Adagio* в дублированно-одноголосные фразы, которые затем «сжимаются» в одноголосную тему фуги. Идея полифонизации гомофонной ткани, столь мастерски воплощенная в поздней сонате Бетховена, находит впоследствии новые решения в творчестве романтиков, в первую очередь — в фортепианной музыке Шопена (см. примеры 103—106 и их анализ — с. 211—214).

Что же касается фуги, то здесь происходит как бы обратный процесс: в результате постепенного полифонического накопления голосов ткань все более сгущается, в ней «прорастают» аккордовые потенции, а арпеджированные (в манере прелюдирования) пассажи в конце фуги вновь настраивают на восприятие гомофонии — она выкристаллизовалась теперь в недрах фуги.



«Фактурная модуляция» из гомофонии в полифонию вновь происходит в конце второго проведения *Arioso dolente* (соль минор): фактурные потенции накопленных имитационно-контрапунктических элементов реализуются в полифоническом эпизоде (основанном на обращенной теме). Для вызревания полифонии имеет значение и особая расчлененность темы *Arioso* (отличающая указанное проведение от ее первого варианта, звучавшего в тональности ля-бемоль минор): краткие выразительные мотивы, излагаемые секвенционно, воспринимаются словно скрытые в мелодии «имитации».

Полифонический раздел соль мажор, в свою очередь, вновь накапливает элементы гомофонии, но уже не через аккордовость (как это было в фуге), а благодаря прогрессирующему уменьшению темы в фигурациях; они достаточно индивидуализированы и составляют особый тематический пласт, в котором про-

скальзывают отзвуки темы. А на их фоне звучит теперь величественный жизнеутверждающий гимн, выросший из темы фуги и синтезирующий в себе все предшествующие этапы борьбы, путь «от мрака к свету».

Заключительный раздел соединяет в себе не только образно-драматургические и тематические нити целого, но и фактурные формы: гомофонное начало, идущее от *Adagio*, аккордовые вертикали, зародившиеся в *Adagio* и получившие развитие в фуге и в *Adagio*, и собственно полифонию (в соединении двух самостоятельных пластов ткани).

Так на высочайших вершинах мировой классики кристаллизуются новые виды фактуры, совмещающие в себе признаки разных складов, синтезирующие их.

До сих пор речь шла о таких случаях, когда синтез гомофонии и полифонии происходит на уровне формы-композиции или на уровне тематизма. Если же мы обратимся к собственно *фактурному синтезу*, то есть к соединению в одновременности, в едином художественном пространстве разнородных принципов построения музыкальной ткани, то анализ классических образцов неминуемо приведет нас к констатации того факта, что такой синтез формировался как «извне», со стороны формы и тематизма, так и «изнутри», в самой фактурной системе — через достижения Баха, Моцарта, Бетховена и других мастеров, создавших замечательные образцы контрастной полифонии.

Существуют разные пути специфически фактурного синтеза гомофонии и полифонии. Один из них приводит к явлению «полифонизированной гомофонии», обогащенной полирельефностью и одновременно акцентирующей главное, мелодическое начало, так что целое находится под эгидой гомофонии. Другой ведет к «полифонии пластов», координирующей в общем художественном единстве индивидуализированные функционально равноценные фактурные образования, которые — сами по себе — могут быть построены весьма сложно (и при этом иметь гомофонную форму); художественное целое в этом случае организовано под эгидой полифонии. Наконец, в наше время в художественную практику вошли новые, ранее не существовавшие виды фактуры, включающие в сверхсложное полифоническое единство особые формы ткани — «гипермногоголосие» (термин С. Слонимского), ритмическую, тембровую, «комплементарно-сонорную полифонию» (термин В. Задерацкого). Соотношение между компонентами целого может быть различным и собственно полифоническим (когда они, будучи достаточно автономными, выступают на паритетных началах), и гомофонным (когда действует принцип соподчинения); но полифоническая либо гомофонная организация целого предстает в новых фактурных образованиях уже не в том «чистом» виде, в каком она обнаруживает себя в ранее сложившихся формах фактуры.

В чем же заключается специфика музыкальной ткани, основанной на сочетании гомофонных и полифонических принципов? Фактурный смысл ее состоит в том, что происходит совмещение двух типов глубинности — ее стабильного варианта (свойственного гомофонии) и мобильного (связанного с «диагональностью», как это характерно для полифонии). В результате возникают множественные «многообъемные» музыкальные пространства, ткань становится многоплановой, многоуровневой; в современных формациях такого рода, по существу, наблюдается «игра» художественным пространством, столкновение различных пространственных категорий (см. гл. III).

Конкретные формы фактурной полиморфности чрезвычайно разнообразны. Бесконечное множество комбинаций, возможных в условиях полиморфного синтеза, породило широчайшую палитру явлений, охватываемых общим понятием гомофонно-полифонического склада, который постепенно вызревал и формировался в пределах как полифонического, так и гомофонного склада. Остановимся вначале на явлениях *полифонизированной гомофонии*.

Неповторимо и ярко расцветает музыкальная ткань в творчестве романтиков; формы изложения у них становятся настолько индивидуальными, порождают столь своеобразные и оригинальные рисунки фактуры, что они начинают приобретать стилевое значение, тематическую нагрузку. Какие же конкретные формы способна принимать полифонизированная гомофония?

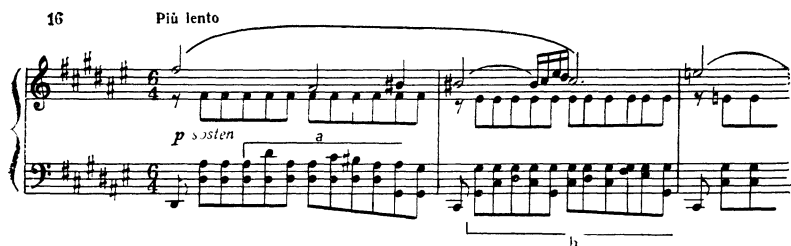
1) При господстве гомофонного принципа организации ткани полифонизируется *рельефный пласт*. Это часто встречающиеся свободные и строгие каноны (или же неканонические имитации) с сопровождением (финал скрипичной сонаты ля мажор Франка, начало; некоторые разделы Ноктюрна из 2-го квартета Бородина, дуэты «Враги», «Слыхали ль вы» из «Евгения Онегина» и дуэт Лизы и Германа из 6-й картины оперы «Пиковая дама» Чайковского и др.). Отметим также случаи неимитационной полифонизации рельефа, расслоения его на относительно равноценные пласты («дуэтный» этюд до-диез минор Шопена, прелюдия Скрябина ор. 27 № 2, квартет из оперы Верди «Риголетто» и др.) либо на тему и интонационно яркий контрапункт (ноктюрн до-диез минор Чайковского, средний раздел побочной партии I части его 6-й симфонии).

2) Может полифонизоваться *фон*. Благодаря многоголосной природе фона в гомофонном складе возможности его полифонизации очень широки. Так, иногда сопровождение содержит признаки имитационности (№ 7 из цикла «Любовь поэта» Шумана) либо контрастно-полифонического изложения (романс Танеева «Менуэт») ¹².

¹² В развитой камерно-вокальной (и камерно-инструментальной ансамблевой) музыке рельефный пласт фактуры далеко не всегда совпадает с линией

3) Наконец, полифонизироваться (при общей гомофонной структуре) могут *оба* пласта — и рельефный, и фоновый. Рассмотрим несколько различных случаев такого рода. Замечательным примером полифонизированной гомофонии чрезвычайно сложной структуры может служить прелюдия фа-диез мажор ор. 28 Шопена. Спокойно-созерцательная первая тема содержит в себе жанровые признаки баркаролы. Напевная мелодия верхнего голоса полна выразительных «вокальных» интонаций, фигур типа «группетто», характерных для итальянской арии, терцовых и секстовых ходов; «колышущееся» сопровождение состоит из плавных мелодических волн, как бы рисующих общую картину «песни на воде». Однако фактурные средства в первой теме не так уж просты: мелодический пласт «песни» звучит не «сольно», а как бы в «хоре» (в аккордовых и терцовых дублировках), сопровождение же, минуя типичные для песни фигуры, — одногласно. Облик ткани напоминает «обращенную» гомофонию (мелодия в нижнем голосе)¹³. Но лишь *напоминает*: функции пластов не «обращены», они модифицированы, так что возникает фактурное «неравновесие», требующее дальнейшего развития, — эти потенции замечательно реализованы в средней части прелюдии.

Характер музыки несколько меняется, становится более взволнованным (в частности, из-за смены лада). Теперь можно говорить об ариозном лирическом высказывании, о сольном монологе. Меняется и способ изложения. Здесь, как и вначале, господствует гомофонный склад: мелодия «парит», рельефно выделяясь в верхнем регистре своими яркими, индивидуальными интонациями. Но фон — он безмерно усложнился. Рассмотрим, в каких же отношениях состоят между собой его компоненты.



В сопровождении действует старинная гомофонная формула: бас — аккорды. По отношению к остальным голосам сопровож-

певческого голоса (или скрипки, виолончели и т. п.); нередко он перемещается в партию фортепиано.

¹³ Пример «обращенной гомофонии» — прелюдия № 6 (си минор) Шопена.

дения бас имеет опорно-фоновую функцию, другие же голоса, изложенные в виде аккордов, образуют более индивидуализированное, достаточно «рельефное» целое, пронизанное перекличками, трепетным мелодическим движением. Далее, уже в пределах аккордово-гармонического слоя, также выделяется свой рельеф — движение «тенорового» голоса в 1-м такте, обозначенное буквой *a* (вновь «гомофонная» структура); во 2-м такте мелодическая активность переходит к нижнему голосу аккордового слоя (*b*): между этими «активными» голосами возникают переклички, своеобразные «имитации» (*a* — *b*). Таким образом, уже на протяжении двух тактов организуется сложнейшая рельефо-фоновая конфигурация ткани. Попробуем зафиксировать создавшуюся иерархию.

На уровне целого образуется гомофония, состоящая из пяти голосов; ее рельеф — ведущая мелодия в верхнем голосе, фон — четырехголосное сопровождение. На втором уровне — в пределах сопровождения — тоже происходит гомофонное расслоение ткани на бас и более индивидуализированный трепетный трехголосный аккордовый слой: он воспринимается как нечто целое, рельефное, и противостоит басу (фону). В свою очередь, трехголосие, несмотря на гоморитмичность (моноритмичность), все же расслаивается на более «активные», рельефные линии и пассивные, фоновые. Сами же такты соотносятся как звенья полифонического диалога, секвенционно повторенного (в 3-м и 4-м тактах).

Возникает четырехуровневая организация, обогащенная к тому же скрытым двухголосием ведущей мелодии, «расщепляющейся» (благодаря секстовому скачку) на две интонационно неоднотипные скрытые линии, что дает основание говорить о дополнительном — пятом — уровне.

О чем свидетельствует рассмотренный пример? Фактурный смысл данного фрагмента состоит в том, что сформировавшиеся в недрах классической гомофонии рельефо-фоновые отношения начинают проникать внутрь подчиненного, сопровождающего пласта: он становится неоднородным, расслаиваясь, в свою очередь, на собственные «рельефы» и «фоны». Как бы «удаляясь в глубину», выстраивается множество планов, возрастает «стереофоничность» целого. Соответственно возрастает и число отношений между компонентами музыкальной ткани. Подобная многоплановость, многослойность фактуры, иногда встречающаяся и ранее (например, в последних сонатах Бетховена), наиболее полное выражение получает в творчестве композиторов-романтиков, в первую очередь — в музыке Шопена¹⁴.

¹⁴ Приведенный образец наглядно демонстрирует специфическую «двойственность» явления функциональной фактурной *переменности*: здесь обнаруживается *совмещение функций* (благодаря фактурной полиморфности музыкальная ткань содержит в себе как гомофонные, так и полифонические признаки) и вместе с тем *смена функций* (поскольку полифонический «диалог» между «тенором» и «баритоном» опирается на изменение рельефо-фоновых функций этих голосов). О разных пониманиях функциональной *переменности* в области фактуры, гармонии, инструментовки см.: 59.

На примере средней части фа-диез-мажорной прелюдии Шопена мы рассмотрели многоуровневую фактурную организацию, выступающую как единое целое, которое остается в общем неизменным на протяжении раздела. Однако полифонизация часто предстает как процесс накопления полифонических качеств фактуры, своего рода «полифоническое *crescendo*».

Поскольку полифонический принцип связан с «удлинением» склада по горизонтали, процесс полифонизации может образовывать особую, значительную по масштабам, фактурную «волну», формироваться постепенно, захватывая все новые линии ткани. Рассмотрим выдающийся образец подобного рода — вариацию соль-диез минор из «Симфонических этюдов» Шумана.

Это одно из самых вдохновенных и лирических сочинений композитора. Проникновенный, печальный монолог-«романс» перерастает в диалог героев, теплая и живая «вокальная» интонация пронизывает весь номер, выделяя его среди других, более оживленных и «активных» вариаций. 9-я вариация — лирическая кульминация цикла.

Фактурная организация пьесы, в целом гомофонная, специально выделяющая рельефную тему, насыщена, однако, полифоническими элементами. Уже в 1-м такте вступления ткань наполнена сложным движением голосов. Среди общей зыбкой звучности сопровождения слышится «вибрирующая» обостренно-хроматическая интонация *ре-диез — до-дубль-диез*. Две другие линии — бас и «трепетная» терция *соль-диез — си* — служат для нее как бы фоном. Однако с момента вступления парящей главной мелодии расслоенность фона отнюдь не пропадает, «поглощаясь» общим гомофонным звучанием; напротив, «вибрирующая» линия перемещается по высоте (*ре-диез — до-дубль-диез; си — ля-диез; ми — ре-диез*) — возникают едва заметные, завуалированные (вернее — скрытые) имитации, наполняющие ткань сопровождения полифонической жизнью. А затем полифонические потенции «прорастают» и в мелодическом пласте: проникновенный лирический дуэт двух верхних голосов («свободный канон») сочетается с зыбким «имитационным» фоном, и кульминация полифоничности приходится примерно на точку золотого сечения (первой части вариации). Здесь оживляются и индивидуализируются все слои музыкальной ткани. В заключительном же разделе первой части имитационное начало в мелодическом пласте интенсифицируется (имитации в обращении), а в сопровождении угасает. Так образуется удивительно цельная полифоническая «волна», которая зародилась в глубине сопровождения, захлестнула мелодический пласт и затем исчезла из сопровождения — «колыхания» имитаций остаются лишь где-то наверху, на вершине «волны».

Необычайно интересно формируется полифоническая «волна» в побочной партии I части 4-й симфонии Чайковского. Изящно «танцующая» тема кларнета на фоне мягко аккомпанирующих струнных прихотливо «сбегает» в конце фразы вниз. Этот хруп-

кий кончик темы сразу же подхватывают флейты — как искорки зажигаются стремительные имитационные пробежки, слышатся их глухие отзвуки у фагота; а одновременно из глубин всплывает выразительный напевный контрапункт альтов: как будто «из-за кулис» появился новый герой.

Ткань расцветает полифоническими красками. В следующей фразе певучий контрапункт альтов становится более протяженным. К нему подсоединяется мелодия виолончелей: группа «героев» словно «приближается к авансцене», выходит на передний план. А дальше «фактурная драматургия» разворачивается так: напевная тема сперва становится равноценной танцевальной, а вслед за тем «вытесняет» ее — теперь это «главный герой», вышедший к «рампе».

В этом примере представлен яркий случай функциональной фактурной переменности. «Напевная» тема проходит стадии подчиненного, а затем — более значительного по смыслу мелодического контрапункта; далее она становится функционально равноценной главной мелодии и, наконец, ведущим рельефным голосом целого. «Танцевальная» же проходит обратный путь, постепенно утрачивая первенство. Выдвижение из глубин ткани связано с длительным «диагональным» приближением (или удалением) — в этом полифоническая специфика процесса в побочной партии I части 4-й симфонии. Завершение полифонической «волны» — заключительная партия экспозиции, где оба тематических материала соединены последовательно в одной фразе и противопоставлены интонациям главной партии I части.

Описанный процесс обладает удивительно зримыми чертами. По-видимому, в фактурном мышлении гениального композитора сказался его опыт театрального драматурга: Чайковский заставляет слушателя воспринимать движение голосов в художественно-фактурном пространстве как движение «героев» в физическом пространстве театральной сцены.

Наряду с явлениями полифонизированной гомофонии, в которых ведущим фактурным началом служит гомофонный принцип, существует и другая форма синтеза — «*полифония пластов*», где господствующим принципом оказывается полифонический. Это явление особенно выпукло и впечатляюще раскрывается в крупных жанрах оркестровой и сценической музыки — в операх, симфониях. Однако и в пределах камерной монотембровой миниатюры можно обнаружить тенденцию к контрастной дифференциации линий, некоторые из которых становятся многоголосными пластами-планами. Здесь еще не образуется «полифония пластов» как таковая, однако подобные фактурные образования находятся на пути к ней. Такова, например, прелюдия «Шаги на снегу» Дебюсси.

...Леденящий холодный пейзаж заснеженной равнины — и скорбные, полные душевного тепла возгласы человека, скованно-остинатный ритм «шагов» — и свободно-импровизационная мелодия высказывания, глубокие басовые регистры, плотные

колонны аккордов и — прозрачная, звенящая пустота отдельных звуко-точек, беспредельность — и концентрированность...¹⁵ Таковы огромные контрасты, заключенные в этой небольшой пьесе. Художественная выразительность пространственных эффектов, красочность, мерцание и зыбкость «воздушной перспективы», многоплановость — эти свойства постоянно подмечаются исследователями музыки Дебюсси. Особые свойства музыки, отразившей «мгновенное впечатление», словно мимолетная зарисовка вечно меняющегося мира, — характерная черта почти всех его прелюдий.

Импрессионистская «игра», столь щедро проявившаяся в гармоническом и мелодическом языке, не менее ярко воплотилась и в фактурных средствах композитора. В целом структуру ткани в миниатюре можно трактовать как гомофонную; рельефом служит развитая мелодия декламационно-ариозного жанра, прерываемая выразительными «звучащими» паузами (как это похоже на соль-минорное проведение *Arioso dolente* из 31-й сонаты Бетховена!). Скорбно-возвышенный тонус, речитативность и вместе с тем просветленная пасторальность, «непредсказуемость» прихотливого развития — все это придает мелодии неповторимое своеобразие, делает ее центром внимания.

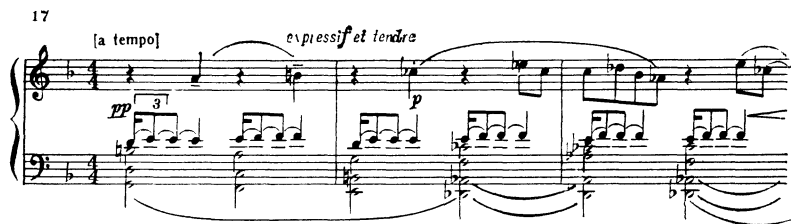
Однако начинается прелюдия не с ведущей мелодии: трижды звучит необычная интонация, призванная, по словам Дебюсси, нарисовать «звуковой фон для печального и холодного пейзажа». Но фон ли это? И да, и нет. Многократно повторяющаяся фигура приобретает значение «микротемы», на которую наслаиваются остальные голоса, что характерно для оstinато-полифонического варьирования; однако в данном случае в качестве темы-остинато выступает характеристический мотив, настолько интонационно яркий, что он начинает конкурировать с ведущей мелодией. Он является совершенно уникальной модификацией интонации *lamento*, в которой «обращено» мелодическое движение (восходящее вместо нисходящего), равно как и ритм («обращенный» пунктир). Траурный оттенок интонации ясно слышен, но он как бы «застыл» в своей трансформации. Может быть, эта двойственная модификация и служит одной из причин двойственной роли мотива, выступающего в функции микротемы и контрапункта-сопровождения?

Судьба мотива в прелюдии примечательна: попадая в центр внимания в начале пьесы, он тут же, как только вступает мелодия, «удаляется вглубь» и даже иногда вовсе «исчезает» (т. 12—13, 29—30); но едва замолкает мелодия (т. 8—11, 26—28), он вновь «приближается», а в конце пьесы выходит на первый план, в высокий регистр.

¹⁵ Не напоминает ли этот безмолвный зимний пейзаж с одиноко звучащим голосом, созданный великим французским композитором Клодом Дебюсси, ту картину ледяной пустыни, по которой бредет несчастный маленький герой великого французского писателя — Виктора Гюго?

Необычное интонационно-ритмическое строение фигуры, особые условия ее существования в пьесе, несомненно, наделяют ее гораздо более существенными функциями, чем фоновые: это вторая тема, но — в силу краткости, регистровой скованности и «застылости» — все же подчиненная ведущей мелодии.

Третий слой ткани поначалу имеет однозначную функцию опорного баса, типичного для гомофонии. Однако и его судьба не проста: он начинает сдвигаться, обрастая вертикалями дублировок, а вслед за тем от аккордового слоя отчленяется постепенно все более индивидуализирующийся басовый голос, который в конце концов приходит к характерной ритмической фигуре на интонации тритона (т. 14). Вся дальнейшая судьба басовой темы основана на активных сменах мелодико-гармонических фигур. По-видимому, и этот пласт достаточно индивидуален¹⁶.



Доминирующий в прелюдии гомофонный склад сильно модифицирован в направлении дифференциации и эмансипации всех компонентов. Пласты резко отчленены друг от друга как в фактурно-пространственном, так и в жанрово-тематическом смысле — и все же объединены как бы в «сочетании несочетаемого». И, может быть, к характеристике этой замечательной, полной внутреннего напряжения трагической миниатюры в некоторой степени подходит емкий термин Т. Н. Ливановой «принцип единовременного контраста», отнесенный автором к музыке Баха. Не в этой ли одновременности, «единовременности» столь различных образно-жанровых сфер, выраженных через резкое различие индивидуализированных пластов ткани, проявляется полифонизация фактуры в музыке XX века, восстанавливаются на новом этапе великие традиции и заветы прошлого?

Приведенный пример контрастно-полифонизированной гомофонии указывает на тенденции к самостоятельности, тематической и фактурной индивидуализации пластов ткани; высшим выражением этой тенденции становится сама «полифония пластов». По определению В. В. Протопопова, под «полифонией пластов» подразумевается «такое одновременное сочетание, где место

¹⁶ Н. Я. Мясковский с восхищением писал о полифоничности в произведениях К. Дебюсси: «...как... искусно сплетаются там разные тематические элементы, часто до трех, на вид вовсе не соединимых, тем сразу. Это ли не контрапунктическое мастерство!» (213, т. 2, 178).

мелодий могут занять целые многоголосные, многозвучные комплексы» (242, 66). В более ранней по времени статье С. С. Скребкова отмечалось, что в полифоническом сочетании функцию линии может выполнять и «многоголосный комплекс» (284, 137 и д.). Исследователи демонстрируют явление «полифонии пластов» на выдающихся примерах из опер Мусоргского, Верди, Мейербера, из симфоний Чайковского.

Не пользуясь термином «полифония пластов», о том же явлении пишет и В. А. Цуккерман (в связи с фактурно-тембровым составом и функциональной многозначностью музыкальной ткани сочинений Римского-Корсакова). Примечательно, что все примеры приведены исследователями из оперной и симфонической музыки: многокомпонентность составов и, главное, их политембровость способствуют выявлению основного качества фактуры «полифонии пластов» — четкой отчлененности комплексов друг от друга и, одновременно, внутренней слитности целого. В. А. Цуккерман (356) указывает, что фактурные функции особенно отчетливо выявляются в оркестровой музыке, где тембровые краски способствуют дифференциации этих функций. Именно поэтому особая «выпуклость» пластов в первую очередь обнаруживает себя в политембровой музыке — отсюда идут нити и к иным типам современной фактуры.

Еще одна фактурная форма синтеза полифонического и гомофонного принципов опирается не на дифференциацию пластов, а на особую систему акцентуации отдельных — наиболее значительных, но сравнительно мелких — единиц музыкальной ткани — звуков, кратких мотивов, оборотов. При этом ткань не расслаивается на столь обособленные (резко разграниченные и долго сохраняющие свою относительную автономность) пласты-планы, как в описанной выше фортепианной прелюдии Дебюсси или, тем более, в оркестровой «полифонии пластов». Напротив, опираясь в целом на гомофонную основу, ткань может состоять из небольших внезапно появляющихся и исчезающих компонентов.

Многоплановость целого оборачивается новым свойством — *многозначностью* связей: один и тот же звук может принадлежать ясно выраженному пласту, но одновременно входить и в иную (действующую наряду с основной) фактурную систему — «сеть» или «вуаль» из достаточно *выпуклых звуков*, как бы разбросанных по всей ткани.

Такая «объемность» тонко преломилась, например, в ля-бемоль-мажорной фортепианной прелюдии Рахманинова (ор. 23 № 8).

Прелюдия, необычайно певучая, кантиленная, звучит как-то особенно прозрачно и зыбко; трепетная ткань ее напоминает романсы Рахманинова «Сирень», «У моего окна», «Маргаритки», многие прелюдии, II часть 2-го концерта, медленную часть 2-й симфонии — перед нами мир светлых, завораживающе-прекрасных «весенних» образов композитора.

Вслушиваясь в музыкальную ткань прелюдии, замечаешь, как удивительно прихотливо, незаметно выплывают из общего ажурно-фигурационного фона сопровождения отдельные звуки, складываются в линии, обособляются: из скрытых голосов формируются реальные, из одних линий эти новые голоса переливаются в другие линии, соединяя их в гибком, изменчивом узоре.

Средний голос ткани — модификация интонационной линии верхнего пласта; он становится то контрапунктом, то подголоском, а иногда вариантом-имитацией.



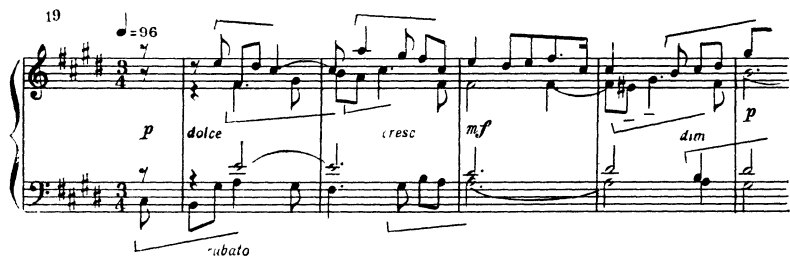
Голоса перерастают друг в друга, захватывая в своем движении и бас. Позднее из подголосочной массы выделяются дополнительные одноголосные и многоголосные интонации-переключки (т. 7, 8). Эта сложная полифоническая «сеть» неясна, она свободно сочетается с доминирующим гомофонным складом. «Эти выпуклые... и эти фоновые звуки могут возникать в разных голосах, переливаться из голоса в голос, они могут создавать свою собственную скрытую полифонию», — пишет об аналогичных фактурных явлениях в музыке XX века С. С. Скребков (285, 80—81).

Несмотря на ясно слышимое гомофонное звучание, совсем нелегко четко выделить даже основную мелодическую линию — их несколько, они переплетаются; ткань то расширяется, то сжимается, «дышит»: в ней ясно ощущается особая национально-русская основа, проистекающая из подголосочной полифонии, из русского народного многоголосия. Но конкретное оформление несколько не похоже на образцы подголосочно-полифонического склада. Это новое решение фактуры, смысл которого состоит в особых полифонических связях голосов (реальных и скрытых) на расстоянии. Эти связи как бы несколько размывают ведущий, более явно выраженный склад (гомофонный), создают особую дымку, полифоническую «вуаль», накинутаю на гомофонную ткань.

В прелюдиях Шопена, Дебюсси (см. выше) развитая многоплановость создается благодаря расслоению фона, но функции каждого пласта, каждой линии и голоса четки и определены (несмотря на их многочисленность). У Рахманинова — иное

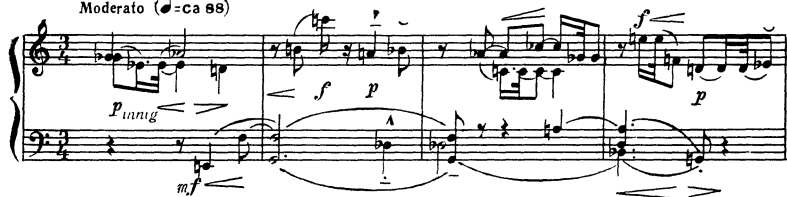
дело. Функции голосов «расплывчаты», «поверх» основных возникают другие, завуалированные.

Описанная тенденция к такой полифонизации, при которой возникают завуалированные дополнительные связи звуков, получила широкое распространение в XX веке. В своеобразном виде она встречается в музыке Скрябина, особенно в произведениях среднего и позднего периодов его творчества. Так, ми-мажорная прелюдия ор. 33 № 1 — тонкая миниатюра, краткая и выразительная, как изящная арабеска: в лаконичной форме (20 тактов) запечатлены лучшие, проникновенные и одухотворенные черты скрябинской лирики. Изложение основано на принципах гомофонии, однако оно изобилует выразительными краткими мелодическими фразами в сопровождающих голосах, которые, таким образом, конкурируют с главным, верхним голосом; да и сам он разветвляется, порождая мелодические «отростки», которые тотчас же начинают самостоятельно развиваться, превращаясь в краткие имитации, контрапункты, подголоски. Ткань и прозрачна, и — одновременно — удивительно напевна. Это пример «поющих гармоний». Временами вдруг выделяются те или иные «выпуклые» интонации или звуки, отмеченные в тексте автором; они создают дополнительные (завуалированные) полифонические отношения. Скрытая подголосочность — глубокая национально русская почва фактурного мышления Скрябина.



Еще в большей степени полифоническое начало, выявляющееся благодаря акцентированию отдельных звуков, дает о себе знать в поздних сочинениях Скрябина; автор даже указывает диагональными линиями перемещения рельефных точек и зон из пласта в пласт (ор. 74 № 1, 3 и др.).

Новые решения полифонизированной ткани находит А. Шёнберг. Его творчество, в частности фортепианные пьесы, — новый, особый этап развития «точечной акцентуации» звуков. Он создает специально разработанную систему штрихов-акцентов, дифференцируя разнообразные способы выделения «выпуклых» звуков. Примером может служить пьеса № 5 из фортепианной сюиты ор. 25:



Благодаря разнообразным штрихам звуки «вспыхивают» как искры, возникают множественные «объемные», многоплановые музыкальные пространства, как бы пересекающие друг друга, создаются ряды сходящихся и расходящихся «воздушных» перспектив — ткань «стереоскопична», она удивительно живая, прихотливая, неуловимая...

Движение в этом направлении приводит, как известно, к явлению пуантилизма, особенно интенсивно разработанному в творчестве А. Веберна (а во второй половине XX века получившему дальнейшее развитие).

Музыкальная ткань в сочинениях Веберна — даже в тех случаях, когда в нее заведомо внесены элементы полифонии (например, двойной канон в симфонии ор. 21), — отмечена печатью иных пространственных категорий. Она предельно полифонична, но не только благодаря «полифонии рядов», образующейся на основе системы серийных модусов. Полифоническая суть пуантилистической фактуры в симфонии — в непрестанном многообъемном «диагональном» скольжении от одних точек музыкального пространства к другим, в удивительной организации этого пространства, прозрачно-распыленного и одновременно почти равномерно заполненного десятиголосием, изредка сгущающимся в более плотные повторяющиеся фигуры — комплексы (II часть). Ткань живет, голоса-точки «перекликаются», появляясь то вблизи, то вдаль, наверху, внизу, приближаясь и уходя в глубину. Пространство словно мерцает, оно полирельефно, многообъемно. Так минимальная пространственность («точечность») смыкается с максимальной пространственностью («объемностью») в пределах полирельефной ткани¹⁷.

Таким образом, бесконечно многообразные формы синтеза гомофонного и полифонических принципов предстают в виде различных проявлений фактурной полиморфности. Но основу полирельефности, непременно присутствующей в таких образованиях (в разных формах, жанрах, стилях), составляют разные (по масштабам) «единицы»: в «полифонии пластов» выпуклым становится целый пласт, многоголосный по структуре; в полифонизированной гомофонии — мелодическая линия-тема; в пуантилистической ткани — выпуклые «точки»-звуки.

¹⁷ Отдаленные истоки пуантилизма можно заметить в жанре средневекового гокета (см.: 160).

В связи с художественными задачами и масштаб, и структура, и художественные возможности рельефных компонентов меняются, но лежащий в основе полифонического мышления принцип комплементарности (вместе с неотъемлемым от него «диагональным» скольжением восприятия от одной рельефной фигуры к другой) остается неизменным в любую эпоху.

Примеры развитой фактурной полиморфности, как и «полифонии пластов», нередко встречаются в оркестровой политембровой ткани, способствующей яркой фактурно-функциональной дифференциации, а местоположение таких построений обычно связано с кульминациями, обостренно-драматическими «узлами» драматургического целого.

Приведем один образец, где в едином фактурном целом совмещены три фактурообразующих принципа: *гомофонный* (рельефный пласт и сопровождение), *контрастно-полифонический* (сочетание равноценных, самостоятельных, но тематически различных компонентов), *имитационно-полифонический* (каждая из двух контрастирующих тем излагается в каноне). В целом образуется двойной канон с сопровождением (мелодизированно-фигурационным). Это генеральная кульминация разработки в финале 24-й симфонии Мясковского (ц. 25).

21

[Allegro appassionato]



В свою очередь, каждая из мелодических линий (обе темы и фигурационное сопровождение) содержит скрытое многоголосие, структура которого достаточно сложна. Так, тема из I части (верхний пласт) сочетает в себе скрыто-аккордовое строение (T, VI, DD) с «обволакиванием» опорных звуков проходящими, «ответвляющимися» от них как кратковременные подголоски (мелодия содержит в себе и аккордово-гармонический остов, и — одновременно — его мелодическое «оплетение»). Тема главной партии финала (T₁) также обнаруживает признаки аккордово-гармонического склада (имеются в виду основные опорные точки) и в то же время черты скрытой вариантной имитационности, проявляющейся в «напористых» ямбических интонациях, «взлетающих» все выше и выше (вследствие чего

возникают ассоциации со «вступлением» новых голосов). В фигурациях очерчены основные гармонии, обеспечивающие единство многослойной ткани.

Этот пример особенно наглядно демонстрирует многоуровневую иерархию функциональных отношений. Достаточно указать на то, что оппозиция «рельеф — фон» выявляется в данном фрагменте в нескольких аспектах. Помимо основного противопоставления пласта-рельефа, то есть двойного канона (два верхних нотоносца примера 21) и фона-фигураций (нижний нотоносец), рельефные и фоновые элементы противопоставляются еще и внутри самого пласта-рельефа. Эти рельефо-фоновые отношения формируются благодаря тому, что в каждой отдельно взятой паре голосов все время действует полифонический закон комплементарности. Выделим эти пары, изолировав их временно, ради аналитических целей, от всей остальной ткани:

тема первая (T_1) в функциях пропосты (P_1) и риспосты (R_1);

тема вторая (T_2) в тех же функциях (P_2 и R_2);

пропоста первой темы (P_1) и пропоста второй (P_2);

их риспосты (R_1 и R_2);

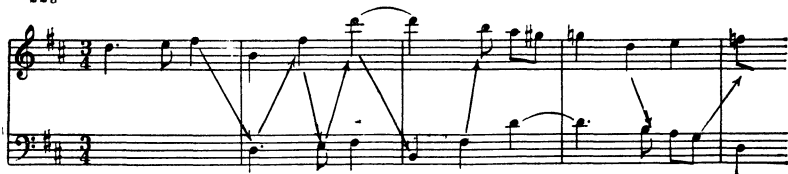
каждая из двух тем в обеих ее функциях (P_1, P_2, R_1, R_2) как рельеф по отношению к фигурационному фону сопровождающего пласта —

канон на T_1 ($P_1 + R_1$) на фоне фигураций;

канон на T_2 ($P_2 + R_2$) на фоне фигураций.

Если мы рассмотрим хотя бы небольшую часть этих рельефо-фоновых отношений попарно, то убедимся в неуклонном действии закона комплементарности. Так, в каноне на первую тему ($P_1 + R_1$) интонации совмещены так, что ритмическая комплементарность действует параллельно с мелодической (наиболее яркие интонации возникают поочередно, в разных голосах благодаря регистровому и тембровому выделению — см. пример 22а). Проследив за соотношениями T_1 и T_2 (взяв их временно также в изолированном виде, вне всей ткани), убедимся, что и здесь соблюдена многосторонняя комплементарность (см. пример 22б).

22а



22б



Охватив целое, видим, что двойной канон написан рукой выдающегося полифониста. В каждое мгновение на «срезе» ткани выделяется какая-либо одна рельефная точка или интонация, акцентированная силами ритма или мелодики, тембра или регистра, специальными штрихами и динамикой. Сами точки (зоны) рельефа принадлежат то пропосте первой темы, то пропосте второй темы, то их респостам; восприятие «перескальзывает» с одного наиболее яркого в данное мгновение явления (то есть местного рельефа в полирельефном целом) к другому, совершая в этом скольжении сложную «диагональную» траекторию. Зигзагообразный путь внимания (или генеральная линия рельефа в трехмерном фактурном пространстве) отражает сложнейшую конфигурацию рельефо-фоновых отношений художественного целого¹⁸. Если вспомнить, что к тому же каждая мелодия содержит скрытое многоголосие, опять-таки опирающееся на скрытые в нем рельефо-фоновые отношения, станет ясно, что подобные фактурные конфигурации — не такое уж частое явление, они появляются лишь в ответственных разделах образно-смыслового процесса и требуют как от исполнителей, так и от слушателей предельного внимания и напряжения сил.

Для стиля Мясковского оказались характерными такие сложные фактурно-полиморфные кульминации — их можно встретить в 22-й, 16-й и других симфониях, во 2-й фортепианной сонате и т. д. С. С. Прокофьев, оценивая премьеру 16-й симфонии Мясковского, писал о контрапунктическом мастерстве выдающегося композитора: «Виртуозность заключается именно в той легкости, с которой... соединение сделано: нет впечатления, что внимаешь премудрости, наоборот, музыка здесь как-то особенно задорна, но эти страницы — лучшие в симфонии» (240, 123).

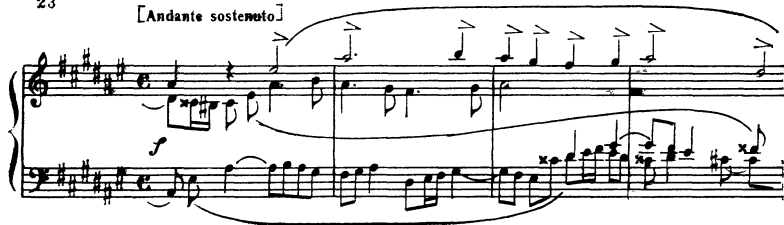
Мы рассмотрели разные случаи фактурного полиморфизма, складывающегося под эгидой гомофонии либо полифонии. Надо сказать, что даже при почти полной равноценности фактурных принципов, действующих в рамках целого, какой-то из них будет более важным, явным, другой же останется как бы завуалированным. Какой из двух фактурных принципов будет доминировать в полиморфном целом, во многом зависит от исполнителя, избирающего один из принципов как главный. В большинстве случаев «завуалированные» признаки теснейшим образом связаны с характером тематизма и, не выделяясь с такой же отчетливостью, как «явные», все же действуют подобно невидимому режиссеру. Так, если в имитационно-полифоническом целом (например, в фуге) наряду с обычными

¹⁸ Вновь напоминаем и настоятельно подчеркиваем, что зигзагообразность слушательского внимания обязательно сочетается с *целостностью* охвата ткани.

тематическими проведениями возникает проведение темы в увеличении, то такое проведение может несколько изменить суть фактуры. Она не перестает быть имитационно-полифонической, но благодаря выделению ритмически укрупненной темы (которая приобретает в этот момент качество рельефа) в известном смысле начинают действовать силы гомофонии (поскольку остальные голоса воспринимаются уже как временно «отодвинутые» вглубь, на положение «фоновых»). Конечно, далеко не всякое проведение темы в увеличении привносит в фугу черты гомофонии — для этого нужны особые условия, благоприятствующие ясной слышимости укрупненной темы как рельефа. Если тема пройдет в верхнем голосе, «парение» мелодии поверх остальных голосов особенно приблизит профиль ткани к гомофонному. Большую роль играет регистровая удаленность темы от других голосов, а также неперегруженность остальных линий (дабы не «заглушить» увеличенное проведение). И тогда может временно возникнуть эффект гомофонии, но «завуалированной», не поданной в обычных фактурных рамках склада. Приведем фрагмент фуги ре-диез минор I тома ХТК Баха: в заключительной ее части — после увеличенных проводений в басу и в среднем голосе — звучит изумительная по мелодической напевности протяженная кантиленная тема в верхнем регистре ткани, на фоне полифонического «плетения» голосов внизу. Эта гениальная песенно-гомофонная кульминация, подготовленная постепенным накоплением в фуге лирического тонуза, замечательно перекликается с лирической ариозно-гомофонной прелюдией ми-бемоль минор, отзываясь на ее проникновенный мелодизм и обрамляя великое произведение, от которого тянутся неисчислимые образно-жанровые, тематические и фактурные нити к будущему...

23

[Andante sostenuto]



Для тех случаев, когда в фактурно полиморфных образованиях какой-то склад выделяется как ведущий, а в его «глубинах» (или, напротив, «поверх» него) возникает еще одна фактурная система, представляется целесообразным ввести пару понятий: *явный* склад (то есть ведущий в данной полиморфной организации) и *завуалированный* (то есть выраженный менее явно). Если сравнить эту пару с другой (основной склад и

подчиненные, см. с. 52), то окажется, что в обоих случаях присутствует соподчинение, субординация, но это субординация разного рода. В первом случае (явный и завуалированный склад) системы существуют в одновременности, по вертикали, во втором (основной и подчиненные склады) — в последовательности, по горизонтали. Если соотношение явного и завуалированного складов свидетельствует об иерархическом строении фактурной полиморфности вообще, то соотношение главного и подчиненных складов указывает на формообразующие функции фактуры в музыке.

Действие формообразующих функций фактуры не ограничивается наличием в произведении того или иного фактурного плана, основанного на явлениях фактурных модуляций, отклонений, сопоставлений (см. выше, с. 80). Иногда фактура способна брать на себя важную тематическую роль в произведении, и тогда возникают формы «второго плана», существующие и развивающиеся одновременно с основной формой (такова, например, «большая полифоническая форма», исследованная В. В. Протопоповым). Такие фактурные формы «второго плана» (или «фактурные композиции») нередко имеют сложную структуру и играют большую роль для создания художественной целостности произведения. Через «фактурные композиции» выявляются жанровые, стилистические, образно-смысловые возможности музыкальной фактуры. (Взаимосвязям фактуры с другими системами организации музыкальной речи и их совместным действиям в исполнительской практике посвящается глава III.)

Однако, прежде чем перейти к рассмотрению внешних связей фактурной системы, необходимо коснуться еще одной проблемы, немаловажной для построения целостной теории музыкальной фактуры. Это проблема скрытого многоголосия.

Исследуя имманентные свойства фактуры, мы в основном рассматривали многоголосную ткань, то есть многоголосие в его реальном виде. Какое же место в фактурной системе занимает скрытое многоголосие, заключенное в одноголосной линии? На вопрос о том, можно ли применять фактурные категории к одноголосию, прямо отвечают и Ю. Н. Тюлин, и С. С. Скребков (см. с. 11). Само понятие «скрытости» указывает на наличие множества фактурных компонентов, «спрятанных» внутри мелодической линии. Фактура существует и в одноголосии, но — в особой, специфической форме.

Генеральное членение видов ткани в развитой профессиональной европейской музыке на одноголосие и многоголосие правомерно как логически (один реальный компонент — много компонентов), так отчасти и исторически (во всяком случае по отношению к профессиональной церковной музыке средневековья). Что же касается процесса взаимоотношений между одноголосием и многоголосием в целом, то его можно охарактеризовать как переплетение двух тенденций: первая — реализация в многоголосной музыке потенций скрытого многоголосия, со-

держашегося в одноголосии; вторая, действующая одновременно с первой, — «свертывание», концентрация в пределах мелодической линии того, что было найдено в реальном многоголосии.

Ведущий фактурный принцип в европейской профессиональной музыке последних столетий можно, по-видимому, сформулировать так: сущность почти любого изложения — многоголосие, имеющее две формы проявления — реальную и скрытую.

5. НЕКОТОРЫЕ ВЫВОДЫ

Многостороннее исследование музыкальной фактуры показывает, что она является *системой* организации художественного пространства в музыке. Вместе с тем фактура — одна из *сторон* любого конкретного музыкального произведения, тесно связанная со всеми другими его сторонами и способствующая созданию художественной целостности сочинения.

Музыкальная фактура как многокоординатная художественно-пространственная организация опирается на другие музыкально-языковые системы (звуковысотную, временную, динамическую, тембровую, артикуляционную), но использует иные их аспекты, чем форма-композиция, организующая в музыке художественное время.

Фактурная система построена иерархично: ее компоненты, вступая в определенные функциональные отношения, порождают пространственно-фактурные *типы*: монофункциональный («плоскостной») и полифункциональный («объемный»), а также ряд *складов*, входящих в эти типы и воплощающихся в конкретных *рисунках-конфигурациях* ткани. Наиболее сложной фактурно-функциональной категорией оказывается «объемный» тип: основанный на активном действии трех фактурных координат, он включает в себя все виды ткани, в которых возникает расчленение на рельефный и фоновый планы звучания.

Как было показано выше, отношения компонентов в «объемном» типе выливаются в две основные формы: глубинно-стабильную, основанную на функциональной неизменности компонентов и порождающую монорельефную *гомوفонную* ткань, и глубинно-мобильную, основанную на функциональной переменности компонентов и порождающую полирельефную, то есть *полифоническую*, ткань.

Гомофония и полифония — высокоразвитые склады; они сами построены иерархично, в каждом существует структура высшего порядка (собственно гомофония или полифония) и структуры низших порядков (рельефа, фона, звеньев имитации). Будучи общим признаком обоих складов, внутренняя иерархичность проявляется в них различно: в одновременности (гомофония), в последовательности и одновременности (полифония).

Полифонический склад, построенный на принципе комплементарности, то есть взаимодействия фактурных компонентов

как в одновременности, так и в последовательности, строится сложнее, чем все остальные склады, и имеет множество разновидностей; fuga — как представитель имитационной полифонии — стоит на пересечении закономерностей фактуры и формы. Диалектическая двойственность полифонии является мощным стимулом развития этого склада в течение многих столетий эволюции европейской музыки вплоть до современности, когда полифония расцветает в новых видах.

Различные фактурные системы могут действовать порознь, в «чистом» виде (например, гомофония как таковая), либо совместно. В последнем случае возникают «многообъемные», особо сложные фактурно *полиморфные* образования, основанные на одновременном действии разных фактурообразующих принципов (полифонизированная гомофония, «полифония пластов»). Некоторые из этих принципов получают в конкретных фактурно полиморфных образованиях более *явное* выражение, другие же *завуалированы*. Виды фактурно полиморфной ткани очень разнообразны, каждая историческая эпоха выдвигает новые, своеобразные формы синтеза фактурных принципов, порождая все новые и новые конкретные виды полиморфности.

Функциональная сторона фактуры неотделима от другой ее стороны — *фонической*, или колористической, с которой связан определенный характер звучания ткани, нередко вызывающий ассоциации с различными движениями в музыкальном пространстве или с живописно-«световыми» эффектами. Звучность прозрачная или плотная, массивная или легкая, глухая, пронзительная, сумрачная, просветленная, полная «цветения» голосов, вызывающая ощущение приближения или удаления, — все это выявляется в музыке через фоническую сторону фактуры.

В каждом конкретном музыкальном произведении, как и в музыкальном искусстве вообще, фактура неразрывно связана с композицией, и в результате временного развертывания целого она приобретает *формообразующие* функции, иногда приводя к созданию фактурными средствами форм «второго плана» (или «фактурных композиций»), сосуществующих с основными формами. В сочинениях сравнительно крупного масштаба нередко обнаруживается фактурный план, в котором можно выделить *основной* склад (например, гомофонный в сонате) и ряд *подчиненных*, возникающих благодаря фактурным модуляциям, отклонениям, сопоставлениям, что делает уместными аналогии с тонально-гармоническим планом произведения.

В профессиональной европейской музыке последнего тысячелетия преобладающим способом изложения является многоголосие, которое проявляется в двух взаимодополняющих и взаимопроникающих формах — *реальной* и *скрытой*.

Служа главной цели — воплощению художественного содержания в музыке, фактура выявляет ее жанровые аспекты, выполняет тематические задачи, аккумулирует в себе черты исторического и национального стиля, а во многих случаях стано-

вится выразителем специфики творческого метода того или иного композитора.

Суммируя свойства фактуры в европейской музыке профессиональной традиции, дадим ее определение:

Музыкальная фактура — это система, организующая в музыке художественное пространство, и вместе с тем сторона музыкального целого; фактура предстает в двух аспектах: фоническом (чувственно-звуковом) и функциональном (иерархия типов, складов, рисунков-конфигураций); она раскрывает многоголосную природу музыкальной ткани в двух формах — реальной и скрытой.

Если многоголосие в его реальной форме изучено достаточно подробно и в различных ракурсах, то его скрытая форма пока еще ставит перед исследователями много вопросов. К изучению художественных возможностей, структуры и функций одноголосия, содержащего скрытое многоголосие, мы переходим в следующей главе.

Глава II

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ, СТРУКТУРА И ФУНКЦИИ СКРЫТОГО МНОГОГОЛОСИЯ

1. ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

«...Утонченное искусство баховской линии — в возникновении... мнимых голосов и их постепенном истаивании» (163, 210). «Все эти мнимые голоса сплетаются кругом полнозвучного реального голоса в полифонную ткань. Они то ответвляются от него, то снова соединяются с ним, то зажигаются, то вновь потухают в его блеске» (там же). «Так появляются на свет мерцавшие в полумраке линии» (там же, 213). «...Под „большой волной“ я разумею... своеобразную линию, образующуюся из предельных — высших и низших — точек звукового движения...» (320, 28). «...Мелодические кульминации-вершины, образующие самостоятельный... скрытый „голос вершин“...» (280, 20). «...В сознании выделяются, словно яркие огни, отдельные звуки „первого плана“, а остальные как бы отступают на второй или третий план...» (161, 46). — Так поэтично описывают музыканты замечательное явление в музыке — скрытое многоголосие, живущее в одnogолосной линии своеобразной жизнью, обогащающее и наполняющее его красотой и пышностью мелодического цветения.

«Скрытая полифония... играет существеннейшую роль в процессе общего развития мелодии, в создании того ценнейшего художественного эффекта мелодического движения, который образно называется разливом мелодии, ее „широким дыханием“, — пишет С. С. Скребков (282, 145). Скрытая полифония сообщает мелодии «дополнительную широту, своеобразную „объемность“, рельефность, многоплановость, нередко особую ветвистость, „раскидистость“ и, вместе с тем, большую внутреннюю логику, цельность, спаянность», — указывает Л. А. Мазель (188, 134).

Скрытое многоголосие, наряду с реальным, — одна из форм существования многоголосия в европейском музыкальном искусстве, зародившаяся и развившаяся в течение ряда столетий как в профессиональной, так и в народной музыке. Процесс многостороннего обогащения фактуры происходил и происходит

в разных стилях, в музыке разных эпох, но всегда имеет свою историческую и индивидуальную специфику. «...Одноголосное изложение музыкальной мысли обладает ярко выраженным ладогармоническим содержанием, неразрывно связанным с общим идейно-стилистическим обликом сочинения, отражающим некоторые характерные черты своей эпохи», — пишет Ю. Н. Холопов (349, 66).

И как вывод звучат слова В. В. Протопопова, отнесенные автором к стилю Баха, но вполне распространяющиеся и на другие стили, особенно послебаховские, вплоть до современности: «...в *скрытых голосах* темы у Баха протекают *те же самые процессы*, которые подмечены и в отношении *реальных*» (243, 84; курсив мой. — М. С.-Ф.).

Процесс взаимоотношений двух форм многоголосия нельзя понимать односторонне — одноголосие и многоголосие взаимно влияли друг на друга. Этот исторический процесс имел множество стадий: то, что было найдено в виде потенциальных возможностей в недрах одноголосия, реализовалось в многоголосной фактуре, достижения же многоголосия «свертывались» в одноголосной мелодической линии, расширяя ее художественные возможности.

«Волнообразность» исторической эволюции взаимоотношений одноголосия и многоголосия отмечается во многих трудах. Так, С. С. Скребков считает, что древнейшее одноголосное музыкальное интонирование является производным от еще более ранней стадии — интонирования коллективного (см.: 283). Сформировавшееся в Европе одноголосие начинает реализовывать заключенные в нем многоголосные потенции в конце первого тысячелетия в разнообразных фактурных формах органума, а позднее, на новом историческом витке, возникает как бы обратный процесс «...выработки приемов письма, заменяющих реальное голосоведение логикой скрытого голосоведения» (Ю. Н. Тюлин: 323, 34).

Соответствие форм реального и скрытого многоголосия не бывает прямым: ни один последующий тип фактуры не отвергает и не уничтожает предшествующий, а своеобразно впитывает его, перерабатывает, трансформирует. Наряду с развивающимися формами многоголосия (от ранних его стадий вплоть до современности), одноголосие как полноценный способ изложения ткани никогда не терял своего значения. Богатейшие возможности одноголосия, содержащего многоголосие в скрытом виде, были замечательно развиты в сольных (для струнных инструментов) сонатах, партитах, темах фуг и пассакалий Бахом, Генделем, Телеманом, их предшественниками и современниками. Позднее эти художественные возможности были осознаны классиками и романтиками; об этом свидетельствует та драматургическая роль, которую придавали композиторы одноголосным речитативно-монологическим «высказываниям» в пределах многоголосного произведения. Обычно такие разделы

имеют кульминационную, вступительную или заключительную функцию, то есть располагаются в наиболее ответственных местах целого (17-я соната и 5-я симфония Бетховена, соната си минор, «Тассо» Листа, множество примеров из музыки Шопена, Шумана, Чайковского и др.). В современной музыке роль одноголосия резко возрастает: появляется множество сольных сочинений для струнных, духовых инструментов, а также одноголосных «вкраплений» — лирико-созерцательного, патетически-ораторского, медитативного, моторного характера — в многоголосие (Мяковский и Онеггер, Шостакович и Барток, Мессиан и Щедрин, Пендерецкий, Шнитке и др.).

Невозможно переоценить историческую, художественную, структурную, семантическую роль одноголосия для становления европейского музыкального искусства. Именно здесь, в одноголосной линии, зарождаются все виды многоголосия — они скрыты в виде художественных потенций в недрах выдающихся образцов одноголосия.

Обычно, исследуя одноголосную мелодию, называют ее линией, говорят о линейной энергии, о линейности. При этом линия мыслится как некая особая категория специфического музыкального пространства, существующая (по аналогии с представлениями о физическом пространстве) как явление одномерное (см., например: 320). Однако уже Э. Курт, опиравшийся в своих исследованиях на творчество И. С. Баха, показал сложность строения одноголосия, вскрыв его многоголосную природу (см.: 163); его мысли не только не теряют сейчас актуальности, но дают толчок для дальнейших раздумий.

Изучение закономерностей скрытого многоголосия неизбежно связано с изучением законов мелодики. Система скрытого многоголосия, заключенная в одноголосии, находится в логическом отношении «ниже», чем система реального многоголосия, так как не имеет столь отчетливой выраженности, как последняя. Будучи иной формой многоголосия, сопоставимой с реальной его формой, она вместе с тем находится в подчиненном (по отношению к ней) положении. К тому же она занимает фактурное пространство не многих голосов, а лишь одного и поэтому физически оказывается как бы «меньше» реальной формы. Эти свойства позволяют охарактеризовать систему скрытого многоголосия как подсистему в системе фактуры, выразив это в наименовании «*субфактура*», которым мы будем иногда пользоваться наряду с общепринятым термином «скрытое многоголосие» (см.: 290; 293).

Проблема скрытого многоголосия, частично освещенная в различных трудах, все же не рассматривалась во всей совокупности своих аспектов. Попытаемся их наметить.

Часто говорят о скрытом многоголосии, скрытой полифонии и скрытом голосоведении, по существу используя эти понятия как синонимы. Это не совсем верно: самым обобщенным будет понятие «скрытое многоголосие», или, что то же, «субфактура»,

включающее в себя *все виды* многоголосной фактуры, а не только скрытую полифонию (как иногда считают): существуют явления скрытой гомофонии, скрытой гетерофонии и т. д., что будет показано ниже. Что же касается понятия «скрытое голосоведение», то в нем отражен лишь *способ ведёния* скрытых (или «мнимых») голосов в одноголосии; при этом не ставится важнейший вопрос о *функциональных отношениях* этих скрытых голосов, а ведь именно отношения их и порождают огромное разнообразие видов скрытого многоголосия.

Изучение скрытого многоголосия осложняется недостаточно развитой методикой анализа. Техника анализа, предложенная Э. Куртом и разработанная в многочисленных трудах С. С. Скребкова, Л. А. Мазеля, В. В. Протопопова, в целом сводится к учету нескольких факторов, благодаря которым слух выделяет более важные точки, соединяя их мысленно в скрытые линии. Однако «нотная запись никак не отражает скрытые, подразумеваемые, косвенные связи тонов, являющиеся следствием физиологических и психологических закономерностей субъективного восприятия звуков и не поддающиеся изобразительной фиксации», — пишет Ю. Н. Тюлин (323, 31); отсутствие фиксации скрытых процессов — одна из основных трудностей, встающих перед исследователем при анализе скрытого многоголосия.

Скрытые линии в основном образуются благодаря мелодическим скачкам на терции и более широкие интервалы: предыдущий звук, «брошенный» во время скачка, продолжает некоторое время звучать в памяти, оставляя в ней «слуховой след», и своеобразно интегрируется в восприятии с реально звучащим. Так возникают ощущения скрытых интервалов и аккордов, сходящихся, расходящихся и параллельных скрытых линий; сами же скрытые голоса трансформируются в реальные, кристаллизуются в них, а реальные, напротив, растворяются в скрытых. Вот один из примеров, приведенный Э. Куртом (фуга из 1-й сольной скрипичной сонаты Баха), где эта метаморфоза отлично слышна (пример 24а). Э. Курт описывает его так: «..нисходящая от *g* линия в реальном голосе... продолжается до *d* как мнимый голос во второй половине такта...» (163, 214).



Другой пример находим в I части «Сельского концерта» для клавесина (или фортепиано) с оркестром Ф. Пуленка: здесь образуется более сложная картина соотношения реальных и скрытых голосов. Скрытый нижний голос «двухголосия», поднимаясь поступенно, приходит к звуку *си*; верхний же, до этого упорно стоявший на *ля*, превращается в реальный и не ожи-

данно «сбегает» вниз, «наперерез» нижнему (образуя с ним при этом своеобразную имитацию в уменьшении и обращении). Возникающий комический, буквально «зримый» эффект «бега наперегонки» вызывает ассоциации с явлениями из области кинематографии, очень характерные в целом для творчества Ф. Пуленка.



Однако не только терцовые и более широкие скачки в мелодии способствуют расслоению ее на скрытые линии. Помимо мелодических скачков, существуют еще и иные факторы создания скрытого многоголосия, например метрически опорная линия, что отмечается в работах С. С. Скребкова и во многих других музыковедческих трудах (см.: 188; 243; 279; 282). «Понимаемое широко, скрытое многоголосие присуще почти всякой мелодии, потому что даже секундовая мелодическая линия всегда имеет метрические акценты, которые выделяют ее отдельные тоны, вследствие чего образуется метрически опорная (тоже скрытая) линия», — пишет В. В. Протопопов (243, 81).

Важное обобщение о структуре скрытого многоголосия делает Л. А. Мазель: «...скрытый голос может образовываться не только отдельными „точками“ (звуками) мелодии, находящимися „на расстоянии“ друг от друга, но и отдельными „отрезками“ мелодии» (188, 133). Мелодические «вершины» или целые мотивные построения оказываются на сходных долях тактов, соответствуют друг другу метрически: это корреспондирующие точки (зоны) одногоголосия. Способы же акцентуации «выпуклых» звуков или мелодических отрезков могут быть различными. Это самые высокие или самые низкие, самые громкие, долгие или же подчеркнуто краткие, самые метрически сильные или выделенные особым штрихом, звукоизвлечением, артикуляцией, замедлением или ускорением, особым или просто новым для данного контекста тембром, наконец, самые «интересные» в ладогармоническом отношении. Вся сложнейшая организация музыкально-выразительных средств действует совместно с фактурной системой, способствуя дифференциации ее компонентов в художественном пространстве как на уровне реального, так и на уровне скрытого многоголосия.

Методика, созданная Э. Куртом и развитая в более поздних музыковедческих работах, выявляет многие особенности скрытого многоголосия. Однако вопрос о функциональных отношениях скрытых линий, порождающих различные виды скрытого многоголосия (например, скрытую гомофонию, где одна из

линий выполняет ведущую, а другая подчиненную функцию, или скрытую имитационность, где скрытые голоса «равны в правах», а также еще более сложные виды субфактуры, основанные на фактурном полиморфизме), разработан пока еще недостаточно¹.

В числе основных задач данной главы — классификация видов скрытого многоголосия, методика их анализа, рассмотрение исторических путей развития и семантики субфактуры. По-видимому, в скрытом многоголосии можно наблюдать все же те склады и виды фактуры, что и в многоголосии реальном. Не вдаваясь на данном этапе работы в подробный анализ примеров (об этом ниже), покажем несколько видов.

Мелодию из II части 11-й симфонии Шостаковича (пример 25а) слух расслаивает на две скрытые линии, нижняя из которых выполняет функцию опорного «баса» (*ля*), служащего «фоном» для более «рельефной» верхней скрытой линии, построенной на интонации «вздохов» (*до — ре-бемоль — до*). В целом создается *скрыто-гомофонный* вид фактуры, где линии вступают в функциональные отношения рельефа и фона. Прекрасные примеры скрытой гомофонии содержатся в народных песнях — такова русская песня «Ты заря ли, моя бела зорюшка» (пример 25б)². Напомним в этой связи также главную партию I части «Богатырской симфонии» Бородина (пример 25в).

25а

71 Allegro



25б

Andante



¹ Э. Курт, не приводя специальной классификации субфактурных явлений, указывает на различные случаи (аккордовые формы, скрытый органнй пункт, мнимая полифония; см.: 163, 183—219); виды скрытого многоголосия рассмотрены в «Учебнике полифонии» С. С. Скребкова (282, 143—144), а также в его книге «Художественные принципы музыкальных стилей» (283, 136—137).

² Указанная песня помещена в сборнике Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» под № 15; аналогичное строение имеют и песни «Ай, во поле липенька», «Во поле береза стояла». Упомянем также песню Любаши из оперы Римского-Корсакова «Царская невеста».

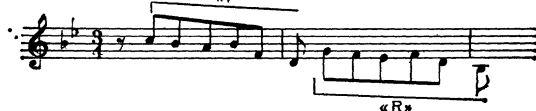


Скрытая имитационная полифония основана на том, что слух вычленяет в секвенционно построенной мелодии каждое следующее звено как «вступление» имитирующего «голоса»; это особенно заметно, если звенья отстоят друг от друга на кварту или квинту, как тема и ответ в фуге. Таковы тема си-бемоль-мажорной фуги из II тома ХТК Баха (пример 26а), фразы из русской песни «А кто у нас умен» (№ 93 из сборника Римского-Корсакова, — 266).

26а

Allegretto

«Р»



266

Mod



Приведем еще по одному примеру на *скрытую гетерофонию*, где слух выделяет параллельное движение скрытых линий (И. Пахельбель, «Органные произведения», т. I, № 36, — пример 27а)³ и *скрытый аккордовый склад*, при котором звуки мелодии, располагаясь в основном по терциям, группируются слухом в знакомые аккордовые образования (Бах, ХТК, т. II, фуга соль мажор, — пример 276).

27а



³ Среди многих явлений, охватываемых понятием гетерофонии, выделим для целей настоящей работы изложение дублировками: в условиях скрытого многоголосия гетерофонные варианты в «одновременности» наиболее отчетливо слышатся именно при скрытых дублировках того или иного вида. Однако по мере необходимости будут привлечены и другие виды гетерофонии.



Более сложными случаями являются такие, когда слух может уловить сосуществование как бы нескольких скрытых складов в одновременности (например, скрытая гомофония и скрытая полифония); так создается *полиморфная* структура скрытого многоголосия, совмещающая в себе разные фактурные принципы. Сказанное можно продемонстрировать на примере фуги ля минор из I тома ХТК Баха (пример 28; изложение схематизировано).

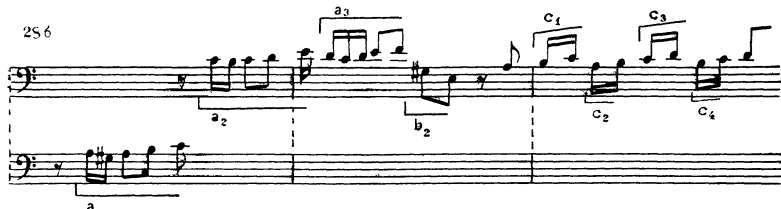
В этой теме слух выделяет мелодические вершины, складывающиеся в двухволновую поступенную восходящую опорную линию (пример 28а), причем слышно расщепление на два регистрово отделенных друг от друга пласта, каждый из которых развивается своим путем: верхний в виде двух волн, нижний же обрисовывает отчетливый «кадансирующий» бас. В этом проявляются черты скрытой *гомофонии* (пример 28а).

Пристальное вслушивание в ладогармоническое строение мелодии не только раскрывает ее двухпластовый контур, но и обнаруживает достаточно сложную вертикаль, в целом указывающую на присутствие *аккордово-гармонической* формы субфактуры (пример 28а).

Однако это еще не все: на указанные, довольно абстрактные линии-остовы как бы накладываются отчетливо слышимые интонации, организованные в три звена секвенции (третье варьировано). Шаг секвенции — терция, слух расслаивает одногласную линию на скрытое трехголосие: звенья одногласной секвенции соотносятся слухом как скрытые *имитации* (a_1 , a_2 , a_3 ; см. пример 28б). Эти же силы действуют и далее: в середине темы возникает короткая имитационная переключка двузвучных мотивов, находящихся в регистровом удалении друг от друга (b_1 и b_2 , второй в обращении; затем c_1 , c_2 , c_3 , c_4).

28а





Из анализа темы ля-минорной фуги можно сделать несколько выводов. Во-первых, одноголосная ткань полилинейарна: она «расщепляется», расслаивается на ряд скрытых линий. Во-вторых, тема не только полилинейарна, но и скрыто-полиморфна: в ней одновременно действует несколько фактурообразующих систем. Субфактурная полиморфность указывает на необыкновенное мелодико-гармоническое богатство темы. Сосуществуя в одновременности, эти системы все же организуются в целостное фактурное единство — можно говорить о чертах скрытой гомофонии, скрытой имитационности и скрытой аккордово-гармонической структуры, и эти процессы не беднее, чем в реальном многоголосии.

Скрытый фактурный полиморфизм связан в этой теме с еще одним ее свойством — многоплановостью. Отношения между разными субфактурными системами в такого рода мелодиях могут складываться неоднозначно, так как сосуществующие субфактурные принципы (скрытая гомофония, скрытая полифония) неравноценны для восприятия. Одни системы воспринимаются как более явные, отчетливые (в данном примере — скрытая имитационность). Одновременно с этим присутствуют и менее отчетливые субфактурные планы, более «удаленные» от слушателя, организующие то же самое одноголосие, но по-иному, на других основаниях; они оцениваются как «завуалированные» (в примере — скрыто-аккордовый склад; с аналогичными явлениями в реальном многоголосии — явные и «завуалированные» складки полиморфных структур — мы встретились в главе I, с. 98). Объективно заложенные в теме разные субфактурные планы могут быть по-разному выявлены исполнителями; творческое решение в интерпретации ткани в каждом случае зависит от исполнительского замысла (подробнее об этом — в главе III).

И еще один вывод. Специфика субфактуры в теме фуги ля минор кроется в ее особой мобильности: строгое постоянство в количестве голосов фуги как бы художественно «компенсируется» прихотливой изменчивостью количества скрытых голосов и их отношений в теме — их то три, то два, имитационная основа совмещается с аккордово-гармонической, с гомофонной, изменяется и сам имитируемый материал⁴. Почти неуловимы

⁴ Напомним о рассмотренных выше диалектических противоположностях, свойственных полифоническому складу: указанная выше художественная «ком-

введения и «выведения» скрытых голосов (пример — тающая, расплывающаяся «имитация» a_3). Такая мобильность скрытых голосов — природное свойство субфактуры.

Именно это богатство, заключенное в одноголосии, требует дифференцированных методов анализа и многоэтапного аналитического процесса. Выделяемые слухом опорные точки и корреспондирующие «зоны» мелодии помогают расслоить ее на скрытые линии (явление полилинейности); далее между ними определяются функциональные отношения, то есть виды скрытого многоголосия (скрытая полифония, гомофония, фактурно полиморфные образования), выявляется стабильность или же мобильность видов субфактуры. Специальный аспект анализа одноголосия может быть направлен на выяснение различных исполнительских решений (если мелодия обладает достаточной субфактурной многоплановостью).

Какие же формы или виды *одноголосия* встречаются в художественной практике (и, соответственно, порождают направления в изучении одноголосия)? Их можно насчитать четыре.

1. «Чистое» одноголосие, когда произведение от начала и до конца изложено в одноголосной фактуре:

а) пьесы для духовых инструментов;

б) пьесы, построенные на октавной дублировке одноголосия (например, финал сонаты си-бемоль минор Шопена, его же прелюдия ми-бемоль минор ор. 28);

в) одноголосные народные песни, наигрыши или крупные сочинения для одноголосных народных инструментов⁵.

2. *Переходные* случаи (промежуточные между одноголосием и многоголосием), но с преобладанием одноголосия. Это в основном музыка для струнных инструментов (скрипки, виолончели, альты) соло, где встречаются двух- и многоголосные разделы. Наиболее интересным является в таких случаях изучение логики смен разных видов субфактуры. В переходных случаях, когда появляются отдельные участки реального многоголосия, целесообразно исследовать принципы кристаллизации его из предпосылок скрытого, а также и обратный процесс «фактурной модуляции» из реального многоголосия в скрытое.

3. *Одноголосие, «вкрапленное»* в виде отдельных участков в многоголосную ткань:

а) одноголосная тема в имитационно-полифоническом складе (в фугах, пассакальях);

б) одноголосие как фрагмент неполифонического многоголосия (например, речитатив из 17-й сонаты Бетховена, соло го-

пенсация» в соотношениях фуги и ее темы также относится к их числу (см с 75)

⁵ Поскольку нашей задачей является исследование профессиональной европейской музыки, то жанры народной музыки (тем более в пределах внеевропейских культур, для которых одноголосное — монодическое — мышление оказывается основой) рассматриваться не будут

боя из его 5-й симфонии, речитативы Листа, Берлиоза, Шопена, Чайковского, Шостаковича, Мясковского, Щедрина и др.).

Одноголосие, «вкрапленное» в многоголосную ткань, нередко становится «фокусом», концентрирующим в себе особенности произведения. Можно высказать мысль о том, что контраст между любыми типами многоголосия (например, между аккордово-гармоническим и имитационно-полифоническим, гомофонным и гетерофонным) все же меньше, чем между всеми названными и одноголосием, причем именно в силу количества одновременно звучащих реальных линий (недаром эта классификация принята как первичная во всех учебниках полифонии и анализа — она отражает две формы существования многоголосия). Поэтому одноголосные «островки» в многоголосной среде всегда имеют большую образно-драматургическую нагрузку. Таковы, например, темы фуг или пассакалий с их тезисным характером, где экстраполируются многие качества будущего целого. Не менее (а может быть, и более) важным является «вкрапление» одноголосия в многоголосную ткань неполифонических произведений в виде кульминационных участков вступлений, связок и т. п. — часто здесь совершаются самые ответственные в драматургическом отношении события произведения.

Для одноголосных кульминаций в многоголосном целом главный фактурный контраст заключен не только между многоголосием и одноголосием, но также между двумя формами многоголосия — реальной и скрытой. Художественный смысл явления состоит в том, что многоплановый, полилинейный звуковой поток вдруг «сжимается» в линию, заключается в «тиски» одноголосия; это вызывает к жизни мощные силы субфактуры, как правило — чрезвычайно сложной в таких условиях, способной противостоять массивным структурам многоголосия (например, в речитативе из 17-й сонаты Бетховена). В таком случае одноголосие подобно пружине, стремящейся раскрутиться, что и происходит при возвращении реального многоголосия⁶.

Иной художественный смысл заключен в одноголосной фразе, если мелодия действительно не «конкурирует» с многоголосием; тогда создается ощущение временной «потери сил» — возникает семантика одиночества, «беззащитности» (соло гобоя из I части 5-й симфонии Бетховена, одноголосная краткая фраза в репризе прелюдии ре-бемоль мажор ор. 28 Шопена). Слух дает оценку фактурной несоизмеримости многоголосия и одноголосия.

4. *Линия как компонент многоголосной ткани.* Структура отдельной линии в многоголосной ткани тесно связана с много-

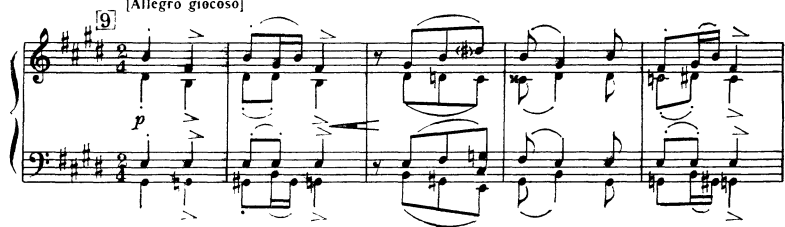
⁶ Можно провести еще одну образную аналогию: широкий разлив ничем не скованной полноводной «многоголосной» реки — и узкий поток, в который превратилась река, устремившись в стиснутое скалами ущелье; напряжение «одноголосного» потока резко возрастает

голосным целым и преломляет в себе те или иные его свойства. В складах, относящихся к «объемному» типу фактуры, каждый голос имеет свою функцию (рельефа, фона), которая в некоторых случаях может резко меняться (явления функциональной переменности). Лишь в изложении «плоскостного» типа (например, в дублировках) линии ткани равнофункциональны. Однако даже в случае гоморитмического строения в пределах такого склада, как аккордово-гармонический, каждая линия выполняет свою, присущую ей роль и интонационно отличается от других. Приведем несколько примеров.

Побочная тема I части 14-й симфонии Мясковского имеет почти идеально выдержанный, строго гоморитмический четырехголосный аккордово-гармонический склад.

29

[Allegro giocoso]



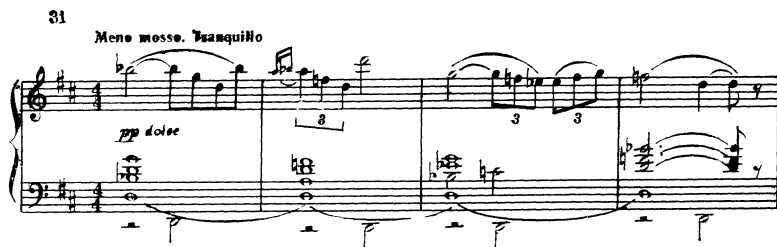
Однако интонационно-ладовое, даже тональное строение его компонентов резко различно. Верхний голос звучит в диатоническом си мажоре, альт — в си мажоре с альтерациями и даже мажоро-минорным оттенком, тенор — в тональности ми минор, а бас — в соль-диез миноре. Столь сложные ладогармонические различия голосов, объединенных в художественном целом силами ритма, поддержаны конкретным рисунком мелодии (а следовательно, и субфактурой) каждой линии. Верхний голос содержит широкие «размашистые» квартовые ходы («расщепляясь» на скрытое двухголосие), альт опирается на более скромные и певучие терцово-секундовые ходы, тенор наиболее статичен, а бас опекает интонацию уменьшенной кварты (и тоже «расслаивается»). Такое соединение линий, имеющих разное субфактурное строение, связано с общим характером данной темы и ее драматургической ролью в цикле.

Интересный случай находим в хоре Хиндемита «Лань» на стихи Р. М. Рильке. В целом начало хора, изложенное как строгое гармоническое четырехголосие, связано с диатоническим ля мажором. Однако конкретное оформление каждого голоса индивидуально. Сопрано (широкая мелодическая линия) обрисовывает трезвучными интонациями тональные центры, родственные главной тональности: фа-диез минор, до-диез минор, ми мажор. В басу — иные методы формирования ля-мажорной диатоники: он движется по нисходящей гамме; но крайние зву-

ки этой линии (ля малой октавы — си большой октавы) очерчивают септиму, то есть тот интервал, который лежит в основе почти всех вертикальных образований. Средние голоса сходны между собой и резко отличаются от крайних: они в основном оstinатны, опираются на звуки тонической терции и образуют свой, третий план, гармонически «цементируя» всю ткань. В итоге формируется свежее звучание диатоники, где, словно в многоцветном орнаменте, переплетаются яркие и своеобразные линии.



Если же мелодическая линия становится рельефным компонентом целого (то есть в гомофонии), то она может содержать в себе, как в фокусе, главные черты целого. Как это нередко бывает, мелодия отражает ладогармоническую структуру целого в особом «линейном» виде, в ней возникает скрытый аккордовый склад. Таков пример из «Ночи на Лысой горе» Мусоргского:



В других случаях гомофонная мелодия может стремиться к противопоставлению себя другим, менее развитым линиям. Так, в мазурке Шопена ор. 17 № 4 ведущая мелодическая линия в своем индивидуализированном движении не только отражает и преломляет происходящее в других голосах, но и «противоречит» им, наполняясь узором неаккордовых звуков, мелодическими фигурациями, скачками, тонкими внутренними связями тонов на расстоянии, изложенными в прихотливой ритмике, с паузами.



Вернемся, однако, к одноголосию в его «чистом» виде. Какие же виды субфактуры существуют в одноголосии? По-видимому, необходимо исходить из общей пространственно-фактурной классификации, приведенной в I главе (см. с. 57). Скрытое многоголосие содержит в себе те же типы и склады, которые существуют в реальном многоголосии, но только здесь они предстают в специфической форме:

«плоскостной» тип — скрыто-дублировочный склад в разных видах, скрыто-аккордовый склад, даже скрытый кластер; «объемный» тип — разнообразные виды скрытой гомофонии и полифонии, имитационной, подголосочной и т. п.; разные виды *субфактурного полиморфизма*.

В пределах одноголосной темы или одноголосного фрагмента, «вкрапленного» в многоголосие, вид скрытого многоголосия может не изменяться, быть стабильным, «кристаллическим». Но возможны и динамичные случаи с субфактурной «модуляцией», «отклонением» или «сопоставлением» — тогда скрытое многоголосие становится «процессуальным».

Чем обширнее по масштабам, сложнее по жанру, художественному замыслу одноголосное целое, тем более богатым становится его интонационно-фактурное содержание. Можно говорить об исторической эволюции видов скрытого многоголосия. Где же границы простоты и сложности этого явления?

Думается, что «нижняя граница» — в таком одноголосии, которое в основном построено на повторе одного звука, на бескачковой структуре, не предрасполагающей к «расслоению» линии, то есть в том, что можно назвать «одноголосием в одноголосии»; близкий к нему вариант — линия, построенная в основном на гаммообразном движении (опять-таки бескачковой структуры). Однако и здесь иногда намечаются первичные «намеки» на «расслоение» благодаря поступенным, секундовым опеваниям — «обволакиваниям» основной линии соседними звуками.

Условно будем именовать эти подвиды, соответственно, ассоциативными выражениями «ось» и «стержень»⁷. В линии

⁷ О скрытом голосе в качестве гаммообразного «стержня» пишет Л. А. Мазель (188, 134). Выражение «ось» кажется удобным в силу чисто зрительной ассоциации как нечто неизменяемое, «прочно» стоящее на месте (как бы параллельно земной поверхности), то есть в данном случае — на одном высотном уровне

подвида «ось» опорным звуком является наиболее часто повторяющийся, другие же удалены не более чем на секунду. В мелодии подвида «стержень» господствует поступенное движение⁸. Такова «нижняя граница» скрытого многоголосия (практически — почти «чистого» одноголосия с минимальными потенциями к субфактурной дифференциации). Эти простейшие (с точки зрения субфактуры) явления — основа для более сложных.

«Верхнюю» же границу скрытого многоголосия (по сложности структуры) определить, по-видимому, невозможно: каждая последующая эпоха порождает все новые и новые формы синтеза, полиморфные явления, своеобразные сочетания ранее найденных возможностей в новом качестве. Фактура во всех своих проявлениях, как и любая другая музыкально-языковая система, — открытая система; она стремится к бесконечным преобразованиям и трансформациям. В этом и заключается исторический смысл ее эволюции.

2. ОДНОГОЛОСИЕ В ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

В данном разделе мы остановимся на «вкрапленном» одноголосии, в первую очередь на темах, предназначенных для дальнейшего многоголосного — полифонического — развития. Обращение к полифоническому тематизму продиктовано тем, что этот огромный по объему материал, накопленный за последние столетия в европейской полифонической музыке (в первую очередь — имитационной), дает возможность сделать соответствующие обобщения и выработать методику анализа любого скрытого многоголосия, в том числе и одноголосия, не входящего в полифонический контекст.

Параллельно с рассмотрением каждого из видов субфактуры будет предложена методика анализа, базирующаяся на определенных критериях. Лишь после этого можно будет обратиться к таким важнейшим проблемам, как семантика скрытого многоголосия в тех или иных индивидуальных стилях, соотношение темы и целого (на примерах фуг начиная с Баха), структура и художественно-драматургическая роль одноголосных «вкраплений» в многоголосную ткань неполифонического вида, наконец, особенности развития скрытого многоголосия в пределах произведения, целиком построенного на одноголосном изложении.

⁸ Означает ли это, что в гаммообразном движении нет никакого скрытого многоголосия? По-видимому, в диатонической гамме звуки все же могут акцентироваться, если будут иметь одинаковое метрическое положение: например, первый, третий, пятый звуки, оказавшись на сильных или относительно сильных долях, создадут внутреннюю слуховую опору на аккорд терцового строения.

Одноголосие в одноголосии

Одной из ранних и наиболее простых фактурных форм одноголосного тематизма в полифонии можно считать «линейное» «одноголосие в одноголосии» («ось» и «стержень») ⁹. Такие монодические образования, пришедшие из отдаленной эпохи остинатности, стоят на грани между полной «нерасщепляемостью» линии и зарождающимися формами скрытого многоголосия (при наличии звуков, «обволакивающих» «ось» или «стержень»). Масштабы таких «линейных» построений совсем невелики: в этом сказывается не только краткость мелодического дыхания, типичная для более ранних исторических эпох, но и особая зависимость протяженности темы от ее фактурного строения. Смысл этой зависимости можно сформулировать примерно так: чем меньше потенциал к «расщеплению» на скрытые линии содержит одноголосие, тем меньше его протяженность (и наоборот).

Сравним между собой ранние образцы «оси»: «ось» без опе-вания (протяженность — не более двух тактов) и «ось» с «обволакивающими» звуками (мелодии второй разновидности интонационно сложнее и протяженнее по масштабам — они занимают до четырех-пяти тактов). (33а, б — Оффертории XIX, XXVI; 33в — т. 16, № 8; 33г — т. 6.)

33а Палестрина



33б Палестрина



33в О Лассо



33г К Монтеверди

Più tosto lento



И Пахельбель. Обработки хоралов, № 15



⁹ Эти понятия введены выше (см. с. 116). По-видимому, в «линейном» типе одноголосия как самом простом среди одноголосных структур можно усматривать определенную аналогию с «плоскостным» типом как самым простым среди многоголосных структур: в обоих случаях фактурные свойства музыкального пространства выражены в минимальной степени, но уже таят в себе широкий круг возможностей усложнения субфактуры.

Как показывают примеры, эти виды субфактуры характерны для одноголосных «тем» имитационно-полифонической музыки XVI—XVII веков. Мотивы-«оси» встречаются в сочинениях Палестрины, Лассо, Монтеверди, А. Габриели, позднее — у Фрескобальди, Пахельбеля и др. Круг художественных образов их пока неширок — в основном это декламационная, повествовательно-утвердительная сфера.

В более позднее время данный тип тематизма претерпевает некоторые изменения. Требование к обогащению его интонационной содержательности порождает увеличение масштабов темы; усложняется и общая субфактурная организация. Иногда «ось», как бы «обнажаясь», включается (как составная часть) в более сложную субфактурную организацию развитой темы; при этом повтор одного звука может получать довольно разнообразную семантику. Так, например, в ряде случаев возникает несколько юмористический эффект «топтанья на месте», вслед за чем линия, «накопив энергию», «раскручивается», движется активно, скачками, причем усложнение субфактуры влечет за собой и увеличение масштабов. Такова тема фуги из *Concerto grosso* № 7 Генделя (пример 34а). Постепенное «ускорение» на одном звуке как бы «расшатывает» линию-«ось» и приводит к более разнообразным формам мелодического движения в 4-м такте. Здесь наглядно демонстрируется процесс перехода одного вида «энергии» — темпово-ритмического нарастания — в другой, мелодико-интонационный (своеобразная «компенсация»). Другой пример «раскручивания» линии, «отталкивающейся» от «оси», — тема из оперы «Юлий Цезарь» Генделя (пример 34б).



В тех случаях, когда в более поздние времена вновь используется «примитивная» разновидность «оси» без расщепления, иногда имеет место изобразительный эффект: например, в теме 18-й фуги А. Рейхи слышится колористическое подражание игре на каком-то народном щипковом инструменте. Отсутствие скрытого многоголосия в таких темах порой компенсируется резкими ладотональными сдвигами при вступлении ответов (в его же фуге ля минор ответ представляет собой имитацию в верхнюю сексту, после чего следует тритоновый сдвиг; в фуге ми-бемоль мажор — секундовый ответ, затем сдвиг в одноименную тональность). В этом проявляется взаимодополняемость различных сторон и уровней музыкального языка.

В XIX веке вид «ось» на некоторое время как-то исчезает, получая свою историческую «репризу» в XX веке (как и многие другие явления отдаленного прошлого). В наше время одnogлосие вида «ось» весьма употребительно в самых различных индивидуальных стилях. Можно отметить несколько направлений этого развития.

«Ось» (причем нередко в «нерасщепленном» варианте) может быть частью, разделом мелодии и служить импульсом для «накопления» энергии, получающей затем выход в размашистых интервалах, как бы «выбрасываемых» из «оси» (тип мелодики, встречавшийся еще в XVIII веке)¹⁰.

Таковы некоторые темы Хиндемита, Бартока. У Хиндемита в фуге in G из цикла «Ludus tonalis» (пример 35) особенно ощутим активный «выброс» энергии, ее веселая сила; новые звуки мелодии — *до*, *фа* — намечают точки вступления последующих респост. Иногда в таких темах возникает юмористический эффект «топтанья на месте», как, например, в теме IV части 5-го квартета Бартока (пример 36) или в фуге ре мажор op. 87 Шостаковича (тогда как в цитированной выше фуге Хиндемита репетиции носят скорее напористо-волевой характер).



«Ось» может пронизывать всю мелодию, но усложняться благодаря смежным опевающим, «обволакивающим» тонам. Во многом это свидетельствует о восстановлении традиций далекого прошлого, однако в таких структурах можно слышать в ряде случаев более сложные образования, чем только «ось». Например, тема фуги фа-диез минор op. 87 Шостаковича обладает очень многообразными потенциями скрытой гомофонии. Тем не менее «ось» в этой теме — важнейшее субфактурное образование, на которое «накладываются» другие.

¹⁰ Сами «выбросы» (чаще всего скачки) в музыке XX века становятся, естественно, неожиданнее, чем это наблюдалось в образах тематизма XVIII столетия. В более близких к нашему времени темах, помимо «оси», благодаря скачкам разворачиваются также иные скрыто-многоголосные системы (с опорой на кварто-квинтовые созвучия и т. п.). Однако мы рассматриваем тематизм этого рода в данном разделе потому, что он демонстрирует историческую эволюцию одnogлосия вида «ось».



Иногда возникает такое усложнение «оси», при котором уже невозможно говорить об одном звуке, формирующем эту «ось»: она представлена несколькими смежными звуками, своеобразным «звуковым пятном», которое ощущается как «мерцающая» опора. Такова тема Пендерецкого из «Страстей по Луке» (№ 10, — пример 38а), где благодаря быстрому темпу (Vivace) шестнадцатые ноты почти сливаются в «журчащий» кластер. Сходное явление — в теме из I части «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока (пример 38б), где «ось-пятно» как бы колеблется, смещается с ля на си-бемоль, на си-бикар, вновь на си-бемоль и т. д. (может быть, здесь допустимы аналогии с кластером, но «растянутым» во времени).

38a

Vivace
con sord.

38б

Andante tranquillo



В современной музыке встречаются и иные модификации «осевого» одноголосия. В фрагменте из 1-го виолончельного концерта Б. Тищенко (пример 39) оstinатно-упорная линия-«ось» ля постепенно обрastaет ответвляющимися от нее или устремляющимися к ней новыми мелодическими образованиями. Такие «прорастающие от оси» темы есть в творчестве Б. Тищенко, Б. Чайковского, С. Слонимского и др. (правда, они далеко не всегда включены в имитационно-полифоническое развитие, как в приводимом здесь образце).

39

Andante



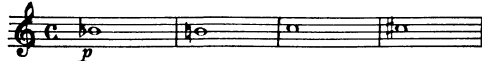
В ходе эволюции фактурной системы данный тип субфактуры постепенно обогащается атрибутами других. «Ось» включается в более сложную фактурную систему как ее элемент или сама усложняется дополнительными напластованиями. Таким образом, на основе горизонтальной координаты (как первичной) формируются исторически более поздние — вертикаль (утолщенная кластерная «ось») и глубина (прорастания от «оси», «раскручивания» после импульса). Все процессы осуществляются в пределах данного типа субфактуры («оси»), теряющего своей специфики, но сами по себе его трансформации глубоко историчны и отражают основные этапы музыкального фактурного мышления.

Другой вид «одноголосия в одноголосии» — «*стержень*» — также поначалу зарождается как чистый, то есть без обволакивающих звуков, и лишь позднее в нем проявляются тенденции к скрытому голосоведению. Тематизм такого рода характерен для полифонических сочинений начиная с XVI века. Его встречаем у Палестрины, О. Лассо, К. Монтеверди, Я. Свелинка, Х. Л. Хаслера, И. Я. Фробергера и др. По-видимому, он приобретает для композиторов той эпохи значение фактора индивидуализации музыкального языка: диатоника сочетается с хроматикой, восходящее движение — с нисходящим, собственно «стержень» — с «осью». Благодаря интонационно-ладовым и регистровым оппозициям вырабатывались важнейшие средства тематизма, всецело коренящиеся в звуковысотной системе, интонационные модели приобретали все более определенную семантическую нагрузку. Субфактура играла в этом процессе решающую роль: стремление к формированию (в условиях зарождающейся оперной гомофонии) сольного, личного (а не хорового, массового) своеобразно преломляется в ранних образцах мелодий-«стержней» и выражается в предельной концентрации мелодического движения в линии, в ее нерасщепляемости. Это стремление соответствует образно-жанровому характеру тематизма. Так, во многих случаях хроматические темы строятся как нисходящий «*passus duriusculus*»¹¹, связанный с семантикой *lamento*; нередко такие темы служат основой пассакальи (пример 40а: Я. Свелинк, органная фантазия; пример 40б: К. Монтеверди, мадригал «*Piagno e sospiro*»).

40а



40б Lento



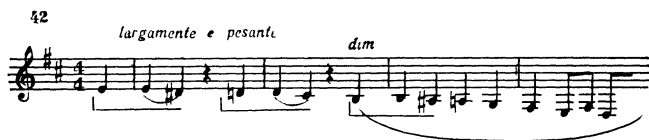
¹¹ «Жестковатый ход» (лат.), одна из музыкально-риторических фигур; чаще всего имеется в виду движение по полутонам в пределах кварты.

Мелодии-«стержни» могут быть связаны и с иной образной сферой; одна из традиционных моделей — интонация уверенной поступи.

И позднее композиторы достаточно охотно используют этот вид мелодики. Он встречается во многих темах Баха, Генделя, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Франка, Бартока и др. Однако и здесь картина постепенно усложняется: в линию вида «стержень» включаются другие типы движения, например скачки по трезвучию, а также на более широкие интервалы, зигзагообразные ходы; это ведет к образованию дополнительных скрытых линий. Такие темы характерны, в частности, для Хиндемита. Пример — тема фуги in A из цикла «Ludus tonalis»:



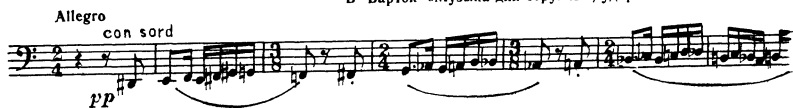
Иногда линия вида «стержень», в основном гаммообразная, включается в иную мелодическую структуру. Если при этом возникают корреспондирующие зоны, то можно слышать скрытую имитационность, выросшую из мелодической секвенции. Интонации-«стержни» в этом случае подобны «кирпичикам» в более крупном «здании». Такова тема фуги из цикла «Прелюдия, хорал и fuga» Франка:



Линия-«стержень» может не появляться в «чистом» виде, но служить завуалированной основой иного движения, часто достаточно прихотливого, как, например, в IV части 3-й симфонии В. Шебалина:



В современной музыке встречается еще один вид скрытого многоголосия, который уже нельзя считать собственно «стержнем»; он основан на, условно говоря, нерасчлененном гаммообразном движении:



Гаммообразное движение идет в быстром темпе, какими-то особенно извилистыми путями, оно как бы «изогнуто», в нем много мелких поворотов, оно прерывается паузами, хотя почти не имеет мелодических скачков. Круг образов в таких темах связан с настороженностью, таинственностью, тревогой (см. также пример 38а, б на с. 121).

Фактурное строение в мотивах-«стержнях» также претерпело значительную эволюцию — от кристаллизации простых, однозначных форм до сложных, синтетических. Различия в эволюции двух видов — «оси» и «стержня» — заключаются в том, что «ось» интенсивнее, активнее впитывает в себя признаки других видов субфактуры. Возможно, что такая предрасположенность объясняется ее поистине наипростейшим, первичным характером: «ось» представляет собой не что иное, как прямое «прорастание» по горизонтали древнейшей, изначальной формы музыкального звучания — унисона, с его безграничными возможностями к усложнению, «расщеплению», разрастанию. Из него, как из центра, «разбегаются радиусы» самых разных видов субфактуры. Благодаря этому примитивнейшая форма скрытого (в перспективе!) многоголосия — «удлиненный унисон», то есть «ось», — оказалась одновременно и самой богатой по потенциям.

«Стержень» же изначально построен несколько сложнее — на звуковысотных смещениях, пусть и поступенных, не содержащих предпосылок к «расщеплению». Однако эта определенная его «направленность» предоставляет, по-видимому, меньше возможностей для обогащения иными признаками, чем «ось», и поэтому исторически трансформируется несколько менее интенсивно.

Гетерофонно-дублировочный вид

Следующим по сложности (с позиций выразительности, структуры, а одновременно и в диахроническом аспекте — как следующий за одноголосием этап фактурного мышления) является скрытая гетерофония — «плоскостной» тип фактуры, преломленный в одноголосии.

Свойства древнейшего «вертикального» склада — гетерофонии — развиваются в реальной и в скрытой формах параллельно. Так же, как и «ось» (первичное «одноголосие в одноголосии»), скрытая гетерофония (то есть первичное «многоголосие в одноголосии»), по-видимому, одновременно и проще, и сложнее многих других видов фактуры, ибо синкретически содержит их в себе.

Разнообразные формы фольклорного реального многоголосия включают в себя, по существу, все возможные типы и склады многоголосия — от древней гетерофонии (унисона с расщеплением), от параллельных и непараллельных дублировок вплоть до аккордово-гармонического, гомофонного и полифонического складов. Скрытые формы, соответствующие реальным, также существуют в виде гетерофонной субфактуры, дублировочной, аккордовой, равно как и всех других. Однако на данном этапе работы выделим скрытый гетерофонно-дублировочный склад, изолировав его от других видов: в нем — в виде потенций — сфокусированы все остальные, они вырастают из него. Скрытые формы гетерофонно-дублировочного склада как бы наклонены к тем или иным складам; можно говорить о скрытой гетерофонно-дублировочной фактуре с наклонением к имитационности, к гомофонии, к развитой полифонии — в зависимости от типа скрытого голосоведения в линиях (параллельного, косвенного, противоположного). Непосредственно из скрытых форм гетерофонно-дублировочного склада вырастает и скрытая подголосочная полифония.

Если в реальном многоголосии гетерофонно-дублировочный склад часто предстает как расслоение (нередко временное) унисонной мелодии на параллельно или непараллельно движущиеся две-три реальные линии, равнозначные по функциям и родственные в интонационном отношении, то в скрытом гетерофонно-дублировочном складе те же функции выполняет одна мелодия. После «нерасщепляемого» бесскачкового одноголосия вида «ось» или «стержень» в мелодии могут возникать скачки, ведущие к расслоению мелодии на скрытые линии (с последующим слиянием в унисон). Хорошо известный пример — тема фуги до-диез мажор из I тома ХТК Баха:

45

Allegro moderato



Отметим в теме признаки скрытого гетерофонно-дублировочного склада, характерные для данного вида субфактуры:

а) чем шире скачок в мелодии, тем яснее расслоение линии (в данном случае конструктивно значимый скачок — секста);

б) чем больше таких скачков, тем глубже аналогии с реальной лентой, дублировкой (в данном случае в единый ряд выстраиваются три скачка, не считая предваряющего их скачка в 1-м такте).

в) чем меньше интервал между «соседними» звуками в каждой скрытой линии, чем «связаннее» она, тем отчетливее воспринимается последовательность этих звуков именно как единая, слитная линия (в данном случае обе скрытые линии строго поступенны).

В приведенном примере скрытые линии выступают в *параллельном* движении. Надо сказать, что характер движения оказывается очень важным для формирования структуры скрытого многоголосия, если учесть, что голосоведение непосредственно связано с «наклонениями» скрытой гетерофонии к другим складам. Так, при параллелизме линий выявляется наклонение к *имитационности*. Поясним эту мысль.

Если внимательно вслушаться в «ленту», организованную секстовыми скачками, то заметно, что сами «звенья» (отделы «имитации») представляют собой фигуры типа «эхо»; нижние звуки скачков получают отклик в верхних, внимание скользит «диагонально». Такая структура напоминает микроимитации («имитируется» — в верхнюю сексту — лишь один звук, самих же «звеньев» — три). Это становится возможным лишь при параллельном движении, создающем непрерывные отзвуки, отклики в другой скрытой линии.

Наклонение скрытой гетерофонии к имитационности развито в музыке XVI—XVII веков. Возможно, это связано с достаточно большим «удельным весом» общих форм движения в теме (у Фрескобальди, Пахельбеля). В более поздние времена, например у Д. Скарлатти, скрытая гетерофония с наклонением к имитационности может охватывать всю тему либо включаться в более сложное фактурное целое (как его составная часть). Пример — тема из сонаты № 39 Д. Скарлатти.



Аналогичные примеры встречаем в его же сонатах № 52, 84, 89 (нумерация — по А. Б. Гольденвейзеру).

Интервал «расслоения» в музыке XVI—XVIII веков — обычно терция, секста. У Баха начинают встречаться и кварты (те-

ма фуги до мажор из I тома ХТК); это говорит о сдвигах в гармоническом мышлении XVIII века.

В творчестве классиков (Гайдна, Моцарта, раннего Бетховена) этот сравнительно более простой, «старинный» вид субфактуры встречается обычно в вокальной, в частности хоровой, музыке; для камерно-инструментальных жанров он гораздо менее характерен. Однако у Бетховена (среди произведений последнего периода творчества) есть замечательный пример — обе фугированные темы из 31-й сонаты. Они выделяются на фоне скорбно-романтического *Arioso dolente* во многом благодаря какой-то «архаичности». Возможно, одной из движущих сил драматургии этой сонаты является игра историко-стилистическими контрастами.

Понимание гетерофонно-дублировочной субфактуры как несколько «упрощенной» по сравнению с другими видами продолжает действовать и позднее. Например, Лист в «Фауст-симфонии» использует ее лишь к концу темы, после гораздо более сложных форм образного слома, изживания, исчезновения (см анализ соответствующего фрагмента на с. 156).

«Вкрапление» скрытого многоголосия этого вида в современной музыке часто связано с образами быстрого, суетливого движения, скерцозно-игрового «перебрасывания» звуками. Таковы примеры из сочинений Шостаковича (ор. 87 № 2, fuga для минор, — пример 47а), Стравинского (соната для фортепиано, ч III, — пример 47б), Цинцадзе (квартет № 6, — примеры 47в, г). Появляются разнообразные «расщепления», вводятся параллелизмы септим, квинт, увеличивается число параллельных кварт — характер задорной скерцозности предрасполагает к более диссонантно-обостренным параллелизмам.

27a
Allegretto

ся в том, что оно постепенно утрачивало самостоятельное значение и планомерно включалось (как составная часть) в более сложную систему. Одновременно с этим становились более разнообразными интервалы «расщепления».

Если параллельное движение скрытых линий связано с наклонением к имитационности, то *косвенное* голосоведение содержит в себе потенции скрытой *гомофонии*: один скрытый пласт основан на движении вида «ось» и выполняет функцию местного органного пункта, фона; другой же несколько рельефнее, это обычно линия-«стержень». Сразу же отметим: случаи развитой собственно гомофонной субфактуры, которые будут рассмотрены ниже, гораздо сложнее, но тем не менее граница между указанными типами весьма условна. Многие примеры можно трактовать двояко (см. также пример 25а на с. 108).

48а

И. С. Бак. ХТК-1, Фуга № 10

[Molto allegro e con brio]

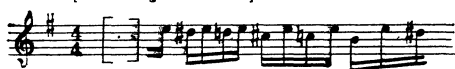


схема:



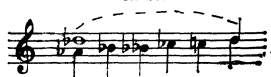
48б

Р. Шекспири. Фуга № 15

Andantino moderato



схема:



Еще один вид скрытого голосоведения в мелодии — *противоположное движение «голосов»* — выявляет наклонение гетерофонно-дублировочной субфактуры к аккордово-гармоническому складу. Сходство гетерофонного и аккордово-гармонического склада достаточно заметно в условиях реального многоголосия: оба они в той или иной степени могут быть отнесены к «плоскостному» фактурному типу, в котором глубинная координата фактуры выражается в значительно меньшей степени, чем в «объемном» (то есть в котором линии ткани приблизительно равнофункциональны).

В отличие от дублировочно-гетерофонного (самого «плоскостного»), аккордово-гармонический склад связан с историческим процессом становления функционально-гармонической логики, которой подчинены смены аккордов: кристаллизуются строгие причинно-следственные связи, возрастает формообразующее значение гармонии. В субфактуре гетерофонного вида с наклонением к аккордовому можно отметить «двухголосные» фигуры, несколько напоминающие кадансовые обороты (оба скрытых голоса как бы стремятся к «разрешению», в результате чего и возникает их «противоположное» движение). Таковы темы из органной фуги Д. Букстехуде (т. I, № 17):



Как видно из приведенных примеров одноголосия, роль голосоведения — даже в его скрытых формах — настолько важна, что позволяет по этому тончайшему признаку дифференцировать субфактуру на очень разные виды; очевидна также и необходимость учитывать микро-«изгибы» в мелодике при анализе субфактуры, а эстетической платформой такой детализации служит бесконечно прихотливая, изменчивая, неповторимая жизнь каждого голоса живой музыкальной ткани. Любое небольшое, даже минимальное изменение в «поведении» голоса — как реального, так и скрытого — имеет для музыки важнейшее значение. В этом выражается то самое «чуть-чуть» (неуловимое и одновременно основополагающее свойство искусства!), о котором так образно говорил великий режиссер К. Станиславский

Обобщая сказанное о гетерофонно-дублировочном виде субфактуры, можно сделать вывод: если реальная гетерофония является своеобразной «колыбелью» многоголосия всех видов, то и скрытый ее вариант — источник многих видов скрытого многоголосия. Может быть, благодаря большим внутренним потенциалам и разнообразию форм проявления, гетерофонная субфактура вновь нашла свое место в современной музыке.

Рассмотрим интересную разновидность современной скрытой гетерофонии, возникшую как бы на пересечении других форм субфактуры. Иногда возникают случаи, когда в одной теме совмещаются разные гетерофонные наклонения в одновременности (этот вид широко развился в современной музыке). Здесь происходит своеобразный синтез признаков скрытой гетерофонии, имитационно-полифонической и даже контрастно-полифонической (вернее, интонационно-контрастной, — см. ниже, с. 146) структуры. Строго говоря, такую субфактуру нельзя с достаточной определенностью отнести ни к одному из перечисленных видов: скорее всего это особый современный способ субфактурного мышления. В чем же его специфика?

Как показывают примеры из современной музыки, у многих композиторов — Шостаковича, Шедрина, Мясковского и др. — одноголосие представляет собой интенсивно прорастающую ткань: почти каждая точка, входящая в линию, в дальнейшем «расщепляется», давая импульс к возникновению новых скрытых линий-«подголосков», а наряду с этим происходит частичное «стягивание», «срастание» их. Диапазон мелодии (она фактиче-

ски превращается в быстро разветвляющуюся «многоголосную» ткань) весьма широк, вплоть до двух октав, а число скрытых линий может доходить до четырех-пяти. Покажем этот вид на примерах тем Мясковского (симфония № 14, ч. 1, — пример 50а), Мушеля (фуга № 14, — пример 50б), Щедрина (фуга № 16, — пример 50в)¹².

50а [Allegro più meno mosso]

50б Moderato

50в 1. stesso tempo

¹² Приведенная в примере 50а тема Мясковского — не тема фуги; это раздел побочной партии из I части 14-й симфонии. Однако ее субфактурное строение полностью соответствует рассматриваемому виду. Кроме того, для Мясковского прорастание ткани в многоголосии чрезвычайно характерно: так развиваются энергичные темы-импульсы в его симфониях эпико-драматического характера — начиная как раз с 14-й симфонии (о чем пойдет речь в III главе). Интересно, что и в фуге Мушеля, посвященной памяти Мясковского (пример 50б) возникает тот же вид субфактуры.



Такая ткань содержит в себе признаки нескольких складов одновременно. Каждый новый мелодический «отросток» является, по существу, новым вариантом какой-то общей интонации (диатонического или хроматического «стержня»): естественно, что в одноголосии «варианты» не могут звучать одновременно, они как бы «вытянуты» в одну линию. В этом выражается глубокое внутреннее родство гетерофонно-дублировочного, подголосочного складов (как в их реальной, так и в скрытой форме) и вариантности — явлений, восходящих к единому неиссякаемому источнику, к народной музыке. В целом же можно назвать данный тип субфактуры скрытым подголосочным складом.

Богатое сочетание различных признаков говорит о широких возможностях этого вида. Прогрессивные современные музыканты чутко прислушиваются к явлениям прошлого и в своем искусстве возрождают — на новой основе — старые принципы. Недаром особенно изобилует образцами такого рода именно современная музыка: скрытая подголосочность часто встречается в музыке выдающихся полифонистов XX века — Хиндемита, Шостаковича, Мясковского, Щедрина (для последнего она особенно характерна; это фуги ля минор, ми мажор, соль-бемоль мажор, соль минор, фа минор, пьеса № 18 из «Полифонической тетради» и др.).

Аккордовый вид

Важнейшим этапом музыкального мышления в европейской музыке явилось формирование аккордово-гармонического склада фактуры: здесь — на высшем этапе, в реальном многоголосии — синтезировались особые качества вертикальной координаты (терцово-квинтовое строение аккорда как основы ладовой дифференциации классического мажора и минора, сравнительно строгая фиксация числа линий, а именно — в основном — четы-

режголосие) и горизонтали (централизованная тонально-гармоническая система, основанная на интенсивном ладовом тяготении неустоя к устою). Именно в этом складе особенно отчетливо проявилась взаимосвязь *изложения* ткани и новых *звуковысотных* закономерностей. Процессы формирования этих двух сторон музыкального языка шли под флагом мощного принципа «централизующего единства» (термин С. С. Скребкова). Становление европейской тонально-гармонической системы происходило одновременно с развитием гомофонии, в которой аккордово-гармонический (или хорально-гармонический) склад имеет решающее значение для организации как фактурного целого, так и сопровождающего пласта.

В скрытом многоголосии аккордово-гармоническая структура также прошла значительный путь, который, по-видимому, соответствовал развитию этого склада в реальном многоголосии.

В относительно ранних образцах полифонического тематизма аккордово-гармоническая структура появляется пока еще лишь в виде постепенно формирующейся аккордовой вертикали, вначале иногда даже без терции. Однако ярко очерченная квинта уже дает гармоническое ощущение доминантово-тонических отношений. Таковы примеры из музыки Палестрины (Оффертории, т. 9, XX, — пример 51а), О. Лассо (сочинения, т. 15, № 587, — пример 51б). Во времена И. С. Баха, у его предшественников, равно как и позднее, такие «трезвучные» полифонические темы встречаются в жанре сассиа, который развился в вокально-полифонической музыке Италии и Франции еще в XIV—XVI веках, а позднее нашел претворение в инструментальной музыке. Он сыграл значительную роль в становлении музыкальной изобразительности и программности (характерный образец — тема фуги до-диез мажор из II тома ХТК, — пример 51в). Черты картинности, звуки «охотничьих перекличек» слышатся в теме фуги № 1 А. Рейхи (пример 51г).

51а

Палестрина



p

51б

О. Лассо



p

51в

И. С. Бах ХТК-II, Фуга № 3

Molto moderato ed espressivo



f

51г

Allegro

А. Рейха. Фуга № 1



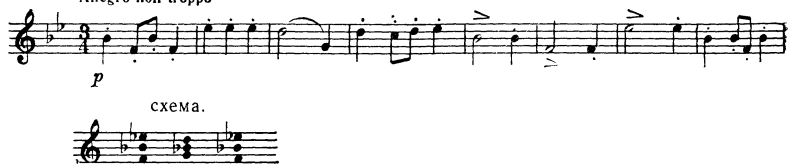
p

Усложнение состава аккордов (как используемых в одновременном звучании, так и разложенных) достигалось разными способами. Один из них — терцовые наложения, приводящие к полифункциональности. Сравнительно ранний пример — соната Д. Скарлатти (пример 54а); по-видимому, эта гармония субдоминантово-доминантового состава казалась в те времена столь странной, что сонате было присвоено название «Katzenfuge» («Кошачья fuga»). Позднее Лист в «Прометее» (пример 53а) и Сен-Санс в посвященной Листу I части 2-й симфонии (пример 54б) достигают сильных полифункциональных гармонических эффектов.



Другой способ, более характерный для современной музыки, связан с поисками нетрезвучной вертикали (и проистекающей из нее горизонтали) — квартовой, секундовой, тритоновой, что также отражалось в специфических структурах скрытого многоголосия. Возможно, здесь сыграло роль знакомство с неевропейскими музыкальными культурами. Таковы темы из I части 1-го скрипичного концерта Бартока (пример 55а), из IV части 3-й фортепианной сонаты Хиндемита (пример 55б), тема фуги ор. 87 № 21 Шостаковича (пример 55в):





Кристаллизация вертикальной координаты осуществлялась одновременно с формированием функционально-гармонической логики. При этом важнейшее значение имел кадансовый оборот, где отрабатывались кварто-квинтовые отношения функций. Темы, в которых содержится кадансовый оборот, появились несколько позднее одноаккордовых (конец XVI — начало XVII века). Многие темы этого периода еще не содержат ясных, однозначных тонально-гармонических функций. Так, квинта лада может восприниматься и как тоническая, и как доминантовая функция. Даже при четкой обрисовке аккордовых структур в логически завершенном обороте не всегда принимают участие все функции полной каденции. Кадансовая определенность отчетливо слышна с XVII — начала XVIII века в темах Баха, Д. Скарлатти, Генделя.

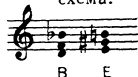
Тонально-гармонические отклонения и модуляции в одногласии вполне определились уже в темах Баха (в сторону доминанты, иногда — субдоминанты). На протяжении XIX и XX веков подключаются более сложные (в частности, эллиптические) обороты, в мелодических очертаниях тем возникают тональные сопоставления отдаленных гармоний (тритонового, полутонного соотношения и т. п.), внезапные «сдвиги». Такой тематизм встречаем в фуге ор. 62 Глазунова (пример 56а), в I части 1-го скрипичного концерта Бартока (пример 56б):

56а

Moderato



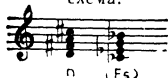
схема:



56б Andante sostenuto



схема:



Таковы особенности аккордового вида субфактуры, в специфических формах отражающего историю развития и разновидности аккордового склада реального многоголосия.

Имитационно-полифонический вид

Переходя к следующему виду субфактуры — к скрытой имитационности, — сразу же сделаем существенную оговорку: имитационно-полифонический склад — как в реальном, так и в скрытом многоголосии — устроен принципиально иначе, чем все другие склады. Его природа основана, как указывает само его наименование, на «подражании» чему-то. Чему же? В реальном многоголосии последующий голос воспроизводит прозвучавшую у предшествующего *тему*, то есть целостный музыкальный организм. В скрытом многоголосии предмет «подражания» — не тема, а *группа* (иногда очень небольшая) интонационно осмысленных звуков, также имеющая свое фактурное строение. Поэтому при рассмотрении скрыто-имитационного многоголосия необходимо исследовать, *какой же вид субфактуры имитируется* последующим разделом темы. Надо полагать, имитироваться может любой вид¹³.

В основе скрытой имитационности лежит явление мелодической секвенции. Имитация и секвенция обнаруживают глубокое сходство, но — вместе с тем — и принципиальное различие. Сходство между этими явлениями обусловлено интонационно-тематическим и конкретно-звуковысотным критериями: как в имитации, так и в секвенции налицо повтор *той же темы*, интонации (мотива, фразы), но на *новой высоте*. (Секвенция, «распетая» разными голосами — это и есть имитация; имитация, «спроецированная» на одноголосную линию, порождает секвенцию.) Различаются же они в чисто фактурном аспекте: секвенция находится в одном голосе, имитация — обязательно в двух (или нескольких).

Общая природа обоих явлений нашла отражение в сходстве (с XIV века) значения терминов «фуга» и «consequenza»¹⁴. Секвенционность в мелодической линии сопряжена со скрытой имитационно-полифонической структурой тематизма. Звенья секвенции попадают в одинаковые или сходные метрические условия; слух отмечает корреспондирующие зоны (или точки), которые

¹³ Танеев прозорливо указывает на особые свойства имитационности: «В многоголосной музыке мелодические и гармонические элементы подчиняются влиянию времени, национальности, индивидуальности композитора. Но формы имитационные... являются вечными, не зависящими ни от каких условий, и могут входить в рамки всякой гармонической системы, охватывать всякое мелодическое содержание» (310, 8; курсив мой. — М. С.-Ф.).

¹⁴ Об этом пишет, в частности, Ю. Н. Холопов (348, 139), подчеркивающий общий смысл этих явлений, связанный с «погоней» (то есть поочередным вступлением голосов или звеньев, как бы «догоняющих» друг друга). О тесной взаимосвязи секвентности и имитационности в полифонии Баха пишет К. Южак (385, 37).

могут быть восприняты как «вступления» голосов имитации (особенно в тех случаях, когда шаг секвенции сравнительно широк — не уже терции). Отделению одного звена скрытой имитации от другого способствует локализация звена секвенции (или звена скрытой имитации) в высотно-интонационном отношении. При особенно ясно оформленном звене даже секундовый шаг секвенции способствует созданию скрыто-имитационного эффекта; изменения мотива (ритмический вариант, увеличение, уменьшение и пр.) тоже иногда могут слышаться как усложненные скрытые имитации. Так устроена, например, тема фуги ля минор из I тома ХТК (см. пример 28 на с. 111).

Субфактурное строение «звена» имитации может быть различным. Так, его основу в скрыто-имитационной структуре часто составляет мелодическое движение типа «ось» или «стержень». Интересно, что обнаженная «линейность» («чистая ось») широко распространилась в современной музыке в форме «точечных» повторений звука; это несколько повторяющихся, одинаковых звуковых точек внутри каждого «имитационного проведения» и множество (до семи-восьми) таких проводений (как бы вступлений «голосов») в пределах целостного мелодического построения. Такова тема фуги № 10 Щедрина (пример 57). Не связан ли этот тип изложения с особым ощущением (и моделированием) музыкального пространства, в какой-то зоне которого как бы возникают многократные отзвуки («эхо») одного тона, отражающиеся далее от разных «граней» этого пространства («имитации»)?

57

Andantino moderato



Как в старинной, так и в современной музыке звено-«стержень» типично для полифонической темы. Например, в теме фуги № 22 Щедрина наблюдается особое ритмоинтонационное прораствание звеньев: каждое из них — вариант «стержня», а все вместе они складываются в единую линию-«стержень». Интонационный смысл мотивов-звеньев — *lamento*, в целом же образуется цепь «вздохов», скробных интонаций оплакивания (в теме есть ремарка «*dolente*»):

58

Dolente

($\text{♩} = 50-52$)



Формирование «имитируемого» звена средствами скрытой *гетерофонии*, казалось бы, напоминает тот вид субфактуры, который выше был охарактеризован как гетерофония с наклоном к имитационности (см. с. 126). Сразу же оговорим различия. В случае наклона гетерофонно-дублировочной субфактуры к имитационности (в основе которой лежит параллельное скрытое голосоведение) оба скрытых склада совмещены на равных основаниях; возможна даже двойственная (либо промежуточная) трактовка структуры. В случае же имитационно-полифонического строения скрытого многоголосия имитационность является главным принципом, тогда как отдельные звенья могут иметь любое строение, в том числе и гетерофонно-дублировочное (с противоположным, косвенным, а не только с параллельным голосоведением). Такой вид субфактуры появляется примерно в конце XVI — начале XVII века; он основательно развит в сочинениях Фрескобальди, Букстехуде, Пахельбеля и других мастеров. Применял его и Бах, равно как и композиторы более позднего времени. Приведем тему фуги Пахельбеля («Органные произведения», т. I, № 39), в которой звенья секвенции (отделы «имитации») построены как четырехзвучные субмотивы скрыто-гетерофонного строения:

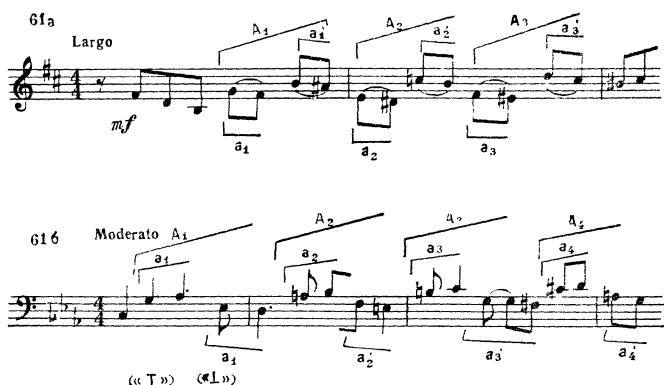


Аккордово-гармоническое строение имитационного звена — явление нередкое. Развитие этого вида субфактуры отражает общее состояние скрыто-аккордового склада на каждом историческом этапе. В более ранних образцах в состав звена включается не более одного-двух разложенных аккордов трезвучного состава. Позднее состав усложняется (встречаются структуры типа септ- и даже нонаккорда). Такова тема фуги in E из цикла «*Ludus tonalis*» Хиндемита:



Можно отметить, что темы скрыто-имитационного строения с аккордово-гармонической структурой звена распространены в музыке всех эпох — такие звенья хорошо корреспондируют друг с другом; возникающая гармоническая секвенция даже при достаточной сложности легко воспринимается слушателем и опознается как ряд «имитационных вступлений».

Возможны также такие случаи, когда звено в имитационно-полифоническом скрытом многоголосии, в свою очередь, *имитационно-полифонично* по структуре. Что же является тогда самым «малым кирпичиком» строения ткани? Как показывают примеры из музыки разных эпох, в подавляющем большинстве случаев это двузвучный «стержень» (иногда с «обращением»); по-видимому, здесь находится предел членения ткани. Таковы темы фуги си минор из I тома ХТК Баха (пример 61а) и фуги ор. 101 № 3 Глазунова (пример 61б). По существу, здесь в условиях одноголосия возникает явление канонической секвенции, но с применением варьирования (в примере 61а звенья A_2 и A_3 соответствуют правилам ее построения, тогда как звено A_1 интонационно несколько отличается от них; в примере 61б звенья включают в себя «ответ в обращении» — a_1 и a'_1 , a_2 и a'_2 и т. д., — а также содержат достаточно заметные ритмические изменения). В целом формируется скрытое многоголосие сложного полифонического строения.



«Имитация в имитации» внутри темы имитационно-полифонического произведения (то есть фуги) отчетливо демонстрирует иерархическое строение фактурной (либо субфактурной) системы в одноголосии — иерархию, наблюдаемую и в пределах реального многоголосия. Сам факт существования сходных явлений на разных уровнях строения ткани (структура отдельного звена, одноголосной мелодии, наконец, всей имитационно-полифонической формы фуги) указывает на важные для музыкального искусства разномасштабные «подобия» части и целого, то есть на процессы, идущие в музыке одновременно, но с разными «скоро-

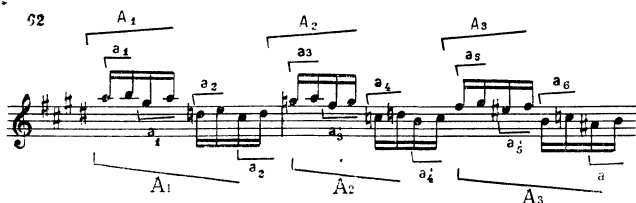
стями»¹⁵. Такое явление можно метафорически назвать «полифонией» различных слоев художественного времени в музыке — проблеме этой сейчас уделяется немалое внимание в музыковедении.

Как было показано в главе I, глубинная координата в реальном имитационно-полифоническом складе мобильна: темарельеф перемещается от голоса к голосу, образуя полирельефную ткань, восприятие скользит вслед за рельефом по «диагонали». То же наблюдается и в скрытом многоголосии имитационно-полифонического вида: слух следит за вновь возникающими звеньями секвенции в одноголосии как за новыми имитационными «вступлениями» скрытых голосов, тогда как память о предыдущих звеньях служит фоном для новых. В этом проявляется глубинная природа («объемность») обеих форм имитационно-полифонического многоголосия — реальной и скрытой.

Значительно реже встречаются такие случаи, когда звено темы скрыто-имитационного строения имеет *гомофонную* структуру, то есть когда одноголосие достаточно четко дифференцируется на скрытые линии, разные по своим фактурным функциям (рельеф и фон)¹⁶. Роль фона-«сопровождения» может брать на себя «органный пункт» внутри звена (повторяющийся звук), роль рельефа — более развитой мелодический мотив, повторяющийся в каждом звене на новой высоте.

Совмещение в скрытом многоголосии двух видов глубинной координаты (мобильной как основы имитационной полифонии и стабильной как основы гомофонии), несомненно, ставит перед композитором, исполнителем и слушателем очень трудные задачи. Ясно, что в пределах небольшого звена такая функциональная дифференциация достаточно сложна для восприятия, а повтор звеньев такой структуры на разной высоте может перегрузить тему. По-видимому, эти причины препятствовали развитию тематизма подобного вида в фугах. Приведем тему фуги № 36

¹⁵ Приведем пример, где скрытая имитационность присутствует в линии на трех уровнях, однако это не одноголосное и не полифоническое произведение. Речь идет о фрагменте из этюда Шопена до-диез минор ор. 10. Выписываем верхнюю линию реального многоголосия:

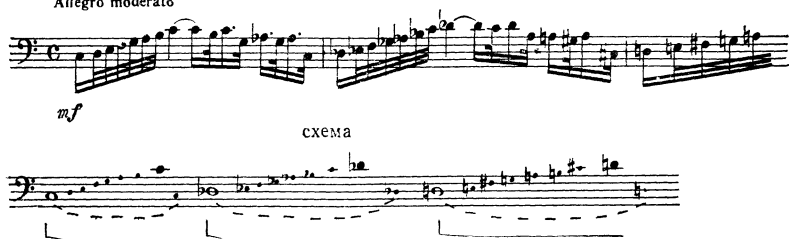


¹⁶ Подчеркнем, что здесь идет речь о гомофонной структуре лишь *звена* темы, в целом построенной по законам имитационно-полифонической субфактуры. К рассмотрению же тематизма, целиком опирающегося на свойства скрытой гомофонии, мы перейдем в следующем разделе.

А. Рейхи: в ней отчетливо проступают описанные черты, но, как очевидно, она довольно тяжеловесна и громоздка.

63

Allegro moderato



Таким образом, скрытая имитационно-полифоническая структура чрезвычайно широко и разнообразно представлена в тематизме фуг; она использует для построения своих звеньев практически почти любые виды скрытого многоголосия — начиная от простейших («ось», «стержень») и кончая сложными (имитационно-полифоническими и даже гомофонными).

Исторический шаг — формирование новой, глубинной координаты в фактуре — потребовал от композиторов серьезного теоретического осознания свойств имитационной полифонии еще в давние времена. Сама техника ее оказалась чрезвычайно детально разработанной. Вспоминая слова Танеева о независимости имитационной техники от гармонического и мелодического содержания, можно с уверенностью сказать, что никакие другие типы музыкальной фактуры не получили в теории музыки столь основательной разработки.

Гомофонный вид

Гомофония — следующий исторический этап «объемного» фактурного мышления. Гомофония — как в реальной, так и в скрытой форме — предполагает функциональную дифференциацию ткани, расслоение ее на рельефный и фоновый пласты. В условиях скрытого «неодноголосия» опорно-фоновый пласт создается чаще всего благодаря остинатному повтору одного звука, который становится, таким образом, скрытым органным пунктом¹⁷. Остинатность указывает на действие гомофонного принципа в строении мелодической линии, тогда как в секвентности в известном смысле проявляется имитационно-полифоническое начало.

Динамика, достигаемая в реальном либо скрытом многоголосии противопоставлением остинато и развитого на его фоне ме-

¹⁷ Ср. (о реальном неодноголосии): «Простейшей разновидностью гомофонии можно считать двухголосие, в котором один из голосов (обычно верхний) исполняет основную мелодию, а другой голос — выдержанный звук (своеобразный „органный пункт“)» (276, 16).

лодического пласта, тяготеет к сложнейшим тонально-гармоническим явлениям — к политональности, полифункциональности — и свидетельствует о том, что остинатность в большей мере обладает глубинными, «объемными» свойствами, чем секвентность.

Скрытая гомофония возникает в одноголосии при соблюдении нескольких условий:

1) Необходима достаточно большая регистровая *удаленность* скрытых пластов друг от друга.

2) Дифференциация функций достигается благодаря мелодико-ритмическому *различию* этих субпластов. Один из них может обнаруживать довольно значительную мелодическую индивидуализированность, разнообразие и большую яркость интонаций, другой же обычно строится на многократных повторах одного звука, приобретающего значение «органного пункта»; звук этот обычно помещается на сильных или относительно сильных долях такта (как и опорный бас в реальной гомофонии).

3) Признаки скрытой гомофонии особенно отчетливо фиксируются слухом при классически гомофонном расположении пластов, то есть когда ведущий компонент одноголосной линии помещается в более высоком регистре, а сопровождающий — в более низком.

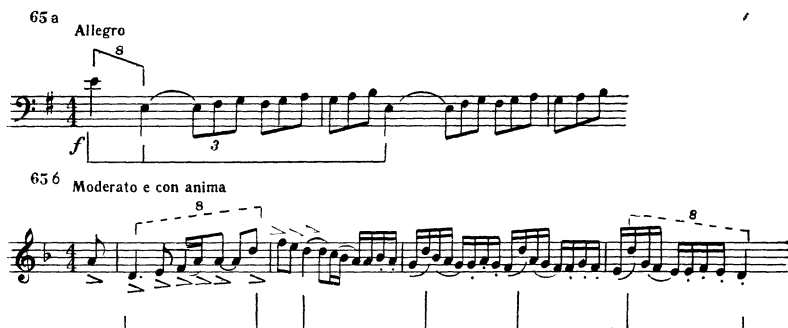
Скрытая гомофония появляется приблизительно в начале XVII века (одновременно с зарождением и развитием реальной гомофонии в оперной музыке).

В ранних образцах разнофункциональность скрытых линий выражена еще недостаточно отчетливо, но в темах Дж. Фрескобальди (канцона до мажор, т. I, № 18, — пример 64а), И. Пachelьбеля («Органные произведения», т. I, № 35, фуга, — пример 64б) и их современников уже начинает выкристаллизовываться «органный пункт».



В XVIII веке скрытые формы гомофонии в темах фугированных композиций начинают усложняться. Фактурный смысл этих усложнений заключается в разнообразии фонового пласта темы; ведь и в реальной гомофонии именно сопровождение приобретало на протяжении XVIII—XIX веков чрезвычайно многообразный вид — от простейших фигур аккомпанемента до сложнейшего полифонизированного многоголосия. В скрытой гомофонии усложнение фонового пласта шло различными путями.

Иногда фон получал «дублировку» в тот или иной интервал в момент скачка в мелодии. Особенно ясно подобное «расщепление» фона воспринимается слухом при наличии октавного отклика (имеется в виду, что октава берется именно скачком, без промежуточных звуков). Такое изложение мелодии встречаем в финале виолончельной сонаты ор. 38 Брамса (пример 65а), где тема охватывается скрытым «органным пунктом» и сверху, и снизу. Такой метод построения тем интенсивно развивается начиная с XVIII века вплоть до наших дней. Однако октавная дублировка фонового пласта в скрытой гомофонии может достигаться и иным путем: между двумя звуками, обрисовывающими октаву, могут быть взяты другие звуки. В этом случае след от первого звука без особого труда удерживается в памяти: слух музыкантов за последние столетия настолько приучен к октавным дублировкам басов в оркестровом, оперном, ансамблевом, клавирном, фортепианном, хоровом гомофонном многоголосии, что даже в условиях субфактуры октава, заполненная несколькими промежуточными звуками, слышится как удвоение опоры (пример 65б: тема фуги из I части 1-й оркестровой сюиты Чайковского¹⁸).



В музыке XX века скрытый фон подчас получает более сложные «удвоения» (например, в сексту). Так, в теме фуги ор. 87 № 12 соль-диез минор Шостаковича (пример 66а) ясно слышен «двойной» секстовый «органний пункт». Иногда интервал «удвоения» обрисовывает нетерцовую гармонию. В I части 7-го квартета С. Цинцадзе (пример 66б) в «басу» темы слышна

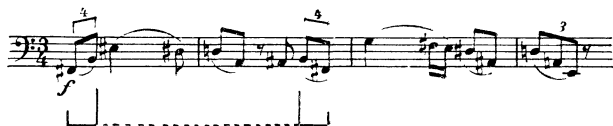
¹⁸ Наш анализ темы из сюиты Чайковского несколько не противоречит анализу этой темы, приведенному в «Учебнике полифонии» С. С. Скребкова (282, 144), где отмечается не только верхний «органний пункт», но и ряд гармоний (образующих плагальный оборот): и то, и другое — естественные компоненты скрытой гомофонии. Однако если при анализе скрытого многоголосия наличие «аккордов» или органных пунктов» подмечалось нередко (см., например: 163), то явления скрытой гомофонии (в таких полифонических образцах, как приведенная здесь тема Чайковского) в литературе почти никогда не отмечаются.

кварта; она «сцепляется» с другими квартовыми интонациями, а также с тритоном, оставаясь — в условиях сложного гармонического языка произведения — опорой скрытой гомофонии в теме. Структура скрыто-гомофонного «органного пункта» усложняется еще более, когда неоктавное «удвоение» отделено от «удваиваемого» тона несколькими звуками. Например, в теме фуги ре мажор Р. Щедрина (пример 66в) опора *ре* получает терцовую «дублировку» (звук *фа-диез*), отделенную от первого звука довольно обширным мелизматическим узором. Однако, несмотря на мелизматику, интонация *ре* — *фа-диез*, упорно повторяющаяся в теме, приобретает для слуха устойчивость «органного пункта».

66а Allegro (♩ = 156)



66б Andante



66в Sostenuto



Еще один путь усложнения — переменный «органный пункт», неоднократно меняющий свое высотное положение на протяжении темы в результате происходящих в ней отклонений или модуляций. Так, среди других выделяются в начале XIX века фуги А. Рейхи. Композитор нередко использует в своих фугах тематизм песенно-танцевального характера, с опорой на славянский фольклор: гомофонные по стилю мышления, мелодии приобретают и скрыто-гомофонную фактуру. В таких темах, отмеченных хороводно-песенным или юмористически-задорным характером, нередко демонстрируется «игра» (многократная смена) устоев. Например, в теме фуги № 2 А. Рейхи (пример 67а)

опорными звуками становятся то *ре*, то *соль*¹⁹. Важно, что в момент преобладания одного из них другой слышен как бы подспудно, в виде «слухового следа». В таком случае можно метафорически говорить о двойственном проявлении принципа «скрытости» (само наличие скрытой гомофонии в каждом из разделов: темы и «память» об оставленном на время опорном звуке). Интересным образцом такого рода является и тема из III части 1-й симфонии С. Слонимского (пример 676), где переменность еще сложнее, поскольку опоры отстоят одна от другой на тритон (*фа* — *си-бикар*). Однако и в самых сложных случаях ведущим видом субфактуры остается скрытая гомофония, так как сохраняется главный ее признак — обязательное «расслоение» мелодии на рельефные и фоновые компоненты.



Когда тема фуги — имитационно-полифонической композиции — сама имеет скрыто-гомофонную структуру, возникает своеобразное фактурное противоречие между разными уровнями произведения. Особо следует отметить замечательное завоевание полифонического тематизма XX века — цикл ор. 87 Шостаковича: темы фуг буквально наполнены песенностью, кантиленой (см. примеры 66а на с. 144, 81 на с. 165). Их русский мелос получает особое фактурное преломление в скрытом многоголосии, сообщая ему своеобразную рельефность. Художественное противоречие между «гомофонной» темой и полифонической формой служит сильнейшим импульсом к развитию целого: в этом сказались свойства стиля советского симфониста, его склонность к внутренне-тематической конфликтности, крупномасштабному мышлению и — одновременно — к глубоко почвенным связям с русской народной песенностью. Этот цикл — поистине достойный дар памяти Баха. Чрезвычайно интересны и тематические находки в фугах Р. Щедрина; это новый этап полифонического мышления, здесь с особой силой сказалась прочная опора выдающегося советского композитора на русскую народную подголосочность.

¹⁹ Нечто подобное встречаем в приведенной в I главе русской народной песне хороводного характера (см. пример 266 на с. 109). При «переключках» скрыто-имитационных звеньев меняются опоры (*соль* — *до*).

Одним из сложнейших видов субфактуры является скрытое интонационно-контрастное строение линии, аналогичное тематически контрастному сочетанию мелодий в реальном многоголосии. Однако мы не можем назвать такой вид субфактуры контрастно-полифоническим или разнотемным, хотя речь идет именно о контрастировании двух или нескольких скрытых пластов. Контрастно-полифоническое, а также разнотемное (термин О. Л. Скребковой) сочетание требует присутствия именно *тем*, причем в одновременности, то есть в реальном многоголосии. В данном же случае не приходится говорить о разных темах — тема только одна; нельзя говорить и об одновременном ведении двух (или нескольких) образований — все свершается в пределах одногоголосия, а стало быть, последовательно. И тем не менее могут возникать условия, при которых слух расчленяет мелодическую линию на *различные* по интонационному содержанию и *равноценные* по значению скрытые пласты (напомним: в скрытой гомофонии тоже есть различие скрытых линий и пластов, но они функционально неравноценны — это рельеф и фон). *Различные*, но *равноценные* компоненты интонационно-контрастного вида субфактуры сосуществуют не только в последовательности, но и как бы в одновременности, опираясь на законы памяти. Думается, что понятие «интонационно-контрастная субфактура» отражает эту ситуацию.

В одноголосной теме, предназначенной для дальнейшего полифонического развития, на сравнительно небольшом протяжении значительное контрастирование скрытых пластов встречается нечасто — ведь каждый «пласт» должен удерживаться в памяти и находить продолжение в последующих построениях. При этом интонационные различия «пластов» должны оцениваться слухом как достаточно значительные (они контрастируют друг с другом), а функционально эти пласты должны быть, как уже говорилось, равноценными (каждый — «главный»).

Каковы же условия, при которых воспринимается такой интонационный контраст (напоминающий по смыслу разнотемную полифонию, но «вытянутую» в одноголосную линию)?

1) Отчетливое «расщепление» одноголосной мелодии на несколько скрытых линий происходит благодаря широким скачкам: эти «линии» обязательно должны находиться в *разных регистровых зонах* одногоголосия, в разных «местах» музыкально-фактурного пространства.

2) Каждая скрытая линия, напротив, локализуется внутри *одной регистровой зоны*, «стягивается» к ней, чтобы слух мог воспринять ее как некоторую интонационную целостность.

3) Скрытые линии должны существенно различаться по *интонационно-ритмическим* признакам.

4) Каждая из них должна быть достаточно *яркой и индивидуализированной*, чтобы слух мог воспринимать их как функцио-

нально равноценные, ведущие. В реальном многоголосии это сравнительно легко осуществимо; можно было бы назвать множество случаев почти полной функциональной равнозначности тем (репризы неоднотемных фуг, разнообразные контрапунктические, как правило, кульминационные, фрагменты симфоний, опер, камерных сочинений и т. п.). В скрытом же многоголосии часто приходится говорить лишь о примерной, приблизительной равноценности. Ведь скрытые линии — это не темы, они представлены лишь отдельными интонациями, не складывающимися *по отдельности* в целостные художественные организмы; такой целостностью обладает только *вся* одnogолосная мелодия-тема как завершенная линия.

5) Наконец (и это — самое специфическое условие формирования данного вида субфактуры), для создания эффекта самостоятельности и равноценности скрытых линий именно как двух (или нескольких) интонационно значимых и при этом различных сфер, заключенных в пределах одnogолосия, необходим *многоэтапный процесс* сопоставления этих двух (или нескольких) интонационных сфер. Лишь при таком условии возникают две контрастирующие между собой последовательные «интонационные цепи» (реже — несколько таких «цепей»), каждая из которых отличается достаточной индивидуализированностью.

Таким образом, для становления интонационно-контрастной субфактуры в рамках одnogолосной линии требуется последовательное проведение в каждой индивидуализированной скрытой линии присущих ей интонаций; в целом же будет интегрироваться картина *как бы* одновременного сосуществования таких «линий» (и интонационно-образных сфер). Попробуем описать внутреннюю структуру подобной ткани и процесс ее восприятия; ради большей наглядности будем обращаться к схеме, помещенной на с. 148.

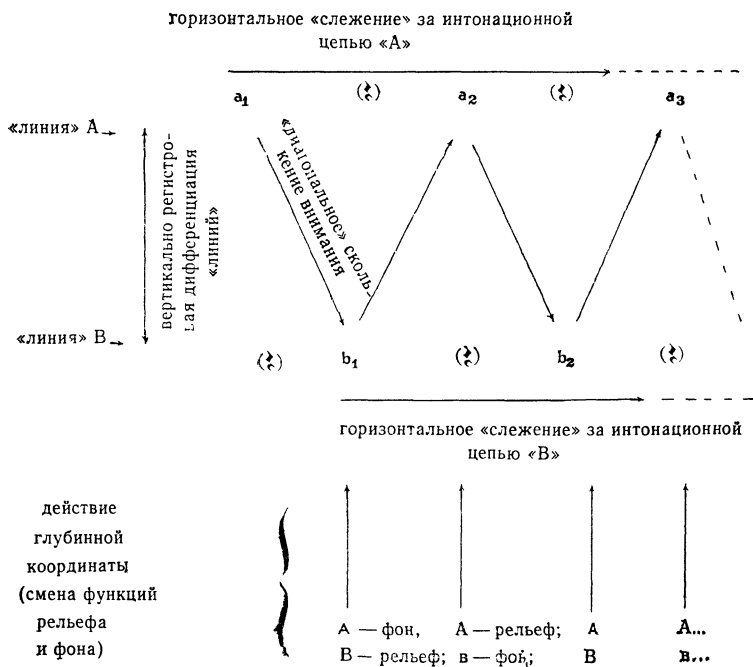
— Одnogолосие отчетливо «расщепляется» слухом на скрытые линии, находящиеся в разных регистрах: они дифференцированы по *вертикали* (на схеме — «линии» А и В).

— Каждая последующая интонация в пределах одной скрытой линии «сцепляется» с предшествующей интонацией в той же «линии», вследствие чего создается единая интонационная «цепь» (по принципу «углубления следов»): $a_1 + a_2 + a_3 + \dots$ в «линии» А; $b_1 + b_2 + b_3 + \dots$ в «линии» В. Происходит *горизонтальное* «слежение» за становлением каждой «линии», за процессом «сцепления» интонаций в каждой из них.

— При этом неизбежна поочередность включения разных интонаций, то есть интонаций, принадлежащих различным интонационным «цепям»: $a_1 + b_1 + a_2 + b_2 + a_3 + b_3 + \dots$ В одnogолосии начинает действовать принцип комплементарности, неотъемлемый от любой формы полифонической ткани, в том числе и от скрытой полифонии, а результатом комплементарности оказывается «диагональное» скольжение слушательского внимания от одной яркой интонации к другой.

— Поочередность переключения внимания выявляет *глубинную* координату субфактуры, то есть соотношение рельефных и фоновых компонентов одноголосной мелодии. Рельефом будет интонация, звучащая в *одной* «линии» (например, a_1 в «линии» А), фоном же — «пауза» в *другой* «линии» (В): через эти «паузы» музыкальная память подспудно удерживает «след» от предшествующей интонации (a_1) данной «линии» (А) и соотносит ее с вновь возникшей в той же «линии» следующей интонацией (a_2). Это происходит в каждой скрытой линии.

Схематически это выглядит так:



Рассматривая схему, замечаем, что она очень напоминает приведенную ранее, в разделе о контрастно-полифоническом соединении тем в реальном многоголосии (с. 72). В самом деле, в обоих случаях действуют все три пространственные координаты — горизонталь («слежение»), вертикаль (регистровая дифференциация), глубина (смены функций рельефа и фона поочередно в каждой линии-теме), а также «диагональное» скольжение «луча» слушательского внимания от одного рельефного компонента целого к другому, третьему и т. д. Таким образом, эти две схемы (с. 72 и 148) отражают подобие природы реального и скрытого многоголосия, принципиальное сходство обоих явлений.

Однако велики и различия: если в первом случае речь идет о *соединении* тем в реальной многоголосной ткани, где на положение фона, помимо паузирования, могут уходить менее заметные звуки или менее значительные интонации (которые, однако, продолжают звучать), то во втором случае тема — *одна*, так что компонентами скрытого многоголосия служат скрытые линии и их разделы. Теперь на положение фона уходят лишь «слуховые следы» предыдущих интонаций, входящих в данную скрытую линию: именно способность музыкального слуха удерживать в памяти предшествующее и многократно сопоставлять его со звучащим в данный момент, соотносить то и другое как рельеф и фон (в скрытой форме) и служит основой для существования такого сложного явления, как интонационно-контрастная субфактура.

Так в условиях одноголосия возникает полирельефность, ведущая к «диагональному» восприятию такого сложного образования, как интонационно-контрастная полифоническая субфактура, где одновременно действуют все координаты фактуры (вертикаль, горизонталь, глубина). При малых масштабах, обычных для темы фугированной композиции, такой вид субфактуры встречается крайне редко, но в пределах достаточно протяженного «чистого» одноголосия он находит более широкое применение.

Тематизм, содержащий примеры довольно развитой субфактуры интонационно-контрастного типа, зарождается в творчестве И. С. Баха и его современников. У них таких тем еще немного, внутренняя контрастность их не достигает того уровня, который присущ современным образцам, однако эти темы уже содержат своеобразный «жанровый диалог» интонационно различных скрытых линий. Таковы, например, темы фуг си-бемоль мажор и до минор из I тома ХТК Баха. Остановимся на си-бемоль-мажорной теме Баха (пример 68).

Ядро темы интонационно-контрастно. Оно расслаивается на две скрытые линии, дифференцированные в высотном отношении; каждая локализована в своем регистре, усредненное расстояние между соответствующими регистрами примерно равно квинте.

В верхней скрытой линии содержится выразительное, оживленное «высказывание», завершающееся восходящей интонацией вопроса; можно подметить в ней и другую жанровую окраску — грациозно-танцевальное движение («интонация танца»). Обозначим верхнюю «линию» буквой А, входящие в нее интонации — a_1, a_2, a_3, a_4 .

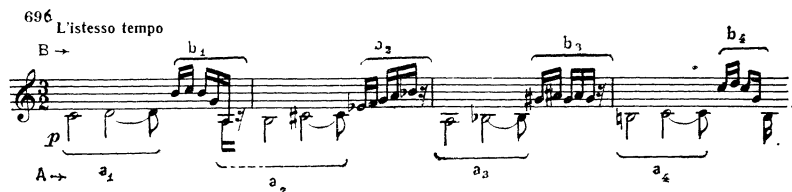


Нижняя «линия» (В) далеко не так оживленна и «многословна»: это утвердительные, ямбические нисходящие интонации (b_1, b_2), напоминающие уверенную поступь; но и здесь ясно ощущается самостоятельность. Разумеется, говорить об индивидуализации материала внутри одноголосной темы можно только на уровне именно интонаций. Обе «линии» (А и В) тесно связаны: В является вычленением двузвучного поступенного хода в обращении из «линии» А. Однако регистровое противопоставление, а также некоторые указанные выше жанровые признаки каждой интонационной «линии» дают основание слышать их как различные и при этом достаточно самостоятельные. Ясно, что понятие контраста выступает в данном случае на самом малом уровне музыкального целого.

Эти разные по жанрово-интонационному содержанию скрытые линии в целом почти равноценны, равноправны, они вступают в диалог, и притом, что важнее всего в структуре данного типа, диалог *неоднократный*: интонационная «цепь» А складывается из четырех проведений, ее интонации звучат на протяжении темы четырежды (a_1, a_2, a_3, a_4); интонации «цепи» В звучат лишь дважды²⁰. Благодаря комплементарности возникают неоднократные «диагональные» перемещения слушательского внимания от рельефных интонаций А (фон — «паузирование» в скрытой линии В) к рельефным интонациям В (фон — «память» о скрытой линии А) и обратно. В результате складывается «пунктирная» (рассредоточенная) интонационная линия в каждом скрытом пласте, и линии эти контрастируют между собой.

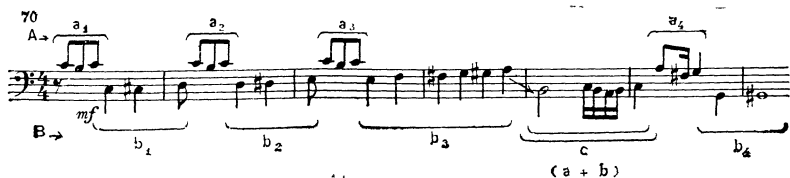
Может возникнуть вопрос: а не является ли такая поочередность изложения различных интонаций следствием внутренней контрастности темы, просто состоящей из различных разделов? На такой тип тематизма указывает В. В. Протопопов в «Истории полифонии» (см.: 243, 17). Приведем тему Пахельбеля, цитируемую в указанной книге (см. ниже, пример 69а). Однако при сравнении этой темы с рассмотренной выше темой фуги си-бемоль мажор Баха (как и с другими, которые приводятся нами далее), заметно, что в них есть черты, не свойственные теме Пахельбеля: в интонационно-контрастных темах наблюдаются *неоднократные возвращения сходных интонационных оборотов в каждом из скрытых пластов*, причем в *тех же* регистрах, в которых эти обороты появились в первый раз. Отсюда — их рассредоточенность, «вертикальное» контрастирование, аналогичное контрасту, присущему реальной форме разнотемности, то есть то, что можно наблюдать, скажем, в приведенной ниже теме из фуги до мажор Р. Щедрина (пример 69б).

²⁰ Интересно отметить, что чередование интонационных сфер ($a_1—b_1—a_2—b_2—a_3—a_4$) напоминает действие принципа рондо, но на самом малом уровне формы — внутри темы: «микророндальность» вполне соответствует характеру темы — танцевально-«хороводному». Здесь уже можно говорить о формообразующих функциях фактуры.



В темах же Букстехуде, Пахельбеля, Фрескобальди таких возвращений нет, а потому нет и «вертикально»-регистрового расслоения на контрастирующие пласты — это «горизонтальное» контрастирование. «Горизонтальное» контрастирование в теме — великий шаг в истории музыки. Однако должно было пройти целое столетие, чтобы «горизонтальный», последовательный контраст в темах трансформировался в «вертикальный», как бы одновременный. В этой трансформации тематизма отразилась генеральная линия эволюции фактуры в европейской музыке (см. Заключение). Тематизм интонационно-контрастного полифонического вида смог сформироваться лишь во времена Баха.

Дальнейшее развитие субфактурного мышления приводит к замечательным завоеваниям XIX и XX веков. На пути к ним отметим интересную тему из фуги № 26 А. Рейхи (пример 70), построенную как юмористический «диалог». Верхняя скрытая линия темы проникнута стихией изящного, кокетливого танцевального движения, нижняя же имеет некоторые черты буффонности — прямолинейное, упорное восхождение вдруг неожиданно прерывается комичным ариозным группетто в «басу». Этот новый мотив (вернее, небольшая фраза), внезапно «вторгшийся» в движение темы, находится в точке ее «золотого сечения», становится ее кульминацией. Он не только привносит в тему новый — комедийный — образно-жанровый оттенок, но и синтезирует интонационные смыслы предшествующего развития (вспомогательную фигурку от А, протупающую в группетто, и восходящее поступенное движение *си — до* от В, дважды звучащее в мотиве с).



Примеры чрезвычайно сложного субфактурного строения встречаются в творчестве Листа (темы фуг и фугато из Фауст-симфонии, Данте-симфонии, сонаты си минор). Внутренне-конфликтные, углубленно-философские по содержанию, масштабные по протяженности, темы Листа представляют собой выдающиеся образцы интонационно-контрастной организации мелодической линии.

Так, полифоническая тема из III части Фауст-симфонии содержит три скрытые линии, каждая из которых ярко индивидуальна и обладает своими жанровыми признаками.

Рассмотрим подробно ядро темы (четыре такта, — пример 71). *Верхняя* скрытая линия, содержащая «щемящую» интонацию уменьшенной терции *ля-бемоль — фа-диез*, опирается на интонационную сферу скорбного *lamento* (элемент А); эта образная сфера интенсивно развивалась романтиками, но корни ее — в оперной образности, в кантатном творчестве Баха. *Средняя* — насмешливые, саркастические интонации «издевки», «вульгарного» танца (элемент В): эстетическая идея «мефистофельского» искажения прекрасного — одна из ведущих традиций позднего романтизма и современности, она нашла особенно широкое развитие в творчестве самого Листа, Берлиоза, а позднее — у Чайковского, Рахманинова, Малера, Шостаковича, Шнитке. *Нижняя* (элемент С) — одинокие звуки-удары (не напоминают ли они бетховенские «удары судьбы», ассоциирующиеся с идеей неумолимого рока, фатума?). У Листа этот тип тематизма развит в сонате си минор, позднее он появляется у Чайковского, Рахманинова (его «колокольность»), Мясковского.

71 [Allegro vivace ironico]

The musical score for Example 71 is in 3/4 time and marked [Allegro vivace ironico]. It consists of four measures. The top staff (treble clef) contains a melodic line with intervals a_1 and a_2 indicated by dashed lines. The middle staff (alto clef) contains a chordal line with intervals c_1 and c_2 indicated by dashed lines. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with intervals b_1 and b_2 indicated by dashed lines. The bottom staff is marked 'molto marcato'. The score includes dynamic markings like 'f' and 'molto marcato'.

Несомненно, связанные со скрытыми линиями образные сферы в теме из Фауст-симфонии лишь кратко намечены, обрисованы только *слегка*, как бы пунктиром — мы специально подчеркиваем эту «пунктирность» во избежание упреков в том, что скрытым линиям и даже отдельным звукам можно придавать широкое образно-содержательное толкование. Однако все же представляется, что столь ответственный участок формы, как изложение *тем*, фокусирует, концентрирует в себе основные художественно-смысловые сферы, в ней важны любые детали. И далеко не последнюю роль в формировании образно-тезисных ка-

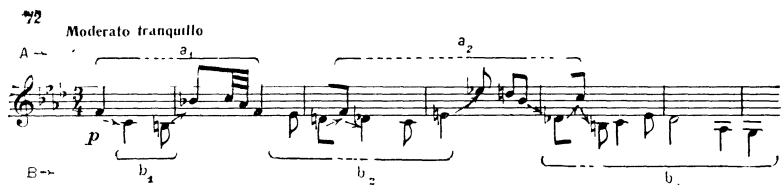
честв любой темы как репрезентанта всего сочинения играет субфактура²¹.

В темах современных композиторов мы сталкиваемся с новым явлением в области интонационно-контрастного вида субфактуры. Оно заключается в особом образно-жанровом контрасте между верхней и нижней «линиями», отражающемся в их ладовых противопоставлениях. Покажем этот тип на примерах из музыки В. Шебалина и Р. Шедрина.

Одна из жанровых основ тематизма В. Шебалина (как и Н. Мясковского²²) — экспрессивная декламационность. Особечностью приводимой темы из I части 1-й симфонии В. Шебалина (пример 72) является интересный ладоинтонационный контраст скрытых линий, заключенных в теме: нижняя «линия» состоит как бы из сгустка полутонов, строится из узких хроматических ходов, верхняя же в основном диатонична и содержит более широкие мелодические ходы.

Такая ладовая структура тем — как бы «обращенный» вариант обертонового звукоряда (то есть: широкие интервалы в нижней части и узкие — в верхней). Хроматическое сгущение напоминает указанную выше (см. с. 121) разновидность «кластерной оси»; действительно, мелодические ходы нижнего «пласта» как бы «сплющены» в звуковое пятно («растянутый во времени» кластер). Думается, что в этом находят отражение некоторые тенденции ладогармонического языка современности, особым образом преломленные средствами скрытого многоголосия.

Отдельно взятая, верхняя скрытая линия в теме Шебалина звучит очень спокойно, раздольно, она в целом диатонична и связана с широкими интонациями русской народной песни. Однако общий колорит темы оказывается все же довольно напряженным — благодаря тому, что в «песню» постоянно вклинивается своими обостренно-декламационными, скорбными интонациями нижняя, хроматизированная «линия».

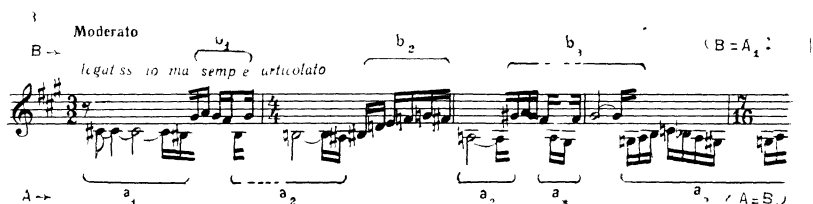


²¹ С. С. Скребков пишет о тезисных функциях темы в фугах, называя ее «„молодым побегом“, который имеет уже все признаки и облик будущего „растения“» (279, 19).

²² В многоголосной фактуре отношение диатонической мелодии в верхнем голосе и хроматизированного сопровождения в нижнем — одна из ярких стиливых черт музыки Мясковского (побочная партия II части 3-й симфонии, побочная партия IV части 16-й симфонии и др.). Аналогичные примеры встречаются в квартетах и симфониях Шебалина. Это указывает на отчетливые связи реального и скрытого многоголосия в пределах индивидуальных стилей обоих композиторов и на известное сходство этих стилей.

Может быть, именно «сгущение» (вплоть до «кластерного пятна») в нижнем регистре темы, нарушающее ее фактурное равновесие (см. с. 40), частично привносит в нее черты сумрачности, встревоженности: уплотненность нижнего регистра как в реальном, так и в скрытом многоголосии нередко связывается в нашем представлении со сферой настроений беспокойства, угрозы. Корни таких представлений, как показывают исследования в области речевого интонирования, лежат в опыте повседневного общения людей (см.: 354; 379).

Большие «жанровые» различия возникают между скрытыми линиями в темах фуг Р. Шедрина. Так, в теме фуги фа-диез минор (пример 73) нижняя «линия», состоящая из интонаций *lamentato*, медленно опускается, обрисовывая движение типа *passus duriusculus*. Эта нижняя «линия» находится в заметном контрасте с беспокойной, возбужденной верхней в начале темы, но в дальнейшем постепенно также пропитывается этим беспокойным движением, которое в конце темы утверждается в ней безраздельно. Верхняя же «линия», напротив, как бы переняв от нижней ее медлительность, к концу темы замирает на звуке *соль-диез*. В условиях одноголосия возникает интересная образно-интонационная субфактурная «модуляция», приводящая к свободному «вертикально-подвижному контрапункту» в одноголосной линии ²³.



Одноголосие со скрытым интонационно-контрастным многоголосием — явление довольно редкое (из-за своей сложности). Оно встречается в темах, наполненных особой динамичностью, импульсивностью и даже «противоречивостью» художественного содержания.

Полиморфные и «модулирующие» виды

Все рассмотренные выше виды субфактуры — мелодия-«ось», «стержень», их разновидности и варианты, скрытая гетерофония с различными «наклонениями», скрытый аккор-

²³ Сходная картина интонационно-контрастной субфактуры — у Шедрина в темах фуг до мажор и ре минор (обращение темы из первой фуги). Для их восприятия необходимы особые условия, и композитор создает их: каждый такт в этих темах значительно больше обычного ($\frac{3}{2}$, $\frac{3}{1}$) при небыстрых темпах. Такое «расширенное» время дает возможность охватить сложное субфактурное строение тематизма.

дово-гармонический склад, скрытая имитационная полифония, скрытая гомофония, скрытая интонационно-контрастная структура — были показаны как бы в состоянии некоторой стабильности каждого данного вида. Условно считалось, что скрытый склад не меняется на протяжении темы (кроме темы фуги фа-диез минор Р. Щедрина). Такое абстрагирование помогло рассмотреть строение системы скрытого многоголосия, наметить необходимую классификацию видов.

Однако подход к явлению в его статическом (как бы в какой-то момент остановленном), условно абстрагированном виде необходимо дополнить рассмотрением его в динамике, в процессе.

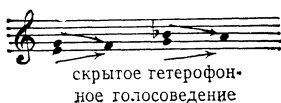
С одной стороны, эта динамичность выражается в том, что одноголосное целое редко может быть трактовано абсолютно однозначно; о причинах такого явления уже говорилось. Сама природа скрытого многоголосия обладает чертами художественной неустойчивости, зыбкости; скрытые линии легко возникают и растворяются, «скрываются», их число изменчиво, вся картина фактурного строения одноголосия неуловимо прихотлива. Недаром многоголосие, заключенное в одноголосии, именуется «скрытым» (в отличие от реального). Иногда нелегко бывает точно определить, сколько скрытых линий содержится в одноголосии, в каких функциональных взаимоотношениях они находятся. В особо сложных случаях можно говорить даже о субфактурной полиморфности. Тем самым в структуре одноголосия выявляются такие стороны, которые сосуществуют как бы в одновременности.

Наряду с этим динамические свойства субфактуры могут раскрываться в одноголосии через субфактурные «отклонения» или «модуляции», то есть разворачиваются в последовательности.

Примеры субфактурной полиморфности, как и многих других видов скрытого многоголосия, можно почерпнуть из поистине неиссякаемого источника — из творчества Баха. Один из очень интересных случаев — тема фуги ре минор из I тома ХТК (пример 74). В ней отчетливо выявлена гомофонная основа: прослушивается мелодизированный верхний «пласт» и фон-опора на звуке *ре*. Рельефный «пласт» строится как скрытая «имитация» — «тема» (а) и «ответ» в увеличении (А); мотивы же, вступающие в «имитационный» процесс, сформированы средствами гетерофонии (слияние «двухголосия» в «унисон»).

74 Andante espressivo





Другой ракурс динамизма — «субфактурные отклонения» и «модуляции». Почти в любой классической теме, предназначенной для фуги, происходит известное упрощение от ядра к общим формам движения, «субфактурная модуляция» от рельефа к фону. Таких примеров (от музыки Баха и вплоть до современности) множество.

Вернемся к теме фуги из III части Фауст-симфонии Листа, ядро которой (см. пример 71 на с. 152) является образцом интонационно-контрастной субфактуры, состоящей из трех скрытых линий. На втором этапе развития темы (т. 5 и далее) индивидуализация «пластов» несколько теряется, вместо трех скрытых линий остаются лишь две (нижние «сливаются» в одну); далее и они интонационно сближаются, субфактура начинает приобретать черты имитационности. Наконец, различия скрытых линий полностью исчезают, все сводится к «элементарному» скрыто-гетерофонному изложению.

75 [Allegro vivace irenico]



В чем художественный смысл процесса, происходящего в субфактурной организации мелодии? Его можно определить как постепенное и планомерное упрощение изложения, как своеобразную «модуляцию», ведущую от сверхсложного интонационно-контрастного вида к нарочито «примитивизированному» гетерофонному, в чем можно усмотреть идею своеобразной «деформации» темы. Не находит ли преломления на уровне этой одногласной темы основная концепция, проходящая через всю симфонию, — концепция деформации и гибели высоких этических идеалов, дьявольского «глумления» Мефистофеля над ними, столь важная и для творчества Листа, и для романтического направления вообще? Формируясь в произведении всем сложнейшим комплексом выразительных средств, воплощающим генеральные пути драматургического процесса на уровне всей симфонии, в теме фуги та же идея находит претворение

в субфактурных процессах, отражающих целое на «микродраматургическом» уровне. Думается, что роль этого процесса в создании общей художественной идеи чрезвычайно важна.

«Модуляционные» процессы в субфактуре встречаются и в современных темах фуг и, пожалуй, чаще, чем раньше. Чрезвычайно интересны в этом отношении фуги Хиндемита, Шостаковича, Щедрина.

Анализ одноголосных мелодий, подвергающихся затем полифоническому развитию, помог разработать классификацию видов субфактуры и методику изучения скрытого многоголосия. На этих примерах мы попытались также проследить историческую эволюцию скрытого многоголосия на протяжении нескольких столетий. Пути эволюции обеих форм европейского многоголосия — реальной и скрытой — оказываются во многом сходными, обогащая друг друга своими достижениями.

Рубежный перелом в многоголосном мышлении — зарождение оперной гомофонии к началу XVII века — породило и скрытые ее формы в ту же эпоху; кристаллизация гармонического функционального мышления выработала и в одноголосии адекватные формы. Переплетались, взаимоотражаясь, явления полифонической имитационности и мелодической секвентности.

В свою очередь, тонкие и прихотливые формы скрытого голосоведения влияли на многоголосие, способствуя формированию особых, «завуалированных» его видов в XIX—XX веках (см. выше, с. 98). Оба процесса шли одновременно, параллельно (и при этом влияли друг на друга).

Завершая раздел об особенностях одноголосия, включенного в полифоническое целое, мы должны затронуть еще три вопроса. Один касается специфики темы пассакальи (в сравнении с темой фуги). Другой связан с проблемой семантики одноголосной темы в полифонических произведениях. Наконец, третий стоит на грани следующего раздела (одноголосие в неполифоническом произведении) и заключается в установлении связей между одноголосной темой (или ее фрагментом) и многоголосным целым. Рассмотрим их в предложенном порядке.

Б. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ОДНОГОЛОСИЯ В ПОЛИФОНИИ

Тематизм фуг и пассакалий

Если поставить вопрос о том, есть ли принципиальные отличия между темой, предназначенной для фуги, и темой пассакальи, то ответ на него можно получить во множестве работ, связанных с исследованием полифонических форм, с одной стороны, и вариационных, с другой. В самом общем плане отличия формулируются так: для темы пассакальи необходима, по В. А. Цуккерману, размеренность, тогда как для темы фуги — устремленность (см.: 357, 122, 124, сноска).

Несмотря на большое сходство между темами фуг и пассакалий (они, как правило, изложены одногласно²⁴, в начале произведения²⁵, повторяются многократно и становятся основой полифонической формы), их художественные, структурные, семантические, коммуникативные смыслы различны.

Тема *фуги* — это «обсуждаемый тезис», рельеф, стремящийся к активному развитию, обладающий яркой индивидуальностью и неизменно находящийся на первом плане восприятия (за исключением нетематических интермедий или же случаев появления новой темы). В фуге соблюдается принцип *функционально-тематической стабильности*.

Тема пассакальи служит иным задачам: она в процессе развития формы постепенно — и неоднократно — перемещается с первого плана восприятия «вглубь» и обратно, в ней происходит смена функции рельефа на функцию фона (так как «наслаивающиеся» новые голоса «отодвигают» тему, заслоняют ее). Для пассакальи в целом характерна *функционально-тематическая мобильность*, переменность. В связи с различными драматургически-композиционными задачами целого по-разному строятся и темы.

Так, темы фуг часто несут в себе контраст, чему отвечает формула «ядро—развертывание» или иные виды, рассмотренные выше («субфактурная модуляция» и т. п.). Рельефо-фонový смысл фуги почти всегда заложен в самой теме. Напротив, тема пассакальи двойственна по смыслу: она должна выполнять роль рельефа, быть узнаваемой (хотя бы на протяжении первых вариаций), а далее «модулировать», уходя на положение фона; эта функциональная «модуляция» происходит чрезвычайно медленно, постепенно, нисколько не нарушая общего характера «замерзлости» полифонических вариаций.

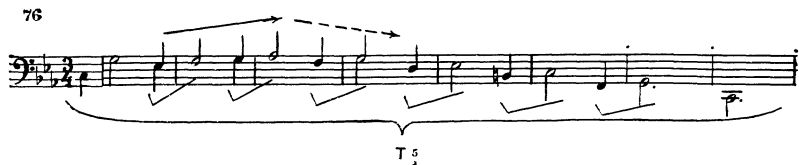
Таким образом, в фуге функциональная модуляция — от рельефа (ядра) к фону (развертыванию) — происходит на уровне самой *темы*, никогда не теряющей своего ведущего положения в фуге. В пассакалье же такая функциональная модуляция происходит не внутри темы, а на уровне *целого* (тема — рельеф, затем та же тема — фон).

Строение темы пассакальи должно отражать двойственность драматургических задач: необходимо совмещение узнаваемых ярких интонаций и равномерности, обобщенности профиля темы (историческое наследие *cantus firmus*). Интонации старинных тем часто опирались на широко известную формулу *passus duriusculus*, обладающую и узнаваемостью, и предельной простотой.

²⁴ А Дмитриев указывает, что тема в чаконе, в отличие от пассакальи, чаще бывает изложена многогласно (см.: 108, 404). Мы будем в этой работе рассматривать только одногласные (или же дублированные в октаву) темы пассакалий.

²⁵ То есть в начале собственно фуги или пассакальи, которые могут, в свою очередь, включаться в состав более крупного целого (цикла).

Однако со времен Баха начинаются поиски иных интонационных сфер, в которых оригинальность и яркость темы сочетается с ее обобщенностью. В монументальной органной Пассакалье до-минор яркий ход «опевания» V ступени лада (связанный с интонацией *lamento*) сочетается с лапидарным ходом по тоническому трезвучию; обобщенности способствует и оstinатный (на всем протяжении темы) ямбический ритм.

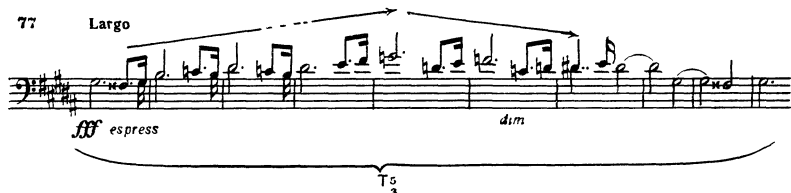


Существуют ли какие-либо субфактурные особенности темы пассакальи, отличающие ее от темы фуги? Уже в приведенной теме Баха обнаруживаем, что строение ее субфактуры близко к виду «мелодия-стержень», а далее — к аккордовым формам, то есть к сравнительно простым образованиям²⁶. Лапидарные, легко воспринимаемые интонации, равномерно рассеянные по всей теме и одновременно обобщенные, способные «уйти» на время, стать незаметными, сделаться опорой для богатейших полимелодических напластований баховской Пассакальи, — таковы свойства данной темы, характерные и для многих других.

Исчезнув на время из музыкальной практики, сфера образов пассакальи и чаконы получает новый стимул к развитию в XX веке. И в темах восстанавливаются (конечно, в сильно модифицированном виде) некоторые черты субфактурной организации старинных образцов. Такова знаменитая Пассакалья из фортепианного квинтета op. 30 Танеева (движение по гамме «стержню» и вместе с тем запоминающиеся резкие ритмические фигурки, «выровненность» темы и одновременно ее индивидуализированность). Примеры из музыки Шостаковича, Хиндемита и других композиторов свидетельствуют о «ренессансе» принципов этого жанра. Пассакалья из 8-й симфонии Шостаковича — одна из высочайших вершин в этом ряду.

Непревзойденная по силе духа, выразительности, по контрасту с III частью, она демонстрирует запоминающуюся «простоту» интонаций (движение по звукам тонического трезвучия соль-диез минор, далее — поступенно вниз), равномерно «распределенных» по теме благодаря острому, но оstinатному ритму.

²⁶ Элементы скрытой имитационности довольно просты, они опираются на двузвучные поступенные интонации,



Однако «простота» на самом деле оборачивается великой сложностью: колоссальным расширением ладовых возможностей, мелодических модуляций из соль-диез минора в ми минор (соль мажор), ре минор (фа мажор), до минор, то есть в далекие тональные сферы. И тем не менее сравнительно простая субфактура темы (трезвучно-аккордовый «склад», движение по «стержню», скрытые имитации на интонациях-«стержнях») вполне позволяет ей служить не только рельефом (ошеломляющим после Токкаты!), но и фоном для необыкновенных по сложности и красоте вариаций.

Изучая пассакальи XX века — Шёнберга и Онеггера, Стравинского и Шостаковича, Берга и Щедрина, Веберна, Слонимского, Баланчивадзе, Холминова, Денисова, Юзелюнаса, Леви-тина и др., — можно сделать вывод о том, что везде сохраняется специфика тематизма — яркость и одновременно обобщенность, рассеянность заметных интонаций по теме, что и обеспечивает двойственные ее функции. Субфактурная организация темы пассакальи не склонна к столь широкой палитре возможностей, как в теме фуги, хотя иногда в современной музыке встречаются образцы, отклоняющиеся от образного строя «величественности» (тема Хиндемита из сюиты «Благороднейшие видения» — радостного, оживленного характера; тема из III части трио Равеля — песенная, протяженная). Однако формы субфактуры — поступенность, сочетающаяся с широкими, скрыто-аккордовыми ходами и элементами скрытой имитационности — не теряют своего значения.

Некоторые вопросы стилевой семантики скрытого многоголосия в темах фуг

Среди проблем, встающих при изучении разных сторон музыкального языка, одной из важнейших является проблема семантики средств в пределах того или иного стиля — начиная от стиля эпохи (отражающего общие закономерности музыки того или иного периода истории музыки в целом), стиля направления, школы и кончая индивидуальным (вплоть до определенного периода творчества композитора).

В применении к скрытому многоголосию эта проблема не ставилась во всем объеме, и в настоящий момент она требует тщательного и серьезного рассмотрения, специального исследования. Мы ограничимся лишь постановкой данного вопроса и

постараемся в некоторой степени наметить аспекты его изучения. Вид, характер, структура скрытого многоголосия в одноголосии имеют далеко не последнее значение для стиля композитора и даже эпохи: субфактурное строение тематизма сильно различается в зависимости от художественных задач произведения. Покажем несколько примеров.

Темы фуг Баха из ХТК можно исследовать в таком ракурсе, который еще не получил отражения в музыкознании: существуют ли связи между фактурным строением одноголосия в теме и ее образно-жанровым характером?

Среди огромного разнообразия жанровых сфер тематизма ХТК, ярко демонстрирующего необыкновенно возросшую индивидуализацию баховских тем по сравнению с его предшественниками, выделяются несколько различных типов.

Один из них — группа медленных минорных тем. Такова тема фуги ре минор из I тома ХТК, в которой сочетаются черты скрытой гомофонии и скрытой имитационной полифонии (см. выше, с. 155). Аналогичные структуры полиморфного вида характерны и для других медленных минорных тем — си минор, фа минор, фа-диез минор из I тома и др.; в каждой есть признаки скрытой гомофонии (опора на «бас» в фугах фа минор и фа-диез минор или же устремленная модуляция в сторону доминанты со смещением «баса» в фуге си минор) и имитационной полифонии (ряд отдельных субмотивов, входящих в секвентно-имитационные отношения).

Другая группа баховских тем включает в себя оживленные, в основном мажорные темы в характере танца, изящного движения. Такова тема фуги соль мажор из I тома ХТК.



Отметим в ней интересную особенность: начавшееся поступенно-восходящее движение опорных точек (звуки *соль*, *ля*, *си*) неожиданно прерывается резкими, широкими синкопированными скачками, которые расслаивают одноголосие на две скрытые линии. Важно, что вторая из них начинается примерно в середине темы с доминантовых звуков (*ре*, *фа-диез*). Такое неожиданное «вторжение» резкого скачка в плавное поступенное движение (в условиях оживленного темпа) вносит несколько юмористический эффект, столь типичный для зарождающегося в баховскую эпоху жанра скерцо²⁷. Таким образом, и танцевально-скерцовый тематизм в фугах Баха также связан с определенным типом скрытого многоголосия. Сходное субфак-

²⁷ Напомним тему из фуги до мажор А. Рейхи (см. пример 70 на с. 151), в которой также возникает «перелом» к концу. Несомненно, комический эф-

турное строение обнаруживается в темах фуг фа мажор, ми мажор, си мажор, ля минор из I тома ХТК.

Существуют и другие группы. Например, темы декламационного характера (как соль-минорная из I тома ХТК) нередко связаны с «диалогическим» расслоением одноголосия.

В темах Генделя тоже можно отметить некоторые связи между строением скрытого многоголосия и характером тематизма. Так, тематизм фуг оживленного танцевального характера часто опирается на скрыто-аккордовые структуры (*concerti grossi* op. 6 № 5, 9, 10), а более «лирические» темы склоняются к расслоению одноголосия на «контрапунктические линии» (op. 6 № 6; клавирная fuga ля минор).

Роль Баха и Генделя в развитии полилинейного одноголосия невозможно переоценить. Именно отсюда тянутся нити к индивидуализированному, сложному, неповторимому (не только полифоническому) тематизму классиков, романтиков и современных композиторов. Имеются в виду, в частности, декламационные темы фугированных композиций Моцарта из его крупных хоро-вых произведений (месс, Реквиема), находки Бетховена, особенно в последних творениях (сонатах, квартетах, симфониях), ведущие к уникальным симфоническим масштабам в камерных сочинениях (финал 29-й сонаты — 385 тактов!). Широчайший диапазон песенно-лирического и саркастически-«мефистофельского», созерцательного и действенного, медитативного и трагедийного, философского, ораторского, гимнического планов тематизма музыки XIX века вплоть до современности вскрыл неизведанные ранее возможности субфактуры, определил новые семантические связи. Изучение их — одна из интересных задач музыкознания.

О взаимосвязях скрытого многоголосия темы с характером фуги

Еще один ракурс, почти не получивший пока отражения в музыкально-теоретических исследованиях, — связи темы и целого в фуге с точки зрения субфактурного строения тематизма. Другими словами: воздействует ли вид скрытого многоголосия в теме на фугу? Например, такая связь легко прослеживается в фуге ре мажор из I тома ХТК Баха.

Субфактурное строение темы опирается на скрыто-аккордовые формы (прослушиваются $S_4^6T_3^5$, отчасти VI_6 , — пример 79a). Особенность фуги — ярко выраженный реальный аккордовый склад: почти на всех сильных и относительно сильных долях такта появляются трех- или четырехзвучные аккорды; привыч-

фект ее порождается близостью к закономерностям жанра скерцо, хотя и в ином аспекте, чем у Баха.

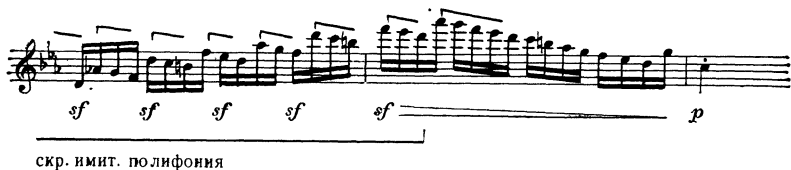
ные же для полифонии лиги и паузы, вуалирующие сильные доли, в большинстве случаев отсутствуют (пример 796). Имитационная природа целого не нарушена, но обогащена действием «завуалированного» аккордового склада, в скрытом виде содержащегося в теме и пронизывающего вертикалями ткань фуги.

793 *Allegro moderato ed energico*

796 *[Allegro moderato ed energico]*

Исключительно интересны связи темы главной партии и всей I части 32-й сонаты Бетховена: ее «...тематический материал типично полифонный, начальное же ядро темы просто неотличимо от темы фуги», — пишет В. В. Протопопов (243, 274).

90 *[Allegro con brio ed appassionato]*



Тема, изложенная в первом предложении одnogолосно, содержит признаки скрытой гомофонии (повтор «органного пункта» *до*), скрытого аккордового склада, скрытой имитационности (благодаря секвенцированию в развивающей части), гетерофонно-дублировочных «расслоений» (эпизодическое скрытое двухголосие), то есть практически почти всех видов скрытого многоголосия. Все эти виды воплощаются в дальнейшем в реальном многоголосии и, что особенно важно, в том же порядке, что и в теме. Так, второе предложение главной темы изложено гомофонно, далее появляются аккордовые вертикали; в разработке тема вступает в имитационно-полифоническое развитие, возникают гетерофонно-дублировочные параллелизмы. В новых вариантах эти формы фактуры развиваются и позднее (аккордовое изложение перед репризой, гетерофонность в репризе). Ряд скрытых форм многоголосия раскрывается в дальнейшем в «увеличенном» варианте — в реальных, многоголосных формах²⁸.

В современной музыке находим примеры, в которых тема содержит в себе не только фактурную, но и жанрово-композиционную концепцию целого. Так, интересна песенно-танцевальная, «хороводная» тема фуги № 17 ор. 87 Шостаковича. Она содержит скрыто-гомофонную структуру (расслоение мелодии на верхнюю рельефную линию и нижнюю опору — *ля-бемоль, ми-бемоль, ля-бемоль*) и построена в виде типичной для песенно-хороводного жанра микродвухчастной формы с «развивающей серединой», в которой ощущается мотивное дробление,

²⁸ Может возникнуть аналогия с типичным полифоническим приемом: тема и ее проведение в увеличении. Думается, такая параллель в условиях ярко выраженного «полифонного» характера тематизма в 32-й сонате вполне уместна.

и «репризой». Склонность темы к образованию «двухчастной формы» внутри четырехтакта подтверждается ее функционально-гармоническим строением: в первых двух тактах осуществляется обратное движение по функциональному кругу, а в четвертом — прямое, как это свойственно полной совершенной каденции (пример 81, нижняя и средняя строчки пояснительных обозначений).

Возможна также и другая трактовка формы данной темы, более завуалированная и опирающаяся на метрическую структуру темы: $\frac{2}{4} + \frac{3}{4} : || [\frac{3}{4} + \frac{3}{4}] + [\frac{2}{4} + \frac{2}{4}]$. Трехдольная субструктура в конце «первого предложения» (пример 81, верхняя строчка пояснительных обозначений), будучи несколько менее устойчивой, чем двухдольная, аналогична половинной каденции, а двухдольная в конце «второго предложения» — устойчивой полной каденции. В результате возникает еще один особый «период» метрической природы, имеющий «неповторное строение» и как бы накладывающийся на уже охарактеризованную выше простую двухчастную репризную «форму». Сама же форма «периода» дополнительно подтверждает гомофонную сущность темы Шостаковича. И фактура одноголосия, и форма темы вполне соответствуют ее народному духу.

81 Allegretto

«I предложение» «II предложение» «реприза»

«1-е предложение» «2-е предложение» «развивающая часть»

p dolce

T D T S D T D T (S D) T

Тема порождает удивительно «гомофонную» фугу, которая отчетливо членится на ряд квадратных «песенных куплетов» (проведения темы) с «инструментальными отыгрышами» (интермедии).

Эта периодичность и членение, свойственные песенной гомофонной музыке, сохраняются почти до самого конца. Целям создания песенно-танцевального образа подчинены не только композиционные, но и фактурные средства фуги, близкие к гомофонии: одновременные акценты во всех голосах на сильных долях, повтор ритмических фигур и дробление относительно сильных долей такта. Особенно ярко гомофонная природа фуги проявляется в интермедиях-отыгрышах (мелодический пласт и сопровождение в виде типичных разложенных аккордов). Гомофонность, развившаяся в фуге, была заложена средствами скрытого многоголосия еще в теме. Однако полифоническое начало несколько не страдает от этого — соблюдены все нормы четырехголосной фуги.

Чрезвычайно сложные связи между субфактурой темы и целым представлены в фуге соль-диез минор № 12 Щедрина. Структура скрытого многоголосия в теме настолько сложна, что приходится говорить о нескольких этапах фактурно-интонационного развития, контрастирующих между собой по интонационно-жанровым, фактурным, масштабным и регистровым признакам, — и все это в пределах одноголосия. Первый этап (два такта) — импульс-толчок: долгая «упрямая» речитация *marcatissimo* на звуке *си* звучит в «нижнем басовом» регистре темы; второй этап (3-й такт), построенный на более легком танцевальном движении (ритм тарантеллы) в виде нескольких «точечных» имитаций, имеет протяжение всего в один такт и занимает «теноровый» регистр темы. Третий — синтезирующий: здесь использованы все «регистры» темы от «сопранового» до «басового»; это ариозно-декламационная фраза с элементами скрытой гомофонии.

82

L'istesso tempo

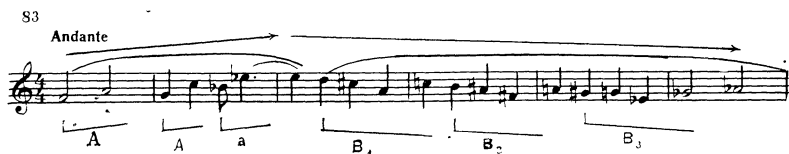
Сложное строение субфактуры порождает аналогию со структурой сонатной экспозиции (именно экспозиции, а не всей формы): и образно-жанровый характер разделов темы (моторный — переходный — кантиленный), и тип скрытого многоголосия (одноголосие-«ось» — скрытые имитации — скрытая гомофония) — все это отвечает нормам классической сонатной экспозиции, но на микромасштабном уровне²⁹. Стремление индивидуа-

²⁹ Об историко-стилистических соответствиях между партиями сонатной экспозиции (главная — связующая — побочная) и указанными формами изложения, но в *реальном* многоголосии (гетерофонная дублировка — имитационная полифония — гомофония), пишет С. С. Скребков, отмечая, что такая логика смен фактурных видов в сонатной экспозиции «...представляет собой соответственно переработанное отражение исторической действительности» (283, 220). В примере из фуги Р. Щедрина эти фактурные виды даны на уровне *скрытого* многоголосия, и вместо гетерофонной дублировки возникает «ось».

лизировать самые малые единицы музыкальной ткани — один из признаков современной музыки (важнейшую роль здесь сыграл творческий опыт А. Веберна с его тенденциями к микро-тематизму).

Найденные в теме свойства «микросонатной» экспозиции получают далее развитие в фуге, в которой есть некоторые черты сонатной формы. Роль «главной партии» берет на себя четырехголосная экспозиция. Первая интермедия — «связующе-побочная» сфера, где после имитационных переключек формируются черты гомофонии с ведущей мелодической линией (*legato, p*); в среднем разделе фуги основная тема «разрабатывается» (проведения в побочных тональностях). Ответственным разделом репризы (фуги и сонаты одновременно) является третья интермедия (т. 86—87). Это «связующе-побочная» область, в ней акцентированы черты гомофонии (благодаря длительному органному пункту в басу), а по сравнению с первой интермедией (т. 26—27), с которой третья связана интонационно, в ней происходит тональный сдвиг из субдоминантовой сферы в тоническую. Таким образом, в основном развиваются имитационно-полифонический и гомофонный склады, то есть те же, что и на микроуровне, внутри темы.

В музыке XX века с особой наглядностью проявляется интерес к специфическим пространственным свойствам музыкальной ткани. Таким примером в области одноголосия служат тема и фуга in F Хиндемита из цикла «*Ludus tonalis*». Тема включает в себя разнообразные виды симметрии: *зеркальную* (волна из восходящего и нисходящего движений), *сдвигов* (звенья точной секвенции во второй половине темы, которые смещаются по уменьшенному септаккорду, делящему октаву на равные отрезки); наконец, можно отметить ещё один вид симметрии, созданной ритмическими средствами — это масштабное «*подобие*», выраженное через двойное уменьшение ведущей тематической интонации $\langle \text{p}, \text{p}, \text{p} \rangle$.



Принципы симметрии широко развиты и в фуге: зеркальность по вертикальной и горизонтальной осям (тема в ракоходном движении и в обращении, сдвиги, само наличие имитаций). Пространственные особенности целого вырастают из тех потенций, которые были заложены в субфактурной организации темы.

3. ОДНОГОЛОСИЕ В НЕПОЛИФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Отталкиваясь от описанных закономерностей, проявляющихся в одноголосии, включенном в полифоническое целое, рассмотрим некоторые особенности одноголосия, «вкрапленного» в неполифоническое произведение. Нисколько не меньшее значение приобретает оно в жанрах оперы, симфонии, фортепианной, камерно-ансамблевой, хоровой, вокальной музыки, включаясь в общее композиционно-драматургическое развитие и «конкурируя» с многоголосием.

Одноголосные фрагменты необычайно разнообразны: они несут в себе самые различные стороны содержания и жанровые признаки, имеют разнообразное субфактурное строение и находятся в различных разделах композиции, принимая на себя тезисные и кульминационные, заключительно-итоговые и «отстраняющие» функции в художественном целом.

Скорбные и страстные монологи Баха, Шостаковича — и живописные свирельные темы Грига, Стравинского, добродушно-юмористическая скерцозность некоторых тем Бетховена, Д. Скарлатти — и «птичьи» темы Мессиана, ораторская патетика Листа — и медитативность Тищенко, Слонимского. Лирико-трагические «авторские отступления» романтиков, в особенности Шопена, яркая портретность Мусоргского, акварельность Дебюсси, песенная лиричность Шуберта, моторная импульсивность Прокофьева, действенность, активность Хиндемита, Бетховена, фантастичность и насмешливость Берлиоза, Листа, сказочность Римского-Корсакова, «скованность» речитатив Онеггера, Чайковского, Цинцадзе, изящество инструментальных каденций Моцарта и Шопена, Гайдна и Листа, подобных виртуозному «росчерку пера»... Список можно продолжить — и он охватит практически все возможные аспекты содержания профессионального музыкального искусства: если одноголосие берет на себя важные функции в художественном целом, то оно, можно сказать, выступает на равных правах с многоголосием.

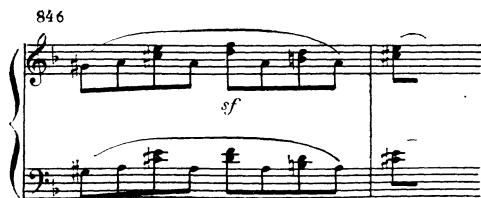
Не заостряя внимания на композиционных функциях одноголосного «вкрапления»³⁰, рассмотрим отдельные примечательные примеры таких «вкраплений». Их различная образно-драматургическая роль в художественном целом непосредственно связана со структурой скрытого многоголосия; принадлежность

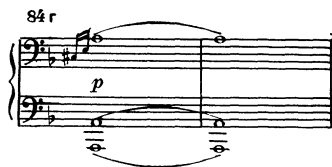
³⁰ Назовем функцию *темы-тезиса*, включающейся в дальнейшее драматическое действие (вступления, главные партии, темы в различных частях цикла — Хроматическая фантазия Баха и финал 9-й симфонии Бетховена, *Appassionata* и сонаты Шуберта, 4-я симфония Чайковского, 2-я симфония Бородина и ряд произведений Шостаковича, Прокофьева, Мясковского), функции *эпического обрамления* (клавирные и органные концерты Баха, его кантаты), *лирического отступления*, звучащего однократно, обычно в *кульминационной зоне* (Шопен, прелюдия ре-бемоль мажор; Бетховен, соло гобоя из 5-й симфонии; множество примеров из музыки Шостаковича, Щедрина, Тищенко, Канчели и др.). Имеет значение и масштаб таких «вкраплений» — от нескольких звуков до протяженных построений.

к разным творческим стилям, жанрам, несходные композиционные местоположения определяют их принципиальные отличия друг от друга, хотя все примеры — это одноголосные эпизоды в неполифоническом многоголосии.

Решающую драматургическую роль играет одноголосное «вкрапление» в 17-й сонате Бетховена; это знаменитый речитатив в I части. Зародившись в первых тактах части, он разворачивается в репризе, замещая собой часть главной партии и всю связующую, то есть самые динамичные разделы экспозиции. Однако активность репризы не страдает от этого: действенность переходит от *внешнего* уровня, представленного в экспозиции средствами быстрого темпа, резких регистровых перебросов, к глубинному, *внутреннему* — к смысловому движению в одноголосии речитатива, формирующемуся силами субфактуры.

Как происходит трансформация многоголосной ткани в одноголосную и обратно? Появление одноголосия тщательно подготовлено Бетховеном: конец разработки, непосредственный переход к речитативу, сам речитатив и последующие разделы — образец замечательной фактурной «модуляции», ведущей от реальных форм многоголосия к скрытым и вновь к реальным. Этот процесс проходит несколько стадий. Развитое, диалогично-полифоническое изложение (переключка звуков *си-бекар* — *соль-диез*, *си-бемоль* — *ре* в разных регистрах — пример 84а) трансформируется сперва в гоморитмическое (моноритмическое) дублированное движение, уже лишенное контраста между пластами (пример 84б). Затем энергичность движения исчезает, музыкальная ткань «застывает» в аккордовых «колоннах» (пример 84в), а далее пропадает и вертикальная дифференциация голосов — остаются лишь октавные удвоения (пример 84г). За четыре такта до речитатива остается только нерасслаивающаяся гаммообразная линия «стержень», которая непосредственно вводит в «чистое» одноголосие (пример 84д).





Но как только реальное многоголосие «сжимается» в одноголосную линию, в ней немедленно начинается обратный процесс — интенсивное прораствание скрытого многоголосия; «сигналом» к началу этого процесса служит арпеджированный аккорд *Largo* (своеобразный пример «отрицания отрицания»).

В чем же состоит драматургический смысл развития одноголосия в речитативе? От одноголосного изложения простейшего типа («ось», — пример 85а) к скрыто-имитационному «трехголосию» (с интонационно-ритмическими вариантами за тактов в «имитациях», — пример 85б) и (во втором разделе речитатива) к элементам интонационно-контрастной субфактуры (пример 85в) — этот путь развития скрытого многоголосия отражает картину *фактурного становления всей сонатной экспозиции*, в которой главная партия содержит значительную долю одноголосного изложения, связующая опирается на диалогические переключки голосов, побочная и заключительная — на разнотемное сочетание слоев. Драматургически ответственный момент сонаты — переход от разработки к репризе — становится как бы фактурным «фокусом» предшествующего развития, реприза — в фактурном отношении — зарождается в недрах разработки и появляется как бы на «гребне» разработочной волны. (Отметим, что речитатив находится примерно в зоне «золотого сечения» I части.)

85 а [Largo]



con espressione e semplice

85 б



скрытые имитации

85 в



con espressione e semplice

Этот принцип особой драматизации начальной части сонатной репризы, воплотившийся в 17-й сонате фактурными средствами, получает дальнейшее развитие как у самого Бетховена (например, в сонате *Appassionata*, но — ладогармоническими средствами), так и у других композиторов, особенно широко — у Шопена, Листа, Чайковского.

Одноголосные «вкрапления», имеющие важное драматургическое значение в произведениях самых разных жанров, совсем не всегда являются «фокусом» или «конспектом» фактурных форм предшествующего развития, как это наблюдалось в 17-й сонате Бетховена. В некоторых случаях их обобщающая роль может быть направлена на отражение средствами скрытого многоголосия интонационно-гармонической идеи целого (в сочетании с фактурным замыслом). Такой пример — монолог английского рожка из оперы «Тристан и Изольда» Вагнера. Смысловая кульминация безнадежности, ухода из жизни получает поистине уникальное воплощение в гениальной одноголосной мелодии. (И это одноголосие — также в зоне «золотого сечения», но в масштабах всей оперы!)

Развитие одноголосия опирается на тончайшие ладогармонические особенности субфактурной организации соло. Мелодия содержит скрытую фактурно-полиморфную структуру, основа которой — гомофония со значительной долей скрытой гетерофонии (скрытые параллелизмы тритонов в хроматизированных разделах мелодии, — пример 86а). В мелодической линии ясно слышна своеобразная ладовая опора — доминантовый звук *до*; однако опора не на тонический, а на доминантовый устой вызывает острое чувство незавершенности, томительного ожидания. Главная же интонационная идея мелодии, в которой выражена неустойчивость, — это «борьба» между II и II низкой ступенями лада (*соль* и *соль-бемоль*, — пример 86а, б). В сопоставлении натурального и фригийского вариантов тональности *фа* минор —

квинтэссенция метода воплощения художественного содержания мелодии с ее тенденцией к нисходящему движению, интонациям вздоха, ощущению надлома. Признаки жанра, незримо присутствующие в мелодике, выявляются через фригийский оттенок ладовой организации, семантика которого связана, в частности, с образами смерти, страдания, гибели. Эта интонационная идея выражена в особом сопоставлении двух опорных осей мелодии — стабильной (*до*) и «колеблющейся», мобильной (*соль — соль-бемоль*) — и воплощена в оригинальной субфактурной форме, которую можно охарактеризовать как «расширенную» и одновременно зыбко-неустойчивую скрытую гомофонию.

86a [Mäßig langsam]

скрытая гетерофония
скрытая гомофония
(смена устоев)

86б

скрытая
гомофония
и смена устоев

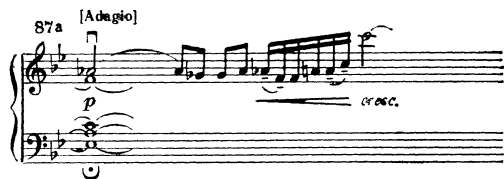
Мелодия английского рожка — через свою субфактурную организацию — становится также своеобразным средоточием художественно-фактурной концепции оперы: ее «гомофонность» может быть трактована как преломление бесконечно льющегося мелоса всего произведения, «гетерофонность» — как воплощение особого колорита старины, мира преданий и легенд...

Формы «общения» реального и скрытого видов многоголосия, достаточно разнообразные и ранее, особенно обогатились в современной музыке.

Стоит обратить внимание на особые случаи, стоящие как бы на грани между одноголосным и многоголосным изложением — это различные способы «утолщения» линии, интервальные и аккордовые дублировки. По сравнению с развитой многоплановой фактурой полифонизированно-гомофонного типа они выглядят как близкие к одноголосию. Такое изложение, с легкостью переходящее то в развитое многоголосие, то в «чистое» одноголосие, очень часто встречается в самых разных стилях, жанрах, формах.

Существует и другая «пограничная» форма — на ней мы немного задержимся; она получила распространение, в частности, во многих произведениях Шостаковича.

Имеются в виду выразительные речитативы-монологи, в которых свободно-импровизационная мелодия, нотированная без тактовых черт, звучит, так сказать, «не совсем» одногласно: фоном ей служит длительная аккордовая педаль. Ясно, что здесь есть черты гомофонного склада, однако «сопровождение» настолько подчеркнуто статично, что почти все функции звучащей ткани переданы одногласной сольной мелодии, особенно полно раскрывающейся на фоне этого «плоскостного» фактурного образования. Таковы экспрессивные речитации в IV части 9-й симфонии Шостаковича, во II части его 2-го квартета. В обоих случаях мелодия — не только источник интонационного строя последующих разделов и «фокус» предшествующих, но также основа формирования собственно фактурных путей развития целого и даже самого речитативного фрагмента. Например, фактурно-фоническое строение мелодии в речитативе из 2-го квартета таково: чем выше ее регистр, тем шире интервальные ходы; чем ниже, тем они уже (см. пример 87а) — вплоть до трелеобразной фигуры *до — ре-бемоль* первой октавы (ц. 33). Это отражает структуру всей музыкальной ткани в данном эпизоде, где свободные широкие ходы мелодии звучат на фоне плотных, густых звучностей аккордовой педали (см. пример 87б). Такой характер изложения опирается на эффект «фактурного неравновесия» (см. выше, с. 40), что вызывает ощущение напряженности звучания.



Удельный вес одногласия повышается в последний период творчества композитора и пышно расцветает в жанрах симфонии и квартета. Особенно важны с драматургической точки зрения окончания камерных ансамблей — чисто одногласные, унисонные или октавно-дублированные (11-й, 13-й, 15-й квартеты). Если во вступительном разделе (и вообще в начале цикла) одногласие — частый вид изложения (как «поиск» художественной мысли, тезис), то окончание крупной формы у компози-

торов разных стилей чаще всего опирается на идею обобщения, связанную, в частности, с увеличением числа голосов ткани. У Шостаковича же в одноголосных завершениях совмещаются функции эпического итога и лирического, авторского «осмысления» целого. Монологи — элегии, эпитафии, эпилоги — становятся квинтэссенцией содержания целого. Это новый важный шаг в раскрытии художественных возможностей одноголосия.

4. «ЧИСТОЕ» ОДНОГОЛОСИЕ И ЕГО ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Для более полного представления о функциях одноголосия в европейской профессиональной музыке рассмотрим еще один тип изложения — «чистое» одноголосие (на протяжении всей композиции), не входящее в состав многоголосного целого. Это сочинения, специально созданные для одноголосных инструментов соло, в основном — духовых. Затронем здесь разные образцы, в том числе и сольные произведения для струнных инструментов. Среди первых композиций такого рода — ричеркары для виолончели соло Дж. Габриели. Практика создания произведений для мелодического инструмента без сопровождения получила широкое развитие в XVIII веке.

Непревзойденные по художественным достоинствам, образному и жанровому разнообразию, интонационным и субфактурным (а также и собственно фактурным) средствам, творения И. С. Баха для струнных соло явились своеобразной «вершиной-источником» для будущих сочинений в этом жанре. Здесь были найдены богатые возможности использования разных видов многоголосия — как реального (фуги в сольных скрипичных сонатах, чакона в ре-минорной скрипичной партите, другие части скрипичных сонат, партит, виолончельных сюит), так и скрытого, столь убедительно и полно описанные Э. Куртом (163). Разнообразие видов субфактуры в пределах одной части цикла, плавные субфактурные «модуляции», «объемность» и многоярусность ткани, возникновение сразу нескольких скрытых линий, сосуществующих в одноголосии, — все это свидетельствует о найденных и развитых гением Баха пространственно-фактурных возможностях мелодии-линии. Достижения Баха, получившие преломление в отдельных опусах XVIII века (скрипичные фантазии и сюита для виолы да гамба Г. Ф. Телемана, в России — скрипичные сонаты И. Хандошкина), вновь расцветают к концу XIX века в творчестве выдающегося полифониста М. Рegera (два цикла сонат для скрипки соло с широко развитой фактурой; особенно интересны многочисленные фуги), виртуоза-скрипача Э. Изаи (сочинения для скрипки и виолончели соло). Но особенно интенсивно сольная литература развивается в XX веке.

Самые разные жанры (от миниатюр до крупных циклов), богатый диапазон образно-драматургических решений, многооб-

разные варианты интонационно-фактурного строения мелодики — все говорит о значительном и быстро растущем интересе композиторов к художественным возможностям одноголосия. Сольные скрипичные, альтовые, виолончельные, контрабасовые сочинения С. Прокофьева и П. Хиндемита, Б. Бартока и И. Стравинского, А. Жоливе и А. Онеггера, Б. Бриттена и Н. Черепнина, А. Хачатуряна, Б. Асафьева, З. Кодая — постоянно звучат в репертуаре инструменталистов. Широкий фронт советских и зарубежных композиторов включился в создание этой сферы, столь необходимой для концертной (а также и педагогической) практики. Сочинения С. Цинцадзе и М. Вайнберга, Л. Грабовского и С. Слонимского, Ф. Сабо, В. Петржелки, Н. Сидельникова, Л. Пипкова, Ш. Каллоша, С. Губайдулиной, Л. Даллапикколы, А. Тер-Татевосяна, М. Осокина, Р. Зики, Г. Бацевич, З. Борриса, Б. Тищенко, Д. Давида, Х. Кушнарёва, Э. Кшенека, А. Хабы, В. Власова, А. Виеру, Ж. Ибера, Б. Чайковского, В. Фере и других вносят много нового в концертный и педагогический репертуар — как в содержательном, эмоциональном, так и в темброво-инструментальном плане. Сложные и прихотливые сочетания многоголосия и одноголосия, новые формы субфактуры, труднейшие задачи художественного и виртуозного порядка, встающие перед исполнителями сольных сочинений, не только расширяют образно-жанровые сферы, круг музыкально-выразительных средств, но мощно двигают вперед собственно инструментально-исполнительскую технику, совершенствуют технический аппарат (например, возникают новые штрихи, приемы исполнения) и даже сам инструментарий. Сочинения самых последних лет наглядно демонстрируют серьезные достижения музыкального искусства в области сольной литературы для струнных инструментов.

Интересны и значительны достижения сольно-духовой музыки. Всевозможные скерцо (соната для кларнета Э. Денисова, кларнетовые пьесы Г. Зутермайстера, А. Миргородского, Ю. Юкечева и др.), пасторальные пейзажи, ноктюрны (флейтовые пьесы японского композитора А. Ясумуры, пьесы для кларнета Стравинского, И. Шари), драматические, возбужденные речитативы («Монолог» для фагота Э. Хартцеля, соната для кларнета Т. Олаха), ораторские высказывания («Панорама» для тромбона Э. Энглунда, «Импровизации» для трубы Г. Арменьяна), живописные картинки («Путевые впечатления» для валторны В. Буяновского, «Вьетнамский напев» для гобоя Ю. Левитина, «Пирамиды», «Минареты» для флейты К. Полин, «Эстампы» для флейты М. Шишидо), лирические, медитативные, трагические монологи Х. Томази и Ф. Тести, Я. Рыхлика и К. Кобаячи, Д. Салиман-Владимирова и А. Жоливе, К. Озолса и Ф. Мортенсена, А. Шалонека, Т. Смирновой, А. Тисне, Л. Беррио, Е. Фирсовой и др. — таков обширный образно-жанровый диапазон многочисленных сольных пьес для духовых инструментов, созданных нашими современниками.

В произведениях для духовых соло заметны тенденции к всемерному раскрытию художественных возможностей скрытого многоголосия — к этому предрасполагает «чисто»-одноголосная природа духовых инструментов. Сложность и разнообразие типов скрытого многоголосия достигли здесь за последние десятилетия очень высокого уровня.

Широкие масштабы пьес (по сравнению с отдельными темами в фугах, пассакалях или с одноголосными «вкраплениями» в неполифонический многоголосный контекст) позволяют вводить самые разнообразные виды субфактуры. По существу, здесь уже в полную меру проявляются формообразующие функции фактуры, но только в скрытом варианте — способ изложения одноголосной линии становится важным фактором композиционно-драматургического целого, создавая весьма сложные структуры, формы второго плана. Рассмотрим два выдающихся образца музыки для духовых инструментов соло. Первый из них — пьеса К. Дебюсси «Сиринкс» для флейты.

Поэтичная миниатюра Дебюсси рисует печальную судьбу нимфы Сиринкс, возлюбленной лесного бога Пана, превратившуюся в свирель, на которой Пан наигрывает свои мелодии. Пьеса состоит из трех разделов — «куплетов», каждый из которых начинается с выразительной, ниспадающей мелодической линии, словно обвитой, оплетенной тонким орнаментальным узором, «гирляндой» лесных трав и цветов...

Каждый «куплет» состоит из двух разделов; мелодия первого в целом имеет нисходящее движение, второго — более сложное, но в целом восходящее; пьеса завершается краткой ламентозной фразой.

Развитие миниатюры опирается на своеобразное отношение двух видов субфактуры. Один из них — нисходящий мотив-«стержень» (a_1), в основе которого лежат скорбные речитации, интонации *lamento* (пример 88а). Другой (b_1) построен на скрытом двухголосии гомофонного вида; он носит более активный характер (преобладают декламационные возгласы).

Верхняя скрытая линия «двухголосия» устремляется вверх, ввысь, к чистому и звонкому регистру; скачки же, возникающие в мелодии и порождающие расслоение, с каждым разом все увеличиваются, расширяются, словно содержат в себе внутреннюю энергию, желание «вырваться из плена», вновь запеть теплым «девичьим» голосом (пример 88б).

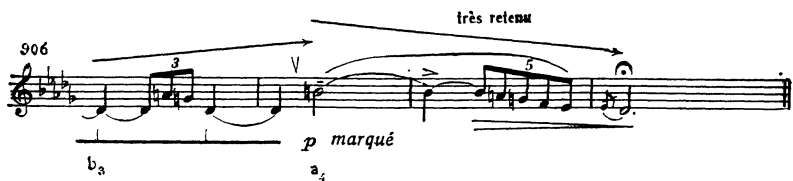




Эта борьба двух начал, выраженных интонационно-фактурными средствами, активизируется во втором «куплете»: сдержанное *lamento* (a_2 — пример 89а) превращается в безутешный «плач», скачки становятся энергичнее (b_2 — пример 89б).



Кульминация борьбы — в третьем «куплете», в репризе: «рыдания» скованной Сиринкс полны безнадежности, мелодическая линия резко ниспадает (a_3 — пример 90а), медленные неширокие скачки в мелодии — это последние, слабые попытки «освободиться» (b_3 — пример 90б); скорбная, бессильно никнувшая фраза завершает чудесную пьесу (a_4 — пример 90б).



Скрытое многоголосие в пьесе Дебюсси берет на себя не только образно-драматургические, но и некоторые композицион-

ные функции: в пьесе создается микровариационный цикл на две «темы»: этими «темами» служат два вида субфактуры — а (нисходящий «стержень») и b («гомофонное двухголосие»). Оба вида возникают в первом «куплете» пьесы; во втором и третьем «куплетах» звучат как бы по две «вариации» (с заключением) на каждый из них ($a_2, b_2; a_3, b_3; a_4$). Особенно важно, что интонационный строй «темы» b («гомофонное двухголосие») различен во всех трех «куплетах» (b_1, b_2, b_3), но вид субфактуры (то есть «двухголосие») остается прежним, хотя и подвергается вариационным изменениям. Это яркий пример «двойных вариаций на фактуру» (вернее, на виды субфактуры).

Программный замысел античного мифа воплощен великим художником-импрессионистом удивительно зримыми и выпукло-красочными средствами, и роль субфактуры в общей картине имеет первостепенное значение.

Второй пример — пьеса Б. Бриттена «Нарцисс» из известной сюиты для гобоя «Шесть метаморфоз (по Овидию)», также преломляющей поэтический мир древних легенд³¹.

...Зеркальная гладь воды зыбко и трепетно отражает изящные черты и грациозные жесты юного бога, он любит себя ими, он очарован своей красотой — и вот вместо юноши на берегу вод медленно колеблется на длинном хрупком стебле прелестная, словно изваянная из тонкого фарфора головка нежного весеннего цветка — нарцисса, колеблется и кивает, кивает...

Будто акварелью нарисована тонкая картинка, свирельный наигрыш гобоя вызывает в памяти ароматы леса, ковры цветов, хоры и трели птиц, светлые просторы...

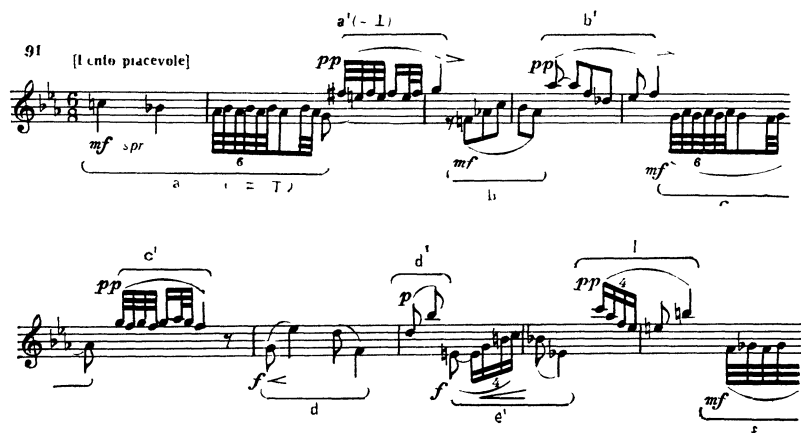
Художественный замысел пьесы — «отражение» — вызвал оригинальное решение, в основе которого лежит идея симметричности. Так, симметрична структура композиции целого: изложение (в первом предложении), развитие (второе предложение), завершение (кода с чертами репризы); симметричны и сами предложения, особенно первое (нисходящее движение мелодии — скачки — восходящее движение).

Симметрия формы сочетается с симметрией в субфактуре: во втором предложении возникает уникальное явление — канон в обращении в условиях одноголосия!³² Наконец, симметрия воплощается и в звуковысотном плане мелодики: начавшись со

³¹ Первый номер из сюиты Б. Бриттена — опять-таки легенда о Сиринксе! Остальные — о Фазтоне, Ниобее, Вакхе, Аретузе. «Нарцисс» — пятая пьеса.

³² «В „Нарциссе“ музыкальный материал изложен в виде диалога» — такова редакторская ремарка (с. 7 по московскому изданию 1966 года). Можно привести примеры фугированного изложения в одноголосии: В. Артемов, соната для кларнета (трехголосная fuga); А. Миргородский, соната для кларнета, II часть (fuga с обращенной темой). Однако они по понятным причинам достаточно редки. Возможно, сверхсложные структуры одноголосия в указанных сонатах частично объясняются природными свойствами кларнета — технически очень подвижного инструмента, способного к резким и быстрым регистровым переброскам, без которых подобные субфактурные образования были бы немислимы.

звука до второй октавы, мелодия разворачивается в пределах септимы как вверх, так и вниз от начального звука, а в конце предложения постепенным «сходящимся» движением скрытых голосов возвращается к исходному звуку. Мелодически обращенные фразы верхнего и нижнего скрытых пластов подчеркнуты динамически, по глубинной координате фактуры (внизу — *mf*, наверху — *pp*: «эхо» или «отражение»); «пласты» четко разделены в вертикально-регистровом отношении — налицо несомненная «диагональная» структура, но в условиях скрытого многоголосия.



Очень важны для создания поэтической образности и фони-ческие, изобразительно-колористические свойства фактуры: многочисленные трели, трелеобразные фигурки, пунктирный ритм, тонкая мелизматика (морденты, форшлаги) прекрасно рисуют картину, полную мерцающих «неверных» отражений³³, смещений, игры света, отдаленных отзвуков в пространстве, дрожащих бликов, — картину таинственной легенды о божественной цветке.

Фактурными (точнее, субфактурными) средствами композитор создает в пьесе форму второго плана, не совпадающую с основной формой (период с кодой); начавшийся во втором предложении канон распространяется и на коду, «сливаясь» в одноголосие типа «ось» в самом конце пьесы (возникает особая фактурная двухчастность с микрозавершением). Интересно, что этот план намечен — в виде субфактурного «тезиса» — уже в первом предложении (линия-«стержень», далее гетерофонное

³³ «Неверность» отражений (сочетающаяся с симметричностью) остроумно воплощена в политональной структуре канона: фа-минорное «проведение» вызывает секундовый «ответ» (ми минор), далее возникают две терцовые пары и вновь секундовая (фа минор — ре-бемоль мажор, ля-бемоль мажор — фа минор, ми минор — фа минор).

«скрытое двухголосие в середине и краткое завершение в конце предложения). Форма второго плана в пьесе — как бы «неверное отражение», смещение, зыбкое и расплывчатое по сравнению с основной композицией; возможно, и в этом преломляется художественная идея легенды.

Мы избрали две пьесы, во многом сходные как по программному замыслу (античная мифология), так и по сюжетному строению («превращение» героя в свирель, в цветок). Сходны и тембры инструментов — флейты и гобоя. Однако драматургический смысл миниатюр различен: у Дебюсси пьеса носит скорбный, даже трагический оттенок безнадежности, у Бриттена — светлый, созерцательный характер. Различны и субфактурные решения — как с точки зрения типов скрытого многоголосия, голосоведения, драматургических функций, фонических свойств, так и с позиций формообразующих возможностей.

Говоря о «чистом» одноголосии, нельзя пройти мимо совершенно уникальных примеров, обнаруживаемых, однако, не в сольно-струнной или сольно-духовой, а в фортепианной музыке. Это финал сонаты си-бемоль минор Шопена и его прелюдия ми-бемоль минор. Одноголосие в обоих случаях дублировано в октаву, но сохраняет все те же свойства, что и недублированное. Особенно показательны начальные такты финала сонаты:

92 Presto

схема:

A

Поразительная находка — завершение «классического» сонатного цикла таким финалом («вихрем над могилами») после Траурного марша — определяет и новые драматургические пути развития циклической композиции на многие десятилетия вперед, и пути развития скрытого многоголосия в одноголосии. Субфактура мелодии на первый взгляд опирается на аккордовое строение (гармония II ступени фа минора: фа — соль — си-бемоль — ре-бемоль). «Ячейки» секвенционно перемещаются вверх, и первые звуки их составляют собственную скрытую линию. Что же это за линия? Ее звуки (фа — соль — си-бемоль — ре-бемоль) обрисовывают все тот же аккорд II ступени, но в двенадцатикратном увеличении. Он скрыт среди мятущихся фигураций, спрятан в стремительном движении «кладбищенского

вихря». Словно грозная тень, вырастает над склепами жуткий призрак... Образы мефистофельских, демонических сил, так многогранно раскрывшиеся позднее в творчестве Листа, Берлиоза, Чайковского, Рахманинова, Мясковского, промелькнули страшным видением у Шопена³⁴.

5. НЕКОТОРЫЕ ВЫВОДЫ

Рассмотренные выше разнообразные виды одноголосной линии — от включенной в числе многих в многоголосие, «вкрапленных» в полифоническое и неполифоническое целое и вплоть до «чистого» одноголосия — показывают исключительный диапазон художественных возможностей скрытого многоголосия, типов структуры, драматургически-композиционных функций, жанровых видов.

Эти возможности давно были осознаны композиторами, а в последнее время исторический путь музыкального искусства приводит к новым находкам, глубокому раскрытию еще более многообразных и могучих потенций одноголосия во всех его формах.

Завершая главу о скрытых видах многоголосия, необходимо провести одну параллель, которая представляется необыкновенно важной. Это параллель (а по существу — принципиальная внутренняя связь, общая природная основа) между двумя фактурными явлениями — *скрытым* многоголосием в пределах одноголосной линии и *реальным* многоголосием в *народном* музыкальном искусстве: оба явления опираются на *мелодическую* основу. Так, в ряде трудов, посвященных изучению народного многоголосия (в первую очередь — русского), высказывается мысль о том, что глубинной основой его является мелодика³⁵. Одним из важнейших свойств фактуры в народном многоголосии многие авторы считают обилие, художественную весомость унисона как выразителя мелодического движения (см.: 39; 117; 175; 279; 283; 78; 161).

Потенции, скрытые в одноголосии, раскрываются в различных видах народного многоголосия, и на дальнейших этапах своего развития оно не только не порывает со своей природной мелодической основой, но развивает черты, присущие скрытым формам многоголосия. Эти черты связаны с удивительной свободой голосоведения, «непредсказуемостью» и прихотливостью в появлении новых мелодических линий фактуры, художествен-

³⁴ Возникает зрительная ассоциация с 5-й картиной «Пиковой дамы» Чайковского (в постановке Большого театра 50-х годов). Призрак Графини надвигается из тьмы на отступающего в ужас Германа, за спиной которого горит свеча: чем ближе к свече Герман, тем выше и больше его тень на стене — призрак растет...

³⁵ О мелодической основе народного русского многоголосия пишет С. Евсеев (117); Л. Кулаковский (161) трактует русское народное многоголосие как мелодический стиль.

но оправданной нестабильностью состава голосов. То есть в пределах народного многоголосия, основанного на мелодическом, линейном мышлении, проявляются те же закономерности, что и в одноголосной мелодической линии, насыщенной скрытым многоголосием.

А. Кастальский выделяет как главные, специфические черты *народного многоголосия* следующие: нестабильность числа голосов («Русская народная хоровая песня... совершенно не признает правильного непрерывного четырехголосия», — 145, 35), свободу их возникновения («голоса появляются среди песни по мере надобности, таким же образом умолкают на время или сливаются с другими», — там же) и роль унисонов («отдельные голоса время от времени... поддерживают друг друга унисонами», — там же).

Напомним, что Э. Курт отмечал те же самые признаки как главные в *скрытом многоголосии*: нестабильность числа, свободу возникновения и исчезновения скрытых линий; «расплывающееся и неуловимое слухом» начало (163, 211) и постепенное истаивание мнимых голосов, «унисонные» слияния скрытых и реальных линий («Часто мнимый голос... вливается в главный», — 163, 213).

Свобода «поведения» скрытых линий, непредсказуемость их числа, их слияния — все это свидетельствует об особой прихотливости, свойственной структуре скрытого многоголосия и, несомненно, роднит между собой оба явления — фольклорные образцы и профессиональные произведения, использующие мелодическое одноголосие.

Принципы свободной импровизационности в условиях гетерофонии существенны для музыкального фольклора самых различных национальных культур³⁶. Это прихотливая структура многоголосной ткани, быстрая «переливчатость» одних типов фактуры в другие, фактурная «модуляционность». Но ведь та же свободная переливчатость, но на уровне субфактуры — одна из важнейших черт скрытого многоголосия. Так обнаруживаются коренные национальные и интернациональные связи двух форм многоголосного мышления — реальной, явной и скрытой, «мнимой».

Исследование природы и свойств скрытого многоголосия помогает осознать глубинные основы музыкальной фактуры как одной из сложных, высокоразвитых музыкально-языковых систем. Специфическое художественное пространство музыки, организуемое фактурой, проявляется — в особых «свернутых» формах — и в пределах скрытого многоголосия. Ведь в одноголосии действуют те же фактурные координаты, что и в реальном многоголосии: *вертикаль* как отношение звуков разной

³⁶ В частности, в связи с грузинским фольклором — см.: 9, 68—69.

высоты, часто складывающееся в аккордовые формы, интервальные дублировки и т. п.; *глубина* как отношение более рельефных, выделяемых и менее рельефных, фоновых звуков; *горизонталь* как необходимое минимальное время для организации того или иного типа изложения. Функциональные отношения компонентов скрытого многоголосия (то есть скрытые линии и пласты) порождают разные пространственные типы и складывания; отношения фактурных координат могут быть в скрытом, как и в реальном, многоголосии стабильными и мобильными, порождая разнообразные виды скрытой гомофонии и полифонии.

В скрытом многоголосии, как и в реальном, функциональная сторона музыкальной ткани сочетается с фонической — в последнем случае говорят о широких или узких ходах в мелодии, о ее свободном «парении», светлом колорите или же густом, «уплотненном» (до «кластера») звучании.

Сходство, подобие фактурной и субфактурной систем указывает на иерархичность системы в целом, на ее многоуровневость и одновременно на две кардинальные формы существования европейского многоголосия — реальную и скрытую, историческое взаимодействие которых вело к обогащению обеих форм.

Современная музыка демонстрирует огромный диапазон художественных возможностей одноголосия во всех («чистых», «вкрапленных», переходных) видах. Наблюдаемая в музыке нашего времени направленность на одноголосное изложение (разумеется, сосуществующая с иными, в том числе диаметрально противоположными, тенденциями) опирается на возрастающие возможности художественного восприятия, на увеличение объема музыкальной памяти современного слушателя.

Глава III

ФАКТУРА В ЕЕ ВЗАИМОСВЯЗЯХ С ДРУГИМИ МУЗЫКАЛЬНО-ЯЗЫКОВЫМИ СИСТЕМАМИ

1. КОМПОЗИЦИОННАЯ РОЛЬ ФАКТУРЫ В МУЗЫКЕ

Соотношение музыкальной фактуры с другими системами (композицией, гармонией, инструментовкой), участие ее в образно-смысловых процессах, роль в создании жанрового характера тематизма — эти проблемы составляют широкий и разнообразный комплекс вопросов, исследование которых несколько не менее важно, чем выяснение природной основы, специфики музыкальной фактуры как целостной системы. Однако еще нет трудов, раскрывающих каждую из названных проблем в целостном виде, в разнообразии ее аспектов.

В наименьшей степени изучены связи фактуры и формы композиции¹. По-видимому, труднее всего поддаются теоретическому осмыслению отношения между наиболее чувственно-конкретной (рождающейся сразу же, с первого звука), пространственной организацией музыки и предельно обобщенной (кристаллизирующейся лишь к концу произведения) процессуально-временной организацией, то есть между двумя системами, охватывающими разные стороны «бытия» музыки (и в этом смысле «противоположными»). Сложности изучения формообразующих функций фактуры заставляют некоторых исследователей считать данную проблему трудноразрешимой и представлять фактуру почти лишенной формообразующих возможностей².

Действительно, связать определенный раздел формы с каким-либо обязательным видом изложения почти невозможно (хотя некоторые общие закономерности все же существуют и

¹ В книге Е. В. Назайкинского «Логика музыкальной композиции» (216) фактура и композиция рассматриваются как уровни триады «фактура — синтаксис — композиция». В настоящем исследовании под композиционной ролью фактуры подразумевается ее участие — наряду с другими музыкально-языковыми системами — в общем композиционно-драматургическом процессе.

² Так, В. Холопова пишет в брошюре: «По поводу соотношения фактуры с музыкальной формой в целом трудно говорить о каких-либо твердых всеобщих нормах... фактура в целом не обладает большой самостоятельной формообразующей силой» (351, 85).

найденны). Но эти «жесткие» связи и не нужны: точно так же нельзя связать тот или иной раздел формы с какой-либо определенной тональностью или с одним типом оркестровки, одним жанром. Круг выразительных средств необыкновенно широк, и для проявления формообразующих сил фактуры важны *не конкретные* виды изложения (они могут быть любыми), а *отношения* между этими видами, строящиеся на осознанных еще Г. Риманом и другими исследователями и сформулированных Б. В. Асафьевым законах тождества (или повтора) и контраста.

Музыкальная тема — как основа формообразования на многих этапах развития европейской музыки — организуется всем комплексом средств и систем. Важную роль играет здесь и фактура, поскольку тема всегда изложена в каком-то складе, обладает теми или иными свойствами звучания. Вместе с тем для формирования самой темы (в классическом понимании) на главном месте стоят интонационно-мелодические и гармонические средства: именно они в первую очередь определяют последующие появления темы в репризе (или репризах), репрезентируют ее в разработке.

Музыкальная фактура в процессе формообразования может вступать с тематизмом в разные соотношения — параллельные, непараллельные, смешанные. Так, при репризных повторениях темы может восстановиться и тот тип изложения, который сформировался при ее первом появлении (например, в рефренах клавесинного рондо, в репризах типа *da capo*), — мелодико-интонационные, гармонические, фактурные средства действуют параллельно, согласованно. Однако тема как интонационно-мелодическое и гармоническое целое нередко повторяется в ином фактурном облике, чем тот, в котором она излагается вначале; таковы динамические репризы, приемы использования интонаций темы в сонатных разработках, варьированные рефрены классического рондо и т. д. Основой таких процессов становится «рассогласование» в действиях системы.

«Рассогласование» собственно тематического и фактурного процессов нередко выражается в эмансипации фактуры. Например, восстановиться — без повтора темы — может иногда только форма изложения ткани; в этом случае возникает определенная репризность, достигаемая, однако, лишь фактурными средствами. Такое самостоятельное действие фактурной системы, основанное на «присвоении» ею тематических функций, способствует образованию формы «второго плана» (термин В. В. Протопопова), точнее, той особой ее разновидности, которая охватывается понятием «фактурная композиция»³.

³ «Большая полифоническая форма», исследованная В. В. Протопоповым, тоже является фактурной; однако круг явлений, охватываемых понятием «фактурная композиция», более широк, что будет показано ниже. Под «фактурной композицией» в данной главе подразумевается форма «второго плана»,

Параллельные и непараллельные действия фактурной и тематической систем широко распространены в музыке и имеют большое значение для формообразования. В случае согласования доминирует единство различных сторон тематизма; напротив, при «рассогласовании» на первый план выступают специфические свойства систем.

Формообразующие функции фактуры проявляются в различных по масштабу историко-стилевых сферах, и притом в нескольких аспектах (см.: 292). Наиболее широкой является сфера взаимосвязей между целостной композицией определенной структуры и предпочтительным, типичным для нее фактурным оформлением. Можно отметить некоторые общие типы исторически отстоявшихся взаимосвязей, которые строятся на основах, единых для различных стилей и эпох, хотя проявляются в них по-разному.

История и теория музыки накопили достаточно обширный материал по развитию фактуры в пределах различных форм. Так, отмечается, например, явление диминуции (то есть орнаментального варьирования мелодии путем ритмического дробления на все более мелкие длительности) в вариациях XVII—XVIII веков; в импровизациях устанавливаются некоторые связи между фактурно-ритмическим рисунком ткани и определенными разделами целого; множество наблюдений накоплено в области имитационно-полифонических форм (фуга, фугато). Подмечены и более общие закономерности — смены изложения на гранях разделов формы. Однако большинство наблюдений группируется либо вокруг изучения отдельных конкретных фактурных рисунков (изложение в виде аккордов, арпеджио, гамм и т. д.), либо в сфере имитационной полифонии. Между тем область фактуры охватывает несравненно более обширный круг явлений: сюда входят гомофония и одnogолосие, контрастная полифония и гетерофония, аккордовый склад и т. д. Сама художественная логика развития видов фактуры, несомненно, связана с процессом становления законов формообразования.

В последние годы появились труды, в которых содержатся важнейшие выводы относительно функций фактуры, типичных для определенных разделов композиции. Так, С. С. Скребков на примере финала симфонии Моцарта «Юпитер» устанавливает взаимосвязь между функциями тем в экспозиции сонатного Allegro и характером их изложения (см. сноску на с. 166 настоящего издания).

Эти закономерности оказываются справедливыми и для других этапов развития сонатной формы вплоть до современности (примеры — I часть 9-й сонаты Прокофьева, I часть 6-го квар-

созданная силами фактуры и находящаяся с основной формой-композицией в определенных отношениях, о которых речь пойдет дальше. (В предыдущих главах иногда использовалось понятие «фактурные формы» или «формы фактуры», имеющее совершенно иной смысл: определенные виды изложения, склады, рисунки, то есть именно *формы* ткани.)

тета С. Цинцадзе и др.). Рассмотрим с этих позиций экспозицию I части 1-й фортепианной сонаты Бетховена. Каждая тема, помимо интонационной индивидуализированности, обладает также и собственным фактурным обликом; фактурные особенности в основном сосредоточены в начале каждой темы или при переходе к следующей (например, конец побочной партии). Эти ответственные корреспондирующие точки составляют единую линию фактурного развития: от одноголосия в главной партии (затакт и 1-й такт темы, — пример 93а) к имитационности в связующей (т. 10—13, — пример 93б), далее к развитой гомофонии в побочной (т. 20 и далее, — пример 93в).

93а Allegro



93б [Allegro]

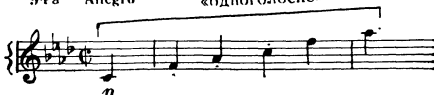


93в [Allegro]



Важно отметить, что такой фактурный план в «свернутом» виде заложен уже в пределах главной партии: одноголосие (пример 94а), скрыто-имитационное строение верхнего голоса (пример 94б), кантиленная гомофонная фраза в конце первого предложения (пример 94в). Вся главная партия в целом оказывается, таким образом, своего рода «фактурным тезисом» экспозиции.

94а Allegro «ОДНОГОЛОСИЕ»





В другом труде — в исследовании Е. В. Назайкинского (216) — найдены взаимосвязи между разделами композиции — вступлением, экспозицией, кодой — и соответствующими им особыми пространственно-фактурными решениями. Например, автор указывает, что функции фактуры во вступлениях заключаются в создании фоновой характеристичности, в выявлении глубинных и вертикальных свойств ткани, в охвате внутреннего музыкального пространства благодаря переключкам, противопоставлениям нижних и верхних пластов, ближних и дальних планов ткани (см.: 216, гл. 2). В экспозиции же обнаруживаются иные свойства музыкального пространства; это — пространство тематических сил, вступающих в сложные образно-смысловые отношения. Здесь в значительной степени проявляются жанровые функции фактуры, она оказывается одним из главных носителей характеристических черт тематизма, импульсом для последующего развития (см.: 216, гл. 3). Кода, настраивающая восприятие на отключение от предыдущего, то есть подготавливающая переход к последующему, вновь акцентирует после развивающих и репризных разделов пространственно-фактурные свойства звучания (см.: 216, гл. 6).

Таким образом, рассмотренные выше закономерности взаимоотношений фактуры и композиции являются наиболее общими, распространяющимися на различные этапы развития музыкального искусства и преломляющиеся в каждом композиторском стиле индивидуально.

Исследование индивидуально-стилевых особенностей фактуры — вторая, более узкая, но нисколько не менее важная сфера изучения формообразующих функций фактуры. В этой области накоплено множество отдельных фактов и частных обобщений. Однако в настоящее время уже появляются специальные работы, связанные с многосторонним, целостным взглядом на фактурную систему того или иного композитора. Интерес представ-

ляют, например, упоминавшиеся выше статьи С. Панкратова (230; 231).

Много обобщений относительно фактурного стиля Моцарта, Бетховена, Вагнера, Мусоргского, Шопена содержится в книге С. С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» (283). В частности, в фактуре Шопена ученый видит тенденцию к отказу от стабилизации фактурных форм на протяжении длительных разделов: даже в этюдах, опирающихся на неизменность рисунка, фактура полна «взрывчатой силы», неожиданных поворотов, что связано с импровизационностью мышления Шопена.

Глубокие выводы о связях фактуры (в основном полифонической) и формы на примере индивидуальных стилей западных, русских, советских композиторов сделаны во многих исследованиях (см. выше, с 17) — они значительно расширяют представления о стиле композиторов с избранных позиций.

Рассмотрим некоторые черты фактурного мышления Н. Мясковского, обобщившего в своем творчестве многие завоевания русского и европейского музыкального искусства предшествующих эпох и давшего толчок к развитию новых явлений в советской музыке.

Изучение фактуры Мясковского интересно не только благодаря особому месту его творчества в истории музыки, высокой художественной ценности его произведений, многообразию их жанров. Важно и то, что композитор сам много размышлял над проблемами искусства, его эволюцией, выразительными возможностями, различными сторонами музыкального языка, в том числе над фактурной системой — эти размышления и наблюдения нашли отражение в его эпистолярном наследии, в его статьях, заметках, рецензиях, в многолетней практической работе с учениками-композиторами, в устных высказываниях в Союзе композиторов, в консерватории и т. д.

Документы показывают, что Мясковский уделял внимание (в частности, в собственной композиторской деятельности) многочисленным и разнообразным ракурсам фактуры. Так, всегда ставя на первый план содержательные задачи, не поддерживая никаких чисто формальных поисков, он резко осуждал не оправданные художественными задачами технические усложнения ткани⁴. Вместе с тем — как настоящий композитор-профессионал — Мясковский постоянно призывал к высокому владению фактурной техникой, раскрепощающей композитора, развивающей его «воображение в сторону свободного и независимого ведения разных голосов» (213, 194), предоставляющей ему возможности для более полного выражения художественного замысла.

⁴ Например, по поводу одного сочинения он писал: «Нам возражат: а техника, все эти контрапункты, каноны, двойные фуги, разве мало этого?! Конечно, мало, больше — это ничто; кому нужны все эти хитрости, фокусы...» (213, 121).

Среди аспектов фактуры, находившихся в центре внимания композитора, — проблемы голосоведения и полифонической техники, создания различных типов звучания ткани и взаимосвязей мелодики с фактурой. Его интересовали способы изложения ткани в связи с ее направленностью на определенный исполнительский состав («Это подлинный квартет, а не приложенная для квартета музыка», — 213, 128) и стилевые признаки фактурного мышления того или иного композитора. Например, он отмечает «широко расставленные звучности, октавные удвоения через несколько регистров, преимущественное использование двух- и трехголосия», присущие музыке М. Вайнберга (213, 237); пишет об оригинальности симфонии М. Старокадомского, заслуживающей внимания «по стилистическому единству, контрапунктическому мастерству» (213, 235); указывает, что сочинение С. Разорёнова «своеобразно по фактуре» (213, 235), а в рецензии, посвященной музыке С. Фейнберга, упоминает о «характерной для автора сложности и изысканности изложения» (213, 229).

В творчестве самого Мясковского фактура играет значительную и многообразную роль. Многие исследователи подчеркивают большие достижения композитора в сфере полифонического мастерства, отмечая в его музыке многие черты, близкие Танееву, Глазунову, то есть выдающимся полифонистам русской школы. Можно наметить два ракурса, в которых фактура берет на себя важнейшие функции и при этом специфична для его стиля. Один из них — в области камерной инструментальной и вокальной лирики.

В многочастных камерных циклах Мясковского («Причуды», «Пожелтевшие страницы», «Шесть импровизаций», «Воспоминания», вокальные циклы на стихи Баратынского, Бальмонта, Блока, Лермонтова, Гиппиус) возникает сонатная форма «высшего порядка», наложенная на основную циклическую и обнаруживающая себя благодаря особому взаимодействию образно-жанровых сфер, впервые появившихся в первых номерах цикла и пришедших к новым отношениям, а именно к сближению, в конце цикла⁵.

Важным проявлением сонатности «высшего порядка» оказывается производный контраст, который возникает между первой («главной») и второй («побочной») образно-жанровыми сферами «экспозиции» (то есть в начале цикла), равно как и явление «прорыва» в пределах второй из них.

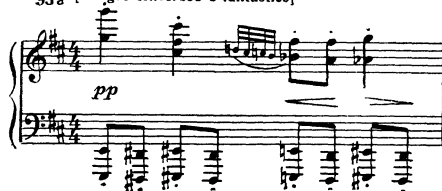
Особую роль играет в этом процессе музыкальная фактура. Смысл ее участия в становлении сонаты «высшего порядка» заключается не только в том, что она формирует (во взаимодей-

⁵ Заметим, что в данном случае речь идет о композиционной форме «высшего порядка», созданной силами тематизма, жанровой и образной систем; фактура лишь участвует в ее формировании. Что же касается «фактурных композиций», то они создаются исключительно силами фактурной системы; они будут рассмотрены ниже.

ствии с другими средствами) контраст между первичными образными сферами, но и в том, что она активно способствует созданию производного контраста между «партиями» в «экспозиции». Поскольку в циклах отсутствуют специальные разделы, которые выполняли бы роль связок между пьесами, что согласуется с принципами цикличности, фактура (совместно с ладо-гармоническими средствами) берет на себя «заботы» о перестройке образной сферы от «главной» к «побочной» партии. Так, в конце пьесы «Странное шествие» (из «Причуд») возникает длительно повторяемое оstinatное звучание октавы в глубоком басу. Оно готовит звучность, с которой начинается следующая пьеса («Неудовлетворенность»): «утолщенное» одноголосие в низком регистре, развивающееся в медлительном оstinатном движении.

Фактура интенсивно «работает» и в направлении сближения контрастирующих сфер в «репризе». Это сближение осуществляется во многом фактурными средствами, а именно путем восстановления прежнего фактурного облика, связанного с образно-жанровыми сферами, представленными в начале цикла (так как темы первых номеров цикла в последних его номерах, естественно, не повторяются). Так, в «Причудах» роль «репризы» выполняет 5-я пьеса («Шутка»), совмещающая в себе черты, идущие как от «главной» («Странное шествие»), так и от «побочной» партии («Неудовлетворенность»). Сближение контрастирующих сфер в «Шутке» достигается особым синтезом фактурных средств, которые были присущи контрастирующим пьесам по отдельности: от «главной» партии (то есть от 2-й пьесы цикла) сохраняются характерный для нее разрыв регистров и оstinатная фигура в басу (пример 95а), вновь появляющиеся в «Шутке» (пример 95б).

95а [Allegro tenebroso e fantastico]



95б [Allegro vivace]



От «побочной» партии цикла (3-й пьесы), которой свойственны звучности ярких аккордовых комплексов на фоне глубоких басов (пример 96а), в «Шутке» сохраняются эти интона-

ции своеобразной «хоровой декламации» (пример 96б), подобные тем, которыми насыщена тема I части 6-й симфонии Мясковского.



Аналогичные связи можно заметить в «Пожелтевших страницах», «Шести импровизациях» и других циклах. Роль фактуры в создании эффекта сближения образно-жанровых сфер в «репризах» достаточно заметна и важна. В такой оригинальной форме проявляются формообразующие функции фактуры в камерном творчестве Мясковского.

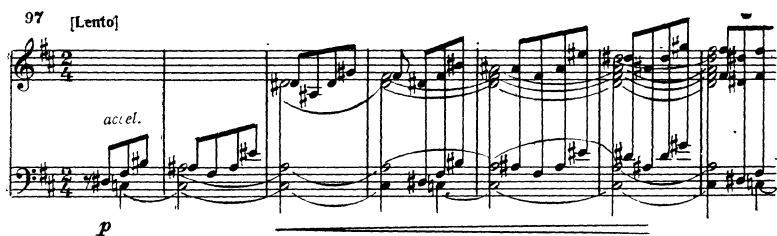
В истории музыки достаточно известен тип смешанной формы, возникающий при слиянии цикла в одночастность, широко развитый в творчестве Листа и преломленный Мясковским во 2-й и 3-й фортепианных сонатах, в 21-й симфонии. Что же касается сонаты «высшего порядка», представленной в многочисленных камерных циклах композитора, то эту форму (явление в известной степени обратное первому) можно определить как «скрытую» или «рассредоточенную» сонату. И в становлении ее значительная роль принадлежит именно фактурной системе⁶.

Другой важный ракурс формообразующих функций фактуры находим в симфоническом творчестве Мясковского. В некоторых симфониях (а частично и в квартетах) второй половины творчества композитора формируется особый драматургический план развития, основанный на устремленном движении к глав-

⁶ «Скрытая» сонатность была развита также учениками и младшими коллегами Мясковского — Д. Кабалевским, Т. Хренниковым, Г. Свиридовым, Г. Галыниным. Однако фактурное решение «скрытой» сонаты специфично лишь для стиля Мясковского. Более подробно о «рассредоточенной» сонате см.: 291.

ной драматической кульминации цикла — к финалу или заключительному разделу в одночастной композиции. Общий образно-драматургический «силуэт» таких циклов напоминает гигантскую «ямбическую стопу» высшего порядка. Драматические импульсы, зародившиеся в первых частях, затем как бы «прячутся», но все же продолжают скрытно, подспудно развиваться в средних частях, раскрываясь в полной мере в финалах, где возникают генеральные «схватки» противоборствующих сил, приводящие к кульминациям (см.: 287).

Важным фактурным признаком описанного типа музыкальной драматургии становится появление в I части мотива- или темы-импульса, содержащего в себе интонацию «угрозы». Есть такой мотив-импульс и в I части 22-й симфонии. Не формируясь в самостоятельную тему, он стремительно разрастается в мощную волну, «низвергающуюся» в главную партию экспозиции, а далее не раз появляется на ответственных пограничных участках цикла (в I и III частях). Особенность его изложения заключается в динамичном «росте» мелодической линии на фоне сдерживающего органного пункта: быстрый «захват» регистров благодаря широким мелодическим скачкам обладает потенциями к расслоению одноголосной линии на ряд скрытых линий. Каждая из новых «захваченных» точек немедленно «прорастает» в последующих мотивах, а выстраивающаяся вслед за мелодической линией многоголосная аккордовая педаль у валторн и деревянных духовых наглядно фиксирует стадии этого одноголосного продвижения, материализует их в виде реального многоярусного комплекса. Органный пункт в басу оттеняет своей неподвижностью активное движение основной линии. По существу, все целое можно было бы назвать «разрастающимся одноголосием», фактурным *crescendo*.



В генеральной кульминации финала контрапунктически соединяются две контрастирующие темы — рефрен финала и тема эпизода II части — на фоне аккордового сопровождения. Структура кульминационного изложения — фактурная полиморфность, основанная на сочетании принципов контрастной полифонии и гомофонии. Помимо этого, каждая тема и линия имеет скрыто-многоголосное строение (аккордово-гармоническое с элементами имитационности и гомофонии). Целое усложнено

дублировкой каждой темы, а также небольшим ритмическим контрапунктом. Сопоставляя способ изложения драматического импульса I части (фактурное *crescendo* от одноголосия к многорегистровому многоголосию) со сложной фактурно-полиморфной структурой кульминационной зоны финала, можно отметить еще одно фактурное *crescendo* — от более простых форм изложения к принципиально более сложным. Такое двойное «*crescendo*» в фактуре отражает общий образно-смысловой процесс нарастания напряженности, происходящий в симфонии: драматургическая «ямбическая стопа» устремлена к драматическому «взрыву». Очевидно, что фактурная система оказывается одним из ярких выразителей композиционно-драматургического замысла.

Решение, воплощенное в 22-й симфонии, не случайно для Мясковского; с теми или иными вариантами оно встречается и в других «ямбических» циклах композитора. Темы-импульсы во всех симфониях этого типа имеют общее фактурное свойство: быстрое расширение музыкального пространства. Они изложены так, что в наибольшей степени проявляются динамические качества линии, ее способность к регистровому разрастанию. Это или одноголосие (21-я, 24-я, 14-я симфонии), или мелодическая линия на фоне органного пункта, подчеркивающего своей неподвижностью «инициативность» основной мелодии (22-я, 25-я симфонии, частично 16-я).

Например, в 25-й симфонии вступительная тема-импульс не только быстро раздвигает регистровое пространство (две октавы завоевываются в пределах двух тактов): здесь, как и в 22-й симфонии, происходит интенсивное «прорастание» новых линий из намеченных в мелодии точек. Если в 22-й симфонии скрытое многоголосие реализовалось в виде нарастающей аккордовой педали, то в 25-й от основной одноголосной мелодии интенсивно ответвляются подголоски — образуется многоголосная ткань. Достигнутая регистровая полнота «сворачивается» к концу темы: мелодия пробегает по всем использованным регистрам, как бы демонстрируя, какое большое пространство было завоевано ею в краткий срок. Органный пункт ярко оттеняет ее активность⁷.

Глубокая общность выявляется и между главными финальными кульминациями «ямбических» симфоний: все они имеют сложную фактурно-полиморфную организацию (одна из сложнейших — в финале 24-й симфонии; см. примеры 21, 22 и их анализ на с. 95—97). Отмеченные фактурные закономерности регулярно обнаруживаются вновь и вновь в симфонических композициях «ямбического» плана и становятся для Мясковского стилевой нормой.

⁷ Сходная картина, как было показано выше, наблюдается и в 14-й симфонии (см. пример 50а на с. 130); быстрое регистровое «разрастание» одноголосия предвосхищает подобные моменты в поздних симфониях.

На примере музыки Мясковского видно, какую важную композиционную функцию выполняет фактурная система, становясь одним из основных носителей индивидуальности мышления композитора. И соната «высшего порядка» в камерных циклах, и композиционно-драматургический профиль «ямбических» симфоний — явления, органически присущие стилю композитора-симфониста, постоянно обращавшегося к сонате как форме и как принципу. Сам Мясковский писал, что крупная композиция «...обязывает к какой-то высшей плановости, объединенности, синтезу» (213, 108). Эта высшая плановость во многом воплощалась и через средства фактуры, игравшей в стиле Мясковского столь значительную формообразующую роль.

При рассмотрении формообразующих функций фактуры в сфере действия нескольких исторических эпох и различных композиционных планов задачей оказывается прежде всего выявление общих закономерностей, типичных для большой группы явлений и встречающихся в самых разных композиторских стилях (например, фактурные особенности вступлений, код, взаимосвязь разделов и форм изложения в сонатной экспозиции, приемы диминуции в вариациях и т. д.). Другой аспект — исследование фактурного мышления того или иного композитора — выводит на первый план вопросы несколько иного характера: выявление общих закономерностей, характерных для группы произведений данного композитора, но при этом специфичных лишь для его стиля. Разумеется, самые общие закономерности также преломляются в творчестве любого автора (например, в сонатных Allegro Мясковского, как и многих других композиторов, можно иногда наблюдать указанные С. С. Скребковым соответствия между разделами и формами изложения; во вступлениях и кодах у ряда композиторов мы нередко найдем типичные пространственно-фактурные решения, сформулированные Е. В. Назайкинским). Однако более важным становится выяснение индивидуального облика фактуры (фактурное решение «ямбической» симфонии у Мясковского, возрастание фактурной функциональности у Скрябина и т. п.).

Наряду с этими двумя аспектами существует и третий — изучение композиционных функций фактуры в пределах отдельного произведения. Естественно, в каждом произведении будут так или иначе выявлены оба указанных выше аспекта. Вместе с тем первостепенную роль будет играть исследование конкретных, неповторимых отношений формы-композиции и фактуры в условиях именно данного произведения. Эти отношения, строящиеся на параллельном и непараллельном действии тематической и фактурной систем, приводят к бесконечному разнообразию конкретных решений. В условиях параллелизма специфические формообразующие свойства фактуры могут и не проявиться, ибо все музыкально-языковые системы действуют «в одном направлении». Однако в случаях «рассогласования» возникают интересные варианты «фактурных композиций» — это и

есть третий аспект изучения формообразующих функций фактуры⁸.

«Фактурные композиции», сосуществующие с основной формой, складываются благодаря действию принципов повтора (тождества) и контраста, выступающих по отдельности и совместно. Так, при неизменности интонационно-тематического материала в условиях смены способов изложения (например, в однотемных орнаментальных вариациях) возникает форма второго плана — «фактурная композиция», как бы наложенная на основную, вариационную; это особая фактурная «контрастно-составная форма».

Каждый тип однотемных вариаций дает свой вариант «фактурной сюиты», или «фактурной контрастно-составной формы». В полифонических вариациях типа пассакальи фактурный контраст между отдельными вариациями достигается благодаря различному числу наслаивающихся голосов, их постепенной эмансипации — вплоть до «отодвигания» темы пассакальи на положение «фона» (напомним, например, Пассакалью из 8-й симфонии Шостаковича). В вариациях типа «мелодия-остинато» контраст между вариациями (каждая из которых нередко излагается гомофонно, так как тема-мелодия неизменно остается рельефом) формируется в результате смены рисунков ткани, то есть появления новых контрапунктов, фигураций, «утолщений» мелодии, тембровых красок и т. п. («Персидский хор» и «Камаринская» Глинки, «Болеро» Равеля и др.). В орнаментальных — строгих, а тем более свободных — вариациях трансформации ткани тесно связаны с жанровыми модификациями темы, что порождает богатейшее разнообразие видов изложения (сменяют друг друга не только рисунки, но и складки). Однако, несмотря на обилие и различия конкретных решений однотемных вариаций, принцип соотношения тематического и фактурного развития остается единым: тема неизменна, но типы изложения меняются, составляя «фактурную сюиту», или, так сказать, контрастно-составную «фактурную композицию»⁹.

Напротив, если в тематическом развитии участвует несколько тем, но при этом общий характер изложения не трансфор-

⁸ Мысль о форме второго плана, выдвинутая В. В. Протопоповым еще в 1957 году, находит замечательное обобщение в его книге «Принципы музыкальной формы И. С. Баха». «Классическая музыкальная форма, — пишет ученый, — явление многоэлементное и несводима к соотношению тем и тональностей. Если роль и значение тематизма находятся на первом плане формы и входят в ее определение, то упорядоченность прочих элементов создает форму второго плана, рассредоточенную и находящуюся внутри формы первого плана. <...> Не следует предполагать, что эта форма второстепенна, наоборот, она очень важна для полноты явлений в музыке» (247, 232).

⁹ Об особой «фактурной сюите», состоящей из ряда различных клавишных «техник» (арпеджио, двойные ноты, скачки и т. д.), наложенной на старосонатную форму в сонатах Д. Скарлатти, пишет И. Окраинец (225). В данном случае «номера» «сюиты» являются в основном фактурные рисунки. Логика их смен во многом скрепляет художественное целое.

мируется, то картина существенно преобразуется. Например, в двух- и трехтемных фугах — в условиях стабилизации имитационно-полифонического склада — «фактурную композицию» можно уподобить особой «куплетной» или «куплетно-вариационной» форме, в которой каждый «куплет» построен на новой теме, но все они имеют приблизительно одинаковый фактурный облик. Нечто аналогичное встречаем иногда и в танцевальных сюитах, где обновляется тематический материал, однако общий — чаще всего гомофонный — склад может и не меняться (сменяются лишь рисунки ткани).

Более сложное явление — фактурная репризность, то есть возвращение характера изложения, не сопровождаемое, однако, возвратом собственно темы. Фактурная репризность достигается различными средствами, в ее создании принимают участие самые разные уровни и стороны музыкальной фактуры: склад, общий рисунок, архитектоника вступлений, конкретный тип фигурации, фонические свойства звучания (регистр, динамика), наконец, пространственно-фактурный тип. При создании эффекта репризы фактурная система может выступать в союзе со словесным текстом, характером звучания и темпом (например, в вокальной сюите «Мадригал» Мясковского на стихи К. Бальмонта роль рефрена в общей композиции пятичастного рондо берут на себя номера, объединенные типом изложения, взволнованно-экспрессивным характером музыки, быстрым темпом, а также поэтическим текстом).

Формы второго плана, создаваемые фактурными средствами, могут строиться очень разнообразно; здесь допустимы все те же виды, что и в форме-композиции.

Форма-композиция по-разному совмещается с «фактурной композицией». Встречаются случаи, когда контуры «фактурной композиции» поначалу совпадают с основной формой произведения, а «рассогласование» выявляется лишь к концу его. При этом расхождении двух структур обычно дают о себе знать в ответственных местах композиции, например, на кульминации. Таков романс Рахманинова «В молчаньи ночи тайной» на стихи А. Фета.

Форма романса может быть определена как переходная между периодом неповторного строения, состоящим из двух предложений с кодой и вступлением, и простой трехчастной с репризой-кодой (также со вступлением). Обе трактовки вполне возможны, так как романс по тонально-тематическим признакам четко делится на четыре раздела: небольшое фортепианное вступление (4 такта), первое построение (14 тактов), второе построение (15 тактов) и завершение (11 тактов) с чертами репризы и коды. Однако с позиций фактуры членение проводится несколько иначе. Во вступлении зарождается основной тип изложения: опорные басы, развитые контрапункты и заметный триольно-аккордовый рисунок ткани. Первая резкая фактурная грань проходит между двумя основными пост-

роениями: во втором (*con moto*) изложение в сопровождении сильно меняется, появляются гармоническая фигурация и свободный канон между голосом и фортепиано. В момент кульминации всего романса — на крайне неустойчивой гармонии альтерированной двойной доминанты ре мажора — возвращается основной тип изложения у фортепиано: триольно-аккордовый рисунок с опорным басом и контрапунктом. Как трактовать этот раздел? С точки зрения основной формы это — окончание середины, кульминация перед репризой. С позиций же фактуры это отчетливая реприза: способ изложения ткани уже не меняется до самого конца романса, триольно-аккордовый рисунок сопровождения оказывается ведущим. Таким образом, «фактурная композиция» в романсе — также трехчастная, но не совпадающая по граням с основной.

Бифункциональность раздела в момент кульминации свидетельствует о мощных потенциях фактуры, способной «диктовать» свою форму организации музыкального материала, существующую одновременно с основной. Такая бифункциональность в большой степени способствует напряженности в кульминации, подчеркивает ее образно-смысловую двойственность, лирико-драматическую сущность.

98 [Lento]

fff *ritard.*

за-вег-ным и ме-нем бу-дильноч-ну-ю тьму, за-

cresc.

fff

Более сложные процессы происходят в романсе Рахманинова «Островок» на стихи К. Бальмонта (из П. Б. Шелли). Основная форма-композиция романса — простая репризная двухчастная с заметно контрастирующей серединой. Одновременно с этим в вокальной миниатюре разворачивается довольно сложная «фактурная композиция», где особая роль принадлежит линии баса. В нисходящей гаммообразной фигуре намечается ясное членение на разделы, каждый из которых охватывает октаву (соль первой октавы — соль малой октавы, соль малой — соль большой и т. д.); таких разделов до середины шесть. При этом происходит постепенная полифонизация ткани с подключением новых голосов; в четвертом разделе возникают даже трехголос-

ные имитации между вокальной партией и фортепианным сопровождением. В целом первая часть романса (для основной формы — период из двух предложений) может быть трактована с позиций фактуры как свободно понятая пассакалья из шести проведений, где «тема» — нисходящая гамма в объеме октавы. Интересно, что метрическая переакцентировка основного звука (то первая доля, то четвертая, то третья) как бы вуалирует основной четырехдольный размер романса, сообщая ему черты свободной «полифонической» текучести, подчеркнутой слиянием проведений «темы» (благодаря мелодическому наложению конца предыдущего на начало последующего). Ничем не скованная декламация в вокальной партии подчеркивает эту текучесть. «Рассогласование» тематического и фактурного процессов заключается в том, что основная вокальная мелодия не стремится к повторам, в то время как в фортепианной партии повторение — основа развития полифонических вариаций:

99 Lento *mf*

Из мо-ря смо-тит ос-тро-вок, е-го зе-ле-ны-е у-кло-ны

p legato

1-е проведение 2-е проведение

у-кра-сил трав гу-стых ве-нок.

3-е проведение

Середина романса резко прерывает развитие пассакальи вторжением гомофонного изложения с фигурами «колыхания», тогда как в репризе основной формы восстанавливается течение полифонического цикла: здесь звучат еще две «вариации». Таким образом, отчетливая гомофонная форма романса — двухчастная репризная — совмещается с развитой полифонической. Чем объяснить столь сложное явление, как пассакалья, в пределах вокальной миниатюры?

Общий характер романса связан с образами усыпления, оцепенения: поэтический текст пронизан упоминаниями о безмолвии, безмятежности, дрёме. Возможно, утонченный светлый пейзаж «Островка» включает в себе особое преломление не-

которых тенденций романтизма с его стремлением уйти от борьбы, стихий, желанием забыться во сне¹⁰. Художественная идея музыкальной формы пассакальи, с ее оstinатностью, тематической неизменностью, оказалась вполне созвучной образно-поэтическому миру стихотворения. И если тонально-тематические средства выдвигают на первый план ясно слышимую двухчастность, то на втором плане, в «глубине», фактура формирует «рассредоточенный» цикл полифонических вариаций. Общий профиль первого раздела — шесть проведений «темы» пассакальи с полифоническим «сгущением» в четвертой вариации, то есть в точке золотого сечения первого раздела. Он «конспективно» повторяется во втором разделе формы (два проведения с полифонизацией ткани в начале восьмой «вариации», то есть — для второго раздела — также в точке золотого сечения). Такая двухволновая структура, основанная на полифонически-вариационном методе, является модификацией большой полифонической формы, развивающейся, однако, по принципу «diminuendo» — сокращения, затухания, что также вполне соответствует общему духу романа.

Среди «фактурных композиций» довольно распространено рондо, основанное на неоднократном возврате типа изложения. Такой пример встречаем в мазурке ор. 33 № 4 Шопена. Основная форма ее — сложная трехчастная с усеченной репризой и «незакругленной» серединой (вместо ожидаемого каданса возникает длительная связка, ведущая к репризе). Следует отметить также многочисленные повторы разделов, играющие существенную роль при кристаллизации формы второго плана. «Фактурная композиция» в мазурке образуется благодаря включению в общую многоголосную фактуру (в основном — гомофонную) одноголосных эпизодов («чистых» либо удвоенных в октаву). Контраст между двумя типами изложения достаточно заметен, и слух немедленно выделяет одноголосие среди многоголосия. Благодаря многочисленным повторам в мазурке возникает в общей сложности тринадцать таких одноголосных «вкраплений». Важно, что многие из них совершенно различны как по интонациям (можно указать пять разных тематических образований), так и по масштабам (от двух до семнадцати тактов). Единственно, что объединяет их между собой, противопоставляя другим разделам, — это тип изложения, фактурное единство. Удельный вес одноголосия в мазурке довольно велик (примерно пятая доля произведения).

Действительно ли эти небольшие фразы выделяются среди многоголосной фактуры? Не только выделяются, но составляют сложную систему корреспондирующих зон — эти фразы всегда находятся в конце построений, резюмируя предшествующее развитие в сжатом, «конспективном» виде. Так, первая

¹⁰ Напомним, что романс Танеева на тот же поэтический текст создан в жанре колыбельной.

одноголосная фраза (т. 7—8) подхватывает и имитационно повторяет предыдущую интонацию, она содержит в себе в «свернутом» виде волнообразный мелодический профиль первого предложения. Во второй фразе в дублированном в октаву одноголосии (т. 23—24) концентрируется полутоновое мелодическое движение второго предложения. Сходные функции выполняют такты 63—64 и 127—128.

Особенно интересна генеральная кульминация мазурки — одноголосная связка, подводящая к репризе. Ее главная интонационно-драматургическая функция заключается в образной «модуляции» — от блестящей танцевальности си-мажорной середины к меланхолическим настроениям си-минорной репризы. Эта ладовая трансформация отчетливо представлена в последних четырех тактах связки: здесь возникает «расщепление» одноголосия на две скрытые линии. Верхняя из них — это мотив, нисходящий от звука *соль-бикар*, многократно повторяющийся и расслаивающийся на две скрытые микролинии (гетерофония с косвенным голосоведением). Он как бы предвосхищает ладовую окраску «надвигающейся» минорной репризы. Нижняя же линия движется по хроматической гамме, захватывая звуки *соль-диез* и *ля-диез* (как бы последние «отблески» мажорной середины). Оригинальное явление — полиладовость, созданная в одноголосной мелодии средствами субфактуры, — отражает двойственность самого процесса перехода от блестящей середины к лирической печальной репризе (пример 100а).

Большое выразительное значение имеет и субфактурное строение заключительной части мазурки, где от предыдущей фразы, словно «тень», осталась квинта *соль — до-бикар*. Здесь сосредоточена квинтэссенция всех драматургических «событий» пьесы: и типичная квинтовая интонация, напоминающая звучность народного ансамбля, и отзвуки мажорных красок середины, и одноголосные «резюме» мазурки (пример 100б).



Таким образом, одноголосные эпизоды становятся важнейшими обобщающими разделами музыкальной формы-композиции; роль их к концу пьесы неуклонно возрастает. В целом возникает сложная фактурная организация, где одноголосные фразы выполняют функцию фактурных рефренов в рондооб-

разной структуре второго плана; эта рондальность возникает на основе *единого способа изложения*, но не *тематизма* (если бы повторился не только способ изложения, но и тематический материал, то возникло бы самое обычное рондо как форма-композиция). Отсутствие совпадений между типами форм первого и второго планов (сложная трехчастная и рондо) компенсируется совпадением их граней.

При исследовании таких явлений встает вопрос: какие же содержательно-смысловые функции может иметь «фактурная композиция» в художественной концепции произведения? Важно ли для художественной идеи рассмотренной пьесы введение одноголосия в завершающих фразах всех разделов формы? Думается, что в этом проявляется особое романтическое видение мира, глубоко лирическое отношение Шопена к действительности. Одноголосные «резюме» становятся как бы лирическими высказываниями самого автора, «событийная» сторона мазурки как яркого оживленного танца переводится в личностную сферу, содержание пьесы наполняется элементами поэтического осмысления происходящего. Введение лирического монолога в художественную структуру живописного народного танца не только свидетельствует о коренных свойствах индивидуального стиля Шопена, одной из основ которого явилась склонность композитора к глубокому лирическому осмыслению происходящего, но характерно также и для эстетики романтизма вообще. В формировании этих качеств фактура сыграла решающую роль.

Сравнивая между собой приведенные примеры, замечаем, что соотношения основной композиции с фактурной различны. В романсе Рахманинова («В молчаньи ночи тайной») совпадают только общие профили форм, основанных на трехчастности, в то время как грани их совпадают лишь частично, в первой половине формы; «рассогласование» же обнаруживает себя в момент кульминации. В «Островке» Рахманинова и мазурке Шопена, напротив, профили форм первого и второго планов вовсе не совпадают (простая репризная двухчастная и рассредоточенные полифонические вариации из восьми проведений; сложная трехчастная и рондо), зато совпадают их грани. Важно и то, что «фактурные композиции» разнообразны по структуре (трехчастная, вариационная, рондальная). Наконец, формируются они благодаря действию различных свойств фактуры. Так, репризность в первом из рассмотренных рахманиновских романсов достигается в результате восстановления *рисунка* ткани (триольно-аккордовые фигуры), в мазурке Шопена — в результате возвращения одноголосия, то есть на уровне *форм существования многоголосия* — реальной и скрытой в одноголосии; в «Островке» полифонические вариации организуются благодаря накоплению полифоничности внутри каждой вариации, контраст же между разделами романса лежит на уровне *складов* (полифонического и гомофонного). Иногда фактурная реп-

риза формируется архитектурными средствами полифонии. Например, в десятом проведении «Crucifixus» из мессы си минор Баха восстанавливается «нисходящая лестница» хоровых вступлений, то есть та же *конфигурация*, что и в начале вариаций, в результате чего возникает трехчастная «фактурная композиция».

«Фактурные композиции» могут образовываться не только на уровне рисунков-конфигураций или складов, но и на уровне пространственных *типов*. Смены типов иногда составляют главную художественную суть сочинения. Например, в фортепианной пьесе Мясковского «Странное шествие» из цикла «Причуды» фактурный план пьесы таков, что в ее первой, экспозиционной части происходит фактурное «отклонение» от гомофонного склада (первая тема) к аккордовому и вновь к гомофонному (вторая и третья темы), то есть от «объемного» типа к «плоскостному» и обратно: создается своеобразная завершенная фактурная трехчастность, отвечающая целям экспонирования основных образов. Во второй же части пьесы (то есть в репризе, так как форма пьесы — соната без разработки) последовательность тем, равно как и фактурных типов, резко меняется: сперва звучат две гомофонные темы, а лишь затем — аккордовая. Возникает фактурная «модуляция» из «объемного» типа в «плоскостной».

Тематическая и фактурная системы действуют в пьесе Мясковского как бы в противоположных направлениях: тематическая разомкнутость экспозиции сочетается с фактурной ее завершенностью, замкнутость же репризы (даже известная зеркальность), напротив, вызывает фактурную незавершенность, как бы устремленность вперед. Таким образом, на основную композицию — сонатную — накладывается фактурная «сложная двухчастная» форма, вторая часть которой направлена к последующему развитию, совершающемуся уже в пределах других пьес цикла. Эта пьеса служит «главной партией» в «рассредоточенной сонате», заключенной в цикле «Причуды» (см. выше, с. 191) и является как бы импульсом к дальнейшему развитию.

Безрепризная двухчастная «фактурная композиция» отвечает чувству «ожидания событий» и очень интересно воплощает излюбленный еще романтиками инфернальный образ — скользящий в причудливо-гротескном вихре зловещий хоровод фантастических теней, постепенно исчезающих, уносящихся куда-то вдаль, где все слилось и как бы превратилось в плоскость...

Явления фактурного контраста и повтора, служащие для организации форм второго плана, строятся в некоторых случаях на взаимодействии *двух сторон* фактурной системы — функциональной и фонической. Обе стороны неразрывны: любая тема изложена в том или ином складе и имеет определенные свойства звучания, однако иногда акцентируется то одна, то другая сторона. Показательный пример такого взаимодействия нахо-

дим в оркестровом произведении Б. Бартока «Музыка для струнных, ударных и челесты».

В I части (*Andante tranquillo*) возникает своеобразное фактурное «отклонение»: планомерное и строгое фугированное развитие, в котором акцент поставлен на функциональной стороне (а фоническая сторона фактуры не обладает особой яркостью), сменяется небольшим красочным эпизодом середины, где на первом плане оказываются фонические свойства ткани. В заключительном разделе I части осуществлен фактурный синтез: полифоническое изложение с четкой функциональной дифференциацией голосов содержит колористические «отсветы» средней части. В целом возникает фактурная трехчастность, ставшая исходным импульсом сюиты.

Такой фактурно-тембровый тезис получает развитие в последующие частях цикла. Так, во II части (*Allegro*) акцентируется в основном функциональная сторона фактуры (выпукло представлены различные склады, определенную роль играет полифоническое начало); разворачивание форм изложения происходит здесь по законам сонатного принципа (см.: 283, 220).

Напротив, в III части (*Adagio*) на первый план выдвигается фоническая сторона фактуры: использованы прозрачные, светлые, пустые, а наряду с ними густые, уплотненные звучности, скользящие и «льющиеся» пассажи, *glissando*, «мерцающие» вибрирующие созвучия. Красочна и инструментовка: включены челеста, арфа, фортепиано, струнные *flautando*. Эта часть цикла — образец удивительной по разнообразию и богатству красочной звукописи.

В IV части (*Allegro molto*) происходит синтез обеих сторон фактуры: свойственная жанру народно-танцевального рондо общая (довольно четкая) функциональная дифференциация ткани, расслаивающейся на компоненты гомофонного склада с элементами полифонизации, ярко «раскрашена» фактурно-фоническими, гармоническими, тембровыми эффектами. Таким образом, в пределах цикла происходит акцентирование то одних, то других сторон фактуры, и фактурно-тембровый «тезис» трехчастной «фактурной композиции» получает интенсивное развитие в виде трехчастной фактурно-тембровой структуры в масштабе всего циклического произведения.

Рассмотренные «фактурные композиции» — трехчастные, вариационные, рондальные — при всем разнообразии конкретных решений все же отличаются большой сложностью структуры, так как строятся на основе повтора и контраста форм изложения. Но встречаются и такие случаи, когда сам контраст видов изложения подвергается развитию, а между контрастирующими сферами возникают новые отношения. Очевидно, что здесь проявляется действие сонатного принципа, но не через тематические, а через фактурные средства. Рассмотрим пьесу В. Лютославского «Речитатив и ариозо» для скрипки и фортепиано.

Смысл фактурного развития в пьесе заключается в особой

«модуляции», постепенной модификации изложения фортепианной партии, которое в целом изменяется в сторону изложения, свойственного скрипке. Широкие многозвучные аккорды фортепиано, аккомпанирующие одноголосной скрипичной мелодии, звучащей в высоком регистре, по мере развития теряют свою многозвучность, превращаясь в двухголосное, а затем и одноголосное изложение в высоком регистре: скрипичный способ изложения «побеждает». Начальный контраст изложения (фортепианное многоголосие и скрипичное одноголосие) лежит в сфере фактуры и в самом широком смысле связан с проявлением «горизонтальной» природы скрипки и «вертикальной» — фортепиано. Что же касается фактурно-тембровой «модуляции», приближающей фортепианное изложение к скрипичному и сближающей контрастировавшие ранее фактурные сферы, то она в своей глубинной основе опирается на особое, оригинальное проявление сонатного принципа. Важно подчеркнуть, что это именно *фактурная* сонатность: в пьесе Лютославского сближаются отнюдь не темы, а способы изложения и осуществляется это не тональными, а фактурными средствами. Возможно, фактурная модификация в сторону кантиленного мелодического одноголосия в некоторой степени соответствует жанровому развитию пьесы — от речитатива к напевному ариозо.

В пьесе Лютославского «фактурная сонатность» представлена лишь в виде тенденции. Для формирования же целостной «фактурной композиции», построенной на сонатных принципах, необходимо соблюдение нескольких условий. В начале произведения должен возникать фактурный контраст между двумя сферами, выполняющими роль «главной» и «побочной» партий, — они непременно будут отличаться именно видами изложения. Этот контраст должен быть производным: новое вырастает из предшествующего, возникает фактурная «модуляция». Наконец, в «репризе» соотношение «главной» и «побочной» партий должно изменяться. В «фактурной сонате» возможен также особый раздел, где разрабатываются «экспонированные» до этого виды изложения, а также обобщающий раздел (фактурная «кода»), резюмирующий предшествующее развитие. Таким условиям отвечает клавирное рондо ре мажор К. Ф. Э. Баха.

Основная форма — рондо — строится по четким законам чередования оживленно-танцевального рефрена и ряда более или менее контрастирующих эпизодов. Начальная часть рефрена (интонация нисходящих задержаний) представляет в основном аккордово-гармонический тип изложения (пример 101a); в фактуре превалирует вертикаль. В процессе развития постепенно начинается как бы «расшатывание» вертикали, основанное на «диагональных» переключках регистров и приводящее в пределах второго эпизода (на интонациях восходящих задержаний) к ясной диалогичности (пример 101b), а далее — к аккордово-арпеджированному рисунку, в котором совмещаются вертикальный и «диагональные» типы изложения. Такая структура пер-

вого раздела рондо (два рефрена и два эпизода) с точки зрения «фактурной композиции» имеет черты сонатной экспозиционности; здесь намечены фактурная «главная» партия (аккордово-гармонический склад, пример 101а) и «побочная» (диалогические — пример 101б — и имитационно-полифонические переключки голосов), соединенные постепенной фактурной «модуляцией».

Обширный третий эпизод рондо несет на себе явные черты «разработки» — «разрабатываются» ранее экспонированные виды изложения. Установившийся далее рисунок арпеджированного прелюдирования соответствует сравнительно устойчивому эпизоду в «разработке». Особенно интересен последний раздел третьего эпизода рондо: здесь в среде арпеджированных пассажей зарождаются контуры доминантноаккорда основной тональности ре мажор (пример 101в). Сам факт кристаллизации аккордовой вертикали свидетельствует о подготовке в недрах «разработки» аккордово-гармонического склада, связанного с «главной партией» (с него и начинается реприза). Таким образом, данный раздел берет на себя функцию «фактурного предыкта», который — при поддержке со стороны гармонических средств (опора на доминанту) — подготавливает ожидаемый в «репризе» вид изложения.

101 а Allegretto

101 б

101 в

Следующее проведение рефрена — начало «репризы» «фактурной сонаты»: главная тема (рефрен) возвращается к первоначальному аккордово-гармоническому изложению, выполняющему в «фактурной сонате» функцию «главной партии». Дальнейшее развитие приводит к возникновению эпизода, построенного на интонациях восходящих задержаний: именно эти инто-

нации были присущи фактурной «побочной партии» в «экспозиции». Однако в репризном разделе «фактурной сонаты» они звучат уже не в полифоническом (имитационном и диалогическом) изложении, а в аккордовом, то есть так же, как излагается «главная партия» рассматриваемой «фактурной сонаты»: происходит сближение двух основных фактурных сфер рондо. «Побочная партия» в известной мере подчиняется «главной», звучит в основной «фактурной тональности» (пример 102). «Ко-да» в концентрированном виде содержит все предшествующие этапы фактурного развития.



Приведенный пример — доказательство мощных потенций фактуры как одной из важнейших сторон музыкального языка, способной кардинально влиять на общее художественное целое. Творческий стиль Филиппа Эмануэля Баха, связанный с процессом становления сонаты и опирающийся на стихию свободной импровизационности, не мог не использовать скрытые силы одной из самых индивидуально-конкретных граней музыки — живой звучащей ткани. Уже в пределах стиля Филиппа Эмануэля начинают зарождаться те наметки фактурной неповторимости, которые получили поистине колоссальное развитие у классиков и особенно романтиков.

На предшествующих примерах были показаны случаи соотношения формы-композиции и «фактурной композиции» разной степени сложности. Однако целое еще более усложняется, если таких «фактурных композиций» в произведении несколько: возникает фактурно-полиморфная форма второго плана, совмещенная с основной композицией. Такова рассмотренная в I главе (с. 88) прелюдия Дебюсси «Шаги на снегу»: основная композиция (период с кодой) сочетается с «фактурной композицией», в которой есть черты вариационного полифонического цикла типа пассакальи (благодаря многократному оstinatному повтору основного краткого мотива) и рондо (вариации объединены в три группы, выполняющие «рефренные» функции; между ними — невариационные «эпизоды», опирающиеся на другие виды изложения).

Интереснейший пример многослойной композиционной и фактурной полиморфности — 21-я симфония Мясковского, выдающееся произведение советской и мировой музыкальной литературы.

Форма-композиция ее многопланова, полиморфна: она содержит в себе развитую трехчастность, центральная часть ко-

торой — сонатное Allegro (ля минор) с разработкой, включающей фугу и эпизод, а крайние части (обрамление) — пролог и эпилог (фа-диез-минор), кроме того, эта одночастная симфония имеет отчетливые черты слитной цикличности. Но интереснее всего (в данном контексте), что на полиморфную композицию накладываются формы второго плана — «фактурная соната» и «фактурная большая полифоническая форма».

В прологе очерчены две резко различные фактурные области: одноголосие (вступительная тема кларнета) и многоголосный аккордово-гармонический склад (третья тема пролога, хоровая «декламация»). Эти две фактурные области, контрастирующие между собой, являются «главной» и «побочной» партиями «фактурной сонаты». Новое качество изложения — многоголосность — достигается постепенно, по принципу производности: от сольного напева кларнета через двухголосный «ответ» виолончелей (в основном терцово-секстовый) к нарастанию терцовых дублировок в первом фугато пролога (перед ц. 3), в конце репризы пролога (ц. 3) и в конце второго фугато. Наконец (как естественный результат этого процесса), многоголосный аккордово-гармонический склад концентрируется в третьей теме пролога: возникают правомерные аналоги с процессами, происходящими в экспозиции сонатной формы.

«Экспозиция» этой «фактурной сонаты» не совпадает по местоположению с экспозицией сонатного Allegro, так как находится в пределах пролога. Зародившийся в прологе контраст двух фактурных сфер — одноголосия и многоголосия — находит интенсивное развитие в пределах сонатного Allegro (ля минор). Можно наметить три волны, каждая из которых начинается с одноголосия и постепенно приводит к кульминационному — многоголосному — изложению. Каждая такая волна является «фактурным вариантом» пролога, как это нередко бывает в классической сонате: фактурная «разработка» (то есть все Allegro) в каждой из ее волн уподобляется фактурной «экспозиции» (то есть прологу).

Первая волна — это экспозиция сонатного Allegro (ля минор), главная партия которого тяготеет к одноголосию (с аккомпанементом в виде аккордов сессо). Кульминация этой волны — многоголосная побочная партия (до мажор). Вторая волна — разработка сонатного Allegro; ее начало — одноголосное проведение темы фуги (на интонациях главной партии), а кульминация — многоголосный контрастно-полифонический эпизод, основанный на теме побочной партии. Третья волна — реприза сонатного Allegro: от почти одноголосной главной темы (речитатив сессо) к многопластовому изложению побочной.

Последний этап, то есть «реприза» «фактурной сонаты», — эпилог симфонии. «Спор» двух типов изложения решается в пользу многоголосия, причем именно аккордово-гармонического склада: одноголосие в начале эпилога (ц. 48) вообще отсутствует — «отсечен» тот фрагмент, где оно должно было бы

быть. Вся ткань в эпилоге полна разнообразных дублировок, удвоений, аккордово-гармонических «утолщений». Даже в собственном коде (*Lento*, ц. 48) элементы одноголосия появляются на фоне выдержанной педали.

Итог ясен: соотношение контрастных видов фактуры изменилось — первый из складов (одноголосие) «поглощается» вторым (многоголосием аккордово-гармонического типа). Возникновение в «репризе» новых соотношений между двумя контрастирующими сферами «фактурной сонаты» — важнейшее условие сонатности. Так в 21-й симфонии Мясковского организуется форма второго плана — «фактурная соната».

Одновременно с фактурной сонатой в симфонии присутствует еще одна форма второго плана, организованная полифоническими эпизодами; это большая полифоническая форма, подробно рассмотренная (и представленная в виде схемы) В. В. Протопоповым (см.: 242, 241). Упоминая о явлении большой полифонической формы в 21-й симфонии, нельзя не сказать о том, что данный вид «фактурной композиции» — достаточно частое явление у Мясковского (В. В. Протопопов приводит примеры из 2-й, 5-й, 12-й, 14-й, 21-й, 24-й, 27-й симфоний, из квартетов, называя это явление «основным полифоническим принципом» развития в симфонической музыке Мясковского). И если большая полифоническая форма достаточно типична для симфоний Мясковского, то «фактурная соната» — явление нечастое, очень сложное и развившееся лишь в остродраматических сочинениях последнего периода творчества композитора (21-я, 27-я симфонии). Думается, что сонатный принцип, проникающий не только в основной композиционный план, но и в фактурный план произведения, свидетельствует об особом тяготении Мясковского к сонатно-симфоническому мышлению в самых разных сторонах его творчества (напомним, в частности, о «сонате высшего порядка» в камерных циклах, — см. выше, с. 190).

Музыкальная фактура, будучи формой организации художественного пространства, активно принимает участие в различных временных процессах. Разнообразно проявляя свои выразительные возможности в формообразовании, она не менее интенсивно действует и в других аспектах, в том числе в образно-смысловом развертывании целого, в становлении жанрового характера тематизма, в решении стилистических задач. Рассмотрение этих аспектов станет предметом следующего раздела настоящего исследования.

2. ОБРАЗНО-СМЫСЛОВАЯ РОЛЬ ФАКТУРЫ. НЕКОТОРЫЕ ЕЕ ЖАНРОВЫЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ

Чутко реагируя на всевозможные тончайшие «изгибы» и изменения в развитии образно-жанровых сфер музыки, на драма-

тургические сдвиги, слома, переломы (и не только реагируя, но и всемерно способствуя их оформлению в звучащей ткани), фактура живо и непосредственно участвует в становлении *образного строя* музыки.

Есть ли какие-нибудь соответствия между образным строем и способом изложения в музыке? Поскольку формирование образного содержания происходит силами всех сторон музыкальной речи, всех музыкально-языковых систем, фактура далеко не всегда выходит на первый план; часто — в разных стилях и жанрах — ее оттесняют другие системы, например, тонально-гармоническая. Поэтому прямо связывать определенные фактурные склады с определенным характером музыки невозможно. Однако это вовсе не значит, что фактура «безразлична» к содержательному слою: как и в любой другой музыкально-языковой системе, какой-то круг ее выразительных средств оказывается характерным для одних образных сфер и менее характерным для других; вместе с тем это круг необычайно широк (и непрестанно расширяется).

В условиях современного гармонического мышления, во многом основанного на принципах, отличных от классических и романтических норм, роль фактуры существенно изменяется. «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм... Современная музыка есть преимущественно контрапунктическая», — прозорливо писал С. И. Танеев (310, 10). Очень верное и глубокое положение Танеева не следует, однако, понимать буквально во-первых, далеко не во всякой современной музыке тональная связь утрачивается — она модифицируется, усложняется; во-вторых, модифицируется и фактура, но отнюдь не только в направлении контрапункта, то есть усиления линейно-полифонических свойств ткани (достаточно назвать такое современное фактурное образование, как вертикальный кластер). Вместе с тем главная ценность танеевского наблюдения заключается в том, что выдающийся мыслитель подметил в современной музыке постепенно изменяющееся соотношение двух систем — гармонической и фактурной — в сторону усиления значимости последней. Одним из важных проявлений такого усиления оказывается «присвоение» фактурой тематических функций.

Острый интерес многих исследователей к художественным возможностям современной фактуры, к новым ее видам, к многочисленным и разнообразным функциям в становлении целого объясняется тем, что многое из того, что найдено композиторами в XX веке, лежит именно в области способов изложения. Сверхмногоголосие и пуантилизм, кластеры и микрополифония, полифония пластов и новые формы одноголосия, сонористическая ткань и т. д. — все эти явления лежат именно в сфере фактуры и свидетельствуют об активных композиторских поисках в данной области.

Вместе с тем в классическом и романтическом искусстве фактурная система, очень часто вступавшая в сложные и многообразные взаимоотношения с мелодикой и гармонией, способствовала формированию необычайно глубоких внутренних процессов образного развития. Прежде чем перейти к рассмотрению возможностей музыкальной фактуры в современной музыке, покажем ее функции в развертывании образно-смысловых процессов на двух выдающихся образцах музыки XIX века. Эти произведения — прелюдия ми минор ор. 28 Шопена и экспромт фа-диез мажор Листа.

Ми-минорная прелюдия Шопена — одна из самых скорбных в цикле. Чувство безнадежности, достигающее до трагической кульминации и вновь приходящее к ощущению полной душевной скованности, к оцепенению — этот мотив, столь часто встречающийся в музыке романтиков, находит у Шопена замечательное по выразительности и лаконизму воплощение. Принцип миниатюризма («большое в малом») продемонстрирован в прелюдии с большой силой.

Одна из важнейших материальных основ воплощения образно-смыслового процесса прелюдии — фактура. Благодаря тонким связям реального и скрытого многоголосия формируется оригинальная, совершенно неповторимая картина вызревания и угасания тех потенций, которые как бы спрятаны в многоголосном сопровождении начального раздела прелюдии, но вскоре начинают разворачиваться в скрытом многоголосии, содержащемся в мелодии ведущего голоса.

На первый взгляд изложение прелюдии представляется гомофонным: мелодическая линия находится в верхнем голосе, аккордовые вертикали сопровождения — в более низком регистре. Однако уже в пределах нескольких первых тактов оказывается, что нижний трехголосный пласт весьма неоднороден: движение отдельных линий в нем разновременное. В результате возникает сложная система многократных имитаций, построенных на интонациях нисходящих задержаний («вздохов»). Вместе с верхним голосом, где также присутствуют эти интонации, можно говорить даже о четырехголосной ткани, где в недрах гомофонного склада таятся силы имитационной полифонии¹¹. Это замечательный пример «завуалированного» склада, сосуществующего одновременно с «явным» (в примере 103 отмечаем лишь движение голосов, заключенных в аккордовой ткани сопровождающего пласта).

¹¹ Напомним исторически более ранний образец — *Arioso dolente* из 31-й сонаты Бетховена (см. нотный пример 14а на с. 81), опирающийся на те же закономерности: сходство образного характера обоих образцов — скорбное *lamento* — порождает и сходство фактурного решения. Здесь мы находим дополнительное доказательство значительной выразительно-смысловой роли музыкальной фактуры, ее больших художественных возможностей.



Подспудная тенденция к имитационности начинает проникать в верхний мелодический голос и постепенно трансформирует его. Поначалу мелодия малоподвижна, однако к концу первого предложения в ней впервые возникает мелодический «всплеск» (т. 9), развивающийся далее на границе первого и второго предложений (т. 12) и, наконец, приводящий к широкой мелодической кульминации примерно в точке «золотого сечения» всей формы (т. 16—18), где троекратно из глубин малоподвижной мелодии поднимаются силы, видоизменяющие, активизирующие ее (в первом и третьем случаях она звучит на фоне сопровождения, во втором — как «вкрапленное» одноголосие).

Какие же это силы? Уже в первом случае заметно «расщепление» одноголосной линии на две скрытые линии: верхняя из них мелодически более развита, нижняя поддерживает ее. Такому расслоению способствует диапазон мелодии, значительно возросший по сравнению с началом (вплоть до септимы), а также собственно мелодический рисунок скрытых линий: верхняя идет вниз, а нижняя движется ей навстречу (см. пример 104). Интонации, которые обрисованы этими скрытыми линиями, — те же самые «вздохи», что и в начале прелюдии, а скрытое многоголосие опирается на имитационную «переключку» *двух* скрытых мотивов (нижний из них — a_{II} в обращении и увеличении¹²). Таким образом, силами скрытого многоголосия в одноголосной мелодической линии продолжает развиваться имитационно-полифоническое изложение, зародившееся в «завуалированном» виде в сопровождающем пласте, и развивается оно на основе тех же интонаций *lamento*. Первый мелодический «всплеск» — новая стадия формирования имитационно-полифонического начала.

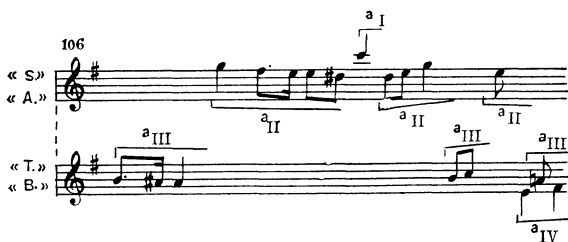
На следующей стадии (см. пример 105) — во втором мелодическом «всплеске» (т. 12) — формируется уже *трехголосие* (a_{II} , a_{III} , a_I). Соотношение по высоте между первым и вторым «мотивами» a_{II} — a_{III} составляет квинту (не считая затактового звука *ля*), а между вторым и третьим (a_{III} — a_I) — приблизительно октаву: это оптимальные условия для формирования и восприятия трехголосия в имитационной полифонии¹³.

¹² Здесь и далее (примеры 104—106) вводятся обозначения (a_I , a_{II} ...), отражающие расслоение одноголосия на скрытые линии, аналогичные голосам хора ($I=S.$, $II=A.$ и т. д.).

¹³ Напомним, что регистры соседних голосов в хоре (сопрано и альты, например) различаются в среднем на квинту (см. выше, с. 38).



Кульминационное проведение еще шире раздвигает рамки мелодии: возникает скрытое *четыrehголосие*. Второй «голос» (a_{II}) отстоит от вступившего первым (a_{III}) примерно на квинту вверх, третий по порядку вступления (a_I) — условно говоря, еще на квинту вверх от второго (в нем содержится лишь один звук *до*, «намеки» на голос), а четвертый (a_{IV}) — на квинту вниз от вступившего первым; эти яркие нисходящие и восходящие секундовые интонации перемежаются с «обволакивающими» их другими, но они ясно слышатся, составляя основу фразы. С каждым очередным мелодическим «всплеском» общий диапазон мелодии раздвигается, она «расщепляется» на все большее число скрытых имитаций.



В сопровождении также происходят существенные сдвиги. В момент первого «всплеска» аккомпанирующий пласт как бы еще «не реагирует» на «расщепление» мелодии; во втором он вообще отсутствует, давая возможность лучше вслушаться в процессы, происходящие в мелодии. Далее, в центральной кульминации, «расщеплению» подвергается и аккомпанирующий пласт: трехголосные аккорды становятся четырехголосными, от них отслаиваются еще и глубокие басы.

После кульминации фактурное развитие идет на убыль: резко сокращается диапазон, равно как и число линий; исчезают активные «всплески» мелодии — она вновь застывает на ости-
нато повторяющемся звуке.

Таким образом, фактурная идея прелюдии — постепенное проявление «завуалированных» и скрытых потенций имитационно-полифонического начала, понизывающего гомофонную пьесу, и последующее их свертывание. Имитационность как проявление диалогичности, обнаруживающей себя, однако, в пределах одноголосного монолога, раскрывает внутреннюю лирическую сущность музыки, ее глубокую противоречивость; возникает контраст действенности и статичности, чувства романтических сомнений. Особое фактурное *crescendo*, а далее срыв, резкое сворачивание достигнутого многообразия — таков план фактурного развития, воплощающий образно-смысловой процесс сочинения.

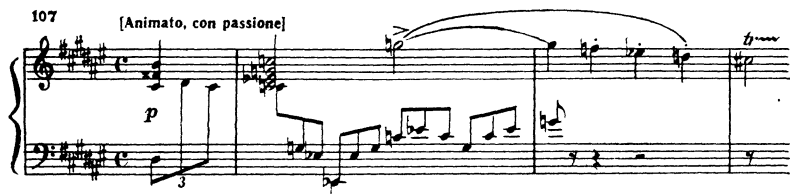
В экспромте фа-диез мажор Листа складывается образно-смысловой план, в чем-то сходный с драматургией ми-минорной прелюдии Шопена. Однако конкретное его претворение потребовало иных средств: драматургическое развитие в экспромте осуществляется в результате особенно тесного взаимодействия фактуры с системой тонально-гармонических средств¹⁴.

Образно-жанровый строй сочинения богат и сложен: здесь сочетаются признаки ноктурна, лирического дуэта, патетической декламации, пасторали, разного рода «колокольных звуков», хорала; ткань украшена виртуозными «скрипичными» каденциями, прихотливыми фиоритурами, «мефистофельскими трелями», столь обильно «рассыпанными» в листовских «Мефисто»-вальсах, этюдах, сонате си-минор. Если в прелюдии Шопена образно-смысловая структура составляет единую волну от заторможенного движения через его оживление к кульминации и вновь к торможению, то образно-смысловой план в экспромте Листа состоит из нескольких волн сложного профиля. Большую роль в образной структуре произведения играют завуалированные, «недосказанные» художественные смыслы, порождающие многоплановые ассоциации, восходящие к сложнейшим эстетико-философским концепциям сонаты си-минор, созданной Листом двадцатью годами раньше экспромта, как бы повторившего и преломившего их в миниатюре.

Одной из важнейших смысловых пружин является троекратный перелом в развитии экспромта: тонально-гармоническое движение напевной, широкой «ноктурновой» темы, начинающейся в тональности фа-диез мажор, каждый раз неожиданно «упирается» в секстаккорд до-минора или до-мажора, отстоящий от основной тональности на самое дальнее ладогармоническое расстояние — тритон, после чего наступает перелом в развитии. Вторжение «чуждых» сил (хотя и не принимающих при-

¹⁴ Вопрос о взаимодействии фактуры с гармонией, несмотря на широкое и глубокое освещение во многих известных трудах Ю. Н. Тюлина, С. С. Скребкова, В. В. Протопопова, Л. А. Мазеля, С. С. Григорьева, Ю. Н. Холопова и других исследователей, требует всестороннего специального изучения во всем объеме проблемы. В предлагаемом здесь анализе экспромта Листа намечен лишь один из многих путей к постановке и решению такой задачи.

вычный облик рока, фатума) как бы мешающих «естественному» разворачиванию событий, проявляется достаточно отчетливо, с каждым разом усиливаясь.



Развитие тонально-гармонических средств поддержано параллельным действием фактуры. Богатое многоголосие основной кантиленно-ноктурновой темы (многозвучный аккордово-мелодический пласт на фоне аккордовых фигураций сопровождения) неожиданно прерывается, возникают паузы. И словно «в растерянности» звучит одинокий голос. Однако его «перебивают» прихотливые фигурации, трели, виртуозные пассажи, особенно богато развитые в момент второго и третьего сдвигов (т. 20—24, 59—62).

На форму-композицию экспромта (двухчастную с развивающей второй частью и репризой-кодой¹⁵) накладывается иная структура, продиктованная драматургией, — три неравные волны, каждая из которых прерывается сектаккордовой гармонией и сникает, завершаясь каденцией.

Особенно примечательна третья из них (то есть развивающая часть экспромта). Фактурное развитие ее основано на постепенной эмансипации средне-нижнего пласта ткани. Сперва нижний пласт, вступающий в имитационно-диалогический дуэт с верхним, интонационно равнозначен последнему (т. 26—29, 34—37). Затем в нижнем пласте формируется самостоятельный мелодический контрапункт, вырастающий в многоголосный слой с фигурациями (т. 41—47). Наконец, он приобретает ведущее значение, становясь основным, и звучит под ликующие «колокольные звоны» верхнего пласта, ставшего статичным и передавшего свои мелодические функции нижнему. Неуклонно выдвигаясь из глубин фактурного пространства вперед, поднимаясь вверх, разрастается новая мелодическая волна, «захватывающая» все более и более высокий регистр.

Однако резким ударом до-мажорного сектаккорда интонационное движение опять словно насильственно приостановлено. Мелодия как бы «топчется на месте», не в силах сбросить с себя оковы ожившего верхнего пласта. Несмотря на мажорное

¹⁵ Можно считать ее и трехчастной, однако последний раздел по своему характеру ближе к коде, что подчеркнуто долгим, статичным органным пунктом на тоническом звуке.

звучание, музыка пронизана скорбными интонациями *lamento*, щемящими мотивами уменьшенной терции — и многоголосие ткани вновь истаивает, движение замирает. Лишь «мефистофельские трели» и виртуозная каденция завершают, как и раньше, последнюю, но «неудачную» попытку перехода к широкому мелодическому разливу.



Скорбная одноголосная фраза и поразительный по гармонической смелости хорал приводят к репризе-коде. Умиротворенная, даже созерцательно-светлая мажорная музыка на самом деле полна внутреннего трагизма. Глубокие «погребальные» удары «колокола», застывшие, словно «obelisks», плоские «колонны» аккордов, отзвуки *lamento* — все это напоминает траурно-просветленную эпитафию. А последние ниспадающие «грозди» аккордов, мерно опускающихся из верхнего регистра, столь прозрачных и так светло звучащих (после хроматизмов) в пентатонно-диатонических красках, — лишь иллюзия света (пример 109a). Их верхняя мелодическая линия, как в «кривом зеркале», ракоходно отражает ответственный момент драматургического перелома — одиноко звучащую фразу при подходе к репризе-коде (имеются в виду самые главные, акцентированные, сильные доли мелодического хода в хорале, то есть его скрытый «стержень», представленный в схематизированном виде в примере 109б).



Фактурное развитие экспромта, действующее совместно с гармоническим, сложнее, чем в прелюдии Шопена: оно заклю-

чается в трехфазном фактурном crescendo, приводящем к резким фактурным сломам; но итог процесса — искаженная трансформация важного мелодического хода, «плоское», лишенное объема и жизни художественное пространство.

Идея иллюзорности надежд, одна из ведущих в романтической музыке XIX века, нашла в экспромте Листа оригинальное и глубокое выражение, воплотившись в основном силами двух систем — гармонии и фактуры.

На примерах из музыки Шопена и Листа можно было убедиться в том, какое важное значение имеет для драматургических процессов фактурное развитие. Во взаимодействии фактуры с другими музыкально-языковыми системами выработались как некоторые общие фактурно-драматургические приемы (например, фактурное crescendo), так и глубоко индивидуальные, характерные для творчества того или иного композитора и даже, быть может, для каждого отдельного произведения.

Особенно важна с позиций теории фактуры активная координация обеих форм многоголосия — реальной и скрытой, отчетливо представленная в проанализированных здесь пьесах Шопена и Листа. По существу, важнейшие драматургические «события» зарождались в пределах одnogолосной линии, она становилась и кульминационным пунктом развития. Эти примеры подтверждают неоспоримую художественную роль скрытых форм многоголосия в образно-смысловых процессах музыки классиков.

Сформировавшись в доклассической, классической, романтической музыке, функциональное многообразие фактуры (наряду с координацией ее с самыми различными музыкально-языковыми системами в общем музыкально-драматургическом процессе) по-новому и не менее богато раскрылось в условиях музыки современной.

Одна из характерных черт музыкального искусства XX века — его стилистическая разноликость. Обилие всевозможных школ и направлений, разнообразие музыкальных средств, типов образности, широчайший диапазон жанровых разновидностей — от сложнейших произведений симфонической и оперной музыки до эстрадного репертуара, от древних народных напевов в исполнении фольклорных ансамблей до музыки «авангарда», от традиционных (по исполнительскому составу) струнных квартетов до электронной и «конкретной» музыки — все это вмещается в наше суммарное представление о современной музыке. Зачастую очень трудно провести точную стилистическую грань между прошедшими этапами эволюции музыкального творчества, еще сложнее это сделать по отношению к явлениям современности, находящимся в стадии становления, в поступательном движении, ведущим к новым и новым поворотам, своеобразным «ренессансам» прошлого, удивительным находкам. Скорость же этого движения непрерывно возрастает.

Среди множества проблем, стоящих перед исследователями современной музыки, чрезвычайно важной представляется следующая: какие средства выразительности особенно способствуют созданию художественной целостности в музыкальном искусстве XX века? Как известно, тематические и тональные категории, лежащие в основе классического формообразования, в наше время во многом переосмыслены. Обширный пласт музыкального творчества (в частности произведения, опирающиеся на принципы атональности, серийной техники, додекафонии), связан с приданием тематических функций уже не всегда (и не только) мелодико-гармоническим, но тембровым, фактурным, ритмическим элементам музыкального языка.

Среди музыкально-языковых систем, способных брать на себя важные организующие функции в современной музыке, выделяется одна, чья роль становится все более богатой и многообразной. Эта система — музыкальная фактура.

Возвращаясь к вопросу о связях между образным строем и типом изложения, можно наметить несколько аспектов его рассмотрения. По-видимому, самые общие соответствия возникают между сторонами *художественного содержания* в музыке — характеристической, эмоциональной, логической — и двумя, а именно *функциональной и фонической*, сторонами *фактурной* системы. Поскольку обе стороны фактуры неразрывно связаны и в любом случае обязательно содержатся в структуре музыкальной ткани, то при рассмотрении эстетической категории содержания в применении к отдельно взятой теме, к целостной композиции, даже к тому или иному авторскому стилю речь может идти лишь об акцентировании одной из них¹⁶.

Так, если в музыке преобладает характеристическая сторона, ставятся какие-либо изобразительные задачи, то в фактуре активизируются ее фонические свойства. Нередко используются глубокие, низкие, темные, либо высокие, светлые регистры, возникают подчеркнуто густые, уплотненные или прозрачно-разреженные звучности, крайние громкостно-динамические оттенки (*ppp* и *fff*); часто применяются острохарактерные тембры и их сочетания; в музыкальной ткани формируются многообразные и богатые фактурные рисунки, расцветивающие и раскрашивающие ее. Главной задачей фактуры в этих случаях становится раскрытие таких свойств музыки, которые ассоциируются с представлениями о пространстве, движении, «световых» эффектах. Больше того, с повышением удельного веса фонических свойств в фактуре возрастает и значимость фонических свойств в гармонии: появляются вертикали необычной структуры (квартовой, секундовой), яркие тонально-гармонические сдвиги.

Перечисленные черты находим в пьесе № 7 из цикла С. Прокофьева «Мимолётности». Необыкновенная поэтичность и кар-

¹⁶ Этот вопрос был затронут выше (с. 204) в связи с анализом оркестрового цикла Б. Бартока.

тинность миниатюры подчеркиваются авторским обозначением «pittresco» («живописно») и подзаголовком «Арфа». Пейзажность, спокойный созерцательный характер музыки, «многоцветие» звучностей — тонкие «переливы», звонкие «всплески», гулкие басы, «переключки» аккордов *pp*, красочность многотерцовых гармоний и прозрачная «пустоватость» кварто-квинтовых, яркость тональных сдвигов (ре мажор — до мажор — си-бемоль мажор) — все это создает ощущение удивительной, буквально утренней свежести звукового колорита.

Строение ткани в пьесе в целом гомофонно, рисунки ее богаты и разнообразны. Аккомпанирующий пласт состоит из нескольких фигур: широких многозвучных «колыханий», разложенных аккордов, глубоких басов. Мелодический пласт также принимает разные фактурные формы: он то изложен в виде аккордов, то превращается в одноголосную напевную линию, прихотливо вьющуюся между аккомпанирующими созвучиями, то взлетает изящными колоратурными пассажами.

Красочность звучания достигается множеством орнаментальных украшений — арпеджио, пассажей, «мерцающих искр» аккордов, рассыпанных в ткани. Изобразительная яркость музыки словно порождает зримые образы: музыкальное пространство пьесы «просторно», объемно, оно заполняется широкими «шагами» аккомпанемента, стройными вертикалями многозвучий, охватывающих более пяти октав, широкими мелодическими взлетами и скачками, «пересекающими» пространство.



Утонченная пейзажность музыки, свойственная творчеству Прокофьева, воспринята им от «Могучей кучки», от Лядова, от мастеров звукописи — композиторов-импрессионистов. Умение сделать «зарисовку» пейзажа, «живописать» картины природы, всегда отмеченные у Прокофьева какой-то таинственной красотой — одна из замечательных черт великого «сказочника». «Мимолетность» Прокофьева — своеобразная музыкальная картинка; остановившееся «прекрасное мгновение» — вот ее художественный смысл, и фактура, наряду с другими средствами, призвана эту картину «нарисовать».

Однако не только пейзажность предстает в музыке изобразительного характера. Картины ярмарочной площади, наполненной радостным гомоном веселящейся толпы, как в «Петрушке» Стравинского, величественных сводов храма с гулкими от-

звуками органа, как в прелюдии Дебюсси «Затонувший собор», таинственный шепот листвы или звон ручья, как в известных фортепианных пьесах Листа, «индустриально-машиногенная» акустическая стихия, как в композиции Онеггера «Пасифик-231», или звуки маленьких «игрушечных» механизмов, как в «Музыкальной табакерке» Лядова, причудливые полутени, таинственные шорохи, как в фантастически-сказочных картинах Римского-Корсакова, грохот грозы, переключки пастухов, охотников, воинские сигналы — все эти изобразительно-характеристические мотивы, воплощаемые в музыкальной ткани как реалии «звучащего» пространства, являются важными факторами ассоциативности, а тем самым и содержательности музыки. Воплощение таких образов — конкретно-звуковых и (на более высоком уровне опосредованности) световых, цветовых, кинематических — неизбежно сопряжено с усилением фонических свойств фактуры, через которые аудиовизуально-пространственные представления выявляются в музыке особенно выпукло.

Среди других интересны случаи, когда музыкальная характеристичность служит для изображения музыкальных же явлений. Например, в фортепианной фактуре воссоздается звучность оркестра, органа, ансамбля, певческого голоса. В таких случаях внутреннее музыкальное пространство преломляет фактурными средствами внешнее пространство музыкального ансамбля. Возникают изобразительные эффекты: имитации тембров, способов игры на других инструментах. Таковы, например, прелюдии Дебюсси «Прерванная серенада» и «Менестрели». Рассмотрим с этой точки зрения фактурные особенности фортепианной пьесы Стравинского «Романс» из сюиты «Серенада in A».

Эта изящная миниатюра рисует фортепианными средствами образ певца, поющего романс-серенаду и аккомпанирующего себе на каком-то, по-видимому, струнном инструменте. Как и у Прокофьева (в рассмотренной выше пьесе из цикла «Мимолетности»), в «Романсе» Стравинского поставлены изобразительные задачи, но фонические средства фактуры направлены здесь на подражание звучностям аккомпанирующего инструмента и солирующего голоса, а не звукам природы («всплески», «колыхания»). Особая коммуникативная ситуация — дуэт «вокалиста» и «инструмента» — диктует в пьесе Стравинского иное фактурно-пространственное решение, нежели у Прокофьева.

Музыкальная ткань «Романса» четко делится на два пласта — мелодическую линию и сопровождение, и каждый из этих компонентов фактуры развивается по своим жанровым законам. Так, мелодия на протяжении пьесы остается почти неизменной в фактурном отношении, лишь «утолщаясь» дублировками в некоторых местах. Эта фактурно-функциональная стабильность ведущей линии соответствует природе сольно-вокального жанра; дублировки же — остроумное изображение «избытка чувств», овладевающих певцом, особое эмоциональное «уси-

лие» его голоса в кульминационных зонах. Напротив, аккомпанирующий пласт «Романса» очень многообразен, в нем использованы самые разные рисунки (формулы) инструментального сопровождения. Это арпеджио в прямом и ломаном движении, мелодические контрапункты, аккорды, выдержанные педали, изображение приема *pizzicato*, перебора струн и т. п. В этом многообразии фигурационных форм инструментальной «игры» отражена жанровая суть «вокальной» миниатюры с аккомпанементом. Вступление и заключение импровизационного характера — это своеобразная рамка, подчеркивающая «изобразительность» жанра.

В прелюдированиях вступления к «Романсу» тезисно заложен фактурный замысел, предполагающий разные пути оформления мелодии и аккомпанеента. Инструментальная мелодия во вступлении не подвергается фактурному развитию, оставаясь одногласной (т. 1—3), тогда как сопровождающий пласт проходит несколько микроэтапов: педаль (пример 111а), *arpeggiato*, вертикальные аккордовые комплексы (пример 111б), разложенные аккорды, глубокий бас (пример 111в).



Наконец, в заключительном построении пьесы остается лишь аккомпанемент: голос «певца» замолкает. Фактурное развитие «Романса», фортепианными средствами раскрывающее суть ан-

самблевого исполнения, отражает театральность, «сценичность» пьесы.

Можно констатировать, что в музыке, связанной с характеристичностью, преломляется специфика других искусств: живописи, театра, балета и даже архитектуры (напомним пьесы «Затонувший собор» Дебюсси, «Стрельчатую арку» Э. Сати, «Покинутый дворец» Ж. Ибера, «Богатырские ворота» и «Старый замок» Мусоргского). Для таких композиторов, как Прокофьев и Стравинский, живописность и театральность — существенные черты художественного мышления.

Выше рассматривались образцы музыки, основанной на характеристической стороне содержания. Если же в структуре художественного содержания преобладает эмоционально-логическое начало, то фонические (колористические) свойства фактуры акцентируются в значительно меньшей степени, их удельный вес в соотношении с функциональной стороной уменьшается — факторы выявления фонических качеств музыкальной ткани действуют в таких случаях на своем «средненормативном» уровне. Благодаря антропоцентрическому строению многих музыкально-языковых систем, на которые опирается фактура (или с которыми она тесно связана), — регистровой, динамической, ритмотемповой, отчасти тембровой — их средние, более «обычные» значения (средний регистр, темп и т. д.) в известной степени соответствуют природе древнейшего музыкального инструмента — человеческого голоса.

Ослабление фонических свойств фактуры усиливает ее функциональные свойства: не красочность звучания, не ассоциации с внешним «звуковым» пространством, а глубины внутреннего психологического «пространства», отраженного через функционально-логическое движение и развитие фактурных компонентов, воспринимаются в этих случаях как главное. Если контрастирование элементов фактуры в колористически ярких эпизодах музыки строится в основном на регистрово-динамических противопоставлениях линий, звуков, аккордов, то в музыке эмоционально-логического тонуса контрастирование достигается иными средствами. Это противопоставление интонационно значимых, рельефных компонентов (ведущая мелодия в гомофонии, тема в полифонии) и фоновых, сопровождающих (аккомпанемент, противосложение).

Устанавливать какие-либо прямолинейные связи между художественным содержанием музыки и фактурным оформлением невозможно: любой склад способен воплотить какие угодно образно-смысловые мотивы. Однако высокоорганизованная логическая сфера иногда находит выражение в имитационной полифонии, в целом не очень склонной к богатому разнообразию рисунков и к фоническим эффектам. Тонкие колебания между акцентированием разных сторон художественного содержания и, соответственно, различных аспектов фактуры, играют важную роль в образно-смысловом процессе.

Глубинные основы художественного содержания в музыке, его характеристическая, эмоциональная, логическая стороны всегда сосуществуют в неразрывной взаимосвязи, будь то в целостном произведении или в отдельной теме: меняются только их соотношения. Воплощение же образного строя чрезвычайно многогранно; оно достигается в первую очередь через жанровую структуру тематизма. «Материализация» музыкальной темы, как и всего целого, осуществляется силами всех музыкально-языковых систем. Можно ли определить какие-либо связи между *жанровым характером тематизма* и его *фактурным выражением*? Опять-таки сразу же надо подчеркнуть, что связи их не прямолинейны, но, тем не менее, очень глубоки; ведь фактура — один из важнейших компонентов жанра в музыке. Можно наметить несколько пунктов взаимовлияния жанра и фактуры.

Наиболее глубинная связь обнаруживается на уровне общего жанрового характера тематизма и фактурного склада. Так, для сольного — кантиленного или декламационного — высказывания (песня, романс, вокальная или инструментальная ария) весьма типично гомофонное изложение; напротив, способом фактурного оформления диалогичности чаще становится имитационная или контрастная полифония.

Пространственные свойства музыки, присущие любому жанровому типу, не всегда достаточно выпукло выявляются фактурными средствами. Однако фактура способствует их выявлению: связи жанра и фактуры могут принимать исторически отстоявшиеся формы, отражающие наиболее естественные ситуации музицирования, тем самым (опосредованно) проступают и пространственные свойства жанров. Например, раздольная протяжная или хороводная народная песня может вызвать ощущение широты и простора (представим себе переключки певцов на лоне природы), жанр многоголосного хора — ассоциации с вертикальной «доминантой» пространства собора, уходящих ввысь органнх труб, жанр блестящей, «роскошно» изложенной оркестровой или фортепианной пьесы, изобилующей виртуозными пассажами, может породить картину прекрасного концертного зала или салона, создать образ «знаменитого исполнителя». Вместе с тем эти связи, носящие очень обобщенный характер, опосредованны, и выявляются они далеко не всегда.

Большую конкретность приобретают другого рода взаимосвязи фактуры и жанра — те, что возникают в музыке моторного и танцевального характера. Четкие фактурные формулы характерны для многих танцев и маршей (например: бас — два аккорда в вальсе, аккордовые вертикали с пунктирным ритмом в марше, бас — аккорд в польке, фанфара с «золотым ходом» в марше, опорная квинта в мюзете и т. п.). Эти связи осуществляются на уровне конкретных жанров и конкретных фактурных рисунков. Л. А. Мазель и В. А. Цуккерман в своем учебнике анализа музыкальных произведений прямо говорят о «фак-

туре, типичной для тех или иных жанров» (193, 333). По-видимому, такая определенность фактурных формул-рисунков в моторных жанрах связана с их коллективной природой, требующей «метрического унисона» и фактурной однозначности.

Главным проявлением пространственных свойств на этом уровне становится характер музыкального движения, осуществляемого в особом — внутреннем фактурном — пространстве музыки. Сближение или удаление линий друг от друга, появление новых линий («героев») или их исчезновение, пространственное положение их (как верхних, нижних голосов, на переднем или заднем плане музыкальной ткани), легкость и полетность прыжков или тяжеловесность поступи, стремительность или медлительность — все эти разнообразные оттенки характера движения становятся основой пространственного ощущения в моторно-танцевальных жанрах. Ассоциация внутреннего (музыкально-фактурного) пространства танца (или скерцо) с внешним пространством театральной сцены бывают настолько велики, что нередко побуждают режиссеров-хореографов к пластической «реализации» (то есть к пространственно-театральной «расшифровке») камерно-инструментальных пьес, не предназначавшихся самими композиторами для балета («Шопениана», отдельные постановки известного советского балетмейстера К. Голейзовского и др.).

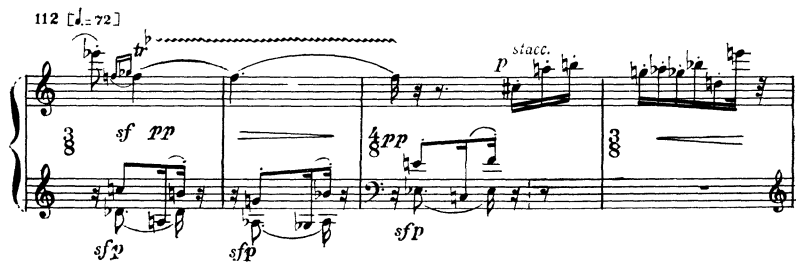
Еще один аспект взаимосвязи фактурной и жанровой систем проявляется там, где явно дает о себе знать изобразительность, пейзажность, живописность (как необходимый компонент жанра). Эти свойства находят выражение через усиление фонических свойств фактурной, тембровой и гармонической сторон музыкальной речи. Примерами таких жанров могут служить баркарола с ее волнообразным «колышавшимся» аккомпанементом («движение воды»), отчасти — ноктюрн, серенада, пастораль, в которых иногда отражаются пространственные образы природы, красочные картины ночи, пение птиц (напомним до-мажорный ноктюрн Грига, «Маленького пастушка» Дебюсси, «Песню венецианского гондольера» Мендельсона, эпизод ночи из симфонической поэмы «Пинии Рима» Респиги, «Ночь» Глазунова, «Облака» Дебюсси).

Несмотря на совместное участие разных музыкально-языковых систем в создании жанровой характерности тематизма, порой фактура становится главным, быть может, даже единственным жанрообразующим средством, в то время как ни тип мелодики, ни ритм, ни характер развития не указывают прямо на жанровые корни сочинения. Определенный способ фактурного оформления может репрезентировать жанровую структуру тематизма лишь в том случае, если он достаточно типичен для данного жанра, то есть имеет жанрово-эталонную функцию¹⁷.

¹⁷ Понятие эталонности фактуры в данном случае имеет несколько иной смысл, чем в книге Е. В. Назайкинского (см.: 216, 170, 171, 176—178 и др.),

Самые отчетливые связи, как было показано выше, возникают в сфере танцевальной музыки, где организующим началом большей частью являются определенные фактурно-метроритмические формулы. Рассмотрим фортепианную пьесу А. Шёнберга, носящую точное авторское обозначение танцевального жанра — «Вальс» (ор. 23).

Мелодия пьесы не способствует созданию вальсообразности: ее удивительная прихотливость и скачкообразность никак не соответствует характерному для вальса плавному «кружению» линии. Не способствует тому и метр: он часто меняется ($2/4$, $4/8$, $5/8$). Резко изменяются темпы, появляются ферматы — все это не характерно для природы вальса как танца. Однако жанровая основа пьесы все же достаточно ощутима; она выявляется именно через фактурные средства: гомофонное изложение с ведущей мелодией в верхнем голосе и характерную для вальса фактурную формулу аккомпанемента. Несколько фантастический мир танцевальной стихии с прихотливой чередой изящных жестов, полетов, поз, движений в пространстве ассоциируется с вальсом не как бытовым жанром, а скорее как с изящным балетным номером. Историческая тенденция трансформации жанра вальса — от бытового до концертного — в романтических пьесах Шопена, Листа, Чайковского, Равеля, Прокофьева вполне позволяет слушателю уловить признаки этого жанра и в пьесе Шёнберга.



Фактурные средства оказываются на первом месте в создании жанрового облика и в других пьесах Шёнберга, обозначенных как «танцевальные». Так, фактурный рисунок в «Гавоте» (сюита для фортепиано ор. 25) наполнен типичными для этого танца изысканно-«жеманными» движениями основной мелодии и других голосов, а середина его, «Мюзет», имеет характерную

где рассматривается фактурный облик темы в экспозиционном разделе произведения как образец, эталон для дальнейшего фактурного развития этой темы (фактурное уподобление, вариантное изменение, контрастное противопоставление), то есть эталонные функции понимаются на уровне отдельного произведения, в аспекте музыкальной речи. Мы же рассматриваем эталонность фактуры в языковом аспекте — как закрепленную в общественной музыкальной памяти взаимосвязь жанра и формы изложения.

остинатную опору на двухзвучие в нижнем голосе (но в данном случае на тритон, а не на квинту, как обычно). Изящество рисунков в «Менуэте», полифоничность фактуры в «Жиге» — в этом достаточно ясно сказались жанрообразующие функции фактуры, а одновременно и ее пространственная природа: все действия совершаются в причудливом, немного «странном» мире.

Жанровые черты тематизма проявляются посредством фактуры не только в области моторных жанров — танца или марша. Образно-смысловое развитие может опираться также и на фактурные эталоны некоторых иных жанров; в этих случаях, формируя жанровое развитие, фактура способствует смысловой направленности целого, иногда становясь важнейшим определителем этой направленности. Такой пример встречаем в последней пьесе из сюиты для скрипки и фортепиано «Траурная музыка» П. Хиндемита.

Смысл образно-жанрового развития пьесы заключается в постепенной жанровой модуляции — от драматических декламационных высказываний к спокойному, даже бесстрастному хоралу. Эта жанровая трансформация почти полностью оформлена фактурными средствами: взволнованные одnogолосные причитания скрипки поначалу накладываются на многоголосную ткань фортепиано, построенную в виде аккордово-хоральных монолитов с разнообразными контрапунктами. Диалог двух инструментов (а вместе с тем и двух жанровых сфер и, соответственно, двух видов изложения) носит напряженный, драматический характер. Диалогичность является важным исходным импульсом для образно-смыслового развития пьесы, хоральный же склад занимает подчиненное положение.

Однако хоральное начало постепенно начинает выходить на первый план, происходит постепенное «очищение» хора от других жанровых «наслоений» — драматических возгласов, причитаний, от выразительных высказываний, которыми наполнена партия скрипки. Из многоголосной ткани фортепиано также «изгоняются» постепенно все контрапункты, мелодические подголоски, даже выдержанные педали. Наконец, полностью замолкают реплики скрипки.

Звучание заключительных тактов пьесы — идеальный пример гоморитмичной хорально-гармонической структуры, в которой полностью господствует тембр фортепиано. Постепенное истаивание страстной декламационности скрипки, угасание ее теплого «вокального» тембра и кристаллизация как бы «равнодушного», строгого «органного» хора — такое жанрово-фактурное решение связано, по-видимому, с трагедийной концепцией всей «Траурной музыки» Хиндемита.

Жанрообразующие функции фактуры выпукло проявляются в тех случаях, когда поставлены задачи *стилизации*. Фактура способна стать знаком того или иного стиля — исторического, национального; более того, она даже может преломлять качест-

ва других искусств (напомним о «живописности» в рассмотренной выше пьесе Прокофьева). Интересным примером, в котором фактурное развитие (совместно с гармоническим) непосредственно связано с задачами стилизации, является фортепианная сюита С. Слонимского «Три грации».

Сюита состоит из четырех пьес, каждая из которых имеет название: «Боттичелли», «Роден», «Пикассо» и «Три группы граций» (кода). Возникают многогранные стилевые параллели: с одной стороны, воспроизводятся разные исторические эпохи (от XV—XVI веков до современности) и разные национальные школы (итальянская, французская, испанская); с другой — музыкальными средствами моделируются произведения живописи и скульптуры, что также накладывает свои художественно-стилевые требования.

Между пьесами образуются широкие национально-исторические «арки»; пространственные рамки каждого номера как бы раздвигаются, порождая сложную зигзагообразность фактурного развития. Оно идет как бы по двум параллельным линиям: первая — через начальные темы всех трех пьес к финальной, вторая — через последующие темы этих же пьес. Основой развития первой линии служит ряд трансформаций изложения, состоящего из «вертикальных» созвучий. Формы созвучий соответствуют как бы этапам музыкального мышления в Европе, данным в особой исторической перспективе от времен Высокого Ренессанса (творчество Боттичелли) до нашего века (Пикассо), и притом в национальной окраске. Так, в первой пьесе («Боттичелли») начальная тема излагается в мелодизированном хоральном складе с типичными для старинной музыки внефункциональными последованиями трезвучий такой характер ткани соответствует нашим представлениям о музыке тех времен; фактура (совместно с гармонией) служит средством стилизации той исторической эпохи (пример 113а). Во второй пьесе («Роден») акцент переносится с исторического ракурса на создание национального «французского» колорита — и nonetheless гетерофонные параллелизмы вертикалей приобретают оттенок, свойственный музыке Дебюсси и Равеля (пример 113б). Третья трансформация вертикалей (в пьесе «Пикассо») — типичные для современности кластерные образования (пример 113в). В коде синтезируются особенности предшествующего развития.





Параллельный процесс идет и в последующих темах пьес, однако задачи фактуры меняются: она призвана преломить музыкальными средствами специфику изобразительных искусств. Так, середина первой пьесы особенно хрупка и изящна, но одновременно и статична, картинна: в ней словно видятся утонченные живописные линии великого художника. Способ изложения в теме — гомофония с длительным органным пунктом: опора на гомофонный склад (но разных видов) становится проявлением фактурной сущности во вторых разделах пьес. Сама неизменность склада также выявляет пространственно-стабильную природу изобразительных искусств. Красочные звучности «арфообразных» переливов во второй пьесе яркие, выпуклые, но как-то неизменны, будто «остановившееся мгновение» в скульптуре, а контраст пластов в третьей пьесе уже находится на грани «стилистического контрапункта», парадоксальных «совмещений несовместимого» — явления, столь характерного для современного искусства (и в частности — для живописи). Гомофония второго раздела пьесы ведет к самостоятельности компонентов и, «приостанавливая» движение, приближается уже к контрастно-полифоническому складу. Финальная часть сочетается в контрапункте фактурно-тематические элементы предыдущих разделов. Стилистическая функция фактуры в сюите Слонимского заключается в переплетении двух особых «вариационных циклов», но не на темы, а на способы изложения («вертикальный» и гомофонный), каждый из которых воплощает средствами фактуры разные задачи стилизации¹⁸.

¹⁸ С подобным циклом «двойных фактурных вариаций» мы уже встречались в пьесе Дебюсси «Сирикс», однако там варьирование происходит на уровне скрытого, а не реального многоголосия, как у Слонимского (см. выше, с. 178).

Известная «обобщенность» фортепианного тембра заставляет его вырабатывать собственные эквиваленты звукового колорита, фониически-красочных эффектов. «Монопространственность» фортепиано, то есть сосредоточение его музыкального пространства в одной точке (по сравнению с оркестром, ансамблем), требует особых приемов для создания «просторности», широты и т. п. Художественные возможности фортепианной фактуры раскрываются, следовательно, не только благодаря богатой технической природе многоголосного инструмента, обладающего очень большим диапазоном, но и в результате его способности имитировать чуть ли не любую звучность (вспомним рассмотренную выше пьесу Стравинского).

Что же касается оркестровой фактуры — политембровой, многоголосной, — то здесь многие фактурные функции становятся гораздо более отчетливыми и выпуклыми (по сравнению с фортепианным изложением): обе системы — фактурная и тембровая — во многих случаях действуют параллельно. Оригинальное воплощение задач стилизации через обращение к определенным жанрам, «материализованным» в совместных действиях фактурной и тембровой систем, находим в известном цикле Б. Бриттена «Вариации и fuga на тему Пёрселла».

Сочинение объявлено композитором как «энциклопедия» инструментов современного симфонического оркестра; объединяющим началом служит старинная тема (XVII век).

Тема, изложенная tutti, а затем по оркестровым группам (деревянные духовые, медные, струнные) развивается далее по следующему плану: в каждой вариации инструменты показаны по отдельности (в последовательности «сверху донизу» симфонической партитуры — от флейт, гобоев до виолончелей, контрабасов и, далее, ударных). Образный строй музыки в любой вариации определяется характеристическими особенностями того или иного инструмента, что порождает специфический жанровый облик каждой вариации (юмористическое «ворчание» контрабасов, импозантность и блеск труб, красочность арфы, виртуозная ритмика ударных). Вариации предстают то в виде изящного флейтового скерцо или лирического дуэта гобоев, то в виде воинственного марша фаготов или грациозного «танца» кларнетов, военных сигналов труб, охотничьих переключек валторн, монолога тромбонов и тубы.

Последовательная демонстрация художественных возможностей каждого инструмента определяет фактурное строение вариаций: ведущий инструмент-солист везде выступает как рельеф-тембр и рельеф-тема на фоне оркестра — основой изложения вплоть до заключительной фуги оказывается гомофония (в тех или иных модификациях).

Важное значение в условиях вариационной формы приобретает предрасположенность гомофонного склада к богатству орнаментальных фигураций. Так, стремительные пассажи флейт сопровождаются вибрирующим аккомпанементом скрипок и ар-

фы; ариозо гобоев потребовало более плотных пульсирующих аккордов, кларнетовый «танец» — прозрачного *pizzicato* струнных, а речитатив/фагота — отрывистых, решительных аккордов и ударов малого барабана. Конкретное фактурное строение гомофонной ткани в каждой вариации непосредственно связано с ее жанровой структурой и направлено на максимально выпуклый показ тембровых свойств того или иного инструмента.

С точки зрения фактуры отличия между вариациями, объединенными складом, коренятся в строении сопровождающего пласта ткани, где формируются богатые и разнообразные фактурные рисунки. Это выдержанные педали и плотные вертикали, формула «бас — аккорд», легкие пассажи, ритмические фигуры ударных, мелодические линии других инструментов. В некоторых случаях возникают такие фактурные ячейки, как пунктирная фигура в блестящем полонезе скрипок, «альбертиевы» фигуры в элегии виолончелей, три аккорда сессо в декламации альтов. Художественная задача выделения тембра-рельефа всё в новых и новых вариационно-орнаментальных «нарядах» требует от фактуры гомофонного изложения.

Однако при этом жанровая многосоставность цикла постепенно мобилизует скрытые в гомофонной ткани полифонические импульсы, которые проявляются в виде кратких имитаций, небольших контрапунктов, время от времени всплывающих в музыкальной ткани. В целом — в результате постоянного перемещения тематически-тембрового рельефа от одного голоса к другому, от одного инструмента к последующему — строение ткани оказывается полирельефным, что в конце цикла и реализуется в полирельефной имитационно-полифонической структуре заключительной фуги. Контрастно-тематическое сочетание двух стилевых пластов — многоголосно-аккордовой темы Пёрселла и симфонической фуги Бриттена — являет собою завершающий кульминационный этап образно-смыслового, вариационного, темброво-фактурного развития сочинения, его огромной по масштабам историко-стилистической и художественно-пространственной перспективы от музыки XVII века до современности.

Особо отметим музыкально-пространственное решение цикла Бриттена. Жанровая природа многих из входящих в него вариаций связана с «бальной» танцевальностью, скерцозностью, с образами движения на охоте, с маршеобразностью; даже лирические инструментальные «дуэты» ассоциируются с изящными балетными сценками — многие номера цикла содержат в себе определенные предпосылки к театрално-сценическому воплощению. Пространственные свойства музыки проступают и благодаря чертам жанра *concerto grosso* (но — с очень большим числом солистов). Пространственное концертное противопоставление *solī* и *tutti* выпукло подчеркивается в каждой вариации, но не в последовательности, как это свойственно жанру концерта, а в одновременности: это — гомофонное противопоставление солирующих инструментов остальной массе орке-

стра. Общая же полирельефная структура ткани заставляет слушателя непрестанно следить за пространственными перемещениями рельефа (темы и тембра) в оркестре: это перемещение совершается как в музыкально-фактурном, так и в физическом пространстве оркестрового монолита.

Столь сильно выраженные пространственные свойства пёрселловского цикла Бриттена, изначально не предназначавшегося автором для сцены, естественно, подвели к театральному, хореографическому истолкованию партитуры. Постановка была осуществлена американским балетмейстером Ж. Баланчиным в 50—60-х годах; мы увидели ее во время гастролей американского балета в Кремлевском дворце съездов — пространственность цикла, «скрытая» в его жанрово-фактурном строении, получила реализацию на театральной сцене.

Фактура всегда была и будет «организатором» музыкального *пространства*, но в современной музыке эти ее качества подчас становятся одним из главных факторов художественной целостности произведения¹⁹.

Так, среди пьес «Полифонической тетради» Р. Щедрина есть одна, в которой противопоставлены две фактурные координаты, что и отражено в ее названии («Горизонталь и вертикаль», № 24). В линейной ткани постепенно накапливаются вертикальные потенции: «застывая» на педали в ферматах, отслаиваются созвучия — вырастают вертикальные образования, содержащие от двух до десяти звуков.

Интересная «игра» с координатами музыкального пространства становится одной из основ развития в фортепианной пьесе «Импровизация и fuga» А. Шнитке. От «многоэтажных» вертикально-октавных созвучий, с которых начинается сочинение (пример 114а), фактурное развертывание идет в направлении постепенной «горизонтализации» ткани: вертикали сменяются многорегистровыми пуантилистическими одноголосными пассажами, далее линия застывает на одном звуке, превращаясь в «чистую» горизонталь (пример 114б). В фуге же происходит обратный процесс: додекафонная тема, изложенная вначале одноголосно, звучит затем в октавном, а потом в трех- и четырехзвучном утолщении. В кульминации она изложена многозвучными вертикальными кластерами, охватывающими все звуки темы и одновременности: тема как бы «встала на дыбы», и это особенно заметно в сравнении с ее первоначальным вариантом — горизонтальной линией (пример 114в). В целом возникает своеобразное «отклонение» от вертикального измерения фактуры к горизонтальному и вновь к вертикальному.

¹⁹ Наряду с творческим освоением новых ракурсов фактуры становится актуальным и теоретическое их исследование — и не только музыковедами, но и самими композиторами.

114 a Lento

114 b

114 a

a tempo

ff

dim.

sim.

Освоение фактурной многокоординатности (здесь просто необходимо многократно прибегать к словам, начинающимся этим «много...») особенно наглядно воплощается в оркестровой музыке. Благодаря многокомпонентному инструментальному составу и богатейшей темброво-регистрово-динамической палитре, способствующей расслоению музыкальной ткани, а также благодаря большим масштабам реального физического пространства, необходимого для функционирования симфонического оркестра, современная оркестровая музыка предоставляет огромные возможности для фактурного воплощения пространственных свойств музыки. Оригинальный пример находим в 3-й симфонии Б. Тищенко.

Уже не только «игра» с фактурными координатами — вертикалью и горизонталью — в пределах монотембрового, физически сильно ограниченного пространства фортепиано, но противопоставление многотембровых объемных оркестровых масс линейным одnogолосным построениям (то есть контраст широкоохватного оркестрового пространства и узкого «луча» горизонтальной линии) составляет одну из движущих сил фактурного развития в симфонии. Неспешность прорастания новых линий ткани, ответвляющихся от предыдущих, неторопливость их развертывания преломляет художественную идею медитативности, углубленного размышления. Разрастающееся многоголосие моделирует процесс медлительного планомерного охвата музы-

кального пространства, адекватный процессу развития мысли в медитациях.

Результатом постепенного накопления голосов в ткани становятся сверхмногоголосные разделы, построенные на микрополифонической технике (хотя конкретные звуки в линиях выписаны не всегда, поскольку отдельные участки музыкальной ткани предполагают коллективную импровизацию исполнителей). Формирование объемной темброво-фактурной многоплановости и многопластовости из однотембровых горизонтальных линий (по принципу фактурного *crescendo*) находит яркое воплощение не только в 3-й симфонии, но и в последующих симфониях Б. Тищенко, а также в его фортепианных сонатах, где «политембровость» моделируется целым рядом специальных регистрово-артикуляционно-динамических средств.

Пространственные свойства музыки раскрываются особенно выпукло, если использован принцип антифонности. Формы воплощения антифонности как музыкально-пространственной антитезы (физическое противопоставление участников ансамбля, противопоставление пластов и планов музыкальной фактуры, контраст образно-тематических сфер, сближающихся или удаляющихся в особом художественном пространстве) достаточно разнообразны, но наивысшее выражение они находят в жанре инструментального концерта.

Идея антифонной «разнопространственности» лежит, например, в основе музыкально-драматургического замысла 3-го концерта для фортепиано с оркестром Р. Щедрина («Вариации и Тема»). Партия солирующего инструмента не только противостоит оркестру по законам концертности, но на протяжении сочинения находится с ним в разных фактурно-пространственных отношениях (позициях). Так, в одной позиции возникает как бы «общее пространство», в котором пребывают и солирующая, и оркестровая партии: обе они подчинены единому ритму, развиваются в одинаковых темпах (то есть организуются общей горизонталью), строго соотносятся по высоте в определенных пунктах (то есть имеют общую вертикаль) и четко дифференцированы как тематически-рельефный и сопровождающе-фонový планы (то есть по глубине). Другая позиция заключается в том, что оркестровая партия строго метризована, в то время как фортепианная не подчинена метрической пульсации и как бы не зависит от оркестра. В сноске на с. 5 партитуры концерта Р. Щедрин указывает: «...за исключением данного вступления, все последующие вступления оркестра произвольны по совпадению с партией солирующего фортепиано. Вступления оркестра должны быть расположены асимметрично. Данная в партитуре нотация соотношения партии оркестра и солирующего фортепиано относительна» (377). Как показывает примечание, рояль и оркестр, по мысли автора, располагаются как бы в двух «несоизмеримых» и даже «несоприкасающихся» пространствах: это «разные миры», и развиваются они независимо друг от дру-

га (аналогичен этому и обратный случай — неметризованная партия оркестра в соединении с метризованной партией солиста). Еще одна позиция содержит противопоставление партий в общем, но неметризованном, сверхсвободном пространственном континууме, граничащем уже с «неупорядоченностью», «хаотичностью».

Фактурное развитие концерта заключается в постепенном переходе от «несогласованности» партий к их единству, достигаемому, однако, поначалу в «неупорядоченном» пространстве, и, наконец, к локализации партий оркестра и солиста в строго ориентированном общем континууме, что полностью соответствует композиционно-драматургическому замыслу концерта — *от вариаций к теме*.

«Многопространственность» оркестровой музыки раскрывается не только благодаря ее тембровой многокрасочности, способствующей фактурному расслоению музыкальной ткани, но и благодаря относительно крупным масштабам реального физического пространства, необходимого для функционирования симфонического оркестра; оно активно вовлекается в общую пространственную структуру оркестрового сочинения. Иногда развитие в произведении строится так, что основой становится процесс художественного «перевода» свойств физического, внешнего пространства в фактурно-музыкальное, внутреннее. Эта своеобразная многоэтапная «модуляция» оказывается важной основой становления содержательного замысла. Яркий пример подобного рода находим в I части 2-й симфонии Б. Чайковского.

Главная партия I части симфонии изложена в виде имитационных эхообразных переключек первых и вторых скрипок, но поскольку тембр, регистр, динамика, штрихи в обеих партиях скрипок полностью совпадают, а по структуре звуковысотной линии и по ритмике они очень близки, то при восприятии ткани на первый план выходят внемузыкальные факторы, а именно различия в местонахождении источников звука относительно слушателя. Например, на последующих этапах развертывания главной партии применяется имитация в приму краткого репетиционного мотива на звуке *соль-диез* поочередно по всем пультам первых скрипок от первого до десятого, что вызывает ощущение реального физического «скольжения» звука от центра оркестра влево (ц. 33).

Дальнейшее развитие в ткани построено так, что к физическим отличиям в местоположении партий подсоединяются звуковысотные и ритмические, то есть внешнее пространство трансформируется во внутреннее. Композитор применяет для дифференциации фактуры различные способы: длительные горизонтально-линейные построения, многозвучные вертикальные «колонны», глубинное расчленение музыкальной ткани на близкие и удаленные планы. Привлечен интересный эффект «эхо»: проведение мотива вначале *arco*, затем *pizzicato*, громко и тихо, в обычном движении и в уменьшении. Это создает ощущение

удаления предмета-мотива в музыкальном пространстве: он как бы уменьшается в размерах, теряет четкость очертаний.

Преобразование физического пространства в фактурное приводит в конце I части к еще более метафорическому его пониманию — художественно-стилевому. Генеральная кульминация, содержащая группу цитат из произведений Баха, Моцарта, Бетховена, Шумана, становится ретроспективой развития европейской музыки в особом, «расширенном» эстетико-историческом пространстве, характерном для многих полистилистических явлений современной музыки. Симфоническое целое, как бы выходящее за рамки индивидуального стиля Б. Чайковского, включает в себе несколько этапов становления художественного пространства, целенаправленно приводящих к этой кульминации.

Острый интерес к музыкальному пространству, к пространственным ассоциациям при восприятии музыки, к «игре» с художественно-фактурными координатами находит отражение, например, в так называемой «пространственной музыке» (*Raummusik, musique spatiale*), в привносимых стереофонических преобразованиях звучания, в «пластовой композиции» (*Schichtenkomposition*) и т. п. — в методах, в основном развивающихся в рамках «технической» или электронной музыки. Этот интерес получает преломление даже в области архитектурных моделей концертных залов, специально предназначенных для исполнения таких видов музыки. Поиски, лежащие уже вне самой музыки, все же в некоторой мере определяют фактурные формы в современном музыкальном творчестве. В то же время эти аспекты фактуры раскрываются, разумеется, отнюдь не только в пределах «технической» музыки, но и в богатейших жанрах музыки камерной, симфонической, вокальной, хоровой, где они активно участвуют в формировании образно-смысловых процессов.

3. РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ В СОЗДАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В предшествующих главах и разделах была поставлена задача рассмотреть фактуру как целостную музыкально-языковую систему, исследовать ее структуру и функционирование — как в пределах самой фактурной системы, так и в координации с другими музыкально-языковыми системами. Все эти аспекты были связаны с феноменом музыкального произведения как художественного результата творческой деятельности композитора. Однако существует еще одна сфера музыкальной деятельности, в которой роль фактуры исключительно велика, — сфера исполнительского искусства (см., например: 288).

Каковы глубинные эстетические закономерности, способствующие созданию различных художественно полноценных и равноценных исполнительских интерпретаций одного авторского тек-

ста музыкантами, всегда обладающими разными творческими индивидуальностями? Какую роль в этом процессе играют музыкально-языковые системы, в том числе фактура?

Среди эстетических проблем, волнующих музыковедение, выделяются проблемы творческих отношений композитора и исполнителя. В центре внимания — выяснение художественных причин существования многочисленных исполнительских интерпретаций музыкального произведения, неисчерпаемости его исполнительских вариантов. Интересуются этими вопросами в первую очередь сами исполнители — достаточно вспомнить глубокие высказывания замечательных музыкантов прошлого и настоящего: И. Гофмана (91) и К. Игумнова (202; 296), К. Мюнша (211) и С. Фейнберга (338), Г. Нейгауза (219), Б. Вальтера (49) и А. Гольденвейзера (86; 87), П. Казальса (139), А. Дольво (111), Г. Рождественского (259; 386), Е. Светланова (271), Й. Сигети (274), Л. Стоковского (307), И. Стравинского (308; 309). Высказывания выдающихся музыкантов, раскрывающих исполнительские «тайны» как бы «изнутри», существенно дополняются трудами, авторы которых создают портреты крупных исполнителей. Большинство статей о творческом почерке мастеров исполнительского искусства принадлежит перу бывших учеников — наблюдателей творческого труда своих учителей.

Особый интерес представляют работы, где изучается творческий облик музыкантов, счастливо совмещающих в себе обе «ипостаси» — композиторскую и исполнительскую деятельность. Иногда через характер исполнения «чужой» музыки отчетливо вырисовывается собственная индивидуальность композитора-исполнителя, причем его композиторский стиль выявляется таким путем не менее ясно, чем из анализа его сочинений²⁰.

Существуют и другие аспекты проблемы «композитор — исполнитель»: исследуются вопросы исторической изменчивости художественных отношений исполнительского и композиторского творчества на разных этапах развития музыкальной культуры в Европе²¹, социологические причины вариантной множественности интерпретаций музыкального произведения (см.: 342). Некоторые труды посвящены изучению исполнительских средств, определению художественных возможностей агогики, артикуляции, динамики (см.: 41; 46; 268; 278; 298). Изучаются проблемы исполнительской критики (см.: 76) и интерпретации в целом (см. например: 81; 86; 87; 139). Исследования индивидуальных исполнительских стилей тесно соприкасаются с изучением национального и исторического стиля в исполнительском искусстве (см., например: 82; 155; 221; 227; 263; 297; 365).

²⁰ Согласованность пианизма Скрябина с особенностями его индивидуального композиторского стиля отмечал Ан. Александров (103, 79). См. также: 143, 223.

²¹ Этим вопросам посвящена, в частности, статья С. С. Скребкова «Композитор и исполнитель» (в кн.: 284, 9—16).

Отношение музыкантов к исполнительской интерпретации музыкального произведения совсем неоднозначно. Споры вокруг вопроса «Нужна ли интерпретация?» носили подчас довольно бурный характер, приводя к полярно противоположным суждениям. Так, И. Стравинский прямо отрицал необходимость интерпретации: «...музыку следует исполнять, а не интерпретировать» (309, 125)²². Исполнители, напротив, горячо отстаивая свои творческие «права», пишут: «Исполнитель, *хочет он того или нет*, является интерпретатором» (П. Казальс, — 139, 90); «Интерпретатор — единственный посредник между прошлым и современностью...» (В. Фуртвенглер; цит. по: 82, 138); «Каждое музыкальное произведение можно исполнять, подходя к нему с разных точек зрения» (А. Гольденвейзер, — 87, 41). И — как вывод — слова Г. Рождественского: «Я — за интерпретацию (ее просто не может не быть!), интерпретацию как талантливое воссоздание авторских идей...» (386, 166).

Проблемы, затрагиваемые в работах о структуре исполнительской трактовки произведения, в крупном плане можно разделить на две группы. Первая — изучение и сравнение разных целостных исполнительских концепций сочинения, его «режиссерских» планов; вторая — сравнительный анализ музыкально-выразительных средств (динамики, артикуляции и др.).

Объяснение высших творческих достижений исполнителя через призму музыкально-выразительных средств присуще всем выдающимся высказываниям и в первую очередь исследованиям, принадлежащим советской музыковедческой школе, что свидетельствует о ее прочных материалистических позициях. Та или иная исполнительская трактовка обычно оценивается в высоких категориях музыкального содержания: отмечаются его стороны (логическая, эмоциональная, характеристическая), тесно связанные с эстетическими родами искусства — эпическим, лирическим, драматическим. Эстетические категории не только служат содержательной основой музыкального произведения как художественного результата композиторской деятельности, но и определяют деятельность исполнителя, а также слушателя. Так, на три основы исполнительства указывает Б. Л. Яворский (см.: 339). Это «интеллект» (логическая основа), «инстинкт» (вдохновение, эмоциональность) и «навык» (предметность, характеристичность игры). Три основы отмечены и Г. Рождественским: «ясность мысли», «накал эмоций», «блеск формы» (386). А. Ширинский пишет о трех исполнительских концепциях скрипичного концерта Шостаковича — эпической, интеллектуальной у Д. Ойстраха, драматической, динамичной у Л. Когана и лирико-психологической, эмоциональной у И. Безродного и

²² Однако композиторы, выступающие в роли исполнителей своих произведений, далеко не всегда придерживаются собственных указаний, то есть интерпретируют текст довольно свободно (об этом упоминает П. Казальс, называя имена Сен-Санса, Гранадоса и др.; см.: 139, 91).

В. Третьякова (см.: 365). А. Николаев (221) выделяет три исполнительских стиля: игра К. Игумнова, а также Г. Нейгауза, склонных к романтическому, поэтичному «пению» фортепианной звучности; характеризуется утонченно-лирической манерой; Н. Метнер и, отчасти, А. Гольденвейзер опираются, по мнению А. Николаева, на логический, интеллектуальный охват целого, придавая своему исполнению характер несколько сдержанного, подчас сурового «рассказа», повествования; что же касается стиля С. Фейнберга, то его основой автор считает импульсивную экспрессию исполнения, эмоциональность и порывистость. В интереснейшей беседе К. Игумнова с известным психологом Б. Тепловым отмечаются три типа ассоциативных связей, возникающих у исполнителя при работе над музыкальным произведением — создание определенной смысловой концепции, рождение эмоций, настроений и, наконец, возникновение зрительно-пейзажных, характеристических представлений (см.: 296).

Таким образом, круг проблем, связанных с исследованием исполнительского искусства, достаточно широк. Однако собственно музыкально-эстетические механизмы, благодаря которым возникает вариантная множественность исполнительской трактовки авторского текста, остаются все же недостаточно ясными. Иногда встречаются утверждения весьма метафорического характера: «Достаточно... было чуть-чуть „тронуть“ мелодию... несколькими динамическими, артикуляционными или ритмическими штрихами, и в ней слышалась жизнь, художественный образ» (24, 93). В данном случае автор, проводя прямые нити от первичных, простых средств — динамики, артикуляции — к наивысшему слою произведения — художественному содержанию, образности, преследует цель выразительно описать весь процесс исполнительской интерпретации. Однако, должны существовать какие-то логические звенья, необходимые для целостности общей цепи научно-теоретических рассуждений. По-видимому, только установление всех уровней в иерархической системе исполнительской интерпретации сможет дать ответ на вопрос о художественных механизмах вариантной множественности трактовок.

Уровни этой иерархии частично отмечены в разных работах. Например, О. Е. Сахалтуева и Е. В. Назайкинский пишут о «первичных» звуковых исполнительских средствах — звуковысотной интонации, темпе, агогике и др. «Все это является материалом, из которого музыкант создает более сложные соединения» (270, 59)²³. Два уровня системы исполнительских средств указаны А. Соколовым (298): *элементарные* средства (высота, длительность, громкость, тембр) и *сложные* (мелодия, метроритм, лад, фактура, форма-композиция).

²³ В то же время авторское обозначение темпа (или обобщенного характера исполнения) может получать множество конкретных исполнительских воплощений: «... и у „Maestoso“ есть бездна оттенков», — пишет Я. Зак (127, 89).

Более сложные средства также неравноценны по организации: мелодия, метроритм, тембр являются подсистемами в еще более сложных музыкально-языковых системах — форме-композиции и фактуре. Однако все это лишь основа для создания еще более высоких уровней художественного целого, например, для выявления жанровых особенностей музыки в той или иной интерпретации. Сама же жанровая система, также построенная иерархически, — основа для формирования самых высших слоев: системы художественных образов, образно-смыслового развития, становления эстетических категорий рода в музыке. Все уровни исполнительской интерпретации, этой колоссальной по сложности художественной системы, действуют одновременно.

Каким образом принимают участие в создании исполнительской трактовки «высшие» музыкально-языковые системы — форма-композиция и фактура? Форма «лепится» исполнителем постепенно, в процессе звукового развертывания произведения, разрастается из более мелких разделов (мотивов, фраз) и, «укрупняясь», получает наиболее полное выражение («кристаллизуется») лишь на композиционно-драматургическом масштабном уровне, то есть в объеме всего произведения. Фактура же проявляет свою специфику уже на самых мелкомасштабных уровнях: в пределах мотива, фразы, иногда даже субмотива может четко определиться склад и рисунок ткани (гомофонный или аккордовый, полифонический или гетерофонный, арпеджированный, гаммообразный, скачкообразный и т. п.) — организуется фактурное «ядро». Далее тип изложения либо сохраняется (например, имитационная полифония на протяжении всей фуги), либо изменяется, но и в этом случае новый тип изложения также формируется на уровне единиц малого масштаба — в пределах мотива или субмотива. Фактурный тип кристаллизуется на фоническом и синтаксическом уровнях (см. выше, гл. I).

Музыкальное произведение, следовательно, оборачивается к исполнителю в первую очередь именно фактурной стороной, где с первого момента звучания самоценным становится каждый голос, аккорд, каждая линия или пласт, тогда как форма-композиция — в целом — выстраивается лишь к концу исполнительского процесса. «Кристаллики» фактуры вовлекаются в общий музыкально-звуковой процесс, в результате которого возникает логически обобщенная структура-форма — «кристалл» (см. выше, с. 52). Непосредственное «соприкосновение» исполнителя с живой тканью сочинения требует от него большого внимания к музыкальной фактуре, к голосоведению (реальному и скрытому), к распределению функций рельефа и фона, к их соотношению.

Уместно задать вопрос: заложены ли в музыкальной фактуре возможности вариантной множественности исполнительских трактовок авторского текста? «Очень распространено мнение, — пишет С. С. Скребков, — что гармония и фактура неподвластны

исполнителю... эти две стороны музыкальной ткани произведения считаются неприкосновенными. Однако я беру на себя смелость утверждать, что некоторыми *скрытыми* возможностями свободы исполнитель располагает — не отступая от нотного текста композитора — и в отношении фактуры, и в отношении гармонии. Я имею в виду *выделение* (акцентировку) некоторых *голосов* в аккордах или в фактуре в целом» (284, 19). Автор определяет возможность исполнительской свободы в области музыкальной фактуры как различную реализацию каждым исполнителем объективного многообразия в отношениях между компонентами ткани (в одном и том же фрагменте, разделе, произведении). Это многообразие заключено именно в ткани сочинения, то есть в его музыкальной фактуре, и диапазон художественных возможностей, доступных реализации в живом звучании музыки, гораздо шире того, что фиксируется в нотном тексте. Именно об этой «неточности» авторского текста говорят и сами исполнители: «Сколько отличных музыкантов все еще находятся во власти нотного текста, хотя запись — лишь весьма ограниченное средство выражения», — утверждал П. Казальс (139, 90). В чем же, с позиций фактуры, заключается «ограниченность» нотного текста?

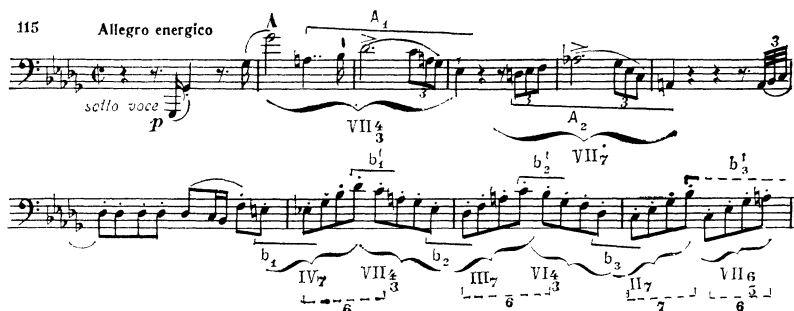
Каждый раздел музыкального произведения (даже отдельная линия, голос) почти всегда объективно содержит в себе признаки нескольких различных складов (одни — более «явные», другие — «завуалированные»). При исполнении же интерпретатор избирает из разных потенциальных фактурных возможностей, одновременно содержащихся в ткани, ту или те, которые наиболее соответствуют его творческому замыслу. Фактурно полиморфное целое понимается каждым исполнителем по-разному, а следовательно, и реализуется различно в исполнительских интерпретациях: так возникают исполнительские фактурные варианты одного и того же авторского текста. Такой исполнительский фактурный вариант текста можно назвать «*исполнительским фактурным наклоном*» ткани²⁴. Особенно актуален этот вопрос для дирижеров, исполняющих многослойную оркестровую музыку.

Однако predisposition к фактурной полиморфности свойственна не только сложным многопластовым образованиям ткани: она может присутствовать и в многоголосии с более однозначным фактурным строением, а также в пределах одногоголосия, заключающего в себе скрытое многоголосие. Обратимся вначале к последнему случаю.

В краткой одноголосной теме, как было показано во II гла-

²⁴ Плодотворное понятие «наклона» выдвинуто В. В. Протопоповым (246). Автор рассматривает это явление на уровне композиторского текста и в ракурсе музыкальной формы. Что же касается предлагаемого здесь понятия «исполнительского наклона», то оно относится к интерпретации и подлежит изучению в аспектах фактуры, синтаксиса, жанра, художественного содержания, равно как и формы-композиции.

ве, иногда содержатся признаки нескольких видов скрытого многоголосия. Например, в развивающей части темы фугато из сонаты си минор Листа слышатся скрытая имитационная полифония, скрытый аккордовый склад, а также скрытые гетерофонные параллелизмы.



Благодаря полиморфизму уже в одноголосии таятся широкие возможности разнообразных исполнительских решений: выявляя те или иные признаки скрытого многоголосия, исполнитель реализует «исполнительское фактурное наклонение». Степень же выраженности последнего у разных исполнителей оказывается различной — она зависит от творческого замысла музыканта. Разумеется, это разнообразие возможных решений возрастает в реальном многоголосии²⁵.

До недавнего времени тонкие отличия трактовок, воспринимаемые слушателем, трудно было сопровождать строгими доказательствами — эта возможность появилась с возникновением достаточно совершенной звукозаписывающей и звукоизмерительной аппаратуры. Метод анализа «вторичного графического текста» (на материале одноголосной мелодической линии, исполняемой солистами-инструменталистами) описан в статье Сахалтуевой и Назайкинского (270). Опираясь на предложенные авторами графики динамики, темпа и звуковысотной интонации мы покажем важную роль фактуры (а частично и других средств) в интерпретации, что позволит выявить «исполнительские наклонения», осуществленные тремя музыкантами, по-разному исполняющими пьесу Шумана «Грезы». Для анализа мы избираем лишь небольшой раздел — мелодическую волну, прихотливо ниспадающую в конце первого предложения, а также

²⁵ В. Крастинь пишет о фактурных различиях в прочтении текста баховских фуг: постоянное выделение Э. Фишером и С. Фейнбергом ведущего голоса ткани создает (если воспользоваться принятым в настоящей работе понятием исполнительского фактурного наклонения) «гомофонное исполнительское наклонение»; напротив, стремление Г. Гульда к подчеркиванию самостоятельности всех голосов, к линейности ведет к «полифоническому исполнительскому наклонению» (см.: 159).

ее повторы во втором периоде и в репризе. Раздел этот избран в силу его удивительного мелодического богатства, в нем сосредоточены основные стороны образного содержания пьесы.

Мелодическая линия содержит признаки нескольких *скрытых* складов: *имитационной полифонии* (три секвенционных мотива составляют как бы вступления имитаций в скрытом трехголосии), *гомофонии* (опорные точки фразы формируют нисходящую скрытую линию-рельеф, опеваемую, «оплетаемую» другими звуками); сами же мотивы, входящие в систему скрытых имитаций, имеют *аккордовое* строение (соль-минорное и фа-мажорное трезвучия).



Указанные признаки (в мелодии) тесно связаны с многоголосием пьесы. Так, в музыкальной ткани появляются имитационные переключки, охватывающие все голоса (конец периода). Гомофония — основа изложения, она подчеркнута «дуэтом согласия» между сопрано и тенором. Аккордовая же основа пьесы не нуждается в доказательствах: она представлена функционально ясными вертикалями на опорных долях тактов. Все свойства многоголосия находят преломление в строении ведущей мелодии.

Если проанализировать помещенные в указанной статье графики трех вариантов избранной фразы в исполнении П. Казальса (то есть ее звучание в первом периоде пьесы, затем при повторении периода и, наконец, в репризе), то выяснится следующее. П. Казальс в первом периоде создает имитационное «исполнительское наклонение», выделяя корреспондирующие субмотивы в мелодии звуковысотными средствами: кульминационные их ходы как бы гипертрофированы, увеличены примерно на 15—30 центов по сравнению с темперированным строем, как это указано на графиках (см.: 270, 65). При повторе периода исполнитель — благодаря темповым средствам — выявляет гомофонное «наклонение» субфактуры в фразе: некоторое замедление на мелодически опорных звуках делает их более рельефными (см.: 270, 67). В репризе же оба варианта синтезированы (см.: 270, 70).

Приведенный пример интересен не только методикой анализа «вторичного графического текста». Сравнение происходит сразу на двух уровнях: между разными исполнительскими трактовками (П. Казальс, Э. Фейерман, Л. Киш) и между разными исполнительскими вариантами внутри одной трактовки (период,

его повторение²⁶ и реприза). В исполнении Казальса намечена тенденция продвижения от выявления частных деталей к обобщенности — тенденция, присутствующая и в двух других трактовках и являющаяся, по-видимому, всеобщей. Сходство трактовок — в опоре на психологические законы восприятия (от первоначальной детализированности к последующей слитности).

Различия же определяются индивидуальными чертами исполнителей. Так, первый вариант фразы у Фейермана более детализирован, чем у Казальса: подчеркивается скрыто-аккордовая структура мотивов благодаря громкостным акцентам и замедлениям на звуках *си-бемоль* и *ля*, что ведет к известной декламационности (см.: 270, 72). Второй вариант фразы у Фейермана более «гомофонен», слитен (см.: 270, 73), в репризе же достигается обобщенность (см.: 270, 75).

В исполнении Киша расчлененность в первой фразе настолько велика (см.: 270, 79), что музыка «измельчена», его исполнение образует определенный стилистический диссонанс с характером произведения и вызывает у слушателей «двойственное впечатление», как указывают авторы упомянутой статьи (см.: 270, 77). Лишь в репризе Киш приходит к достаточной слитности фразировки (см.: 270, 82).

В исполнительских трактовках отражено тяготение каждого исполнителя к определенной стороне художественного содержания и к определенному эстетическому роду; качества эти в некоторой мере сфокусированы также и в пределах избранной фразы. Казальс склонен к эпичности, «мудрому», спокойному охвату целого, Фейерман — к эмоциональности, лирической импровизационности, а Киш — к темпераментной характеристичности, даже к известной драматизации шумановских «Грез», переходящей иногда в «мелодраму». Существенные различия между трактовками пьесы, находящие преломление уже в пределах небольшой фразы, олицетворяются через тончайшие оттенки «субфактурных наклонов» в мелодии, которые, в свою очередь, сформированы средствами динамики, темпа, штрихов, звуковосотной интонации.

Следует особо подчеркнуть, что сами идеи многоплановости музыкальной ткани, ее фактурной полиморфности очень актуальны для современного музыкознания. Одновременное сосуществование различных фактурных и субфактурных признаков, разных «исполнительских наклонов» одного авторского текста, наличие в ткани скрытого многоголосия наряду с реальным — все это указывает на беспредельное богатство внутренних резервов музыкального произведения.

Роль музыкальной фактуры в исполнительском процессе невозможно переоценить: умелое и продуманное, а иногда и интуитивно найденное «режиссерское» решение ткани, «высвечивание» одних элементов и «отодвигание в тень» других, созда-

²⁶ Л. Киш не повторяет период.

ние особой «воздушной перспективы» и многоплановости в ткани, рельефа и фона — все эти проблемы особенно занимают самих исполнителей, которые уделяют вопросам музыкальной фактуры в произведении гораздо больше внимания, чем форме-композиции. «Необходимо, чтобы главные элементы были сделаны выпуклыми, освещены светом, второстепенные — оставлены в тени или в полутени... Это перспектива распределения голосов по степени насыщенности их звучания», — указывал К. Н. Игумнов (цит. по: 202, 153). Г. Г. Нейгауз высказывался о необходимости расчленять слухом ткань на «звуковые планы» (цит. по: 347, 174). Ф. М. Блуменфельд говорил о «различении-переживании элементов музыкальной ткани в их одновременности (то есть по вертикали) и в их последовательном протекании (то есть по горизонтали)» (цит. по: 24, 81). Исполнители понимают фактуру как важнейшее художественное средство, трактуют ее как многокоординатную организацию музыкального пространства, содержащего в себе горизонталь, вертикаль и глубину (рельеф, фон, звуковые планы).

Однако, несмотря на богатые художественные возможности, фактура все же не является непосредственной «ступенькой» к образно-смысловому, содержательному слою произведения. Невозможно прямо связывать тот или иной вид изложения с образным характером музыки: существует еще одно логическое звено в общей иерархической структуре исполнительской интерпретации. Им является *жанровый* характер тематизма, формируемый разными сторонами музыкального языка, и в том числе — музыкальной фактурой.

Жанровая система — сложнейшее явление, состоящее из ряда сторон и компонентов, находящихся в определенных функциональных связях. В произведении возникают отношения между признаками первичных и вторичных жанров, между жанровыми слоями «высшего и низшего порядков», или, что то же, внешними и внутренними жанровыми слоями (см.: 289), жанровые модуляции, «сплавы» и т. д. (см.: 302). Не углубляясь в специфику проблемы, остановимся несколько подробнее на явлении жанровой многозначности отдельной музыкальной темы.

Различные жанровые признаки сосуществуют во многих темах. Например, тема прелюдии си минор ор. 32 № 10 Рахманинова содержит черты хорала (или хорового пения — благодаря многоголосной гоморитмичной аккордовой фактуре), размеренного шествия или танца (чему способствует ритмическая фигура триолей с пунктиром, нередко встречающаяся у Рахманинова в условиях танцевальной образности). Мелодия же верхнего голоса — вследствие поступенности, многократных возвращений кодним и тем же устоям и общему нисходящему движению — обнаруживает черты *lamento*; еще более глубокие истоки ее коренятся в богатейшей славянской культуре знаменного распева, откуда черпали мелодический материал многие русские композиторы — Мусоргский, Чайковский, Мясковский. У самого

Рахманинова много тем такого рода (в концертах, симфониях, прелюдиях, романсах, операх).

Перечисленные жанровые черты находятся в синтезе; в то же время в теме присутствует и «жанровая полифония» пластов, поскольку ткань расслаивается, выделяются аккордовые удары на слабых долях, генетически связанные с «колокольностью», столь важной для творчества Рахманинова.

Признаки разных жанров сосуществуют в теме одновременно, как бы «по вертикали»; при этом жанровая структура тематизма изменяется в процессе развития произведения «по горизонтали». Сами же жанровые признаки — как в пределах темы, так и в произведении — расцениваются исполнителем различно: одни будут показаны рельефнее, другие уйдут в «глубину», станут фоновыми. Весь комплекс потенциальных жанровых возможностей темы составляет жанровый характер тематизма, тогда как конкретное решение («выбор») зависит от творческого замысла исполнителя. Не в этой ли «объемности» жанровой структуры, имеющей вертикальное, горизонтальное и глубинное «измерения», опирающейся на многоплановость, рельефо-фоновые отношения между жанровыми признаками в теме и произведении, кроются ее тесные связи с фактурной системой, также содержащей три координаты — вертикаль, горизонталь, глубину?

Как показали анализы пьесы Шумана «Грезы», каждый исполнитель подчеркивал существенный для него жанровый оттенок целого, что свидетельствует о синтетической природе тематизма в произведении. По-видимому, можно ввести понятие, близкое по смыслу к «исполнительскому фактурному наклонению», — *«исполнительское жанровое наклонение»*, то есть избираемая музыкантом конкретная исполнительская реализация жанрового характера тематизма.

В отдельных случаях «жанровое наклонение» темы фиксируется в различных исполнительских редакциях сочинения. Так, тема до-минорной фуги из I тома ХТК Баха получает в разных редакциях различное толкование: К. Черни и В. Поливка предлагают артикулировать тему штрихом «сплошное *staccato*», Ф. Штаде — «сплошное *legato*»; однако в большинстве редакций синтезированы оба вида артикуляции. (Б. Муджеллини, Ф. Бузони, Б. Барток). Какие же предпосылки содержатся в теме к столь разным вариантам?

В одnogолосной мелодии отчетливо слышатся две скрытые линии; в конце темы последние пять звуков как бы воспроизводят в уменьшении (b_1) путь нижней линии (В). Эти пять звуков фактически образуют новый, третий скрытый голос («отслоившийся» от нижнего), который содержит в себе обобщение ритмоинтонационной сущности темы и находится недалеко от точки ее «золотого сечения». Он повторяет мелодический контур нижней скрытой линии, но при этом использует шестнадцатые, присущие верхней линии.



Возможно также и иное членение мелодической линии темы, также основанное на контрасте двух компонентов, но связанное с различием ритмических фигур: в этом случае возникает «диалог» двух скрытых голосов-«героев», каждый из которых придерживается своего «ритма речи» (фигурка с шестнадцатью у верхнего и фигурка восьмью — у нижнего). В пределах небольшой по протяженности одноголосной темы слышится настоящий «инструментальный театр», в котором один «герой» (вернее — «героиня»!) настойчиво повторяет свой «аргумент», тогда как второй продолжает «убеждать», постепенно «раздражаясь» (интервал между звуками увеличивается, интонации становятся более «эмоциональными»). Наконец, первый, «не терпя возражений», «перебивает» второго, вступая «раньше времени» (ямбическая фигурка становится хореической, изменяя свою стопу), и после выразительнейшей синкопы-остановки («осмысление», «остывание в споре») «герои примиряются» (обе скрытые линии сливаются в один звук). Конечно, приведенное описание «сценки» — лишь метафора, однако думается, что даже на весьма маломасштабном уровне музыкального целого — в одноголосной теме — можно, как уже говорилось (см. с. 152—153), видеть «зерна» образно-смысловых процессов, воплощающихся затем на более высоких уровнях, в пределах всего произведения (кстати, диалогичность темы находит естественное развитие в диалогичности, конверсационности фуги в целом).



Строение темы можно трактовать двояко: она может быть воспринята как соединение достаточно контрастных линий, интонационно различных, но при этом функционально равнозначных (это интонационно-контрастный вид скрытого двухголосия); можно слышать в теме и скрытую гомофонию, предполагающую, что линии не только интонационно различны, но и функционально неравноценны (одна может восприниматься как более рельефная, другая как фоновая). И в том, и в другом случаях функции обеих скрытых линий дифференцированы, что и находит отражение в редакциях Муджеллини, Бузони, Бартока.

Какие же «исполнительские жанровые наклонения» возможны в пределах этой темы? Верхний скрытый голос (имеется в виду пример 117) связан с танцевальной фигурой, характерной для жанра бурре (повторность, ритмическое дробление долей, преобладающее значение инструментального начала), а нижний, напротив, имеет «вокальную» природу (сравнительно протяженная мелодическая линия с чертами *lamento*, более медленный «темп» — половинные). В соответствии с этим возможны различные «исполнительские жанровые наклонения». Одно будет опираться на равновесие «танцевального» и «вокального» начала (то есть на интонационно-контрастный вид субфактуры); два других будут связаны с «гомофонным» пониманием субфактуры и выделяют (как рельеф) либо верхний скрытый голос (подчеркивая «инструментально-танцевальное» начало), либо, наоборот, нижний скрытый голос (акцентируя «вокальную» природу тематизма). Эта фактурная и жанровая многоосновность темы отражена в редакциях Муджеллини, Бартока, Бузони, тогда как в некоторых других редакциях не выявлена функциональная дифференциация скрытых линий в мелодии, а потому осталось нераскрытым и жанровое многообразие темы и, следовательно, не наместились предпосылки к различным исполнительским «прочтениям» ее. В этом причина меньшего художественного совершенства исполнительских редакций темы до минор (а также, по-видимому, и всей фуги), осуществленных К. Черни, Ф. Штаде и др.

Жанровый характер тематизма непосредственно связан с его *образным* характером: вероятно, почти любая тема (а тем более — произведение) включает в себе разные стороны музыкального содержания. Оттенки же этих сторон, их соотношения, пропорции могут быть необыкновенно разнообразными — они являются гранями художественного образа, заключенного в отдельной теме или в целом произведении.

О разных семантических гранях единого образа пишет С. С. Скребков, анализируя прелюдию до-диез минор Рахманинова в исполнении автора и в исполнении пианиста В. Бакхауза. Несмотря на различные исполнительские трактовки, произведение имеет единое образное содержание (образ траурного шествия), но, по словам исследователя, «это одно содержание может быть показано при исполнении *во множестве различных оттенков*»: Рахманинов раскрывает в нем «трагическую боль, душевное смятение», а Бакхауз — «величественную скорбь, трагическую скованность» (284, 18).

О множественности исполнительского образа, создаваемой разнообразными вариантами выделения и затушевывания тех или иных элементов общего художественного целого, пишет А. Николаев (220).

Образно-смысловой слой музыки — высший уровень иерархии, на котором процессы связаны с единым драматургическим замыслом исполнителя, с его «режиссерским» видением произве-

дения. Вслед за понятиями фактурного и жанрового «исполнительских наклонений» надо ввести также понятие различных «образно-смысловых исполнительских наклонений», объективно заключенных в едином художественном содержании произведения и реализуемых индивидуально каждым исполнителем. Образно-смысловые процессы, в свою очередь, включают в себе возможность различных исполнительских трактовок с позиций эстетической категории рода: так возникают лирические, эпические, драматические концепции произведения. По-видимому, здесь идет речь о художественном выборе высшего порядка — о «наклонении» *исполнительской интерпретации к тому или иному роду*.

Таким образом, становится ясно, что главная «пружина» в художественном механизме вариантности исполнительских трактовок авторского текста — это *возможность исполнительского выбора*, основанная на синтетическом характере всех уровней общей иерархии. Исполнитель имеет право творческого выбора одной из многих возможностей, объективно заложенных в тексте, начиная от простейших выразительных средств (чуть громче или тише, чуть быстрее или медленнее и т. д.) и более сложных систем фактурного, жанрового и композиционного «исполнительских наклонений» и кончая образно-смысловыми процессами — вплоть до целостной концепции («образно-смысловые наклонения» и «наклонения к роду»). Бесконечно богатый диапазон художественных возможностей, содержащихся в музыкальном произведении и по-разному реализуемых исполнителями, возникает в силу важнейшего эстетического закона — подвижного, мобильного соотношения рельефных и фоновых элементов в многоплановой структуре произведения. Художественная «игра» планами, требующая от интерпретатора «режиссерского» подхода к музыке, и есть основа неисчерпаемости исполнительского искусства. Какие бы уникальные исполнительские решения ни были созданы великими музыкантами прошлого и современности, всегда возможны новые творческие раскрытия авторского текста — в этом залог неувядаемой жизни исполнительского искусства.

Все предшествующие примеры касались одноголосия или мелодической линии в многоголосии. Это не случайно: множественность исполнительских вариантов зарождается именно на этом, самом низком уровне музыкальной ткани, поскольку почти любая линия содержит в себе возможности для различных исполнительских реализаций. Что же касается полимелодической ткани, то здесь эти возможности резко возрастают.

Хотелось бы предложить исполнительский анализ небольшого многоголосного произведения — сравнение двух выдающихся интерпретаций прелюдии Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна» (1-я тетрадь, № 8): в исполнении В. Гизекина и в исполнении А. Корто.

Эта прелюдия — одна из самых поэтичных в цикле, ее можно назвать «пьесой-портретом»: в ней преломлены традиции французских клавесинистов (напомним пьесы «Любимая», «Сестра Моника» Ф. Куперена, «Венецианка» Ж.-Ф. Рамо). Портретность понимается Дебюсси не только как обрисовка внешнего облика героини («волосы цвета льна»), но и как отражение внутренних черт характера — изящества, чистоты, женственности. Вместе с тем сама «зарисовка» приобретает оттенок мгновенного впечатления, мимолетно мелькнувшего видения — последнее очень характерно и для эстетики импрессионистов, и для жанра миниатюры, вмещающей «большое в малом», связанной не столько с действием, сколько с модусами-настроениями.

Сравнение двух выдающихся интерпретаций прелюдии обнаруживает различия в «прочтении» авторского текста на уровне образного содержания. Гизекинг подчеркивает в исполнении лирическую сущность пьесы, одухотворенность и теплую проникновенность образа пленительной юности. Корто слышит произведение по-другому. Обратимся вначале к трактовке Гизекинга.

Превалирующей в исполнении Гизекинга становится кантилена: она слышна в спокойном и нежном пасторальном наигрыше, в напевных фразах, широком мелодическом дыхании, в песенной основе прелюдии. Главное средство достижения кантиленного характера музыки, непрерывности ее течения — выделение в ткани рельефной, ведущей мелодии: везде ощутимо первенство верхнего голоса, остальные же линии пианист оставляет фоновыми, сопровождающими, благодаря чему создается та удивительная «воздушная перспектива», о которой так поэтично говорил К. Игумнов. Особенно заметно внимание Гизекинга к верхней рельефной линии в аккордовых построениях: исполнительское фактурное наклонение к гомофонии подчеркивается средствами громкостной динамики (верхний голос чуть громче других), агогики (чуть заметнее замедления на важных для ведущего голоса точках), а также артикуляции (в основном мягкое туше и штрих *legato*). В целом создается обаятельный девичий образ, раскрытый с позиции лирического модуса созерцания, даже благоговения перед красотой и душевной чистотой²⁷.

В исполнении Корто в прелюдии раскрываются несколько иные черты. Слушая его, в первую очередь обращаешь внимание на удивительное изящество и красочность, несколько капризную прихотливость и неуловимую зыбкость художественного образа. На передний план жанровой структуры выступает

²⁷ Лирический образ «Девушки с волосами цвета льна», созданный Гизекингем, перекликается с образом «Норвежской девушки» К. Бальмонта:

Очи твои голубые и чистые:

Слиянье небесной лазури с изменчивым блеском волны,

Пряди волос золотистые

Нежнее, чем нить паутины в сиянье вечерней луны.

особо изысканная скерцозность в сплаве с пасторальностью и песенностью. Тонкая и подчас неожиданная игра настроений, оттенков — все это напоминает многоцветную мозаику, яркую и колоритную: ассоциации с живописью проступают в исполнении Корто очень выпукло.

Иные, чем у Гизекинга, образные и жанровые наклонения потребовали и другого фактурного решения прелюдии. Пианист не стремится к созданию единого мелодического течения музыки с гомофонным выделением рельефа, он как бы рисует картину, слагающуюся из ряда микрофрагментов, фактурно окрашенных по-разному: то преобладает гомофонность (то есть какая-то линия ткани на время становится рельефом), то имитационность (возникают «переключки» между компонентами ткани), то аккордовость (все линии ткани функционально равноценны). Фактурные наклонения быстро сменяют друг друга, а в целом можно говорить о своеобразном проявлении «разнотемной полифонии», имея, конечно, в виду не собственно «темы», а отдельные небольшие фразы, мотивы, даже аккорды. Каждый элемент музыкальной ткани становится самоценным, как отдельный камень в пестрой мозаике.

Разделы, в которых Гизекинг выделяет мелодическую линию (верхний голос аккордов), Корто исполняет как чисто аккордовые вертикали (т. 5—6, 24—27). Контрапункт темы с многозвучным пластом звучит у Гизекинга как сольное «пение» с сопровождением, у Корто — как «дуэт» контрастирующих пластов (т. 8—9, 14, 33—34). Мелодическая волна, в едином движении устремленная у Гизекинга вверх, превращается у Корто в ряд мотивов (три малые волны), переключаящихся подобно имитациям (т. 19—21).

Различаются и трактовки заключительного пассажа пьесы. Гизекинг играет его на едином дыхании, *legato*; мелодия как бы истает в мерцающей дымке, постепенно вуалируется. Корто же подчеркивает в пассаже его звонкую «стаккатность», прихотливость и изящную шаловливость, «раскрашивая» его и дробя на отдельные созвучия (в тексте указан штрих *portamento*, который является средним между *legato* и *staccato*).



«Исполнительские композиционные наклонения» обеих трактовок тоже различны. Оба исполнителя трактуют прелюдию как трехчастную. Однако Гизекинг, с его стремлением к слитности,

завершает первую часть в 15-м такте, исполняя три предшествующих такта в том же песенно-лирическом характере, что и начальные; возникает тонально-гармоническая общность данного фрагмента с предыдущим, а длительный органнй пункт на тоническом звуке придает этому разделу некоторые черты дополнения к периоду. Лишь после этого Гизекинг немного увеличивает темп и активизирует движение, что характерно для средних частей. Благодаря каденции в тональности до-бемоль мажор, которую Гизекинг трактует как завершение первой части прелюдии, как бы перекидывается тонально-гармоническая арка к репризе, также начинающейся до-бемоль-мажорным трезвучием.

Корто, напротив, относит такты 12—15 к средней части, стараясь всемерно «расцветить» и разнообразить музыкальный образ: динамизация движения наступает у него раньше, чем у Гизекинга. Так, благодаря композиционной бифункциональности фрагмента в тактах 12—15 возникают два разных исполнительских решения простой трехчастной формы.

На примере исполнения даже столь миниатюрного произведения, как эта прелюдия Дебюсси, выявляются индивидуальные черты исполнительских манер двух выдающихся пианистов — В. Гизекинга, склонного к поэтичности, лирике, созерцательности, к раскрытию психологической глубины музыкального образа²⁸, и А. Корто, для которого важнее драматическая коллизийность, характеристичность, яркость²⁹. Аналогичные признаки творческих стилей обоих мастеров выявляются и в других прелюдиях. Например, в динамичной, темпераментной «театральной» сценке «Менестрели» (5-я тетрадь, № 12) Корто подчеркивает особую экспансивность, пестроту, даже экстравагантность образов. Для Гизекинга же и здесь более важными становятся лирические эпизоды, напевность как жанровое наклонение, рельефное выделение мелодической линии в гомофонном наклонении фактуры.

С другой стороны, сам факт существования столь разных исполнительских трактовок прелюдий Дебюсси свидетельствует о необыкновенной образной многозначности, о богатстве их музыкального содержания, что и открывает перед исполнителями неисчерпаемые возможности для его реализации в различных интерпретациях.

Изучение художественных механизмов, благодаря которым возникает феномен вариантной множественности исполнительских «прочтений» авторского текста, — одна из актуальных задач современного музыкознания. Исполнительское искусство

²⁸ Глубина и оригинальность его интерпретации произведений Дебюсси специально отмечается, например, Г. Коганом (см.: 147, стб. 979).

²⁹ О «театральной приподнятости трактовки» в интерпретациях А. Корто пишет К. Аджемов, подчеркивая, что пианист «прославился... исполнением... произведений... Дебюсси» (2, стб. 9).

раскрывает перед пытливым взором исследователей — исполнителей и музыковедов — свои сокровенные тайны и властно убеждает в том, что гениальные произведения музыкального искусства всегда несли и несут в себе поистине безграничные возможности воплощения в живом звучании — во все новых и новых выдающихся исполнительских трактовках.

Эту мысль замечательно сформулировал один из крупнейших исполнителей XX века — Пабло Казальс: «Какое изобилие вариантов, возможностей, оттенков, лишь частично отраженных в записи, представляет музыка великого мастера!» (139, 91).

Заключение

ОСНОВНЫЕ ВЕХИ ЭВОЛЮЦИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ. НЕКОТОРЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ

Музыкальная фактура ставит перед исследователями ряд сложных, актуальных и значительных проблем. Среди них — изучение имманентных свойств фактурной системы, организующей в музыке особое многокоординатное художественное пространство, исследование разнообразных форм взаимодействия фактуры с другими музыкально-языковыми системами — формой-композицией, синтаксисом, гармонией, мелодикой, инструментовкой, ритмикой, динамикой, агогикой, с регистровкой, темповой, артикуляционной организациями. Каждый из аспектов связан с главной целью — с раскрытием роли фактуры в становлении художественного содержания и жанровой организации музыкального произведения, развивающегося как в художественном времени, так и в художественном пространстве.

Бесконечное разнообразие художественных возможностей фактуры, раскрывшееся в лучших творениях европейского профессионального музыкального искусства, накапливалось постепенно, формировалось в процессе длительной эволюции. Музыкальная фактура как пространственная система имеет такую же долгую историю развития, как и сама музыка: художественное пространство и время — неотъемлемые ее основы. Этапы же эволюции фактуры связаны с глубокими, кардинальными закономерностями, приводящими к важным переломам в музыкальном мышлении Европы.

Исследуя эволюцию европейской музыкальной фактуры, нельзя не заметить необычайной сложности, зигзагообразности, разветвленности ее исторического пути, содержащего даже «отходы назад» от уже достигнутого (достаточно вспомнить попытки запрета на многоголосие в церковной музыке, предпринятые в конце XVI века на Тридентском соборе), а наряду с этим предвосхищения в творчестве великих мастеров тех фактурных явлений, которые получили развитие значительно позднее. Некоторые виды фактуры как бы исчезают на время, возрождаясь в последующих эпохах в новом качестве (примером может служить новая жизнь одноголосия в современной музыке).

Тенденция к постепенному усложнению, обогащению, развитию характерна для эволюции всех сторон музыкального ис-

кусства и, конечно, не является чем-то специфическим только лишь для фактуры. Между тем представляется, что можно рассматривать эволюцию фактуры в европейской музыке с позиций главного, основополагающего, природного свойства этой системы, организующей художественное пространство. С этих позиций развитие фактуры предстает как процесс постепенного закономерного освоения внутренних пространственных свойств музыки, все более широкого и глубокого раскрытия их художественных возможностей. История развития фактуры — это история завоевания (и одновременно построения на каждом историческом этапе) новых богатств музыкального пространства, это история обнаружения на каждом очередном витке эволюции особых, свойственных данной эпохе, специфических фактурно-пространственных решений музыкального целого.

Исторический подход к исследованию фактуры, как и любой другой музыкально-языковой системы, опирается на рассмотрение путей ее взаимодействия со всеми сторонами и элементами музыкального искусства в едином комплексе. Однако в данной книге не ставилась цель планомерного и всестороннего охвата исторической эволюции фактуры в таком комплексе: в музыковедческой литературе освещаются отдельные грани этого процесса. Вместе с тем рассмотрение эволюции музыкальной фактуры в европейском профессиональном искусстве с позиций ее *художественно-пространственной* природы еще не нашло отражения и в настоящем исследовании дается впервые. Суммируя основные положения книги, наметим основные вехи исторической эволюции фактуры именно в этом аспекте.

Первичное, древнейшее музыкальное звучание коллективного интонирования составляла, по-видимому, изначальная гетерофония, содержащая в себе квазиунисонную форму ткани (то есть пока еще не осознанную как истинный унисон и представлявшую собой скорее всего некую «утолщенную», «расплывающуюся» линию, как бы состоящую из ряда архаических «кластеров»). Такая «унисонная» линия временами обростала случайными, эпизодическими расщеплениями, послужившими (значительно позднее) зачатками различных форм многоголосия. (О ранних формах неодногоголосия свидетельствуют, в частности, старинные многоголосные инструменты — волейнка, авлос, лира и др.). Из древней гетерофонии, как из центра, расходились два генеральных пути эволюции фактуры — к чистому одноголосию и высокоразвитым видам многоголосия.

Однако, несмотря на некоторую предрасположенность древнего одноголосия к гетерофонным расслоениям, в нем, вероятно (во всяком случае на ранних стадиях), преобладала квазиунисонная форма ткани, а интонационное содержание ее характеризовалось наличием протянутых и «остинатно повторяемых», по выражению С. С. Скребкова (283), звуков — время от вре-

мени, быть может, звуковых «пятен». Р. И. Грубер прямо говорит о мелодической «застойности» (95, 10) узкодиапазонных древних напевов, а широкую интервалику в них объясняет как проявление «хаотической неупорядоченности» (там же, 16). Аналогичные примеры первобытного остинато приведены в книге Ю. Н. Тюлина (см.: 323, 86—89).

Таким образом, на первых порах становления самого примитивного музыкального целого, когда только еще происходят поиски и осознание опоры для коллективного хорового интонирования, формирующийся унисон берет на себя важнейшую функцию первичного художественного «устоя» среди безбрежного «хаоса» — океана звуков.

Найденный в мелодии звук долго не покидается, а если изменяется, то (если опираться на материал древних европейских культур) — с достаточной долей вероятности — на соседний: целое «вытягивается» в *горизонтальную* линию. Древние образцы содержат «*линейное*» пространственно-музыкальное измерение — это единственно возможное направление, в котором начинает разворачиваться пока еще примитивное художественное пространство древней музыки, резко ограниченное по вертикали микродиапазоном попевок и узким интервалом гетерофонных расщеплений, не имеющее музыкально-глубинной координаты. На этом этапе горизонтального одноголосного мышления еще нет четких граней между такими категориями, как форма (первичное построение типа фразы, мотива), лад (остинатное опевание устоя), фактура (первичное оформление линии-нити). Они выступают на этой стадии развития музыкального искусства в синкретическом единстве.

Такой вид ткани, где превалирует «линейность», был характерен для чрезвычайно длительного исторического промежутка времени. Истоки его уходят в глубочайшую древность, а сфера распространения, вероятно, глобальна, поскольку многие культуры прошли через такую стадию. Поэтому выдвинутое С. С. Скребковым понятие «остинатности» как принципа древнего музыкального мышления в сфере лада, фактуры и формообразования (см.: 283) можно метафорически трактовать и в другом смысле: как долго остающуюся неизменность, «остинатную» стабилизацию принципа музыкального мышления. Новые пространственно-музыкальные возможности раскрывались в «линейно»-горизонтальной унисонной ткани древности крайне медленно по сравнению с более поздними временами, когда процессы стали происходить с лавинообразным ускорением.

Поиски новых музыкально-пространственных возможностей зарождаются из стремления постепенно раздвинуть диапазон линии; особенно важную роль сыграло появление в ней мелодических скачков. Возникновение скачков — великий сдвиг в становлении музыкально-фактурного мышления, он указывает

на постепенное осознание *вертикальной* координаты в пределах одноголосной линии. Известные византийские, болгарские старинные напевы, духовные гимны, григорианские песнопения имеют иногда диапазон до сексты — октавы, скачки в мелодической линии расширяются до кварты. «„Завоевание“ кварты — факт огромного значения, быть может, наиболее выдающийся в истории ранних музыкальных культур», — пишет Р. И. Грубер (95, 20).

По-видимому, освоение музыкального пространства в различных национальных культурах происходило по-разному: например, в якутской музыке, как пишет Э. Алексеев (5), интервал кварты, будь то в виде поступенного тетрахорда или в виде мелодического скачка, был изначальным для народных песен. Однако и в пределах внеевропейских культур также происходило — в той или иной форме — «расширение» музыкального пространства, специфическое для определенных эпох, регионов, связанное с конкретными условиями развития музыкального искусства.

Появление и интонационная стабилизация скачков в мелодии, поначалу неосознанных, постепенно приучало слух к более широкому и все более явственно осознаваемому охвату музыкального пространства. Мелодический скачок создавал ощущение не только пробуждающейся вертикали, готовящей интервальное слышание, но также и первых признаков глубинной координаты в пределах линии: при появлении скачка второй из составляющих его звуков может в некоторых случаях выступать как рельефный, более яркий на фоне еще звучащего в памяти первого. «Благодаря тому что наш мозг обладает свойством удерживать реакцию на звук в течение некоторого времени после его исчезновения, инерция слухового раздражения образует некий слуховой след в нашем сознании», — пишет Ю. Н. Тюлин (323, 21). Слуховой след от первого звука — в сочетании с реально звучащим вторым — создает ощущение глубины внутри одноголосия. А поскольку мелодический скачок не есть интервал в одновременности, то внимание скользит от одного рельефного звука к другому (ибо сам скачок — рельеф на фоне поступенного движения). Здесь, в древних образцах, на первичных стадиях развития музыкального искусства, уже начинают формироваться динамичные закономерности глубинной мобильности, делаются самые первые шаги, ведущие к будущей полирельефности, но пока лишь в условиях одноголосия. В этом смысле «завоевание кварты» в виде мелодического скачка — важнейший шаг не только в интонационной сфере, которая впоследствии выработала ладовые кварто-квинтовые отношения T, D, S, но и в фактурной. Отсюда начинается интенсивное «завоевание музыкального пространства» по разным фактурным параметрам.

Первой все более интенсивно начинает реализоваться вер-

тикаль. Случайные, эпизодические гетерофонные расщепления одноголосия, мгновенные расслоения линии постепенно приобретали смысл закономерных, увеличиваясь по масштабам. Этот опыт закреплялся в музыкальной памяти певцов и слушателей: складывались древнейшие формы многоголосия. Способствовали этому и бытовавшие формы пения с аккомпанементом неодногоголосных инструментов.

Однако многоголосие как новый тип музыкального мышления, как стиль новой эпохи начинает формироваться в европейской профессиональной церковной музыке лишь к концу первого тысячелетия. Ранние практические опыты получают отражение и в высказываниях теоретиков музыки тех времен: таковы упоминание о «диафонии» и «симфонии» у Исидора Севильского (VII век), рассмотрение свойств интервалов в трактатах И. Эреугены (IX век), И. Коттона (XII век).

Какие новые музыкально-пространственные решения содержали ранние формы двухголосия (диафонии) IX века по сравнению с ранее господствовавшим одноголосием григорианского хорала? Каково было художественное воздействие новых фактурных форм на средневековых слушателей?

Ранние образцы многоголосия — органум, гимель, фобурдон — по своему фактурному смыслу были утолщенной линией-лентой. Главное фактурное достижение в их строении заключалось в том, что вертикальная координата ткани проявилась в них реально — не в виде мелодического скачка, а в виде интервала между звучащими линиями. Гоморитмическая дублировка основного напева (*vox principalis*) вторым голосом (*vox organalis*), происходившая в ранней диафонии параллельными квартами, квинтами, октавами, (двухголосно либо с дополнительными удвоениями), порождала монофункциональную структуру ткани, в которой голоса уравнивались в правах. Таким образом, в ранних образцах профессионального многоголосия древнейшая однокоординатная «линейность» трансформировалась в принципиально новое фактурно-пространственное образование, основанное уже на действии двух координат — горизонтали и вертикали: возникает «плоскостной» фактурный тип, обладающий неизмеримо большими художественными возможностями.

Факт расслоения одноголосной линии на двух-, трех-, четырехзвучную ленту был для фактуры историческим событием, не уступающим по своему значению «завоеванию кварты» в мелодике. Кварто-квинтовые и октавные параллелизмы, теперь уже в интервально-вертикальном плане, интенсивно укрепляли формирующееся ладовое сознание.

Переориентация музыкально-пространственной структуры ткани порождает и новый характер ее восприятия. Горизонтальное слышание линий обогащается оценкой их интервального соотношения. Однако вертикальная координата, как по-

казывают самые ранние дошедшие до нас образцы церковного пения, одобренные трактатами, была достаточно инертной: параллелизм гоморитмичных линий оставлял интервал между голосами неизменным. В ранних формах диафонии (и органума с дублировками) слух приучался к восприятию новой, вертикальной координаты музыкальной ткани в неизменных, достаточно стабилизированных формах. Фактурные формы, раскрывшие новые (по сравнению с одnogолосным григорианским хоралом) свойства разросшегося «вверх» и «вниз» художественного пространства, производили, наверное, большое впечатление на слушателей тех времен, воспринимавших звучность органума как «чудо» (см.: 115, 10).

Однако «плоскостное» многоголосие недолго оставалось неизменным и стабильным: процесс освоения новых фактурно-пространственных возможностей музыки шел ускоренно. Среди почти равноправных голосов многоголосия один — *cantus firmus* — все же был главным, другие дублировали его. И хотя на ранней стадии органума дублировки были почти равноценны основному голосу, тенденция ткани к расслоению постепенно пробивала себе путь.

Появление разнообразных видов голосоведения, разрушавших параллелизм раннего органума, приводит к созданию форм органума непараллельного. Уже не единая «лента», но несколько звучащих линий, движущихся даже в условиях гоморитмичности неодинаково, — это вызывало ощущение музыкального пространства, построенного как бы не совсем «плоскостно».

Важным шагом к возникновению, оформлению и осознанию качественно новой многоголосной ткани явилось нарушение гоморитмичности в бурно расцветших видах мелизматического органума. Фактурный смысл этого процесса состоял не только в создании интонационного контраста между линиями органума, но и в дифференциации их на рельефные и фоновые: созревает и укрепляется третья координата фактуры — *глубина*. Музыкальное пространство новых форм органума постепенно приобретает «объемные» свойства.

Дальнейший путь кристаллизации новых фактурных свойств музыки проходил чрезвычайно многообразно, однако все пути шли через постепенно формирующийся полифонический принцип. Ранние этапы развития имитации, канона, разнотемной полифонии XIII — XIV веков подготовили в недрах многочисленных жанров средневековой музыки мощный подъем полифонического искусства, опирающегося на тот вид фактуры, в котором организуется «объемное» музыкальное пространство полирельефной ткани.

Уже первичная форма нового склада — стреттная имитация — раскрепостила голоса, освободив их от гоморитмической скованности: применение принципа «переменности» (термин

С. С. Скребкова, — 283) открыло богатые выразительные возможности музыкального искусства. Мобильное перемещение тематического материала из голоса в голос создавало многократную интонационно-тематическую повторность и помогало избегать монотонности именно благодаря динамической природе полирельефности. Неодноплановость ткани, подвижность глубинной координаты в имитационно-полифонической фактуре приводили и к «диагональности» ее восприятия. Художественное пространство музыки не только разрасталось по вертикали: оно «раздвигалось вглубь».

Полифоническое мышление, раскрывшее художественные возможности тематического повтора в разных голосах, привело к созданию «неслыханных эффектов углубления музыкальной мысли, как бы погружения ее во внутреннее измерение музыки», — пишет об имитационно-полифоническом искусстве Ю. Н. Холопов (348, 128). А «внутреннее измерение музыки» — это и есть *мобильно* действующая глубинная координата фактуры, активно вторгшаяся в ранее скованную «плоскостную» ткань, освободившая ее и приведшая к замечательным художественным достижениям в освоении и построении новых ракурсов «объемного» музыкального пространства.

Постепенное освобождение от оков кварто-квинтового и октавного параллелизма средневековья принесло свободу не только мелодически-линейному мышлению. Реформировалась и вертикаль: кристаллизовался, насыщаясь терцовой полноточностью, аккордовый склад. Он обогащал полифонию, пришедшую к высшим достижениям имитационных форм строгого письма. Имитационная полифония XV—XVI веков пробудила в музыке небывалые силы, породившие роскошное «цветение» многоголосных хоровых массивов великих полифонистов.

Однако долг был еще путь до другой высочайшей вершины эволюции в фактуре — гомофонии. Имитационная полифония, требующая определенной быстроты переключения рельефа в полирельефной ткани, ставила резкие ограничения в размерах темы, не позволяя ей увеличиваться, не давая возможностей к широкому дыханию. Эти возможности возникли только в условиях гомофонного склада. Фактурный смысл гомофонии как склада «объемной» структуры заключается не только в господстве рельефной мелодии над аккомпанементом (полифоническая тема тоже рельефнее противосложения), но и в *стабилизации* функций рельефа и фона: мелодия не передает свое господство другим голосам и ни с кем его не делит (имеется в виду «чистая» гомофония; см. выше, с. 59). Эта стабилизация дала возможность мелодии, не скованной в гомофонии условиями краткости, разливаться вширь. «Новая оперная гомофония, столь простая в своих исполнительских средствах, как по волшебству, пленила музыкальную аудиторию Европы», — пишет С. С. Скребков (283, 111).

Неудивительно, что исследователи пользуются для описания вех в истории развития музыкальной фактуры такими образными выражениями, как «чудо», «неслыханные эффекты», «волшебство»: эти вехи стали кардинальными не только для фактуры, но и для всего музыкального искусства в целом.

Взаимодействие линейно-мелодической горизонтали, зародившейся в старинной полифонии, и откристаллизовавшейся в ее недрах полнозвучной аккордовой вертикали приводило к новым историческим явлениям, нашедшим развитие как в гомофонии, так и в полифонии свободного стиля. С одной стороны, эти явления воплотились в богатейших возможностях скрытого многоголосия: мелодическая горизонталь впитывает в себя достижения гармонической вертикали, воплощая в особых, скрытых формах мелодического движения разнообразные виды многоголосия. Активное развитие этой тенденции, которое вело к высокоорганизованным формам скрытого (мнимого) многоголосия, происходило в европейской музыке начиная с XVI—XVII веков и явилось результатом богатейших достижений реального многоголосия, в первую очередь имитационно-полифонического. Слух музыкантов и слушателей, уже воспитанный на многозвучиях дифференцированной полифонической ткани многоголосных хоровых массивов, был подготовлен к восприятию многоголосия в его новой форме — многоголосия, «скрывшегося» в пределах одноголосной мелодической линии. Трезвучная вертикаль, сформировавшаяся в недрах имитационного многоголосия и вполне освоенная слухом, помогала при восприятии одноголосия координировать скрытые голоса мелодии по ладогармоническим нормам постепенно кристаллизующейся классической гармонии. Первые, уже заметные ростки скрытого многоголосия встречаются в линиях средневекового мелизматического органума, получают достаточное и разнообразное развитие в одноголосных фрагментах музыки XVI—XVII веков (например, в темах полифонических произведений). Первая же настоящая историческая кульминация скрытого многоголосия наступает в XVIII веке, когда возникают обширные по протяженности инструментальные композиции для инструментов соло Баха, Телемана, Генделя.

С другой стороны, линейная поступательность мелодического движения помогла сформироваться (в пределах вертикально-аккордового склада) ладофункциональной устремленности неустоя к разрешению. Расцветают самые разнообразные формы гомофонии с ее широкой кантиленной мелодикой и богатейшим развитием.

Музыкальная фактура, сформировавшаяся как художественно-пространственная организация, многогранно воплощает «плоскостной» и «объемный» типы в виде различных складов и рисунков ткани. Она становится важной стороной тематизма, принимая активное участие в создании его жанрового облика.

способствует индивидуализации музыкального высказывания, преломляет неповторимые индивидуальные черты композиторского стиля.

Вместе с тем уже на первых этапах своей эволюции гомофония тесно переплетается с полифонией. Фактурное развитие в музыке барокко, классицизма, романтизма, импрессионизма — вплоть до современности — отражает разные этапы, виды, формы взаимодействия обоих представителей «объемного» типа, ведущие к многообразным формам полиморфного синтеза — полифонизированной гомофонии, полифонии пластов и иным образованиям. От них тянутся нити уже к самым разнообразным явлениям сегодняшнего дня, к все расширяющейся палитре фактурных форм современной музыки — как базирующихся на прежнем (но переосмысленном) опыте, так и раскрывающих новые, прежде неизвестные возможности музыкальной фактуры. Можно наметить несколько тенденций этого расширения.

Первая заключается в том, что никакие типы, виды, разновидности, завоеванные в прошлом, не исчезают в современном искусстве — они лишь модифицируются. Продолжает расцветать имитационная полифония (в выдающихся циклах фуг П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Р. Шедрина, в полифонических разделах и полифонических вариациях в музыке Н. Мясковского, В. Шебалина, Д. Шостаковича, А. Онеггера, П. Хиндемита). Богатое воплощение находят многообразные виды контрастной и подголосочной полифонии и сложнейшей гомофонии в творчестве И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Свиридова и очень многих других композиторов. Нашел «второе рождение» и гетерофонно-дублировочный склад (О. Мессиян, С. Слонимский).

Одновременно с «традиционными» видами фактуры возникают модифицированные (генетически связанные с ними), иные виды — наиболее общей чертой этой второй тенденции можно назвать усиливающуюся внутреннюю контрастность. Так, в современной музыке представлен большой класс фактурно-полиморфных образований, в основе которых лежит совмещение различных принципов строения фактуры в одновременности. Они нередко встречаются на драматургически ответственных участках композиции в кульминациях, чаще всего — в симфонической музыке (А. Онеггер, Н. Мясковский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Б. Тищенко, Р. Шедрин, Г. Канчели).

Наряду с традиционными и модифицированными типами изложения — и в этом заключена третья тенденция — современная музыка охотно обращается к «забытым» видам, таким, как, например, одноголосие. Обширные одноголосные эпизоды в многоголосной музыке нередко берут на себя важные драматургические функции (монологи в симфониях Д. Шостаковича, Б. Тищенко, в квартетах С. Цинцадзе). Особенно богато рас-

цветает одноголосие в многочисленных сочинениях без сопровождения — для скрипки, альты, виолончели, а тем более для духовых; где ткань принципиально одноголосна (сонаты и пьесы И. Стравинского и К. Дебюсси, Б. Бриттена и М. Вайнберга, С. Цинцадзе и Л. Грабовского, Ж. Ибера, С. Слонимского, А. Виеру, Э. Денисова, Л. Берио, Б. Тищенко, А. Жоливе и др.). Активное обращение к одноголосию указывает на еще более глубокое, чем прежде, осознание композиторами богатейших художественных возможностей скрытого многоголосия, заключенного в одноголосной линии и раскрывающегося в разнообразных формах, видах, жанрах музыки.

Переосмысление (или «ренессанс») известных типов фактуры совмещается в современной музыке с поисками нового, ранее неизведанного. По-видимому, такие поиски становятся более интенсивными в наше время, чем на прежних этапах истории музыки, и это — главная тенденция современности. Таково, например, новое фактурное явление XX века — сверхмногоголосие (гипермногоголосие). Его природа довольно сложна, истоки его восходят к разным складам. Художественный эффект сверхмногоголосных образований можно определить как «вибрирующий» кластер, обладающий повышенными фоническими свойствами: такое образование звучит как колористическое «пятно» (или «пульсирующий» объем).

В большинстве случаев многоголосная техника вводится в ткань оркестрового произведения как определенная краска и контрастирует с другими типами изложения. Однако иногда сверхмногоголосие является чуть ли не единственным способом изложения. Показательный пример — оркестровая пьеса Д. Лигети «Атмосферы».

Основной фактурный принцип произведения, в котором применен увеличенный состав симфонического оркестра с широким использованием *divisi*, — сверхмногоголосие с употреблением микрополифонической техники. «Мерцающие» звуковые «пятна», неясный гул множества глухих звуков, переплетение десятков линий, вступающих одновременно, близких по регистру, движущихся в оживленном темпе (в основном поступенно) — так возникает сонористическая звучность, фактурную сущность которой В. Лютославский определил как «магму». Она имеет внушительный «объем», ей присуща какая-то «тяжеловесность», «первородная» хаотичность; в ней заложены потенции к движению всей массы как почти недифференцированного монолита. На первый план выходят фонические свойства фактуры. Интересны, например, идущие одновременно в разных линиях и пластах ткани *crescendo* и *diminuendo*, вызывающие ощущение передвижения огромных, необъятных масс, «атмосфер». Смутные, сумрачно-глухие или пронзительно-режущие звучности, красочные переливы, колоссальные перепады регистров — эти «внечеловеческие» (быть может, космические)

образы стали нередкими в современном искусстве, преломляющем научно-технические идеи XX века.

Можно ли считать сверхмногоголосие складом? По-видимому, нет: приводя в различных произведениях приблизительно к одному фоническому эффекту (вибрирующему, «мерцающему пятну»), изложение может формироваться разными способами. В ряде случаев используется микрополифоническая техника (множество линий с интонационно близкими, а иногда и достаточно различающимися вариантами этих линий), применяются вертикальные созвучия-кластеры, их сочетания, мелкая фигурационная техника и другие рисунки, педали, органические пункты и т. п. В целом звучание такого «пятна» напоминает «сверх-утолщенное» одноголосие, то есть имеет как бы «линейную» структуру, но при этом — и «плоскостную» («пятно», а не линия), а также и «объемную» (в случае применения микрополифонической техники, в какой-то, хотя и небольшой, мере расслаивающей «пятно» на микропланы).

Очевидно, гипермногоголосие тесно соприкасается с гетерофонией: оба явления фактурно многозначны. И поэтому совсем не удивителен интерес современных композиторов и музыковедов к обоим этим явлениям. Если гетерофония изначально *синкретична*, то сверхмногоголосие *синтетично* по природе: они как бы «симметричны» друг другу в процессе исторической эволюции музыкальной фактуры. Сверхмногоголосие оказывается новым этапом развития гетерофонии — как «отрицание отрицания» («отрицание» тех видов фактуры, которые когда-то вытеснили гетерофонию).

Другое интересное фактурное явление нынешнего столетия — пуантилизм, ткань которого одновременно и «точечна», и «объемна». В поочередности включения разных регистров, в комплементарности на уровне одного звука, тона-«точки» выявляется полифоническая природа ткани; это роднит пуантилизм с имитационной полифонией¹. Зародившись в творчестве композиторов нововенской школы, пуантилизм развивался далее П. Булезом, К. Штокхаузенем. Отдельные пуантилистические вкрапления в ткань встречаются в произведениях Р. Леденёва, С. Слонимского, Р. Щедрина, Б. Тищенко, А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной и других советских композиторов.

Тенденция к дифференциации видов фактуры, опирающихся на художественно-пространственные основы, но «порознь» (глубинная «объемность» — в многослойных, развитых полифонических образованиях, вертикальная «плоскостность» — в дублировочном, утолщенном изложении мелодии, горизонтальная «линейность» и линейность — в современном одноголосии)

¹ Ц. Когоутек в цитированной книге пишет о тематизации отдельного тона в пуантилизме: «... отдельный тон или интервал берет на себя задачи, выполнявшиеся ранее мотивом, темой, музыкальной фразой. Тон... должен стать носителем музыкального выражения, идеи» (149, 182).

совмещается с обратной: стремлением к интеграции, синтезу разных фактурных принципов в разнообразных фактурно-полиморфных образованиях, а также в гипермногоголосии («линейность», «плоскостность», «объемность» в одновременности)².

Музыкальная фактура в современной музыке — закономерный следующий этап развития системы, в которой ничто из завоеванного на прежних этапах не теряется, но интенсивно модифицируется, приходит к новым, ранее не существовавшим явлениям.

Таким образом, одним из кардинальных критериев развития музыкального искусства всегда была и остается музыкальная фактура как важный показатель уровня музыкального мышления в ту или иную эпоху. От *горизонтально-«линейных»* мелодических образований к постепенному формированию *вертикально-«плоскостных»*, а затем *глубинно-«объемных»* форм полирельефной и монорельефной ткани — таков путь профессиональной европейской музыкальной фактуры как организации художественного пространства в музыке. Постепенное разрастание, расширение, углубление его, обогащение и усложнение форм ткани — это исторический процесс завоевания и построения музыкального пространства, освоения заложенных в нем выразительных возможностей, которые раскрываются средствами разных музыкально-языковых систем, но в первую очередь — фактурными средствами⁴.

Исторический путь от «плоскостного» типа как более ранней формы изложения ткани к более позднему и зрелому «объемному» находит интересную аналогию в сфере изобразительного искусства, которое проходит, по-видимому, примерно такие же этапы, но в специфических формах. На эти этапы указал Г. Вёльфлин. Он писал, что движение в истории изобразительных искусств «сводится к переходу от психологически более простых типов представления к психологически более

² О совмещении контрастирующих фактурных явлений и их динамическом «перерастании» друг в друга в современной музыке пишет А. Шнитке: «Одноголосие тяготеет к разветвлению, многоголосие — к слиянию <...> То и другое — следствие последовательного, до „границы противоположности“, *принципа вариантности*» (373, 228).

³ Вероятно, сходные процессы (но в сугубо индивидуальных формах) происходят не только в европейской музыке. Даже строго монодические культуры обнаруживают в структуре мелодики тенденцию к расслоению одноголосия на скрытые линии, а это явление, в свою очередь, приводит в ряде случаев к серьезным изменениям в фактурном мышлении. Так, в республиках Средней Азии музыкальное искусство, бывшее ранее одноголосным, в настоящий момент использует все виды развитого многоголосия. Процесс «модулирования» от одноголосного мышления к многоголосному происходил постепенно и шел одновременно с двух сторон: изнутри, в результате потенциальных расслоений одноголосной мелодии, и извне, благодаря знакомству с развитыми многоголосными культурами (в первую очередь — с русской) и воздействию их на развитие музыки Средней Азии в советское время.

сложным... *глубинное* представление всегда возникает после *плоскостного*» (54, 23; курсив мой. — М. С.-Ф.).

Такая «модуляция» от плоскостного представления к объемному, открытая Г. Вёльфлином в области изобразительных искусств при сравнении эпох Возрождения и барокко, находит удивительное воплощение в области музыкально-исполнительского искусства. Как пишет Н. Финкельберг в статье «Б. Л. Яворский об исполнительстве» (339, 18), выдающийся советский теоретик, сравнивая новаторский стиль фортепианного исполнения Шопена и Листа с более традиционной венско-пражской школой, высказывал мысль о том, что великие музыканты «...ввели в исполнительство понятие ракурса... воздушной перспективы, разноплановости...» (то есть исполнение стало «объемным»), в то время как традиционная школа «...играла все на переднем плане, в одном ракурсе...» (то есть «плоскостно»). От «плоскости» к «объему» — таков естественный и необходимый путь, характерный для многих явлений искусства.

Если продолжить аналогию между музыкой и изобразительными искусствами, можно представить эволюцию глубинной координаты в музыкальной фактуре следующим образом. «Плоскостной» тип (начиная от параллельных дублировок) трансформируется в «объемный» (максимальное проявление «объемности» — в полиморфных образованиях) подобно ряду явлений, взятых из сферы изобразительных искусств: настенная живопись (плоскостное изображение, содержащее глубинную координату в потенциальном виде); барельеф (приобретающий некоторую объемность); горельеф (объемность изображения возрастает); наконец, собственно скульптура (полностью объемное изображение, в котором глубинная координата выражена в наибольшей степени). Ясно, что приведенный для наглядности ряд из сферы разных видов изобразительного искусства расположен совсем не в той исторической последовательности, в какой протекает фактурная эволюция в музыке, но исключительно в логическом аспекте. Но, думается, такая аналогия правомерна: пространственные явления в музыке нередко вызывают ассоциации с явлениями из области изобразительных искусств⁴. Тенденция же развития от плоскости к объему, отмеченная Вёльфлином, по-видимому, реализуется в каждом искусстве по-разному. Напомним, что сходную мысль высказывал в своей книге Б. Виппер (см.: 63, 55).

⁴ Известно, например, что музыкальные композиции К. Чюрлёниса насыщены пространственно-живописной образностью лесных просторов, морской шири; это достигается рядом специфически-фактурных средств. В живописи же Чюрлёнис использует музыкально-пространственные приемы (смещения и симметричные сдвиги «голосов фуги», их «обращения»).

Рассматривая эволюцию европейской фактуры в целом, можно заметить важнейшую закономерность в строении самого ее эволюционного пути. Эта закономерность заключается в особом, многократном историческом *перемещении акцента* от фактурных форм, построенных на пространственных отношениях *стабильного* характера, к формам, основанным на *мобильных*, динамичных пространственных отношениях. Так, горизонтально-«линейная» структура («застойно»-остинатные линии древних напевов) надолго стабилизировалась в условиях архаической гетерофонно-унисонной ткани. Однако постепенно она начинает динамизироваться благодаря мобильным мелодическим скачкам, пробуждающим в линии вертикальное измерение, «расшатывающее» горизонталь. Вертикальная координата ткани реализуется, в свою очередь, в сравнительно стабильных, строгих формах раннего параллельного («плоскостного») органума, который опять-таки «взламывается» изнутри благодаря динамичному, мобильному действию формирующейся глубинной координаты фактуры. Особая подвижность и мобильность ее достигается в полирельефной «объемной» ткани имитационно-полифонического склада, в недрах которого вскоре начинает кристаллизоваться иная, снова более стабильная фактурная форма — монорельефная гомофония. Но и гомофония на новом историческом этапе непрестанно «взрывается» изнутри, вступая в сложные, динамичные, мобильные сочетания с полифонией: возникают разнообразные полиморфные образования. Принцип «перемещения акцента» от стабильности к мобильности и обратно действует в фактуре постоянно, но конкретные формы его воплощения зависят от художественных требований каждого этапа развития музыкального искусства.

Так, формы материализации фактурной мобильности приобретают удивительное разнообразие в зависимости от задач эпохи. В пределах музыкального мышления древности динамизация горизонтали осуществлялась через постепенно увеличивающиеся мелодические скачки: при восприятии «линейного» музыкального пространства слушательское внимание скользило внутри скачка по «диагонали», от одного звука к другому, то есть на уровне минимального компонента ткани — отдельного звука-точки. Полирельефность имитационной полифонии средневековья опирается уже на «диагональное» скольжение слушательского внимания внутри «объемного» пространства: движется более крупный компонент художественного организма — музыкальная тема. Наконец, современная полифония пластов оперирует единой и вместе с тем еще более крупной целостностью — многоголосным фактурно-тематическим слоем ткани, движущимся в «многообъемном» музыкальном пространстве. Наряду с этим пуантилистическое изложение как бы возвращает вновь — на новом этапе и в новом качестве — точно-звуковую полирельефность. Обе эти фактурные формы

(а также иные разнообразные виды современной полифонии и полиморфных сочетаний) опираются на «диагональность» их восприятия. Таким образом, основой динамических, мобильных форм фактуры в каждую историческую эпоху всегда служит принцип полирельефности, основанный на «диагональном» скольжении слушательского внимания в пространстве музыкальной ткани. Высшим же воплощением принципа полирельефности оказываются: глубинно-мобильный склад (полифония всех видов и разновидностей) и полиморфные образования.

Современные виды фактуры, развивая и модифицируя прежние, вступают друг с другом в новые отношения, но всегда подчиняются единой специфической цели фактурной системы — созданию особых художественных способов организации пространства в музыке, более глубокому раскрытию его выразительных возможностей. На современном историческом этапе образуются трансформированные виды горизонтальной «линейности», вертикальной «плоскостности», глубинной «объемности» в новых, не существовавших ранее формах фактуры. Эти формы совмещают в себе обе тенденции — стремление к мобильным, динамичным отношениям компонентов ткани и к стабильным, кристаллическим, которые взаимопроникают и взаимодействуют друг с другом. «Свертывая» на себе предшествующую эволюцию фактуры, они наполняются в современной музыке новым художественным содержанием. Иногда же «игра с художественным пространством» оказывается в центре внимания современных композиторов.

История фактуры в европейской музыке — это самый сложный зигзагообразный путь, наполненный неожиданными рывками вперед, в будущее, и временными откатами назад, а затем новыми возвращениями, но уже на более высоком уровне развития фактурного мышления. В этих «отрицаниях отрицаний» проявляется неизменно действующий закон становления всех музыкально-языковых систем, в том числе и фактуры. Противоположные тенденции разворачиваются в исторической последовательности и сосуществуют в одновременности, воплощаясь в бесчисленных конкретных фактурных формах, накопленных европейской музыкой за многие столетия. И сквозь их многообразие неуклонно пробивается основной принцип эволюции — поступательное движение к постижению художественных свойств пространства в музыке.

Эволюция европейской музыкальной фактуры, как и эволюция любой другой музыкально-языковой системы, отражает путь всего музыкального искусства. Исследование исторических вех развития музыки через призму фактуры помогает видеть особенности этого развития еще с одной, весьма важной позиции.

* * *

Музыкальная фактура обладает широкими художественными возможностями, способствует созданию целостности, единства произведения и иногда берет на себя основные организующие функции. Анализ разнообразных граней музыкальной фактуры так же важен для познания художественного содержания, как и анализ других музыкально-языковых систем. Он способен в некоторых случаях вскрыть такие ракурсы произведения, которые без учета свойств музыкальной фактуры не поддаются объяснению (это особенно заметно на материале современной музыки). В настоящее время, по-видимому, уже невозможно изучать проблемы стиля, жанра, музыкальной драматургии, формы-композиции, гармонии, не принимая во внимание активного взаимодействия этих систем с фактурой. Невозможно обойтись без фактурного анализа и при исследовании особенностей той или иной исполнительской интерпретации музыкального произведения. Интенсивное изучение специфики, взаимодействия фактуры с другими музыкально-языковыми системами — одна из актуальных задач современного музыкознания.

По мере углубления в проблематику музыкальной фактуры круг вопросов расширяется в «геометрической прогрессии» — само музыкальное искусство находится в постоянном становлении, в нем возникают новые творческие художественно-пространственные решения. Некоторые из проблем были рассмотрены или затронуты в этой книге.

Выдающийся музыковед Ю. Н. Тюлин высказал однажды (в письме от 5 января 1977 г., хранящемся в архиве автора настоящего исследования) такую мысль: «Проблема фактуры, еще мало разработанная в теоретическом музыкознании, чрезвычайно объемна и может служить темой многих научных трудов. По существу, она так же (если не более) неисчерпаема, как вопрос о гармонии, о которой написаны сотни книг...»

Это замечательное высказывание во многом послужило стимулом для работы над данным исследованием, в котором была предпринята попытка осветить различные, сравнительно мало разработанные ракурсы теории музыкальной фактуры. И если удалось хотя бы частично решить эти проблемы, автор сочтет свою цель достигнутой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азарков О. Об адекватности восприятия музыкального метра. — В кн.: 207, вып. 1 ✓
2. Аджемов К. Корто (Cortot) Альфред. — Муз. энци., т. 3. — М., 1976
3. Акимов Н. Не только о театре. 2-е изд. — Л. — М., 1966
4. Алексеев А. О пианистических принципах С. Е. Фейнберга. — В кн.: Мастера советской пианистической школы. — М., 1954
5. Алексеев Э. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни) — М., 1976.
6. Альшванг А. Оперные жанры «Кармен». — Избр. статьи. — М., 1959
7. Анализ музыкальных произведений: Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов, ч. 1. — М., 1977 ✓
8. Аравин П. Жанры казахской инструментальной музыки, вып. 1. — Алма-Ата, 1970
9. Аракелов Х. С. С. Скребков и грузинская музыкальная культура. — В кн.: 285
10. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. — В кн.: 237 ✓
11. Арановский М. Мелодика С. Прокофьева: Исследовательские очерки. — М., 1969
12. Арзаманов Ф. О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке. — В кн.: Вопросы музыкального формообразования. — М., 1980. — (Труды Гос. муз.-пед. института им. Гнесиных, вып. 46).
13. Арзаманов Ф. О постановке педагогических исследований в музыкальном вузе. — В кн.: Психолого-педагогические проблемы высшего музыкального образования. — М., 1979. — (Труды Гос. муз.-пед. института им. Гнесиных, вып. 43).
14. Аронов Р. О гипотезе прерывности пространства и времени. — Вопросы философии, 1957, № 3 ✓
15. Арутюнов Д. А. Хачатурян и музыка Советского Востока: Язык. Стил. Традиции. — М., 1983
16. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. — Л., 1963
17. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Мясковский как симфонист. — В кн.: 213, [ч.] 1
18. Асафьев Б. Николай Яковлевич Мясковский. — В кн.: 213, [ч.] 1
19. Аскин Я. Категория будущего и принципы ее воплощения в искусстве. — В кн.: 254 ✓
20. Ахмедова М. О национальной специфике туркменских фортепианных произведений. — В кн.: 137
21. Бабушкин С. Пространство и время художественного образа: Автореф. дис. — Л., 1971 ✓
22. Баренбойм Л. Аппликатурные принципы Артура Шнабеля. — В кн.: 65, вып. 3
23. Баренбойм Л. На уроках Ф. М. Blumenфельда. — В кн.: 68, вып. 1

24. Баренбойм Л. Ф. М. Блуменфельд: Биографический очерк и характеристика фортепианно-педагогических принципов. — В кн.: 65, вып. 2
25. Барсова И. Симфонии Густава Малера. — М., 1975
26. Барсова И. Камерный оркестр Пауля Хиндемита. (Kammermusiken № 1—7). — В кн.: 206, вып. 9
- ✓ 27. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М., 1975
28. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. — М., 1979
- ✓ 29. Баяхунов Б. Строение интермедий в полифонических циклах Баха, Хиндемита и Шостаковича. — В кн.: 209, вып. 4
- ✓ 30. Бельская Л. Об условных рефлексах на время у музыкантов. — В кн.: 70
31. Белова С. О мелодизации формы и некоторых чертах мелодического тематизма в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. — В кн.: 209, вып. 8—9
32. Белова С. О некоторых структурных особенностях мелодического тематизма К. Дебюсси. — В кн.: 209, вып. 8—9.
33. Бер М. Оркестровка мелодических (солирующих) голосов в произведениях Д. Д. Шостаковича. — В кн.: 361
- ✓ 34. Бергер Н. Гармония как пространственная категория музыки. Автореф. дис. — Л., 1980
35. Бергинер Б. О полифоническом развитии в сонатных формах квартетов. Б. Бартока. — В кн.: 235
36. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке/С дополнениями Рихарда Штрауса. Т. 1, 2. — М., 1972
- ✓ 37. Берсенева В., Яглом И. Симметрия и искусство орнамента. — В кн.: 254
38. Бершадская Т. Лекции по гармонии. — Л., 1978
39. Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. — Л., 1961
- ✓ 40. Благый Д. Значение образных ассоциаций в работе педагога-пианиста. — В кн.: Методические записки по вопросам музыкального образования. — М., 1966
- ✓ 41. Благый Д. К пониманию пианистом авторского текста (заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначениях). — В кн.: 68, вып. 3
42. Блохинцев Д. Некоторые вопросы развития современной физики. — Вопросы философии, 1959, № 10
- ✓ 43. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. — М., 1978.
44. Богатырева Е. О фактуре русской симфонической музыки. — Рига, 1981
45. Бобыно Г. Современная настройка фортепиано. — В кн.: 207, вып. 1.
- ✓ 46. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии). — Л., 1973
- ✓ 47. Брюсова Н. Временное и пространственное строение формы. — М., 1911
- ✓ 48. Бузони Ф. Ценность обработки. — В кн.: 368, вып. 1
49. Вальтер Б. О музыке и музицировании. — В кн.: 136, вып. 1
50. Ванслов В. Изобразительное искусство и музыка: Очерки. 2-е изд. — Л., 1983
51. Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра. Т. 1. — М., 1952; т. 2. — М., 1959
52. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. — М., 1972; ч. 2 и 3. — М., 1978
53. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. — М., 1975
54. Вельфлин Г. Истолкование искусства. — М., 1922
55. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М. — Л., 1930
56. Верпик А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. 2-е изд. — М., 1978
- ✓ 57. Вернадский В. Проблема времени в современной науке. — Изв. АН СССР, 7-я серия, ОМЕН, № 4, 1932
58. Веселовский А. Историческая поэтика. — М., 1940
- ✓ 59. Визель З. О классификации типов фактуры (уточнение классификации и терминологии основных понятий фактуры). — В кн.: 239

60. Вилковир Е. Техника переложения для духового оркестра. — М., 1964
- ✓ 61. Вильницкий М. К истории развития представлений о пространстве и времени в классической физике. — Киев, 1955
62. Виноградов В. Стиль «Пиковой дамы». — В кн.: Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Кн. 2. — М. — Л., 1936
63. Виппер Б. Статьи об искусстве. — М., 1970
- ✓ 64. Витачек Ф. Очерки по искусству оркестровки XIX в. — М., 1979
- ✓ 65. Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2. — М., 1958; вып. 3. — М., 1962; вып. 4. — М., 1967; вып. 5. — М., 1969
66. Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. — М., 1976. — (Труды Гос. муз.-пед. института им. Гнесиных, вып. 20)
67. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 11. — Л., 1972; вып. 15. — Л., 1977
68. Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1. — М., 1965; вып. 2. — М., 1968; вып. 3. — М., 1973.
69. Восприятие музыки. — М., 1980
- ✓ 70. Восприятие пространства и времени. — Л., 1969
- ✓ 71. Вудвортс Р. Экспериментальная психология. — М., 1950
72. Вундт В. Введение в психологию. — Одесса, 1912
- ✓ 73. Выготский Л. Психология искусства. 2-е изд. — М., 1968
- ✓ 74. Вязкова Е. О некоторых особенностях творческого процесса Бетховена. — В кн.: 66
75. Гайдамович Т. Встречи с Мастером. — Сов. музыка, 1980, № 12
76. Гаккель Л. Исполнительская критика. Проблемы и перспективы. — В кн.: 65, вып. 5
77. Галицкая С. Теоретические вопросы монодии. — Ташкент, 1981
78. Гарбузов Н. Древнерусское народное многоголосие. — М., 1948
79. Гаспаров Б. О некоторых принципах структурного анализа музыки. — В кн.: 237
80. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. — М., 1983
81. Гинзбург Г. Заметки о мастерстве. — В кн.: 68, вып. 2
82. Гинзбург Л. Об интерпретации музыки XVIII в. — В кн.: 208, вып. 8
83. Гиро Э. Руководство к практическому изучению инструментовки / Новая редакция и дополнения Д. Рогаль-Левицкого. 3-е изд. — М., 1934.
84. Глинка М. Заметки об инструментовке. — Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. 1. — М., 1973
85. Годовский Л. По поводу транскрипций, аранжировок и парафраз. — В кн.: 368, вып. 1
86. Гольденвейзер А. О музыкальном исполнительстве (Из заметок старого исполнителя-пианиста). — В кн.: 65, вып. 2
87. Гольденвейзер А. Об исполнительстве. — В кн.: 68, вып. 1
88. Горчаков С. Практическое руководство по инструментовке для духового оркестра: Переложения фортепианных произведений. — М., 1962
89. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. 2-е изд. — Киев, 1973
- ✓ 90. Готлиб А. Фактура и тембр в ансамблевом произведении. — В кн.: 208, вып. 9
91. Гофман И. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре. — М., 1961
92. Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. — М., 1961
93. Григорьев С. Теоретический курс гармонии. — М., 1981
94. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. — 3-е изд. — М., 1977
- ✓ 95. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Ч. 1. 3-е изд. — М., 1965
- ✓ 96. Грудман Г., Мис П. Как Бетховен пользовался педалью? — В кн.: 208, вып. 6
- ✓ 97. Грюнбаум А. Философские проблемы пространства и времени. — М., 1969
98. Гуляницкая Н. Современное учение о гармонии: Теоретические концепции - англо-американских учебных курсов. Автореф. дис. — М., 1977
99. Гуревич Л. Некоторые особенности оркестровой фактуры произведений Кара Караева. — В кн.: 239

- V100. Гюйо Ж. М. Происхождение идеи времени. — Спб., 1899
 V101. Делицьева Н. О воспитании певца-художника. — В кн.: 208, вып. 10
 102. Дельсон В. Владимир Владимирович Софроницкий. — В кн.: 65, вып. 2
 V103. Дельсон В. Проблемы исполнения фортепианных произведений Скрябина и Прокофьева. — В кн.: 65, вып. 3
 104. Денисов Э. Об оркестровке Д. Шостаковича. — В кн.: 109
 105. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. — В кн.: 314
 V 106. Дидро Д. Разрозненные мысли о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии. — Соч. Т. 6. — М. — Л., 1946
 107. Дмитриевский Г. Хороведение и управление хором. — 2-е изд. — М., 1957
 108. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. — Л., 1962
 109. Дмитрий Шостакович. — М., 1967
 110. Должанский А. Относительно фуги. — Сов. музыка, 1959, № 4
 111. Дольво А. Речитативы в вокальном искусстве. — В кн.: 65, вып. 3
 112. Дубовский И., Евсеев С., Способин И. Практический курс гармонии. Ч. 2. — М., 1935
 113. Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья X—XIV века. — М., 1983. — (История полифонии, вып. 1)
 114. Евдокимова Ю. Тематические процессы в мессах Палестрины. — В кн.: 313
 115. Евдокимова Ю. У истоков многоголосия (К истории жанра органума). — В кн.: 316
 116. Евлахов О. Проблемы воспитания композитора. — Л., 1963
 117. Евсеев С. Русская народная полифония. — М., 1960
 118. Егоров А. Теория и практика работы с хором. — М., 1951
 119. Егоров Б. Категория времени в русской поэзии XIX в. — В кн.: 254
 V120. Ещенко М. Этюды Шопена (исполнительский анализ в классе проф. С. Е. Фейнберга). — В кн.: 68, вып. 3
 121. Жегин Л. «Иконные горки»: Пространственно-временное единство живописного произведения. — Тарту, 1965. — (Ученые записки Тартуского гос. университета. Труды по знаковым системам. II, вып. 181)
 122. Жегин Л. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). — М., 1970
 123. Жирмунский В. Теория стиха. — Л., 1975
 124. Завгородняя Г. Выразительность полисочетаний в оратории А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре». — В кн.: 66
 125. Задерацкий В. Полифония позднего Стравинского: Вопросы интервальной и ритмической плотности, стиливого синтеза. — В кн.: 206, вып. 9
 126. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. — М., 1980
 127. Зак Я. О некоторых вопросах воспитания молодых пианистов. — В кн.: 68, вып. 2
 128. Зарухова С. О двух приемах голосоведения в казахской домбровой музыке. — В кн.: 209, вып. 4
 129. Зетель И. Снова звучит музыка Метнера. — В кн.: 65, вып. 5
 V 130. Зингер Е. К проблеме исполнения фортепианных сочинений А. Н. Скрябина. — В кн.: Вопросы исполнительского искусства. — Новосибирск, 1974
 131. Зобов Р., Мостепаненко А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. — В кн.: 254
 132. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения. — М., 1963
 133. Иванов В. Категория времени в искусстве и культуре XX в. — В кн.: 254
 134. Измайлова Л. О тематическом складе вертикали в поздних сочинениях Дебюсси. — В кн.: 209, вып. 6
 V135. Интонация и музыкальный образ. — М., 1965
 136. Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. — М., 1962; вып. 3. — М., 1967
 137. История и современность: Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. — М., 1972
 138. Коган М. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки. — В кн.: 254

139. Казальс П. Об интерпретации. — Сов. музыка, 1956, № 1
140. Каменский В. К вопросу об оркестре и оркестровом стиле Бетховена. — В кн.: 209, вып. 5
141. Каменский В. Об оркестровой драматургии Бетховена. — В кн.: 209, вып. 6
142. Каменский В. Тембровое воплощение компонентов оркестровой фактуры музыки Бетховена. — В кн.: 209, вып. 8—9
143. Кандинский А. О взаимовлиянии композиторского и исполнительского творчества Рахманинова: Автореф. дис. — М., 1980
144. Карс А. История оркестровки. — М., 1932
145. Кастальский А. Особенности народно-русской музыкальной системы. — М., 1961
146. Кечухашивили Г. К проблеме психологии восприятия музыки. — Вопросы музыкознания, т. 3. — М., 1960
147. Коган Г. Гизекинг (Gieseeking) Вальтер. — Муз. энци., т. 1. — М., 1973
148. Коган Г. О фортепианной фактуре: К вопросу о пианистичности изложения. — М., 1961
149. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М., 1976
150. Комиссаров В. Слово о переводе (очерк лингвистического учения о переводе). — М., 1973.
151. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. 5-е изд. — М., 1981
152. Конен В. Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии. 2-е изд. — М., 1975
153. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. 2-е изд. — М., 1975
154. Коральский А. О некоторых тенденциях к двухголосию в узбекской модии. — В кн.: 137
155. Котляров Б. О некоторых особенностях исполнительского стиля молдавского народного скрипичного искусства. — В кн.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. — М., 1973
156. Кочарова Г. Полифоническая природа гармонии Д. Д. Шостаковича: — Автореф. дис. — Киев, 1981
157. Кравков С. Взаимодействие органов чувств. — М., 1948
158. Кравченко Т. О редакциях Второго концерта для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского. — В кн.: 65, вып. 2
159. Крастинь В. Традиции и новаторство в исполнительском искусстве. — В кн.: 65, вып. 5
160. Кудряшов Ю. Гокет в музыке средних веков. — В кн.: 238, вып. 3
161. Кулаковский Л. О русском народном многоголосии. — М., 1951
162. Куницына И. Некоторые особенности подголосочной полифонии С. Прокофьева. — В кн.: 235
163. Курт Э. Основы линейного контрапункта. — М., 1931
164. Кушнарёв Х. О полифонии. — М., 1971
165. Левандо П. Проблемы хороведения. — Л., 1974
166. Левая Т. Отношения горизонтали и вертикали в фугах Шостаковича и Хиндемита. — В кн.: 235
167. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. — М., 1930
168. Лессинг Г. Э. Лаокоон или о границах живописи и поэзии. — Избр. произведения. — М., 1957
169. Леонардо да Винчи. Книга о живописи. — М., 1934
170. Ливанова Т. Борис Робертович Виплер и его научное наследие. — В кн.: 63
171. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Ч. 1. — М. — Л., 1948; ч. 2. — М., 1980
172. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т.1. — М., 1983; т. 2. — М., 1982
173. Лисса З. Проблема времени в музыкальном произведении. — В кн.: 135
174. Лист Ф. Транскрипции сочинений разных композиторов: Симфонии Л. Бетховена (№ 1—5), т. 2. — М., 1970 (см. «Примечания»).
175. Листопадов А. Донские исторические песни. — Ростов-на-Дону, 1946
176. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. — М., 1979
177. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения. — Вопросы литературы, 1968, № 8

178. *Лихачева И.* Тематизм и его экспозиционное развитие в фугах Г. Щедрина. — В кн.: 235
179. *Лицвенко И.* Практическое руководство по хоровой аранжировке. 2-е изд. — М., 1965
180. *Лицвенко И.* Техника переложения сольных вокальных произведений для разных хоровых составов. — М., 1964
181. *Ломанов М.* Элементы симметрии в музыке. — В кн.: 207, вып. 1.
- ✓ 182. *Ломов Б.* Некоторые черты динамики образа в процессе пространственного воображения. — В кн.: К проблеме восприятия пространства и пространственных представлений. — Л., 1959
183. *Лосев А.* Хтоническая ритмика аффективных структур в «Энеиде» Вергилия. — В кн.: 254
184. *Лотман Ю.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. — Тарту, 1965. — (Ученые записки Тартуского гос. университета. Труды по знаковым системам. II, вып. 181)
- ✓ 185. *Лотман Ю.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. — Тарту, 1968. — Ученые записки Тартуского гос. университета. Труды по русской и славянской филологии. XI. Литературоведение, вып. 209)
186. *Лысяная-Герасимова О.* Упражнения и методические рекомендации по курсу полифонии на основе пространственно-ассоциативных представлений о фактурной организации. — Харьков, 1980
- ✓ 187. *Магницкая Т.* К вопросу о теории музыкальной фактуры. — В кн.: 239
- ✓ 188. *Мазель Л.* О мелодии. — М., 1952
189. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. 2-е изд. — М., 1979
190. *Мазель Л.* Проблемы классической гармонии. М., 1972
191. *Мазель Л.* О фуге до мажор Шостаковича. — В кн.: 361
192. *Мазель Л.* Статьи по теории и анализу музыки. — М., 1982
193. *Мазель Л., Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методики анализа малых форм. — М., 1967
- ✓ 194. *Мартынов В.* Время и пространство как факторы музыкального формообразования. — В кн.: 254
195. *Медриш Д.* Структура художественного времени в фольклоре и литературе. — В кн.: 254
- ✓ 196. *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М., 1976
197. *Медушевский В.* О музыкальных универсалиях. — В кн.: 285
198. *Мейлах Б.* Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества. — В кн.: 254
- ✓ 199. *Мелик-Пашаева К.* Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции. — В кн.: 238, вып. 3
- ✓ 200. *Мержанов В.* Пятая соната Скрябина (из опыта исполнителя и педагога). — В кн.: 68, вып. 3
201. *Милка А.* Теоретические основы функциональности в музыке. — Л., 1982
- ✓ 202. *Мильтштейн Я.* К. Н. Игумнов и вопросы фортепианной педагогики. — В кн.: 68, вып. 1
203. *Молчанов В.* Время как прием мистификации читателя в современной западной литературе. — В кн.: 254
204. *Морёнов В.* Трактовка тонической функции в гармонии Мясковского. — В кн.: 315
205. *Мостепаненко А.* Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. — Л., 1969
206. Музыка и современность. Вып. 4. — М., 1966; вып. 5. — М., 1967; вып. 8. — М., 1974; вып. 9. — М., 1975
207. Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. — М., 1970; вып. 2. — М., 1973; вып. 3. — М., 1978
- ✓ 208. Музыкальное исполнительство. Вып. 6. — М., 1970; вып. 8. — М., 1973; вып. 9. — 1976; вып. 10. — М., 1979
209. Музыкознание. Вып. 4. — Алма-Ата, 1968; вып. 5. — Алма-Ата, 1971; вып. 6. — Алма-Ата, 1973; вып. 8—9. — Алма-Ата, 1976
210. *Мутли А.* Мелодические функции голосов многоголосной музыки (рукопись)

211. Мюнш К. Я — дирижер. 3-е изд. — М., 1982
212. Мясковский Н. Автобиографические заметки о творческом пути. — Сов. музыка, 1936, № 6
213. Н. Я. Мясковский: Статьи, письма, воспоминания, [ч.] 1. — М., 1959; [ч.] 2: Автобиография. Статьи, заметки, отзывы. — М., 1960
214. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972
- ✓ 215. Назайкинский Е. Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии. — В кн.: 285
216. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. — М., 1982
- ✓ 217. Назайкинский Е. О константности в восприятии музыки. — В кн.: 207, вып. 2
- ✓ 218. Незванов Б. К воспитанию внутреннего слуха. — Сов. музыка, 1980, № 6
219. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 4-е изд. — М., 1982
- ✓ 220. Николаев А. Еще раз о семиотике и множественности исполнительского образа. — В кн.: 208, вып. 8
221. Николаев А. Московская фортепианная школа и ее выдающиеся представители. — В кн.: 68, вып. 1
222. Николаева Н. Тринадцатый квартет Н. Я. Мясковского: Пояснение. — М., 1953
223. Оборин Л. Композитор-исполнитель. — В кн.: 68, вып. 3
224. Одоевский В. Муз.-лит. наследие. — М., 1956
225. Окраинец И. Инструментализм как фактор стиля и формообразования. — Сов. музыка, 1980, № 7
226. Орджоникидзе Г. Симфонические поэмы Р. Штрауса. — В кн.: 285
227. Оприца (Березовикова) Т. О взаимосвязях инструментального творчества молдавских композиторов и национального исполнительского стиля (рукопись)
- ✓ 228. Павлов В. Логические функции категорий пространства и времени. — Киев, 1966
- ✓ 229. Панкевич Г. Проблемы анализа пространственно-временной организации музыки. — В кн.: 207, вып. 3
230. Панкратов С. О мелодической основе фактуры фортепианных сочинений Скрябина. — В кн.: 66
- ✓ 231. Панкратов С. Принципы фактурной драматургии фортепианных сочинений Скрябина. — В кн.: 66
232. Панкратов С. Удвоения мелодической линии. — В кн.: 239
- ✓ 233. Папуш М. Элементы учения о мелодии. — В кн.: 207, вып. 3
- ✓ 234. Пигров К. Руководство хором. — М., 1964
235. Полифония: Сб. теоретических статей. — М., 1975
236. Попеляш Л. О фактурных предпосылках политональности. — В кн.: 285
- ✓ 237. Проблемы музыкального мышления. — М., 1974
- ✓ 238. Проблемы музыкальной науки, вып. 3. — М., 1975
- ✓ 239. Проблемы музыкальной фактуры. — М., 1982. — (Труды Гос. муз.-пед. института им. Гнесиных, вып. 59)
240. Прокофьев С. Новая советская симфония. — В кн.: 213, т. 1
241. Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. — М., 1967
242. Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Т. 1. — М., 1962
243. Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Т. 2. — М., 1965
244. Протопопов В. Контрастно-составные формы. — Сов. музыка, 1962, № 9
245. Протопопов В. О единстве цикла в Одиннадцатой симфонии «1905 год» Д. Шостаковича. — В кн.: Сообщения Института истории искусств Академии наук СССР, вып. 15. — М., 1959
246. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена: Сонатно-симфонические циклы ор. 1—81. — М., 1970
247. Протопопов В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха: Очерки. — М., 1981
248. Рабей В. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло. — М., 1970

249. Райт Ф. Будущее архитектуры. — М., 1960
- ✓ 250. Раппопорт С. Семиотика и язык искусства. — В кн.: 207, вып. 2
- ✓ 251. Рейхенбах Г. Направление времени. — М., 1962
252. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. — Полн. собр. соч.: Лит. наследие. Т. 3. — М., 1959
253. Римский-Корсаков Н. Практический учебник гармонии. — Полн. собр. соч.: Лит. наследие. Т. 4. — М., 1960
- ✓ 254. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — М., 1974
- ✓ 255. Ровенко А. Ведущий голос в полифонии. — В кн.: 66
256. Ровенко А. Признаки ладогармонического единства в современной полифонической композиции. — В кн.: 66
257. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. Т. 1—4. — М., 1953—1956
258. Роден О. Искусство: Ряд бесед, записанных П. Гзелль. 2-е изд. — Спб., 1914
- ✓ 259. Рождественский Г. Мысли о музыке. — М., 1975
260. Розенов Э. Статьи о музыке: Избранное. — М., 1982
- ✓ 261. Ройзман Л. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров. — В кн.: 68, вып. 3
262. Рубцова В. Заметки об оркестре в операх С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», «Дуэнья» и Д. Шостаковича «Нос». — В кн.: 67, вып. 15
263. Руденко В. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации. — В кн.: 208, вып. 10
264. Рудь И., Цуккерман И. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве. — В кн.: 254
- ✓ 265. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. — Л., 1977
266. Савшинский С. ПИАНИСТ и его работа. — Л., 1961
267. Сапаров М. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения. — В кн.: 254
268. Сапожников С. О музыкально-выразительных средствах в скрипичном исполнительском искусстве. — В кн.: Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. — М., 1968
- ✓ 269. Сапонов М. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо. — В кн.: Проблемы музыкального ритма. — М., 1978
270. Сахалтуева О., Назайкинский Е. О взаимосвязях выразительных средств в музыкальном исполнении (на примере анализа пьесы Р. Шумана «Грёзы»). — В кн.: 207, вып. 1
271. Светланов Е. Музыка сегодня. 2-е изд. — М., 1979
272. Свицерский В. Пространство и время: Философский очерк. — М., 1958
273. Сеченов И. Избр. философские и психологические произведения. — М., 1947
274. Сигети Й. Воспоминания. Заметки скрипача. — М., 1969
- ✓ 275. Скворцова Л. Фактура и тоникальность. — В кн.: 239
276. Скребков С. Анализ музыкальных произведений. — М., 1958
277. Скребков С. Гармония в современной музыке: Очерки. — М., 1965
278. Скребков С. Некоторые данные об агогике авторского исполнения Скрябина. — В кн.: Александр Николаевич Скрябин (к 25-летию со дня смерти). — М. — Л., 1940
279. Скребков С. Полифонический анализ. — М., 1940
280. Скребков С. Проблема целостного анализа полифонических произведений (на примерах баховского стиля) (рукопись)
281. Скребков С. Теория имитационной полифонии. — Киев, 1983
282. Скребков С. Учебник полифонии. 4-е изд. — М., 1982
- ✓ 283. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М., 1973
284. Скребков С. Избр. статьи. — М., 1980
285. С. С. Скребков: Статьи и воспоминания. — М., 1979
- ✓ 286. Скребкова-Филатова М. Драматургическая роль фактуры в музыке. — В кн.: 238, вып. 3
287. [Скребкова-Филатова М. Драматургия симфоний Мясковского. — В кн.: Вопросы теории музыки. — М., 1968

288. *Скребкова-Филатова М.* Исполнительский стиль и вариантная множественность интерпретаций. — В кн.: Проблемы музыкального стиля: Сб. научных трудов. — М., 1982. — (Труды Моск. гос. консерватории)
289. *Скребкова-Филатова М.* Некоторые проблемы жанрового анализа в музыке. — В кн.: Проблемы музыкального жанра. — М., 1981. — (Труды Гос. муз.-пед. института им. Гнесиных, вып. 54)
290. *Скребкова-Филатова М.* Об особенностях развития фактуры в камерных хорах П. Хиндемита. — В кн.: Пауль Хиндемит: Статьи и материалы. — М., 1979
291. *Скребкова-Филатова М.* Об особой трактовке принципа сонатности (на примере камерного творчества Мясковского). — В кн.: Черты сонатного формообразования. — М., 1978. — (Труды Гос. муз.-пед. института им. Гнесиных, вып. 36)
292. *Скребкова-Филатова М.* О формообразующих функциях музыкальной фактуры. — В кн.: 239
293. *Скребкова-Филатова М.* О художественных возможностях скрытого многоголосия. — В кн.: 316
294. *Слепухов Г.* Художественное пространство и время как объект философско-эстетического анализа: Автореф. дис. — М., 1979
295. *Слоимский С.* «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии. — В кн.: Вопросы современной музыки. — Л., 1963
296. [Смирнов М. (сост.)] К. Н. Игумнов о творческом пути и исполнительском искусстве пианиста: Из бесед с психологами. — В кн.: 68, вып. 3
297. *Смирнов М.* Русская фортепианная музыка: Черты своеобразие. — М., 1983
298. *Соколов А.* О роли звукового материала в системе музыкальных средств. — Автореф. дис. — М., 1980
299. *Соколов О.* О принципах структурного мышления в музыке. — В кн.: 237
300. *Соколов Ф.* О музыкальной памяти пианистов-исполнителей. — В кн.: 208, вып. 6
301. *Сорокер Я.* Давид Ойстрах — интерпретатор Прокофьева. — В кн.: 208, вып. 9
302. *Сохор А.* Теория музыкальных жанров: Задачи и перспективы. — В кн.: 314
303. *Спиркин А.* Происхождение категории пространства. — Вопросы философии, 1956, № 2
304. *Старчеус М.* Об инвариантных механизмах музыкального восприятия. — В кн.: 69
305. *Старчеус М.* Системы фигуристо-фонных связей в музыке: Автореф. дис. — Вильнюс, 1982
306. *Степанян Р.* Неутомимый, энергичный, яркий художник. — Сов. музыка, 1980, № 12
307. *Стоковский Л.* Музыка для всех нас. — М., 1963
308. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. — Л., 1971
309. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. — Л., 1963
310. *Танеев С.* Подвижной контрапункт строгого письма. — М., 1959
311. *Тараканов М.* Творчество Родиона Щедрина. — М., 1980
312. *Тараканов М.* [Памяти учителя и друга] — В кн.: 285
313. Теоретические наблюдения над историей музыки. — М., 1978
314. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. — М., 1971
315. Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. — М., 1967
316. Теоретические проблемы полифонии. — М., 1980. — (Труды Гос. муз.-пед. института им. Гнесиных, вып. 52)
317. *Теплов Б.* Психология музыкальных способностей. — М. — Л., 1947
318. *Терехин Р., Пушечников И.* Знаменательное событие. — Сов. музыка, 1981, № 4
319. *Титова Т.* О пространственно-временной модели восприятия одноголосия и многоголосия. — В кн.: 69
320. *Тох Э.* Учение о мелодии. — М., 1928

321. Тюлин Ю. Искусство контрапункта. — М., 1964
322. Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение. — В кн.: 315
323. Тюлин Ю. Учение о гармонии. 3-е изд. — М., 1966
324. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. В 2-х кн. — М., 1976
325. Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. — 2-е изд. М., 1965
326. Тюлин Ю., Привано Н. Учебник гармонии, 2-е изд. — М., 1964
327. Уитроу Д. Естественная философия времени. — М., 1964
328. Уйфалуши И. Бела Барток: Жизнь и творчество. — Будапешт, 1971
329. Уйфалуши И. Единство пространства, времени и действия в содержании музыкального образа. — В кн.: Музыка Венгрии. — М., 1968
330. Урманцев Ю., Трусов Ю. О свойствах времени. — Вопросы философии, 1961, № 5
331. Успенский Б. К исследованию языка древней живописи. — В кн., 122
332. Успенский Б. Комментарии. — В кн.: 122
333. Успенский Б. К системе передачи изображения в русской иконописи. — Тарту, 1965. — (Ученые записки Тартуского гос. университета. Труды по знаковым системам. II, вып. 181)
334. Успенский Б. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. — М., 1970
335. Фаворский В. Время в искусстве. — Декоративное искусство. — М., 1965, № 2
336. Фейнберг С. Бетховен. Соната ор. 106 (исполнительский комментарий). — В кн.: 68, вып. 2
337. Фейнберг С. Исполнительский комментарий к «Аппassionате» Бетховена. — В кн.: 68, вып. 3
338. Фейнберг С. Пианизм как искусство. 2-е изд. — М., 1969
339. Финкельберг Н. Б. Л. Яворский об исполнительстве. — В кн.: 208, вып. 10
340. Флоренский П. Обратная перспектива. — Тарту. 1967. — (Ученые записки Тартуского гос. университета. Труды по знаковым системам. III, вып. 198)
341. Ферсман А. Время. — Пг., 1922
342. Фомин В. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа: Введение в проблему. — В кн.: 207, вып. 2
343. Фортунатов Н. Ритм художественной прозы. — В кн.: 254
344. Фраенов В. Фактура. — Муз. энци., т. 5. — М., 1981
345. Франтова Т. Фактурно-полифонические принципы музыки русских советских композиторов 60—70-х годов (рукопись)
346. Хентова С. Заметки о Скрябине-пианисте. — В кн.: 65, вып. 3
347. Хлюдова Т. О педагогических принципах Г. Нейгауза. — В кн.: 68, вып. 1
348. Холопов Ю. Канон: Генезис и ранние этапы развития. — В кн.: 313
349. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. — М., 1974
350. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм. — В кн.: 314
351. Холопова В. Фактура: Очерк. — М., 1979
352. Холопова В. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения. В кн.: Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — М., 1982
353. Хренов Н. Художественное время в фильме (Эйзенштейн, Бергман, Уэллс). — В кн.: 254
354. Цеплитис А. Анализ речевой интонации. — Рига, 1974
355. Цуккерман В. Теория музыки и воспитание исполнителя. — В кн.: Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 1. — М., 1970
356. Цуккерман В. Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова. — В кн.: Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. — М., 1975
357. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. — М., 1974

358. *Цытович В.* Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях. — В кн.: 67, вып. 11
359. *Чайковский П.* Музыкально-критические статьи. — М., 1953
360. *Чайковский П.* Руководство к практическому изучению гармонии. — Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. Т. III-A. — М., 1957
361. Черты стиля Д. Шостаковича. — М., 1962
362. *Шавинер М.* Некоторые особенности фактуры фортепианных произведений И. Брамса. — В кн.: 239
363. *Шахназарова Н.* Музыкальный профессионализм в контексте культуры. — Сов. музыка, 1981, № 7
364. *Шемакин Ф.* Некоторые актуальные проблемы исследования пространственных восприятий и представлений. — В кн.: 70
365. *Ширинский А.* Проблемы интерпретации скрипичных концертов. Д. Шостаковича. — В кн.: 208, вып. 10
366. *Шифман М.* Двенадцать этюдов Ляпунова и некоторые вопросы их интерпретации. — В кн.: 65, вып. 2
367. *Шкловский В.* Художественная проза: Размышления и разборы. — М., 1969
368. Школа фортепианной транскрипции / Сост. Г. М. Коган. — Вып. 1. — М., 1970
369. *Шнабель А.* Моя жизнь и музыка. — В кн.: 136, вып. 3
370. *Шнитке А.* Заметки об оркестровой полифонии Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича. — В кн.: 206, вып. 4
371. *Шнитке А.* Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича. — В кн.: 109
372. *Шнитке А.* Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского. — В кн.: 206, вып. 5
373. *Шнитке А.* Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева (на материале его симфоний). — В кн.: 206, вып. 8
374. *Штейнман Р.* Пространство и время. — М., 1962
375. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. — М., 1979
376. *Шуман Р.* Письма Т. 1. — М., 1970; т. 2. — М., 1982
377. *Щедрин Р.* [Авторский комментарий]. — В изд.: *Щедрин Р.* Третий концерт (Вариации и Тема) для фортепиано с оркестром: Переложение автора для 2-х фортепиано. — М., 1975
378. *Эйзенштейн С.* Избр. произведения в 6-ти т. Т. 1, 2. — М., 1964
379. Экспериментальная фонетика и психология речи. — М., 1954
380. *Элькин Д.* Восприятие времени. — М., 1962
381. Энцикл. муз. словарь / Штейнпресс Б. С., Ямпольский И. М. 2-е изд. — М., 1966
382. *Эпштейн В.* К. Н. Игумнов — интерпретатор Чайковского. — В кн.: 65, вып. 4
383. *Этингер М.* Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича. — В кн.: 315
384. *Эткинд Е.* Ритм поэтического произведения как фактор содержания. — В кн.: 254
385. *Южак К.* О природе и специфике полифонического мышления. — В кн.: 235
386. *Юзефович В.* С Рождественским о Рождественском. — В кн.: 208, вып. 10
387. *Якубов М.* Полифонические черты мелодики Прокофьева (имитационные формы скрытой полифонии). — В кн.: От Люлли до наших дней. — М., 1967
388. *Ярустовский Б.* Как жизнь. — В кн.: 135
389. *Ястребова Н.* Пространственно-тектонические основы архитектурной образности. — В кн.: 254
390. *Adler G.* Über die Heterophonie. — Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (Leipzig), 1909
391. *Berry W.* Structural Functions in Music. — Englewood Cliffs, N. J., [1976]

392. *Cooper W., Meyer L.* The Rhythmic Structure of Music. — Chicago, 1960
393. *Debrix J.* Les fondements de l'art cinématographique. — Paris, 1960
394. *Delone R.* Timbre and Texture in Twentieth-Century Music. — In: Aspects of Twentieth-Century Music. — Englewood Cliffs, N. J., 1975
395. *Demuth N.* Musical Forms and Textures. — London, 1964
396. *Erickson R.* The Structure of Music. — London, 1958
397. *Fischer E. L.* van Beethovens Klaviersonaten. — Wiesbaden, 1956
398. *Keller H.* Die Orgelwerke Bachs. — Leipzig, 1948
399. *Mellers W.* The Sonata Principle. — N. Y., 1954
400. *Nono L.* Zur Entwicklung der Serientechnik. — Gravesaner Blätter, 1956
401. *Poniatowska I.* Faktura fortepianowa Beethovena. — Warszawa, 1972
402. *Schneider M.* Geschichte der Mehrstimmigkeit. 2. Aufl. — Rom, 1964
403. *Sourieu E.* Time in the Plastic Arts: Reflections on Art. — N. Y., 1961
404. *Stein L.* Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Form. — N. Y., 1966
405. *Stockhausen K.* Texte zur elektronischen Musik. Bde. 1, 2. — Köln, 1963, 1964

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ *

АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ

- «Музыковедческий» (научно-теоретический и историко-стилистический) 6—18
- «Исполнительский» 18—20
- «Композиторский» 19—22
- «Слушательский» 22—26

ВОСПРИЯТИЕ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ФАКТУРНЫХ ОБРАЗОВАНИЙ

- Восприятие типов, складов 68
- «Диагональность» восприятия 70—73, 147 и д.
- «Зигзагообразность» скольжения внимания (комплементарность) 69—73

КООРДИНАТЫ, СТОРОНЫ, УРОВНИ ИЕРАРХИИ, ФОРМЫ СУЩЕСТВОВАНИЯ МНОГОГОЛОСИЯ В ФАКТУРЕ КАК МУЗЫКАЛЬНО-ЯЗЫКОВОЙ СИСТЕМЕ

Координаты фактуры

- вертикальный параметр 38—44
- фактурное равновесие и неравновесие 40—42, 154, 173
- горизонтальный параметр 44—52
- фактурное «ядро» (экспозиционная фраза) и развертывание 50—52
- глубинный параметр 37, 54, 56, 59—61, 63—77, 140, 142, 183
- гоморитмия (моноритмия), полиритмия 8

Стороны фактуры

- фоническая (колористическая) 43, 57—58, 218
- функциональная 43 и д., 101, 218

Уровни функциональной иерархии

- общая иерархия 57, 77
- иерархия в гомофонии 61
- иерархия в полифонии 65
- функции видов изложения ткани
 - основные и подчиненные виды 52
 - «явные» и «завуалированные» виды 91—93, 98, 111, 211

* В указатель вошли новые понятия и понятия, получившие в настоящей работе новую трактовку. Указываются страницы, на которых эти понятия раскрываются.

художественно-пространственные категории фактуры

фактурные типы

«объемный» (полифункциональный) тип 54—56, 116

: «плоскостной» (монофункциональный) тип 54—56, 116

«линейный» тип; «линейность» и линейность 56, 116—119, 124

«точечность» 93—94, 263

фактурные складывания

принцип глубинной стабильности 59

монорельефность гомофонной ткани 61

принцип глубинной мобильности 63

полирельефность полифонической ткани 63, 70, 94

диалектическое единство противоположностей в полифонии 70—77, 111

фактурные рисунки, конфигурации, фигуры 57—59, 229—230

Формы существования многоголосия — реальная и скрытая 99—100

аспекты изучения одноголосия 112—113

«вкрапленное» одноголосие 112, 212

субфактура 105

гетерофонное «разветвление» в скрытом многоголосии 129—131, 193—194

«наклонения» скрытой гетерофонии 126—128

скрытый «кластер» 121, 153—154

скрытое многоголосие и народное многоголосие 181—182

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Музыкальная фактура 102

Фактурные типы 57

Фактурные складывания 57

гомофония 61

полифония 68

Фактурные рисунки (фигуры) 57

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ СИСТЕМ В СОЗДАНИИ МНОЖЕСТВЕННОЙ ВАРИАНТНОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

«Исполнительское фактурное наклонение» 240

«Субфактурные наклонения» 243

«Исполнительское жанровое наклонение» 245

«Образно-смысловое исполнительское наклонение» 248

«Наклонение исполнительской интерпретации к роду» 248

ФАКТУРА ВО ВЗАИМОСВЯЗЯХ С ДРУГИМИ СИСТЕМАМИ МУЗЫКИ

Фактура и временная организация 28

Фактура и громкостная динамика 29

Фактура и гармония 12, 214

Фактура и жанр 24, 223—226, 244—247

Фактура и звуковысотная организация 28

Фактура и инструментовка (тембр) 8

Фактура и композиция 13, 184

Фактурные и субфактурные «модуляции» 80—82, 157—158, 182, 203

фактурные «отклонения» 204

фактурные «переключения» 80

фактурные сопоставления 78

«фактурные композиции» (формы второго плана) 99, 101, 196

фактурные «вариации» 199—200, 228

субфактурные «вариации» 178

фактурная «двухчастность» 203

субфактурная «двухчастность» 164

фактурно полиморфная «композиция» 207—209

фактурное «рондо» 200—202

фактурная «соната» 205—209

«ямбические» циклы Мясковского 193

«рассредоточенная», или «скрытая», соната Мясковского 192

субфактурная «сонатность» 166

фактурная «сюита» 196

фактурная «трехчастность» 198, 203

Фактура и мелодика 11, 103

Фактура и образно-смысловые процессы 14, 209

Фактура и стиль, стилизация 17, 186, 226

Фактура и тематизм 14, 185—186

функционально-тематическая стабильность и мобильность 158

Фактура в становлении художественного содержания музыки 218

ФОРМЫ ФАКТУРЫ (ФАКТУРНЫЕ ОБРАЗОВАНИЯ)

Гетерофония 8, 34, 57, 254, 263

Полифоническая система «выпуклых звуков» 91

«Полифония пластов» 88

Пуантилизм 94, 263

Сверхмногоголосие 262—263

Фактурно полиморфные образования и субфактурная полиморфность 55, 78—100, 154—157

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В МУЗЫКЕ И ЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Исследования художественного пространства 14, 29—30, 35 и д.

Историческая эволюция художественно-пространственной природы музыкальной фактуры в европейской профессиональной музыке 253—267

принципы стабильности и мобильности в эволюции 266—267

Художественно-пространственные решения в музыке современных композиторов 230—235

Тенденции развития фактуры в современной музыке 261—264

M. S. Skrebkova-Filatova
Candidate of Art Studies
Assistant Professor in Music Theory
at the Moscow Conservatoire

TEXTURE IN MUSIC

Aesthetics — Anatomy — Functions

A Study in Music Theory

Muzyka Publications, Moscow, 1985

SYNOPSIS

Though virtually any piece of music has a textural physiognomy all of its own, which, in addition, inevitably undergoes more or less considerable modifications within a musical whole, there is every reason to keep on researching into the general principles of texture in music, i. e., structure of the sound tissue, or, to put it differently, formation of networks of sounds as interwoven in musical artefacts. For all its importance in music, the category of texture is far from being well-characterized in musicology; the fact is that it overlaps some other classes of phenomena.

Conceptualized in terms of music theory, musical texture is not unlike any other means of expression in that it proves to be a logically systematized 'language' subject to historic changes. From the standpoint of the performing musician, the concept of texture is predominantly connected with specific patterns of melody and rhythm as well as with the tonal characteristic of a specific instrument (or a combination of instruments and/or voices), the practicable modes of sound production, phonation and phrasing, and the suitability of the fabric of one or another piece of music for the technical potentialities of the instrument it is intended to be played on. A different aspect of musical texture emerges from the tasks that confront the composer, who has to deal with the tissue of music in the framework of his technique of writing. Lastly, the listener's response to the textural phenomena is, for the most part, of associative nature, with various forms of presentation of the musical material turning out to be reminiscent of realia — either intra- or extra-musical. — None of the four approaches is conceivable in its 'pure' form. — To investigate the mechanisms of texture in music, the music scholar is bound to take into account every facet of the problem.

Musical texture takes shape in space and time — its medium is the spatial and temporal continuum. Time in music is organized, on a larger scale, by means of musical form and — in a different way — by means of texture. And it is texture alone that is in charge of the spatial entity of music.

The three dimensions of texture in music are 'height' (vertical), 'depth', and temporality (horizontal). The components of musical texture are, in the first place (in vertical section), melodic lines (notably those contrasting in register), layers, strata, 'storeys' ('tiers'); secondly (in terms of 'depth'), figure (relief) as opposed to ground and, from a somewhat different angle, foreground in contrast with background; thirdly (on the horizontal plane,

that is to say, in the course of the flow of sounds unfolding in time), separate harmonies, sonorities, textural cells.

The system of textural categories is hierarchic, with two general types of texture ([i] homogeneous, undifferentiated, as, e. g., in the homorhythmic four-part chorale, and [ii] heterogeneous, stratified) encompassing specific kinds of fabric (such as, within the scope of the heterogeneous type, the conventional practice of setting a melody against the chordal accompaniment or, to refer to the exact opposite of that, the highly developed contrapuntal polyphony) materialized in particular textural configurations, which are inexhaustibly multifarious—from certain standardized formulae of shaping the tissue up to diverse individualized forms of structuring characteristic of different styles and manners of writing. In spatial terms, heterogeneity, incidental to the tissue of the overwhelming majority of pieces of music around us, is to be paralleled to the three-dimensional nature of space, whereas the homogeneous fabric as observed within a succession of monolithic sound-blocks may be compared to a flat, plane surface. A particular case of textural homogeneity is undeveloped monophony, such as psalmody, which we, as a matter of course, associate with a horizontal (occasionally undulated) line. Another kind of homogeneous fabric is a network of 'dots' of equal intensity.

In practice, we often find ourselves faced by all manner of polymorphous (mixed, synthetic) varieties of musical texture—either under the aegis of homophony or under auspices of counterpoint. Such are, inter alia, innumerable instances of the inner contrapuntalization of the relief (figure) layer, or of the ground, or of both of them. Special attention should be paid to the twentieth-century techniques of 'polyphony of layers' and 'hyperpolyphony'. There may be alterations in fabric within the compass of a piece of music so we can speak of textural 'modulations' and 'shifts'. The figure/ground relation may be stable (as, e. g., in songs accompanied in a most common way) or mobile (as in fugues).

Of great importance is the phenomenon of implicit polyphony—a highly developed melodic line is usually stratified in two or three, if not more, implicit lines, which results in what can be described as subtexture.

Musical texture is, on the one hand, a system which controls the domain of space in music, and, on the other hand, one of the aspects of a musical whole; its nature is dual—phonic (sensuous) and functional (with the hierarchy of types, kinds, configurations); its vehicle is polyphony, which presents itself in two forms—explicit and implicit.

Valery Yerokhin

- Скребкова-Филатова М. С.
† 45 Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. — М.: Музыка. 1985. — 285 с., нот., схем.

Музыкально-теоретическое исследование, посвященное анализу одного из важнейших, но до сих пор недостаточно изученных компонентов музыкального языка. Типология фактурных явлений разработана автором на материале европейской профессиональной музыки XVI—XX веков. Большое внимание уделяется категориям пространства и времени в музыке.

Издание рассчитано на музыковедов, композиторов, преподавателей и студентов музыкальных вузов.

С 4905000000—457
026(01)—85 18—85

ББК 49.5

78

МАРИНА СЕРГЕЕВНА СКРЕБКОВА-ФИЛАТОВА

ФАКТУРА В МУЗЫКЕ

Редактор *В. Ерохин*

Художник *А. Зазыкин*

Техн. редактор *И. Левитас*

Худож. редактор *Ю. Зеленков*

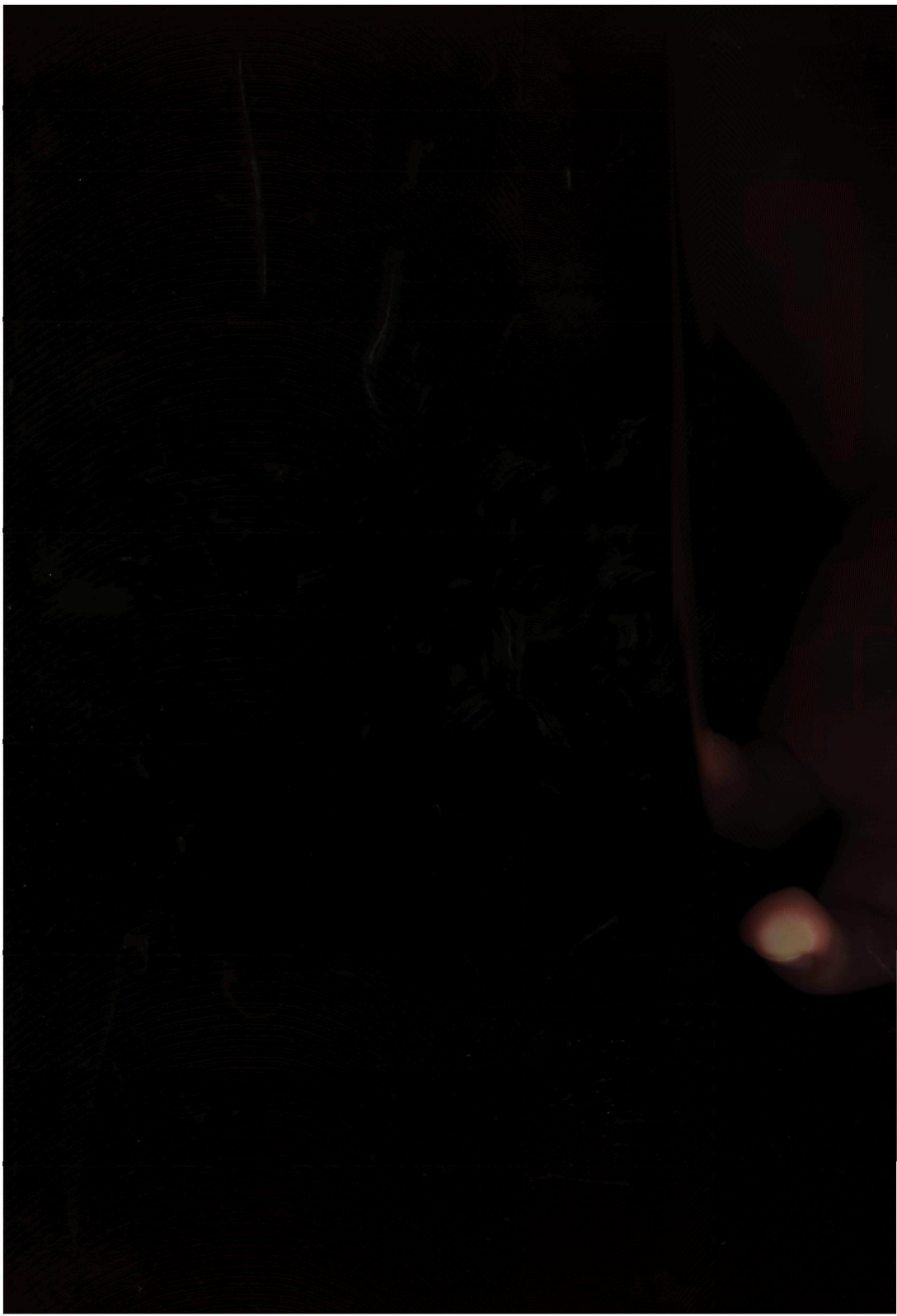
Корректор *М. Шпанова*

ИБ № 3391

Подписано в набор 24.12.84 Подписано в печать 23.10.85
Формат бумаги 60×90/16 Бумага типографская № 1 Гарнитура
литературная. Печать высокая Объем печ. л. 18,0 Усл. п. л. 18,0
Усл. кр.-отг. 18,5 Уч.-изд. л. 19,27 Тираж 3000 экз. Изд. № 13073
Зак. № 1745 Цена 1 р. 40 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.





М.С. Скребкова - Филатова

ФАКТУРА В МУЗЫКЕ