В. Задерацкий

Библиотека по музыковедению
www.musicfancy.net
Спасибо за помощь в редактировании читателю библиотеки Алисе!

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

Выпуск 1

Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений

Москва
"Музыка"
1995

ББК 85.31
З 15

Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского

Кафедра композиции

Рецензент — доктор искусствоведения
Е. А. РУЧЬЕВСКАЯ

Московская государственная консерватория
БІБЛІОТЕКА
Инвент № 109642

Издание выпущено при поддержке
Министерства культуры Российской Федерации

Задерацкий В.

З 15 Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып. 1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. — М.: Музыка, 1995. — 544 с., нот.

ISBN 5-7140-0476-0 (Вып. 1)
ISBN 5-7140-0492-2

В учебнике нового типа анализируются фундаментальные проблемы формообразования: музыкальная форма как целостное понятие; основные компоненты музыкальной речи (ритм, мелодия, фактура, тематизм, типы изложения); одночастные, двухчастные и трехчастные формы; вариационные формы. Рассмотрение общих проблем музыкальной формы и классического фонда форм дается в проекции на творческий опыт XX столетия с акцентом на новейшие тенденции, возникшие во второй половине века.

З $\frac{4905000000 - 174}{026(01) - 95}$ **Без объявления** **ББК 85.31**

ISBN 5-7140-0476-0 (Вып. 1)
ISBN 5-7140-0492-2

© В. В. Задерацкий, 1995 г.
© Издательство "Музыка", 199

ГЛАВА I

ПОНЯТИЕ И ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Леонардо да Винчи называл музыку ,,несчастливою сестрой живописи", подразумевая абсолютную конечность во времени каждого момента ее звучания, произведения в целом, а также ,,бестелесность" воплощения в жизненном пространстве человека. Немую и несовершенную запись он, видимо, не считал вещественным эквивалентом той живой энергии, которая и составляет таинство звучащего искусства (отчего и не записывал собственные творения). Вместе с тем он видел в музыке тончайшее *искусство*, не существующее вне логической основы.

И действительно, музыка — *это организованное в систему звукодвижение, творящее образный смысл.* Всякая музыкальная мысль, всякое смысловое значение в музыке всегда оформлены. По существу, музыка располагает некоей звуковой материей, которая, как всякая материя, облечена в определенную форму. Сложность ее постижения — во временном характере существования, отчего моментальный охват формы сознанием становится чистой условностью, результатом искусственного интеллектуального действия. Этот моментальный охват суть извлечение логики, лежащей в основе процесса, который и есть подлинная форма.

Воспринимающее сознание постигает форму именно так, post factum, по истечении времени звучания. *Творящее* (композиторское) сознание в состоянии одномоментно представить определяющий контур формы как предслышание, как перспективу грядущей композиции.

Музыкальная форма — не способ *передачи* замысла, а способ его *существования.* Всякое совершенство (или несовершенство) формы есть синоним совершенства или несовершенства художественного (образно-смыслового) результата, то есть того, что принято называть содержанием. Известный тезис о единстве содержания и формы подразумевает

отношение к форме как к определенной стороне содержания, связанной со специфично музыкальной логикой его интонационного овеществления. Если предположить, что содержание — это идеальный феномен, а форма — материальный, то музыкальная форма может быть понята как „проекция художественной идеи на интонационную плоть“[1].

Весь опыт восприятия музыки, а также свидетельства из области практики сочинения (психологии творческого процесса) говорят о нерасторжимости категорий, их сочлененности, конкретно — о содержательном значении понятия музыкальная форма. Моцарт рассказывал, что он нередко слышал в воображении будущее произведение „как бы все сразу“. Подобное отмечает и Вебер: „Внутренний слух обладает удивительной способностью схватывать и охватывать целые музыкальные построения <...> одновременно слышать целые периоды, даже целые пьесы“[2]. Речь идет о возможной практике „предслышания“ создаваемого произведения. Несомненно: они предслышали не какую-то „содержательную аморфность“, а смысл-форму, свернутую в сжатом времени.

Вместе с тем тезис о единстве содержания и формы еще в недавнем прошлом подвергался грубой вульгаризации. Насколько это опасно для искусства, говорит исторический опыт советской музыки середины XX века. Известные гонения на „формализм“ (критика „бессодержательной формы“ и „примата формы“) были не чем иным, как преследованием „содержания“, не соответствовавшего догмам идеологии. Идеологический диктат подминал именно образно-смысловую суть искусства, прикрываясь критикой и „рекомендациями“ в области формы. Очевидно, что критика „бессодержательной формы“ по существу совершенно метафизична, очевиден и ее вульгарный идеологический прагматизм, попирающий живую диалектику природы искусства.

Именно в эту эпоху возникает в музыкознании нелепая тенденция разделять „содержание“ и „форму“, руководствуясь при этом тезисом о необходимости единства назван-

[1] *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978. С. 18.

[2] *Вебер К. М.* Жизнь музыканта // Советская музыка. 1935. № 7/8. С. 7.

ных категорий. Может быть, самым красноречивым тому свидетельством является „официальное“ определение природы так называемого социалистического реализма: „искусство национальное по форме, социалистическое по содержанию“. Отражение этих разделительных тенденций наблюдалось и позже, притом даже в солидных теоретических трудах: форма должна максимально соответствовать содержанию (как будто последнее может выразиться в условиях несоответствия); форма необходима для *передачи* содержания; шла речь о противоречиях между содержанием и формой, о том, что содержание шире формы и выполняет ведущую функцию в этой дихотомии. Словом, взгляд на форму, рождающуюся *как содержание*, видимо, считался невозможным. А отношения содержания и формы принципиально не трактовались как отношения различных феноменов *содержания*, один из которых получил название формы.

Мысль В. Бобровского о том, что форма есть материальная ипостась идеального феномена содержания приближает нас к общему пониманию предмета. Но более четкое определение осложнено многозначностью уже существующих.

Если мы к категории формы относим материальный феномен музыкального произведения, становится очевидной невозможность выведения однозначной „формулы формы“. Проблемы высотной, ритмо-темповой, тембральной, громкостно-динамической, фактурной организации в равной мере относятся к „материальному феномену“, как и принципы синтаксиса, характер пропорций, тип симметрии, приемы развития, целостный план композиции, включающей контрастирование и повторность, — все это ингредиенты целостного понятия. Об этом очень хорошо высказался А. Шёнберг в самом начале „Основ музыкальной композиции“: «Термин „форма“ употребляется в нескольких смыслах. Когда он привлекается в связи с двухчастной, трехчастной формами или рондо, он указывает на количество частей. Выражение „сонатная форма“ указывает, напротив, на размер частей и сложный характер их взаимоотношения. Говоря о менуэте, скерцо и других танцевальных формах, имеем в виду размер, темп и ритмические характеристики, свойственные танцу. Если этот термин употребляется в эстетическом смысле, то выражение „форма“ озна-

чает, что композиция соответствующим образом организована, то есть состоит из элементов, функционирующих по принципу живого организма. Без такой организации музыка была бы аморфной массой, такой же бессмысленной, как эссе без знаков пунктуации, и такой же беспредметной, как разговор, перескакивающий с одной темы на другую»[3].

По существу, Шёнберг считает, что слово ,,форма" может означать две вещи: 1) функциональные отношения всех компонентов, составляющих музыкальную речь (,,по принципу живого организма"); 2) выделение какого-либо одного признака, чаще всего — композиционного плана (количество частей, их взаимоотношения, синтаксис-,,пунктуация").

И все же определение Шёнберга может быть уточнено. Для этого следует обратиться к идее о музыкальной интонации, предложенной Б. Асафьевым.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТОНАЦИЯ

Всем известно понятие речевой интонации. Мы говорим интонируя, и от этого зависит не только выразительность (внушаемость) нашей речи, но порою сам ее смысл. И все же интонация в процессе речи выполняет роль побочную — роль звуковыразительного фактора. Слово распеваемое (омузыкаленное) означает своего рода ,,сверхинтонацию" по отношению к обычной речи. Это крайнее и притом специфичное развитие предпосылок речевой интонации. Вокальная музыка знает множество примеров, когда предметный смысл слова уходит в тень, а на передний план выступает интонация, но на сей раз уже музыкальная. В инструментальной музыке, где всякое речевое начало отсутствует, происходит окончательное самоопределение звуковыразительного фактора, эмансипация интонационного феномена и превращение его в собственно музыкальную интонацию.

Характер развертывания композиции определяется системой контрастов, повторов, сопоставлений и видоизменений. Такой план опирается на музыкальный синтаксис. Последний позволяет выделить из целой композиции фрагменты большей и (или) меньшей продолжительности. Синтаксические предпосылки базируются на принципе ,,осмысленности фрагмента". Нет резона выделять часть из целого, если в ней не заключен более или менее сформированный смысл. И происходит это потому, что сам композитор планирует синтаксические рубежи формы, руководствуясь принципом большей или меньшей смысловой закругленности. Поэтому даже самые малые синтаксические участки, порой соответствующие мотиву, несут в себе музыкальную информацию, то есть некий, пусть неразвитый, лишь намеченный в виде знака образный смысл. Таким образом, мы можем говорить о ,,музыкальной семантике" фрагмента (так же, как мы можем говорить об образной, то есть в итоге семантической сущности целой композиции).

Каждый семантически значимый фрагмент композиции содержит множество различных элементов музыкальной речи, которые *функционально соотнесены*. Что же представляют собой эти элементы как таковые?

К их числу относится прежде всего то, что называют параметрами звука: высота, тембр, длительность (предпосылка ритма), громкостная динамика. Сюда можно добавить артикуляционную характеристику звука (характер атаки — предпосылка артикуляционно-штриховой системы). К организующим элементам музыкальной речи можно отнести и определенные грамматические системы: ладовую, серийную, сонорную организации, функционально-гармонический принцип, отдельные отстоявшиеся приемы техники (например, подвижной контрапункт, имитацию, увеличение и сжатие ритма и пр.). Важно, что и параметры, и грамматические системы суть абстракции, некая сумма абстрактных возможностей. Сами по себе они ничего не выражают. Их выразительное значение рождается из конкретного характера функциональных отношений друг с другом. Приведение к семантике абстрактных предпосылок и создает интонацию.

Взаимодействуя в каждое мгновение развертывания композиции, различные элементы музыкально-художественной речи тяготеют к интеграции в единое целое. Каждый элемент музыкальной речи получает свою смысловую (семантическую) нагрузку. Когда мы говорим о функциях элементов музыкальной речи, мы говорим о смысловых функциях. То есть в каждом ,,элементе" содержится своя информация. Стало быть, когда мы говорим о взаимодей-

---

[3] *Schoenberg Arnold.* Fundamentals of Musical Composition. New York. P. 1.

ствии таких элементов, мы говорим об интеграции, слиянии неких ,,субсмыслов“ в конечное целое. Это видно уже на уровне аккорда. В тональном мышлении каждый звук имеет функциональное значение. Объединившись в аккорд, то есть в нечто целое, звуки подчиняются определенной функции основного тона. Отдельные тоны здесь ничего не значат — значат их соотношения. Функционально определенные аккорды, объединяясь в следовании, образуют каденсовый ход — целое, но уже на более высоком уровне. Однако этого мало для возникновения интонации, ибо аккорд и каданс сами по себе — лишь ,,действующие модели“ теоретической схемы (то есть внеинтонационной абстракции). В развитой музыкальной ткани всегда взаимодействуют разные ритмические рисунки, разные линейно-мелодические значения, разные тембро-регистровые компоненты. Даже ее динамическая шкала чаще всего неоднородна. Объединение разнородного в фактуре, которая распределяет ,,роли“, приводит к целостной ,,музыкальной сущности“. Ее мельчайшее выражение — мотив. В музыке второй половины XX столетия это может быть и один звук, организованный как интонация (пример подобного встречаем в симфониях А.Тер-Териана).

Итак, композиция складывается из последовательности ,,осмысленных участков“ (интонаций), которые имеют внутреннюю логику строения, то есть собственно форму (микроформу), выраженную конкретной системой отношений элементов музыкальной речи. Следовательно, образно-смысловое развитие композиции оценивается как ее интонационный путь. Весь этот путь может быть воспринят как некая макроинтонация. Но слагается она из семантически значимых участков, каждый из которых — определенная художественная сущность. Тогда интонация — *это синтаксически намеченное музыкально-смысловое единство, основа которого базируется на конкретной семантике отношений элементов музыкальной речи.* Всякая интонация есть оформленный смысл. Она имеет какое-то временное дление (свою ,,энергию развертывания“) и интегрирует разносмысловые элементы музыкальной речи.

Каждый такой элемент несет определенный смысловой знак, а порою несколько знаковых сообщений, находящихся в сложной, иногда противоречивой зависимости. Тогда интонация может быть воспринята как система взаимодействия знаковых отношений, взаимодействия нескольких субсмысловых значений.

Великое множество таких знаков можно условно объединить в несколько основных групп. Сложная интонация чаще всего содержит три группы таких знаковых сообщений. Их можно поименовать следующим образом:

1. **Грамматические знаки.** Они сообщают о стилевой принадлежности той или иной интонации к определенной эпохе, школе, типу мышления (например, полифоническому или гомофонному, сонорному или серийному).

2. **Семантические знаки.** К ним относится все, что закреплено социальной памятью: устойчивые жанровые признаки, конкретные мелодические, ритмические и фактурные обороты, имеющие устойчивое ,,ассоциативное поле“, грамматические знаки из других стилевых эпох, противоречащие господствующим грамматическим знакам.

3. **Интрастилевые** (или **авторские**) знаки. Они сообщают о конкретных признаках авторского стиля в системе ладовой организации, ритмики, гармонии, оркестровки, фактуры и даже целостной композиции, либо ,,драматургии“ — особенностей развертывания смысловых элементов содержания.

Отметим главное: все эти знаки находятся в постоянном взаимодействии, взаимовлиянии. Например, особая подборка семантических знаков рождает авторский (интрастилевой) знак, авторские знаки в силу своей новизны выполняют одновременно функцию грамматических знаков. Последние при контрастном смешении (в условиях полистилистики, неоклассицистских тенденций или коллажной техники) являются одновременно и семантическими и авторскими знаками.

Группа семантических знаков особенно сложна. Накапливались они веками. Искусство XX века, совершив мощный рывок в области музыкального языка, пополнило сложившийся словарь множеством новых значений. Формирование семантических знаков связано прежде всего с жанровой сферой музыки.

Музыкальные жанры принято делить на первичные и вторичные. Первичные зарождались в народном искусстве и в древних ритуальных действах. К ним относятся такие

краеугольные интонационные типы, как песня, танец (вообще звуковая символика жеста), хорал (символ общинной эмоции), музыкальная декламация и речитативность (их предтечи также в фольклоре: плачи, причеты, псалмодии в ритуальной музыке). Названные первичные жанры — это родовые жанры, которые подразделяются на многие видовые. Песня может быть лирической, хороводной, протяжной, повествовательной, коллективной, сольной и пр.

Вторичные жанры возникают в композиторском творчестве. Мазурки Шопена — вторичный жанр по отношению к народной музыке. Но важно, что в массе своей вторичные жанры совершенно автономны и связаны с первичными именно через словарный фонд. Симфония может вместить в себя песенность, декламационность, танцевальность, хоральность.

Вторичных жанров, в сущности, очень большое количество, их полной классификации нет и быть не может. Великую сумятицу вносит сюда программная музыка и особенно творческий опыт второй половины XX века. Вторичные жанры также делятся на родовые и видовые. Родовые жанры высшего уровня можно перечислить:

1) вокальная музыка; 2) инструментальная музыка; 3) вокально-инструментальная музыка; 4) музыка для театра (от оперы, балета — до музыки к драматическому спектаклю и кино); 5) электроакустическая музыка; 6) электронно-инструментальная музыка (возможно участие голосов); 7) аудиовизуальные жанры (инструментальный театр). Каждый из этих родовых жанров имеет свои родовые подвиды. Например, инструментальная музыка может быть симфонической, ансамблевой, сольной, фортепианной и пр. Количество же видовых жанров внутри каждого из этих родовых вряд ли может быть обозначено с абсолютной точностью.

Важно, что вторичные жанры (как родовые, так и видовые) также служат источником накопления устойчивых семантических знаков. К примеру, инструментальные жанры связаны с определенным типом мелоса — инструментальным (это уже семантический знак). Соответственно видовые жанры порождают еще более конкретные (и стабильные) знаки. Мы говорим о ритмоинтонациях вальса, сарабанды, менуэта, рэгтайма, говорим о романсной, скерцозной, токкатной интонациях и т.п. Следует учесть, что многие вто-

ричные жанры определяются и через композиционные структуры: рондо, тема с вариациями, соната — это также и жанровые обозначения. И здесь тоже кроется источник знаковых накоплений. Наконец не последнюю роль в определении жанровых склонений играют такие понятия, как лирика, эпос, драма (мы говорим о лирической, эпической, трагической симфонии, опере и т.д.).

Огромную роль в становлении жанров и, естественно, интонационных стереотипов сыграли пластика жеста и слово. Слово особенно четко закрепляло за теми или иными оборотами устойчивые значения (впрочем, так же, как и танцевально-двигательные ритмосимволы). Каждое историческое время добавляло что-то свое. Асафьев утверждал, что каждая художественная эпоха вырабатывает свой музыкально-интонационный словарь. Известный перечень так называемых риторических фигур, получивший хождение в XVII—XVIII веках, был попыткой „словарной систематизации“. Эта практика не закрепилась, ибо реально каждый знак живет в контексте других знаков и легко меняет свою первородную сущность.

Фортепианная соната Шуберта B-dur открывается построением, в котором в верхнем голосе звучит песенная мелодия (оформленная в песенную строфическую периодичность — см. пр. 129а). Однако фактурно она подана как верхний голос гармонического хорала. Лирическая песенность — знак индивидуальной эмоции, хорал — общинной. Сочетание знаков рождает уникальный образ обобщенной лирики, „сверхлирики“. Сочетание это создает именно шубертовский авторский (интрастилевой) знак. Что же касается грамматических знаков, то они в основе своей восходят к классицизму (тип гармонии). А вот песенная строфичность, вошедшая в сонатный контекст, — это уже знак романтизма.

В примере 74 приводится начало второй части Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича, где контрапункт выведен из *одной попевки.* При этом линии верхнего и нижнего голосов образуют *разные интонации.* Нижняя линия — ритмически сжатый и развитый вариант попевки верхнего голоса. При этом важнейшую роль играет ладовый контраст: верхняя линия — чистая диатоника, уменьшенный ее вариант содержит обращение к пониженным ладам. Размерен-

ный ритм и строгая диатоника верхнего голоса — знак хоровой, эпический. Возбужденная речитация нижнего — знак драматической действенности. Грамматические знаки частично проистекают здесь из интрастилевых (авторских). Обращение к пониженному ладу — чисто шостаковичевский штрих, полиладовый контрапункт как таковой — знак принадлежности к музыке XX века.

Оба примера показывают сложно организованную интонацию, где различные семантические знаки достаточно обнажены, даже могут быть выделены, поскольку каждый расположен в своем слое фактуры. Существует, однако, масса способов более завуалированного выражения смысловых (семантических) противоречий сложной интонации. Приведем лишь два примера.

Четвертая симфония Чайковского открывается интонацией, которую композитор сам назвал ,,темой фатума". Грозная ,,судьба" воплощается в декламации валторн и фаготов:

Все параметры (ритм, динамика, тесситура, тембр) приводят к созданию единой семантики: знака ораторской речи, повествующей об идее внеличной (сверхличной) и враждебной индивидуально-лирическому стремлению. Вместе с тем нетрудно заметить, что интервальный ряд этой мелодии целиком принадлежит ,,лирическому стереотипу": опевание

минорной терции, постепенное расширение мелодии до квинты с конечным приходом к восходящей сексте и опеванием квинты — классическому знаку лирического выражения. Это другой семантический знак, закодированный в звуковысотной линии. Он символизирует личностную (авторскую) рефлексию, чему помогает и последовательное *diminuendo* целого построения. И вот уже перед нами не остраненно-холодная, а пережитая идея, несущая в себе личностную оценку. Авторский (интрастилевой) знак формируется не столько из самого взаимодействия разносмысловых знаков как такового, сколько из особенностей этого взаимодействия (когда один из знаковых элементов как бы спрятан с целью подсветить интонацию ,,изнутри").

Главная партия Сонаты Шопена b-moll содержит интонацию, природа которой не вызывает сомнений: это инструментальная декламация, речитативный тип мелодии, образ возбужденной речи. Жанровая и ритмическая основа интонации такого рода в принципе не содержит предпосылок к жесткой симметрии и, как правило, тяготеет к свободному синтаксису. Но именно синтаксис призван Шопеном в качестве ,,контрзнака". Все развитие в форме первой части (кроме начала разработки) подчинено строжайшей квадратности. В результате возбужденно-повествовательная декламация, наталкиваясь на песенный синтаксис, обретает своеобразную внутреннюю подсветку, лирический комментарий. Особая ,,строфическая декламационность" — один из самых существенных авторских знаков этой интонации.

Варианты взаимодействия семантических знаков, творящих авторскую интонацию, неисчислимы. XX век и особенно вторая его половина формирует новую систему грамматических знаков и одновременно раздвигает поле семантических интонационных значений. Такие понятия, как пуантилизм, сонорика, серийная комбинаторика (конструктивизм), коллаж, электронная музыка означают определенные, достаточно устойчивые ,,семантические поля", объединяющие целое сонмище новых семантических знаков. Рождались они на почве ревизии и отрицания традиции, но позднее начали смыкаться с нею. Особое место в создании сложной интонации отведено столкновению грамматических знаков. Это характерно для неоклассицизма первой половины XX века и для ,,неоромантизма" второй его по-

ловины. В это время выдвигается понятие полистилистики, а до него — коллажной техники, где взаимодействие грамматических знаков становится основой и целостной интонационной семантики, и авторских (интрастилевых) знаков.

Вот показательный фрагмент из Пятой симфонии Валентина Сильвестрова (см. пример 2).

Линия первой трубы — типичная постромантическая интонация: диатоническая природа, интервалика и ритмическая структура — все это укладывается в грамматические знаки постромантизма. Но весь фоновый контекст жизни этой мелодии — чисто сонорный. Это уже грамматические знаки XX века, притом второй его половины. Авторский знак рождается прежде всего из этого грамматического соотнесения. Но есть и другие интрастилевые знаки: особая, чисто сильвестровская, ритмовременна́я растянутость мелодического рельефа, остро индивидуализированный характер фонового сонора. Что касается семантики сонорного фона — она в новом, „космическом“ масштабе звукопространственной перспективы, которую ранее музыка не знала. Это меняет и семантику мелодического рельефа. Он обретает ирреальный, призрачный характер объекта, созерцаемого с огромного расстояния. Взаимодействие традиционных и новых смысловых значений рождает новое (и индивидуальное) целое.

Наиболее обнаженное столкновение грамматических знаков, объявляемое как цель, встречаем в коллажной технике. Пример из „Монологов“ для двух фортепиано Б. А. Циммермана наглядно представляет ее.

Такты 3—6 содержат цитаты из Дебюсси и Моцарта. Такты 1—2 — авторская музыка, основанная на пуантилистическом и сонорном эффектах. Грамматические знаки первых двух тактов несомненно принадлежат ко второй половине века. Но и следующее интонационное построение, где цитаты из двух предшествовавших эпох даются в контрапункте (!), также в конечном результате относится ко второй половине XX века, ибо подобных „казусов“ музыка прошлого не знала. Очевидно и смысловое (семантическое) различие трех грамматических сфер. Все они находятся в контексте, образуя целостный интонационный ход композиции. Ее главный интрастилевой знак создается прежде всего

отношением конкретных, ,,поименно" обозначенных грамматических и семантических знаков:

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА И ФОРМА КОМПОЗИЦИИ

Мы рассмотрели несколько развернутых интонационных построений и убедились, что это *оформленные* единства, имеющие внутренний порядок отношений элементов и то или иное синтаксическое выражение. Но если мы обратимся к мельчайшему интонационному единству — мотиву, хотя бы только в ритмическом его выражении, то убедимся, что он также имеет свою логику отношений элементов и является синтаксически выраженной фигурой. Произведение же в целом можно представить как макроинтонацию — результат логической обусловленности чередования интонационных микроструктур. Иными словами, интонация любого масштаба имеет форму, понимаемую как внутреннюю логику отношений знаковых элементов.

Существуют два понимания музыкальной формы — широкое и узкое. Широкое значение формы — это функциональная организация отношений музыкальной речи (или

логика отношений знаковых элементов). По существу, это определение формы музыкальной интонации (*интонационной формы*). Узкое значение понятия подразумевает *форму композиции*. Оно включает синтаксическую организацию, характер пропорций, размещение контрастов, кульминаций и цезур, ритм чередования устойчивых и неустойчивых структур, отношение к симметрии. Форма композиции — это структурно-синтаксический порядок организации интонационного процесса. И хотя форма композиции (как все в музыке) развернута во времени, именно она может быть представлена в виде ,,кристалла схемы". Не случайно Б. Асафьев говорит о *форме-процессе* и форме — *окристаллизовавшейся* схеме как о двух типах восприятия и осознания формы.

Ни широкое, ни узкое понятия, то есть ни интонационная форма, ни форма композиции в отдельности не дают полного понимания музыкальной формы. Оно рождается из наложения этих понятий. Функционально организованные отношения элементов музыкальной речи создают как интонацию (возможно — мельчайшую), так и интонационный процесс композиции. Этот процесс оценивают то как ,,интонационную событийность", то как ,,фабулу", но обычно здесь применяется понятие *музыкальной драматургии*. Существуют определенные типы музыкальной драматургии. Например, когда говорят о медитативности и действенности, имеют в виду альтернативные по характеристикам типы музыкальной драматургии. Речь идет об эпическом, драматическом, нарративном (повествовательном) характере музыки, имея в виду определенный тип интонационной драматургии. Вместе с тем никто не задавался целью дать подробную классификацию таких типов. И это потому, что музыкальная драматургия в каждом произведении своя: конкретная, индивидуальная.

Профессор Бобровский предлагает еще два взгляда на форму: форма как *принцип* и форма как *данность*. Под ,,принципом" подразумевается некий *универсальный* тип композиционной структуры, привлекаемой в каждом конкретном случае. Под ,,данностью" прежде всего подразумеваются сугубо *индивидуальные* характеристики формы. Они раскрываются именно в драматургии, которая конкретна, единична. Вместе с тем ,,данность" в той или иной мере

ордена Ленина
Дерптопедиатрия

усваивает и универсальный ,,принцип". Следовательно, ,,форма как данность" и является по существу синонимом понятия ,,музыкальная форма". В основе этого понятия лежит соотношение универсально-структурного принципа и индивидуальной драматургии.

Следует помнить: исторически отстоявшиеся принципы формообразования — такие же абстракции, как принципы тонально-функциональной либо додекафонной организации, как принципы сложного контрапункта и пр. Обычно, когда хотят установить форму композиции, ограничиваются извлечением этих универсальных структурных принципов. Но все дело именно в нерасторжимости ,,принципа" и ,,данности". Поэтому различие в понятиях ,,музыкальная форма" вообще и ,,форма композиции" означает лишь различную степень акцента на роли структурно-композиционного принципа. ,,Музыкальная форма" включает структурно-синтаксический принцип *как один* из элементов музыкальной речи, участвующих в системе функциональных отношений. ,,Форма композиции" подразумевает акцент на структурно-синтаксическом *принципе*, преломленном в контексте всегда индивидуальной интонационной драматургии.

Форма композиции и является субъектом учения о музыкальной форме. Ибо широкое понимание музыкальной формы как интонационно выраженного соотношения элементов музыкальной речи осваивается не только в учении о форме, но также в учении о гармонии, полифонии и тембровой организации. Непосредственное отношение к форме имеет учение о ритме и другие теории из области ,,музыкальной грамматики". Курс истории теоретических систем в определенном смысле может быть осознан как курс музыкальной формы в широком значении понятия.

В этом смысле теория *композиционной формы* — лишь фрагмент из общего комплекса проблем, объединенных собирательным названием ,,музыкальная форма". Но поскольку ,,форма композиции" суть конкретно-интонационное воплощение универсального структурно-синтаксического принципа, поскольку ее изучение (и создание!) немыслимо без привлечения всего комплекса представлений о ,,музыкальных грамматиках", она стала синонимом общепринятого понятия ,,музыкальная форма".

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО МУЗЫКИ

Игорь Стравинский был склонен к абсолютизации проблемы времени в музыке, считая ее главной темой искусства: ,,Музыка — единственная область, в которой человек реализует настоящее. Несовершенство природы его таково, что он обречен испытывать на себе текучесть времени, воспринимая его в категориях прошедшего и будущего и не будучи никогда в состоянии ощутить, как нечто реальное, а следовательно, и устойчивое, настоящее.

Феномен музыки нам дан единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между *человеком* и *временем*. Следовательно, для того, чтобы феномен этот мог реализоваться, он требует как непременное и единственное условие — определенного построения.

Когда построение завершено и порядок достигнут, все уже сделано. Напрасно искать или ожидать чего-то иного. Именно это построение, этот достигнутый порядок вызывает в нас эмоцию совершенно особого характера, не имеющую ничего общего с нашими обычными ощущениями и нашими реакциями на впечатления повседневной жизни"[4].

Итак, по Стравинскому, музыка — это ,,порядок", порядок — это ,,определенное построение", форма. Форма позволяет ощутить время *как настоящее*. Это означает, что координата времени в музыке выражена необычайно сложно. Фактически все искусства имеют эту координату, даже такое чисто пространственное, как архитектура (существование художественного объекта во времени и, главное — время восприятия). То есть каждое искусство — это пространственно-временной феномен. Но музыка дальше всех продвинулась в умении контролировать время.

Музыка существует, когда звучит. Ее развитие от древних импровизационных форм к форме композиции — это процесс овладения временем. Как и другие искусства, музыка располагает несколькими критериями действия временного фактора. Но главное ее свойство — это возможность существования в условиях четко организованного и предустановленного времени.

---

4 *Стравинский И.* Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 99—100.

Существуют несколько типов преломления феномена времени в музыке. ,,Первое время“ — это время звучания произведения (исполнения). Оно может быть непредсказуемым (в импровизационных формах) и предвиденным (в формах композиторских). Организация предвиденного времени — одна из первых забот композитора. Важным действующим лицом здесь оказывается темп. Стравинский говорит: ,,Главное — темп. Моя музыка может пережить почти все, кроме неправильного или неопределенного темпа“[5]. К. Штокхаузен считает соблюдение ,,предуказанности времени“ единственно возможным условием жизни собственной музыки, а потому выработал в себе чувство ,,абсолютного темпа“ (наподобие абсолютного слуха), точно запомнив все скоростные варианты пульсации метронома. Он считает, что это необходимо ему и как композитору, и как исполнителю собственной музыки.

Старинная музыка не знала темповых указаний. Эпоха барокко также далеко не всегда их предлагает. Определенным типам сочинений соответствовали установившиеся каноны темповых решений, и композиторы не испытывали особого дискомфорта. Романтическая эпоха обостряет противостояние композитора и исполнителя, который стал уже *интерпретатором*, покушающимся на время произведения. Не случайно именно XX век ознаменован ,,борьбой“ композитора с интерпретатором, выраженной в метрономических указаниях темпа, в требованиях не интерпретировать, а исполнять (выполнять) и даже в тенденции полностью освободиться от исполнителя (электронная музыка) и стать единовластным хозяином времени собственного сочинения.

Вместе с тем идея композиции с непредвиденным временем также получила развитие в музыке XX века. Но связано это уже не с фактором темпа, а со свободно варьируемым количеством материала (имеются в виду различные претворения алеаторного принципа).

Выше мы упомянули темп лишь в качестве регулятора продолжительности звучания. На самом же деле чувство темпа имеет в музыке огромное смысловое значение и воплощается через природу метроритмического строения.

Музыкальный ритм — главная сила, организующая

[5] *Стравинский И.* Диалоги. Л., 1971. С. 247.

музыкальное время. Широкий смысл этого понятия включает в себя и метр. В. Холопова так определяет музыкальный ритм в широком значении: ,,...временна́я и акцентная сторона <...> всех элементов музыкального языка“[6].

Ритм в узком значении — соотнесение длительностей и их группирование в ритмические рисунки. Музыкальный *метр* в самом слове содержит указание на времяизмерительность, на упорядочение ритмического движения. Чередование акцентных и безакцентных тонов, сама периодика акцентов и есть ориентиры временно́го процесса. Метр во все эпохи предлагает какую-либо ,,меру“ (соизмерительную единицу) времени. У древних греков существовала стопная метрическая система, потом возникла модальная (в условиях мензуральной ритмики), а с XVII столетия — тактометрическая система, существующая по сей день.

Следует ясно понимать: тактометрическая система записи проявляет себя в двух значениях: в собственно ,,метротектоническом“ (фиксация системы акцентов и специфики ритмического процесса) и в значении условно-разделительном. Это второе значение распространяется на поздние редакции записи средневековой и ренессансной музыки. Касается оно также многого в музыке XX века, где тактовые членения нередко фиксируют свободно-синтаксические отношения и где в конечном итоге мы наблюдаем практику отказа от тактометрической записи в пользу хронометрической.

Равномерное тактовое членение, к примеру, музыки Обрехта или Жоскина, предпринятое позже редакторами, является условностью, призванной облегчить чтение и процесс разучивания. Но перенесение равномерного тактометрического членения в теорию контрапункта строгого письма — это уже серьезное искажение конкретного исторического стиля. Теория построения диссонанса на *равномерно сильной* доле противоречит практике, знавшей акцентную (тяжелую) и диссонирующую долю, но избегавшей метричной равномерности таких акцентов. От этого искажения не свободно и знаменитое исследование С. Танеева ,,Подвижной контрапункт строгого письма“. В XX веке додекафонное, серийное, пуантилистическое письмо, эпизоды, построенные на безакцентной ритмике, также нередко привлекают тактовую черту в качестве ,,средства адаптации“, для удобства освоения текста.

[6] *Холопова В. Н.* Музыкальный ритм. М., 1980. С. 4. (Это издание рекомендую в качестве вспомогательного материала по проблеме ритма.)

Существуют две основные разновидности метроритмической организации музыки: регулярная и нерегулярная ритмика. В. Холопова предлагает такую систему различий регулярного и нерегулярного ритма[7]:

Элементы регулярности:	**Элементы нерегулярности:**
ровное и двойное соотношение	полуторное соотношение соотношение 3:4, 3:5
остинатные и равномерные ритмические рисунки	переменные ритмические рисунки
неизменная стопа	переменная стопа
неизменный такт	переменный такт
простой, сложный такт	смешанный такт
согласование мотива с тактом	противоречие мотива с тактом
многоплановая регулярность ритма	полиметрия
квадратность тактовых группировок	неквадратность тактовых группировок

Тактометрическая запись охватывает как регулярную, так и нерегулярную ритмику, особенно актуальную для музыки XX века. В этом втором случае ощущение нерегулярности ритма становится абсолютным в условиях метрической переменности. Здесь акценты сохраняют свою „строительную волю", но временно́е их распределение может оказаться непредсказуемым. Сложнее дело обстоит при равномерном тактовом членении, которое генетически восходит к регулярности (акцентной симметричности). Преодоление такой симметричности может стать важной композиторской задачей. Для многих современных мастеров она оказывается центральной, и проблема ритма становится объектом тщательного *обдумывания*. Приведем лишь два примера такого композиторского обдумывания, дабы подчеркнуть важность подобного интеллектуального усилия для обретения нового грамматического, а также авторского знака.

В „Технике моего музыкального языка" Оливье Мессиан предлагает „Таблицу некоторых форм увеличения или сжатия ритма"[8]:

---

[7] Цит. изд. С. 19

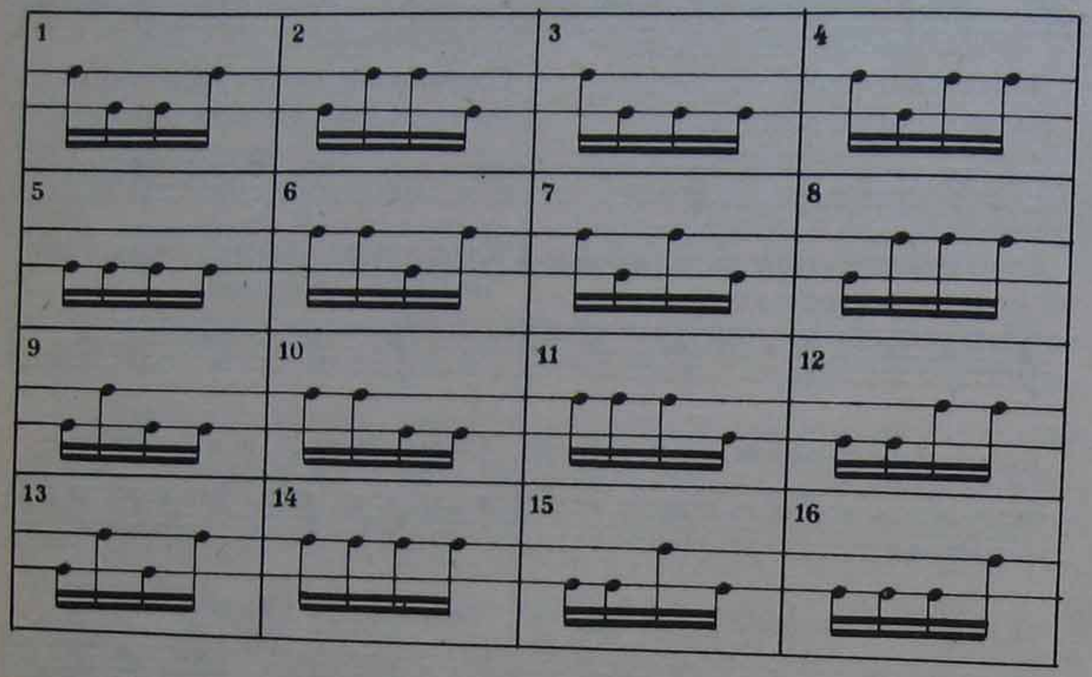
[8] *Messiaen O.* Technique de mon langage musical. Paris. 1944. S. 10. Пример дан под № 24 в нотном приложении. (В нотном приложении к „Technique de mon langage" данная таблица значится под № 24, комментарии к ней содержатся на с. 10 парижского издания 1955 г.)

Такая техника впервые использована композитором в „Quator pour la fin du Temps", но впоследствии повторялась в других сочинениях. Таблица являет собой пример поисков новых форм ритмического варьирования. На первый взгляд кажется, что Мессиан думает о „новой регулярности". Но совместив этот принцип с техникой ostinati, он вносит в нее как раз элемент нерегулярности. Пример 82 показывает реализацию такой техники. Он же свидетельствует о следующем: композитор ищет новый тип многоплановой регулярности и приходит к нерегулярной ритмике, минуя полиметрию (ибо тактовые членения едины для всех пластов). Указанный отрывок из первой части „Турангалилы" содержит еще один важный нюанс — ритмическую линию малого барабана. Между цифрами 12—20 содержится 79 тактов, и ни один такт этой партии по ритмическому рисунку не повторяет другой. Здесь действует принцип *межтактовой ритмической асимметрии*, весьма

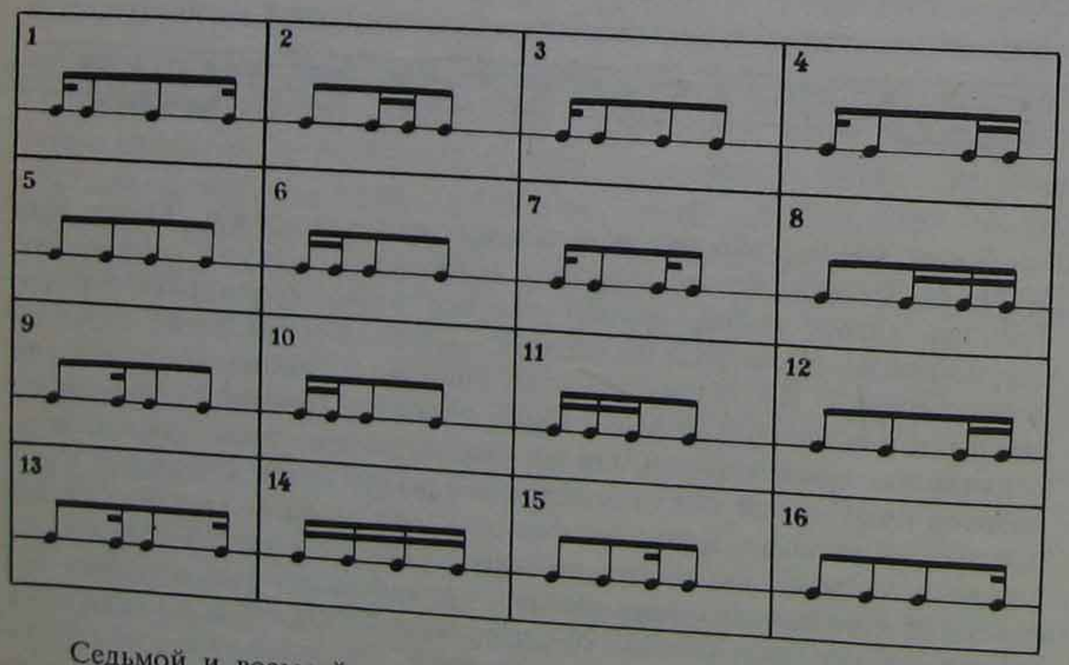
характерный для мышления XX века. Это наиболее сильное средство преодоления равномерности тактометрического членения.

Второй пример — из музыки Бориса Тищенко. Вернее, не столько из музыки, сколько из опыта композиторской работы над конкретным произведением. Вот как описывает (с помощью схем) сам композитор поиск ритмического строения второй части своей Четвертой симфонии.

„Экспозиция:



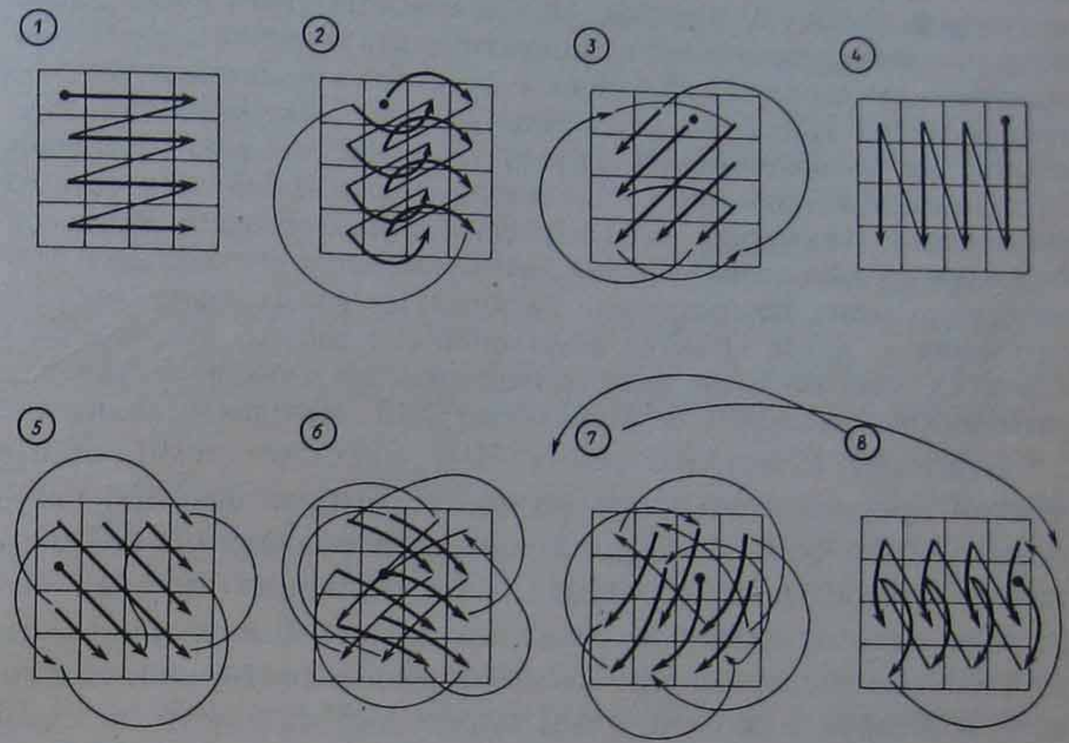
Порядки:



Седьмой и восьмой варианты меняются местами, чтобы не было повторений на стыке.

Следующие варианты таковы: 9-й — 180° от 6-го; 10-й — 180° от 7; 11-й — 180° от 6-го; 12-й — 180° от 5-го; 13-й — 180° от 4-го; 14-й — 180° от 3-го; 15-й — 180° от 2-го; 16-й — 180° от 1-го.

Реприза двойная. В основе первого проведения лежит следующая схема ритмического строения:



Второе проведение совмещает ритм экспозиции и репризы. При этом во втором проведении предлагается новый порядок связей ритмомотивов, начисто исключающий повторения из-за стыков. Вот он:

1-2-3-...16
14-16-13-15-12-14-11-13-10-12-9-11-8-10-7-9-6-8-5-7-4-6-3-5-2-4-1-3
1-4-2-5-3-6-4-7-5-8-6-9-7-10-8-11-9-12-10-13-11-14-12-15-13-16
12-16-11-15-10-14-9-13-8-12-7-11-6-10-5-9-4-8-3-7-2-6-1-5
1-6-2-7-3-8-4-9-5-10-6-11-7-12-8-13-9-14-10-15-11-16
10-16-9-15-8-14-7-13-6-12-5-11-4-10-3-9-2-8-1-7
1-8-2-9-3-10-4-11-5-12-6-13-7-14-8-15-9-16
8-16-7-15-6-14-5-13-4-12-3-11-2-10-1-9
1-10-2-11-3-12-4-13-5-14-6-15-7-16
6-16-5-15-4-14-3-13-2-12-1-11
1-12-2-13-3-14-4-15-5-16
4-16-3-15-2-14-1-13
1-14-2-15-3-16
2-16-1-15
1-16-15-14-13...1

Ни одна пара фигур здесь не соседствует дважды. Вместо 256 фигур при обычном порядке (16 × 16) здесь получается 241 фигура“.

Данное описание ритмоструктуры заимствовано из письма композитора, в котором он, в частности, замечает: „Каким образом данный

порядок был найден — уже не помню". Для нас важно, что этот порядок индивидуален (несет в себе авторский знак) и что он был найден предварительно. Очевидно, что таблица экспозиции (к которой приложена схема ротации элементов) предлагает подборку акцентно-ритмических формул, предназначенных для комбинаций. Таблица репризы, к которой приложен порядок комбинирования, предлагает ритмофигурные элементы. Это необходимо автору для создания скользящего, полетного движения, выраженного в феномене сосуществования тактометрической записи и нерегулярной ритмики. Такт оказывается условной (не воспринимаемой слухом) единицей измерения времени. Предлагаемые комбинации ритмоэлементов дают эффект межтактовой ритмической асимметрии на пространстве, превосходящем 200 тактов. Это один из множества образцов *предварительного* обдумывания ритмического плана произведения. Ритмический расчет перед записью сочинения — новое качество композиторской работы, родившееся в опыте XX века. Но и оно имеет предвосхищение в прошлом: работа с ритмическими модусами в композициях XIII века также, вероятно,

Вернемся к вопросу темпа. Чем управляет темп, кроме чистой продолжительности звучания композиции? Он регулирует наше чувство метроритмической пульсации, ее энергию и скорость. И регулярная и нерегулярная ритмика содержит систему акцентов (тяжелых долей). Вне зависимости от того, симметрично или несимметрично соотношение этих акцентов друг с другом, темп определяет скорость их смен (соответственно, по скорости смен метрических акцентов мы определяем темп).

Вторым фактором, влияющим на ощущение темпа, является ритмическая плотность — количество ,,ритмических событий" на единицу времени. *Ритмическая плотность* (РП) выражается отношением количества ,,атакируемых" звуков к количеству времяизмерительных единиц. Например, на каком-то отрезке композиции РП=$\frac{7}{5\text{♩}}$. Далее РП может возрасти и на те же 5 четвертей могут приходится 15 ,,атакируемых" тонов (РП=$\frac{15}{5\text{♩}}$). Таким образом, установление индекса РП удобно для сравнения ритмической интенсивности в равных временных отрезках.

Но возможен и обратный ход: одни и те же мелодические построения могут иметь различную ритмическую плотность (то есть увеличиваться и сжиматься во времени). Тогда при сравнении числитель дроби окажется постоянным, а знаменатель будет меняться. (Например, при увеличении вдвое: РП=$\frac{8}{5\text{♩}}$; $\frac{8}{10\text{♩}}$.)

Увеличения и сжатия одной и той же мелодии связаны с изменением чувства темпа, ибо меняется скорость чередования метрических акцентов. Но ритмоплотность может меняться и в условиях сохранения главной темповой характеристики: скорости смены метроакцентов. Здесь композитор может создать разного рода внутренние противоречия. Известно, что движение типа Adagio часто содержит необычайную ритмическую интенсивность, то есть высокий уровень ритмоплотности, что создается с помощью дробной мелизматики, фигураций, фоновых пассажей, фиоритур и пр. Такие случаи иллюстрируют верховенство метротемпа над ритмотемпом, ибо ощущение медленного темпа не покидает слушателя. Вместе с тем увеличение ритмоплотности все же сказывается на целостном восприятии темпа. Не случайно, например, Родион Щедрин в вариациях Третьего фортепианного концерта при переходах от медленных к подвижным темповым зонам последовательно наращивает ритмоплотность в медленных участках, дабы создать плавность перехода.

Итак, ритм в широком значении есть способ организации времени музыкальной формы. Но само понятие времени в музыке весьма многозначно. Уже упоминалось, что существуют: *время исполнения* (оно может быть зафиксировано точно и объективно); *время созерцания* произведения (его точно установить нельзя, оно всегда индивидуально, ибо можно слушать рассеянно, отвлекаясь, но несомненно, что осознание, воспоминание, продолженное осмысление после звучания требует времени). Существует и так называемое *событийное время* — понятие, связанное с семантической интенсивностью музыкальной формы. Такие качества, как медитативность и действенность, чаще всего обусловлены различным характером интонационной событийности. В первом случае мы можем столкнуться с микрособытийностью, с замыканием в единой семантической сфере, где варьируются лишь нюансы. Во втором зачастую действуют постоянные смены, контрасты, превращения и сопоставления. При равном физическом времени звучания разные уровни интонационной событийности дадут разное чувство времени.

Существует также понятие *психологического* музыкального времени, где господствующим оказывается чувство

непрерывности времени вообще. Это означает, что ,,событийная форма“ должна обеспечить непрерывность дления через логическую предопределенность интонационных изменений, через особое чувство *переходности.* Проблема *перехода* в композиции — важнейшая, да и сама композиция в чисто психологическом плане является своего рода *синонимом перехода* от пред-звучания к пост-звучанию через звучание, которое суть цепь интонационных событий, *переходящих* друг в друга.

Музыка теснейшим образом связана с физической природой человека и, в частности, с ритмом и времяизмерительностью дыхания. Время музыкального синтаксиса прямо происходит от *времяизмерительности дыхания.* Равномерное и неравномерное дыхание перекликается с регулярным и нерегулярным синтаксисом. Музыка в состоянии также передать образы равномерного и неравномерного дыхания, с которыми ассоциируются различные чувственные состояния. Важнейшим для музыки оказывается предельный временно́й масштаб в ритмоизмерительной системе дыхания. Музыка может отразить любой темпоритм дыхания (в том числе несимметричный, прерывистый, краткочлененный). Феномен синтаксической симметрии, получивший название ,,квадратность“, в качестве одного из важнейших истоков имел временную симметрию дыхательного ритма (поэтическая строфика также базируется на этой предпосылке). Возможные временны́е характеристики человеческого дыхания определили так называемую фразировку. Участки движения, которые связаны с понятиями ,,фраза“ или ,,фаза“, всегда сверяются с временны́м масштабом дыхания. Необычайно важно здесь, что *максимальная мера* временной продолжительности ,,музыкального дыхания“ всегда сверяется с природной человеческой мерой. Весьма нечасто встречается фраза на одном дыхании, органный пункт, финальный аккорд, превышающие временной максимум естественного дыхания. Это всегда производит впечатление особого момента. Синтаксис вокальной, а также духовой музыки целиком базируется на времяизмерительности дыхания. Так называемое цепное дыхание — средство преодоления естественного ограничения. Однако всякое нарушение ,,максимальной меры“ воспринимается только в системе постоянной ориентации на господствующую ,,норму“. Сво-

ренность с ,,временным максимумом“ дыхательного ритма отличает и новейшие музыкальные течения XX века. Авангард столь же внимательно прислушивается к природным предпосылкам, как и искусство прошлого.

Разумеется, отход от ,,максимальной меры“ в сторону раздробления дыхания (синтаксиса) — абсолютная норма музыки. Разумеется также, что нет возможности точно зафиксировать эту ,,максимальную меру“. Ее ощущение — в сфере композиторской интуиции. А само чувство временно́й меры музыкального синтаксиса воспитывается не только музыкой, но также поэзией, литературой. Особенно интересна в этом смысле проза, синтаксические нормы которой также целиком диктуются природными временны́ми предпосылками человеческого дыхания. Как и в музыке, здесь возможно сближение с максимальной временно́й мерой, ее вольное дробление и даже превышение (как искусственный момент). Так называемое ,,выразительное чтение“ вслух подразумевает, в частности, обнажение, подчеркивание временных параметров синтаксиса. ,,Синтаксический ритм“ музыки и литературы имеет единую природную базу. Поэтому и союз этих искусств столь органичен.

Для композитора оказывается чрезвычайно важным ощущение ,,*исторического времени*“, выраженного в конкретных знаках, проникающих в музыкальную интонацию. Взаимодействие прошлого и настоящего (традиционного и нового) — устойчивая принадлежность европейского художественного мышления. Существует немало эстетических концепций взаимодействия опыта прошлого и настоящего, выраженного в конкретных интонационных знаках, технике, то есть в итоге — выраженного в форме.

Условно названная ренессансной, концепция взаимодействия прошлого и настоящего означает подчеркнуто реляционное соотнесение опыта и открытия. Отличие ,,раньше“ от ,,позже“, воплощенное в произведении, подразумевает *акцент* на различиях в рамках произведения, которое в итоге стилистически цельно. Неоклассицизм XX века целиком базируется на этом принципе. Так называемая полистилистика, хотя и по-иному, но также смыкается с ним.

Другая концепция (ее условно можно назвать классицистской) связана с ощущением слиянности прошлого и настоящего воедино, когда прошлое мыслится как органиче-

кий элемент настоящего, когда подчеркивается не релятивное их соотнесение, а творчески активный характер прошлого в настоящем. К примеру, художественная позиция Брамса основана на таком ощущении исторического времени. А из музыки XX века можно вспомнить Пятую симфонию Д. Шостаковича, стиль которой многими чертами восходит к классическому принципу. Но никто не отмечал неоклассицизма Шостаковича (или Брамса) в том смысле, как об этом говорилось по отношению к Стравинскому и Хиндемиту.

Наконец, существует романтическая концепция времени, подразумевающая ,,призрачное" присутствие прошлого в настоящем. Романтические ,,двойники", миражи, видения, конечно же, зарождались в поэзии и в собственно романтический период в гораздо большей степени характерны для литературы, нежели для музыки. Зато во второй половине XX века в неоромантическом направлении ,,призрачное" присутствие знаков прошлого стало нормой. Рождается особая техника воссоздания ,,временно́й дистанции" в восприятии (см. пример 2).

Музыкальное пространство неотъемлемо от музыкального времени. Это понятие также весьма многозначно и до конца, видимо, не может быть определено. Мы говорим ,,высота звука" и сразу обнаруживаем высотное пространство (понятия ,,верх" и ,,низ" в пространственно-акустическом значении — древнейший элемент музыкальных представлений). Мы говорим о музыкальном рельефе и фоне. Рассматривая конкретные интонации, мы сплошь и рядом отмечаем присутствие этих компонентов. Один из коренных принципов психологии восприятия — опора на фигуро-фоновые отношения[9] — в равной мере распространяется и на музыку. Иными словами, музыка воссоздает чувство ,,пространственной глубины". Здесь пространственным регулятором выступает фактура. Тип фактуры и определяет *характер фигуро-фоновых отношений* в реальном звучании. Поскольку музыкальная форма развивается во времени, музыкальное пространство может различным образом осваиваться на протяжении музыкальной композиции. Смена фактуры и означает смену пространственно-

[9] Впервые в отечественной литературе о музыке эта проблема ставится в трудах М. Старчеус.

временных координат. По отношению к фактуре устойчивыми стали такие чисто пространственные определения, как ,,фактурная горизонталь", ,,фактурная вертикаль", ,,фактурная глубина". Последняя — одно из средств создания чувства перспективы в музыке (см. главу III).

Другим средством воссоздания пространственной перспективы в музыке является тональность, функционально-гармоническое мышление. Вот что замечает П. Хиндемит по этому поводу: ,,Можем ли мы пренебречь тяготением гармоний к основным тонам, к тонике, то есть эффектом, аналогичным перспективе в живописи? Было время, когда этот эффект перспективы или тональности <...> был неизвестен музыкантам"[10]. Далее он сравнивает тональные тяготения с земной гравитацией.

Функционально-гармоническое развертывание есть пространственно-временно́й процесс и, соответственно, пространственно-временна́я перспектива. Вообще же чувство перспективы в музыке может сосуществовать с чувством многомерности и многофокусности пространства. И здесь музыка не отрывается от других искусств (например, храмовой архитектуры, живописи). П. А. Флоренский, обсуждая доренессансную живопись, говорит о сознательном отвержении законов геометрической перспективы (в сущности, давно известных) ради создания не сводимого к одной точке наблюдения многофокусного пространства[11]. Древнерусский литургический распев с его переменностью опорных тонов стоит в этом же ряду явлений.

Многофокусность связана с так называемым символическим (или спиритуальным) пространством. В основе его ощущения лежит религиозный импульс: движение вверх — это движение к небу, к божественному озарению, одухотворению и очищению; движение вниз — к земному, материализованному, затемненному и даже отвращенному от Бога. Пространство в пределах небо — земля — это особый тип семантики пространства в искусстве (и в музыке в частности). Такое восприятие пространства заставляет сторониться

10 *Хиндемит П.* Мир композитора. Советская музыка. 1963, № 4. С. 116.

11 *Флоренский П. А.* Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. Вып. 3. Тарту, 1967.

классической перспективы. В этом смысле средневековое искусство предвосхищает опыт XX столетия, эпоху ,,освобожденного звука". А. Шёнберг, обсуждая новые пространственные ощущения, замечает: «Единство музыкального пространства требует абсолютного и целостного постижения. В этом пространстве, как в небесах Сведеборга (описанных в ,,Серафите" Бальзака) нет абсолютного низа, нет направлений вправо и влево, вперед и назад»[12].

То, что Шёнберг обращается к метафоре, говорит о конечной неуловимости ощущения, которое трудно сформулировать и которое расположено в сфере композиторской интуиции[13]. Пуантилистическая техника двинулась еще дальше в попытке освоения ,,абсолютного" пространства.

Музыка соотносится с пространственными ощущениями и через конкретные приемы, например, всякого рода обращения (зеркальные, ракоходные), подвижной контрапункт, имеющий пространственные наименования (горизонтальный, вертикальный), имитации. Полифония вообще может быть понята как техника освоения музыкального пространства с помощью линейно-мелодических процессов. Но, пожалуй, наиболее наглядно пространственно-временная природа музыки обнаруживает себя через привлечение симметрии.

Симметрия в музыке выражена необыкновенно многозначно и своеобразно. Ниже, при рассмотрении конкретных принципов формообразования мы будем постоянно обращаться к проблеме симметрии.

Слово *симметрия* у древних дословно означало соразмерность, которая может быть выражена не только в тождестве. Те же увеличения и уменьшения объекта подразумевают изменения масштаба при сохранении существенного

12 *Schoenberg Arnold*. Stile and Idea. New York, 1950. P. 113.

13 Г. Орлов так комментирует мысль основоположника додекафонии: «Даже самые ярые приверженцы тональной системы понимают невозможность ее реставрации и дальнейшего существования в классическом виде, в котором тоники, ясно обозначающиеся в каждом звене произведения, последовательно фиксируют ,,местоположения" наблюдателя в стабильном пространстве и наблюдаемую им ,,звуковую перспективу", а модуляционные последования аналогичны переходам и остановкам на холмистой местности» (цит. по кн.: Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М., 1972. С. 385—386).

подобия (пропорций). Любая пропорциональность так или иначе объясняется через симметрию. Расхожее понимание симметрии означает либо пропорции-соответствия, либо некое геометрическое равенство левого и правого. Научное определение расширяет смысл понятия: ,,Симметрия — это категория, обозначающая сохранение признаков объектов относительно изменений"[14].

Музыка не позволяет одномоментно охватить симметрию (как это бывает при созерцании геометрических фигур). Точнее, музыкальное произведение позволяет *представить* симметрию отношений элементов в нем (по окончании произведения при мысленном свертывании формы-процесса в форму-кристалл). Однако чувственное восприятие симметрии возможно только во времени.

Временна́я природа музыки позволяет отрицать возможность преломления в ней зеркально-симметричного соответствия, которое обычно трактуется как чисто пространственное и вневременное. Но кроме зеркальной симметрии существует понятие трансляционной симметрии. Суть ее в сохранении подобий при изменении масштаба объекта, расположения его не только в пространстве, но главное — *во времени*. Следуя формальной логике, необратимость времени, отсутствие в нем двух направлений исключает зеркальную симметрию. Феномен музыки, однако, состоит в совмещении двух типов симметрии: зеркальной и трансляционной. При этом зеркальная симметрия существует *как трансляционная*, то есть развернутая во времени.

Если симметрия — это пропорциональность, выраженная в том или ином виде, то ее присутствие в музыке оказывается всепроникающим[15]. Еще в глубокой древности греки-пифагорейцы пришли к убеждению, что в основе красоты лежат строгие математические отношения. Поводом для такого обобщения стало открытие числовых отношений (то есть симметрии как пропорциональности) длин звучащих струн. Пропорция 1 : 2 выражает октаву, 2 : 3 — квинту,

14 *Урманцев Ю.* Симметрия природы и природа симметрии. М., 1974. С. 195.

15 Тем, кто специально заинтересуется проблемой симметрии, рекомендую работу: *Каракулов Б. И.* Симметрия музыкальной системы (о мелодии). Алма-Ата. 1989.

3 : 4 — кварту и т. п. Древние предполагали, что порядок в музыке каким-то образом перекликается с порядком, которому подчинена организация Вселенной. В наши дни это предположение древних получило математически обоснованное подтверждение[16].

Феномен симметрии в музыке может воздействовать опосредованно и непосредственно. Например, проявление симметрии в высотной организации музыкальной ткани не воспринимается непосредственно, но рождает чувство внутренней гармоничности, логики, порядка. Обнажение эффекта симметрии чаще всего связано с формой композиции. Например, строгая остинатность, последовательная имитационность, неизменность тематической формы в вариациях, точная репризность, так называемая квадратность, вообще метрическая и ритмическая равномерность — все это символы классической симметрии, воспринимаемой во временном ходе развертывания композиции.

Современная наука свидетельствует об особой важности для гармонии мироздания сложно организованной *симметрии*. Одним из классических принципов такого рода, очень существенным для музыки, является *золотое сечение*, выраженное отношением меньшего к большему, как большего к целому. То есть в золотом сечении действует симметрия отношений величин. Обычно точка сечения определяется путем умножения числового выражения целого на 0,618. Это всегда условное определение, ибо опирается на бесконечную дробь. Следовательно, абсолютно ,,совпасть с совершенством" оказывается невозможно. Бесконечность этой дроби стала одним из символов бесконечности стремления к совершенству.

Существуют и другие принципы сложной организации симметрии. Иногда они устанавливаются композитором индивидуально и выступают в значении интрастилевого (авторского) знака.

Два примера из музыки XV века иллюстрируют блестящую осведомленность старых мастеров в вопросах конструирования формы на основе сложной симметрии. Следует понимать при этом, что конкретно избранная система пропорций всегда сверяется с основным нормативом симметрии — тождеством или другой регулярной пропорцией и воспринимается по отношению к ним как диссимметрия.

---

16 Феномен связей симметрично-пропорциональных отношений в музыке и космологии, биологии, физике блестяще вскрыт в исследовании: *Марутаев М. А.* Гармония как закономерность природы // Золотое сечение. М., 1990. С. 130—233.

Месса Я. Окегема ,,Mi — Mi" имеет пять разделов. Первые два раздела и третий соотносятся по принципу золотого сечения. Gloria делится пополам, Credo — также пополам (точная симметрия). Но внутри половин и в Gloria и в Credo действует золотое сечение (через систему цезур). Sanctus и Benedictus соотносятся по принципу золотого сечения. Agnus Dei I и Agnus Dei II отделяются от Agnus Dei III на основе золотого сечения.

В мессе Й. Обрехта ,,Maria zart" встречаем совершенно индивидуальную организацию пропорций. Раздел Et resurrexit содержит cantus firmus на звуках *ми—фа—ре—ми*. Ротация этой попевки образует симметричные повторы. Дабы избежать тотальной симметричности, Обрехт делит форму раздела на одиннадцать частей (фаз), показывая cantus firmus со второй фазы через одну. Но этого мало — он прибегает к прогрессии убывающих пропорций. Вот схема, в которой цифры обозначают количество условных (в современной записи) тактов:

18	15	15	15	12	7,5	7,5	5	3	2,5	4,5+2
	c.f.		c.f.		c.f.		c.f.		c.f.	

Обрехт не назначает здесь единой ,,цифры убывания" (например, каждый раз минус два или три такта). Он изобретает более сложные и индивидуальные пропорции по отношению к ожидаемой и возможной равномерной симметрии. Обратим внимание на последние три фазы:

3 =18—15 (15—12); 2,5 = 7,5—5; 4,5 = 12—7,5.

Иными словами, пропорции завершающих фаз образованы от разности пропорций фаз предшествовавших. Планомерность убывания пропорций — знак регулярной симметрии. Конкретное же решение такого убывания суть нарушенная симметрия на основе индивидуальной системы диссимметрии.

ПРИНЦИПЫ ПОВТОРНОСТИ И КОНТРАСТА В МУЗЫКЕ

Объективно любое повторение работает на создание чувства симметричности. Однако даже точное повторение подряд все равно будет означать нарушенную симметрию. Все дело во временном характере музыки и нашем восприятии. Повторение происходит уже в другое время и слушается по-иному. Выражение ,,нельзя два раза войти в одну реку" для

3 : 4 — кварту и т. п. Древние предполагали, что порядок в музыке каким-то образом перекликается с порядком, которому подчинена организация Вселенной. В наши дни это предположение древних получило математически обоснованное подтверждение[16].

Феномен симметрии в музыке может воздействовать опосредованно и непосредственно. Например, проявление симметрии в высотной организации музыкальной ткани не воспринимается непосредственно, но рождает чувство внутренней гармоничности, логики, порядка. Обнажение эффекта симметрии чаще всего связано с формой композиции. Например, строгая остинатность, последовательная имитационность, неизменность тематической формы в вариациях, точная репризность, так называемая квадратность, вообще метрическая и ритмическая равномерность — все это символы классической симметрии, воспринимаемой во временном ходе развертывания композиции.

Современная наука свидетельствует об особой важности для гармонии мироздания сложно организованной *симметрии*. Одним из классических принципов такого рода, очень существенным для музыки, является *золотое сечение*, выраженное отношением меньшего к большему, как большего к целому. То есть в золотом сечении действует симметрия отношений величин. Обычно точка сечения определяется путем умножения числового выражения целого на 0,618. Это всегда условное определение, ибо опирается на бесконечную дробь. Следовательно, абсолютно ,,совпасть с совершенством" оказывается невозможно. Бесконечность этой дроби стала одним из символов бесконечности стремления к совершенству.

Существуют и другие принципы сложной организации симметрии. Иногда они устанавливаются композитором индивидуально и выступают в значении интрастилевого (авторского) знака.

Два примера из музыки XV века иллюстрируют блестящую осведомленность старых мастеров в вопросах конструирования формы на основе сложной симметрии. Следует понимать при этом, что конкретно избранная система пропорций всегда сверяется с основным нормативом симметрии — тождеством или другой регулярной пропорцией и воспринимается по отношению к ним как диссимметрия.

Месса Я. Окегема ,,Mi — Mi" имеет пять разделов. Первые два раздела и третий соотносятся по принципу золотого сечения. Gloria делится пополам, Credo — также пополам (точная симметрия). Но внутри половин и в Gloria и в Credo действует золотое сечение (через систему цезур). Sanctus и Benedictus соотносятся по принципу золотого сечения. Agnus Dei I и Agnus Dei II отделяются от Agnus Dei III на основе золотого сечения.

В мессе Й. Обрехта ,,Maria zart" встречаем совершенно индивидуальную организацию пропорций. Раздел Et resurrexit содержит cantus firmus на звуках *ми—фа—ре—ми*. Ротация этой попевки образует симметричные повторы. Дабы избежать тотальной симметричности, Обрехт делит форму раздела на одиннадцать частей (фаз), показывая cantus firmus со второй фазы через одну. Но этого мало — он прибегает к прогрессии убывающих пропорций. Вот схема, в которой цифры обозначают количество условных (в современной записи) тактов:

18	15	15	15	12	7,5	7,5	5	3	2,5	4,5+2
	c.f.		c.f.		c.f.		c.f.		c.f.	

Обрехт не назначает здесь единой ,,цифры убывания" (например, каждый раз минус два или три такта). Он изобретает более сложные и индивидуальные пропорции по отношению к ожидаемой и возможной равномерной симметрии. Обратим внимание на последние три фазы:

3 =18—15 (15—12); 2,5 = 7,5—5; 4,5 = 12—7,5.

Иными словами, пропорции завершающих фаз образованы от разности пропорций фаз предшествовавших. Планомерность убывания пропорций — знак регулярной симметрии. Конкретное же решение такого убывания суть нарушенная симметрия на основе индивидуальной системы диссимметрии.

ПРИНЦИПЫ ПОВТОРНОСТИ И КОНТРАСТА В МУЗЫКЕ

Объективно любое повторение работает на создание чувства симметричности. Однако даже точное повторение подряд все равно будет означать нарушенную симметрию. Все дело во временном характере музыки и нашем восприятии. Повторение происходит уже в другое время и слушается поиному. Выражение ,,нельзя два раза войти в одну реку" для

---

16 Феномен связей симметрично-пропорциональных отношений в музыке и космологии, биологии, физике блестяще вскрыт в исследовании: *Марутаев М. А.* Гармония как закономерность природы // Золотое сечение. М., 1990. С. 130—233.

музыки оказывается ключевым. На изменении восприятия одного и того же (повторяемого точно!) материала строится семантика современной минималистской (репититивной) техники. Именно в восприятии многократно повторяемая интонация перерождается. Например, если в начале цепи повторов возникает созвучие, которое может стать началом функционального движения, то по мере повторений оно теряет потенциальную функциональность. Слушательское сознание превращает этот аккорд в чисто сонорный комплекс.

Эту особенность — изменение восприятия при повторениях — хорошо знали композиторы прошлого. Например, формы с basso ostinato всегда планировались таким образом, чтобы не заставлять слушателя постоянно *слышать* остинатную тему. Переключение внимания на остальные голоса позволяет *сохранить* начальное отношение к теме, сберечь ее „смысловой знак". И наоборот, назойливое (слышимое) повторение одной и той же интонации преследует цель изменить к ней отношение (как это происходит в „Болеро" М. Равеля или в разработке первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича). Отсюда ясно, что регулирование повторности — момент чрезвычайной важности для композитора.

Повторность бывает точной (по записи), варьированной и выборочной. Классификация эта условна, ибо варьированная повторность означает изменение какого-то компонента и выборочное сохранение остальных. Выборочная повторность предполагает сохранение какого-то избранного элемента при изменении остальных. Вопрос лишь в количестве изменяемых и сохраняемых компонентов. Так, вариационная форма чаще строится на основе варьированной повторности, а сонатная разработка — на основе выборочной. Соответственно, точное повторение, как указывалось, несет в себе черты варьированного (особенность восприятия). Любая реприза da capo для нас — повторение и с тем же, и с иным смыслом, ибо сам факт такой репризы после контраста означает „достройку здания" и возврат к материалу, который теперь может быть оценен как главный на основе *сравнения*.

Повтор, как и симметрия, имеет для музыки всеобъемлющее значение. Повторяются метрические акценты и ритмические фигуры, повторяются типы аккордов и синтаксических структур, целые интонационные блоки и отдельные мотивы, фактурные формулы и обширные построения (разделы композиции).

Варьированная повторность включает в себя две разновидности изменений: на основе *вариантности* и на основе *вариационности*. Вариантность подразумевает такой уровень изменений, при котором не меняется начальная смысловая суть построения, будь то мотив или голос в системе подголосочности, или даже сложная интонация. Повтор здесь лишь меняет подсветку, раскрашивает исходный материал. Вариантность обычно затрагивает один из компонентов интонации, хотя возможны и многоканальные изменения в системе вариантности (например, вариантные подголоски в русской гетерофонии при сохранении типа ритмики и интервалики основного напева меняют конкретные мотивы, сохраняя их предельное смысловое сходство с основными).

Вариационность подразумевает, с одной стороны, изменение при повторе нескольких компонентов исходной интонации, а с другой — повторение развернутого и синтаксически развитого построения. Вариационность предполагает более глубокий уровень смысловых изменений (вплоть до превращений). Она может вплотную приближаться к *производности* — переходу в иное смысловое значение. Производность означает возникновение *иной интонации* на основе *узнаваемого* повторения какого-то исходного материала. Приближение вариационности к производности — прерогатива крупных собственно вариационных форм. Вариационность может быть также рассредоточена, но последовательно проведена в развернутой, генетически невариационной композиции.

И вариантность и вариационность несут в себе черты *экстенсивности*. Но вариантность — это *стабильно-семантический* вид экстенсивности, а вариационность — *мобильно*-семантическая ее разновидность. И тот и другой типы измененной повторности включены в понятие развития.

Контраст служит вторым и очень действенным средством развития музыкальной формы. Контраст — это распознанное слухом глубокое отличие. Глубина вводимого отличия диктуется конкретными особенностями произведения. Ю. Тюлин так и определяет контраст: максимальная степень

отличия при данных, конкретных обстоятельствах[17]. Вариантность и вариационность также создают отличие. Но в нем превалирует узнавание сходства. Контраст как таковой предусматривает введение нового смысла, новых семантических знаков, принципиально иной *интонации*. Как говорилось, вариационность может достигать контраста. Таким образом, контраст и повторность обнаруживают способность к сотрудничеству.

Прежде чем рассмотреть разновидности контрастирования, затронем вопрос о функциях контраста в развитии формы. Историческая эволюция музыки включает в себя, в частности, „борьбу за контраст". Уже древние формы многоголосия означают введение отличий по вертикали. Но путь к контрастной полифонии был достаточно долгим. Строгое письмо вплотную подходит к идее контраста по вертикали (в единовременье), но подлинный переход к нему связан с жанром мотета. Политекстовая основа провоцирует уже собственно контраст. Отличия по горизонтали (по мере развертывания формы во времени) тоже постепенно достигали значения контраста. Циклическая композиция мессы лишь намечает эту тенденцию. Но достижение контраста по горизонтали в рамках монолитной формы проявляется в искусстве позднего Возрождения.

Дальнейшее развитие музыки проходило под знаком углубления контраста, обретения им множественных функций. Рождаются формы, главным движущим стимулом которых становится именно контраст. Сонатная форма — своеобразный апогей этой тенденции. При этом развитию подвергся как единовременный контраст (по вертикали), так и контраст-следование. Контрастная полифония достигает уровня политематических связей, возникает полисемантический тематизм, где одновременно могли действовать совершенно разные смысловые знаки. Закрепляются универсальные типы форм (рондо, соната, сложная трехчастность), в которых как бы запрограммировано регулирование контраста (его типа, масштаба, характера введения и пр.).

Музыка XX века необыкновенно расширила сферу действия контраста. В немалой степени под влиянием кино рождается так называемый монтажный тип драматургии, допускающий незнаемый ранее дробный темп контрастирования, сжатие „событийного времени". Эта тенденция выразилась и в аудиовизуальных формах XX века, когда визуальный ряд контрастирует музыкальному и по вертикали и по горизонтали. Видеоклип — коммерческое завершение стремления к гипертрофии контраста: на моносмысловую (лишенную „интонационной событийности") канву песни накладывается сверхконтрастный видеоряд (смена кадра через 2—3 *сек*). Высокое же музыкальное искусство приходит к додекафонии, Klangfarbenmelodie и к пуантилизму. Додекафония как принцип (правда, весьма часто нарушавшийся) предусматривает колоссальное сжатие *мотивно*-семантического контраста во времени. Пуантилизм усугубляет эту тенденцию, рождая контраст автономных звуковых зон, мгновенно сменяющих друг друга. Важно помнить: экономно примененный и рассчитанный контраст работает на „строительство формы", определяя тип композиционного плана; гипертрофированный, предельно сжатый во времени и постоянно присутствующий контраст не оставляет психологического времени для его распознания и работает на сверхэкспрессию. По существу, строго пуантилистическая композиция в результате являет собой *моносемантическое* единство, сплошь сотканное из контраста. Апогеем такого стремления в рамках жесткого конструктивизма следует считать сериальную технику, где композитор работает с рядами так называемых параметров. Микроконтрастирование доведено здесь до крайней гипертрофии, исключающей самое чувство контраста. С другой стороны, алеаторика (и иные разновидности музыкального индетерминизма) предлагает форму с непредвиденным контрастом.

Контраст как *распознаваемая* „интонационная событийность" выполняет несколько функций в форме композиции.

Первая — это накопление „событий", введение новых смысловых полей, создание „гористого" рельефа формы. Контраст может нести в себе элемент неожиданности и лежать в основе „интриги" формы. И медитативный и действенный типы драматургии часто обращаются к контрасту. Различие здесь — в его глубине и темпе контрастных смен по горизонтали.

Вторая функция контраста — это функция импульса к развитию формы. Классический фонд музыкальных форм

---

17 *Тюлин Ю.Н.* Музыкальная форма. М., 1965. С. 26—27.

предлагает типовые принципы введения контраста с целью интенсифицировать движение формы. В различных формах эти принципы разные. Многие формы опираются на систему многоступенчатого контраста, и каждая ступень — новый импульс к развитию. Так, в сонатной форме — это контраст внутри главной партии, между разделами экспозиции и прежде всего между главной и побочной партиями, между всей экспозицией и разработкой и т.п.

Третья функция контраста — итоговая. Такой контраст вводится в конце раздела формы или всей композиции как новое качество, новый смысл, к которому пришло развитие формы. Итоговый контраст может вводиться резко (например, в виде динамической репризы с глубоким переинтонированием материала), но может оформляться и постепенно, когда итоговый (и контрастный по отношению к началу) образ проходит путь становления, вырастает в ходе формы.

Наконец, членящая и объединяющая функция контраста. Контраст может быть воспринят как рубеж. Так называемые контрастно-составные формы, к примеру, основаны на членящей функции контраста. Но и в монолитной форме контраст очень часто выступает определителем структуры, как в трехчастной или рондальной композиции. Объединяющая функция контраста перекликается с импульсной и итоговой функциями. Контрастное нововведение всегда сравнивается с только что отзвучавшим материалом.

Следует различать две основные разновидности контраста: *контраст-сопоставление* и *производный контраст*. Сопоставление подразумевает столкновение различных смыслов, когда контрастный материал не обнаруживает открыто какой-либо узнаваемой связи с предшествовавшим ему. Производный контраст означает глубокое перерождение, переинтонирование, переход в другую семантику предшествовавшего материала. И в том и в другом случае мы имеем дело с *различными интонациями*. Сопоставительный контраст чаще выступает в значении импульса к развитию, производный же отождествляется с самим развитием.

Принцип сопоставления не может действовать на протяжении всей формы. В основном это достаточно экономно используемое средство. Принцип же производности может пронизывать всю композицию, в том числе и крупную. И

это касается не только вариационных форм, включающих и собственно производный контраст. Практически любой тип композиции позволяет опереться исключительно на производность. Она нередко отражается и в циклических структурах в виде так называемого монотематизма. Любая разновидность измененной повторности — это производность. Но производный контраст — особая форма производности, ее „событийная“ разновидность, которую также надлежит использовать экономно.

Обе разновидности контраста могут вводиться внезапно или постепенно. Сопоставительный контраст отнюдь не всегда означает внезапное столкновение образов. Контрастный материал способен зарождаться постепенно в виде разрозненных элементов, а сама контрастная мысль прорастать в предшествовавшем материале, постепенно захватывая пространство. Это касается и производного контраста, который часто имеет многоступенчатое выражение (достаточно вспомнить путь главной темы в первой части Пятой симфонии Д. Шостаковича — от экспозиции через разработку — к репризе).

Сопоставительный контраст должен иметь в той или иной мере опосредованную связь с предшествовавшим материалом. Это важный завет классического мышления. Такая связь осуществляется самыми различными путями, из которых важнейший — жанровый. Жанровое единство легко выдерживает любую глубину контрастирования. Традиционно композиторское сознание осмысливало контраст не только, а скорее не столько как слом, но как *переход*, и в этом — корень обусловленности любого контраста.

Введение всякого контраста — предмет тщательного композиторского обдумывания и расчета. Контраст всегда обусловлен либо отправным тематизмом, либо количеством разделов и их отношениями в форме, либо временно́й и динамической перспективой формы. Расчет контраста входит в предусловие всех форм-схем. Например, если сложная трехчастная форма с трио выражена формулой *A—B—A C—D—C* + реприза, то контраст между *A* и *B* (а также *C* и *D*) не может быть рельефнее контраста *A* и *C* — главного, определяющего форму контраста. Расчет масштаба контрастирования касается всех без исключения форм. Здесь возможны индивидуальные решения.

Наконец, следует отметить *контраст функций.* Один и тот же материал может иметь экспозиционное, серединное и заключительное положение. Все эти разделы отличны по функциям, а значит — контрастны интонационно. Контраст же самих материалов — в определенном смысле альтернатива контрасту функций. Возможен, однако, контраст, объединяющий обе эти разновидности: введение нового материала и переход к иной функции в форме.

Повтор и контрастирование — две ведущие силы развития композиционной формы. Они диалектически связаны. Преобладание в типовых формах того или иного начала дало Б. Асафьеву повод дифференцировать формы по этому признаку. Он говорит о формах, где господствует либо принцип тождества, либо принцип контраста. К первым, например, он относит фугу и вариации, ко вторым — трехчастность и сонатность. Деление не умозрительное, но весьма условное, ибо любой из названных принципов может воплотиться в форме противоположного типа. Например, фуга и вариации могут содержать контраст огромной силы, а трехчастная, рондальная или сонатная схемы выразиться в экстенсивном развертывании формы на основе производности, не достигающей яркого контраста. Таким образом, в своей известной книге "Музыкальная форма как процесс" Асафьев фиксирует лишь генетические предпосылки различных принципов формообразования.

О ТЕМАТИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Самым распространенным представлением о теме и тематическом развитии является то, которое воспитано искусством XVIII—XIX столетий. Каждый музыкант на вопрос, что есть тема, ответит, что это — главная мысль, достаточно индивидуальная, лежащая в основе развития формы. Однако такое понимание никак не может быть приложено к музыке средневековья, Возрождения, равно как и ко многим явлениям XX века. Кроме того, устойчивое представление о теме, как о мысли, воплощенной в самостоятельной формеконструкции, ставит вопрос о том, как выражается тематическое начало в малых формах (периоде, простых двухчастных, трехчастных). Что они: тотально тематичны или атематичны? Классицистское мышление фактически отожде-

ствляет форму темы с „песенной формой". Но песенная (периодическая) форма сама, как правило, заключает в себе развитие, которое может быть выражено и в точной повторности, и в вариантной, и даже в подключении производного контраста. Вот характерный пример из Бетховена (финал Сонаты № 7):

5 **Л. Бетховен. Соната № 17 для фортепиано, финал**

Очевидно, что второе предложение *развивает* первое. Если относиться к теме как к *материалу для развития* (также весьма укоренившийся взгляд), то, следуя формальной логике, ясно, что собственно тематическое содержание исчерпывается в первом предложении. К тому же именно первое предложение соответствует утвердившейся типовой, равно

характерной и для эпохи барокко, структуре темы-конструкции, вмещающей ядро, его повтор, развертывание и каденцию.

Итак, даже классический тип темы порождает возможные разночтения в определении понятия. Преодолеть их и продвинуться к единой дефиниции классической темы помогает осознание функций темы. Они сводятся к следующему:

1. Тема — материал для развития. Вообще понятие ,,материал" вошло в обиход наряду с понятием темы. Под ,,материалом" обычно подразумевают некий строительный материал, который может иметь множество интонационных решений (в отличие от темы, которая всегда — конкретная *интонационная данность*). Любые метаморфозы темы подразумевают опору на изначальный *материал*. Поскольку речь идет об интонационно индивидуальной теме, под развитием подразумевается некая система повторов, позволяющая сохранить узнаваемый инвариант (то есть неизменяемые качества). При этом собственно *интонация* темы может быть заменена новой. Переинтонирование в процессе развития и есть построение *новой интонации* с сохранением какого-либо инварианта темы. В роли такого инварианта может выступать и один из элементов тематического материала (это может быть узнаваемый мотив, интервальная структура, ритмоэлемент, тип фактуры и пр.). Конструкция темы, как известно, может претерпевать самые различные эволюции — модификации и изменения формы темы, извлечение отдельных элементов, ритмические преобразования и т.п. Развернутая композиция, подразумевающая различные фазы развития темы, предлагает, как правило, множество разных инвариантных элементов, для каждой фазы — свой, то есть в процессе сочинения (развития из темы) композитор как бы анализирует тему, назначая для разных этапов разные, узнаваемые тематические инварианты. При этом каждый из этих неизменяемых элементов в других случаях может вовсе отсутствовать либо меняться до неузнаваемости (то есть становиться вариантным элементом). Таким образом, говорить о каком-то едином тематическом инварианте можно либо по отношению к малой композиции, либо по отношению к определенным формам (например, к строгим вариациям).

Техника развития как видоизменения темы многообразна в различных формах. Каждый тип формы (из классического фонда форм) подразумевает определенный тип тематического развития. К примеру, тема с вариациями подразумевает возможность сохранения полной структуры темы, выступающей в роли тематического инварианта. Рондо допускает глубинные преобразования темы рефрена в эпизодах с избирательным сохранением опознавательных инвариантов. Сонатная форма предлагает производный контраст, свободное дробление структуры темы, множественность опознавательных инвариантов. В ходе исторической жизни типовых форм накапливались средства тематического развития, обогащая технику отбора и использования тематического инварианта. Композитор, создавший ,,тему для развития", отбирает приемы развития сообразно своему конкретному ви́дению формы и своему стилю. Поэтому исчерпать развитие, в сущности, невозможно. Всякий тематический объект содержит огромное количество предпосылок к преобразованию, не использованных в данном случае[18]. Отсюда возникает возможность создавать различные сочинения на одну тему. ,,Искусство фуги" Баха — пример множественной ,,интерпретации через форму" одной темы, предпринятой одним автором. Судьба заглавной мелодии-темы Каприса № 24 Н. Паганини — пример видения различных путей развития одной темы разными авторами.

2. Тема — импульс движения формы. Тема выступает также в значении чисто ,,энергетическом", в роли initio (начала, импульса), порождающего определенный тип движения, в частности такие его характеристики, как особенность метроритмической организации, пространственно-фактурные характеристики, ритмическую и интервальную плотность ткани и пр. От темы-initio зависит целостное ощущение статического или динамического образа-движения. Тема всегда предопределяет тот или иной характер движения. Форма может быть естественным продлением

---

18 Е. Назайкинский считает, что потенциал любой темы таинствен и неисчерпаем. При этом он замечает: ,,Музыкальные темы — это жизнестойкие эфемериды, которые, исчезая, не исчезают, а лишь надевают шапку-невидимку, пользуются оккультной техникой волшебных превращений или накопленным в природе опытом метаморфоз".(В кн.: Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 156.)

энергии темы, которая как бы подхватывается и распространяется во времени. Но тема, особенно начальная, может и не содержать толчковой энергии. Обычно сам факт отсутствия энергетической импульсивности означает необходимость введения дополнительных тематических компонентов на следующем этапе, где рождается господствующий пульс формы. Это касается и прерывистых тематических построений, состоящих из разных смысловых компонентов, разделенных цезурами (так выглядят, к примеру, заглавные темы многих классицистских сонат). Такие тематические структуры также не устанавливают пульс движения, но как бы накапливают „энергию ожидания“ и провоцируют введение новых ритмо-тематических компонентов.

3. Репрезентативная функция темы. Классическая тема — это индивидуализированный образ, который в состоянии служить либо своеобразным смысловым конспектом целого сочинения, либо его символом. Возможно и объединение этих двух значений. Например, тема пассакалии воспринимается и как конспект содержания, и как символ структуры. Иными словами, классическая тема — это центральный семантический знак формы (естественно, многотемная композиция содержит несколько таких знаков). Индивидуализация означает особый оттенок темы в данной конкретной форме. Это не обязательно уникальные ее свойства (тема может включать и „банальные“ обороты), но они узнаются при повторах и видоизменениях (релятивно). Индивидуализация означает узнаваемость тематического присутствия в ходе формы. При этом характерными могут оказаться не только мелодические обороты, но и фигурации, претендующие на тематическую представительность, фактурный облик, ритмика и пр. Классическое мышление подразумевает индивидуализацию и развивающих разделов, но тематическое построение обостренно индивидуально. В слушательском сознании оно оставляет наиболее фиксированный след. И хотя не только собственно темы могут „символизировать“ композицию в слушательской памяти, именно темы раньше всего западают в сознание в качестве знаков, обобщающих содержание. Такие расхожие критерии, как тематическая яркость, рельефность, „интонационная хватка“, смысловое наполнение тематизма — все они в итоге связаны с репрезентативной функцией.

4. Тема — прообраз структурно-синтаксического облика формы. Нередко тему сравнивают с зерном, из которого, подобно растению, развивается целая композиция. Сравнивают ее и с молодым побегом, имеющим наглядные черты родства со взрослым растением. В обоих случаях речь идет о генетической связанности композиции с тематическим истоком. Одним из выражений такой связанности является внутренний синтаксис темы и проистекающие из этого последствия для целой формы. Формы текучие, в основе которых лежит несимметрично-фазовый принцип развертывания, и формы с выраженными (и тяготеющими к симметричности) синтаксическими цезурами черпают свое принципиальное различие прежде всего в природе тематизма. Достаточно сравнить столь разные фугу и классицистскую сонату, чтобы убедиться в этом. Именно потому европейская теория форм XIX века выдвигает понятие формы темы, сближенное с понятием „песенной“ (периодической) структуры. Это — прямое следствие классицистской практики. Исходя из нее, приведенная выше тема финала Седьмой фортепианной сонаты Л. Бетховена действительно должна определяться не по первому предложению (где сконцентрированы все элементы для развития), а по целому периоду, который устанавливает господствующий синтаксический принцип формы.

Классический тематизм предусматривает опору на мелодический фактор. Если тема может быть уподоблена центральному (или „одному из“) семантическому знаку формы, то мелодия темы — центральному семантическому знаку целостной тематической структуры. Подавляющее большинство анализов музыки барокко, классицизма, романтизма и даже музыки XX века фактически сводят понятие темы к ведущей начальной мелодии. Однако тезис „тема-мелодия“ фактически фетишизирует мелодический элемент в сложно организованной интонации темы. В чистом виде тема-мелодия заявляет о себе лишь в полифонических формах (ричеркар, фуга, пассакалия). Но и там она не выступает единственным символом формы. Например, в фуге, кроме темы, решающим знаком-символом формы является отношение темы, ответа и противосложения. Ответ рождает эффект имитационности, который будет многократно повторен (то есть развит), а, стало быть, также вы-

ступает в составе тематического комплекса и служит опознавательным символом формы. Противосложение сочетается с темой по вертикали и, как правило, рождает господствующий принцип комплементарности в многоголосии фуги. Таким образом, даже столь традиционное понятие, как тема фуги (=мелодия) оказывается условным, поскольку подлинная тема (то есть то, что будет развито через видоизмененные повторения) воплощена в тематическом комплексе, содержащем несколько мелодических компонентов.

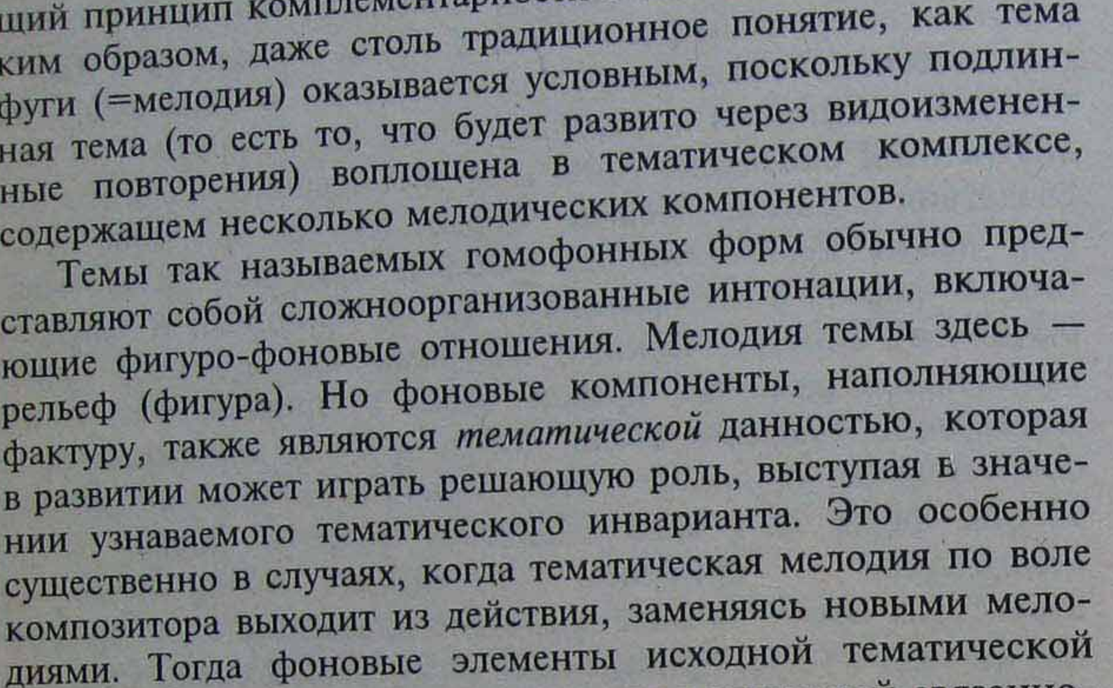
Темы так называемых гомофонных форм обычно представляют собой сложноорганизованные интонации, включающие фигуро-фоновые отношения. Мелодия темы здесь — рельеф (фигура). Но фоновые компоненты, наполняющие фактуру, также являются *тематической* данностью, которая в развитии может играть решающую роль, выступая в значении узнаваемого тематического инварианта. Это особенно существенно в случаях, когда тематическая мелодия по воле композитора выходит из действия, заменяясь новыми мелодиями. Тогда фоновые элементы исходной тематической конструкции выступают носителями тематической связанности формы. Вот характерный пример из Первой фортепианной сонаты В. Моцарта (до мажор):

6

из главной партии

В. Моцарт. Соната № 1 (К 279)

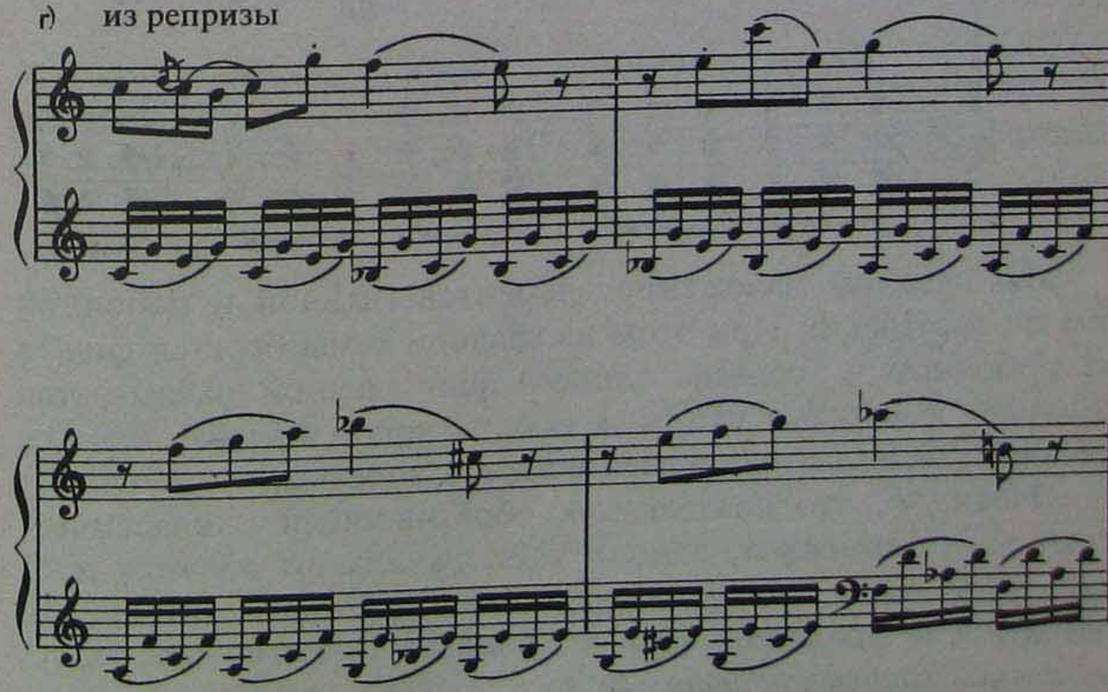
а) **Allegro**



б) из побочной партии

в) из разработки

г) из репризы

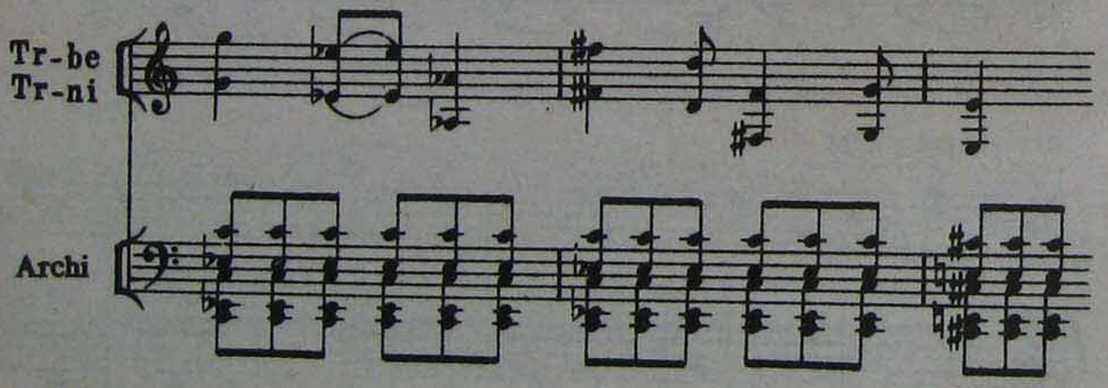


Как видим, лишь репризное повторение обнаруживает прямое мелодическое сходство с начальным вариантом. Все остальные мелодии, по существу, новые. Но несмотря на разъединенность в форме, они могут звучать подряд, образуя единую смысловую цепь. Тематическим инвариантом выступает здесь фоновая фактура, определяя жанровое (но не буквальное) подобие и мелодических построений.

В репризе первой части Четвертой симфонии Д. Шостаковича главная и побочная темы соединяются следующим образом:

Д. Шостакович. Симфония № 4

фактура главной партии



Мы слышим наложение элементов главной и побочной тем по вертикали. При этом из главной темы берется фон, а из побочной — рельеф. Однако фон главной оказывается сильнее, и чувство репризы (как возврата прежде всего к началу) утверждается со всей определенностью.

Очевидно, что композитор, обратившийся к классическому типу тематизма, должен тщательнейшим образом продумывать все компоненты тематической интонации (включая и фоновые). Ибо в процессе развития они могут оказаться *равнофункциональными.*

И все же мелодический тематизм объемлет огромную эпоху в развитии музыки. Не утратил он своей актуальности и в конце XX столетия, сосуществуя с иными типами тематизма. Нельзя, однако, забывать, что само понятие тематизма формировалось в процессе эволюции мелодического мышления, направленной к индивидуализации. Грегорианский хорал и знаменный распев — собственно мелодические (монодические) композиции. Но мы не обсуждаем их тематические основы с классических позиций. И потому, что здесь нет индивидуально заостренного мелодического initio, и потому, что отсутствует какой-либо конструктивно замкнутый исходный тезис. Формы полифонии строгого письма насквозь пронизаны мелодическими токами. Но классическое понятие тематизма к ним неприложимо. Вот что об этом говорит Вл. Протопопов: «Полифония строгого письма основывалась на чрезвычайно простом тематизме. Это не были темы в том виде, как позднее у Баха, но лишь начальные попевки более широкой мелодической линии. <...> Известная индивидуализация интонаций появлялась сплошь и рядом не в самых первых попевках произведения, но в процессе течения мелодии, как своего рода результат связного ее развития. Тема, как заглавный „тезис", еще не обособилась в строгом стиле»[19].

Примечательно, однако, что Протопопов все же фиксирует здесь присутствие тематизма. Какого? Конструктивной оформленности темы нет, более или менее индивидуализированные попевки рассредоточены в пространстве формы. Вместе с тем общий ход формы подчинен единой логике, словно вытекает из единого начала (как из темы), управляется им. Мышление, опирающееся на *концентрированный тематизм*, здесь не присутствует. Распыление индивидуально-мелодических элементов свидетельствует о действии *рассредоточенного тематизма.* Но это верно лишь в том случае, если смотреть на тематизм, как на исключительно мелодический феномен. Мысль о „чрезвычайно простом" тематизме полифонических форм Возрождения выросла из стереотипа „тема-мелодия". В этом смысле тематизм действительно прост, ибо нередко сводится к начальному моти-

19 *Протопопов В. В.* История полифонии в ее важнейших явлениях: Западноевропейская классика. М., 1965, С. 8—9.

ву, повторенному имитационно и служащему импульсом для вариантного роста голосов. Пример из Палестрины в этом смысле чрезвычайно типичен:

8

Дж. Палестрина. Kyrie из „Мессы папы Марчелло“

Далее мелодии развиваются свободно, по-разному, но в пределах стилевой и жанровой близости.

Если принять, что в качестве темы здесь выступает исключительно мелодическая идея, то тематический элемент ограничен начальной попевкой (отмечено в примере). Такое явление относится к понятию *микротематизма,* выраженного весьма разнообразно. Е. Ручьевская так представляет понятие микротематизма: «Тематически значимыми становятся не синтаксически самостоятельные, но приобретающие важное выразительное значение в контексте фразы мельчайшие мелодические элементы — интонации из двух-трех звуков. Повторение этих „элементарных частиц“... осуществляет в условиях мелодии тематическую связь»[20]. Очевидно, что микротематизм и рассредоточенный тематизм оказываются близкими, ибо суть микротематизма — в множественности микроимпульсов и их рассредоточении.

---

20 *Ручьевская Е. А.* Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 122. Всем, кто интересуется теорией тематизма и музыкальной интонации, настоятельно рекомендуем это издание.

Однако исключительно с позиций мелодического тематизма невозможно составить полное представление о тематической основе форм ренессансной полифонии. Ибо не только мелодическая формула служит здесь импульсом и регулятором развития. Эти формы несут в себе еще один вид тематизма, который можно назвать *конструктивно-ведущим*.

Утвердившаяся мысль о существовании в ренессансной полифонии *интонационно-ведущих* и *конструктивно-ведущих* голосов была связана прежде всего с техникой cantus firmus[21]. Действительно, cantus firmus — голос, который никогда не воспринимается в значении фигуры, ведущего рельефа. Он вообще обычно не выделяется слухом из контекста. И вместе с тем cantus firmus — подлинная тема. Он управляет всем движением, всей формой. Он организует всю высотную систему ткани. Он влияет на интервальную природу линий, выступающих в роли интонационно-ведущего материала. Иными словами, cantus firmus — это конструктивно-ведущая тема. В роли же интонационно-ведущей силы выступает тот самый рассредоточенный микротематизм.

Конечно, не только cantus firmus мог выступать в значении конструктивно-ведущей основы. Такие функции выполняли и устойчиво действующие приемы. В приведенном отрывке из „Мессы" Палестрины такой основой является последовательная имитационность мотива initio и столь же последовательное прорастание из него различных продлений. И это — устойчивая данность формы, ее внутренний принцип.

В сущности, конструктивно-ведущий тематизм присутствует всегда и везде. Классическая тема с мелодией в роли центра выступает прежде всего как интонационно-ведущая сила, но параллельно и в роли конструктивно-ведущего начала. К примеру, классицистская тема определяет ладофункциональную, метроритмическую природу ткани, темповый характер движения. Функция предвосхищения синтаксической природы формы также может быть отнесена к конструктивно-ведущему началу. Но старинная полифония предусматривает *обособленность* конструктивно-ведущего элемента, и именно это обстоятельство оказалось чрезвычайно близким мышлению XX века.

Строгое письмо предлагает формы, опирающиеся на конструктивно-ведущий тематизм как *главную* организующую силу. Додекафония и серийная техника подхватывают этот принцип. На место cantus firmus становятся ряд и серия.

Существует принципиальная разница между cantus firmus и серией как тематическими данностями. Cantus firmus всегда присутствует в форме. Он вписан в нее, материализован в фактуре в качестве звуковой идеи. Серия как „модель" остается лишь в сознании композитора, и если записывается им, то в виде заготовки-схемы. В произведении она всегда предстает в *интонационном* воплощении. В этом смысле серию можно сравнить с ладом. Различие в том, что лад — это „универсальная абстракция", служащая основой для создания разных произведений разными авторами в разные эпохи. Серия — это „индивидуализированная абстракция", рождаемая для данного (конкретного) сочинения. Педантично трактуемая серийность подразумевает проникновение серии во все без исключения пласты музыкальной ткани. Но возможна трактовка серии в значении преобладающего звукового поля, когда моменты свободных отклонений от серии и возвращения к ней воспринимаются по аналогии с развитием на основе пульсации тематически концентрированных и деконцентрированных зон (хотя речь идет о конструктивно-ведущей теме).

Но это лишь частный случай выражения конструктивно-ведущего тематизма в музыке XX века. Возникает практика создания несерийно выраженных конструктивно-ведущих звуковых полей, выступающих в значении скрытой темы и управляющих развитием музыкальной ткани и формы в целом. Это может быть специфический принцип (модель) звукоотношений, на основе которого организуется вертикаль или горизонталь (в случае подчинения обоих параметров одному принципу возникает сходство с серийностью). Это может быть сонорный комплекс, внутренняя структура которого оказывается определяющей в развитии формы. Воз-

---

21 Мысль о существовании в полифонической композиции интонационно-ведущего и конструктивно-ведущего голосов, а также суждения об их функциональном соотнесении содержатся в статье: *Ровенко А. И.* Ведущий голос в полифонии // Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. М., 1976.

можно тематическое самоопределение какой-либо ритмической „модели“: приведенное выше авторское описание ритмической структуры второй части Четвертой симфонии Б. Тищенко — не что иное, как обнажение скрытого *тематического принципа,* конструктивно-ведущего начала формы. Существует такое понятие, как *фактурный тематизм,* означающий сквозное действие в форме единого типа фактуры без участия других факторов, воспринимаемых в значении тематических.

Ю. Холопов, обсуждая принципы гармонии XX века, выдвигает понятие *центрального элемента системы.* Он проецирует свой „центральный элемент“ прежде всего на систему высотной организации произведения. Но мысль эта плодотворна и для осознания неклассических вариантов формообразования, уяснения характера тематической основы. Центральный элемент формы, или центральный *тематический элемент,* — это прежде всего конструктивно-ведущая данность. Многие современные композиторы опираются не на тему в привычном значении, а именно на центральный элемент, управляющий формообразованием.

Музыка Возрождения, не обращаясь к индивидуально-чувственному мелодическому тематизму, опирается прежде всего на центральный элемент формы, в значении которого могли выступить и cantus firmus, и определенная (конкретная) система имитирования и контрапункта. Любое индивидуальное ostinato фактически есть „центральный элемент формы“. Фортепианные „Вариации на один аккорд“ А. Шнитке — это вариации не на тему в обычном понимании, но на „центральный элемент“.

Это понятие может быть расширено до значения „центрального тематического комплекса“, объединяющего конструктивно-ведущие и интонационно-ведущие initio. Его введение целесообразно в тех случаях, когда мелодический тематизм отсутствует вовсе, а собственно интонационные initio рассредоточены в ходе крупной композиции и не тяготеют к оформлению в какие-либо тематические конструкции. При рассмотрении техники формообразования в крупных одночастных композициях второй половины XX века мы коснемся способов построения формы на основе „центрального тематического комплекса“.

Любая разновидность форм имеет такой комплекс. Любая многотемная композиция располагает определенным *тематическим фондом.* Однако классическое мышление подразумевает структурное оформление каждого элемента такого фонда, новая музыка — присутствие эмансипированных конструктивно-ведущих initio, а также опору на микротематические, но интонационно-ведущие элементы (сонорный комплекс, даже один звук-сонор, характерная ритмоформула и пр.).

Разновидностью микротематизма является *мотивный тематизм,* возникший в старополифонических формах. В сущности, он не уходил с авансцены, но перекочевал в малые формы. Как говорилось, „песенная форма“ отождествлялась с „формой темы“. Но подобное отождествление имеет отношение лишь к темам крупных композиций, наследующих классицистские принципы. Сама по себе такая форма, к тому же постоянно выступающая в значении самостоятельного сочинения, должна иметь свой „материал для развития“, свой интонационный импульс. Он и является микротемой формы, воплощаясь чаще всего в мотиве и иногда распространяясь до масштабов предложения. Прелюдия ля мажор Шопена (пример 5) демонстрирует вырастание всего периода из первого мотива. Она вся рождается из начального мотива, очевидно служащего темой. Подобные примеры можно множить, но следует помнить, что нередко initio в подобных формах объемлет сумму мотивов, охватывая фразу и даже предложение. Особенность микротематизма в музыке второй половины XX века состоит в том, что он может выступать в роли initio на огромных временных пространствах крупной композиции. Естественно, природа микротем также меняет свой облик.

Тематизм, в основе которого лежит мелодия, эволюционировал в историческом времени. Важнейшей ступенью такой эволюции было открытие *полисемантического тематизма.* Суть его в том, что в структуре темы могут сочетаться различные смысловые элементы. Мы упоминали об этом, обсуждая вопрос о музыкальной интонации. Сейчас обратим внимание на характер тематической мелодии, привлекаемой для развернутой композиции. В отличие от собственно песенной мелодии (которая тяготеет к моносемантике) мелодии таких тем содержат различные по смысловому генезису мотивы и фразы. Казалось бы, речь

идет о внутритематическом контрасте. Однако ,,чувство контраста", как правило, не возникает, ибо различное объединяется в одной конструкции на основе комплементарности (взаимодополнения). Зато в дальнейшем композитор волен ,,анализировать" тему, укрупняя ее внутренние, скрытые противоречия до масштаба контрастных, даже конфликтных противостояний.

Полисемантический тематизм с мелодической основой в музыке XX века получил новое развитие. Возникает понятие тематически концентрированного развертывания[22]. Суть его в особом строении тематической мелодии. С одной стороны, она не стремится к замыканию в отграниченной конструкции, с другой — достигает высочайшего уровня тематической плотности следования различных смысловых элементов. Серединные и конечные фазы такого развертывания не уступают по тематической весомости и индивидуальной заостренности начальным. Различные смысловые элементы, следуя друг за другом, не разделяются цезурами, как в классическом построении, но образуют непрерывный поток ,,интонационных событий". Слитный процесс тематически-концентрированного развертывания объединяет генетически самые разнородные элементы. Такие темы не отделены от своего непосредственного развития. Здесь нет цезурного отделения тематической конструкции. Момент окончания темы объективно не определим, он лишь ощутим (субъективно) как начало тематической деконцентрации либо узнаваемой производности.

Музыкальная форма может быть насквозь тематична, когда все ее зоны и все элементы наглядно привязаны к тематизму. Но возможен и другой вариант построения композиции (особенно это касается крупных форм), когда зоны высокого уровня тематической концентрированности чередуются с зонами деконцентрации. Последние связаны с тематическими импульсами опосредованно, то есть не наглядно. Существует понятие фоновых участков, так называемые общие формы движения (или общие формы звучания). Это обстоятельство побуждало оценивать форму под углом отношения ,,тема — не тема". Разумеется, все эти определения связаны с традиционным, ,,классическим" мышлением прежде всего. Но они выводят на универсальные проблемы внутренней пульсации формы.

[22] Это понятие введено В. Бобровским. См.: *Бобровский В. П.* Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1961. С. 27.

ФОРМУЛА *I-M-T.* СТАБИЛЬНЫЕ И МОБИЛЬНЫЕ ФАЗЫ ФОРМЫ

Формула *i-m-t* была предложена Б. Асафьевым и означает последовательность: *initio — motus — terminus* (начало-импульс — движение-развитие — предел-замыкание). Следует признать, что формула эта достаточна универсальна, хотя проявление ее в стилях разных эпох совершенно различно. Формула по существу отражает модель естественного бытия (увы, конечного): начало жизни, ее протекание и завершение. В чисто ,,житейском" смысле условность отграничения трех компонентов формулы (*i-m-t*) совершенно очевидна. Жизнь как процесс — непрерывна. Музыкальная форма также стремится к связности всего и вся (даже сопоставительный контраст требует качественной обусловленности) и в конечном итоге — к непрерывности, если не в целом, то в оформленных частях-фрагментах. Поэтому проявления формулы *i-m-t* в форме композиции очень часто не поддается точной аналитической фиксации. Это особенно касается музыки XX века и музыки до классицизма.

Вместе с тем представления о музыкальной форме развивались под воздействием различных внемузыкальных факторов и, может быть, в первую очередь — риторики. Последняя опиралась на постулаты логики и выявление логики ставила в качестве одной из задач. Отсюда стремление отграничить различные звенья логической цепи в ходе ,,риторической формы". Иоганн Маттезон прямо выводит закон музыкальной композиции из норматива ,,риторической формы", утверждая, что музыкальная композиция, подобно риторическому ,,ходу", должна состоять из следующих частей: Exordium (начало), Narratio (рассказ), Propositio (главный смысл-тезис), Confutatio (возражение), Confirmatio (поддержка), Peroratio (заключение). Разумеется, Маттезон предполагал определенную раздельность этапов. Таким образом, не только синтаксическая, но и логическая

членораздельность давно были осознаны в качестве обязательного условия.

На деле попытка прямого копирования ,,риторической формы" в музыке не прижилась. К примеру, фуга может быть выведена из риторического принципа (,,тезис с системой доказательств"). Но можно ли здесь выделить Exordium, Narratio? Мы отмечаем наличие тезиса (Propositio) и его ,,обсуждения" (здесь есть место и возражению, и поддержке, и итогу). Но естественный ход формы не тяготеет к копированию догм риторического построения. Этапы формы сообразуются не с ней, а с имманентно-музыкальными причинами.

Вместе с тем, если отделить от маттезоновского ряда два первых этапа, то оставшиеся звенья ,,риторической формы" вполне сообразуются с формулой *i-m-t:* тезис (*i*) — возражение + поддержка (*m*) — заключение (*t*). К тому же Exordium + Narratio могут быть уподоблены развернутому вступлению, как бы прилагаемому к собственно форме. Существует немало композиций с пространным вступлением, содержащим свой ,,рассказ", в котором есть свое *,,начало"*.

Таким образом, формула *i-m-t* отражает и внутреннюю сущность естественного бытия, и схему логического ряда. Отсюда универсальность и всепроникновение формулы.

Схема сонатной формы как будто прямо соответствует *i-m-t:* экспозиция (*i*) — разработка (*m*) — реприза (*t*). Но следует учитывать, что принцип этот работает и на уровне целой формы, и на уровне каждого более или менее завершенного фрагмента. Действие этой формулы образует свой внутренний цикл в любой композиции. Она воплощается многократно во всех без исключения разделах формы, начиная с тематических структур, проникает в разработочные и репризные части. Это значит, что она проявляет себя *по-разному*. Классицистское мышление послужило Асафьеву моделью для выведения формулы, поэтому приведем пример из этого исторического стиля. Обратимся к первой части Третьей фортепианной сонаты Бетховена и процитируем сначала заглавную тему, которая строго подчинена классической схеме тематической структуры: ядро — его повторение (точное или вариантное) — развитие — каденция-замыкание.

9 **Allegro con brio**

В примере указано единственно возможное наложение формулы на эту структуру. Обратим внимание на абсолютную симметрию пропорций: *i*=4, *m*=4, *t*=4. А вот как выглядит проведение той же темы в разработке и репризе:

10

В разработке пропорции иные: *i*=4, *m*=16, *t*=10. Активизация *m* оправдана необходимостью создать серединное состояние, мобильное движение (оно определяется модуляционной динамикой: *D—g—c—f—G*). Соответственно увеличивается путь „торможения".

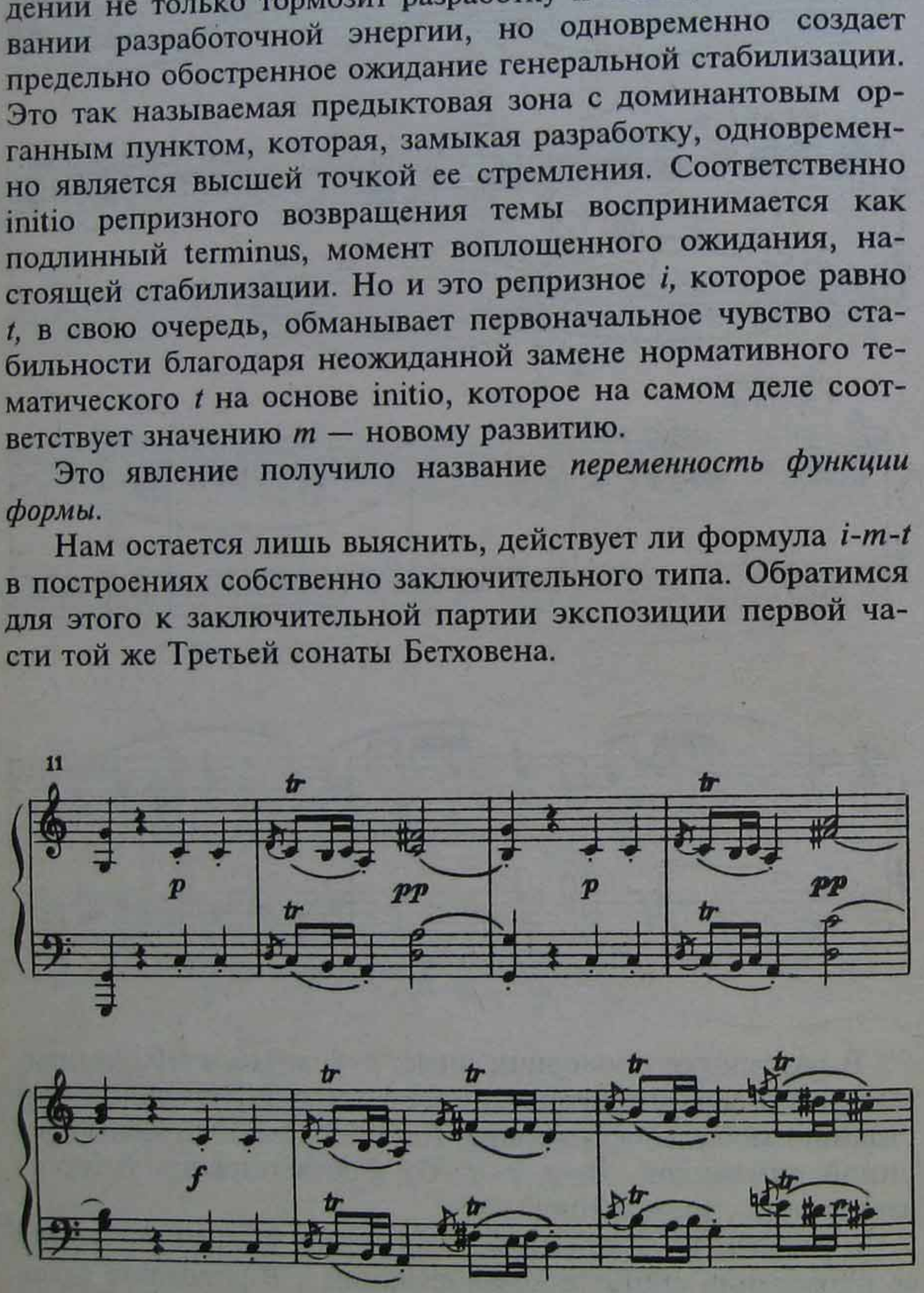
В репризе тема не содержит элемента, который в первом ее проведении соответствовал функции *t*. В результате здесь

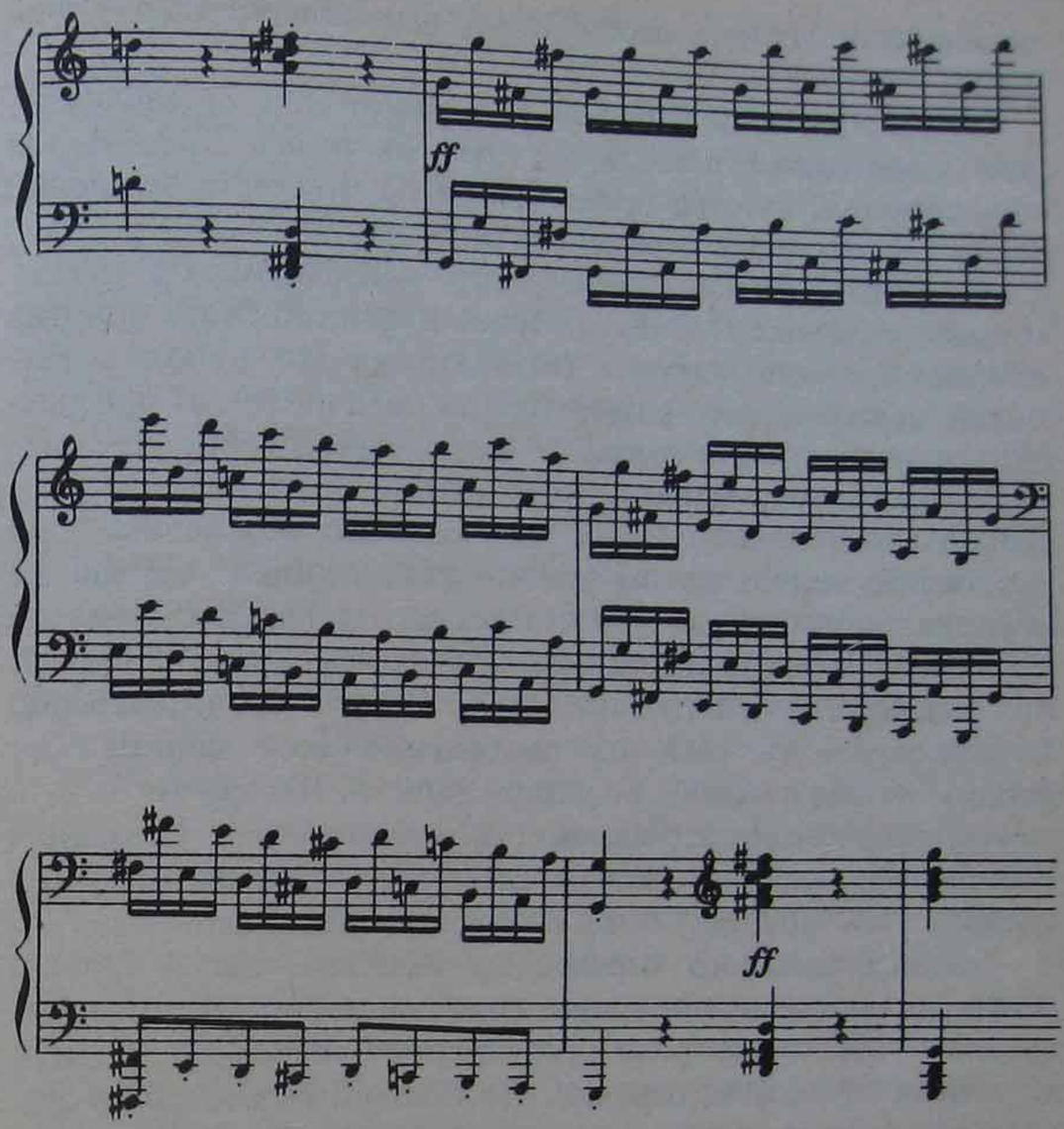
функции *m* и *t* сливаются во втором четырехтакте, а на место ожидаемого нормативного *t* становится новое *i*, начинающее следующий этап развития — перенесение в репризу инерции разработки.

Но самое главное, что элемент *t* в разработочном проведении не только тормозит разработку и сообщает о свертывании разработочной энергии, но одновременно создает предельно обостренное ожидание генеральной стабилизации. Это так называемая предыктовая зона с доминантовым органным пунктом, которая, замыкая разработку, одновременно является высшей точкой ее стремления. Соответственно initio репризного возвращения темы воспринимается как подлинный terminus, момент воплощенного ожидания, настоящей стабилизации. Но и это репризное *i*, которое равно *t*, в свою очередь, обманывает первоначальное чувство стабильности благодаря неожиданной замене нормативного тематического *t* на основе initio, которое на самом деле соответствует значению *m* — новому развитию.

Это явление получило название *переменность функции формы*.

Нам остается лишь выяснить, действует ли формула *i-m-t* в построениях собственно заключительного типа. Обратимся для этого к заключительной партии экспозиции первой части той же Третьей сонаты Бетховена.





Пример также воспроизводит первый четырехтакт разработки, который можно сравнить с началом заключительной партии. Последняя содержит следующие пропорции с точки зрения *i-m-t:* 4 (*i*), 4 (*m*), 6 (*t*). Очевидна бóльшая соразмерность по сравнению с разработочным проведением, в чем выразилась стабилизирующая функция. При этом целесообразно усиливается функция *t* через каденционное дополнение. Начало разработки соответствует функции *i* для данного, разработочного, построения. Но оно уже воспринимается в сравнении с началом заключительной партии. В первой фразе вместо ожидаемого A-dur приходит c-moll, во второй вместо D-dur — f-moll. Структура соответствует уже знакомому initio, а модуляционный план говорит, что уже нача-

лась фаза *m*. И снова переменность функции вступает в свои права.

Какова же роль этих попыток ввести слух ,,в заблуждение", постоянно переключая чувство начала на чувство продолжения, чувство продолжения на чувство завершения и т. д.? Какова роль переменности функций?

В книге ,,Основы линеарного контрапункта", посвященной мелодике И.С .Баха, Эрнст Курт предлагает понятие *техники плавного перехода.* Он связывает его только с техникой мелодического развертывания, подчиненной принципу: все последующее вытекает из непосредственно предшествовавшего, ход мелодии есть цепь, где звенья действительно ,,зацеплены". Ниже мы подробно остановимся на собственно мелодическом аспекте этой техники. Сейчас же обратим внимание на то, что техника плавного перехода есть универсальная закономерность формы. Это не значит, что она *должна* действовать всегда. Но это значит, что она *может* проявить себя на протяжении всей формы как основа ее логической поступательности. Более того, для любой композиции это желанно и естественно — вспомним Шёнбергову идею о ,,живом организме" формы, развитие которой есть ,,цепная" связь взаимозависимых фаз.

Техника плавного перехода в масштабе целой формы может проявиться на уровне интонационно-тематических связей — это своего рода ,,укрупнение" указанной техники мелодического развертывания. Но главной силой, обеспечивающей цепную связь, оказывается именно переменность функций разделов формы. Это особенно важно для многотемной формы, для развернутой композиции. Любая подобная форма содержит ротацию *i-m-t,* которая действительно образует цепь. И здесь прежде всего важны различия в характере initio, motus и terminus в зависимости от того, какой участок формы проходит этот микроцикл. Ведь целая форма — это макроскопическое воплощение *i-m-t.* Примеры 9—11 показывают, в частности, как меняется характер initio в зависимости от функции микроцикла в макроцикле *i-m-t* целой формы. Даже трехчастную композицию, где середина содержит новую тему и строго экспозиционный тип подачи материала, нельзя начать с середины. Именно потому, что ее initio в той или иной мере отражает присутствие фактора *m,* то есть содержит переменность, а значит — ощущение переходности. Именно в переменности — секрет чувства непрерывности развития формы, в основе которой лежит весьма прерывный, отчетливо цезурированный синтаксис.

Здесь уместно вспомнить известную теорию типов изложения. Их четыре: *экспозиционный, серединный, заключительный* и *континуальный.* В учебниках по музыкальной форме (анализу) упоминаются три первых и связываются они с функционально-гармонической логикой, прежде всего с опытом классицизма. Континуальный тип изложения — продолженное развертывание единого состояния — может включать признаки и экспозиционности, и серединности, и заключительности, но не совпадать ни с одним из них. Континуальное изложение не свойственно классицистскому мышлению. Даже в эпоху барокко опора на функционально-гармоническую логику не позволяла широко привлекать континуальное изложение, поскольку были уже средства определенной фиксации серединности и заключительности. Континуальное изложение — прерогатива форм ренессансной полифонии, а также музыки XX века с ее особым вниманием к медитации и медитативному типу драматургии.

Экспозиционный, серединный и заключительный типы изложения могут быть рассмотрены с позиций действия формулы *i-m-t:* экспозиционный тип — *i,* серединный — *m,* заключительный — *t.* Это верно и по отношению к макроформе. Но важно помнить, что формула эта действует внутри каждого типа изложения, но действует по-разному. Различия связаны прежде всего с характером *i,* а также с пропорциями внутри микроцикла между знаками *i-m-t.* Примеры 11—13 демонстрируют различие таких пропорций. Это один из важнейших факторов в создании того или иного типа изложения. Существующее описание типов изложения ориентировано исключительно на тональную логику. Различия выявляются прежде всего из активности тонально-гармонического и модуляционного планов. Для заключительного типа изложения характерны особая роль повторений элементов, органные пункты и гармоническая стабильность. Мы же отметим особую роль пропорций зон *i-m-t* в зависимости от типа изложения. Ибо это средство универсальное, способное обеспечить характер изложения в системе внетональной организации формы.

Музыка XX века, равно как и полифоническая музыка

прошлого, не дает столь предметного представления о действии формулы *i-m-t*. „Текучие“ формы вообще связаны с чувством *плавного перехода*. Но это не значит, что действие *i-m-t* здесь ослаблено. Полифонический и гомофонный мелос отличаются прежде всего отношением к симметрии. Развертывание полифонической мелодии имеет несимметрично-фазовый характер. Идея симметричности в полифонической композиции передается другими параметрами формы. Совмещение нескольких таких мелодий в контрапункте означает различный синтаксический пульс по вертикали. Это значит, что каждая линия может иметь свои пропорции фаз *i-m-t*, свою ротацию формулы. Ее действие может быть рассмотрено „поэтажно“. Рассмотрено, но не оценено в ходе живого восприятия. В контрапунктической форме слух невольно сосредоточивается на выявлении функций *i-m-t* в масштабе целой композиции. К примеру, фуга предусматривает возврат темы-initio в разных голосах. Соответственно, каждому голосу дано право несколько раз вернуть тему и снова начать „рост“ из нее по горизонтали, несколько раз пройти цикл *i-m-t*. Но ритм подобной цикличности в голосах разный. В результате возникает десинхронизированная и по вертикали и по горизонтали (поскольку „рост“ может каждый раз обновляться) пульсация *i-m-t*. В этих условиях восприятие в большей мере сосредоточивается на целом, на отношении стабильных („плановых“, типовых), мобильных (содержащих элемент непредсказуемости) и замыкающих разделов. Но они в большинстве случаев слиты посредством *текучего перехода*.

Музыка XX века усваивает и классицистский и полифонический опыт. Ренессанс полифонии в первой половине столетия осуществлялся также в условиях синтеза полифонических и гомофонных начал. В этой ситуации решение принципа *i-m-t* начинает обретать индивидуальный характер. Это может быть связано с усилением воздействия фактора *m* в экспозиционных разделах (нередко, хотя и условно, отмечается, что та или иная форма начинается как бы „прямо с разработки“). Возможен и обратный эффект — необычно долгое продление чувства превалирования фактора *i* (в композициях медитативного рода).

Не секрет, что наиболее отчетливое действие *i-m-t* связано с присутствием *интонационно выраженного тематизма*.

Его эволюция в ходе формы наглядно представляет действие формулы. Открытия в области музыкального языка, предпринятые послевоенным авангардом, коснулись и отношения к тематизму. Начинает превалировать конструктивно-ведущая тематическая основа. В этих условиях реальное воспроизведение процесса *i-m-t* может вовсе не состояться. Порою он сохраняется лишь в сфере композиторских намерений. К примеру, произведение, строго выдержанное в сериальной технике (работа с „параметрами“), не даст в живом восприятии описанной пульсации. Но композиторское сознание планирует ход от экспозиции начальной серии (*i*) к ее модусам и структурным эволюциям (*m*) и, возможно, даже к завершению *t* (к некоему подобию репризы-заключения). Однако отсутствие „формульной“ интонации тематического рода не оставляет слушателю шанса оценить это намерение.

С другой стороны, обращение к ярко выраженному континуальному изложению, повышенное внимание к музыкальной медитации, продленному и сосредоточенному погружению в неизменное состояние также снимает привычное ожидание действия формулы *i-m-t*. К примеру, финал оперы К. Штокхаузена „Четверг“ (из цикла „Свет“), названный „Прощальный четверг, или Прощание с Михаэлем“, целиком построен на гипотетически бесконечном повторении „пятичастной формулы Михаэля“ (формулы по Штокхаузену — темы героев, части — мотивы-фразы). Пять частей этой формулы соединены в контрапункте пяти труб. Начальный комплекс (initio) вариантно повторяется множество раз (через паузы), никогда не меняя первоначальной семантики и образуя пространную композицию, длящуюся 30 минут. Ее движение завораживает, символизируя „остановленное состояние“, у которого как будто нет начала и конца. Если фактор *i* выражен здесь в первой контрапунктической формуле, то фактор *m* — во всем последующем. Здесь *i* не отделено от *m* — это единство. А зона *t* вовсе не может быть обозначена. Музыка не кончается, а прекращается. Фактор *t* выражен в композиторском ощущении предела психологического времени („дольше не следует“).

Вместе с тем среди различных поставангардных тенденций выделяется возвращение к интонационно выраженной (притом средствами мелодии!) тематической формуле. То

есть происходит возврат к теме-конструкции и, соответственно, к более ясной выраженности *i-m-t*[23].

Эдисон Денисов предлагает понятия *стабильных* и *мобильных элементов формы*[24]. Он исходит из записи музыки („графического кодирования"), которая может предвосхищать точное (стабильное) воспроизведение, но может содержать мобильные элементы с вольно изменяемыми качествами, то есть зависящие от воли исполнителя. Замечая, что подавляющее большинство сочинений обычной нотной системы написано в стабильных формах, Денисов называет мобильные элементы в музыке XVII—XIX столетий. В основном это те, которые относятся к импровизируемым дополнениям: мелизматика, фактурная расшифровка basso continuo, каденции, tempo rubato. Далее он прослеживает способы внедрения импровизируемых (мобильных по предпосылке) элементов в формы XX века: усиление роли темповых дестабилизаций, параллельное существование стабильных и алеаторно фиксированных пластов, право непредсказуемого выбора последовательности исполняемых частей (и даже страниц), которые сами-то фиксированы

---

[23] В той же опере Штокхаузена пьеса „Лунная Ева" начинается таким образом: Михаэль (главный герой, тенор) выходит на сцену и видит Лунную Еву — полуптицу, полуженщину. Далее начинается такой диалог:

Михаэль (*говорит*): Кто ты? Как тебя зовут?

Лунная Ева: *Играет на бассетгорне тему* (по Штокхаузену, формулу из нескольких частей-фраз).

Михаэль: Как, как? Повтори, пожалуйста.

Лунная Ева: *Снова играет тему.*

Михаэль: О, какое длинное имя! Я не в состоянии сразу запомнить. Скажи, пожалуйста, еще раз.

Лунная Ева: *Третий раз играет тему, но теперь переходящую в развитие-форму.*

Здесь в игровой манере композитор внушает тематический материал для запоминания и узнавания в дальнейших эволюциях. Вся сценка — это бесспорное initio формы, решенное аудиовизуальными средствами театра. В дальнейшем форма включает элементы собственно музыкального диалога. Все подобные моменты — новые initio. Соответственно, в пульсации этой формы начинает просвечивать действие принципа *i-m-t*.

[24] *Денисов Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. Рекомендуем это издание для более детального ознакомления с принципами формообразования в музыке XX века.

абсолютно однозначно. Здесь и создание собственно мобильных структур на основе минимума стабильных элементов (алеаторная композиция).

Но вот что важно: стабильные и мобильные элементы формы — это предпосылки записи. Они *задумываются* композитором. Однако для слушателя всякое звучание однозначно, единственно. Восприятие далеко не всегда четко распознает отношения стабильных и мобильных компонентов формы. Порою для того, чтобы четко выяснить, какие элементы композиции мобильны, слушатель должен многажды прослушать произведение в разных исполнениях и сравнить их.

Вместе с тем композиторы не случайно озабочены введением мобильности описанного типа. Дело в том, что текст продуманный и текст (его элемент) импровизируемый несут в себе разные внутренние состояния, отличающиеся семантическим полем. И слушатель это чувствует. Поэтому композиторы, не желающие отступиться от права „все предвидеть", нередко создают фрагменты формы „в духе импровизации". Ибо отношение стабильности и мобильности может служить источником контраста.

Однако понятие стабильности и мобильности следует трактовать шире, скоррелировав его с типами изложения. Оно может также перекликаться с Шёнберговой теорией „твердых" и „рыхлых" структур. Действительно, экспозиционный и заключительный типы изложения более тяготеют к „твердым", или стабильным структурам, хотя фактор *m* действует в серединных и заключительных построениях весьма определенно — достаточно вспомнить проникновение разработочности в коды. Серединный тип изложения объективно несет в себе качества внутренней устремленности, переходности и ближе к понятию мобильности.

Вместе с тем, чтобы не путать предложенное Денисовым понимание стабильных и мобильных зон формы с расширительным отношением к стабильности и мобильности, предлагаем для этого случая понятия устойчивых и неустойчивых фаз формы-процесса.

Устойчивые (то есть, по существу, стабильные) фазы тяготеют к более четким, пропорциональным конструкциям, к „типовым" (ожидаемым) нормативам. Конструктивное оформление неустойчивых (мобильных) фаз может нести

черты непредсказуемости, а значит и характер импровизационности. Композитор должен не просто чувствовать, но планировать подобные отношения в форме. Идея ,,твердых" и ,,рыхлых" структур Шёнберга акцентирует именно этот момент. Все разделы, называемые ,,связками", ,,переходами", ,,разработочными эпизодами", чаще всего имеют ,,нетиповые", индивидуальные структуры, соответствующие неустойчивому (мобильному, переходному) назначению.

Мобильность в понимании, предлагаемом Денисовым, может вторгаться в построения, которые генетически тяготеют к стабильности, и придавать им действительно мобильный характер. К примеру, вступление может предстать в виде стабильной структуры, но может быть расшатано в сторону мобильности даже с помощью одного лишь свободного (то есть непредсказуемого точно) темпа, фермат, пауз и пр. Это касается нередко и главных тем, где введение неустойчивых (то есть по функции — мобильных) элементов создает эффект становления, рождения. Начало Фортепианной сонаты № 17 ор.31 № 2 Бетховена прекрасно передает названное состояние через обращение к ,,ненормативному" темпоощущению и, как следствие, — к ненормативной форме.

Отношения устойчивых и неустойчивых фаз могут быть выражены на самых различных уровнях формы. Например, в полифонической теме начальное ядро воспринимается как устойчивый (стабильный) и наиболее четко узнаваемый элемент. Моторное развертывание из него ассоциируется с неустойчиво-мобильным состоянием. Принцип обновленного прорастания из инвариантного ядра — одно из важнейших средств полифонической вариационности. По сравнению с ядром мобильно-неустойчивая часть темы нередко опирается на более общие формы движения.

Классицистский принцип формообразования предлагает еще один вид переменности функций частей формы: появление вместо ,,нормативной" неустойчивой структуры устойчивого (,,твердого") построения. Например, так называемые промежуточные темы на месте связующих партий сонатной формы и другие случаи оформления переходных построений (см. в качестве примера инструментальные связки между куплетами песни Шуберта ,,Рыбачка"). Естественно, возможны и обратные варианты.

Форма определяется тематизмом — либо интонационно-ведущей его разновидностью, либо конструктивно-ведущей, либо той и другой разновидностями вместе. По существу, каждый момент формы связан с тематическими предпосылками. Вместе с тем уровень концентрации ,,тематически осязаемых" элементов в крупной композиции может быть различным вплоть до перехода к мелодически нейтральным общим формам звучания. Формы барокко допускают включение этих общих форм в сам тематизм (например, моторная часть темы фуги). Классицистские формы приберегают этот эффект для развивающих и всякого рода переходных разделов. Эти зоны мелодико-тематической деконцентрации чаще всего оцениваются как ,,не-тема". На самом деле они являются вершинами мобильности, высшей точкой развития *идеи мобильности* как структурной неустойчивости, устремленности и переходности. У классиков подобные зоны связаны с величайшей активизацией воздействия гармонией. Вообще в переходных и разработочных зонах *экспонируется* альтернативный образ, хотя и прорастающий из предшествовавших предпосылок. Разработка может быть воспринята как новая тематическая данность, как некий итог постепенного расшатывания структурной стабильности собственно тематических построений.

Общие формы движения (звучания) связаны с деиндивидуализацией мелоса. В музыке XX века линейно выраженные общие формы звучания играют самые разнообразные роли. Крайне деиндивидуализированные линии, символизирующие ,,движение вообще", часто лежат и в основе отправного тематизма. Фактура, направленная на достижение сонорного эффекта, может комплектоваться и достаточно характерными линиями. К примеру, гипермногоголосие в ,,Весне священной" И. Стравинского (ц. 11) объединяет достаточно индивидуальные контрапункты. Но гипертрофия количества голосов нивелирует их индивидуальные качества. Линии сливаются в едином комплементарно-сонорном комплексе. Потенциально индивидуализированный голос превращается в ,,комплектующий элемент" и по функции прямо смыкается с линеарностью типа общих форм звучания. С другой стороны, линии, обозначающие ,,движение вообще", объединяясь в комплементарно-сонорном единстве, способны вместе образовать совершенно индивидуаль-

ный сонорный образ. Он может занять место стабильно-тематической структуры. Крайне неустойчивые элементы подчас образовывают тематические initio, индивидуализация которых достигается внемелодическими средствами: через тембральный комплекс, конкретную ритмофактуру, пространственную организацию сонорной ,,массы" и пр. Следует признать, что подобно опыту классицизма, общие формы движения и в новой музыке приобретают определенную индивидуализацию: в классической форме — это специфичность модуляционно-гармонического хода, здесь — специфика тембро-динамического решения сонорных зон, синтаксические характеристики.

И все же отношения устойчивых и неустойчивых фаз в музыке XX века (особенно в той, что связана с авангардными тенденциями) могут быть выражены значительно сложнее, чем в музыке прошлого. Особую роль здесь начинают играть уровни ритмической плотности. Ее стабильность нередко символизирует ,,твердость" структуры. Достаточно сравнить движение в первой части ,,Турангалилы" О. Мессиана от начала до ц. 12 и в разделе между ц. 12–20. Весь начальный участок формы (до ц. 12) — символ ритмической и структурной нестабильности. Следующий раздел (ц.12–20) — предельно ,,твердая", строго остинатная структура с постоянным уровнем ритмоплотности. И это — еще один пример функциональной переменности: устойчивая структура выполняет развивающую (серединную) функцию в форме. В других случаях постепенное нарастание ритмоплотности приводит к ощущению перехода к неустойчивой (мобильной) фазе композиции. Словом, музыка XX века предлагает множество вариантов индивидуализированных (нетиповых) отношений устойчивых и неустойчивых элементов в музыкальной форме.

Музыкальная форма — живой организм. Каждый ее элемент имеет свой смысловой знак в целом. Даже конструктивный облик композиционной формы имеет свой смысловой знак. Форма как конструкция сообщает о преобладании симметрии или асимметрии, статики или динамики, замкнутости или разомкнутости, тождества или контраста, миниатюрности или монументальности. Все это напрямую связано с семантикой произведения, его содержанием.

Так называемые типовые формы классического фонда музыкальных форм — это исторически отстоявшиеся и необыкновенно действенные коммуникативные системы. И сегодня, по прошествии целых художественных эпох от момента их становления, они сохраняют свою ценность именно в связи с психологической выверенностью коммуникативных возможностей.

Именно композиторское сознание (практика) вырабатывает эти типовые нормы. Теория лишь провозгласила их типовыми, систематизировав определенные рекомендации. Но композитор всегда любой ,,нормативный" план формы видит индивидуально. Для него важна прежде всего форма как данность — конкретная, *единственная* форма. ,,Форма как принцип" привлекается под воздействием избранной композитором жанровой окраски произведения и стремления обеспечить коммуникативную направленность сочинения. Неисчислимое множество индивидуальных решений типовых форм (типовых ,,коммуникативных систем") с течением времени приводит к их переосмыслению. Возникают новые *видовые* конструктивные принципы. Сегодня мы свободно оперируем такими понятиями, как период, трехчастная форма, рондо, сонатная форма, но также периодичность, трехчастность, рондальность, сонатность. Музыка XX века нередко следует прежде всего этим видовым принципам, отбрасывая подробности регламента типовых форм, но оставляя важнейшие ,,опознавательные знаки". Возможно, неоклассицизм XX века с наибольшей отчетливостью обнаружил две разные тенденции: попытки воссоздать значимость собственно типовых форм (,,Классическая симфония" Прокофьева дает блестящее художественное оправдание таким попыткам) и стремление опереться на видовые конструктивные принципы, лишь отражающие генетическую связь с типовыми формами. В Концерте для двух фортепиано И. Стравинского нет сонатной формы, но есть сонатность, нет темы с вариациями, а есть вариации без темы, нет привычной фуги, но есть композиция в фугированном движении, отразившая серийный принцип развития. Стремление к гомофонно-полифоническому синтезу вносит свои осложнения в систему реагирования на типовые формы и

также намечает две аналогичные тенденции. Достаточно сравнить первые части Четвертой и Пятой симфоний Д. Шостаковича: в первом случае *сонатность,* растворенная в гигантском пространстве формы, насыщенной полифоническими процессами, во втором — классически выраженная и воспринимаемая *сонатная форма,* также решенная полифонически.

Открытия в области музыкального языка неизбежно приводят к возникновению новых *принципов* формообразования. Однако стремление к индивидуальной форме, к поиску авторского знака, выраженного через форму, стало определяющим в музыке XX столетия. Сейчас трудно сказать, выработал ли XX век свои типовые формы. Скорее — нет, ибо на пути у этой, в принципе возможной тенденции стоят две преграды: неудержимое стремление к индивидуальному самовыражению через форму и обаяние традиционных форм, выступающих в значении традиционных коммуникативных систем. Новый язык, новые принципы организации ткани нередко становились причиной намеренного возврата именно к типовым формам. Цель одна: в условиях, когда помешались все привычные средства формирования ткани, сохранить опоры на проверенный коммуникативный принцип, трактуемый как ,,способ разъяснения", некий путь адаптации. В электронной Симфонии Богуслава Шеффера (1966) содержится наивная попытка обратиться к классическому циклу (типа: Allegro — Adagio — скерцо — финал), дабы адаптировать совершенно новую идею звукоорганизации. Но форма — необыкновенно сильное ,,поле". Типовые же формы требуют хотя бы частичного соблюдения ,,регламента", то есть определенных языковых норм, которые могут быть разными, но сохраняющими способность контактировать с устоявшимися композиционными схемами. В случае сокрушения всех подобных норм ,,живой организм" не образуется, ибо компоненты демонстрируют ,,биологическую несовместимость". В результате возникает лишь то, что парадоксально называют ,,художественным экспериментом" (понятие, выступающее синонимом художественной неудачи). На этом пути, однако, возможны и успехи. Вариации ор. 27 А. Веберна (1936), содержат три пьесы, выдержанные в классических ,,нормативных" формах. Но Веберн, опираясь на двенадцатизвуковую серию, сохраняет такие важнейшие параметры, как симметрия, воспринимаемая повторность, ощущение контраста-различия, даже действие формулы *i-m-t.* И вот что любопытно: в упоминаемой композиции Шеффера превалирует чувство старой формы (по принципу парадокса). В вариациях Веберна возникает чувство совершенно новой формы, где генетическая связь с традицией не выпячивается и скрыта во внутренних свойствах композиции. ,,Живой организм" здесь состоялся.

Рождение новых основ музыкального языка, конечно же, влечет за собой прежде всего новые принципы формообразования. По существу, каждая авангардная техника покушалась на изобретение собственных подобных принципов. Однако послевоенное развитие музыки показало неизбежность прихода к тонкому и по-своему непредсказуемому синтезу традиции и новейших устремлений. XX век доказал: все созданное в искусстве, во все века и эпохи, сохраняет самую живую актуальность в текущем моменте художественной истории. XX век выдвинул много ,,анти": антиромантизм, антитональность, антиисполнительство (,,электронный отказ"). Но он же выдвинул и различные ,,нео". И никакая другая эпоха так наглядно не демонстрирует удивительных возможностей мгновенного свертывания огромной спирали истории искусства в ограниченном пространстве одного произведения. Касается это не только полистилистики (которая задается целью сделать очевидной мнимую отдаленность опыта эпох), не только всевозможных являющихся нам ,,нео". Самые прихотливые варианты взаимодействия исторического времени могут выразиться во внутренних (скрытых) закономерностях форм.

Искусство не имеет прогресса. Оно имеет накопление качеств. Все найденное в нем — самоценно, а потому всегда современно. Каждое новое качество искусства не только релятивно опыту прошлого, но, как правило, связано с ним огромным количеством явных и скрытых нитей. Поэтому даже самая дерзновенная творческая мысль, самое реформаторское предложение есть результат всего исторического опыта искусства, без представления о котором невозможно создание новых художественных идей.

ГЛАВА II

МЕЛОДИЯ, МЕЛОДИКО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ И ЛИНЕАРНЫЕ СТРУКТУРЫ

На протяжении веков мелодия правила в царстве музыки, реально отождествляясь с музыкальным произведением во времена древние, выступая в значении символа музыки во времена позднейшие. В XX веке, уступив приоритет ритму и сонору в одних музыкальных стилях, в других направлениях новой музыки она сохранила свой непреложный авторитет. Искусство XX века выработало новые принципы в области мелодического мышления. Постигнуть эти нововведения можно только в случае ясного представления об исторической эволюции мелодического искусства, об основных формах и разновидностях мелоса, складывавшихся веками.

Обычно под мелодией подразумевают достаточно характерную музыкальную мысль, выраженную в одном голосе. Такова традиционная формула, справедливая по отношению к огромному количеству явлений, но отнюдь не всеохватная. Прежде всего XX век порождает такие стили, которые теснят традиционную мелодию. В одних случаях намечается ее паритетная (всего лишь паритетная!) функция в ряду элементов художественной речи, в других — меняются ее привычные очертания, путь мелодии намеренно теряет индивидуальность, но сохраняет принцип активного линейного продвижения, в третьих — мелодия вовсе „аннигилируется", выводится из системы средств, и форма творится на основе внемелодических процессов.

С другой стороны, древние и современные (бытующие на Востоке) монодические формы также не несут в себе мелодического начала в традиционно принятом понимании. Музыкальная мысль генерируется здесь не собственно мелодией, но развернутой во времени целой формой. Сам же мелодический контур, взятый в любом своем фрагменте, далек от

индивидуализации, опирается на предельно обобщенные (как бы предустановленные) формулы-попевки.

Более универсальное определение, соответствующее различным линейно-мелодическим типам, может выглядеть так: *мелодия — развернутое движение логически связанных тонов, рождающее линейное напряжение и смысловую значимость, постоянно регулируемую целостным интонационным контекстом произведения.*

Когда окончилась эпоха господства монодических форм и утвердилось многоголосие, мелодия на протяжении веков сохраняла за собой функцию центрального семантического элемента сложно организованной композиции. И это не случайно: ведь именно мелодия вобрала в себя семантические значения интонаций человеческой речи, усиливая и развивая ее эмоциональные предпосылки. Но смысловыми истоками мелодии могут являться также пластика движения (жеста), пение птиц, шумы природы, механизмов и пр. Постепенно мелодия накапливала великую множественность выразительно-смысловых возможностей, обретая способность к многосмысловому содержательному наполнению.

В этом огромная, по существу, непобедимая сила мелодического начала. Множество самых различных течений второй половины XX века покушались на мелодию. Однако и в этих условиях она не просто продолжает жить, но обретает все новые и новые формы, утверждает свою „бесконечность". Первая половина века породила удивительные новации в области мелодического творчества. Вторая же явила не только феномен отрицания, но и феномен возврата к мелосу, притом в классических его формах. Родился и опыт дальнейшей эволюции в области мелодических представлений.

Итак, мелодическое начало — это огромный мир художественных смыслов. Поскольку любая мелодия в какой-то степени ассоциативна, она так или иначе оказывается привязанной к различным жанровым истокам. По признакам жанрового склонения мелодические типы европейской традиции могут быть отнесены к следующим основным разновидностям: хорально-монодический тип — наиболее древний представитель мелодических форм профессиональной музыки, символизирующий слитное чувство общины; песенная мелодика; танцевальная и иная мелодика, отразив-

шая ритмопластику системно повторяющегося жеста; моторно-двигательный тип, символизирующий симметрическую (диссимметрическую) механистичность абстрактного движения; наконец, речитативно-декламационный тип мелоса.

Существуют и другие критерии различия мелодических форм. Мы говорим о полифонической и гомофонной мелодике, о вокальном и инструментальном мелосе. Мы говорим как о моносмысловом, так и о полисемантическом развертывании мелодического процесса, когда разные жанровые признаки слиты в единой форме мелодической конструкции. Наконец, музыка XX века порождает и внежанровое явление линеарности, когда мелодический облик голоса полностью деиндивидуализируется, а сам голос выполняет функцию „линейного наполнителя" многоярусно организованной ткани.

Рассмотрим основные типовые разновидности мелодии.

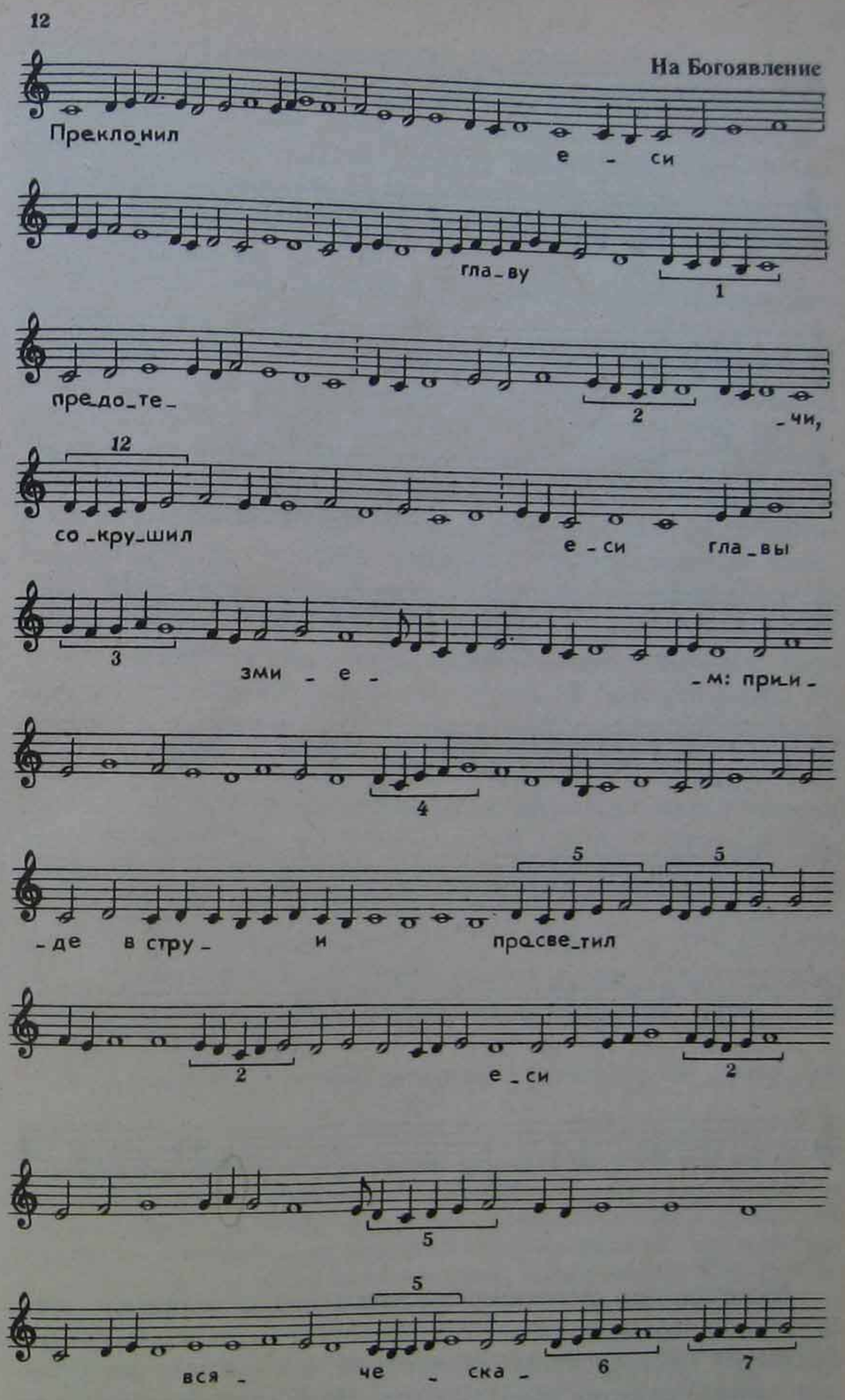
СТАРИННЫЕ МОНОДИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

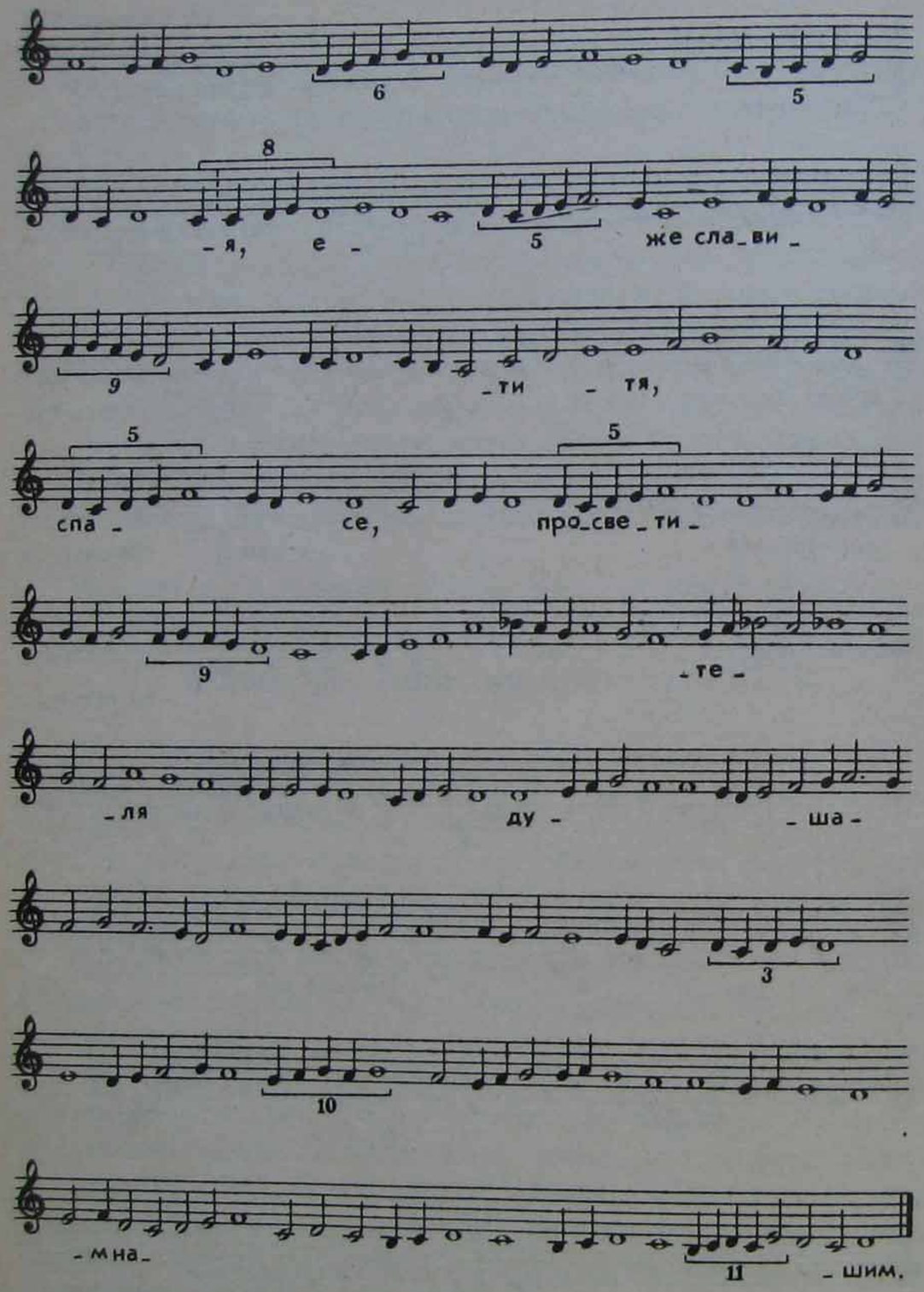
Для каждого, кто занимается сочинением, важно знать, каким образом можно построить форму композиции, используя минимальные средства. Цель такой „экономии" — сосредоточение на самом сущностном, на том, что не терпит дополнительных комментариев, развлекающей раскраски.

Древние монодические формы опираются на мелодику, которую мы обобщенно называем хоральной. Предельный лаконизм и вместе с тем необыкновенно тонкая богатейшая техника использования привлеченных средств делает эти формы абсолютным примером решения такого рода композиционной задачи. Одновременно монодические формы ставят коренные вопросы строения мелодии. Более того — они суть предтеча множества свойств музыки грядущего, в них коренятся не только законы собственно мелодического конструирования, но и основополагающие принципы музыкальной композиции.

Обратимся к русскому знаменному распеву[1]:

[1] См.: Памятники знаменного распева // Сост. М. В. Бражников. М., 1974. С. 6—8.





Кажется, что неспешное, сдержанное и величавое движение непрерывающейся мелодии может быть бесконечным. Здесь нет экспрессивных обострений, контрастов, все интонационные события этого мелодического пути скромны и не

претендуют на мелодическую заостренность. Строжайшая диатоника, преобладание мелодических вращений в объеме кварты, постоянная опора на однотипные мелодические формулы. Все это так. А мелодия завораживает, внимание неотступно следит за неуловимым ее контуром, где как будто все предначертано и одновременно все непредсказуемо[2].

В чем же тайна внутренней подвижности мелодического потока?

Обратим вначале внимание на ритмические фигуры, преобладающие в распеве. Они сводятся к двум основным разновидностям: ♩♩♪ (𝅗𝅥); ♩♩♩♩♪ (𝅗𝅥). Кроме этих фигур, существенны следования протяжных тонов, а также вклинения расширенных мелизмов: 7♪ + ♪ (𝅗𝅥); 8♪ + ♪; 5♪ + ♪ и 3♪ + ♪. Масштабы зон, где преобладают „тематические“ фигуры, и оттеняющих зон принципиально асимметричны. И это первый источник устремленности мелодии вдаль, в предположительную „бесконечность“.

Но пойдем дальше и рассмотрим жизнь одной из опорных фигур, которые в силу многократной повторяемости обретают значение тематическое. Фигура ♩♩♩♩♪ (𝅗𝅥) повторяется 23 раза. Но как она повторяется! Мы видим 12 отличных друг от друга вариантов ее звуковысотных решений. Цифры, стоящие над отмеченными скобкой фрагментами, фиксируют высотные разновидности ритмомотива, а также точные и микровариантные повторения. Что же в результате? Точно проводится только № 2 (2 раза) и № 6 (2 раза). № 5 проводится 7 раз (что придает мотиву тематическую функцию), но все проведения имеют микровариантные высотные привнесения.

Так рождается особая техника многократного возвраще-

---

[2] Вот что пишет об этих формах древнерусской музыки исследователь распева В. Н. Холопова: „В отличие от позднейшей, например, симфонической мелодики XIX века, линеарные волны в знаменном распеве не динамичны, не устремлены к кульминациям, не служат интенсивному поступательному становлению мысли-эмоции. Это плавные приливы все к одним и тем же повторяющимся ладовым ступеням, свободно неравномерные по временному течению, подобные волнообразному движению колосьев под ветром на созревающем пшеничном поле“ (*Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М., 1983. С. 57).

ния мотивных подобий (то же происходит и с ритмоформулой ♩♩♩ , хотя и с бóльшим количеством точных повторов ее звуковысотного выражения). Чередование вариантных и тождественных элементов непредсказуемо. Такая непредсказуемость и есть принцип драматургии внутримелодического становления. Это порождает особую ,,неуловимость" контура, тончайшую вязь чередования инвариантных и вариантных компонентов.

Важно и другое. Постепенно и неуклонно развертываясь, распев последовательно завоевывает новые и новые ладовые устои. Именно завоевывает, напряженно стремясь к ним и как бы приберегая самые активные ладовые позиции для решающей фазы становления формы.

Первыми важнейшими устоями здесь являются *до* и *фа*. Особенно весомо верхнее *фа,* словно гранично отсекающее напев от прорыва в более высокую тесситурную сферу. Наконец, верхнее ограничение берет на себя устой *соль*. Напев будто ищет выход из жесткого тесситурного и звукорядно-ладового коридора и неожиданно ,,проваливается" вниз (к *ля*[м]). Это *ля*[м] не превращается в устой, но становится важнейшим интонационным событием, по-своему поражающим. И как реакция на него — подъем к верхнему *си-бемоль*. Это сверхсобытие формы, особым образом выраженная ее кульминация. Рождается тонкая ладовая переменность, переливчатость оттенков миксолидийского и эолийского наклонений.

Последняя фаза этой мелодической формы — заключение с чудесно рассчитанным ладофункциональным порядком. *Си-бемоль* соскальзывает на *ля,* и на некоторое время этот рубеж становится ограничительным. Потом восстанавливается (на краткий период) функция *соль* как верхнего ограничительного устоя. В конечном счете возрождается значение устоя *фа*. Это подлинно репризный момент. Однако процесс завоевания новых устоев продолжен до конца. Тон ,,финалис" — *ре* (напомним: отправной нижний устой — *до,* а борьба за влияние между *до* и *ре* — постоянный движитель распева).

Наконец, синтаксис. В записи, в современном нотолинейном воплощении пометного знамени, сделанном М. В. Бражниковым, нет тактовых черт и ясно обозначенных цезур. Все развертывается слитно, непрерывно. Такова природа стиля. Но синтаксические членения возможны, более того — необходимы, ибо к тому есть очевидные предпосылки. Из традиционных предпосылок к членению назовем смену текстовых строф. Но слова распеты настолько, что слоговые связи в большинстве случаев утрачиваются. Слово выступает в большей мере поводом к распеванию, чем его основой. Поэтому здесь действуют иные силы синтаксического членения, проистекающие из логики музыкального развертывания. Важнейшими становятся моменты ритмических торможений. Мы предприняли попытку обозначить синтаксические границы для начальной части распева. Если сравнить фазы со стороны их временного объема и ритмического наполнения, обнаружится неуклонное действие принципа ритмовременной асимметрии. Важный вывод: нерегулярная ритмика порождает нерегулярный синтаксис. В частности, здесь первая фаза содержит 12 атакируемых тонов, вторая — 14, третья — 10, четвертая — 18, пятая — 9, шестая — 15 и т. д. Это с точки зрения ритмического насыщения (ритмической плотности). Так же асимметричны и реальные временные параметры фаз развертывания.

Обратимся теперь к образцу культовой музыки другой ветви христианства и приведем грегорианское песнопение, воплощенное в форме законченного произведения[3].

[3] Geschichte der Musik in Beispielen. Schering A. Leipzig. S. 1—2.

4 5
Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - - mus te.

6
Glo - ri - fi - ca - mus te.

7 a2
Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo -

8 a1
- ri - am tu - am. Do - mi - ne De - us, Rex coe - le - stis,

De - us Pa - - ter o - mni - po - tens.

9 a1
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te je -

10 a1
- su Chri - - - ste. Do - mi - ne De - us

A - gnus De - i Fi - li - us Pa - - - tris.

11 a2 a1
Qui tol - lis pec - cá - ta mun - di mi - se - re - re no - bis.

12 a2 a1 a
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di su - sci - pe de - pre -

13 a(b)
- ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad dex - te - ram

14
Pa - tris, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am

15
tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus.

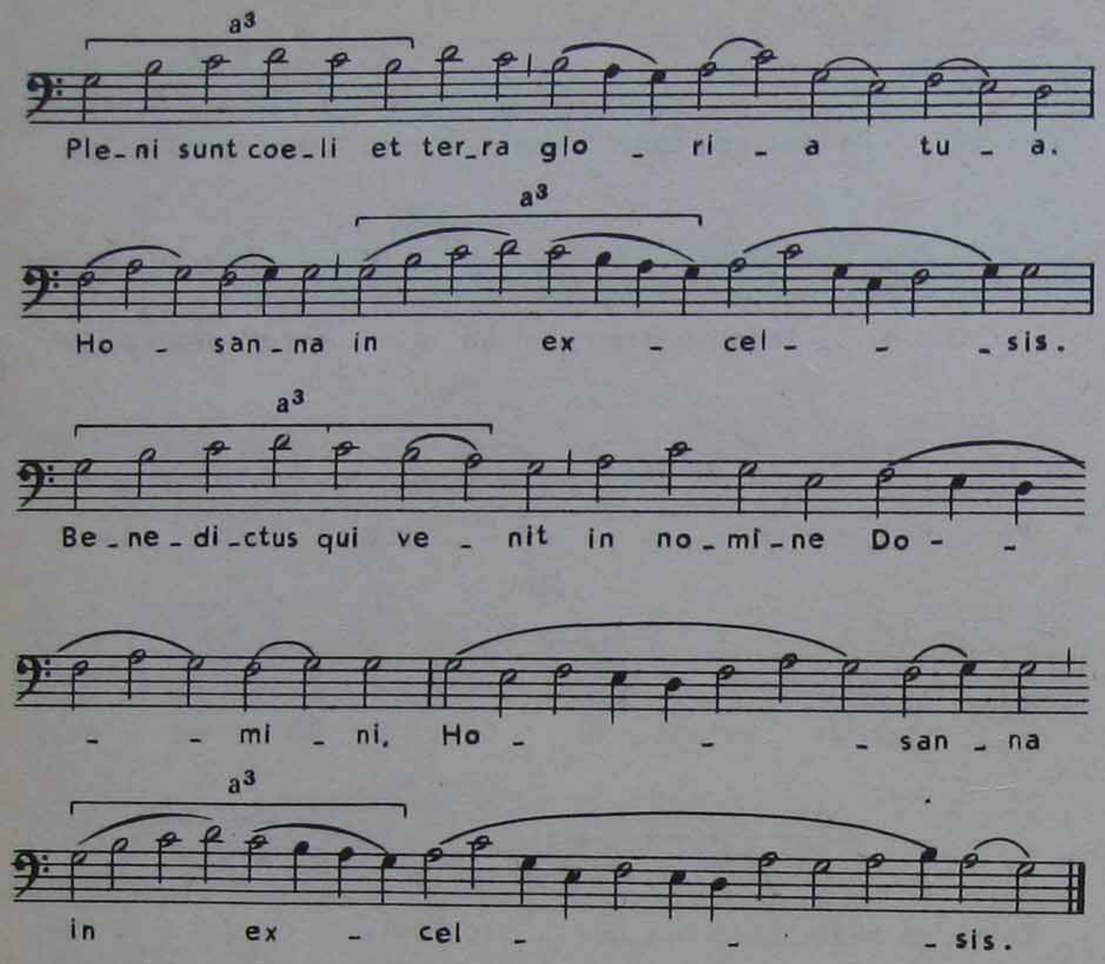
a1
Tu so - lus al - tis - si - mus Je - su Chri - - ste.

16 17 a
Cum San - cto Spi - - - ri - tu, in gio - ri - a

18
De - i Pa - - tris. A - - - men.

Sanctus a3
San - - ctus, San - ctus, San - -

- - ctus Do - mi - nus De - us Sa - - ba - oth.



Очевидно, что и этот хорал содержит мелодию, которая полностью соответствует вокальному типу. Главные ее признаки: преобладание поступенного движения, размеренность ритмики, ограниченность диапазона, строгая экономия эффекта мелодического скачка (в примере 12 нет ходов шире терции, но другие знаменные распевы включают ходы на кварту и квинту), волнообразное движение мелодии (восхождению противостоит мелодический спад, после широкого интервального хода обязательно поступенное противодвижение, заполняющее интервальное пространство скачка). Все эти свойства характеризуют мелодику эпохи полифонии строгого письма и впоследствии стали основой вокального мышления вообще.

Приведенный хорал включает две части (Gloria и Sanctus) из грегорианской мессы, слитые в монолитной и монотематической форме. Казалось бы, привлечение таких понятий, как тематизм, тематические элементы и даже монотематизм, неуместно по отношению к старинным песнопениям. Но это лишь на первый взгляд. На самом деле здесь вызревают краеугольные понятия музыкальной логики. Например, понятия производного контраста, репризности, интонационно-драматургического хода формы, даже периодичности (что, правда, не касается знаменного распева).

Главной отличительной особенностью грегорианской монодии является преобладающее стремление к силлабическому принципу (когда слогу соответствуют один или два тона мелодии). Знаменный распев очевидно тяготеет к мелизматическому принципу (широкий распев на слоге). Это определяет более ясную синтаксическую структуру западного хорала. Четко и однозначно выраженная строфическая природа лишает форму той абсолютной слитности, непрерывной текучести, которая отличала знаменный распев. Вместе с тем отсутствие ритмических цезур, ровный ритмический проход через границы строф служит непрерывности развертывания формы.

Разделительные функции выполняют начальные фазы строф. И связано это именно с ростками тематического мышления. Короткие скобки фиксируют появление отправных мотивов и их вариантов[4]. Мотив *a* — своеобразное initio, тематический импульс, появляющийся в самом начале и в развитии строф. Он уступает место мотивам a^1 (инверсия *a*) и a^2 (мотив, производный от *a*). Мотив a^1, появляясь в конце второй строфы, затем открывает строфы 8, 9, 10, образуя нечто вроде периодической последовательности. Мотив a^2 открывает строфы 7, 11, 12, но каждый раз после него звучит мотив a^1. Мотив a^3 и вырастающая из него попевка повторяются пять раз. Строфы 7 и 12 оказываются строго идентичными. Мотив a^2 повторяется со своим продолжением (ср. строфы 7, 12 и 11). Несколько раз точно и вариантно повторяется мотив *a*.

Обилие точных и вариантных повторений обозначает, с одной стороны, прорастание принципа тематичности (учтем и теснейшую связь мотивов), с другой — очевидную тенденцию к симметричности (хотя и не достигаемой), что тщательно и виртуозно избегается в знаменном песнопении.

---

[4] В примере пронумерованы строфы раздела Gloria. Скобки с индексами *a*, a^1, a^2 обозначают ключевые (инициальные) мотивы. Индекс $a(b)$ обозначает вариант (в данном случае — транспозиция) *a*.

Заключительная часть формы (Sanctus) выкристаллизовывает, в сущности, контрастную тему. И это не что иное, как действие производного контраста, притом ярко выраженного на тематическом уровне (a^3 — от a). В основе контраста — смена ладовой опоры (утверждение G) и изменение тесситуры пения, а также особая концентрация тематической попевки, ее многократная и близкая повторяемость. Таким образом, форма оказалась направленной на становление яркой, можно даже сказать — индивидуальной темы. Ее утверждение — итог развития, смысловая кульминация.

Наконец, последнее. Повторения, если бы они преобладали, сделали бы форму неподвижной, монотонной и лишенной „интонационной интриги", таинственной (и желанной) непредсказуемости конкретных путей развертывания. Главный движитель формы — постоянное обновление мелодического развертывания из исходных initio. Каждый раз из них прорастает новое развитие строфы (всегда вторая ее половина — иная). Это действие особой вариационности, названной „интонационным прорастанием". Позднее, в век полифонии, этот прием станет определяющей силой становления музыкальной формы. Он доживет до наших дней, войдет в язык симфонии XX века и в новых условиях выразит свой огромный экспрессивный потенциал[5].

Итак, монодические формы открывают нам тайны мелодического дления. В них рождаются основные принципы развертывания музыкальной композиции вообще. И поскольку сущностью этих форм является мелодический процесс, они служат наиболее ранним и одновременно наиболее совершенным примером того, что мелодия — этот развитый музыкальный организм — вбирает в себя (и рождает в себе) основные принципы музыкальной формы.

МЕЛОДИЯ ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ И ГОМОФОННАЯ: ОТЛИЧИЕ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПРИНЦИПОВ

В ходе исторической эволюции грегорианского хорала все большую силу набирал мелизматический (слогораспевный) принцип. Многие его образцы содержат стремление

[5] Понятие вариационности на основе интонационного прорастания введено проф. Вл. В. Протопоповым.

к слиянию строф, к непрерывности, к чувству бесконечности. Эти свойства и легли в основу полифонической мелодии, то есть такой мелодии, которая мыслится компонентом сложной полифонической фактуры и требует для себя многоголосного полифонического оформления.

Становление гомофонного мелоса — следствие сильного возрастания роли метротектонического фактора в формообразовании. Тектоника акцента, сопровождающая симметрию каденционно-гармонических следований, подчиняет себе и мелодический процесс. Она рождает симметрию отношений синтаксических элементов в гомофонном мелосе. Тяготение к симметрии — основа гомофонного мелодического мышления. Нарушение пропорций — акт композиторской воли, поиск желанной, „живой" диссимметрии, преодоление генетической симметричности.

Известный исследователь мелодики И. С. Баха Э. Курт называет полифонический мелос „кинетическим" и противопоставляет его гомофонному. Важно, однако, понимать, что многие внутренние законы мелодического становления являются общими как для полифонической, так и для гомофонной мелодики. В конечном итоге это и сделало возможным взаимодействие принципов. Вместе с тем коренное отличие — синтаксическое — действительно существует.

Обсудим вначале главную особенность исторической перспективы мелодического письма.

По мере эволюции многоголосия постепенно формируется коренная традиция музыкально-художественного мышления: осознание ведущей функции мелодии в конструкции музыкальной темы. Это связано с нарастанием стремления к интонационно-образной *индивидуализации мелоса.* От эпохи к эпохе кристаллизовались принципы такой индивидуализации, ибо *мелодический тематизм* подразумевает ту или иную меру характерности, образной рельефности, запоминаемости („броскости"). Само становление такого мелодического тематизма — важнейшее событие в развитии искусства.

Формирование индивидуализированного тематизма завершилось в эпоху барокко. В тематизме И. С. Баха, Г. Генделя и их ближайших предшественников слышится характерная заостренность мелодического рисунка (она выступает знаком характерности для данного стиля и знаком индиви-

дуальности для конкретного произведения). Проблема индивидуализированного тематизма и роли мелоса в его воссоздании становится одним из самых нервных вопросов художественного мышления в XX веке. Постепенно кристаллизуются две тенденции. Первая связана с развитием (преобразованием) и одновременно упрочением традиции. Один из коренных жанров первой половины века — симфония — демонстрирует опору на остро индивидуализированный тематизм, в котором мелос несет главную смысловую нагрузку. Более того, драматургический ход всей симфонической формы определяется индивидуализированным мелодическим процессом. Подтверждение тому видим в наследии крупнейших симфонистов XX века.

Вторая тенденция противоположна по направленности первой. Она связана с постепенным отходом от гегемонистской роли мелоса, с приданием ему сначала равнофункционального значения в ряду средств, творящих интонационный процесс, а затем — с *деиндивидуализацией* мелоса и, соответственно, тематизма. Крайнее выражение этой тенденции — переход в сферу пуантилизма, алеаторики, чистой сонористики. Однако на пути к этому крайнему выражению возник целый ряд новых эмоционально-действенных форм претворения мелоса. Определились также его новые функции в становлении интонационного целого. Ниже они будут рассмотрены.

Уже Бах во многих сочинениях чувствует тему как живую мелодическую неповторимость, прекрасную и глубоко индивидуальную микроконструкцию. Такие темы воздействуют сами по себе, даже если мы абстрагируем их от контекста развития. Однако именно гомофония стала историческим ответом на бурно возрастающую тягу к индивидуальной, чувственно окрашенной мелодической образности. И хотя стремление к ней родилось в недрах полифонической эпохи, венский классицизм явился откровенной альтернативой музыкальному барокко. Вот что фиксирует Эрнст Курт, исследуя мелодический стиль Баха: „Язык классического художника — всегда признание“. И далее замечает: «У Баха, как и вообще в полифоническом искусстве, все, относящееся к личности творца, обыкновенно остается в тени. Искусство более обращено внутрь; все, что приближается к „выражению чувства“ гораздо более сдержанно и скрыто в

недрах произведения, но этим не уменьшается мощь личности его творца»[6]. Естественно, что романтическая эпоха, наследуя тенденции классицизма, трактует мелодико-тематическую структуру как „интонационную неповторимость“. В музыке XIX столетия это стало своеобразной нормой, признаком исторического стиля.

Гомофония действительно распахнула врата индивидуализированному и субъективно окрашенному тематизму, изменила облик мелоса. Этой открытостью она противостоит сдерживающим силам полифонии. Но Бах велик тем, что именно в недрах *полифонического* стиля утвердил последовательное стремление к индивидуализированному тематизму. Этот баховский принцип окажется ключевым для стилеобразования музыки XX века.

Э. Курт высказывает еще одно важное суждение: „Исторический путь, приведший к полифонии, был вызван стремлением к умножению и усилению мелодического начала“[7]. Добавим: в последующих „постполифонических“ стилях роль мелоса остается огромной. Можно говорить об изменении его природы, о его возможной функциональной паритетности с другими выразительными началами (прежде всего с гармонией), но место мелоса в послебаховской музыке — ведущее.

Энергия мелодических связей, сопряженность тонов в линии на основе тяготений — важнейшее условие формообразования классического типа. И это условие (как общая основа) сохраняется на протяжении столетий. Меняется природа тематизма, расширяются его содержательные (семантические) пределы. Однако воздействие при помощи мелоса не теряет своей актуальности, и именно активность мелодического начала, наблюдаемая в постполифонических стилях, явилась одной из важных причин широкого проникновения полифонии в гомофонные формы и мощного ее развития в музыке XX века.

Обратимся к различным примерам полифонической и гомофонной мелодики, рассмотрим их в сравнении, памятуя, что принадлежат они разным эпохам, а значит, несут в

---

6 *Курт Э.* Основы линеарного контрапункта. М., 1931. С. 114.
7 Цит. изд. С. 70.

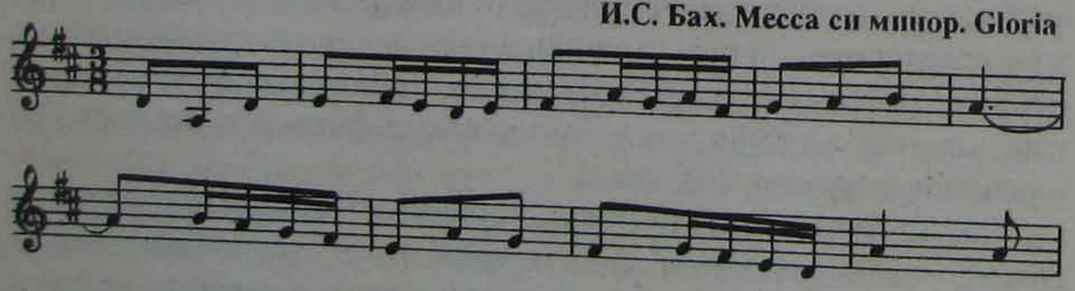
себе различные уровни индивидуализированности и по-разному проявляют свою тематическую функциональность.

Дж. Палестрина. Kyrie из „Мессы папы Марчелло“

14

15

И.С. Бах. Месса си минор. Gloria



16

Allegro **И.С. Бах. Фуга Es-dur, ХТК, т. I**

Эти три мелодии — полифонические. Они выхвачены из контекста полифонических форм, но представляют разные периоды полифонического искусства. Кроме того, две первые мелодии являются вокальными, третья — инструментальной.

В существующих учебниках по музыкальной форме и анализу сообщаются сведения о музыкальном синтаксисе. Последний выводится главным образом из наблюдений над гомофонным стилем. И оформление мелодии рассматривается как соответствующее нормам этого стиля. То есть мотивно-синтаксические структуры определяются как *фразообразование* (суммирования, дробления и пр.). Фразообразование, в свою очередь, видится основой *периодического построения* (фиксируется оформление предложений и соотнесение их друг с другом). Все эти сведения чрезвычайно важны и объемлют огромное количество явлений. Но они ничего не проясняют в синтаксисе полифонического мелоса, ибо он подчинен иным законам формообразования.

Линия тенора из Kyrie Палестрины — прекрасный распев, исполненный живого лирического волнения. Движение мелодии устремлено вдаль и не прерывается до самого конца (линия выписана в пределах целой формы). В основе текста — два слова, распетые с максимальной интенсивностью. Поэтому обозначить здесь синтаксическую структуру по строфам текста невозможно. Ее определяют имманентные законы музыкального формообразования. Здесь тщетно искать преломление принципов периодичности, хотя „предчувствие“ грядущих форм содержится. Что же определяет синтаксический строй полифонического распева?

Анализируя мелодику Баха, Э. Курт выдвигает понятие *фазы мелодического движения,* подразумевая под этим некий участок мелодической линии, внутри которого „царит единство напряжения, — как бы одно дыхание, в котором формообразование из мелодической энергии ничем не прерывается“[8]. Такое понятие он предлагает положить в основу синтаксического членения полифонического мелоса. Курт не дал более предметного раскрытия понятия фазы и отождествил ее с мотивом, этим „мельчайшим замкнутым единством“. Но мы знаем, что в мелодике Баха ощущение единства напряжения, непрерываемого дыхания выходит далеко за пределы мотива, объединяя целые цепи из мотивных звеньев в монолитном развертывании.

Пример 15 прекрасно иллюстрирует это. Мелодия развертывается как бы на одном дыхании. Вместе с тем она состоит из множества мотивов, на которые формально ее можно расчленить. Однако ни один из мотивов, взятый в отдельности, не обладает каким-либо дыханием вообще, ибо дыхание ощутимо лишь в развертывании, когда возникают округленные в смысловом отношении построения. Цитируемая мелодия при всей ее монолитности естественно делится на две части: первые 5 тактов и вторые 4 такта. Для этого есть основания: восходящее движение первой половины мелодии-темы и нисходящее движение во второй ее половине; выдержанный тон (*ля*), как бы останавливающий на момент движение перед поворотом его в обратную сторону. Вот в этом-то подъеме („вдохе“) и спаде („выдохе“) и заключается „дыхание“, ощущаемое на протяжении всей мелодии. Ее первая часть завершается остановкой на квинтовом устое лада и образует смысловое закругление, которое мы и будем называть фазой. Таким образом, под фазой подразумевается закругленная (но не замкнутая) в смысловом отношении часть мелодической линии, в которой действительно царит единство напряжения, определяющее характер мелодического движения, его ритмическую и ладовую интенсивность, интервальную плотность, тембро-тесситурные и другие возможные характерности.

Несмотря на то что фаза — понятие чисто смысловое,

[8] Цит. изд. С. 48.

есть целый ряд технических признаков ее обнаружения. Так, обычно с окончанием фазы связана перемена направления движения либо поворот (иногда кадансирование) в другую тональность, изменение ритмики или интенсивности движения и, наконец, возможна цезура — остановка на выдержанной ноте или паузирование (чаще на сильной доле такта). Одна фаза не в состоянии передать всего эстетического смысла мелодии, так как для полного ощущения мелодического дыхания необходима последовательность нескольких фаз. Фазы же нередко соединяются друг с другом посредством совпадения конца одной с началом другой.

Вернемся теперь к примеру из Палестрины. Скобки обозначают границы фаз мелодического движения, намеченные согласно изложенной выше методике. Вначале отметим главное: фазы отличаются друг от друга (или оказываются сходными) в зависимости от местоположения в форме. Первая самая большая — 18 ♩, и это связано с ее экспозиционным положением. Долгий предыкт к квартовому ходу на *соль* (полтора такта) типичен для начала формы. Предыкт к октавному восхождению в начале второй фазы уже краток, но более динамичен в интервальном содержании, отсюда большая интенсивность ритмического движения во второй фазе. Следующий важный (и неожиданный!) момент — возникновение полной симметрии в 6-й и 7-й фазах: точное повторение материала. И наконец ослабление ритмической интенсивности в 8-й и 9-й фазах в связи с их заключительным положением. Отметим также заметное возрастание ритмической активности в серединных фазах (4—7).

Чтобы нагляднее представить соотношение фаз в распеве, приведем их цифровые показатели, содержащие отношение длительности фазы и количества атакируемых звуков на ее временном пространстве. Простые дроби символизируют это. Знаменатель показывает длительность фазы, выраженную в количестве половинных нот (тип ритмической единицы выбирается для данной конкретной мелодии; к примеру, здесь первая фаза равна 18 ♩). Числитель показывает количество атакируемых звуков в фазе. Если простые дроби привести к десятичным, получим показатель ритмической интенсивности (ритмоплотности) в фазах. В результате для девяти фаз получаем следующий ряд:

$$\frac{11}{18}\ \frac{15}{16}\ \frac{5}{7}\ \frac{10}{8}\ \frac{9}{8}\ \frac{8}{8}\ \frac{8}{8}\ \frac{4}{7}\ \frac{10}{15}$$

В десятичном выражении:

0,61 0,93 0,71 1,25 1,12 1 1 0,57 0,66

Этот цифровой ряд обнажает один скрытый феномен: в середине распева (отмечено скобкой) проходит череда совершенно симметричных по длительности фаз (две последние к тому же идентичны по содержанию). Длительность всех четырех равна 8♩ . Но фазы 4—5 различны по содержанию и ритмической интенсивности. В них — самая высокая активность и это, безусловно, кульминационная зона распева. Она воспринимается как следствие тонально-ладовой и тесситурной эволюции мелодии. Господствовавшие в экспозиционной зоне устои *ре* и *соль* в конце второй фазы сменяются устоем *до*. Распев же с 4-й фазы захватывает новую тесситуру, раздвигаясь до верхнего *ля* — высотной кульминации. И это вызывает максимальное ритмическое возбуждение. Полностью симметричные фазы (6-я и 7-я) выполняют функцию торможения через симметрию и снижение ритмоактивности. Еще одна симметричная перекличка — фаза 3 (послеэкспозиционная) и фаза 8 (предзаключительная), содержащие по 7♩ . И наконец заключительная фаза, приближающаяся по объему и по ритмической интенсивности к первой, — своеобразная кода (недаром она „вспоминает“ столь важное в развитии верхнее *ля*).

Необыкновенно! Ведь это один из голосов сложной полифонической ткани. Но организован он по принципам законченной музыкальной формы.

А теперь обратимся к инструментальному образцу полифонической мелодии (пример 16). Важно понимать, что в принципе для инструментов можно писать совершенно вокально (равно как для голоса — инструментально). Многие инструментальные фуги Баха имеют вокальную природу голосоведения. Но здесь — инструментальный стиль (разумеется, в контексте представлений баховского времени). Признаки: подвижный темп, высокая ритмическая насыщенность, движения по разложенным аккордам и широким интервалам в быстром темпе, недоступные голосу тесситурные параметры, прихотливость смен движения. Вместе с тем в звучании отчетливо ощутимо скрытое присутствие некой вокальной сущности. Многие исследователи отмечали наличие этого феномена в инструментальном мелосе Баха.

Б. Асафьев даже называл это качеством „вокальвесомости“. Почему же возникает такое ощущение?

Начнем с жанра. В его истоке — танец. В своей фольклорной генетике танец и песня, в сущности, неразлучны, и танцевальные интонации в большинстве случаев пронизаны песенностью. Но вот что важно: у Баха много случаев весьма далекой и необнажаемой связи инструментальных мелодических формул с танцевальным истоком. Но во всех случаях эта скрытая вокальная сущность будет присутствовать. Стало быть, есть еще какая-то сила, обеспечивающая это свойство.

Такой силой является скрытая полифония. Главный признак вокальной мелодии — преобладание поступенности в движении. Внешне инструментальная мелодия легко изменяет этому качеству. Но это лишь внешне. Как бы ни был „разбросан“ интервальный склад мелодической фактуры, в ней всегда будет присутствовать эффект поступенного движения тонов, то есть качества вокальной мелодики. Этот эффект, однако, скрыт, ибо реализуется в мнимом голосе. В нашем примере он возникает в кодетте темы, во второй половине второго такта с переносом на сильную долю третьего (ход *b—as—g* в нижнем скрытом голосе). Далее он возникает в т. 4—5 в секвенции, между крайними тонами. И еще раз — в т. 9—10.

Все это как будто общеизвестно. Важно другое: баховское время открывает коренной закон инструментально-мелодического мышления — сохранение эффекта поступенного движения в скрытых линиях, вне действия которого не могла бы существовать инструментальная мелодика XX века. Бурная эволюция мелодического письма в XX веке прямо связана с не менее бурным развитием в области музыкального языка в целом. Создание двенадцатизвуковой тональной системы, рождение додекафонии, серийной техники, пуантилизма, открытия в области новых возможностей ритмической организации музыкального движения, минимализм, развитие роли сонористических компонентов музыкальной речи — все это не могло не отразиться на мелодическом письме. Здесь произошли не меньшие сдвиги, чем во всем остальном. Но во всякой эволюции существует предел, за которым происходит распад генетической основы и явление порывает со своим истоком. Примеров выхода за такой предел в музыке XX века немало. И следует признать, что

внемелодическое мышление способно достигать блестящих эффектов и открывать новые семантические поля. Но все же большинство ценностей, признанных великими в музыке XX века, возникли на основе *сохранения* мелодического начала, но в ином качестве. Это обновление качеств касается разных структурных характеристик мелодической линии.

Рассмотрим сначала тенденции, связанные с расширением интервальной плотности мелодического потока.

Одним из первых пошел по этому пути Сергей Прокофьев. Устойчивым свойством его мелодического письма (инструментального в первую очередь) является особая широкоохватность, „новая пространственность" линейного движения. Его мелодии словно наполнены воздухом и светом. И связано это с интервальной мелодической разреженностью такого уровня, какого музыка ранее не знала. Но вот что удивительно: как бы ни была интервально разбросана линия Прокофьева, она всегда несет в себе то самое свойство „вокальвесомости", которая отличает любую инструментальную мелодию Баха. И это несмотря на то, что мелодика Прокофьева целиком зиждется на гомофонной традиции. Основным средством, обеспечивающим глубинную вокальную сущность, становится все та же скрытая полифония, возникновение мнимых линий, обладающих высоким уровнем интервальной плотности (то есть поступенностью).

Вот заглавная тема его Второй симфонии:

17

Allegro con articolato **С. Прокофьев. Симфония № 2**

Широкоинтервальная структура этой мелодии обнаруживает два тесситурных слоя: верхний и нижний. В кратком

времени звучания развертывается почти двухоктавный диапазон. Но именно интервальная сжатость крайних верхних и крайних нижних тонов, находящихся в хроматическом притяжении (*h—g—a—as—b*), имитационные эффекты в перекличке скрытых линий (т. 4—5: *des—es* — инверсионный ответ *b—as*) служат линейно-скрепляющей силой.

Вот еще мелодический образец из музыки XX века:

18 **А. Веберн. „Утренняя песня", ор 15 № 2**

Естественно, темп этой вокальной строки из Веберна иной, более сдержанный, ибо мелодия предназначена для интонирования голосом. И все же небывалая интервальная разбросанность таит в себе угрозу потери вокальной мелодической сущности. Но композитор прекрасно осознает эту угрозу. Кроме ритма, как бы сжимающего и уплотняющего мелодический ход, здесь действует скрытая трехлинейность. Наиболее интервально плотно организована средняя мнимая линия (*h—cis—b—h*). Ее хроматике отвечает диатонический нижний скрытый путь (*g—f—d—e—c*). А верхняя сублиния парит в интервально разреженном пространстве.

Итак, важный вывод: создание мелодии, живущей в условиях максимальной интервальной распыленности, требует особой заботы о привнесении в ее звуковой контур скрепляющих линейных качеств. В противном случае окажется преодоленным тот самый предел, за которым линеарный мелодический процесс уже не может существовать.

Вернемся к теме из баховской фуги (пример 16). Мелодическое развертывание содержит здесь немало внутренних контрастов, особенно в сфере ритмики: постоянное чередование возбуждений и разрежений ритмической активности. В звуковысотном строении здесь также есть немало контра-

стов: чередование поступенных и аккордово-фигуративных движений. Но все это не приводит к внутренней разобщенности, клочковатости, несвязности. Линия течет как поток, и ухо постоянно ощущает органическую взаимосвязь всех элементов. Причины следующие.

Одним из важнейших моментов баховского стиля является проистекаемость в ходе развертывания мелодии каждого следующего элемента из непосредственно предшествовавшего. Напомним: такую технику Э. Курт назвал ,,техникой плавного перехода". Суть ее в том, что отзвучавший мотив (ход, фаза) либо прямо порождает следующий, либо отражается в нем в той или иной форме, несмотря на все возможные изменения звуковысотного и ритмического контура.

Эта мелодическая линия не отвечала бы в каждом своем моменте такому условию, если бы мы не учитывали присутствия (и роли) скрытых полифонических голосов. В примере скобки и стрелки ясно указывают на ,,цепляемость" мотивов друг за друга. Но важно, что техника плавного перехода действует постоянно, несмотря на чередование широкоинтервальных и поступенных движений. И это происходит потому, что скрытые голоса в моменты, когда возникает движение по аккордовым контурам, всегда сохраняют эффект мелодической поступенности. В сущности, она присутствует постоянно, и в этом важная причина цельности и непрерывности мелодического развертывания.

Является ли техника плавного перехода исключительной принадлежностью баховского мышления? Отнюдь. Бах лишь формулирует универсально действующий принцип. И хотя принцип этот ярче всего выражен в мелосе полифонической природы, мы прослеживаем его и в гомофонной мелодике. Важно, что он сохраняется в музыке XX века и в некоторых стилях оказывается важнейшим формообразующим условием.

Вот мелодическая линия из финала Шестого квартета Шостаковича:

Д. Шостакович. Квартет № 6, финал

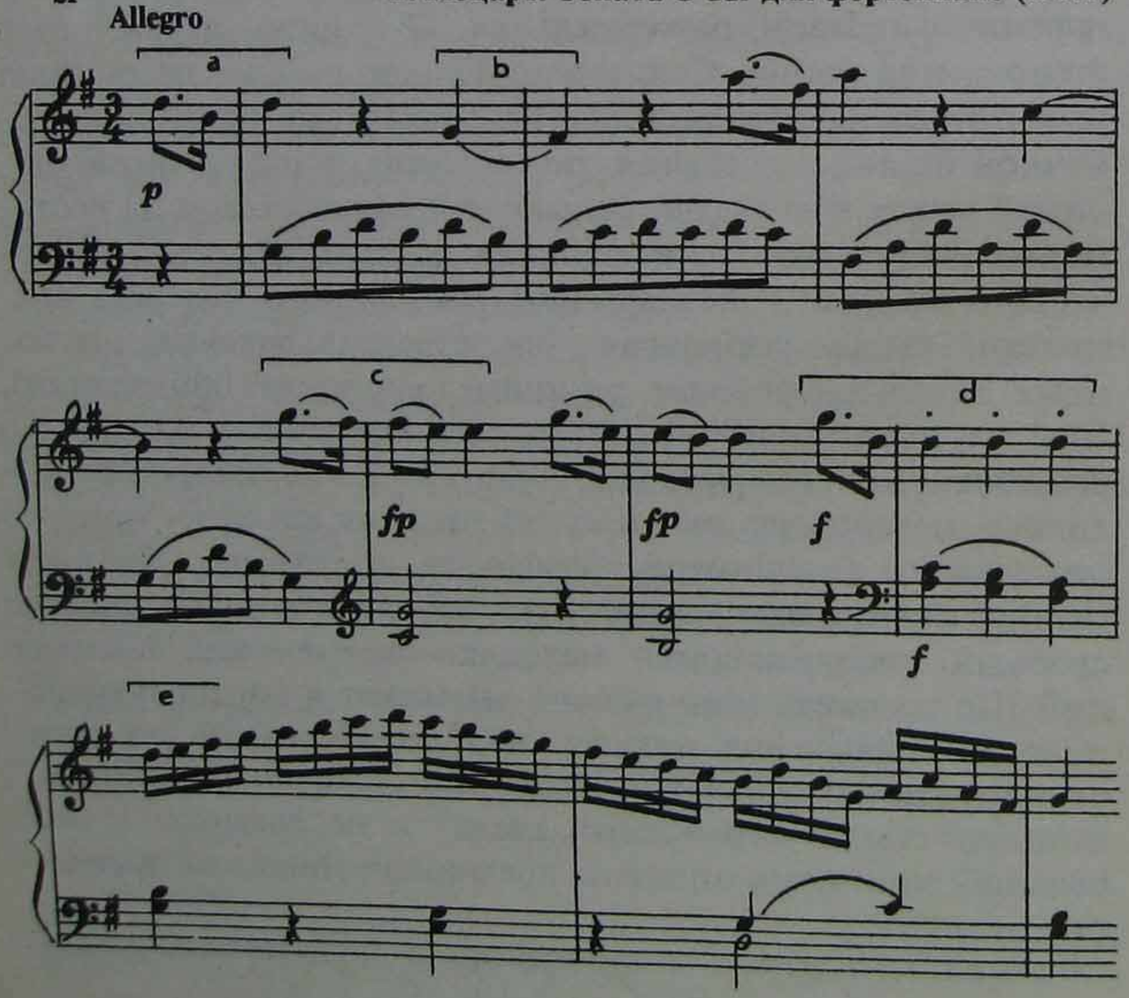
Вступительное соло скрипки спаяно с темой главной партии единством развертывания. Это лишь первый этап становления линии. Солирующий голос и далее продолжает развиваться на протяжении 84-х тактов (до вступления побочной партии), пребывая, по существу, в одной интонационной среде. Две задачи решает здесь композитор: 1) достижение непрерывности и единства долго длящегося мелодического потока; 2) поддержание постоянного интереса восприятия (здесь важнейшая роль отведена ладовым эволюциям и тонкой технике внутримелодических обновлений). Эффект непрерывности связан с привлечением все той же техники плавного перехода, когда каждое последующее мотивное построение вытекает из непосредственно предшествовавшего (в примере обозначено стрелками). Принцип цепной взаимосвязи можно легко проследить в большинстве свободно развивающихся мелодико-тематических построений Шостаковича (они обычно вызывают к жизни полифоническое включение голосов, ибо полифоничны по внутреннему своему существу). Подобные ,,саморазвивающиеся" мелодии всегда устремлены ,,вдаль" и не содержат в себе больших замкнутых отрезков, предназначенных для повторения целиком.

Обратимся теперь к гомофонии и попытаемся просле-

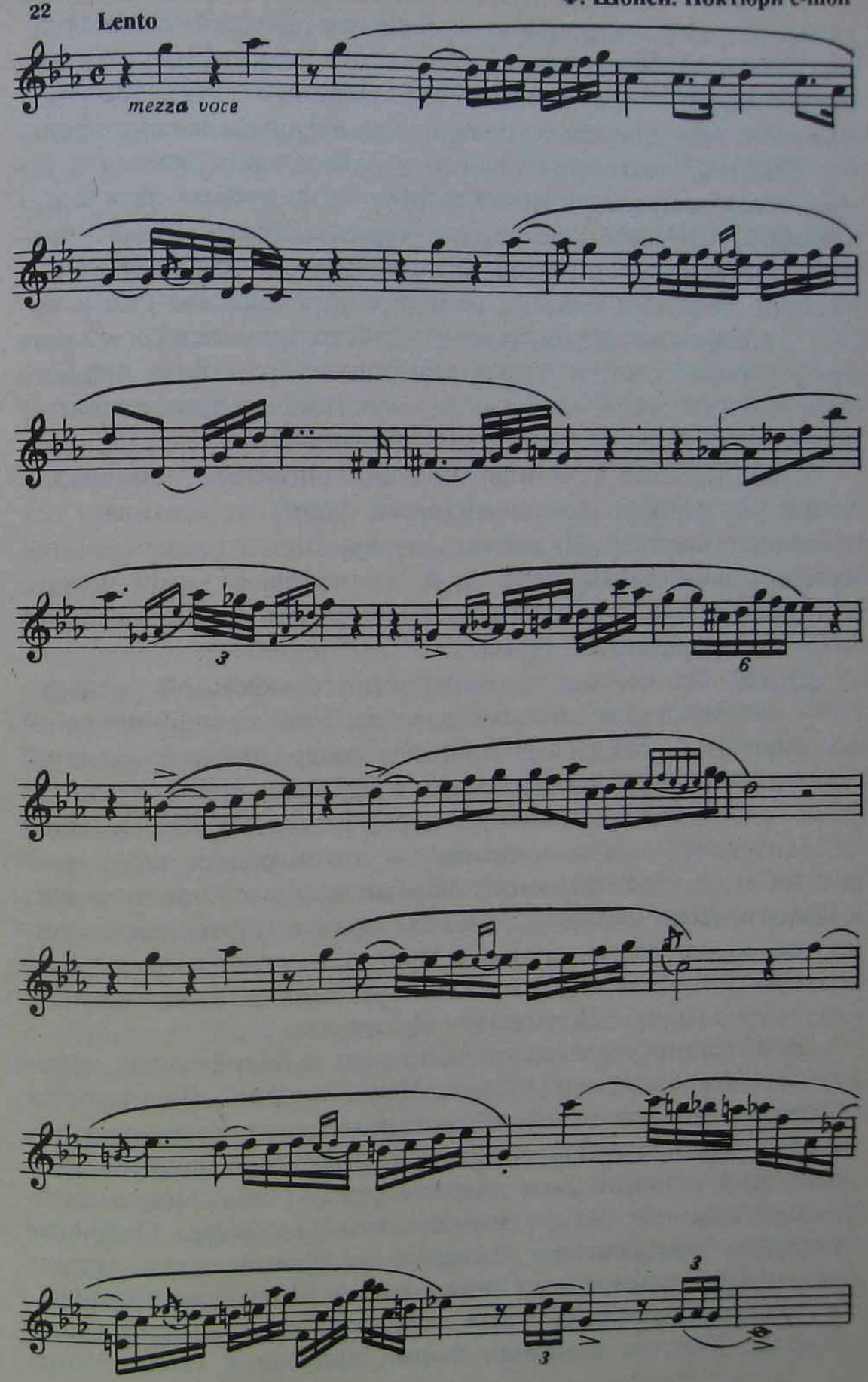
дить за действием закономерностей, общих для мелодического мышления как такового. Вот несколько образцов мелодики гомофонного типа:

20 **Русская народная песня „Среди долины ровныя“**

21 **В. Моцарт. Соната G-dur для фортепиано (К 283)**



22 **Lento**



Русская народная песня (городского происхождения) может служить типичным образчиком гомофонной мелодики. Она естественно вмещается в структуру периода из двух предложений, совершенно симметричных (квадратных). Вместе с тем слитность мелодической формы здесь очевидна. Действие техники плавного перехода наблюдается в самом ответственном моменте формы — на рубеже двух предложений. Слияние происходит через модуляционный процесс, захватывающий стык предложений (и это тоже — выражение действия техники плавного перехода, но уже в чисто гомофонно-гармонических обстоятельствах). Секста *фа—ре* подготовлена главенствующими в конце первого предложения опорами *фа* и *ре,* что тоже служит плавному переходу.

Итак, простая песенная мелодия способна обнаружить целый ряд тонких закономерностей формы и усваивает основополагающие и общезначимые принципы развертывания мелодической линии. Они-то и обеспечивают при четком синтаксическом членении непрерывность мелодического движения и единство образа.

Другая ценнейшая возможность гомофонной мелодики — ее смысловая многосложность. Уже полифонический тематизм Баха открывает принцип содержательно сложной мелодии-темы. Отношение ядра и развертывания, а иногда более сложные соотношения ядра, развертывания и зоны мелодического кадансирования — это нередко отношения разных смысловых значений. Иными словами, Бах приходит к семантически сложной теме, где присутствуют, как правило, два содержательных знака. Правда, каждый из них имеет краткую зону действия, выражен лаконично и не получает отдельного внутритематического развития.

Этот принцип усиливает свою роль в гомофонных мелодико-тематических структурах. Именно здесь формируется понятие темы как развитого организма, содержащего внутреннюю систему контрастов и смысловые превращения. Мелодии при этом отведена ведущая роль, и сама она соответственно обретает новые имманентные свойства. Открытие принципа сонатности, рождение симфонического метода чрезвычайно стимулирует поиск новых мелодико-тематических конструкций, способных охватить в единстве различные смыслы. Именно сонатная форма привела к становлению

полисемантического тематизма и, соответственно, *полисемантического* мелоса.

Образец такой мелодической идеи мы и встречаем в примере 21, цитирующем главную тему соль-мажорной сонаты Моцарта. Простая, исполненная наивности, с виду совершенно непритязательная тема символизирует, однако, в сравнении с музыкой барокко совершенно новый уровень мелодико-тематических представлений.

Синтаксические разделения в структуре предельно ясны: 4+2+4. Грани намечены четко и беспрекословно, а форма воспринимается совершенно монолитной. Секрет — в проведенной до самого конца идее „событийных смен", нововведений. Исходный мотив — главный импульс, можно сказать, главное действующее лицо. Но он находится во взаимодействии с другими интонационными знаками и сам претерпевает глубокие смысловые метаморфозы.

В примере буквы обозначают „смысловые элементы", своего рода семантические знаки. Их пять на кратчайшем промежутке звучания. При этом мотивы *c* и *d* являются производными от *a,* а мотив *d* — далеким производным, кардинально меняющим начальную интонационную образность. Смысловой путь здесь следующий: от лирической диалогичности первого четырехтакта — к песенной лиричности следующего двутакта, далее, к императивно-маршевому знаку и наконец — к моторно-динамическому завершению. Чудо этой, в сущности, необыкновенно сложно организованной темы — именно в ее безыскусной естественности. Это некая „песня с действием", а вернее, несколько песен и танцев, слитых в единую композиционную структуру.

Открытие таких возможностей гомофонного мелоса стало отличительным знаком классицизма. В творчестве Бетховена он обретает новый масштаб, без него уже немыслимо дальнейшее развитие симфонизма. Романтический мелос в большей мере тяготеет к образной цельности, к единому чувственному аффекту. Но романтики вовсе не отвергают, а переплавляют классицистский опыт, являя широчайший спектр мелодических возможностей, возводя мелодию, быть может, на высший пьедестал. В этом искусстве прорастают новые принципы мелодического становления.

Обратимся к примеру 22. Какие из „вечных" законов

развертывания мелодии усвоила эта шопеновская интонация? Как трактуются здесь основополагающие принципы гомофонии и ее важнейшие открытия? В чем композиционная индивидуальность этого мелодического построения? И наконец, каков содержательный объем интонации?

Впрочем, последний вопрос должен стать первым, ибо он определяет все.

Перед нами простая трехчастная композиция, воспринимаемая как движение единого развития. Выпишем сначала строительные элементы:

23

Первый элемент пронизывает все в первой и репризной частях. Второй намечает ступенчатое ниспадание мелодии и отражается в пунктирном ходе т. 3—4 и заключении первого предложения. В виде нисходящих кварт он скрыт в первой попевке середины (т. 9), потом обыгран в форшлагах репризы и составляет сущность завершающего каданса. Третий элемент лежит в основе мелодического движения второй половины середины (т. 9—10). У Бетховена строительные элементы темы всегда видны, ощутимы, у Шопена — скрыты, завуалированы. В этих акцентах — различие эстетик: в первом случае открытое преобладание ratio; во втором — естественной эмоциональной исповедальности. Однако высокий художественный результат всегда опирается на мощную композиторскую конструкцию. Так происходит и здесь.

Теперь о „движении смыслов". В первых четырех тактах четыре смысловых элемента: ламентный, песенный, траурно-маршевый, декламационный. Конец второго предложения усиливает декламационность, вводя барочные интонации (т. 7—8). Средняя часть воспринимается как естественный (непрерывный) рост, и ее начало возглашает знаки песенности, развиваемые далее. Реприза восстанавливает начальную интонацию, после чего тонко меняет всю структуру мелодического прохождения во имя слитности, в которой торжествует патетическая декламация. Все смысловые элементы развиты, и первое предложение становится темой всего произведения.

Мы снова видим полисемантический процесс мелодического становления. Гармония играет здесь огромную роль. Она не просто несет, она возносит мелодию, парящую над строгой траурной метрикой гармонического сопровождения. Она меняет и смыслы мелодических формул, высвечивая их новые оттенки. Но главное повествование развертывается в мелодии.

Как различны полисмысловые построения у Шопена и Моцарта! У Шопена обилие ритмических смен, контрастов, вариативных обновлений, даже переосмыслений мотивов, богатейшая, чисто инструментальная мелизматика, множество цезур — все это говорит в пользу декламационности как „верхнего", то есть обобщающего целое жанрового признака. Однако форма будто закована в симметричные отношения, в строгую квадратность. И квадратность эта — тоже смысловой знак. Это не просто внесение „синтаксической дисциплины" в развитие — это антитеза декламационности, которая не терпит квадратности. Квадратность — символ песенности, которая и становится первой глубинной сущностью мелодического движения. Песенность, в свою очередь, — синоним личностной лирической исповедальности, чувственного излияния. Возникает богатейший смысловой спектр, а полисемантический процесс предстает не разделенным на элементы, а слитым в непрерывной пластике развития.

И последнее. Техника плавного перехода действует здесь постоянно. Но особенно тонко она проявилась на стыке частей при переходе к середине (т. 7—10). В 7—8-м тактах возникает яркое интервальное раздвижение мелодии при включении „барочного" каданса. Сразу же рождаются мнимые голоса (скрытая полифония). И это качество проникает в начало средней части через гармоническую мелизматику (т. 10, нижняя сублиния *as—ges—f*).

Итак, гомофонная мелодия вбирает в себя весь исторический опыт мелодического формообразования. Между ней и полифоническим мелосом нет непроходимых граней. Взаимодействие полифонического и гомофонного принципов мы наблюдаем в огромном количестве мелодий, рожденных практикой гомофонии. Но все же одно коренное отличие существует. Оно — в основах метроритмической и синтаксической организации мелодии. В музыке XX века рождается поиск синтеза, возникает живая творческая практика слияния коренных принципов в новой органике мелодического развертывания, и на этом пути прорастают подлинные шедевры мелодического творчества. Мы видим реальные плоды такого поиска у многих композиторов, но завершителем тенденции правильно будет считать Шостаковича. Рассмотрим один из таких примеров:

Перед нами тема, открывающая Четырнадцатую симфонию. Плавно и постепенно долгой непрерывной волной ниспадает мелодия скрипок от мерцающего высокого регистра в сумеречный средний. Ее скорбный напев проникнут невыразимым лиризмом, трепетным состраданием и печальной сосредоточенностью. Это одна из самых прекрасных мелодий Шостаковича. Вся тема пронизана единым дыханием, она исходит из своей вершины и начального мелодического оборота. Ниспадающее направление мелодического скольжения содержит постоянное чередование подъемов и спадов, образующих нисходящую волну. В неуклонном ниспадании — трагический подтекст, отраженный в постепенном угасании мелодической энергии, воплощающем образ поникающей жизни. В начальном мотиве зашифрован, казалось бы, извечный музыкальный символ смерти — интонация Dies irae. Но ритм смягчает ее, лиризует и

делает принадлежностью славянских заклинательных интонаций. Тем самым сразу же раздвигаются семантические пределы исходной идеи.

Все двенадцатитактовое построение замкнуто и завершается каденцией в ре миноре. Оно соответствует понятию завершенной темы, а также понятию периода в привычном смысле. Однако чувство периодичности опирается на очень ограниченный круг показателей. Во-первых, на сам факт замкнутости, а во-вторых — на повторение исходного мотива в четвертом такте, создающем ожидание симметрии, которой, однако, не суждено воплотиться. Далее метрический акцент начинает исчезать, а вместе с ним исчезают какие-либо предпосылки к членению на предложения, тяготеющие к структурно-симметрическим отношениям.

Метрическое строение темы таково, что из двенадцати тактов лишь пять имеют акцентированную сильную долю, причем три акцента попадают на первые четыре такта. Таким образом, первая зона развития воспринимается как импульсное начало, дальнейшее же движение — как инерционное, лишь периодически „подталкиваемое“ метрическими акцентами. Устанавливается непрерывность движения.

Именно в силу синтетических свойств тема имеет сложную синтаксическую природу, выяснение которой требует многостороннего подхода к ее внутренней структуре. Внешнее разделение на реально слышимые фазы сделано самим композитором с помощью лиг. Они обозначают три фазы: такты 1—3, 4—9, 9—12 . Но это лишь первый, внешне осязаемый структурный план темы. Второй связан с периодичностью разновысотного возвращения исходного мотива и дает членение на четыре фазы: такты 1—3, 4—7, 7—9, 10—12. Третий план структуры обусловлен конкретными ладомодуляционными тяготениями и подразумевает членение на пять фаз: такты 1—4, 4—5, 5—8, 7—10, 10—12. Как видим, в этом случае все фазы оказались сцепленными началами и окончаниями. Возможен и четвертый вариант членения, связанный с количественным составом лада. В основе темы — двенадцатизвучие. Первое изложение двенадцатизвуковой шкалы оканчивается на третьем звуке пятого такта (*c*). Второе проведение шкалы (без *e*) начинается с 4-го звука 5-го такта (*h*). И наконец пятый вариант членения может быть произведен на основе симметрии расположения основных опорных тонов. Ими являются звуки *b, ges* и *d*. В терцовом нисхождении от верхнего тона они проходят дважды (такты 1, 4, 6, 7, 8, 10, 11—12), образуя цепь опор: [*b—ges—d*] + [*b—es—d*]. Здесь возникает предпосылка к единственному симметричному членению темы (6 т. + 6 т.).

Воистину подлинная простота и естественность, столь высоко проявленные в этой мелодии, подразумевают необы-

чайную тонкость внутрилогических связей. Авторские лиги не приводят к прерывной расчлененности. Мелодическое движение свободно перетекает через штриховые грани благодаря необыкновенной сложности структурного подтекста, неведомого мелодическому письму прошлого. Техника плавного перехода здесь господствует безраздельно.

Мелодия из Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича — наглядное свидетельство того, что поиск структуры, отразившей синтез гомофонного и полифонического начал, — одна из сложнейших композиционных задач.

СОВРЕМЕННЫЕ МЕЛОДИКО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ. ИНТЕНСИВНЫЙ ТИП РАЗВЕРТЫВАНИЯ

Бурная эволюция мелодического мышления в музыке XX века связана со многими факторами. Новые открытия в области тонально-ладовой организации, опора на двенадцатизвуковую тональность с новой системой функциональных отношений тонов, множественность вариантов трактовки хроматической тональности, расширение диатонических структур и открытие новых сфер диатоники, приход к атональности, а через нее — к додекафонии и серийности, изобретение техники Klangfarbenmelodie и пуантилизма, эффективное развитие сонористики, кардинальные новации в области ритма, преобладание нерегулярной ритмики и новое отношение к проблеме симметрии, наконец, ренессанс полифонии, рождение новых ее стилевых характеристик и новых формообразующих функций — все это живые, актуальные факторы воздействия на характер мелодического мышления. Языковая среда во многом определяет и тип мелодии, и, главное, ее функцию в структуре интонационного целого. В веке XIX эта функция в подавляющем большинстве случаев была ведущей. И одним из коренных отличий века XX от минувшего является множественность функций мелодического начала: ведущая, паритетная, эпизодическая, функция смыслового уточнения, функция комплементарного наполнителя. Естественно, характер мелодии зависит и от функциональной роли в интонационном целом.

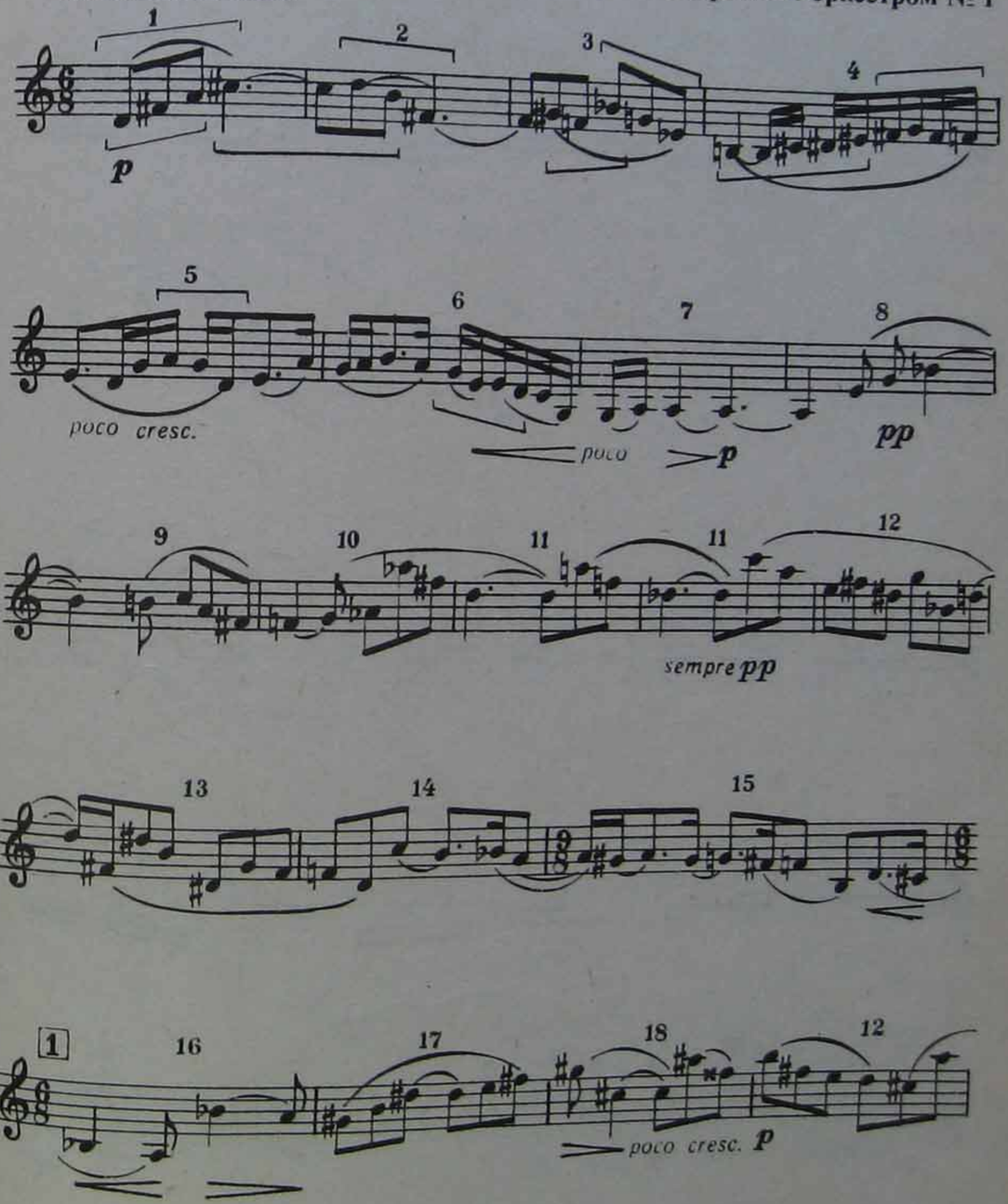
Музыкальный язык развивался в неразрывной связи с поиском в „сфере смыслов". В первой половине XX века, быть может, мощнее всего динамика содержательных устремлений выразилась в системе симфонических жанров. Здесь наиболее ярко прослеживается дальнейшее развитие мелодического мышления. Поэтому и мы обратимся сначала к мелодико-тематическим построениям, вовлеченным в сферу „симфонического действия", памятуя, что каждый наш пример отражает общезначимые черты эволюции мелодических представлений.

Рассмотрим партию солирующей скрипки Первого скрипичного концерта Б. Бартока, созданного в 1907 году (от начала до ц. 5 — 57 тактов).

25

Б. Барток. Концерт для скрипки с оркестром № 1

Andante sostenuto



Мелодическое развитие на большом временно́м промежутке, проистекая из начального лирического импульса, достигает большой экспрессивной заостренности, обретает внутренний драматизм и черты экстатичности. Мелодия эта полифонична по своей природе и представляет собой тему и продлевающее развитие. Тема объемлет первые семь тактов и имеет цезурную границу. Все дальнейшее развертывание предусматривает, в сущности, бесцезурное движение. В примере квадратными скобками обозначены мотивные и интервальные связки, служащие строительным материалом линии, которая представляет собой систему тончайших комбинаций указанных мотивов и их вариантов.

Обратим внимание на технику развертывания. Здесь действует все тот же принцип плавного перехода. Легко заметить, как постепенно композитор „растворяет“ характерные черты темы в развивающих фазах, последовательно активизируя второстепенные тематические элементы и оперируя в конце концов только ими. Отправная тематическая интонация появляется лишь в конце, репризно завершая процесс

развертывания солирующего голоса. Начиная с 24-го такта Барток постепенно увеличивает роль дробных ритмических последований, образуя новый тип мелодического движения, более экспрессивный. Происходит процесс накопления ритмической неустойчивости. Постепенно вызревает новое качество образа (это уже признак чисто симфонический).

Зафиксируем этот момент техники как принципиально важный. Восходит он опять-таки к Баху, у которого более дробные ритмические единицы тоже вводятся постепенно. Сначала они разъединены, потом все чаще объединяются и наконец побеждают. Но Бах в случаях накопления ритмической дробности всегда стремился к установлению комплементарного ритма. Это обусловливает плавность и размеренность ритмического рисунка линии, несмотря на возможное присутствие в ней самых различных длительностей в достаточно близком соседстве. Барток к этому не стремится. Голос, освобожденный от обязанности вписаться в систему ритмического взаимодополнения, обретает право на самую неожиданную и смелую ритмическую вариативность. Острота ритмического рисунка, количество индивидуальных ритмомотивов, ритмическая асимметрия — все это уже характерные признаки мелодики первой половины XX века.

Этот пример из музыки Бартока следует отнести к *интенсивному* типу мелодики. Это значит, что на всем его протяжении идет накопление новых смысловых оттенков. Мелодия не содержит общих форм движения, то есть подчеркнуто фоновых моментов. Каждый ее этап достаточно значителен, индивидуализирован. И все же начальная фаза, начальные мотивы складываются в более рельефную по смыслу („единичную“) интонацию, чем весь путь развития из нее. Возникает много характерных мотивов, но именно их множественность, постоянная сменяемость, скользящая незакрепленность не дают слуху остановиться ни на одном из них. Каждый элемент более весом сам по себе, чем в реальном контексте восприятия.

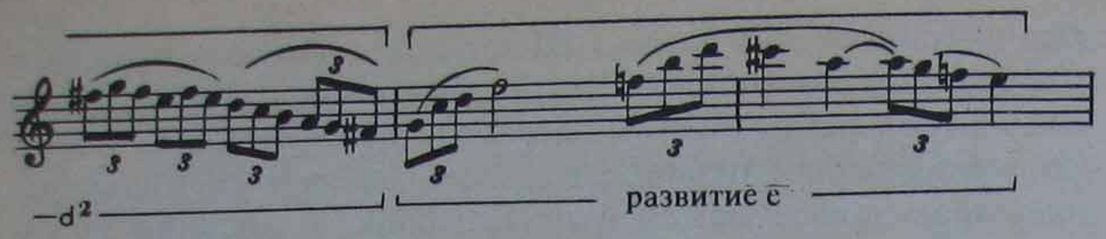
Такой тип мелодического тематизма стал весьма распространенным в музыке XX века, и связан он со стремлением повысить информативную емкость мелодического процесса. Но композиторская мысль ищет баланс между этой самой „емкостью“ и *ощутимой в восприятии* значимостью, весомостью каждого элемента мелодического повествования. Эту

задачу великолепно решает Шостакович. Именно в связи с его творчеством родилось такое понятие, как „тематически концентрированное развертывание“, суть которого в том, что мелодическое развитие в каждом своем элементе сохраняет уровень тематической значительности, индивидуализированности, который был присущ начальной интонации[9]. И важно, что качество это воспринимается, фиксируется слушательским сознанием. Конечно, это становится возможным благодаря особой весомости каждого элемента и темпу смысловых перемен, позволяющему зафиксировать „внутримелодические события“. Шостакович создает высшую форму интенсивно развертываемого мелоса, где все *осознаваемые* смысловые события воспринимаются как генетически связанные с начальными импульсами.

Приведем один из множества возможных примеров и рассмотрим тему Largo первой части Шестой симфонии.

Largo

9 Понятие тематически концентрированного развертывания предложено В. П. Бобровским.



Обилие контрастных мелодических звеньев и смысловая многосоставность здесь очевидны. Однако вся эта многозначность как бы скрыта в единстве непрерывно текущего потока. Вслед за откровенно барочным мотивом начала звучит широкий октавный взлет и чисто русский протяжно-песенный распев. Далее интонация поведет слух через лирическую декламацию к императивным возгласам, затем к ораторской речи и т. д. И все это поглощено единым процессом. То, что в классическом искусстве распределилось бы в разных темах, или, по крайней мере, альтернативно возражающие друг другу элементы были бы разделены цезурами, здесь спаяно в единстве тематического монолита. *Единый* мелодический поток состоит из *разных* знаков.

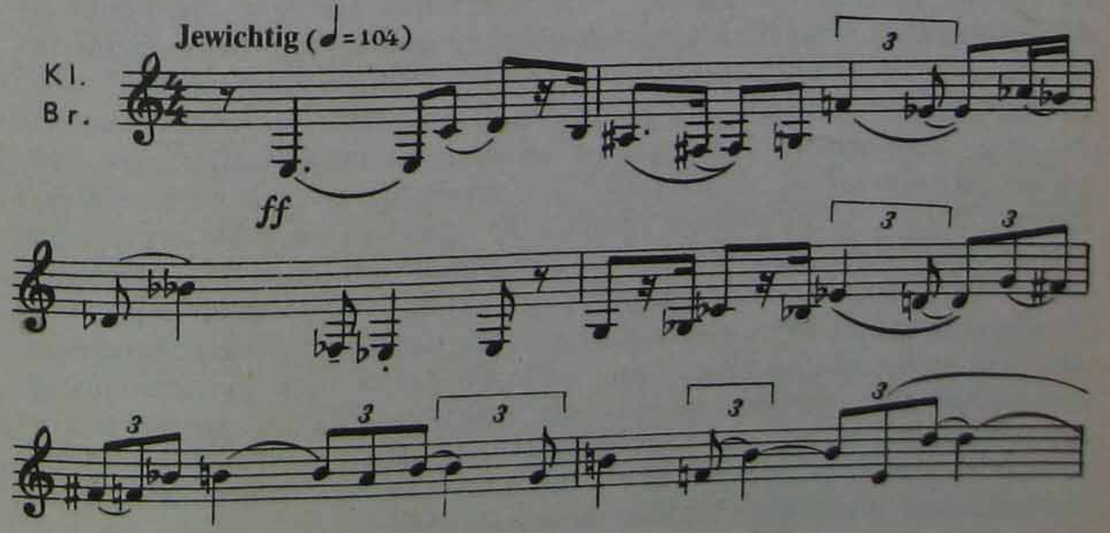
Это и есть интенсивное тематически концентрированное развертывание. Оно вовсе не означает перманентного накопления принципиально новых мотивных элементов. Как и в классическом искусстве, здесь особая роль отведена все же начальным фазам. Каждый из начальных элементов выступает в значении истока для дальнейшего мелодического роста (в примере основные и производные образования отмечены скобками). Основных звеньев пять: *a, b, c, d, e*. Весь ход мелодического развертывания представляет собой процесс развития из этих мотивных элементов без привлечения *остинатной повторности*. Постоянно действует динамичная вариантность. Накопление *исходных* тематических элементов заканчивается в пятом такте, но уровень смысловой интенсивности долго не ослабевает. Мелодия-тема продолжает накапливать смысловые оттенки, но уже на основе производности. Таким образом, производный контраст в подобной технике не менее важен, чем контраст *сопоставляемых* разных элементов.

Развертывание такого рода почти всегда тяготеет к полифоническому роду мелодики и чаще всего вызывает полифоническое становление ткани. Интонационная многозначность содержит ясную предпосылку к синтаксическому членению. Но это не членение на редложения, складывающиеся в структуру типа периода, а очевидный *фазовый* синтаксис. Фазы мелодического движения весьма рельефно отличаются друг от друга. Верхние скобки обозначают, пожалуй, единственную возможность деления этой слитно развертываемой линии на участки. И в большинстве случаев действует цезурное членение, но это не прерывающие, а оттеняющие цезуры, синтаксические закругления непрерывной, но членораздельно повествующей речи.

Приведем для сравнения две темы Пауля Хиндемита.

27 П. Хиндемит. Simphony in B-flat

28 П. Хиндемит. Симфония „Гармонии мира", I ч.



Эти мелодии отличаются друг от друга именно отношением к трактовке тематически концентрированного развития. Первая ближе к только что рассмотренной мелодии Шостаковича. Вторая — к тому подходу, который мы наблюдали в скрипичном соло из Концерта Бартока.

Тема Симфонии для духовых (пример 27) имеет типично фанфарный, призывный оттенок. Звучит она, как принято говорить, блестяще: мужественно и полетно. Но этот обобщенный образ внутренне многосложен. Это все же тема симфонии, и уровень интонационной емкости тому соответствует. В ходе развертывания линии возникают новые броские тематические ячейки. Начальная (весьма характерная) попевка воспринимается как равная среди остальных. Каждое новое мотивное нововведение развивается в линии через прямые и вариантные повторы. Никаких общих форм движения в теме нет. Все индивидуально значимо и все четко (благодаря повторам) фиксируется памятью. Здесь нет той глубины смысловых превращений, которая наблюдалась в мелодии из Шестой симфонии Шостаковича. Но уровень тематической концентрированности тот же.

Вторая тема (пример 28) имеет весьма сложный мелодический контур с постоянно изменяющимся рисунком. Мелодия опирается на строго выдержанный двенадцатизвуковой ряд. В начале он близок додекафонному, но свободно нарушается в развитии. Это сказывается на уровне индивидуализированности отдельных мотивно-интонационных звеньев. В результате смысловые характеристики этой мелодии-темы более абстрактны, обобщены. Другая особенность мелодии — постоянное изменение ритмических формул в мотивных звеньях, сознательное стремление к полной ритмической асимметрии, к неуловимости ритмического скольжения. Симметричные мотивы есть (присутствуют даже секвенционные связки), но какие-то их параметры будут обязательно варьированы. Слух не может выделить опорных, центральных вех в мелодическом развитии. Тематическое содержание передается здесь не с помощью интонационно броских, запоминающихся оборотов, но через обобщенный тип, характер движения, которое предусматривает постоянную изменчивость всех параметров. И все же высотный профиль темы имеет свою индивидуальную характерность. Ее создают часто встречающиеся интервалы малой сексты и кварты, помещаемые в контекст секундо-терцовых связей.

По сравнению с приведенной выше скрипичной мелодией Бартока стиль этой темы совсем другой. Однако в обеих мелодиях отсутствуют общие формы движения. При этом Барток в тематическом смысле более концентрирован, ибо он создает лирическую интонацию. Устремленная энергия хиндемитовской темы как бы размывает возможные грани микросмысловых ячеек, сливая их в потоке движения.

Рассмотренные мелодические структуры могли возникнуть исключительно в XX веке. Они отличны и от баховских мелодико-тематических структур (ядро — развертывание), хотя очевидно тяготеют к полифонии, и от классических внутриконтрастных тем, опирающихся на цезурную периодичность (при небольшом числе контрастирующих элементов). Отличаются они и от песенных периодических построений, которые хотя и не содержат общих форм, но образуют сугубо *моносмысловые* единства: в них господствует принцип повтора и сохранения смыслового качества повторяемых звеньев.

Существуют конкретные технические средства интенсивного и долгого развертывания мелодической линии. О некоторых говорилось выше, упомянем другие, не менее важные. Прежде всего — это особенности ритмической организации. Вернемся снова к примеру 25. Природа ритмического строения является здесь, пожалуй, самым интригующим моментом. Скажем сразу: ее особенность — общезначимый признак в подобного рода мелодических структурах.

Если принять такт за единицу метровременно́го членения, то можно (условно, конечно) представить каждый такт в виде замкнутой ритмической структуры. Если под этим углом зрения взглянуть на приведенную мелодию, обнаруживается удивительная закономерность. Из 57-ми тактов 47 имеют индивидуальное ритмическое строение. В примере каждый индивидуальный такторитмический участок пронумерован, что позволяет наглядно обнаружить принцип чередования такторитмических единиц (номер соответствует ритмическому варианту). Повторяются лишь следующие варианты: по одному разу — 11-й, 14-й, 25-й, 39-й (секвенция) и 42-й; два — 36-й (секвенция) и три раза — 12-й. Неповторяемость такторитмических единиц преобладает и составляет специфику целостного ритмостроения данной мелодии.

Такое явление может быть названо *межтактовой ритмической асимметрией*. Это определение отражает суть техники

мелодического развертывания, когда каждый такт имеет индивидуальный ритмический облик. Если же добавляется переменная метрика, то возникает *межтактовая метроритмическая асимметрия.* Переменный метр, естественно, еще более углубляет межтактовые ритмические контрасты. В свою очередь, межтактовая ритмическая асимметрия при равномерном тактовом членении, как правило, рождает эффект *скрытой* метрической переменности.

В ходе длительного развертывания обязательно возникают симметричные (одинаковые) ритмомотивы (в наших примерах исключением была лишь тема из ,,Гармоний мира" Хиндемита). Обычно это звенья секвенций, простые повторы на расстоянии каких-то мотивных ячеек и пр. В такого рода повторах видно стремление акцентировать особую тематическую значимость отдельных элементов и привнести в мелодию оттенок ритмической уравновешенности. Но в условиях межтактовой ритмической и метроритмической асимметрии подобные повторения обычно получают различное тактометрическое распределение. Если, к примеру, какой-то мотив первоначально занимал целый такт, то при повторе он может начаться в одном и завершиться в другом такте с изменившейся внутримотивной метрической акцентировкой.

Обращение к такому приему повышает текучесть мелодии и устремленность ее движения ,,вдаль". Это прежде всего свойственно мелодиям, выхваченным из собственно полифонической формы. Скрипичное соло Бартока вписывается в имитационно развиваемый фрагмент. Не менее конкретно подтверждает это правило развитие голоса, открываемого гобоем в фуге из Симфонии псалмов И. Стравинского. Здесь принцип межтактовой ритмической асимметрии строжайше выдержан на всем протяжении долгого ,,разматывания" линии: каждому такту соответствует свое индивидуальное ритмостроение.

Но такая техника проникает в мелодии самого различного предназначения и прежде всего — в симфонический тематизм. Вернемся к примеру 26. Здесь межтактовая ритмическая асимметрия выражена последовательно: сколько тактов, столько вариантов. То же самое в примерах 27 и 28. Подобные образцы можно множить и множить (например, в

Четырнадцатой симфонии Шостаковича этому принципу подчинены мелодии тем ,,Малагеньи" и 10-й части).

Важно, однако, понимать, что такой тип ритмического развертывания сплошь и рядом сосуществует с традиционным, не отвергающим присутствия межтактовой ритмосимметрии. Этот принцип действует прежде всего в тематических структурах, устремленных к длительному, притом интенсивному развитию и чаще — в условиях симфонического формообразования. Добавим: с таким способом ритмоорганизации связан еще один, в сущности, новый феномен — *ритмовариантная секвенция,* помогающая изжить чувство симметричности в этом сугубо симметричном способе продвижения мелодии. Прием этот, правда, встречается не только в условиях интенсивного мелоса (см. начальную тему Четырнадцатой симфонии Шостаковича, пример 24, т. 7—9).

Принцип межтактовой ритмической асимметрии открыт давно. Им пользовался И. С. Бах, встречаем его и у Бетховена (см. скрипичное соло из Benedictus в Missa solemnis). Но в музыке нашего века он стал стилевым нормативом. Иногда этот прием как бы эмансипируется и применяется во внемелодических ритмопостроениях наподобие ,,голоса" в системе ритмической полифонии. Например, в первой части симфонии Мессиана ,,Турангалила" между цифрами партитуры 12 и 20 на протяжении 79-ти тактов звучит малый барабан, причем в каждом такте он имеет свою индивидуальную ритмическую фигуру. Подобное обнажение приема всегда требует тщательного композиторского обдумывания и поиска решения. К примеру, во второй части Четвертой симфонии Б. Тищенко ритмический пласт партитуры развертывает 241 индивидуальную ритмофигуру. Цель — создание неслыханной устремленности движения, его изменчивой непрерывности. Достижение подобной цели связано со сложнейшим предварительным расчетом (см. главу I). Но это стихия собственно ритма. Мы же обсуждаем стихию мелоса, где живой процесс не может долго подчиняться строгому принципу. Поэтому и межтактовая асимметрия не живет в развертывании чрезмерно долго, хотя и может охватывать достаточно обширные зоны. Случаи же гипертрофированного использования этого приема встречаем в додекафонном мелосе (но об этом позже).

ЭКСТЕНСИВНЫЙ ТИП МЕЛОДИЧЕСКОГО РАЗВЕРТЫВАНИЯ

В слове ,,экстенсивный“ содержится смысл, противоположный ,,интенсивному“. Но не будем спешить. Экстенсивный тип мелодического оформления требует огромной работы фантазии, обеспечивающей активное продвижение мелодической линии на основе минимального ресурса. В чем же различие? В совершенно разных содержательных целях. Интенсивный тип развития — полисмысловой (полисемантический). Мелодии, им организованные, всегда содержательно многосложны. Отправные импульсы в них постоянно подвергаются глубоким изменениям. Принцип производности действует на всем протяжении развития. Идея семантического обновления, движение меняющихся смыслов захватывает все внимание создателя. Экстенсивное мелодическое развертывание — моносмысловое (моносемантическое). Его цель — продлить определенное состояние, возникшее из краткого ритмомотивного импульса. Никакие смысловые видоизменения начальной посылки недопустимы. Производный контраст выводится из сферы действия. Возможная микровариантность — лишь тончайшая подсветка, микротолчок, продлевающий путь инерционного движения. Идея смыслового сохранения, движение единого смысла, комбинаторная игра фантазии, обеспечивающая мерцание меняющейся подсветки, — вот что захватывает внимание создателя здесь.

Первооткрывателем экстенсивного мелоса для музыки XX века стал Игорь Стравинский. До него такой тип мелодики наблюдался в древнейших слоях фольклора и в мелодических структурах, построенных на технике ,,ритмических модусов“ (Градуалы Перотина дают великолепные образцы экстенсивных структур). Однако Стравинский открывает совершенно новые эстетические грани старого принципа, остро модернизирует его, превращая в важнейший элемент нового художественного языка. К своему экстенсивному мелосу он пришел через русский фольклор. Именно там подслушал он ведущие принципы мелодического формообразования в первый период своего творчества. Из него он вывел первые, ставшие знаменитыми мелодические формулы. А потом его принципы стали общезначимыми и бесконечно удалились от свего первоисточника.

Обратимся к мелодии, открывающей ,,Петрушку“.

Это лейттема балета, образ ,,гуляющей улицы“. Зовы, кличи, мельтешня — все слилось в этой интонации. О том, что она истинно русская по ,,раскраске“ и духу, свидетельствует ее главный конструктивный признак: многократный вариантный повтор одного и того же мотива на той же высоте — основополагающий признак русской песенности[10]. Флейтовая мелодия основана на интервале кварты, которая является, в сущности, единственным строительным материалом. Интервал используется в трех вариантах: восходящая кварта (как инициативная тематическая ячейка), интонация сцепленных кварт (восходящий трихорд, т. 3—4), заполнение кварты (нисходящий терцовый трихорд). Все эти варианты лишь ,,раскрашивают“ начальную кварту. Звуковысотная линия строится только на варьировании отправного интервала и только перечисленными способами. Вместе с тем мелодия приковывает к себе внимание, слух неотступно следит за ее движением, фиксируя непостижимую внутреннюю ,,интригу“.

---

10 Закономерность, сформулированная профессором. Вл. В. Протопоповым.

Секрет кроется в поразительной технике ритмического варьирования. В примере цифрами обозначены ритмические варианты восходящего квартового мотива. Повторяющиеся номера обозначают возвращение ритмовариантов. Только в рамках экспозиционного проведения мы видим десять ритмических разновидностей этого простейшего мотива. Отметим, что с каждым рефренным проведением лейтмелодии количество таких вариантов возрастает. Поражает не только фантазия композитора, но и намерение не выходить за пределы сверхлаконичного ресурса. В этом — основа избранной художественной идеи, потому цитированную тему Стравинского можно считать прародительницей минимализма.

Экстенсивный мелос предстает у Стравинского в различных своих разновидностях. Открывая метод и умножая свой опыт в нем, композитор намечает и спектры его содержательного преломления. Вот начальная тема из ,,Весны священной“:

30 И. Стравинский. ,,Весна священная“

Эта мелодия также звучит удивительно по-русски. Вместе с тем Стравинский свидетельствует, что в основе интонации лежит литовская песня. Приведем мелодию этой песни:

31

Сравнение мелодий показывает, как можно работать с фольклорным источником. Пленившись вокальной пластикой литовской свадебной песни, Стравинский вместе с тем совершенно изменил ее первозданный облик. Прежде всего он переключает ее основную интонацию в инструментально-импровизационное русло. Верный принципу лаконизма, Стравинский опирается лишь на начальную фразу, и процесс становления темы ,,Весны“ — суть система вариантных повторений начального initio. И снова здесь присутствует важнейший признак русского народного мелоса — *вариантная мотивная* повторность на той же высоте. В литовской песне такое начало отсутствует полностью (равно как ,,русский каданс“ — VIIн — Т, см. т. 2). У Стравинского же это главный (если не единственный) способ развертывания мелодико-тематического построения. И здесь важнейшим средством варьирования становится постоянное изменение ритмического масштаба тематического initio. Но в отличие от темы ,,Петрушки“ варьируемая ячейка переосмысливается не только ритмически, но и мелодически. Именно поэтому композитор прибегает к метрической переменности, которая позволяет растягивать и сжимать временные границы тематического мотива, рождая совершенно особую, удивительно мягкую пластику концентрированного мелодического развертывания.

Конечно же, метрическая переменность весьма свойственна русскому мелосу. Однако подобной ,,расточительности“ ее применения народная музыка не знает. Стравинский намеренно гипертрофирует структурно-функциональную роль приема. Но расточительность эта уравновешивается предельной экономией самого мелодико-тематического материала. Сходный баланс расточительности и ,,экономности“ наблюдался и в теме из ,,Петрушки“. Здесь кроется важный завет, ставший основополагающим для техники ,,минимализма“, суть которой в сочетании предельной экономии материала и раскрепощенной фантазии в области его микроварьирования.

Заглавная мелодия ,,Весны“ не тяготеет к синтаксическому замыканию. Она как бы непредвзято проистекает из начального импульса, ее течение может быть даже прекращено в любой момент. Однако мелодическая инерция солирующего голоса распространяется на другие голоса, возник-

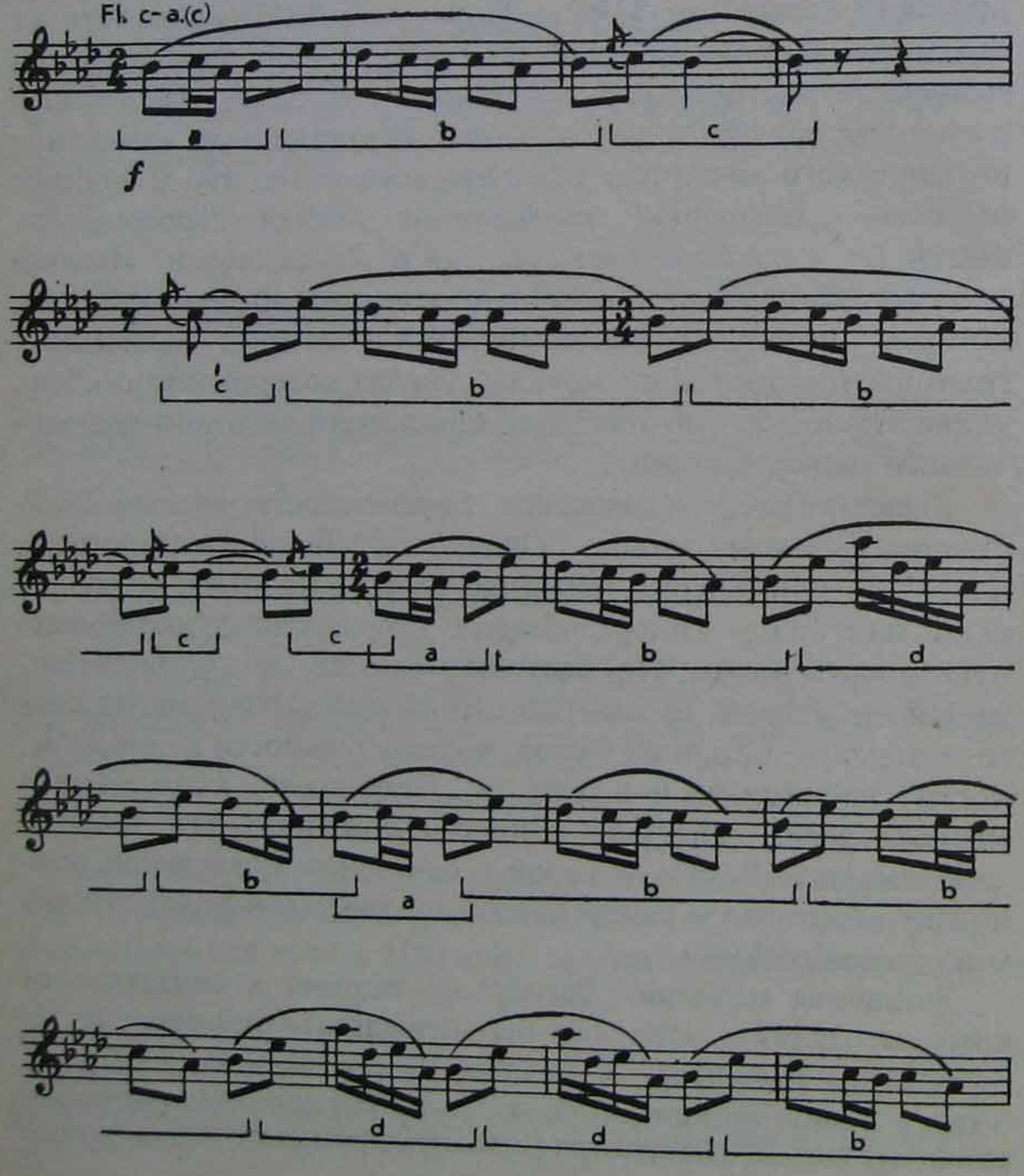
шие полифоническим путем. Они сопровождают и продолжают начальную идею. Таким образом, протяженность экстенсивного развертывания может быть весьма непродолжительной в одном голосе, но охватывать различные голоса ткани и тем самым простираться на большом пространстве формы. Однако Стравинский дает примеры долгого экстенсивного развертывания в одном голосе. „Пляски щеголих" из той же „Весны священной" содержат в качестве главного материала следующую мелодию:

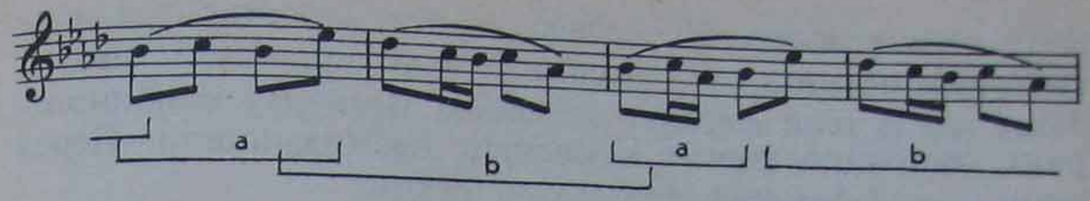
И. Стравинский. „Весна священная". „Пляски щеголих"

32

[Tempo giusto]

Fl. c-a.(c)





Здесь приведена линия альтовой флейты. Кажется, что легкое безостановочное кружение хороводного наигрыша может длиться бесконечно. Лишь воля композитора ограничивает временно́й объем мелодического вращения, но эта же воля творит его поразительный внутренний пульс. Четыре мотива лежат в основе этой мелодической композиции. Три из них появляются подряд (*a, b* и *c*), четвертый (*d*) возникает позже и спорадически вклинивается в круговорот первых трех. В примере показана последовательность повторов тематических мотивов. Это классический образец техники мелодического становления, основанной на мотивной комбинаторике, постоянной перекомпановке мотивных элементов. Если учесть, что сами мотивы необычайно близки и представляют собой варианты друг друга; если учесть также, что строжайшая диатоника и предельная тесситурная сжатость напева нигде не нарушаются, то техника эта, опирающаяся на предельную экономию звуко- и ритмоматериала, являет пример высшего мастерства.

Итак, главный формообразующий признак всех рассмотренных тем — это *внутримелодическая остинатность.* Но это совершенно новый тип остинатности, ранее неведомый. Суть его — в постоянном привнесении вариативности. Последняя проникает посредством, во-первых, техники мотивной комбинаторики, во-вторых, ритмического преобразования исходных мотивов, в-третьих, тончайших вариантных мутаций мотивных контуров. В теме из начала „Весны" (пример 30) третий тип вариантности выражен наиболее интенсивно.

Привнесение вариантных изменений в остинатно организованные „мелодические вращения" — задача чрезвычайной тонкости, если композитор хочет сохранить „дух экстенсивности" в ходе долгих мелодических развертываний. Здесь требуется большая осторожность, ибо такой путь может легко разрушить намеченную форму. Привнесение *развития* не должно привести к разрыву с принципом (и обра-

зом!) *остинатности.* Цитированные мелодические фрагменты нельзя оценить как остинатные в традиционном смысле. Здесь нет и тени *строгого* остинато. Мотивная комбинаторика постоянно вносит компонент неожиданности. Перед нами — *свободно-остинатные* конструкции.

Чтобы полнее познать эту технику, открытую Стравинским, предлагаем проследить развертывание солирующего голоса скрипки в первой сцене „Истории солдата" („Солдат играет на скрипке"). Приведем мотивные элементы, комбинирование которыми образует развернутую мелодическую форму (как это часто бывает у Стравинского, все мотивы „расслоены" в подголосочном двухголосии русского типа):

33 **И. Стравинский. „История солдата"**

Стравинский использует здесь технику дробления исходной интонационной формулы. Элементы *a, b, c, d* являются составляющими первого, самого обширного тематического построения (которое, однако, может служить еще одним примером тематического лаконизма). Элементы *e* и *f* возникают в средней части формы. Вот схема мотивных тематических распределений в партии скрипки:

I часть.

т. 1—6 | ц. 1, т. 1 | т. 2 | т. 3—4 | т. 4—5 | ц. 2, т. 1 | т. 2—3 |
a *b* *c* *d* *a* *c* *d*

т. 4-5 | т. 6—3, т. 1 | т. 2—4 | т. 5—4, т. 1 | т. 2—4 | т. 5 |
b^1 d^2 вар.разв. элемнтов *c, b, d* d^3 b^2 d^4

Средняя часть.

т. 6—5, т. 1 | 5, т. 1 | т. 2—4 | т. 5—6 | т. 7 | 6, т.1—2 |
e *a* синтез *a, e* a^1 e^1+a^1 *f*

т. 3 | т. 4—6—7—8, т. 1-4 | т. 5 | 9, т. 1 | т. 2 | т. 3—5 |
a остинатные повторы *f* b^1 e^1 *f* e^1

т. 6 | т. 7 | т. 8 | 10, т. 1 | т. 2 | т. 3 | т. 4—6 | т. 7 |
f^1 вар e^1 f^2 духовые f^3 f^3 f^4 синтез *f* и *e* e^2

Реприза.

11—12 | 13, т. 1—2 | т. 3 | т. 3—5 | т. 5 | 14, т. 2—3 |
остинато *e* *a* *b* *c* — *d* *a* b^1

т. 4—5 | 15, т. 1—3 | т. 4—5 | т. 5—6 | 16, т. 1 | т. 2 |
d^2 вар.разв. *c, b* и *a* *d* *a* *b* — *c* *a*

т. 3 | т. 4 | т. 5 | 17, т. 1—8 | т. 9 ‖
d^1 $a+d^1$ d^2 *a* завершающая каденция

Схема наглядно показывает, насколько интенсивно эксплуатирует Стравинский чрезвычайно ограниченные тематические ресурсы.

Две предпосылки таит в себе экстенсивный мелос: тенденцию к деиндивидуализации и сосредоточение внимания на *фонизме* избранных интервалов, повышение роли сонорно-колористического фактора в мелодических структурах. Ярким выразителем этих тенденций в музыке XX века стал Оливье Мессиан, развивший открытия Стравинского. Мессиан в основном обращается к экстенсивному мелосу, который далеко не всегда играет у него ведущую роль и далеко не всегда оказывается „на поверхности" восприятия, поглощаясь иными выразительными средствами. Но мелодическая сущность присутствует у него почти постоянно, то оформляясь в яркие идеи, то пронизывая гармонические потоки. Существенно, что в его мелодиях акцентирована сонорно-фоническая „ценность" избранных интервалов (здесь сказалось также и влияние Дебюсси). Процитируем два весьма характерных для него мелодических фрагмента:

34 **О. Мессиан. Три маленькие литургии, ч. II**

35

Bien modéré ♩=66

О. Мессиан. „Турангалила“

В примере 34 прослежена жизнь ключевого элемента мелодии — главного ее интервала (см. скобки). Третья фаза развития целиком базируется на этом мотиве. Лаконизм тематической структуры проявляется не в кратковременности мелодических построений — последние могут быть весьма пространными: данная тема развивается на протяжении 31-го такта, не обновляясь. Лаконизм — в строжайшем интервальном отборе и фонической однозначности.

Вторая мелодия (пример 35) еще более ярко свидетельствует об особом значении сонорно-фонического акцента. В примере показано рождение мотивов в ходе развертывания и чередование их внутримелодических возвращений — та же экономия, мотивная комбинаторика и свободная остинатность. Но обращает на себя внимание простая „ровная“ ритмика, лишенная характерности. И это — во имя слуховой (фонической) „оценки“ каждого интервально-мотивного звена. Композитор как бы призывает сосредоточиться на красотах фонизма конкретных интервалов. Он поступается при этом внутрммелодической контрастностью и разнообразием ритмического содержания. Он многократно „любуется“ найденными звукопоследованиями, вслушивается в их темброакустическую природу.

Такая мелодия часто воздействует не собственно мелодической энергетикой, а особой красочностью, тем, что Мессиан называл „хромоформами“. На больших временны́х отрезках может не возникать новых мотивных образований, производных от исходного материала. В такой мелодии важен не столько процесс развертывания, сколько слуховая фиксация каждого момента ее структуры, несущего свою „хрому“. В подобных случаях привлекаются всевозможные разновидности микроостинатных структур. И тогда становление мелодиче́ской линии воспринимается как множественность наклонений отправного микроэлемента — своеобразного „цветового источника“ колорита.

Через экстенсивный мелос по-новому решается проблема

тематической индивидуализации — создание *тематически* значимых интервально-фонических особенностей. Они одни (ибо ритм тоже может быть деиндивидуализирован) способны создать тематически запоминаемое впечатление.

ЛАДОВЫЙ ФАКТОР КАК ДВИЖИТЕЛЬ МЕЛОДИИ

Мелодия — это движение. Всякое движение имеет побудительные силы. В системе побудительных сил мелодии на первом месте стоят ритм и лад. Они находятся в постоянном взаимодействии, помогая выявиться друг другу в индивидуальных для данной мелодии формах.

Лишь древние мелодические структуры не имели фиксированной системы метрических акцентов. ,,Тяжелые", акцентные тоны находились нередко в асимметричных отношениях, опираясь на свободную внутреннюю энергию мелодического распева. По мере развития мелодического мышления тяга к акцентной симметрии возрастает, в результате чего складывается такой тип мелодического развертывания, в котором роль метра оказывается важнейшей. И отнюдь не только в плане синтаксической организации, но и в системе ладового становления мелодической структуры. В этом одно из важнейших завоеваний так называемой регулярной ритмики. Важно, что связь метроритма с ладообразованием существует в равной мере для полифонического и гомофонного, инструментального и вокального, классического и современного мелоса.

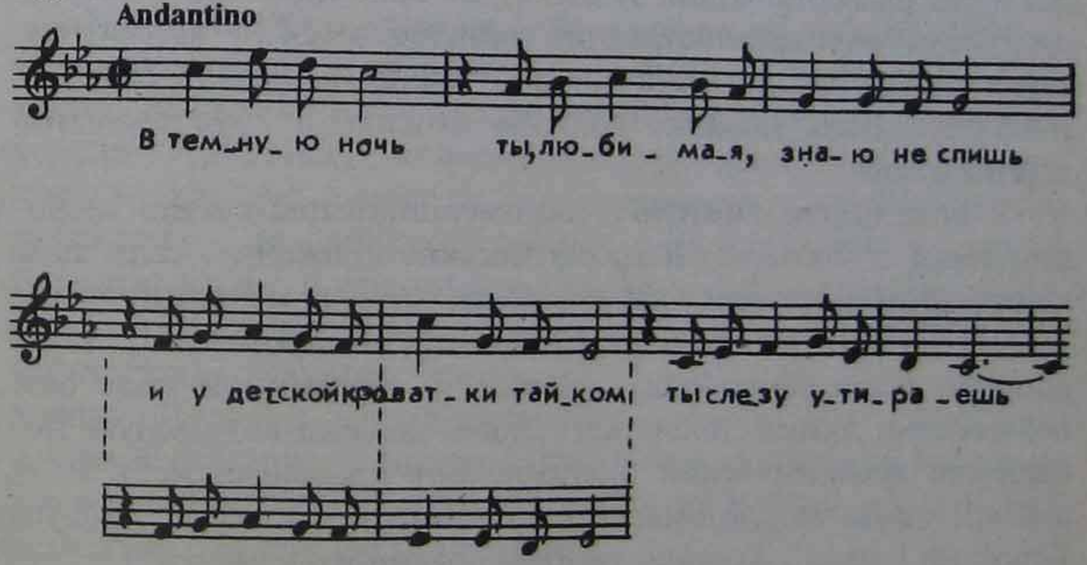
Метр создает систему мелодических опорных тонов. Их качественное отличие от остальных обеспечивается уже самим положением. Так называемая метрическая опорная линия — это не просто выделение отдельных тонов. Звуки, которые попадают на сильные и относительно сильные доли, сами находятся в определенных взаимоотношениях и образуют скрытую линию. Вся она становится опорной для мелодии в целом.

На примере знаменного распева мы видели, какую огромную роль играла постепенная смена ладовых опор. С нею были связаны главные ,,интонационные события" распева. Нерегулярная ритмика обусловливала непредугадываемость момента перехода к новому устою. Регулярная же ритмика рождает предпосылки для слухового ожидания,

предвидения момента смены устоев. Это важнейшее предусловие для композитора, который должен то удовлетворять это ,,ожидание", а то и ,,обманывать" его, внося элемент непредсказуемости. Здесь привлекаются разные средства. Возможен пропуск сильной доли, дробный пробег через нее без акцентной фиксации опорного тона, синкопированное смещение акцента и пр. Следует учесть, что метрически опорная линия образует своего рода ,,несущий каркас" звукоряда. В этих обстоятельствах привлечение на сильную долю острого ладового неустоя имеет ,,событийный" оттенок. Верно ,,угадать" метрически акцентную цепь опор — важное условие мелодического творчества.

Нагляднее всего роль ладофункциональных опор ощутима в песенной мелодике. Рассмотрим подобный образец и обратимся к знаменитой мелодии песни Н. Богословского ,,Темная ночь".

36



Структура песни (1 + 2 + 2 + 2) при всей тяге к симметрии достаточно нестандартна и диссимметрична. Первый такт — интонационное ядро. Снятие сильной доли в начале каждой следующей фразы — источник естественного дыхания и устремленности мелодии. Опорная метрическая линия выглядит следующим образом:

37

Отметим важнейшее: в третьей фразе — кульминация, возникшая как результат нарушения ожидаемой секвенции. Если бы композитор прибегнул в этой фразе к точной секвенции, он умертвил бы мелодию. Во-первых, исчез бы кульминационный момент интервального разрежения, а во-вторых, изменился бы темп и порядок охвата мелодией ладовых опор. Опорная линия в 1-й фразе предлагает один центр, во 2-й — две опоры, в 3-й — одну, в 4-й — три (1 + 2 + 1 + 3). При точной секвенции возникает иной порядок охвата ладовых опор: 1 + 2 + 2 + 2 (ибо в 3-й фразе тон *d* стал бы акцентным). Симметрия устраняет предкаденционное ожидание 3-й строфы, ее устремленность к завершению. Снятие секвенции создает живое противоречие между симметрией структуры и асимметрией в системе „функционального распорядка" в мелодических фразах. Здесь — источник внутренней подвижности интонации, естественного дыхания песенной мелодии.

Очевидно, что даже простейшие мелодические построения песенного типа, если они достигают высшего соответствия жанру, содержат тонкую и достаточно индивидуальную систему функционального распорядка в раскрытии лада, в его развертывании. И это в условиях диатоники. Мелодико-тематические построения, опирающиеся на хроматику, несут в себе ряд дополнительных закономерностей, которые в обязательном порядке должны входить в круг сведений композитора.

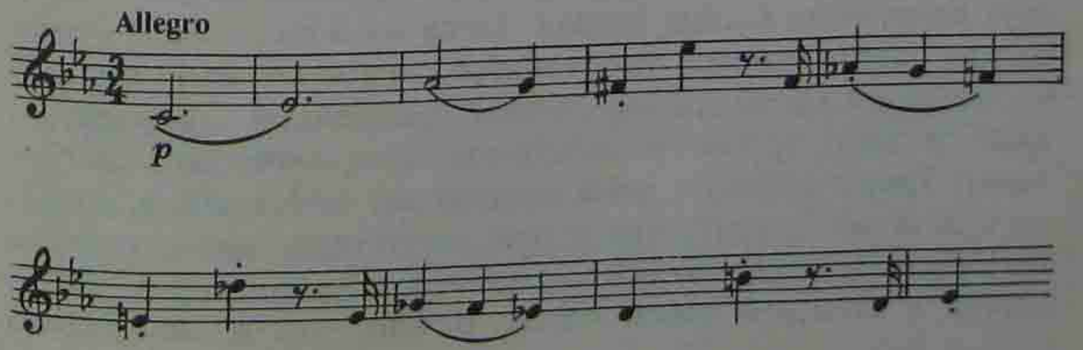
У Баха видим важную закономерность построения мелодии-темы, включающей хроматическое движение: если тема имеет хроматический зачин, после него в мелодии обязательно должен наступить диатонический противовес. Если хроматическое движение возникает в серединной фазе развертывания линии, после него равно должно возникнуть погашение хроматической энергии. Вот классические в этом смысле темы из „Хроматической фантазии и фуги" и фуги f-moll из I тома „Хорошо темперированного клавира":

38 И.С. Бах. Хроматическа фантазия и фуга

39 И.С. Бах. Фуга f-moll, ХТК, т. I

Это принцип, которому Бах следует неотступно. Диалектика хроматики и диатоники, а точнее — тонко организованная система *действия* хроматики и диатоники в мелодических структурах, содержащих хроматическое напряжение, — важное свойство классического мышления. Бах предлагает не только простое чередование в линии хроматических и диатонических фаз, призванное уравновесить общее движение. В теме фуги f-moll (пример 39б) метрически опорная линия дает тоны *des—h—f—a—g—f*, находящиеся в диатоническом отношении. Принцип „уравновешения в единовременье" был подхвачен и развит. Тема из Фортепианного концерта c-moll Моцарта показывает жизненность этого принципа:

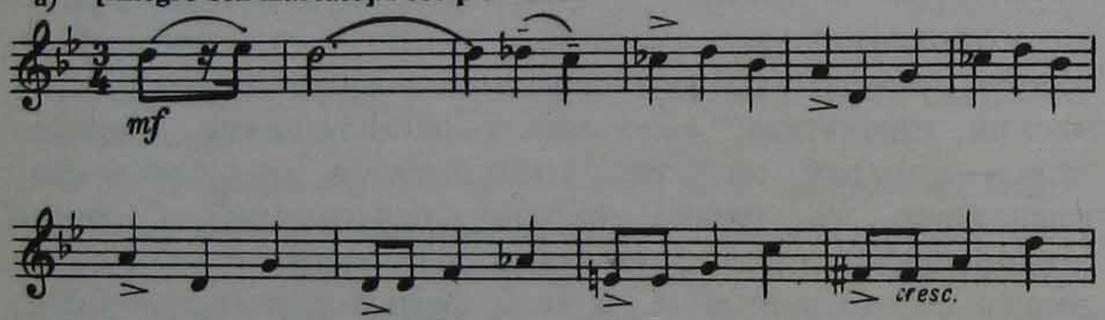
40 В. Моцарт. Концерт № 24 для фортепиано с оркестром, ч.I (K 491)



Мелодия включает в себя почти весь двенадцатиступенный звукоряд. Секвенционная цепь отклонений рождает сильное хроматическое напряжение, уравновешиваемое так называемыми скрытыми голосами. Нижние опоры размещены на сильных долях (*as—fis—e—d*); они не содержат полутоновых связей. Верхние опоры смещены на позиции синкопы (*es—des—h*) и тоже предлагают целотоновую связь.

Тонально организованная мелодия в музыке XX века весьма часто опирается на двенадцатизвуковую тональность. Однако диалектика внутримелодических отношений хроматики и диатоники не только не снимается, но обретает новые формы. И здесь важнейшим оказывается создание внутреннего акцента: либо на диатоническом, либо на хроматическом начале. Приведем несколько примеров из музыки первой половины XX века:

41 **С. Прокофьев. Концерт № 2 для скрипки с оркестром, финал**

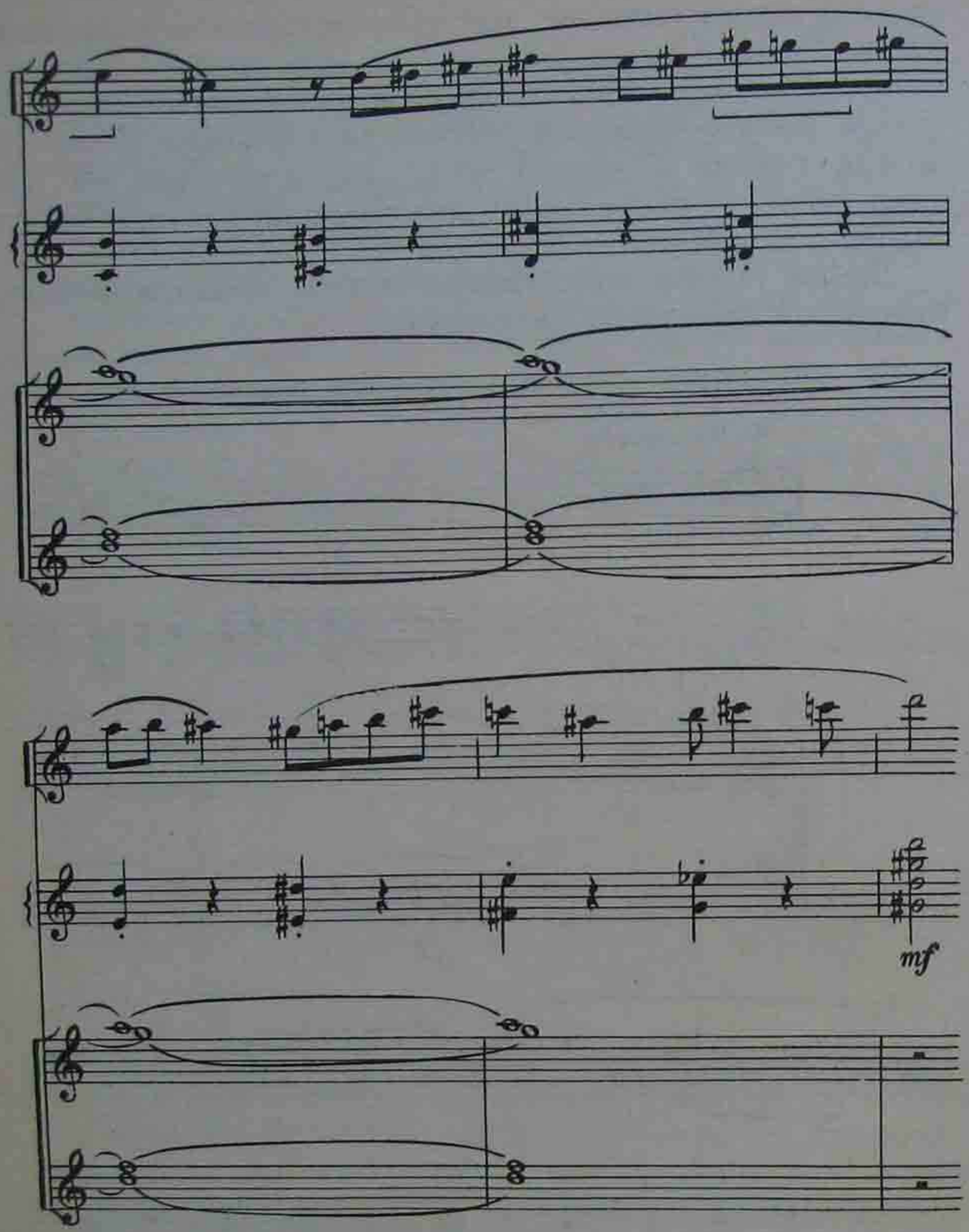


Прокофьев тяготеет к диатонике, которая выступает главенствующим определителем ладового характера его мелоса. Приведенная соль-минорная тема содержит все двенадцать звуков, но производит впечатление диатонической музыки. Важно, однако, что одним из коренных признаков диатоники является отсутствие в контуре звуковысотной линии двух полутонов, взятых подряд. Здесь же в начальном отрезке мы видим четыре полутоновых шага, то есть прямую хроматику. Она сменяется сначала хроматикой „на расстоянии“ и лишь потом — собственно диатоническим движением. Таким образом, тема производит впечатление диатонической не потому, что в ней отсутствует хроматическое начало, а потому, что она *стремится* к диатонике и диатонична в большей своей части. Важно, что и метрически

опорная линия нигде не дает хроматических объединений тонов. Помещение *ces* на сильной доле третьего такта — момент индивидуального ладового колорирования, рождение тонкой миноро-мажорной ладовой переменности. Связь IV низкой ступени с терцией через посредствующий тон (на расстоянии) — также способ диатонизации хроматического ладового заострения.

Другой пример иллюстрирует технику создания внутримелодического акцента на хроматике:

Б. Барток. Музыка для струнных, ударных и челесты, ч. III



Метроритмическое строение этой трепетной, хрупкой мелодии образует обычный период гомофонного типа (четыре симметрично соотнесенных двутакта). Мелодия как бы ,,нащупывает" свои опоры, и в этом скользящем движении к ним — источник преодоления симметрии цезурного членения. Особенности тонально-ладового строения здесь прямо влияют на восприятие структуры.

Мелодия построена на следующей шкале (в скобках указано количество появлений данного звука): *dis* (1), *e* (3), *f* (4), *fis* (4), *g* (3), *gis* (5), *a* (5), *ais* (5), *h* (5), *c* (3), *cis* (3), *d* (4). По 5 раз повторяются звуки *gis*, *a*, *ais* и *h*, сгруппированные по принципу вводнотонной связи вокруг *ais*. Последний дважды показан на сильных долях и дважды и на границах фаз (т. и 6). Вводнотонное опевание опоры — один из источников хроматической природы интонации. Вторым по значению выступает звук *fis* (4 раза), появляющийся и на тяжелых долях. Четыре раза возникает и вводный тон к нему — *eis* (*f*). Но точкой стремления мелодического развития является звук *dis* (лишь промелькнувший в четвертом такте). Он подкреплен в опорном тоне оркестровой педали. Две реальные тоники — *ais* и *fis* — соотносятся с *dis*, соответственно, как квинта и терция. Трезвучная гармоническая настройка главных опор (подвижных тоник) создает внутреннюю уравновешенность экспрессии.

Отметим дополнительно особый тип хроматики, столь типичный для музыки XX века вообще. Здесь преобладает хроматика на расстоянии (скобки в примере указывают на редко встречающиеся два полутоновых шага). Чисто хроматическое напряжение, правда, присутствует во всех моментах возникновения скрытого голоса. Последняя же фраза диатонична, а в начале второй присутствует целотонный спад. Однако в целом отношения диатонического и хроматического начал развертываются здесь под знаком преобладания хроматики.

В приведенной мелодии Бартока метрически опорная линия вообще не содержит хроматического следования тонов (и это в теме, где преобладает воздействие хроматикой):

42 метрическая опорная линия

Возможен и обратный вариант, когда преобладающий диатонический эффект уравновешивается ,,хроматическим подтекстом" метрически опорной линии:

Д. Шостакович. Квартет № 3, финал

43 **Moderato**

Ладовая основа объемлет здесь все двенадцать тонов, но ясное ощущение центра (*f*), квинты и терции (последняя в двух вариантах) присутствует на протяжении почти всего развертывания. Главные особенности мелодии: 1) вводнотонное (хроматическое) ,,вползание" в основные устои в начале и размещение вводных тонов к тонике и квинте на сильных долях (звуки *ges* и *des*); 2) остановка на IV высокой ступени (ср. с примером 40), начальный показ ее как вводной к квинте; 3) последующая эмансипация IV высокой и других альтерированных ступеней, вплоть до освобождения от вводнотоновой зависимости *ges* и *des*, завершающих тему, ,,диатонизация" процесса развертывания. Но есть еще одна особенность. Момент высшей диатонизации связан с возникновением хроматического напряжения в метрически опорной линии *ges—des—h—f—h—f—h—des—a—as—g—b—es—a—as—des—des*. Возникает тонкая сбалансированность диатонических и хроматических напряжений на всем протяжении темы. Широкие интервальные ходы, движение по аккордовым контурам создают преобладание диатоники.

Мелодика XX века обобщила огромный путь, пройденный художественной практикой. Именно XX век объявил обращение к устоявшемуся опыту в качестве одного из важнейших источников обновления художественного высказывания. Поэтому среди мелодических образцов новой музыки мы нередко встречаем явления, корни которых следует искать в глубине веков. Зачастую они связаны с актуализацией тех традиций мелодического творчества, которые опирались на нерегулярную ритмику и фазовый принцип мелодического формообразования.

Приведем достаточно показательный образец такого рода мелодии из Третьего квартета А. Лемана:

Суровый, экспрессивный распев виолончели лишен тактового членения, а типом ритмической записи перекликается с древними хоральными песнопениями. Вместе с тем мелодию эту следует отнести к разряду сугубо инструментальных (разреженные интервальные структуры, ладовая усложненность, широкий тесситурный охват). Однако скрытые голоса, имеющие высокую интервальную плотность, обеспечивают те самые качества ,,вокальвесомости", отличавшие инструментальный мелос в прошлом. Характер ритмики еще более усиливает присутствие вокальных свойств в мелодии. В результате жанровая природа мелодии может быть определена как распевная инструментальная декламация. Ритм оказывается во внутреннем смысловом конфликте с ладом. Лад заостряет экспрессию, ритмика ее объективизирует.

В примере отмечено восемь фаз мелодического движения. Используя метод фиксации ритмической активности (плотности) в фазах, получим следующий цифровой ряд (числитель — количество атакируемых звуков, знаменатель — количество четвертных длительностей в каждой фазе):

$$\frac{6}{11}\ \frac{3}{4}\ \frac{6}{7}\ \frac{17}{18}\ \frac{9}{12}\ \frac{11}{14}\ \frac{7}{10}\ \frac{4}{22}$$

В десятичном выражении: 0,54 0,75 0,85 0,94 0,75 0,78 0,7 0,18.

Возрастание ритмоактивности от первой фазы к четвертой с последующим затуханием активности создает внутреннюю ритмическую волну. В мелодии есть повторы (всегда вариантные, в примере отмечены скобками внизу). Есть и репризный момент (возвращение опоры *c* с опеванием). Это создает чувство завершенности построения.

Здесь применена двенадцатиступенная тональность с центром *c*. Линия опорных тонов (в данном случае не метрическая) выглядит следующим образом (она фиксирует долгие и начальные тоны): *c—b—as—a—ces—as—g—ges—f—ces*. Важно, что в серединных фазах воз-

никают долго действующие опоры, имеющие своего рода „инерционный резонанс“ в развитии. Такими центрами становятся *a*, *as*, *g* и *ces* — тесситурная вершина. Последняя фаза уводит от репризной опоры *c* к *ces*, предвосхищенному в тесситурных кульминациях. Путь „завоевания“ новых опор проведен через все мелодическое построение.

Так обретают новую жизнь принципы, сложившиеся еще в древних хоральных распевах.

ЛИНЕАРНЫЕ СТРУКТУРЫ И ИХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ

Наряду с техникой долгого развертывания, когда сохраняется высокий уровень мелодической характерности, музыка XX века предлагает и другую — альтернативную тенденцию в области мелодического мышления. Это — стремление к крайней деиндивидуализации мелоса и коренным изменениям его функций в создании сложно организованной интонации.

Рассмотрим несколько причин, лежащих в основе такого явления.

Первая, как это ни покажется странным, связана с мощным возрастанием роли полифонии и расширением ее формообразующих функций. В полифонических формах извечно существовало разделение голосов на ведущий (для данного участка формы) и сопровождающие. Последние имели, как правило, меньшую степень индивидуальной заостренности. В музыке XX века принцип устойчивого соотношения ведущих и фоновых линий распространяется на масштабные участки формы (это особенно характерно для крупных симфонических композиций). При этом сопровождающие голоса еще более наглядно выражают свое стремление к общим формам, к деиндивидуализации. Они уже открыто выполняют функцию аккомпанемента. Принцип гомофонии проецируется на линеарно-полифоническую ткань, и это, в свою очередь, приводит к новому типу мелодических структур в фоновых голосах.

Вот характерный фрагмент из начала симфонии Хиндемита „Художник Матис“:

[Ruhig bewegt] П. Хиндемит. „Художник Матис“

В верхней строке помещена мелодия хорала ,,Es sungen drei Engel". Это ведущий тематический голос. Нижняя строка — мелодия первых скрипок, дублированная другими струнными, — устойчивый фон. Мелодии контрастны: динамически сильный хорал у духовых и призрачное колыхание мягких звуковых волн струнных. Очевидны симметричная структура хоральной линии (3 строфы по 8 тактов) и асимметричная фазовая структура фонового голоса. Заметны также ясное приведение хоральной мелодии к тональным центрам и тональная (тоникальная) неопределенность диатонических волн струнных. Наконец, главное: хоральная мелодия *тематически рельефна*. Сопровождающий же голос отличается полной тематической ,,индифферентностью". В нем нет подчеркнуто индивидуальных мотивов.

Вместе с тем мелодия скрипок подчинена определенному

структурному принципу. В ней пять волнообразных подъемов, причем лишь начало третьей ,,волны" (т. 8) попадает на границу строф хоральной мелодии. Линию струнных открывает ритмическая фигура ♪ ♪♪ ♪, господствующая в первых двух фазах. Далее она растворяется в движении четвертями, которое постепенно захватывает все пространство мелодии. В конце (quasi реприза) возвращается начальный ритм. Крупные фазы (волны) образуют масштабно нарастающую пропорцию: 3 т. + 4 + 4 + 5,5 + 6,5. 3-я, 4-я и 5-я фазы каждый раз захватывают новые, более высокие тесситурные вершины. Ритмическая плотность в фазах обнаруживает нарастание активности к четвертой, кульминационной волне. Ряд цифровых показателей ритмоплотности в фазах образует последовательность 0,66 — 0,69 — 0,83 — 0,87 — 0,83, которая показывает кульминационную фазу (4-я — 0,87).

Каков же вывод? Однотипность ритмической и звуковысотной сторон мелодии стирает ,,грани индивидуального". Однако возникает характерность, связанная с *функцией* фонового предназначения линии. Важно, что такие мелодии также опираются на конкретную технику развертывания, имеют свою структурную систему.

Другой важной причиной стремления к деиндивидуализации мелоса является острое возрастание в композиции конструктивного фактора. Само конструктивное условие (например, опора на серию) претендует на роль смыслового центра, не терпящего конкуренции. Это вынуждает отказываться от ярко индивидуальной мелодики, способной взять на себя значение смыслового центра. Следствие этого — стремление показать звуковые ряды в условиях ярко выраженной *автономизации* звуков, что сильно ослабляет линейное напряжение. Отсюда пролегает путь к пуантилизму и снятию мелодико-тематической индивидуальности традиционного типа.

Одним из стимулов обращения к неиндивидуализированным мелодическим формам стало также возрождение ,,забытых" принципов полифонии строгого письма. Многие поздние сочинения Стравинского, к примеру, отчетливо воплощают подобную тенденцию. Обращение к эстетическим нормам полифонии строгого письма и повышенное внимание к конструктивному фактору — обе эти причины

тесно связаны друг с другом. Следует помнить, что ,,базовые" элементы додекафонной и серийной техники, такие нормы, как обработка ряда (модусы серии), генетически восходят к практике строгого письма. Поэтому синтезирование строгого письма и принципов серийности чаще всего подразумевает сохранение линейного мелодического развертывания, ,,вокальвесомости" мелодического материала.

Вот характерный пример из музыки Стравинского:

46

И. Стравинский. „Памяти Дилана Томаса", Прелюдия

Это голос из четырехголосного канона. Очевидно сходство темпоритмических характеристик музыки с архаическими образцами. Но автор сам обнажает серийную основу техники на примере первого построения. В основе семизвучной темы — пятизвучная шкала, своеобразный хроматический пентахорд: *e—es—d—des(cis)—c*. Ритм начального мотива извлечен из недр ,,готической полифонии" (он повторен в канонических имитациях и узнается как тематический знак). Но третья фаза мелодии также обозначена композитором как тема. Однако наиболее характерного ее признака (ритма) здесь нет и в помине. Слух не в состоянии оценить данную попевку как тематическую. Здесь-то и обнажается особая ,,компромиссность" мышления композитора. Обозначив в отправной интонации ,,тематическое содержание", он все-таки называет темой звукосерию, некую интервальную последовательность, абстрагированную от ритма. И сама мелодия обретает внеличные, сугубо обобщенные очертания, далекие от индивидуализации.

Наконец, существует еще одна важнейшая причина стремления к мелодической деиндивидуализации и, соответственно, — к пересмотру традиционной функции мелоса. Это острое возрастание роли *сонорно-фонического* фактора.

Тяга к свободной сонорности — вообще один из ведущих стилевых признаков музыки XX века. В качестве крайнего

выражения эта тенденция приводит к обособлению сонорности, когда оперирование тембродинамикой становится главным истоком экспрессии, когда удаляется большинство факторов, отвлекающих от настройки на тембро-восприятие, и в первую очередь напряженный мелос.

Однако музыка XX века изобилует примерами ,,воздействия сонором" и активного привлечения линейно-мелодического фактора. Участие линеарно-мелодических структур в создании сонорного эффекта, как правило, связано со сложением нескольких линий в едином движущемся комплексе, где каждый голос — лишь материал для слияния с другими. Он не претендует на броскую рельефность и в основном предельно ограничен либо в части ритмического богатства, либо в части звукосостава. Такая линия рассчитывается относительно к другим голосам и пульсирует по принципу комплементарного наполнения. Структура подобного голоса не обеспечивает какого-либо развернутого мелодического дыхания, она почти всегда содержит остинатный элемент (либо ритмический, либо звуковысотный, либо комплексный), придающий линии некоторую механистичность, ,,ротационную вращательность".

Вот пример из первой части Четвертой симфонии Шостаковича (фугато, ц. 63 — 71):

47

Д. Шостакович. Симфония № 4, ч. I

В длинной теме этого фугато (см. линию виолончелей) единственным характерным моментом является ядро. Только оно узнается при повторах. Никакой ритмической индивидуализации нет ни в теме, ни в противосложениях. Голоса вступают в приму, нону, октаву. Они как бы ,,трутся“ друг о друга, остро диссонируя по вертикали. Очертания линий неуловимы и изменчивы, абсолютно импровизационны. При слушании этого фрагмента возникает эффект, чрезвычайно близкий алеаторным импровизациям — различия лишь в точной выписанности текста. Секрет подобного результата — в полной деиндивидуализации мелоса. Растворение во вращательной ритмической монотипности, тональная и структурная размытость создают в самой мелодической линии определенную ,,модуляцию функции“: от собственно тематической — к комплементарно-сонорной.

Принцип ритмического ограничения и внутримелодической *ритмоостинатности* является ведущим для конструирования линеарных структур. Вот образец мелодической линии из Восьмой симфонии Шостаковича (ц. 28 партитуры). Данный мелодический отрывок взят из кульминационного момента разработки и служит основой тринадцатиголосного канона:

48

Д. Шостакович. Симфония № 8, ч. I, т. 227—230

Предположительно, эта мелодия может развиваться бесконечно, поскольку она лишена каких-либо индивидуальных заострений и предназначена для канонического слияния с себе подобными. Мелодия выполняет функцию наполнения кластерного объема. Ритмическая стереотипность и скользящая, непредугадываемая сменность звуковысотного расположения ритмического мотива подчиняют ее выразительность абстрактно-динамическим задачам.

Линеарно-мелодические структуры, несущие функцию ,,наполнения“, чаще всего опираются на ту или иную разновидность внутримелодической остинатности. В примерах из сочинений Шостаковича это была ритмическая остинатность. Стравинский строит подобные линеарные структуры на основе экстенсивного принципа развертывания мелодии. Отличие таких линеарных структур от экстенсивного мелоса тематического типа состоит исключительно в их недостаточной индивидуализированности, обобщенности ритмомотивных и звуковысотных формул.

Приведем фрагмент из ,,Весны священной“ Стравинского (ц. 11) (см. пример 49).

Все линии, создающие звуковую ткань, отличаются друг от друга и достаточно изысканны в своем рисунке. Они настолько различны, что возникшую полифонию на первый взгляд можно принять за контрастную. Но это было бы неверно, ибо ни один голос (может быть, за исключением 1-го кларнета) не поднимается на уровень индивидуального заострения, интонационной характерности. Прежде всего отметим необычайную ограниченность звукосостава всех ритмически развитых линий: 4—5 звуков (не считая хроматических ритмомотивов, основанных, впрочем, на общих формах движения). Кроме того, при всех различиях в голосах есть общие свойства, рождающие их близость, однотипность и в конечном итоге эффект слияния в неразъемном фактурном комплексе. Общими оказываются волнообразная природа звуковысотных линий, мелодические фигурации по широким интервалам, тяготение к несимметричной цезурности и, главное, — остинатная вращательность мотивов, как бы не допускающая внутримелодического развития. Мелодии, которые могли бы выделиться из цветистой фактурной массы (например, 1-й кларнет), в силу тесситурно-динамического изложения не располагают такими возможностями и тонут в многоцветье тембро-полифонической комплементарности.

Итак, линейно-наполняющие голоса неизбежно тяготеют к деиндивидуализации мелодического профиля. Комплементарно-сонорные комплексы, подвижные кластерные тутти чаще всего строятся на основе гипермногоголосия. Линеарный фактор здесь определяет внутреннюю подвижность

[Più mosso] ♩=66

Picc.

Fl.

Fl. c.-a. (G)

Ob.

C. ingl.

Cl. picc (D)

(A)

Cl. (B)

(B)

Cl.b. (B)

Tr-ba picc. (D)

ткани, ее „кипение“. В музыке второй половины XX века подобные комплементарно-сонорные зоны охватывают порою огромные временные пространства, и здесь от композитора требуется большое искусство в конструировании протяженных во времени неиндивидуализированных линий. Энергия внутреннего движения подобных линий часто поддерживается с помощью вариантных ostinati (это характерно, в частности, для О. Мессиана в первом периоде творчества). Однако не один этот прием может способствовать достижению искомого результата. Комплементарно-сонорные кульминационные пласты нередко строятся при участии таких неиндивидуальных мелодических форм, которые генетически происходят уже не от экстенсивного, а от интенсивного мелодического развертывания.

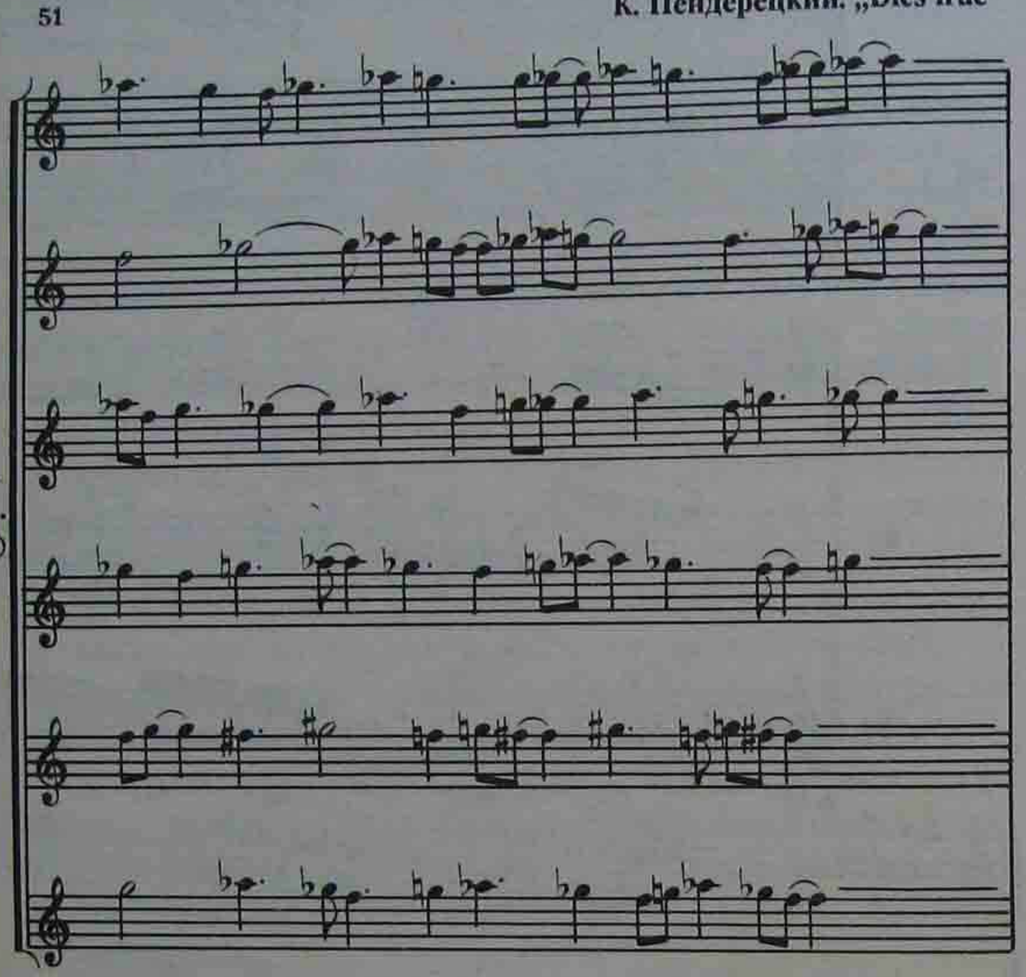
Великолепный пример тому находим в Пятой симфонии Б. Тищенко, где восхождение на плато гигантского экспрессивного напряжения осуществляется дважды: в первой части (ц. 16–18) и в третьей (ц. 52–59), охватывая во втором случае 62 такта при размере 4/4. Каждое подобное плато — растянутая во времени кульминационная зона. Внутренне подвижная („кипящая“), она концентрирует огромную по масштабу и накаленности экспрессию. В основе — движущий сонор, единый и цельный в своей эмоциональной сути. Чтобы уяснить характер мелодических (полифонических) линий, приведем фрагмент из пласта деревянных духовых (ц. 16) (см. пример 50).

Отличие от Стравинского здесь весьма предметно: никакой внутримелодической остинатности, постоянное накопление новых мелодико-фигуративных образований. Последние достаточно обобщены в своих контурах и, сменяя друг друга, создают эффект устремленного скольжения линии, ее импровизационной разомкнутости. Голоса как бы тяготеют к контрасту, к смысловому самоопределению, но не могут достичь его в силу обобщенности мелодических оборотов (преобладание гармонико-фигуративных формул).

Приведем пример крайнего выражения тенденции к нивелированию мелодической выразительности. Важно осознать, что и такие линеарно-мелодические структуры могут нести свою смысловую функцию в решении конкретной образной задачи. Естественно, эти линии предназначены для сочетаний с себе подобными для достижения того же со-

[Poco piu mosso]

норного эффекта. Вот фрагмент из оратории К. Пендерецкого „Dies irae“:



Перед нами один из немногочисленных в этой партитуре островов звучания, где мелодическое напряжение все же присутствует. Но как мелодически нивелированы и подобны друг другу голоса! Мы видим контрапункт ритмических вариантов четырехзвучной серии: *as—g—f—ges*. Голоса абсолютно идентичны по звуковому составу (варьируется лишь последовательность звуков серии). Абсолютно идентичны и интервальное строение голосов, их тембровые и регистровые характеристики. Отличен ритм. Но это отличия на основе подобий. Индивидуальные ритмические обороты не возникают нигде. Для всех голосов характерен некий общий тип ритмики. И здесь Пендерецкий стремится к равнофункциональному значению линий, не выделяя солирующих элементов. Ритмическая плотность всех голосов весьма схожа. Это линейно подвижный кластерный комплекс, интонирующий по вертикали малосекундное сцепление звуков. Возникает образ весьма специфичный — гомон толпы, ее стон, ее траурные lamento.

В системе средств, творящих сонорную композицию, важное место отводится алеаторике. Она служит сонористике своими имманентными свойствами. В процессе развития алеаторная техника прошла несколько стадий и определенными разновидностями связана с линейно-мелодическим мышлением. Эти разновидности объединяются понятием „регламентированной алеаторики“ (где подробно предписываются пути импровизации). Средствами такой алеаторики размывались четкие грани мелодических структур, вследствие чего мелос менял свою структуру и функцию. Определенные типы алеаторики культивировали новые разновидности линейно-мелодической процессуальности.

Нивелирование мелодической характерности, создание линий, предназначенных для слияния с другими подобными линиями, естественно приводит к „необязательности“ твердых очертаний мелодических контуров. Причем размывание этих контуров может коснуться как звуковысотной, так и ритмической сторон: приблизительная звуковысотность ведет за собой и приблизительность ритмического воплощения линии. Связь с традиционным представлением о „мелодическом присутствии“ определяется мерой спонтанности. Чаще всего ощущение близости к мелодическому интонированию сохраняется в условиях точной звуковысотной предуказанности, когда „размытым“ элементом оказывается темпоритмическая организация движения. Подобные мелодические линии (находящиеся, по сути, на грани понятия мелодического) можно признать олицетворением конечного результата тенденции преобразования мелоса, предназначенного для комплементарно-сонорного сложения.

Обратимся к примеру из Sinfonia larga Ė. Станковича (см. пример 52).

Восьмиголосный канон в приму создает стремительно расширяющееся звуковое пятно. Тема его основана на двенадцатизвучной шкале. Линии, не содержащие характерности, не могут различаться слухом еще и в связи со сверхстреттным характером и большим количеством вступлений. Важнейшим оказывается привнесение алеаторного начала в темпоритмическую организацию канона. Несмотря на то, что все здесь, казалось бы, предуказано автором, именно условность этих предуказаний порождает эффект спонтан-

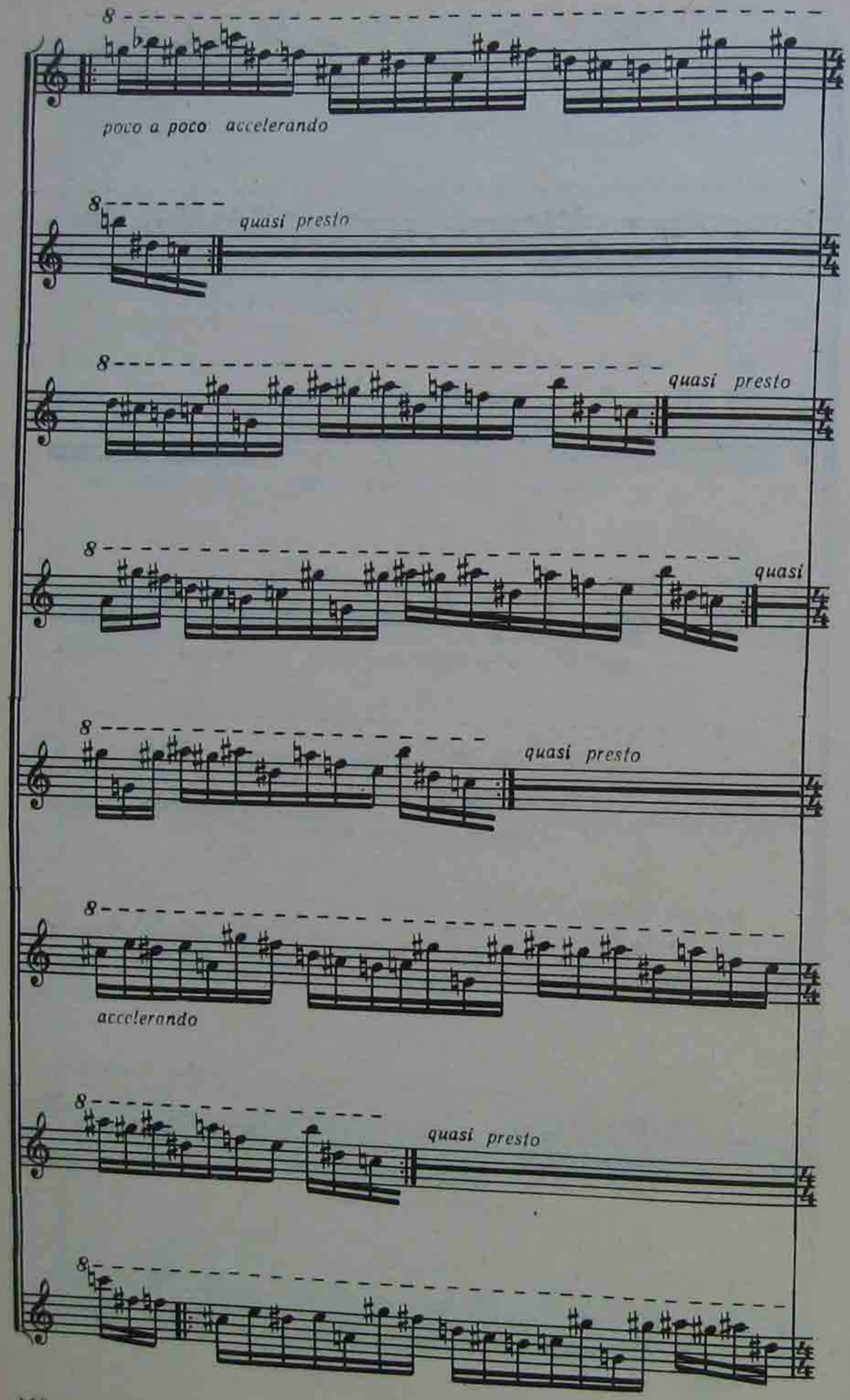
V-ni

più ff

poco a

poco accelerando

poco a poco accelerando



ности, когда дважды нельзя получить один и тот же ансамблевый результат.

Как видно, фигуры канона имеют репетиционные повторы. Вторая фигура во всех голосах снабжена авторским указанием *poco a poco accelerando*. Реально ли, однако, равнозначное воплощение *accelerando* всеми восемью ансамблистами? Конечно, нет. Понимая это, композитор хочет как бы уточнить для каждого его масштаб ускорения. Дальнейшие вращательные повторы второй фигуры канона у каждого инструмента предусматривают свой темповый режим: quasi presto, quasi allegro, quasi a tempo, quasi moderato и т. д. Добавление „quasi" — свидетельство авторского понимания условности темповых обозначений. В результате возникает различное количество ротационных повторов в разных голосах, количество импровизационной спонтанности как бы нарастает, происходит переход уже к собственно алеаторной организации движения, ощущение воздействия мелосом исчезает окончательно, торжествует чисто сонорный эффект.

Принято думать, что даже „управляемая", подробно регламентированная алеаторика служит исключительно внетональной сонорности, чаще всего кластерного типа. Во

многих случаях это действительно так. Сам принцип, порождающий спонтанность фонического результата, не может постоянно служить какой-либо единой системе фонической организации вертикали, тем более столь четко организованной системе, как классическая гармония. И все же опора на господствующее консонирование (то есть преобладание совершенных и несовершенных консонансов) также может быть достигнута на пути привлечения неиндивидуализированной мелодической линеарности с участием элементов алеаторики. Фрагмент из Струнного квартета В. Сильвестрова (ц. 4 партитуры) иллюстрирует действие принципа „ритмической приблизительности" в создании светлой консонантности.

В. Сильвестров. Струнный квартет

Легкие мелодические шорохи альта и виолончели, где гаммообразная поступенность периодически останавливается свободно ритмизованной трелью, образуют светлую квинтовую консонантность. Но фонический колорит квинты лишь господствующий, а не обязательно-

постоянный, ибо чистая квинта не всегда реализуется в этом свободном ритмическом контрапункте. Последний стремится к ритмическому унисону, который, однако, возникает лишь спорадически. Возникает особый, призрачно-дымчатый колорит лирического звучания, некий „контрапункт мелодических бликов". Все дело здесь — в строении мелодических линий. Их контуры неопределенны и лишены индивидуальности. Линии предельно близки друг другу и предназначены к слиянию. Темпоритмическая приблизительность их структуры порождает особый тип гетерофонии, преследующей достижение фонического эффекта как основополагающего. Здесь новая функция мелоса связана с организацией линейно подвижного фонового пласта.

Примеры этого раздела свидетельствуют, что неиндивидуализированная мелодическая линеарность становится источником возникновения совершенно индивидуальных и характерных образов, выполняя особую функцию в системе выразительных начал, где ведущей силой выступают внемелодические средства воздействия.

МЕЛОДИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ В ДОДЕКАФОННОЙ И СЕРИЙНОЙ ТЕХНИКЕ

Открытие додекафонного метода композиции послужило сильнейшим толчком к деиндивидуализации мелодии. Однако здесь кроется внутренняя парадоксальность.

С самого начала отказ от тональности сделал важнейшим элементом композиции мотив. Особая роль мотива (мотивов) в неупорядоченно-атональной композиции сохранилась и усилилась в упорядочено-атональной, то есть додекафонной (серийной) композиции. Эрнст Кшенек[11] в „Лекциях по двенадцатитоновому контрапункту" замечает: „Поскольку атонализм по своей организации основывается на мотивных соотношениях, он очевидно выдвигает на первый план явления мелодические". И основоположник додекафонии Арнольд Шёнберг, и другие виднейшие теоретики додекафонии подчеркивали не просто особую роль мелодического начала, но необходимость поиска новой выразительности, позволяющей достичь иных уровней информативной емкости мелодии.

Поиск новой экспрессии потребовал возрастания внутримелодического контраста, ритмоинтервальной автономизации мотивных звеньев. Звуки, свободные от ладовых связей, объединяясь, создают мотивы, также тяготеющие к оп-

11 *Křenek E.* Zwölfton-Kontrapunkt-Studien. Mainz, 1952. S. 3.

ределенной эмансипированности. В этих условиях устойчивая жанровая ассоциативность, отличающая, к примеру, каждый мотив в мелодико-тематических построениях интенсивного типа, оказывается ненужной, иначе возникли бы прямые мотивные сходства. С другой стороны, ,,цепляемость за конструкцию" неизбежно дает интервальные подобия в системе мотивных связок. Функция ритма — постоянно видоизменять такие подобия.

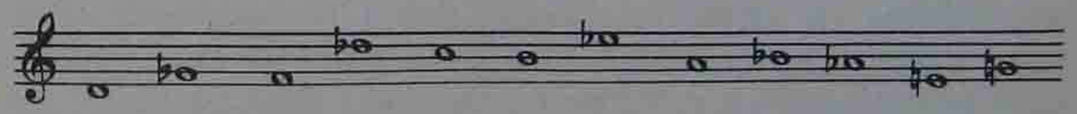
Таким образом, додекафонная композиция несет в себе следующие противоречия: стремление освобожденных от ладовой зависимости тонов к эмансипации — и нерушимая конструктивная система ряда; стремление к межмотивным внутримелодическим контрастам — и отход от жанровых ассоциаций, делающих контраст предметно ощутимым; стремление к крайней индивидуализации каждого элемента мелодии — и нивелировка характерности на уровне целого как следствие гипертрофии контраста; объективная предпосылка к симметрии в конструктивной основе техники (следование ряда и его модусов в развертывании) — и обязательность преодоления через синтаксис всех предпосылок к симметрии (синтаксис интонационный против синтаксиса конструктивного).

В таком конгломерате конструктивных свойств есть свои акценты, приводящие к нивелировке индивидуальной мелодической характерности. Это прежде всего избегание возможного ощущения тонально-ладовой связности тонов. В основе такого избегания — стремление к звукоконструкции, которая позволяет производить свободные манипуляции с исходным материалом в процессе развертывания линии: любые формы интервальных обращений, а также различные обращения целого (в том числе ракоходные, зеркально-ракоходные) и транспозиции в условиях спонтанной обратимости интервалов. Предназначенный к такой обработке исходный мелодический материал не должен содержать индивидуальных (и закрепленных) мелодических оборотов. Принципиальное отстранение тонально-ладового фактора порождает тенденцию к крайней эмансипации тонов и освобождению их от ,,пут линейности". И этот шаг (шаг к пуантилизму) был сделан уже на первом этапе развития додекафонии (техника Klangfarbenmelodie и развитие ее предпосылок).

Другим важным акцентом в противоречивой системе свойств додекафонного письма является принцип перманентных ритмических мутаций. Метротектонический способ с его тяготением к симметрии здесь не должен присутствовать вовсе. Равно должны отклоняться любые ритмомотивные прямые симметрии (тождества), дабы не возникло ощущение тематической индивидуализации отдельных мотивных формул. Таковы установки теории метода. Ниже мы увидим, как они соотносятся с практикой додекафонного мелоса в его высоких художественных проявлениях.

Существует развитая и четко сформулированная теория додекафонии. Рассмотрим ее рекомендации в части мелодического формообразования и обратимся к ,,примерам-образцам" Э. Кшенека, предлагаемым в ,,Лекциях по двенадцатитоновому контрапункту". Перед сочинением собственно мелодии Кшенек предлагает создать серию (последовательность из 12 звуков), которой суждено стать ,,строительным материалом" не только для мелодии, но и для всей композиции. В качестве образцовой он предлагает такую серию:

54



Главные критерии следующие: 1) изложение в последовательности всех 12 тонов хроматического звукоряда без повторения какого-либо из них; 2) избегание слишком большого количества одинаковых интервалов; 3) избегание сочетаний мажорных или минорных трезвучий (рекомендуется не более двух в серии), образованных при посредстве трех следующих друг за другом тонов, ибо последовательность тонов не должна приводить к ощущению их ладовой сопряженности.

На базе данной серии Кшенек строит различные мелодические структуры, показывая сначала ,,несовершенный" и ,,совершенный" варианты мелодических линий:

55

Пример 55а, предлагаемый, как и пример 55б, для исполнения на скрипке, представляется несовершенным в силу слитности (мотивной нерасчлененности) мелодического развертывания, а также вследствие слишком быстрого достижения кульминации и внезапного перехода к заключению, содержащему что-то вроде обратной реминисценции начального мотива. Серия проводится здесь дважды, и перед вторым ее проведением делается цезура. Большинство качественных позиций этой мелодии отвергается Кшенеком.

Критерии „совершенства“ примера 55б следующие: 1) фазовая структура мелодии и подчеркнутая синтаксическая расчлененность фаз и мотивов на асимметричной основе; 2) условность тактового членения, несущественность метрически сильной доли; 3) трехкратное проведение серии, позволяющее создать собственно мелодическую форму при строго соблюдаемом условии *несовпадения* окончаний серии с синтаксическими цезурами; 4) достижение кульминации через относительно долгий период (2-я фаза); 5) самый низкий и самый высокий тоны встречаются только по одному разу; 6) штриховое разнообразие и темповые „качания“ (особая роль включения pizz.) для максимальной индивидуализации фаз (и мотивов); 7) спонтанное применение интервальных обращений, иногда зеркальных обращений целых мотивов.

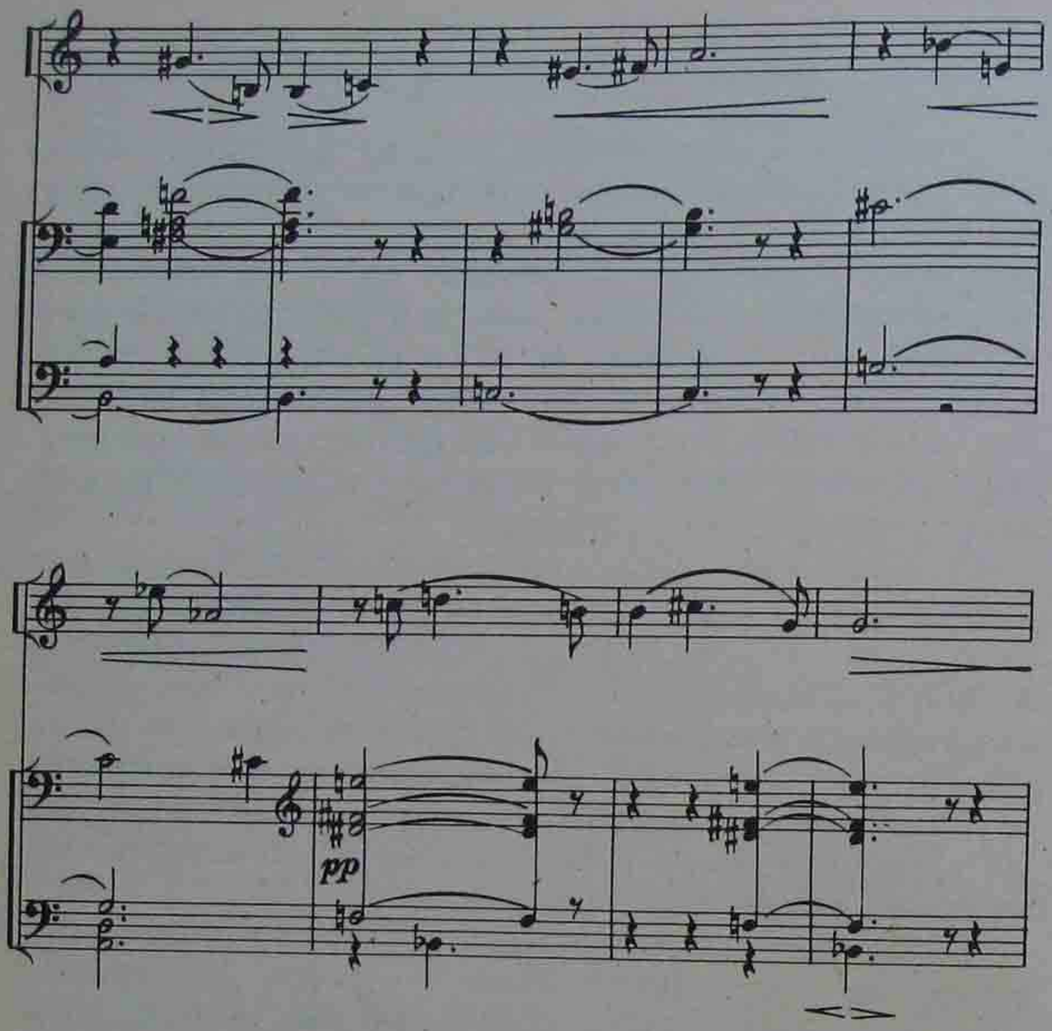
Мелодия эта действительно обнажает принципы техники и ее противоречия. Догмат неуклонного проведения серии без звукоповторов (последние возможны лишь как репетиционные) сосуществует с правилом избегания однотипных по звуковысотным контурам мотивов (при этом ритмические повторы иногда возможны, ср. т. 1 и 8). Стремление придать каждой фазе, каждому мотиву „свой“ облик здесь очевидно. Но гипертрофия мотивного контрастирования (индивидуализации) не дает слуху возможность выделить ведущие мотивно-тематические формулы.

Одновременно пример это демонстрирует возможность (и желанность) связи с традиционными принципами формообразования: волнообразная пластика линии, достижение единой кульминации и спад экспрессии после нее, репризные моменты в заключительных фазах, ритмическое разнообразие как источник „интонационной событийности“, возникновение интервально плотных *скрытых* линий (чаще — среднего скрытого голоса), линейно скрепляющих интервально разреженную ткань.

Рассмотрим теперь примеры из „живой“ практики додекафонии и обратимся сначала к образцу, иллюстрирующему совпадение с инструктивно-учебными рекомендациями Кшенека. Приведем тему Вариаций для оркестра ор. 31 А. Шёнберга:

А. Шёнберг. Вариации для оркестра, ор. 31

56



Мелодия виолончелей имеет ту же фазовую, асимметричную природу структуры. Расчлененность на фазы (порой равные мотиву) здесь не менее наглядна. Шесть разделительных цезур фиксируют внимание на каждом участке мелодии, ни один из которых не претендует, однако, на главенствующую роль (не закрепляется в буквальном повторе). Вместе с тем скрепляющий тематический знак здесь есть: это начальная ритмическая формула ♪♩. ♪♩, повторяемая (измененно) в т. 3 и в конце (т. 10—12). Подобно мелодии Кшенека, тема Шёнберга также содержит квазирепризный момент, и создается он исключительно ритмическими сходствами. Все остальные качественные критерии совпадают с рекомендациями Кшенека (это и понятно: ведь Кшенек выводил их прежде всего из стиля Шёнберга). Первые пять

тактов мелодии проводят основную серию: *b—fes—ges—es—f—a—d—cis—g—gis—h—c*. Следующие семь тактов проводят ту же серию, но транспонированную от *g*: *g—cis—h—d—c—as—dis—e—b—a—fis—f*. Однако транспонированный вариант серии дается в строгом ракоходе следования тонов и одновременно в зеркальном обращении последней и исходной фаз первых пяти тактов. В середине второго проведения серии даются свободные интервальные обращения (т. 8—9). Таким образом, по сравнению с Кшенеком Шёнберг прибегает к конструктивно более сложному решению целостной мелодической структуры (добавляется транспонировка и инверсия).

Есть еще одно отличительное качество в этой мелодии: после первого проведения серии дается цезура (Кшенек рекомендовал этого избегать). Но есть в мелодии и вторая цезура (рубеж тактов 7—8), гораздо более радикально членящая линию. Это главная цезура. Серийная конструкция мелодии делит ее так: 5 т. + 7 т. Но главная цезура делит тему в пропорции 7 т. + 5 т. (инверсия серийного членения). Смещение главного синтаксического рубежа сильно ослабляет действие цезуры между серийными проведениями (и это согласуется с „нормой“).

Остается выяснить, почему Шёнберг обратился к транспозиции серии от *g* во второй фазе серийного развертывания. Этот вариант серии лежит в основе вертикальных формул сопровождения первых пяти тактов. Соответственно, сопровождение следующих семи тактов содержит ракоходное обращение главной серии (от *b*). Так решает Шёнберг вопрос связи мелодии и гармонии. Фантазия композитора являет здесь чудеса преодоления строгого серийного канона, рождая мягко диссонирующую вертикаль с преобладающим воздействием терцового фонизма.

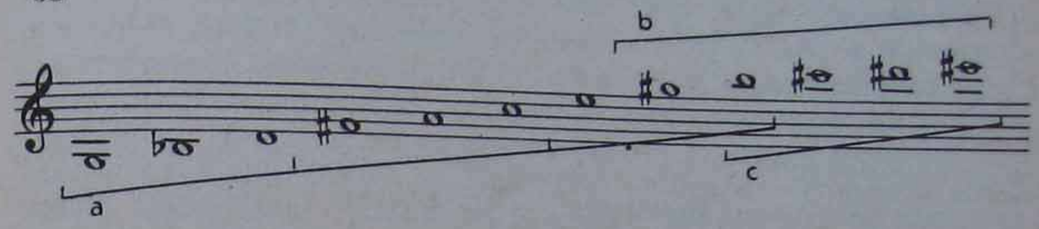
Приверженность „правилам“ отличает далеко не все произведения, созданные под воздействием додекафонной техники. Наиболее высокие творческие удачи отмечены сугубо индивидуальным преломлением „технического канона“, а стало быть, несут в себе предпосылку выхода в свободный формообразующий процесс. Выдающимся примером такого мелодического творчества является Скрипичный концерт А. Берга, начальное соло из которого мы рассмотрим:

57

Здесь намеренно приведен развернутый фрагмент мелодической линии, чтобы показать технику преломления додекафонной тематической посылки на разных фазах развития.

Первая фаза излагает собственно тематический материал — мелодическое восхождение, объемлющее 12-тоновую серию и завершаемое мелодической каденцией *e—es*. „Чистая" серия, к которой прибегает Берг, выглядит следующим образом:

58



Как видим, 12-тоновый ряд излагается без звукоповторов. Но на этом заканчивается сходство с „типовыми рекомендациями". Первое, и важнейшее нарушение — движение по терциям, а потом — по большим секундам. Последовательность терций образует чередование минорных и мажорных трезвучий (отмечено скобками); таким образом, возникает качество, принципиально отрицаемое теоретическими предпосылками. Второе нарушение состоит в том, что тематическая фаза мелодии (ц. 15) содержит четырнадцать звуков, то есть больше серии, но добавленные звуки не становятся началом следующего серийного проведения — они просто приращены как мелодическая каденция, благодаря которой и возникает образ нежного лирического вздоха. Третье нарушение — в слитности мелодического движения, его ритмической монолитности, не направленной на дробномотивные расчленения.

Дальнейшее движение возвращает нас к строгой серийности (ц. 25). Тема дается также от исходного *g*, но в точном зеркальном нисхождении. Это вторая экспозиционная фаза, после которой начинается развитие. Важно, что тема проводится и третий раз (ц. 35), снова в „зеркале", но транспонированном от *fis*. И важно это потому, что каждое проведение темы идентично первой фазе по ритмическому рисунку (третий раз — его триольный вариант) и каждое завершается дополнительным тоном — 13-м. Существенны также симметричные следования одинаковых ритмомотивов (ц. 35). Заметим к тому же неукоснительное действие техники плав-

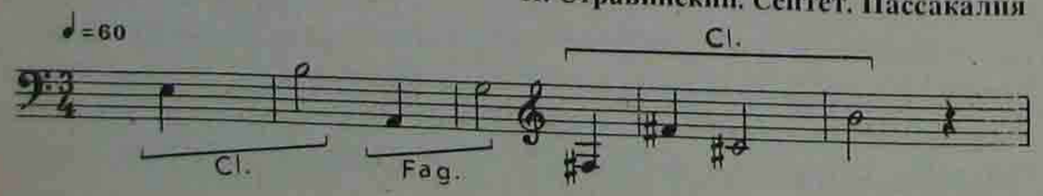
ного перехода на стыках фаз. Все это — классические признаки тематического мышления, желание заострить внимание на характерных, „внушаемых“ оборотах, опереться на ведущие, закрепленные в повторах мотивные идеи. Берг создает тематическую линию подчеркнуто *индивидуализированную*, неповторимую, навсегда западающую в память.

А какова же судьба серии? Она то распадается, то возникает, чтобы распасться в солирующем голосе окончательно. Между вторым и третьим проведениями темы-серии дается своеобразная „интермедия“ (ц. 30), в основе которой лежат лишь восемь звуков и свободные звукоповторы. После третьего проведения серии от звука *g* в ц. 35 начинается новый этап развития, состоящий из двух фаз (с разделительными *g* и *gis* в т. 2 ц. 40). Первая фаза объемлет следующую звукопоследовательность: *g—c—b—as—fis—f—d—h—c—as—c—es—d—f—g—gis* (скобками отмечены повторяемые звуки, необходимые Бергу для тематического закрепления ведущих мотивов). Вторая фаза содержит такую звукопоследовательность: *g—gis—b—c—d—e—f—as—ces(h)—b—d—b—g—as—f—es—cis—h—a*. И здесь мы видим свободную повторяемость звуков. Наконец, завершающая фаза (от т. 3 ц. 45 до т. 1 ц. 50) опирается на звукопоследовательность *g—e—cis—a—f—d—c—b—as—c—es—ges—b—d—f—g—a—h*, также содержащую свободные звукоповторы. Во всех этих фазах общим с додекафонией является лишь двенадцатизвучие, трактованное без всякого согласования с догматической нормой серийного развертывания. Свободно преломленная, разомкнутая додекафонная основа творит особую пластику мелодического изгиба, отразившего тончайшие светотени лирического излияния.

Понятие серии родилось в додекафонной практике, но вскоре обрело автономное трактование. При этом в качестве исходной теоретической посылки действует рекомендация: серийная структура должна избегать открытых тонально-ладовых звукосвязей. Таким образом, выйдя из додекафонии, серийная техника продолжала служить „упорядоченному атонализму“. Однако пример из Берга показывает, насколько далеко от правил и предписаний может уходить живая практика. Рассмотрим теперь примеры серийной мелодии и обратимся к теме второй части — Пассакалии — из Септета Стравинского.

59

И. Стравинский. Септет. Пассакалия



Первое изложение этой остинатной темы весьма напоминает известную технику Klangfarbenmelodie. Его абсолютное выражение — в полной тембровой автономизации каждого тона. Это требует особых предпосылок звуковысотной линии. Чаще всего следование таких „раскрашенных“ тонов вовсе порывает с линейностью, приводя к чистому пуантилизму. В данном случае Стравинский не стремится к абсолютному воплощению принципа, прибегая к мотивным темброгруппировкам. В цитированном первом изложении тему следует в большей мере трактовать как начальную серию — некую конструктивную данность, не имеющую индивидуальных характерностей, запоминаемых детально. Тема образуется следующей 16-звучной серией: *e—h—a—g—fis—gis—cis—h—g—fis—gis—g—a—c—gis—a*. Серия эта проводится остинатно, но меняет свой тематический облик, становясь монотембральной и более линейной. В политембральности ее первого появления видно не столько стремление к пуантилизму как таковому, сколько желание абсолютизировать идею скрытой полифонии: мелодическая линия содержит внутреннюю вариантную имитационность, и мотивные звенья этих скрытых имитаций раскрашены тембрально. Гипертрофия принципа скрытой полифононии приводит к схожести с пуантилистической техникой. Но как бы то ни было, сопряженность тонов осуществляется лишь с помощью ритма и тембра. Мотивные звенья расчленены тембрально, линия разорвана. К тому же тембровая мозаичность множится на невероятно низкую интервальную плотность. Все это предельно деиндивидуализирует приведенную линейную структуру.

Но Стравинский великолепно чувствует потребность формы в структурах, которые воспринимались бы как *мелодико-тематические*. Поэтому уже в Пассакалии на базе показанной серии он строит более характерные собственно мелодические линии. Весь „ход“ Септета направлен к завершающей „Жиге“, которая и становится апогеем темати-

ческой концентрированности. При этом тема „Жиги“ (фуги) строжайше базируется на той же серии:

Как глубоко преобразовалась она! Ритм заострен, индивидуален. Более того, он рождает опорную линию (но не метрическую!). В ней-то и акцентируется тон *gis*, который служит подлинной тоникой, стягивая к себе весь ход серии. Последняя перестает быть конструкцией и становится темой в классическом понимании. Завершение темы на *gis*, а не на *a* — последнем звуке серии — нужно Стравинскому для создания чувства тоникальности. Последний звук *a* всегда начинает линию противосложения. Так в пределах одного произведения композитор демонстрирует различные смысловые наклонения серийного принципа в мелодическом формообразовании.

В сложно организованной интонации мелодия выступает в роли важнейшего элемента многослойно организованной ткани. Мелодия влияет на структуру целого, и в свою очередь, эта целостная звуковая ткань (контекст мелодического существования) влияет на мелодию. Сложная ткань организуется по принципу функциональной координации выразительных средств. Такая координация и лежит в основе того, что принято называть *фактурой*. К ее рассмотрению мы и переходим.

Глава III

ФАКТУРА

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Музыкальное произведение можно представить как последовательность интонационных построений. Сама же интонация обычно содержит несколько знаковых сообщений. Каждый такой информативный импульс, не существуя сам по себе будучи предназначен лишь к слиянию с другими, вместе с тем имеет свое место в звуковом пространстве интонации, конкретное оформление, свой „рисунок“. В создании музыкальной интонации принимает участие большое количество выразительных факторов. Ритм может выступать двояко: как сила, творящая совершенно индивидуальный контур, и как сила, образующая непрерывную пульсацию фона. Звуковысотный фактор определяет линейный (мелодический) и вертикальный (гармонический) параметры. Синтаксис действует по-разному в интонационно-ведущих и во вспомогательных пластах ткани. Даже динамика (не говоря уже о тембре) может быть разной для разных слоев музыкальной ткани, символизирующих разные „знаковые сущности“ музыкальной интонации.

Мы свободно оперируем понятиями „музыкальная ткань“, „изложение“, „склад“, подразумевая под ними некий целостный, конечный результат объединения различных компонентов выразительности. Все они выступают в значении определенной „данности“: данные ткань, изложение, склад. В определенном смысле эти значения служат синонимами понятию „фактура“. Однако последнее включает в себя еще одно важное дополнение к названным значениям. Фактура означает также координационное соотнесение компонентов ткани, их функциональное взаимодействие, внутреннее функциональное устройство музыкального изложения.

Существует множество вариантов определения фактуры, что свидетельствует о сложности самого понятия (при всей

его кажущейся очевидности), его многогранности и некоторой конечной неуловимости. Приведем важнейшие из них, ибо только ,,сумма попыток" приблизит нас к пониманию этого значения.

Ю. Н. Тюлин определяет понятие фактуры как ,,совокупность приемов изложения музыкального материала", ,,область, в которой рассматривается не только процесс развития музыкального материала (в соответствующих структурах), а выразительные средства сами по себе, в их взаимодействии, взаимопроникновении, совокупности и единстве"[1].

В учебнике Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана предлагается следующее определение: ,,Характер, соотношение и функции одновременно развертывающихся компонентов произведения или его отрывка"[2].

В. Н. Холопова так определяет фактуру: ,,строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих ее голосов"[3].

Как видим, все определения фиксируют отношение и функции компонентов ткани. Одновременно указывается на значение конкретного *характера* этих компонентов. Из этого следует, что фактура в каждом отдельном случае должна рассматриваться как явление достаточно индивидуальное (в отличие, скажем, от понятия ,,склад", имеющего более обобщенное значение).

Определение Е. В. Назайкинского содержит существенное дополнение к приведенным: ,,Трехмерная музыкально-пространственная конфигурация звуковой ткани, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов"[4]. Иными словами, фактура определяется здесь как категория музыкально-звукового *пространства*. Не забыто здесь и время: фактурная горизонталь не что иное, как развертывание во времени.

---

[1] *Тюлин Ю. Н.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. М., 1976. С. 6.

[2] *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967. С. 331.

[3] *Холопова В. Н.* Фактура. М., 1979. С. 4.

[4] *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М. 1982. С. 73.

Таким образом, суммарное определение включает в себя категории качественных характеристик компонентов ткани, их функциональных отношений, пространственного размещения и существования во времени.

Вертикальный параметр фактуры определяется звуковысотными отношениями. Мы прекрасно чувствуем распределение фактурных голосов или целых ,,слоев" по вертикали. Это — распределение в пространстве. Простое расположение аккорда — уже фактурный момент. И он может иметь индивидуальные качественные характеристики и даже нести в себе признаки стиля. К примеру, тесное расположение трезвучия в низком регистре, столь свойственное Бетховену (см. начало ,,Патетической" сонаты), совершенно не свойственно Шопену, который ценит ,,воздух" в аккорде и в конечном итоге его краску (,,хрому").

Горизонтальная координата определяет жизнь фактурных формул во времени, их варьирование вследствие изменений звуковысотных отношений под воздействием меняющейся фактурной вертикали, изменения плотности, внесение темпоритмических нюансов и пр. На уровне целой композиции фактурная горизонталь определяет либо однотипность, либо контрастность, непрерывность или дискретность, а также эпизодичность жизни отдельных фактурных комплексов.

Глубинный параметр фактуры требует особого обсуждения.

ФИГУРО-ФОНОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ В ФАКТУРНОМ ЕДИНСТВЕ

Еще в начале нашего века психологи выдвинули тезис о неуклонном действии принципа фигуро-фоновых отношений в системе образного восприятия. Иными словами, все видимое (и вообще воспринимаемое) расслаивается сознанием на фигуру (главный объект) и фон (оттеняющий, контекстуальный объект). Психологи указывали, что в одной и той же воспринимаемой структуре сознание в принципе вольно выделить различные элементы в значении фигуры или фона, менять функции элементов. Фигура может быть расположена перед фоном, позади его, даже в плоскости фона, может перемещаться в пространстве в зависимости от

переключения следящего внимания. Важно то, что в любом случае, всегда сознание будет выделять фигуру и фон.

Искусство отличается от наблюдаемых жизненных реалий тем, что оно заботится о направленности фигуро-фонового восприятия. Еще до открытия перспективы в живописи художники ,,назначали" фигуру через композиционный контекст полотна (так устроены, к примеру, иконы). С открытием перспективы возникают реальные ,,планы": передний, средний, дальний, и художник оказывается волен разместить фигуру в любой зоне пространства. Существуют и многофигурные живописные композиции (наподобие контрастной полифонии). Изучавшие восприятие живописи фиксировали определенную последовательность ,,хода внимания" при рассматривании картины. Главная фигура (главный ,,знак", объект) обычно фиксируется прежде всего, затем взгляд изучает детали фона, а потом вновь неизбежно возвращается к фигуре. А далее? ,,И начинается основное — та внутренняя перестановка смыслов и суждений... та сумятица духа, в которой рождается действительно прочное произведение, настоящий образ искусства"[5]. Так исследователь живописи В. Библер характеризует конечный, высший этап восприятия произведения: слияние всего — фигуры, фона, ритма, колорита в вихре движущегося сознания, стремящегося к обретению целого.

Музыка точно так же заботится о соблюдении этого принципа, более того, вырабатывает бесчисленное множество вариантов решения фигуро-фоновых отношений в интонационной структуре. Здесь-то и сказывается глубинный параметр фактуры. Е. В. Назайкинский замечает: «Даже в произведениях, рассчитанных на один инструмент, всегда в какой-то степени кроме вертикали и горизонтали проявляют себя и глубинные свойства, позволяющие прибегать при описании фактуры к метафорическим определениям ,,рельефность", ,,выпуклость", ,,оттенение", ,,перспектива", ,,воздушность звучания" и т. п., содержащим в себе скрытое указание на глубину»[6]. Вместе с тем в конкретных интонационных структурах принцип фигуро-фоновых отношений воплощается далеко не всегда наглядно и далеко не всегда через ,,глубинный фактор".

Приведем несколько различных примеров, иллюстрирующих возможность неоднозначного решения этой проблемы.

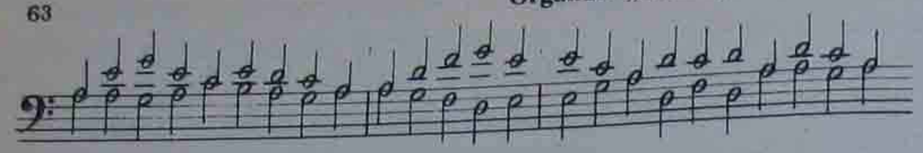
61 Л. Бетховен. Соната № 31 для фортепиано, ч. III

62 И.С. Бах. Прелюдия f-moll, ХТК, т. I

[5] *Библер В.* Салоны Дидро, или Парадоксы просвещенного вкуса // Художественная культура XVIII века. М. 1976. С. 45.

[6] Цит. изд. С. 77.

63 **Organum „Cunctipotens genitor“ (XI в.)**



Л. Бетховен. Увертюра „Эгмонт“

64 **Sostenuto non troppo**

Условимся, что такие понятия, как фигура, фон, перспектива и, наконец, пространство, в музыке воспринимаются весьма специфично и во многом условно. Действительно, следует предварительно договориться, во-первых, о том, *что* служит фигурой в музыкальной интонации. Во-вторых, как определять, на каком „плане“ условного интонационного пространства расположена фигура: на переднем (перед фоном), на заднем (за ним) и т. д. Ведь запись, обнажая расслоение фактурных пластов по вертикали, не раскрывает „глубинных“ определителей. Они возникают лишь в звуковом одушевлении записи, в исполнении, то есть в восприятии.

И все же огромное количество сочинений, где господствует более или менее индивидуализированный мелос, в само́м вертикальном расслоении ткани содержит прямое указание на „глубинную перспективу“. Наиболее простым и естественным в восприятии является выделение ведущей мелодической линии в качестве фигуры (или, как ее часто называют, рельефа). Если композитор хочет создать максимально коммуникативный образ, он стремится к такой фактуре, которая ясно делится на мелодию (рельеф) и фон (аккомпанемент). По аналогии с визуальным пространственным восприятием и в музыке существует предпосылка для пространственного определения фигуры.

Пример 61 представляет собой классический образец гомофонной фактуры. Это такой тип соотношения компонентов, который не вызывает никакого сомнения у слушателя в том, *что* здесь фигура и *где* она. Ритмически инертный аккомпанемент и легкое парение изысканной мелодии однозначно диктуют распределение функций. Эффект парения обязан прежде всего ритму мелодии: показ всех сильных долей („песенная“ симметрия) и принципиальное избегание внутритактовой симметрии, „скольжение“ сквозь относительно сильную долю (размер 12/16). В результате в песенно-ариозное начало привносятся черты повествовательности. Но поскольку Бетховену нужен здесь голос лирически исповедальный, он не заставляет мелодию покидать вокальную тесситуру, и фактурное „вознесение“ мелодии осуществляется за счет опускания аккомпанирующего пласта.

Гораздо сложнее дело обстоит в Прелюдии фа минор Баха (пример 62). Перед нами образец фактуры полифонической, и однозначное слуховое определение фигуры здесь становится весьма проблематичным. Впрочем, первые полтора такта не оставляют сомнения в том, *что* относится к материалу рельефа и *где* он расположен. Начиная с середины второго такта ситуация осложняется. Следует учесть, что первым интерпретатором, воспринимающим композиторскую идею, является исполнитель. От него во многом зависит, как будет усваиваться слушателем фактура, подобная этой. Бах, в сущности, предлагает „двухфигурную“ интонацию. Верхний пласт, распределенный между двумя верхними голосами, содержит активное и весьма индивидуальное мелодическое напряжение. Нижний, также охватывающий два голоса, имитирует главную (тематическую) интонацию прелюдии. Его кварто-квинтовый секвенционный ход рождает иллюзию троекратного имитирования. Исполнитель здесь волен акцентировать внимание либо на верхнем, либо на нижнем пласте, как бы „назначая“ ведущую фигуру. Может он создать и ощущение равенства (пожалуй, наиболее верный путь). Но восприятие монолинейно в том смысле, что слух всегда избирает ведущую „линию слежения“ для каждого данного момента. Другой вопрос, что он может переключаться от голоса к голосу и в конечном итоге все равно зафиксирует присутствие двух фигур. Возникает лишь

один вопрос: если данная фактура оценивается как двухфигурная и мелодическая энергия распределяется, по сути, между всеми голосами, то что выступает в значении фона? Во-первых, сами рельефы, а во-вторых — гармония, скрытая в мелодических фигурациях и в тех участках линий, где приостанавливается индивидуально-мелодическое движение и голосоведение начинает „работать“ на гармоническое наполнение ткани. В первых полутора тактах гармонический фон отчетливо сформулирован в фактуре. Далее фоновые голоса (подобно рельефно-мелодическим) начинают постоянно перераспределяться в фактурных пластах. Рождается поразительно гармоничное, внутренне подвижное интонационное единство.

Органум (пример 63) с точки зрения фигуро-фоновых отношений и реализации „глубинного“ параметра фактуры, на первый взгляд, просто не может быть оценен. И это несмотря на то, что голоса этого моноритмического органума функционально определены самим стилем: нижний — vox principalis (ведущий голос), верхний — vox organalis (украшающий). Казалось бы, ведущий (хоральный) голос должен доминировать. Действительно, по сравнению с верхним нижний значительно более пластичен, в его звуковысотной линии преобладает поступенность. Линейное напряжение верхнего голоса значительно слабее. Обилие скачков, широких ходов — все это говорит о том, что верхний голос „прибавлен“ для достижения особой фонической краски. Исполнительское (динамическое) усиление нижнего голоса может вывести его в ранг фигуры. Но этого не позволяет стиль. Голоса сближены не случайно: они мыслятся как единое целое, а потому динамически равноценны. Пласт нижнего голоса не в состоянии побороть включения верхнего. Что же здесь выступает в значении фигуры? Та самая сонорная вертикаль, ради которой движется vox organalis, которой фактически подчинены оба голоса, не способные в данных условиях на линейно-фигурное самоутверждение. Итак, в качестве фигуры выступает „фактурный результат“. Иными словами, вертикальный параметр берет на себя функцию фигуры, горизонтальный — функцию фона. Феномен органума в основе своей и содержал переключение внимания от линейно-мелодического эффекта к вертикально-фоническому. На этом основана эксплуатация фактуры органума и в музыке XX века.

Следующий пример (64) представляет собой хорально-гармонический, аккордовый тип фактуры. И здесь проблема выделения фигуры также весьма неординарна. Как и в органуме, голоса слиты в ритмическом унисоне. Кажется, что в силу тесситурного положения верхний голос может взять на себя функцию мелодической фигуры (частично это и происходит). Но окончательной „победе“ верхнего голоса, кроме ритмической невыделенности, мешает активная линия баса. Важно, что все голоса мыслятся слиянными в гармонии. Последняя необыкновенно активна функционально. На кратком промежутке дается охват трех тональностей (f-moll—As-dur—c-moll). Этот модулирующий ход и функционально-гармонический, а не сонорно-фонический, как в органуме, распорядок движения и есть главная фигура, то есть снова фигура и фон слиты, так как вертикаль, творимая линейным голосоведением, выступает фигурой на фоне последнего. Правда, параметр фигуры здесь вертикально-горизонтальный, поскольку в основе ее лежит функционально-гармоническое *развертывание*. Укажем на еще одно обстоятельство: это громкостная динамика, выступающая в значении ведущей „линии слежения“. Линия убывающей звучности — diminuendo — творит одну из важнейших характерностей образа этой бетховенской интонации. Перед нами замечательный пример сложно организованной фигуры: верхний голос + гармонический ход + динамика, не имеющей своего отдельного места в структуре целостного фактурного комплекса.

Рассмотренные примеры объемлют далеко не все варианты фактурного решения фигуро-фоновых отношений. Ниже мы будем касаться и других способов их фактурного воплощения.

ОСНОВНЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ ФАКТУРЫ. МОНОДИЧЕСКАЯ ФАКТУРА

Рассказать о всех фактурных вариантах не представляется возможным — их огромное количество. Кроме того, даже типовые, наиболее „тиражированные“ варианты у больших

мастеров всегда предстают в достаточно индивидуализированном виде. Характерное заострение через фактуру вообще следует признать важнейшим стилеобразующим моментом. Это обстоятельство стало одним из стимулов возникновения обширной литературы по фактурным проблемам[7].

И все же великое множество фактурных построений может быть сведено к нескольким важнейшим разновидностям.

Отметим прежде всего два самых крупных типа: *монодический* и *многоголосный*.

Монодическая фактура — древнейшая по происхождению. Европейская музыка лишь в IX веке начала отход от монодических форм. Русская профессиональная музыка развивалась на основе монодии вплоть до XVII столетия. Профессиональные культуры неписьменных традиций народов Востока, сохранившие свою практику и в наши дни, имеют многовековую историю, располагают различными развитыми формами и базируются исключительно на монодической фактуре.

Живая практика европейской музыки периода расцвета многоголосия отнюдь не исключает монодическую фактуру. Она оказывается вовлеченной в сферу инструментальной стихии и обнаруживает способность к усвоению полифонии, гармонии, сонорики, сохраняя при этом свои основные признаки. Время от времени монодическая фактура выступает в значении базовой основы для развертывания целой композиции. Большинство произведений для сольных струнных и духовых инструментов, созданных в эпоху барокко и в XX веке, предусматривают либо очень важную, либо исключительно преобладающую роль монодического развертывания. Необыкновенно обогатила монодическую фактуру оркестровая и ансамблевая практика. Испытала она воздействие и современных техник, вобрав в себя эффекты пространственной стереофонии и тембрового контраста.

---

[7] Более подробно вопросы фактуры освещены в следующих работах: *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973; *Скребкова-Филатова М. С.* Фактура в музыке. М., 1982. Наиболее компактно проблема фактуры рассмотрена в упоминавшейся книге В. Н. Холоповой „Фактура“, которая прежде всего рекомендуется в качестве вспомогательного учебного пособия.

Следует отличать понятия *монодии* и *монодической фактуры*. Монодия включает в себя древние, собственно монодические формы: грегорианские и знаменные песнопения, восточные монодические формы. Монодическая фактура — понятие более широкое. Оно объемлет древние монодические формы, но и выходит далеко за их пределы. Монодическая фактура подразумевает создание такой звуковой ткани, которая воспринимается как *однолинейная*. Это не означает, что она всегда одноголосна в строгом смысле. Несколько голосов и даже несколько тембров могут сливаться в унисоне или в „лентах“ октавных удвоений, но всегда это должно порождать чувство выдержанной *однолинейности*. Такие элементы монодической фактуры, как скрытая полифония, скрытая гармония, гармонические фигурации, включенные в процесс мелодического развертывания, до тех пор могут считаться элементами собственно монодической фактуры, пока они не нарушают господство однолинейности в *восприятии* мелодического процесса.

Таким образом, монодическая фактура может включать элементы многоголосия, но направленные на обогащение однолинейности, а не на ее преодоление и разрушение. В этом смысле *многоголосная* фактура являет собой альтернативу мелодической, ибо опирается на принцип *многолинейности*.

Монодическая фактура может тяготеть к многоголосию, „расслаиваться“. Эта тенденция рождает гетерофонию. В свою очередь, многоголосие может стремиться к фактурно-монодическому эффекту (например, всякого рода „ленточные движения“ параллельными удвоениями в октаву и другие интервалы, включая кластерные параллелизмы). Но в обоих случаях фактурный результат остается в сфере многоголосия.

Из сказанного очевидно, что монодическая фактура — явление неоднородное и содержит целую систему разновидностей. Главные из них следующие:

1) монодическая фактура вокального распева, соответствующая стариной хоральной монодии;

2) монодическая фактура без скрытого многоголосия (сюда относятся и образцы первой фактурной разновидности);

3) фактура со скрытым многоголосием;

4) сольная монодическая фактура (она может включать в себя признаки первых трех разновидностей);

5) туттийная монотембральная унисонная фактура;

6) туттийная монотембральная монодическая фактура с октавными дублировками;

7) туттийная политембральная фактура — унисонная и с октавными дублировками;

8) монодическая фактура как результат линейного следования разнотембровых мотивов и звуков с элементами стереофонии: сближение монодичности и пуантилизма.

Подробно образцы монодической фактуры рассмотрены в главе о мелодии. Хотя приведенные примеры не охватывают всех разновидностей, изучающему вопросы фактуры целесообразно самостоятельно рассмотреть различные образцы, соответствующие обозначенным типам. Следует помнить, что каждое конкретное фактурное решение достаточно индивидуально. Именно индивидуализация творческого решения той или иной фактурной разновидности (это в равной мере относится и к многоголосным фактурным типам) составляет важнейшую композиторскую задачу. Примером может служить решение политембрального унисона, каждый раз зависящее от определенных интонационных обстоятельств, конкретных стилевых норм и местоположения данного фактурного фрагмента в композиции.

Коснемся кратко проблемы фигуро-фоновых отношений в монодической фактуре. Здесь глубинный параметр поглощен горизонтальным и выявляется не столько на уровне собственно фактурном, сколько на уровне *мелодической* структуры. Мелодическое развертывание содержит зоны большей или меньшей индивидуализированности. Они и вступают в отношения фигуры и фона. К примеру, соотношение таких понятий как ядро и развертывание, мелодически заостренных и общих форм движения, кульминационных фаз и предыктов (постыктов) — все это в контексте монодической фактуры отражает глубинный параметр, то есть фигуро-фоновые отношения. Есть примеры, где они совершенно вуалируются и в сущности выводятся из активной сферы действия. В финале Сонаты си-бемоль минор Шопена лишь условно в качестве выделяемой фигуры можно принять начальный ,,фактурный импульс“ и кульминационные подъемы. В других же случаях, где монодическая фактура опирается на контрастно-мелодический тип развертывания, эти отношения выступают более наглядно.

МНОГОГОЛОСНЫЕ ФАКТУРНЫЕ ТИПЫ

Многоголосие предлагает еще более развитую систему фактурных разновидностей, а главное, значительно большее, практически бесконечное количество индивидуальных фактурных решений. Главные фактурные виды многоголосия могут быть сведены к следующим:

1. Фактура типа ,,органум“.
2. Полифоническая фактура, представленная:
   а) гетерофонией,
   б) развитой подголосочностью,
   в) контрапунктом,
   г) имитационно-контрапунктической фактурой,
   д) комплементарно-сонорной полифонией,
   е) ритмической полифонией.
3. Аккордово-гармоническая фактура.
4. Гомофонная фактура с различными типами фигуративного наполнения.
5. Гомофонная фактура с участием дублировок.
6. Разновидности полиморфной фактуры.
7. Полифония пластов.
8. Пуантилистическая фактура.
9. Фактура с участием ,,мобильных“ элементов (алеаторный склад).
10. Нефиксированные записью фактурные комплексы электронной музыки.

Поскольку в каждом из названных фактурных типов можно наметить различные подвиды, остановимся кратко на каждом из них.

Многоголосная фактура типа *органум* — самая ранняя в европейской профессиональной музыке (см. пример 63). Наиболее древняя форма — ,,параллельный“ органум, в основе которого лежат квинто-кварто-октавные удвоения, движущиеся параллельно. Он мог быть двухголосным, содержащим движение параллельными квинтами, но мог быть и четырехголосным.

Старинная техника ,,nota contra notam“ породила не только ,,непараллельный“ органум (пример 63), но и разные

комбинационные типы, в которых может преобладать параллельное движение, но периодически нарушаемое, либо приводимое к октавным цезурам. Для нас важно, что сам тип такой фактуры, будучи предшественником и гармонии и полифонии, порождает сонорно-фоническую природу вертикали. Это обстоятельство и послужило стимулом для актуализации такой разновидности фактуры в музыке XX века, разумеется, в иной системе интервальных отношений между голосами (см. „Мессу" Стравинского). Различные сонорно-фонические решения органума и есть путь индивидуального решения фактурного стереотипа.

Техника „nota contra notam", развиваясь на протяжении веков, меняла систему интервальных отношений в вертикали и постепенно включала моменты мелодического оживления в голосах. Так называемый фобурдон предусматривает опору на движение параллельными секстаккордами, градуалы Перотина остро ритмизованы, ибо опираются на систему ритмических модусов, но сохраняют принцип nota contra notam, а старинный кондукт несет в себе идею разрушения „ритмического унисона".

Conductus „Quis tibi Christe meritas" (XIII в.)

65

Здесь уже намечается путь к той фактуре, которая получила название полифонической.

Полифоническая фактура содержит множество разновидностей, и мы укажем лишь важнейшие, вокруг которых группируются различные подвиды фактур, порою трудно поддающиеся систематизации.

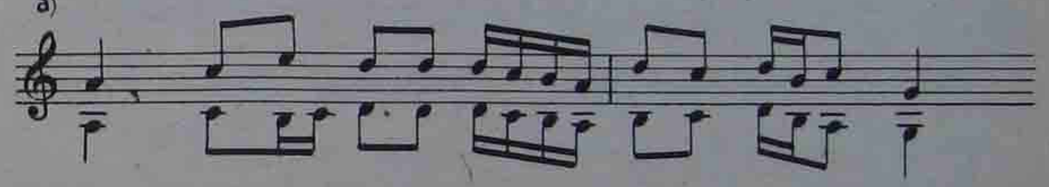
Гетерофонная фактура возникла в живой практике народного музицирования, и можно предположить, что ее истоки восходят ко временам более древним, чем время зарождения органума. Однако в профессиональную музыку она проникла далеко не сразу. По существу, лишь музыка XX века дает полную оценку ее художественных возможностей.

Гетерофония генетически восходит к унисону и опирается на принцип подголосочности. Суть последней в том, что все сочетаемые голоса являют собой подобия друг другу. Гетерофония и подголосочная полифония в принципе образуют единый вид фактуры, но в рамках этого вида могут существенно отличаться. *Развитая подголосочная* фактура — это далекое производное от гетерофонии, и существует она главным образом в музыке профессиональной.

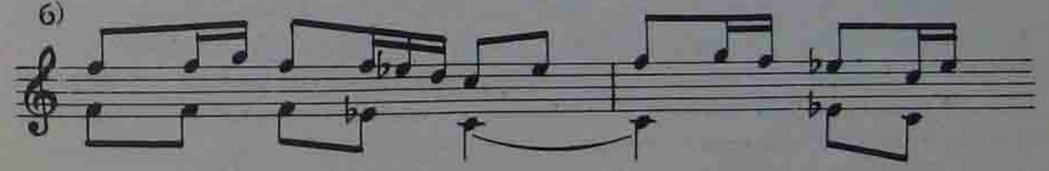
Гетерофонное сложение лучше всего представляют образцы народной музыки. Приведем несколько таких примеров, памятуя, что все это — *импровизируемая* фактура, увековеченная записью, но в реальной практике существовавшая лишь единственный раз[8].

66

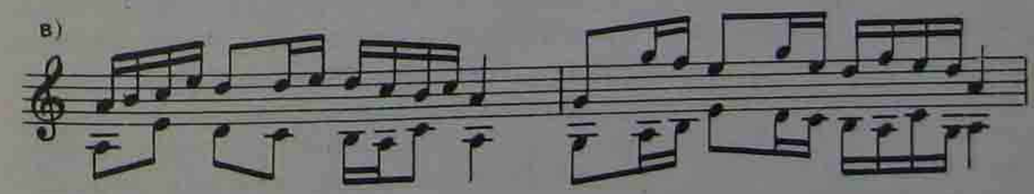
а)



б)



в)



8 Образцы русского фольклора цит. по: *Кастальский А. Д.* Основы народного многоголосия. М. 1948, и, в свою очередь, заимствованы из сборников Мельгунова, Пальчикова, Линевой.

г)

д)

е)

Примеры „а", „б", „в" и „г" наглядно демонстрируют родство голосов и их взаимообусловленность. Но проявляется это по-разному. В примере „а" почти идентичен ритм голосов, и унисонное движение преобладает. В примере „б" трихорд нижнего голоса (в квартовом диапазоне $c^1 - f^1$) варьируется в верхнем путем ритмического заполнения той же кварты. В примере „в" ход нижнего голоса на квинту ($a - e^1$) распевается вверху; в дальнейшем обилие схождений в унисон и втор при сходстве ритмического строения не оставляет сомнения в предельной близости голосов. Нижняя линия в примере „г" является фигуративным вариантом верхней (даже подъем верхнего голоса на септиму $e^1 - d^2$ в т. 2—3 со спадом к g^1 фигуративно дублируется нижним). В примере „д" — наиболее сложном в ритмическом отношении — наблюдается контраст в строении звуковысотных линий; скобки обозначают моменты реального мотивного сходства, роднящие эти голоса. Наконец, пример „е" демонстрирует возможность ритмического контраста более глубокого типа при совпадении мелодической интервалики и звукорядов.

В классической полифонии и, в частности, у Баха также нередко наблюдается сходство интервального строения между контрапунктирующими голосами, что для полифонии строгого письма в определенной мере типично. Однако классический контрапункт от народной

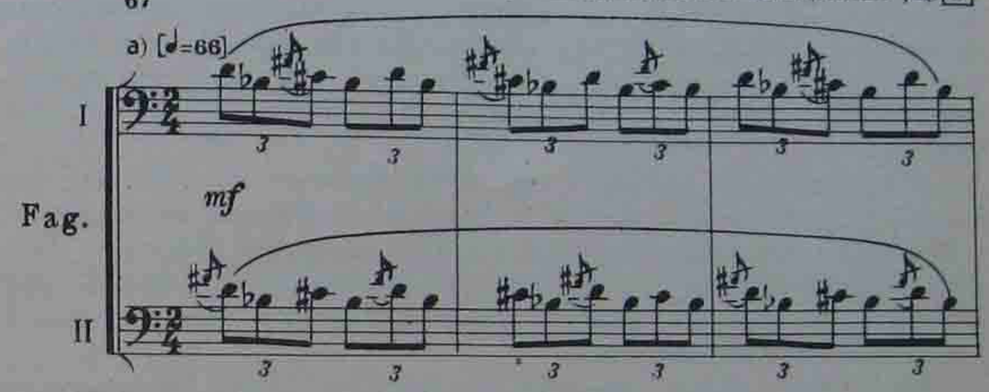
полифонии отличает полное отсутствие стремления к унисонным слияниям. Именно это является коренным признаком народной гетерофонии.

Пристальный взгляд на примеры из фольклора нам необходим для понимания тех фактурных новаций, которые предлагает практика XX века и которые прямо проистекают из народной гетерофонии. Следующие примеры из Стравинского показывают фактуру, не просто максимально приближенную к гетерофонии, но обнажающую ее генезис — прорастание из унисонных движений. Базируется она на унисоне, подвергаемом своеобразному „расщеплению". Все фрагменты — лишь часть общей фактуры. Они представляют собственно гетерофонный пласт.

67

И. Стравинский. „Весна священная", ц. 8

а) [♩=66]



И. Стравинский. „Петрушка", ц. 54

б) [♩=84]

И. Стравинский. „Байка", ц. 31, т. 5–7

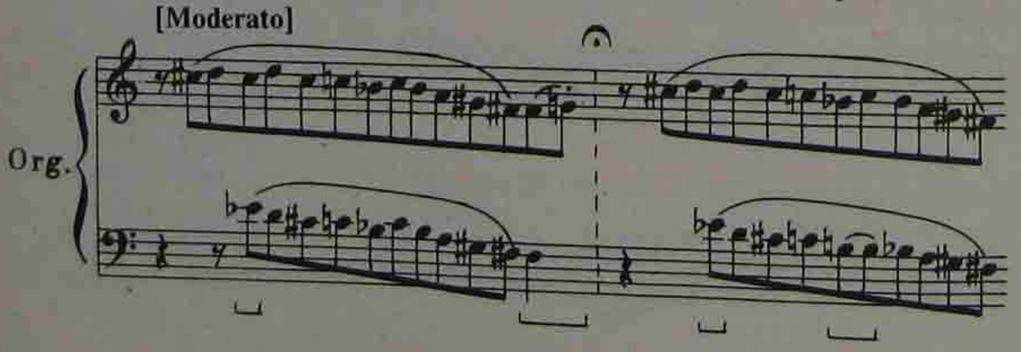
В примере „а" вариантность унисонных линий порождается исключительно различием мелизматики. Звуки форшлагов здесь также тождественны (*fis*^{1}). Не совпадает лишь время их звучания в линиях. Возникает уникальный эффект подголосочности в унисоне.

В примере „б" встречаемся с более сложным явлением, когда линии в сущности контрастны. Мелодия английского рожка рисует Петрушку скорбного, тоскующего, а контрапункт фортепиано производит „арлекинный" образ героя. Но все звуки в этих линиях тождественны, включая тоны форшлагов. Перед нами особая, искусственно созданная разновидность гетерофонии — контрастный унисон.

В примере „в" очевидна уже более развитая гетерофония, где линии прорастают из унисона и начинают двигаться по сходным, самостоятельным путям. Это весьма близко народным образцам. Но и здесь Стравинский верен себе: привлекаемое переосмысливается. Выхваченный из песенно-распевной стихии прием участвует в создании вокальной декламационности.

Для того чтобы уяснить, насколько могут отличаться образцы художественного решения гетерофонной фактуры, насколько индивидуальны могут быть конкретные формулы, приведем фрагмент из „Музыкального приношения" Р. Щедрина. Интонации здесь весьма далеки от каких-либо фольклорных ассоциаций. И лишь тончайшее воплощение гетерофонной идеи вводит музыку в круг русской традиции:

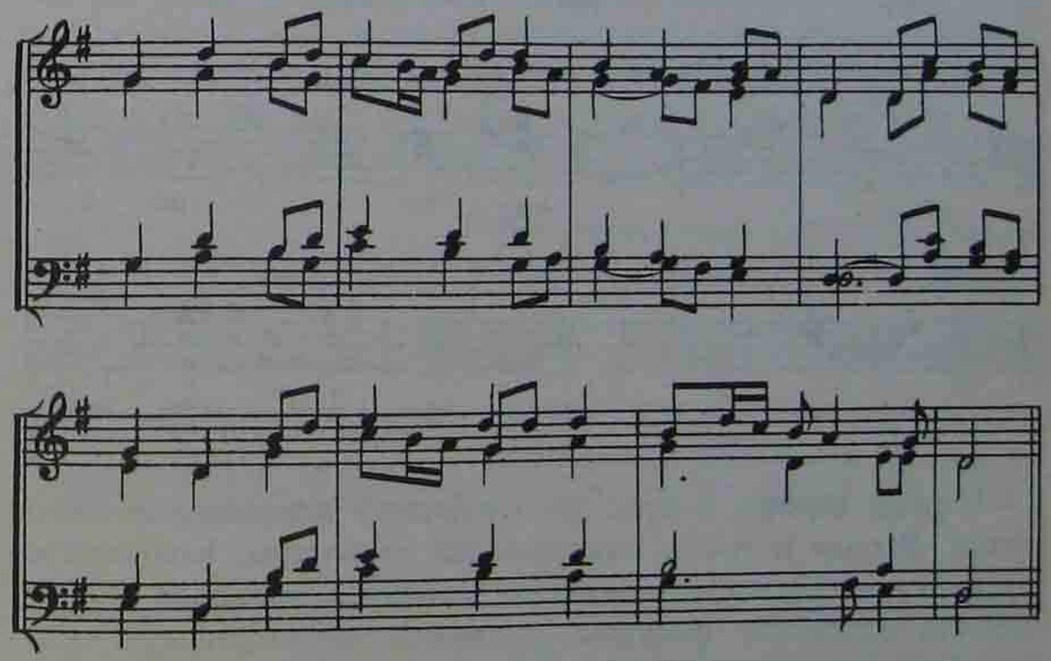
68 Р. Щедрин. „Музыкальное приношение"



В примере отмечены моменты расслоения унисона. Они-то и рождают особое чувство импровизационной непредсказуемости и завораживающего внутреннего мерцания по существу унисонно слитых линий.

Развитая подголосочная фактура является уже и *развитой полифонической* фактурой. Истоки ее также коренятся в народном творчестве, поэтому и приведем в качестве образца одну из многоголосных песен Тамбовской губернии, записанных В. М. Орловым в конце прошлого века:

69



Здесь нельзя выделить единственный господствующий голос — „голос песни". Ведущая фигура распределяется здесь между двумя верхними голосами, но нижние голоса ее периодически подхватывают, дублируют. Это первый важный признак подголосочной фактуры. Второй отличитель-

ный признак связан с постоянной *переменностью* количества фактурных голосов — от двухголосного октавного унисона до пятиголосия. Третий признак — преобладание в четырехголосии принципа дублировки, то есть выстраивание четырехголосия в виде парной вторы. И наконец, чрезвычайное подобие всех голосов, называемых вследствие подобия *подголосками.* В данном случае это подголоски не к главной мелодии, а друг к другу. Но народная песня знает немало многоголосных образцов, где ведущая мелодия выделена ясно и другие голоса являются именно подголосками уже к главной линии. В знаменитом хоре из интродукции „Жизни за царя" Глинки использован как раз такой тип подголосочности:

М. Глинка. „Жизнь за царя", интродукция

Первая строфа в этой трехстрофной композиции унисонна. Вторая и третья завершаются унисоном. Количество голосов колеблется от одного до четырех. Свободная изменчивость плотности фактуры составляет чисто русскую особенность этого хорового песнопения. Глинка сохраняет главный признак подголосочной фактуры: нижние голоса в сравнении с приведенным примером из народной музыки более статичны, явно вспомогательны и служат гармоническому наполнению. Очевидно, что Глинка стремится связать исконные признаки русской подголосочности с нормативами гомофонного мышления (в примере 69 ни о какой „гомофонности" речи быть не могло).

Русская классика широко использовала развитую подголосочную фактуру. Она встречается и у Римского-Корсакова, и у Мусоргского. Но, пожалуй, самый выдающийся образец композиторского осмысления подголосочного стиля в музыке прошлого века встречаем в „Хоре поселян" из оперы Бородина „Князь Игорь". В противоположность Глинке Бородин избирает в качестве ведущего другой признак подголосочного сложения. Начинается хор одноголосным запевом. Показав его как главную идею, композитор все голоса наполняет мотивными оборотами основного распева, не приближая, однако, фактуру к имитационной. Техника подголосочного письма доведена здесь до вершин виртуозности.

Уже Глинка делает попытку вывести подголосочную фактуру из вокальных пределов, сомкнуть ее со стихией инструментализма („Камаринская"). Его идеи были подхвачены, и подголосочная фактура стала достаточно устойчивой принадлежностью инструментальных форм русской музыки. Для нас особенно важно, что эта традиция была продолжена в XX веке. Вот замечательный пример из Прокофьева — начало Фортепианной сонаты № 9:

С. Прокофьев. Соната № 9 для фортепиано

Здесь господствует полноголосие, и фактор переменной плотности фактуры действует слабо (лишь в пятом такте Прокофьев ограничивается мелодическим двухголосием с добавлением баса). Ведущий голос (фигура) здесь определен ясно и помещен в верхней линии. Главными признакоми подголосочности являются подобие голосов, их производность от главного, вокальная природа. При этом мелодия то оживляется, то останавливается на выдержанных тонах, служащих гармоническому наполнению. Мы видим здесь аккордово-гармонические включения (т. 6), элементы хроматики (т. 7—8), отделенную гармоническую каденцию (т. 9—10). Все это вместе с помещением ведущей мелодии в верхнем голосе — признаки гомофонии. Но они оказываются полностью поглощенными подголосочностью. Достаточно взглянуть на первые три такта, чтобы убедиться в зависимости всех линий от главной мелодии. Ее ядро — секундовое „качание" *c—h—c*. Второй голос сверху начинает движение ходом *g—f—g*, третий — *h—a—h*. Другим важным элементом верхнего голоса является секундовое восхождение (ниспадание). Четвертый голос начинается с такого же движения. Третий важный элемент — трихордовый оборот (т. 3—4), его хроматически окрашенный вариант звучит в басовой линии (т. 3) и, по существу, является „второй" к верхнему голосу. Техника образования линий на основе подголосочности здесь совершенна.

Теория гетерофонной и подголосочной фактуры разработана слабо. Вместе с тем актуальность этого фактурного типа для отечественной музыки очевидна, что и объясняет более подробное его рассмотрение. Что же касается классических разновидностей полифонической фактуры, то следует помнить, что они детальнейшим образом разработаны в теоретической литературе, посвященной вопросам полифонии, и тщательно изучаются в курсе полифонии.

Укажем основные типы развитой полифонической фактуры.

Имитационно-полифоническая фактура опирается на имитацию в качестве главного структурного элемента. По характеру голосов имитационная фактура обнаруживает несколько разновидностей. Простейшая из них — обычная перекличка голосов типа „эхо" без продолжения пропосты

после вступления риспосты. Следующая разновидность включает продолжение пропосты (и, соответственно, риспосты) после вступления имитирующего голоса в виде педального тона (см. прелюдии Es-dur из II тома „Хорошо темперированного клавира" и Es-dur из I тома). В такую фактуру может включаться и аккордовая педаль (прелюдия cis-moll из I тома ХТК). Классические образцы подобной имитационной фактуры содержат, как правило, точную имитацию. Современная практика развивает этот фактурный тип, усиливая предпосылки к диалогичности. Достигается это постоянным внесением изменений в риспосты. Вот показательный пример из Шостаковича:

Д. Шостакович. Прелюдия cis-moll, op. 87

Как видим, первая риспоста обеспечивает поворот в субдоминанту, вторая приводит к доминанте, а далее начинаются более глубокие изменения звуковысотной линии пропост в имитирующем голосе. Неизменяемыми остаются лишь ритмическая формула и общий характер интервального строения звуковысотных линий.

Важнейшей разновидностью имитационной фактуры является фактура с активным мелодическим продолжением пропосты и риспосты. Такая фактура называется *имитационно-контрапунктической* и лежит в основе большинства развитых имитационных форм, прежде всего фуги. Образцы такого фактурного типа отличаются по количеству голосов, тематических пропост (их может быть несколько, как в мно-

готемной фуге), конкретным своеобразием тематического содержания. Это высший тип полифонической фактуры, ибо он синтезирует имитационность с контрапунктической техникой. Такая фактура подробно изучается в курсе полифонии.

Можно обозначить разновидности имитационной фактуры с точки зрения характера имитационной техники, использованной в фактурном комплектовании. К примеру, каноническая имитация порождает свой фактурный тип, также имеющий разновидности, зависящие от количества голосов, интервала и времени вступления голосов, характера линий и пр.

Неимитационная контрапунктическая фактура имеет множество разновидностей, из которых укажем основные.

Контрапункт паритетных линий. Он может представлять собой самостоятельное фактурное целое, но обычно является частью (пластом) сложно организованной ткани. Такой пласт, как правило, выступает в значении рельефа (фигуры). Простейший пример — соединение двух тем в двойной фуге, когда другие голоса ведут фоновые линии противосложений. В иных случаях подобный двухфигурный контрапункт может дополняться фоновыми голосами гармонии и вписываться в гомофонный тип фактуры (Этюд № 19 Ф. Щопена). К этому типу контрапунктической фактуры примыкает и так называемая разнотемная полифония контрастного типа, хрестоматийные примеры которой находим у русских классиков — Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского. Контрапункт паритетных линий может лежать в основе самостоятельной тематической структуры, открывающей крупную композицию. Первая тема Восьмой симфонии Шостаковича — блестящий тому пример. Каждый голос в этом двухголосии самостоятелен и рельефен, но ни один не претендует на автономную тематическую значимость. Оба они творят *одну* единую тему (пример 95).

Полифоническая фактура предлагает два типа понимания паритетности голосов. В имитационной фактуре — это право каждого голоса на проведение главной мысли. В контрапункте — это функциональное равенство сочетаемых голосов. И гораздо более распространенным вариантом неимитационной контрапунктической фактуры является *контрапункт непаритетных линий.* По существу, он постоянно

присутствует в имитационно-контрапунктической фактуре и, в частности, в фуге, оттеняя системой фоновых противосложений проведения темы. Пример 45 — образец фактуры, где фоновые свойства сопровождающего хоральную тему контрапункта подчеркнуты. В неимитационных фактурных построениях такого рода контрапункт естественно приближается к главному принципу гомофонии — разделению ткани на пласты, устойчиво представляющие рельеф и сопровождение.

Смешение имитационного и контрапунктического принципов иногда порождает фактурные комплексы, которые можно определить только как синтетические. Ни одно из начал не может быть признано в них преобладающим. Пример из мессы „L'homme armé" Пьера де Ла Рю являет собой великолепный образец техники, получившей мощное развитие в музыке XX века:

73

Пьер де Ла Рю. Месса „L'homme armé". Kyrie II

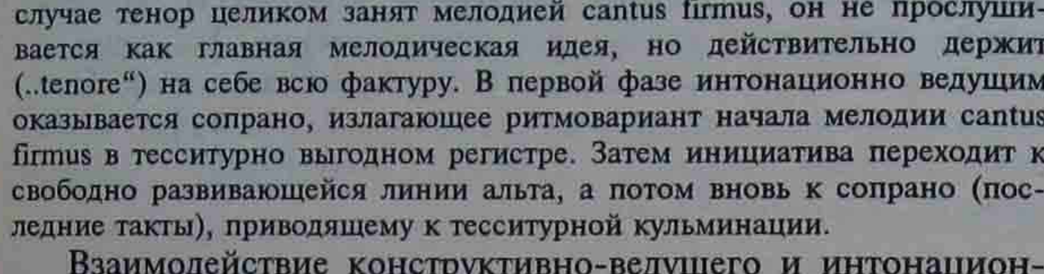
Тенор на всем своем протяжении цитирует мелодию „L'homme armé". Это cantus firmus. Сопрано в начальных фазах цитирует первые строфы мелодии. Бас проводит мелодию cantus firmus целиком и завершается свободным мелодическим окончанием в т. 14—17. И только альт имеет независимую мелодическую структуру. Перед нами контрапунктирование различных ритмических вариантов одной интонации. В принципе такое явление наблюдается в канонах с разномасштабными пропостами и риспостами. Но здесь все голоса вступают одновременно, и нет никакой системы в увеличениях (сжатиях) главной темы. Ритмопластика сочетаемых голосов совершенно раскована. Для осознания фактурного строения старинной полифонии важными являются понятия *конструктивно-ведущего* голоса и *интонационно-ведущего*. В этом случае тенор целиком занят мелодией cantus firmus, он не прослушивается как главная мелодическая идея, но действительно держит („tenore") на себе всю фактуру. В первой фазе интонационно ведущим оказывается сопрано, излагающее ритмовариант начала мелодии cantus firmus в тесситурно выгодном регистре. Затем инициатива переходит к свободно развивающейся линии альта, а потом вновь к сопрано (последние такты), приводящему к тесситурной кульминации.

Взаимодействие конструктивно-ведущего и интонационно-ведущего материалов прослеживается и в формах с остинато. К примеру, basso ostinato, воспринимаемое вначале как индивидуальная тема, в процессе развития отдает права фигуры варьирующим голосам, выполняя функцию конструктивно-ведущей основы. Действует этот принцип и в фуге, где тема может отступить в „конструктивную глубину" формы, передав инициативу контрапунктам.

Дабы убедиться, насколько существенным для современной музыки оказывается принцип контрапунктирования ритмически разномасштабными вариантами одной интонации, приведем два примера из музыки XX века.

74

Д. Шостакович. Симфония № 11, ч. II



Это образец контрапункта *паритетных линий,* где общий материал рождает сильный ритмический и ладовый кон-

траст. Следующий пример содержит иной тип контрапунктической фактуры:

И. Стравинский. Кантата. Ричеркар II, ц. 6

Строго говоря, это имитационный комплекс. Но пропоста представлена двухголосным контрапунктом (Ten + Vc), где нижний голос — широкое интервально-ритмическое изложение темы, а верхний — сжатое. Риспоста (Ов. I) является интервально варьированным подражанием нижнему голосу пропосты. Но имитация не слышна. Зато отчетливо слышен мелодический рельеф вокальной строки благодаря высокой интервальной плотности мелодии. Перед нами контрапункт *неаритетных линий,* представляющих варианты друг друга.

Музыка XX века породила еще один, новый тип полифонической фактуры, который следует назвать *комплементарно-сонорной полифонией.* Он может соотноситься как с имитационной, так и с неимитационной полифонией. К этому типу фактуры тесно примыкает *сверхмногоголосие.* Такая фактура складывается из неиндивидуализированных мелодических линий, которые образуют подвижные кластерные тутти. В главе о мелодии упоминался этот вид полифонии, играющий подчас важную роль в развивающих и кульминационных фазах крупных симфонических композиций. При имитационной основе такой фактуры мы сталкиваемся, как правило, с имитационно-каноническим сверхмногоголосием (ц. 28, т. 5—9 в первой части Восьмой симфонии Шостаковича). В случае неимитационной основы комплементарно-сонорной полифонии техника мелодического конструирования сочетаемых голосов может быть раз-

личной, но в большинстве случаев здесь также действует принцип сверхмногоголосия (ц. 11 и 42 партитуры ,,Весны священной“ Стравинского, а также пример 52). Вместе с тем комплементарно-сонорные комплексы могут возникать и минуя сверхмногоголосие. Отрывок из второй части Скрипичного концерта № 1 М. Скорика хорошо это иллюстрирует.

75 [Moderato] М. Скорик. Концерт № 1 для скрипки с оркестром

Данный имитационный комплекс демонстрирует еще одно важное нововведение музыки XX века, связанное с той

же комплементарно-сонорной полифонией. Это так называемая *ритмическая полифония*. Каждая линия состоит здесь из двух звуков в секундовом сцеплении, и мы наблюдаем не столько мелодический, сколько линейно-ритмический процесс. Все это направлено на создание остро индивидуализированной сонорно-тембральной характерности. Линейная (в данном случае уже квазимелодическая) подвижность создает алеаторно-импровизационный эффект. Ритмическая полифония открыта Стравинским и впервые была применена в ,,Весне священной“. Нередко она также связана со сверхмногоголосием. Пример 75 показывает ее возможности во внетуттийных сонорных построениях при ограниченном многоголосии.

ГОМОФОННАЯ ФАКТУРА И СЛОЖНЫЕ ФАКТУРНЫЕ ПОСТРОЕНИЯ

Основными принципами гомофонии являются: 1) опора на ведущую формообразующую роль гармонии; 2) стремление к *устойчивому* расположению в пространстве мелодического рельефа и аккомпанирующего фона. Высшая форма полифонической фактуры — иммитационно-контрапунктическая — подразумевает постоянное перемещение фигуры по вертикали и глубине. Гомофония тяготеет к ее стабильному положению. Нормативными атрибутами гомофонной фактуры являются ведущий солирующий голос (пласт), линия баса и наполняющие ткань гармонические голоса. Наиболее распространенный тип гомофонной фактуры подразумевает наличие аккордовой гармонии, выраженной либо в вертикально-аккордовых комплексах, либо в гармонической фигурации, либо путем совмещения одного с другим.

Важнейшим и универсально значимым признаком гомофонии является опора на стабильную двуплановость структуры. Качество это прорастает в недрах ренессансной полифонии и к началу XVII века закрепляется как устойчивый признак нового стиля. Большую роль в развитии гомофонии сыграла опера. Но можно сказать и по-другому: открытие гомофонии сделало возможным зарождение и развитие оперного жанра, стремящегося к чувственному самовыражению, к лирическому аффекту. Гомофония открывает эпоху господства индивидуализированного мелоса. С этим

видом фактуры прежде всего связаны величайшие достижения музыки XVIII и XIX веков. Гомофония оказала громадное воздействие на мышление Баха и Генделя. В их творчестве сформировались пути и средства достижения синтеза гомофонии и полифонии, которому суждено было сыграть огромную роль в искусстве будущего.

В процессе исторического развития гомофонии вырабатывались разнообразные варианты оформления как солирующего слоя фактуры, так и аккомпанирующего. С точки зрения мелодического содержания гомофония вбирает любые жанровые основы. Лирический, декламационный, драматический, танцевальный и даже хоральный мелос вовлекается в гомофонное оформление. Фигура может базироваться на любых формах мелодического движения: на гармонической фигурации, пассажном движении и даже на комплексно-многоголосном объединении звуков вплоть до контрапунктического расслоения фигуры. В свою очередь, искусство организации аккомпанирующего фона также накапливает всевозможные формы комплектации ткани. Историческое движение в сторону индивидуализации *интонационного целого,* заставляло искать различные пути индивидуализации фонового слоя. Постоянно и изобретательно варьируются отношения ,,бас — средние голоса", ,,бас — мелодия", а также ,,мелодия — средние голоса". Рождается разветвленная техника гармонических и мелодико-гармонических фигураций, техника дублировок. Особая роль отводится ритмической фигурации как средству характерной индивидуализации аккомпанирующего пласта фактуры. Но самым активным способом накопления различных фактурных формул в рамках гомофонии является полифонизация.

Кроме широкого понятия ,,гомофонная фактура", существует более тесное понятие ,,гомофонно-гармонический склад". Он соответствует типичному, ,,тиражированному" виду гомофонии. Именно его отличает нормативная трехслойность (мелодия + бас + середина), которая выступает самым наглядным выражением гомофонной *двуплановости.* Вообще же двуплановость как четкое и устойчивое разделение ткани на солирующий и сопровождающий пласты характеризует многое и в полифонической фактуре. Контрапункт непаритетных линий, где есть ведущий и сопутствующий (по существу, аккомпанирующий) материалы, отражает

именно гомофонный принцип со стороны функциональных отношений элементов фактуры. Сам же мелодический характер этих элементов творит собственно полифонию. Таким образом, полифония и гомофония как бы тяготеют друг к другу. В полифонии такое тяготение реализуется посредством закрепленной двуплановости ткани. В гомофонии — через ,,мелодизацию" всех слоев фактуры.

Гомофонная фактура демонстрирует самые различные варианты размещения фигуры и фона по вертикали (мелодия может быть вверху, в середине, внизу) вплоть до регистровых обменов местоположением в пределах одного фактурного комплекса. Два примера из Бетховена иллюстрируют такую возможность:

76 [Allegro] Л. Бетховен. Соната № 7 для фортепиано, ч. III

а)

[Allegro molto] Л. Бетховен. Соната № 31 для фортепиано, ч. II

б)

В первом случае фигура содержит регистровые переклички, поэтому вольно перекрещивается с фигуративным фо-

ном. Во втором — линия, соответствующая положению баса (то есть формально относимая к фоновым элементам), легко взмывает над мелодическим слоем. Происходит это потому, что в данном случае условный бас является одновременно гармоническим наполнителем ткани. К тому же этот голос ритмически индивидуализированный: его синкопированное движение направлено на ямбическую каденцию вверху (c^3 — des^3). И в первом и во втором случаях возникает своеобразная фактурная игра, полностью соответствующая жанровым задачам.

Эти примеры, как и многие другие, со всей очевидностью свидетельствуют, насколько условно механическое деление на фигуру и фон. Восприятие, воспользовавшись вначале предпосылкой к расслоению элементов, потом сливает их в нерасторжимое целое. Каждую из приведенных интонаций невозможно представить по одному компоненту. В первом случае фигурация (формально — фоновый элемент) создает характерный триольный ритмический пульс, а мелодическая линия выполняет одновременно функцию баса, то есть несет в себе и фоновый элемент. Во втором — ритмический пульс творится самой мелодией, а ритмическая характерность — линией условного баса, тяготеющего к значению контрапункта. Распределение по всему объему фактуры „знаков характерного" делает фигуру и фон, в сущности, совершенно паритетными. Однако наличие предпосылки к фигуро-фоновому восприятию — обязательное условие восприятия конечного целого. Это диалектическое свойство фактурного мышления выковывалось многовековой практикой многоголосия. Создание такой предпосылки — важная композиторская задача.

Наряду с аккордовыми формулами воплощения гармонии гомофония широко обращается к *гармонической фигурации.* Наиболее распространено размещение такой фигурации в фоновом пласте фактуры. Здесь композиторская задача связана с решением пространственного расположения фигурации и ее ритмического облика. Чаще всего гармоническая фигурация оказывается одновременно *ритмической фигурацией,* обеспечивающей характерность непрерывной пульсации. Однако ритмическая фигурация может выделяться в самостоятельную линию фактуры, совершенно не связанную с гармонической и даже при отсутствии таковой.

Ритмическая фигурация может быть расположена в любом голосе. Весьма показательный пример встречаем в главной теме первой части Сонаты № 4 для фортепиано Бетховена: ритмизованная линия баса, создающая пульс движения, и есть ритмическая фигурация, передаваемая верхнему мелодическому голосу как важный тематический элемент.

77 Л. Бетховен. Соната № 4 для фортепиано, ч. I

Гармоническая фигурация может выводиться за пределы фонового слоя фактуры и замещать (вернее, воплощать) мелодический рисунок верхнего рельефного голоса (см. I часть Сонаты № 14 ор. 27 Бетховена, Этюд до мажор Шопена). Она может наполнить и весь фактурный объем, совмещая в себе все фактурные функции (например, Прелюдия до мажор из I тома ХТК Баха).

Одним из самых действенных средств обогащения гомофонной фактуры является *мелодико-гармоническая фигурация.* В ней гармонический остов обретает мелодический „комментарий", опорные гармонические тоны опеваются, и фоновый пласт — носитель гармонии — мелодизируется. Эта техника выдвигает перед композитором тонкую задачу, связанную с решением интонационной зависимости мелоди-

ческого рельефа и фигуративного сопровождения. Вот классический пример:

Ф. Шопен. Прелюдия, ор. 28 № 3

В основе нижнего голоса лежит мелодико-гармоническая фигурация — тематически индивидуализированная, ясно высвечивающая тоникальную трезвучную настройку в соль мажоре. Верхний пласт (комплексное объединение тонов, рельеф выполняет одновременно функцию гармонического наполнения) в ведущем мелодическом рисунке содержит следование тонов *d—h—e—d—c—h*. Все они составляют основу рисунка и мелодико-гармонической фигурации. Этот хрестоматийный образец наглядно обнажает важную фактурно-композиционную проблему: если фигуративный голос индивидуализируется до значения тематического, следует обеспечить ту или иную форму интонационной взаимозависимости в фактурных пластах. Такие фигурации строятся обычно на чрезвычайно выразительном мотиве. Он многократно повторяется остинатно и в вариантах, выступает в роли ритмического initio, создавая пульсирующий фон и, что самое важное, — предвосхищает главные мотивные элементы мелодического рельефа темы. В качестве примера напомним заглавные темы из первых частей Симфонии № 7 Шуберта и Концерта для фортепиано № 3 Рахманинова.

Введение мелодико-гармонической фигурации в гомо-

фонную фактуру обозначило тенденцию к ее полифонизации. *Полифонизация гомофонной фактуры* (в равной мере можно говорить о гомофонизации полифонической фактуры, чему огромное количество примеров дает эпоха музыкального барокко) — явление необычайно многозначное по формам своего выражения. На этом пути рождаются не только высшие образцы индивидуально-стилевых решений в области фактуры, но и новые, синтетические, типы. Музыка располагает огромным количеством примеров, когда невозможно однозначно определить, гомофонна или полифонична данная фактура: порою, в случае очевидного синтеза, нельзя определить даже преобладающее начало (по крайней мере для конкретного участка движения). Такие построения называются фактурно полиморфными[9], хотя более распространено понятие *гомофонно-полифонической* фактуры.

Уже гений Баха показал величайшие художественные возможности такого сложения и предопределил жизнь подобных фактурных комплексов (см. в качестве примера прелюдии cis-moll и e-moll из I тома ХТК, медленную часть Итальянского концерта и Crucifixus из Мессы h-moll, где в равной мере участвует развитая гармония, линия basso ostinato и яркий мелодический пласт; в Итальянском концерте этот мелодический пласт развертывается в стиле „арии", а в Мессе оформляется в имитационные объединения мелодических голосов).

Венские классики уже в условиях собственно гомофонных форм утверждают полиморфный гомофонно-полифонический тип фактуры как средство мощного обострения выразительности. Такая фактура чаще используется в серединных фазах формы либо для создания зоны контрастного оттенения, либо эффекта развития, выстраиваемого на базе острой гармонической неустойчивости. Может она оформлять и вступительные разделы, тяготеющие к тематической стабилизации, к зоне основного тематизма.

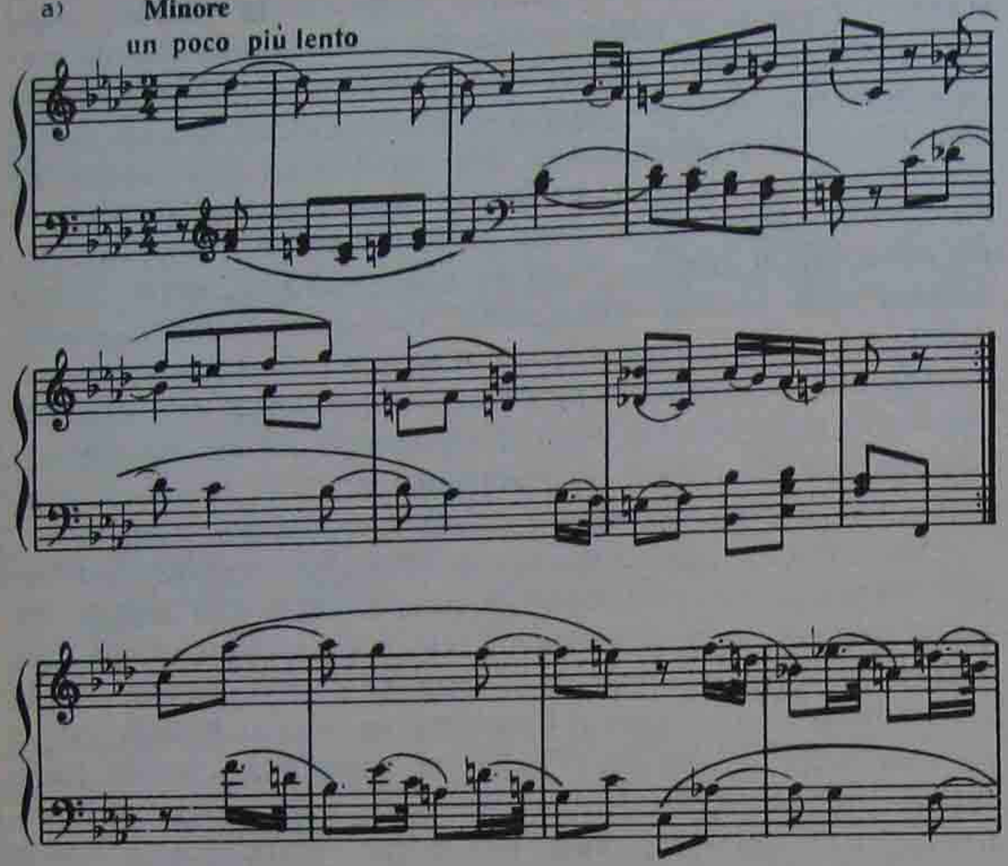
Приведем два характерных примера из Моцарта:

---

[9] М. С. Скребкова-Филатова в упоминавшемся исследовании „Фактура в музыке" предлагает понятие „полиморфная фактура" как альтернативное тем фактурным типам, где действует один какой-либо принцип и которые могут быть названы „мономорфными" (сюда относятся так называемые „чистые" фактурные разновидности).

а) Minore

un poco più lento



б) Adagio

схема

В первом случае предпоследняя, оттеняющая вариация выражена в чисто „гомофонной" структуре: простая двухчастная форма, опирающаяся на квадратную периодичность. Вместе с тем никакого ощущения

квадратности не возникает благодаря активной мелодической распе-
тости гармонических голосов, глубокой полифонизации фактуры. Ее
характер предопределяет внутренний синтаксис в частях. Моцарт при-
бегает к чисто полифонической технике. В первой части формы верх-
ний голос первого четырехтакта имитируется нижним во втором
четырехтакте с перегармонизацией и одновременно с контрапунк-
тическим переоформлением в верхнем голосе. В первом четырехтакте
второй части (середина двухчастной формы) дается строгий двойной
контрапункт октавы, после чего наступает хроматизированное заключе-
ние, где гармоническое голосоведение достигает высшей степени мело-
дической связности.

Второй пример приводится Ю. Н. Тюлиным как замечательный образец полифонической гармонии[10]. Он дает и гармоническую расшифровку (нижняя строка примера). Полифоническая природа фактуры здесь очевидна. Ее имитационная основа выдержана последовательно, причем на заключительном этапе в имитационность вовлекается и бас. Одновременно именно гармония, гармонические рубежи, обозначенные прежде всего сдвигами в басовом голосе, обусловливают симметричный синтаксис структуры 16-тактного построения (два 8-тактных предложения также квадратны). Но это периодическая структура, которая благодаря полифонии воспринимается как непрерывный, бесцезурный процесс. Для нас пример интересен с точки зрения фигурофоновых отношений. Единственным „гомофонным" элементом этой фактуры является линия баса, лишь в конце оживающая в собственно мелодическом движении. Мелодическая энергия распределяется преимущественно в трех верхних голосах, из которых первая скрипка все же доминирует в первом восьмитакте, а потом, согласно полифоническим нормам, мелодический рельеф „блуждает" по голосам всех инструментов. Здесь вновь уместно вспомнить об интонационно-ведущем и конструктивно-ведущем началах. Мелодические голоса безусловно берут на себя нагрузку интонационно-ведущую, при этом ритмическая фигурация баса воспринимается как фоновая. А конструктивно-ведущим фактором выступает именно гармония, определяющая в конечном итоге не только дисциплину мелодического развертывания в фактуре, но и целостную структуру построения. Таким образом, здесь как бы две фигуры, выполняющие различные функции и вместе творящие многосложное интонационно-стилевое единство.

Полифонизация гомофонной фактуры не всегда достигает уровня развитой гомофонно-полифонической фактуры, подобной приведенным образцам. Нередко полифонизация затрагивает один из пластов. Часто таким образом оформляется лишь рельефный слой (см. канонические проведения

---

10 См.: *Тюлин Ю. Н.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. М., 1976. С. 84—86.

главных мелодических линий в финале Сонаты для скрипки Франка, в Ноктюрне из Второго квартета Бородина, контрастные мелодические связи в рельефе Прелюдии ор. 27 № 2 Скрябина, в среднем разделе побочной партии первой части Шестой симфонии Чайковского). В других случаях полифонизации подвергается лишь фоновый слой — это особенно свойственно камерной вокальной музыке. Но может она пронизывать и оба пласта, объединяя их на полифонической основе. Все определяет конкретное композиторское решение фактурного облика интонации[11].

Важнейшей разновидностью гомофонной фактуры является фактура с участием дублировок. Преломленная в оркестровом звучании гомофония, особенно при росте оркестровой массы и в туттийных моментах, просто не может обойтись без дублировок. Простейшей из них является октавное удвоение различных голосов фактуры. Это порождает параллельные октавы и квинты, которые, однако, не воспринимаются как нарушение нормативов голосоведения, ибо служат фоническому эффекту. Дублировки в различные другие интервалы чаще всего становятся предпосылкой индивидуального решения фактурного комплекса[12]. Дублировки способны быть устойчивым признаком фактурного построения, но иногда то возникают, то исчезают, меняя плотность фактуры и выступая своеобразным регулятором внутренней жизни фактурного комплекса. Кроме того, дублировка часто ведется в какой-то устойчивый интервал (например, параллельными терциями, секстами, секстаккордами), но может содержать и переменный интервальный состав „ленты" или „пласта" (если речь идет об аккордовом движении). Вот показательный пример:

---

11 В упоминавшейся работе В. Н. Холоповой „Фактура" дается следующий перечень элементов фактурного усложнения: 1) контрапункт мелодизированный; 2) контрапункт фигурационный; 3) имитирующий голос; 4) подголосок; 5) гармонический звук или голос; 6) органный пункт (педаль); дублировка; характеристический голос или пласт.

12 Ю. Н. Тюлин дублировками считает лишь октавные удвоения. Иные удвоения мелодии он называет „ленточным" движением. В. Н. Холопова под дублировкой подразумевает любое удвоение мелодии каким-либо созвучием — интервалом или аккордом. Это пояснение представляется более „портативным", так как объединяет различные формы удвоений.

Здесь аккордовый пласт содержит скрытую имитационность, ибо мелодическое движение передается от нижнего голоса трехголосной „ленты“ к верхнему. Но нижний голос в пласте всегда дублирован в терцию (плюс ритмизованная „педаль“ вверху), в то время как верхний дублируется встречным интервальным движением. Гармония все время „дышит“ переменностью линий мелодической активности в пласте.

Важной разновидностью полиморфной фактуры, развившейся на основе синтеза гомофонных и полифонических начал, является *пластовая фактура*. Ее часто называют *полифонией пластов*, но она не всегда порождает собственно полифонические ощущения, хотя чаще действительно базируется на полифонических принципах. При полифоническом решении такой фактуры следует различать контрастное контрапунктирование группами голосов от собственно пластовой полифонии, поскольку с понятием „пласт“ обычно связывают представление о довольно густом звучании. Контрапунктирование группами голосов („камерная“ разновидность пластовой фактуры) чаще всего является следствием дублировок:

У Шостаковича немало примеров собственно пластовой фактуры, решенной в условиях ограниченного количества голосов, притом сугубо полифонически. Сошлемся на образцы его симфонической пластовой полифонии — двойные каноны (ц. 23 первой части Восьмой симфонии и знаменитый двойной канон из разработки первой части Пятой). Сочетаемые в контрапункте канонические пласты обладают здесь огромной массой оркестральной звучности.

Однако наложение пластов при всей полифоничности изначального структурного замысла может отразить и гомофонный принцип: соотнесение устойчиво расположенной фигуры, оттененной столь же устойчиво сформированным фоном. Такой тип фактуры — важное завоевание современной композиторской техники (см. пример 82).

Это начало самостоятельного раздела (ц. 12—20) наглядно показывает воплощение Мессианом идеи равнофункциональной роли мелодии и гармонии. Темброгармония, одухотворенная ритмической микровариативностью, является важнейшей силой. Но не менее существенна и роль линейно-мелодического начала. Однако все линии здесь синхронизированы в своих пластах ритмически и образуют гармонические „ленты“. Каждый пласт имеет остинатную структуру. Два из них монотембральны. Прежде всего это пласт струнных (V-ni II, V-le): основное (непрерывное) остинато, важный интонационный материал, выполняющий в силу своей непрерывности функцию конструктивного стержня — своеобразного сопрано остинато. Монотембрален (точнее, развертывается в родственных тембрах) также пласт дере-

92 Modéré (♩=139)

12

Fl. (2 Pic.)
2 Fl.
2 Hb.
C. angl.
2 Cl. Si♭
Cl. b. Si♭
3 Bons
4 Cors Fa
1te Trp. Re
3 Trp. Ut
Cornet Si♭
Tuba
Caisse el. Cymb. ch.
Trgl. W. bl.
Cloches
Celesta Timbres Vibr.
Piano
Onde
12 Modéré
1ers vons div.
2ds vons div.
Altos
Velles C.-b.

2 Htb.
C. angl.
2 Cl. Si♭
Cl. b. Si♭
4 Cors Fa
1te Trp. Re
3 Trp. Ut
Cornet Si♭
3 Trbon
Maracas
W. bl.
Caisse el. Cymb. ch.
Cloches
Piano
1ers vons
2ds vons div.
Altos div.

вянных духовых. Его начальная конструкция постоянно разрывается в самых различных местах по принципу вариантной цезурности. Но материал пласта развертывается вне зависимости от цезуры, и все элементы возвращаются с неумолимой последовательностью. Несмотря на спонтанную цезурность, он существует как некая тематическая непрерывность.

Политембральный пласт также существует в этой форме на основе остинатности, но активно варьируемой (пример не показывает развития). Он многосоставен как по вертикали, в совмещении тембров, так и по горизонтали, во временно́м следовании элементов. В его конструкции пять элементов: 1) ритмоформула с господствующим движением шестнадцатыми у флейт, ударных с фортепиано, первых скрипок, виолончелей, контрабасов и фаготов (это единственный широкий по тембросоставу остинатный элемент); 2) жесткие пронзительные аккорды secco у валторн и труб; 3) наплывные (*cresc.*) репетиции тесно изложенного аккорда фортепиано; 4) хроматический пассаж ниспадающей аккордовой последовательности у валторн и труб (структура аккордов идентична фортепианному); 5) повторение этого пассажа у фортепиано. В силу внутренней многосоставности этот пласт несет на себе основную тематическую нагрузку и является первым интонационно-ведущим материалом, „фигурой“ — звучания фортепиано и медных духовых всегда воспринимаются как „тематические рельефы“, выплывающие из многослойного линеарно движущегося фона, формирующего сонорную вертикаль.

К гомофонии примыкает *аккордово-гармоническая фактура*. Существуют всевозможные варианты ее темпоритмического и темброфонического воплощения. В такой фактуре возможно и полирегистровое следование аккордов, объединенных логикой функционального распорядка (см. Trio Менуэта из Сонаты для фортепиано № 18 Бетховена). Возможны самые различные формы регистрового расположения аккордов, дублирование аккордовых пластов (в фортепианной музыке, оркестровых партитурах), различные структуры самих аккордов, наконец всякого рода контрасты в фактурном следовании аккордовых комплексов. Вот два примера весьма индивидуального решения аккордово-гармонического изложения:

[Largo]

М. Мусоргский. „Картинки с выставки“

Р. Щедрин. „Музыкальное приношение“

Первый пример демонстрирует индивидуализацию каждой аккордовой вертикали. Этому способствуют вольное обращение с голосоведением (в иных случаях словно и нет его) и динамические контрасты. Второй отрывок демонстрирует развитие опыта Мусоргского в этом роде фактуры, но уже на сонорной основе.

Среди сложных видов фактуры обозначим новую ее разновидность, рожденную практикой XX века. Это *пуантилистическая фактура*. В сущности, она вбирает в себя признаки всех основных разновидностей фактуры — монодической, полифонической, гомофонной, не приводя к синтезу и не обозначая в качестве внутренней доминанты ни одну из них. Первый номер из Пяти пьес для оркестра ор. 10 А. Веберна можно признать классическим преломлением пуантилистического письма, возникновение которого связано с именем прежде всего этого композитора.

84 Sehr ruhig und zart. ♩=50

Fl. rullato

Cl.B

Tr-ba (B) con sord.

Tr-no

Cel.

Arpa

Campa-nelli

V-no

V-la

V-c.

ord. zögernd tempo

dolcissimo

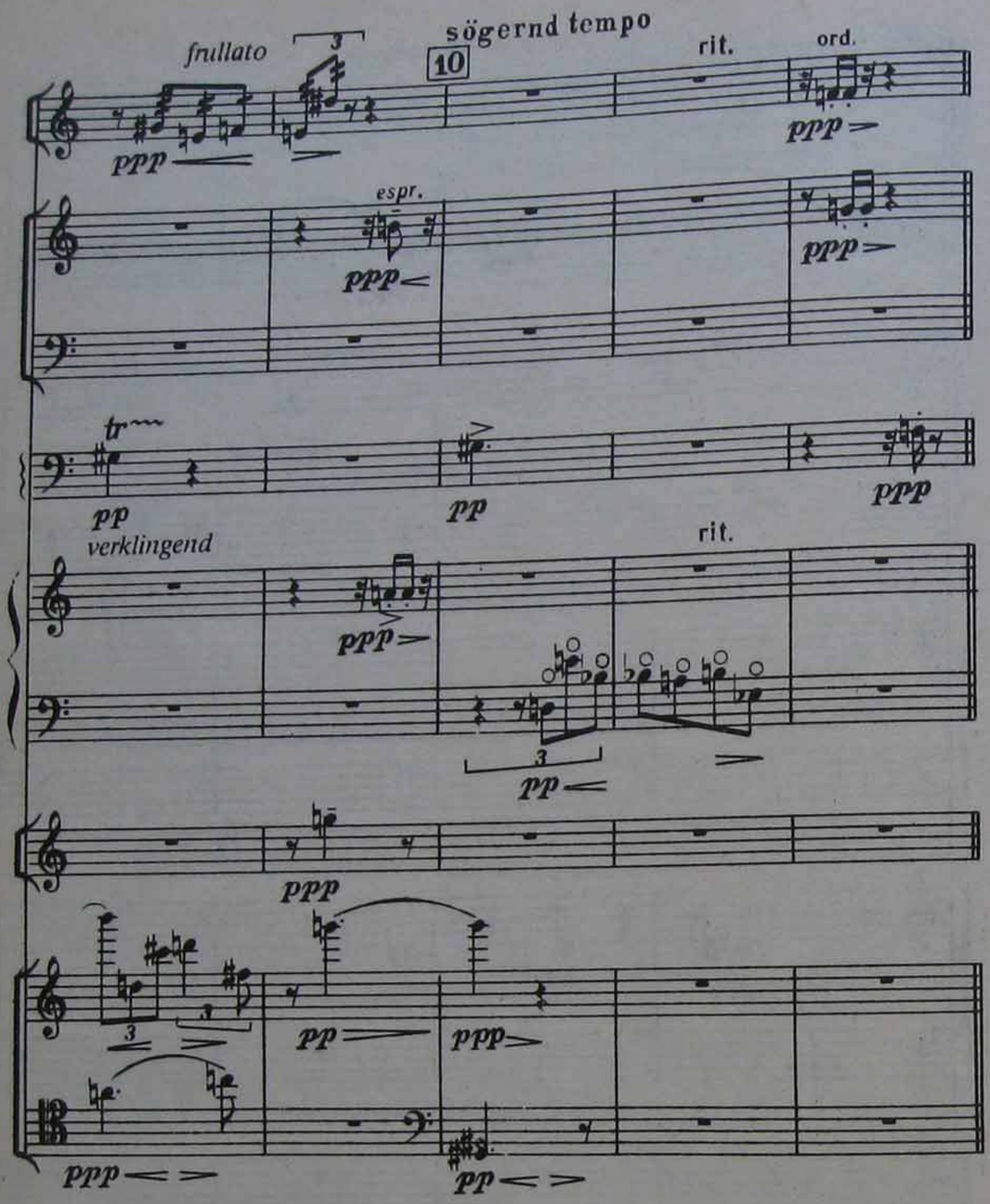
(con sord.)

con sord.

con sord.

con sord.

dolcissimo



В первых четырех тактах мы слышим чередование как будто разрозненных разнотембровых тонов: ~~h^1 c^1 c^m h^1 es^2 g^1 d^1 gis^m f^2 a^2 в диапазоне gis^m — a^2,~~ преимущественно в первой октаве. Но уже в третьем такте возникает лирический мотив у кларнета. Его начальный терцовый ход резонирует в терциях арфы и струнных, которые вместе с флейтой и челестой образуют на этом микроучастке фоновый пласт для гомофонной прорисовки мотива кларнета. После этого начинает жизнь уже система мотивно-мелодических контрапунктов. Мелодическая энергия кларнета передается трубе и тромбону, после чего ее подхватывает скрипка (апогей „лирического мерцания"). Ее мотив — своеобразное „пуантилистическое легато", которому аккомпанируют микро-

контрапункты виолончели и флейты (фруллато). Наконец, в тактах 10—11 рождается микрофрагмент монодической фактуры (арфа) в предельном для данного стиля интервальном сжатии мотивного хода. Тритоновое расстояние *(h—f)* между первым и последним звуками типично для атональной системы организации звуковысотного контура формы. Мелодическое движение не возникает сразу, а как бы рождается из звуковой разрозненности, накапливая на кратчайшем временно́м промежутке свое присутствие, но не объединяясь в единую линию, а распыляясь в красочной тембросфере звукового пространства. Характерно, что слух постоянно фиксирует „фигуру", всегда однозначно намеченную автором.

Данный отрывок — образец высокой художественной трактовки пуантилистической манеры, где сохраняются традиционные слуховые ориентиры („приведение к мелосу"). Дальнейшее развитие пуантилизма изобиловало примерами гипертрофированной абсолютизации этого фактурного метода.

Музыка XX века открывает множество новых путей в фактурной комплектации, пока недостаточно апробированных художественно и недостаточно изученных. Эти пути связаны с открытием новых звукоисточников, прежде всего электронных, новой звуко́комбинаторики, возникающей при соприкосновении музыки со средствами и методами информатики. Композиторское сознание наряду с огромным историческим опытом, должно осваивать и эти пути.

КОМПЛЕМЕНТАРНОСТЬ. ФАКТУРНЫЙ ПЛАН ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Голоса фактуры, взаимодействуя, обеспечивают не только функциональные различия фактурных слоев. Они взаимодополняют друг друга, достигая *законченного* слияния различных внутренних качеств в интонационном целом. Такое взаимодополнение называется *комплементарностью.*

Важнейшей ее разновидностью является *ритмическая комплементарность.* Обратимся к примеру 62. Фрагмент из фа-минорной прелюдии Баха наглядно демонстрирует действие такой комплементарности. Начальная интонация обнаруживает стремление к безостановочному движению шестнадцатыми. Но полифонический замысел предусматривает постоянную изменяемость ритмического рисунка (и ритмической активности) в голосах. Уже в первом такте верхний голос останавливается на f^1, и тут же включается движение

шестнадцатыми в среднем голосе, который, в свою очередь, останавливаясь во втором такте на e^1, „включает“ верхний. Остановка верхнего голоса на as^1 во втором такте побуждает движение в нижнем голосе, который уже в третьем такте передает его среднему и верхнему голосам. И так далее — сквозь всю форму.

Любая развитая фактура в принципе тяготеет к двум ритмическим контурам, сосуществующим в одновременности. Это контур ритмически индивидуально прорисованной „фигуры“ и ритмически обобщенный (но очень важный) рисунок преобладающей пульсации. Последняя либо непрерывна (как в разобранном случае), либо содержит симметрично следующие, но цезурно отделенные ритмомотивы, либо вообще дискретна. Важно, что стремление к этому фактурному качеству лежит в природе логики музыкального мышления. Однотипная пульсация может пронизывать целую форму (это свойственно музыке барокко и полифоническим формам) или охватывать небольшие ее фрагменты, сменяясь иным типом пульсации. Порою рисунку ритмического пульса придается чисто тематическое значение, он испытывает „оппозиционное“ воздействие других тематических импульсов, может отступать (прерываться), чтобы вернуться вновь. Главная тема первой части ля-бемоль-мажорной Фортепианной сонаты Гайдна хорошо иллюстрирует такой тип „пульсирующего рисунка“:

85 Й. Гайдн. Соната As-dur для фортепиано

Рисунок преобладающего пульса здесь основан на ритмоформуле ♪𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, действие которой прерывается в моменты ритмической активизации мелодии (т. 4 и 7). Эти зоны мелодического движения — своеобразные тематические „контрмотивы“, вступающие во внутренний диалог с отправной, маршеобразной интонацией. Как только фигурационная активность в солирующем голосе прекращается, основной фактурный пульс возвращается вновь. В широком смысле ритмическая комплементарность может быть осознана как наложение *различных* ритмолиний. В тесном же смысле, в котором обычно и употребляется понятие ритмической комплементарности, она означает взаимодействие голосов для достижения одного рисунка, иными словами, для осуществления *совокупного ритмического процесса.* В данном случае это рисунок фоновой ритмической фигурации. Указанная ритмоформула слагается из акцента мелодического голоса на сильной доле и формулы аккомпанемента 7𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯. Это совмещение и есть комплементарность, чрезвычайно типичная для гомофонного склада фактуры.

Другой разновидностью комплементарности является *ладовая комплементарность.* Она также может быть осознана как взаимодополнение для показа контрастного ладового содержания в фактурных пластах либо для интонационного раскрытия *полной* модели лада (или полной звукорядной модели). Первый вариант такой комплементарности демонстрирует контрапункт из фа-минорной фуги Баха (ХТК, т. I). Хроматическая тема налагается здесь на диатоническое противосложение. Возникает особая (баховская) уравновешенность ладового напряжения интонации (см. пример 39).

Для иллюстрации второго типа ладовой комплементарности обратимся к Стравинскому:

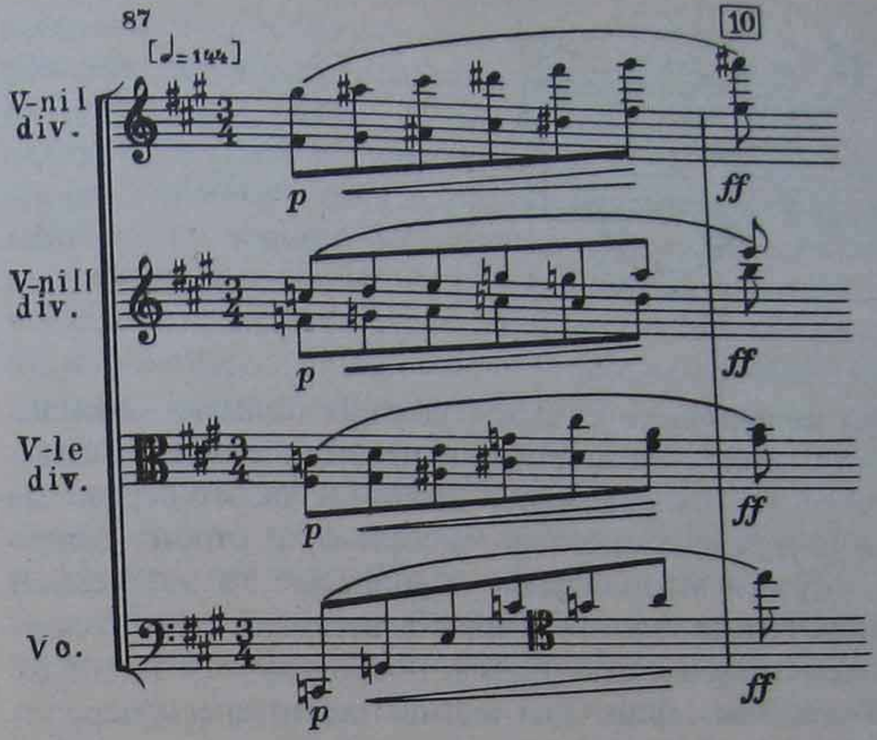
И. Стравинский. „Песня соловья", ц. 7

Основная тематическая попевка пентатонична (Fl. picc., V-ni I). Диатонический подтекст целого вскрывается в гаммообразных секстолях Fl. gr. и тетрахордах гобоев. Квинтоли кларнета поддерживают пентатонику, но все вместе создает диатонический эффект. Однако звукоколичественный состав здесь легко приводится к двенадцатизвучию (хроматическая модель легко строится от звука *d*, ибо трезвучие D-dur — в примере опущено — является тоническим центром построения):

Fl. picc:	*gis ais cis dis fis*	*d dis e f fis g*
Cl:	*dis fis gis ais cis*	*gis a ais h c cis*
V-ni I:	*fis gis ais cis dis*	
Fl. gr.:	*d e f g a h c*	
Ob. I:	*f g a h*	
Ob. II:	*c d e f*	

В данном случае двенадцатизвучие достигнуто с помощью комплементарного сложения пентатонических и диатонических пластов (условно — „черноклавишной" пентатоники и „белоклавишной" диатоники).

Приемы комплементарно-ладового сложения позволяют получить двенадцатизвучные структуры из сочетаний исключительно пентатонических линий.



Полная ладовая однотипность всех слагаемых голосов здесь очевидна. Перед нами нечто вроде ритмически гомогенной полипентатоники, образующей в результате полный двенадцатизвуковой ряд: *c cis d dis e f fis g gis a ais h.*

В додекафонной и серийной музыке XX века такой тип комплементарности имеет огромное значение в фактурном образовании. Его уже нельзя назвать ладовой комплементарностью, которая лишь предшествовала новой технике. Здесь следует говорить о комплементарности звукорядной, звукоколичественной. Последняя из Пяти пьес для фортепиано ор. 23 Шёнберга — классическая иллюстрация действия принципа *серийной комплементарности:*

А. Шёнберг. Пять пьес для фортепиано, ор. 23 № 5

Верхний мелодический голос содержит полную двенадцатизвуковую серию, излагаемую в первых четырех тактах. Для сложения ,,аккомпанемента" Шёнберг делит серию на три мотива (в примере отмечено скобками) и строит фоновый пласт, образуя вертикальные аккордовые комплексы. В этих условиях голоса фонового пласта вступают друг с другом в комплементарные отношения, поскольку сам пласт не выходит за пределы серии. Три мотива серии здесь перераспределены (скобки нижней строки). Следующие такты (5-й и 6-й) — пример ,,тотальной" комплементарности, когда все голоса участвуют в сложении двенадцатизвуковой серии.

Фактура, явившаяся следствием такой комплементарности, как правило, не имеет стабильной плотности, стабильного фактурного рисунка. Ее очертания неуловимы, непредугадываемы, ее плотность постоянно изменчива, слуховая дифференциация фигуро-фоновых отношений порою чрезвычайно затруднена, что требует особого композиторского внимания, направленного на сохранение ,,феномена фигуры". В данном случае Шёнберг заботится о присутствии фигуры, четко обозначая ее *в тексте* (в тактах 5 и 6 дан выразительный ритмизованный мотив в среднем голосе, который подхватывает мелодическое движение верхнего). Можно сказать, что серийный и додекафонный контрапункт опирается на серию в качестве конструктивно-ведущего *голоса* (его функцию обычно берет на себя линия, содержащая основную форму ряда). Но в условиях серийной *комплементарности* серия не реализуется в каком-либо голосе, а выступает в значении некой всеохватной конструктивно-ведущей основы. Формальное ограничение средств требует особой тонкости фактурного распределения звукового материала.

Музыка XX века вырабатывает еще одну разновидность комплементарности — сонорную, которая выражается в фактуре под названием *комплементарно-сонорная полифония.* Ее структуры были нами рассмотрены выше. Здесь же следует обсудить ту комплементарность, которая выходит на уровень тематический и получила название *совокупный тематический процесс.* Понятие это определяет такой тип организации музыкальной ткани, когда тематически значимые элементы рассредоточены в фактуре, перемещаются в ее пространстве, и лишь воспринимающее сознание объединяет их в условную линию, которая и символизирует совокупный тематический процесс. Родилось это понятие из исследования восприятия полифонической музыки[13]. С другой стороны, было замечено, что в искусстве классицизма также действует принцип фактурного рассредоточения важнейших тематических звеньев (правда, это более свойственно развивающим частям). Исследователь Бетховена А. Шмиц говорит, что ,,отдельные члены мелодии, перенесенные в различные голоса, можно представить перенесенными в одно положение и перемещенными в один голос"[14]. Наконец, выдвигается понятие *диагонального* параметра фактуры, ,,диагонального слежения" за рассредоточением в фактуре[15]. Диагонального потому, что вертикальные перемещения тематических элементов в слоях фактуры происходят во времени. Важно, что диагональный параметр выдвигается как ,,фактурная универсалия", действующая в различных типах фактурного сложения, в том числе и в гомофонной фактуре.

Полифоническая музыка действительно дает огромное количество примеров совокупного тематического процесса, вплоть до того, что реальное многоголосие может порождать в восприятии мнимую однолинейность, подобно тому, как

---

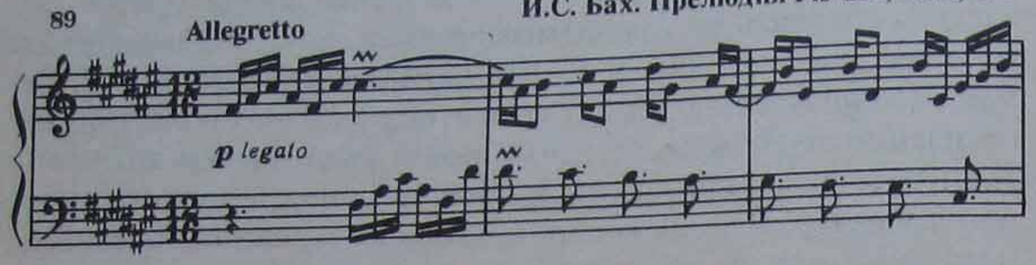
13 См. *Старчеус М. С.* Об инвариантных механизмах музыкального восприятия // Восприятие музыки. М., 1980. Подробно проблема фигуро-фоновых отношений и совокупный тематический процесс исследуются М. С. Старчеус в диссертации ,,Система фигуро-фоновых связей в музыке".

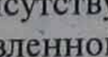
14 *Шмиц А.* Два принципа Бетховена // Проблемы бетховенского стиля. М., 1932. С. 192.

15 Рассмотрение факторы по „диагональному" ее срезу предложено в исследовании М. С. Скребковой-Филатовой „Фактура в музыке".

реальное одноголосие через скрытую полифонию порождает мнимую многоголосность:

89 **И.С. Бах. Прелюдия Fis-dur, ХТК, т. I**



Фактура фа-диез-мажорной прелюдии Баха (ХТК, I том) записана как двухголосная, и это отчетливо подтверждается в звучании начальной имитации, впоследствии периодически повторяемой как импульс-initio. На большем же промежутке звучания здесь присутствует комплементарный ритм, действующий по „необъявленной" формуле  . Онто и сливает линии в одну. Ритмическая комплементарность служит здесь комплементарности тематической.

М. С. Старчеус, изучая феномен восприятия полифонической музыки, экспериментально выясняла пути слухового внимания, следящего за переменностью положения фигуры в развитии полифонической ткани. Эксперимент показал возможность различных вариантов обозначения таких путей. Сошлемся и мы для наглядности на одно из таких экспериментальных свидетельств:

90 **Дж. Палестрина. Alla riva dël Tebro**

Пунктирная и сплошная линии показывают два разных, но преобладавших пути внимания. И для каждого из них есть предпосылки, связанные с характером движения в линиях, местоположением в фактурном пространстве зон мелодической активности, вступлениями голосов и пр.

Вариантное определение „совокупного тематизма" возможно и в полифонии свободного письма, в условиях индивидуального тематизма. Пример № 62 прекрасно иллюстрирует это. Здесь цитируется начало прелюдии, где во втором такте как будто дается предпосылка к достаточно четкому выбору: следить ли за верхним пластом или за нижним. После имитационного проведения главного мотива ритмическое движение передается верхнему пласту, затем — во второй половине 3-го такта — вновь возникает имитация внизу, ритмическая энергия которой опять перебрасывается в верхний пласт, и т.д. И снова мы видим: ритмическая комплементарность поставлена на службу тематической. Однако в данном случае путь ритмической фигурации в фактуре — это лишь один из возможных „тематических путей".

Гомофония вовсе не отказывается от фактурной диагонали. В принципе на основе комплементарности может формироваться как фигура, так и фон. Комплементарное формирование фона чрезвычайно распространено в гомофонной фактуре. Пульсирующая ритмическая фигурация очень часто переносится из голоса в голос, занимая различные этажи фактуры по законам комплементарного ритма. Специфично здесь другое: в поддержании непрерывной пульсации могут участвовать не только собственно фоновые

линии, но и отдельные элементы фигуры. Фрагмент из финала Фортепианной сонаты Es-dur Ф. Шуберта обнаруживает тонкие связи такого рода.

Ф. Шуберт. Соната Es-dur для фортепиано

Стрелки показывают передачу ритмического движения, скобки внизу отмечают моменты включения в пульсацию мелодических элементов фигуры. Вообще тонко выраженная гомофония всегда содержит богатейшие предпосылки для диагонального слежения. Отношения линии фигуры и фонового пласта подчас весьма осложняют фактурный норматив. В до-минорном Ноктюрне Шопена фигура на большом протяжении твердо закреплена на своем этаже и не блуждает по слоям фактуры. Вместе с тем совокупный тематический процесс как бы вступает в противоречие с предпосылками „фактурной нормы". Все дело в раскрытии столь важной для гомофонии сильной доли. Когда она отсутствует в мелодии, слух извлекает ее из линии баса, подсоединяя к тематическому рельефу. К примеру, в первых полутора тактах ноктюрна „диагональное внимание" распределено так: $c^6—g^2—c^6—as^2—h^k—g^2—d^2—c^6—es^2$. Проникновение пунктирного ритма в басовую линию — также способ ее „тематизации". Все эти моменты автоматически включаются сознанием в совокупный тематический процесс.

В пуантилистической фактуре диагональное скольжение звуковой энергии присутствует постоянно. Но характер действия диагонального фактора в пуантилизме в сравнении с совокупным тематическим процессом тональной музыки принципиально иной. В совокупном процессе распыленные по фактурным слоям тематические элементы тяготеют к слиянию. Сознание охотно перемещает их в одну гипотетическую линию. Иное в пуантилизме: тембро-регистровые различия элементов фактуры здесь столь принципиальны, что устраняют всякие предпосылки к воображаемому „линейному объединению". Мысль об этом просто не возникает. К тому же, как правило, полное отсутствие ритмической симметрии и характерности не способствует сведению распыленных звуков и звукокомплексов в индивидуализированные тематические структуры. Объединяющей силой выступает само стереофоническое звуковое пространство. С точки зрения семантической здесь как бы все перевернуто, все в „инверсии". Обычно звуковая идея является главным объектом внимания, а пространство выступает в значении среды обитания звуковых идей. В пуантилизме же *пространство* становится главным объектом внимания, а звуковые идеи символизируют стереофоническое его овеществление, то есть способ обитания пространства, его самовыражение. Такой семантический поворот, в частности, обусловил приоритет диагонального параметра и в системе композиторской планировки фактуры, и в системе восприятия.

Развитие фактуры в музыкальном произведении обусловлено его интонационным содержанием. Три главных обстоятельства определяют общий характер фактурного рисунка композиции: масштаб формы, уровень внутренней контрастности и исполнительский состав. Малая форма, излагающая единое состояние, чаще всего опирается на один фактурный тип. Малая форма, осложненная достаточно острым контрастом или вобравшая в себя черты диалогичности, может содержать несколько фактурных вариантов изложения. Крупная форма, стремящаяся охватить различные состояния (смыслы) в их диалектической связанности, как правило, содержит множество фактурных типов, изобилует фактурными переходами, сопоставительными контрастами, фактурными мутациями и пр. Оркестровое или ансамблевое со-

чинение еще более усложняет целостный фактурный контур, предусматривая ,,персонификацию", вариантные смешения инструментов и групп. Произведение вокально-инструментальное может вызвать к жизни различные фактурные расслоения, свободную переменность фактурного рисунка. Крупная хоровая композиция хотя и предусматривает соответствие фактурного склада вокальным нормам, также, как правило, содержит фактурную переменность, и это особенно свойственно музыке XX века.

В любом случае фактура музыкального произведения живет во времени, то есть является внутренне развивающейся данностью. Когда мы говорим о том или ином типе фактуры, мы подразумеваем его временную протяженность. А это означает, что процесс фактурного развертывания в одном, избранном типе рисунка содержит повторение какой-либо фактурной формулы, выступающей в значении инициальной и основополагающей. Такую инициативную формулу принято называть *фактурной ячейкой*[16]. Многие жанры, закрепившиеся в практике музыкального быта, содержат отстоявшиеся фактурные стереотипы, сформулированные начальной ,,фактурной ячейкой" (вальс, мазурка, танго, жанры поп-музыки и пр.; фольклорные образцы инструментальной музыки — например, украинская ,,троистая музы́ка").

Опора произведения малой формы на одну фактурную ячейку — явление чрезвычайно распространенное в искусстве. Оно имеет высочайшие художественные подтверждения (см. этюды Шопена № 1, 11, 13, 14, 26, а также № 2, 15, 16, где присутствуют микровариантные привнесения в рисунок ,,ячейки"; прелюдии № 1, 5 из I тома ХТК Баха, прелюдии № 2 и 9 ор. 87 Шостаковича и др.).

Итак, фактурная ячейка формулирует основной принцип фактурного сложения произведения или его фрагмента. Она может быть разной протяженности. В прелюдии ля минор

[16] Е. В. Назайкинский дает следующее определение: ,,... под фактурной ячейкой понимается относительно завершенный участок фактурного развития, на протяжении которого полностью прорисовываются все элементы, характерные для данного типа фактуры, и вслед за которым чаще всего идет повторение фактурного конфигурационного узора" (Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 80).

Шостаковича (ор. 87) она умещается в полутакте, а в прелюдии ми мажор (тот же опус) она объемлет девять тактов, поскольку содержит ,,распетый диалог" регистров.

Фактура из ,,ячейки" прорастает по-разному. К примеру, в до-мажорной прелюдии Баха из I тома ХТК фактурная ячейка сохраняет и рисунок и относительную стабильность тесситурного расположения, изменяясь лишь в гармоническом содержании. В других случаях мы видим систему тонких эволюций и достаточно глубокие видоизменения ячейки в процессе фактурного развертывания.

Обратимся к началу Сонаты № 16 для фортепиано Бетховена. Фактурная ячейка здесь выглядит следующим образом:

92

Л. Бетховен. Соната № 16 для фортепиано

В ней два элемента (*a* и *b*), каждый из которых получает соответствующее развитие. Из элемента *a* вырастают следующие варианты:

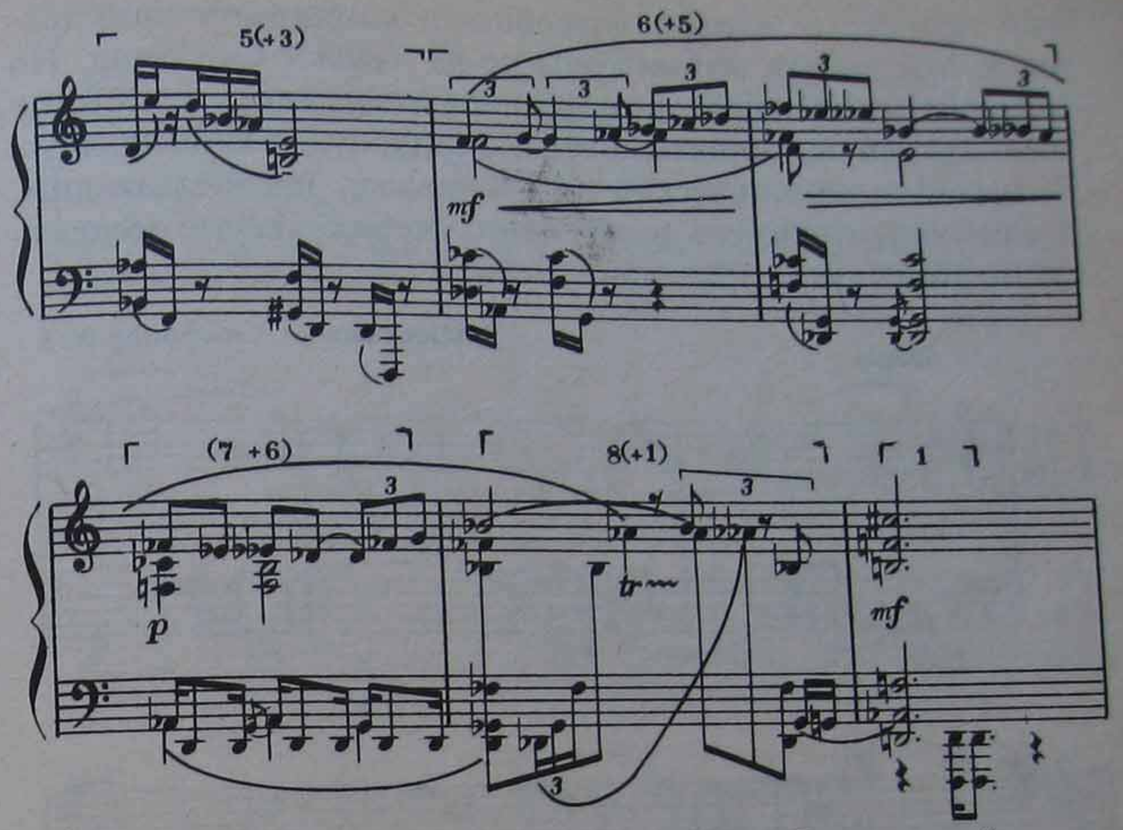
93

Как видим, первый вариант включает систему аккордовых дублировок. Второй оказывается производным от перво-

го (сохраняет тип фактурного изложения аккордов, но приводит их к ритмическому унисону). Третий выключает треззвучие на сильной доле, заменяя его октавной дублировкой, то есть оставляя лишь бас предполагаемого трезвучия. Тончайший фактурный штрих: вариант первого элемента фактурной ячейки порождает изменение второго — элемент *b* появляется в октавных дублировках; вскоре октавный унисон захватит большое временно́е пространство.

По мере развития техники фактурного оформления все большее значение обретает принцип вариантной производности в развертывании фактуры. Это означает, что в пределах замкнутого структурного построения начальная фактурная ячейка может претерпевать сквозную, ,,скользящую" эволюцию, которая *постепенно* отдаляет фактуру от начального облика. Если такая эволюция происходит в пределах тематического построения, то каждая производная фактурная формула впоследствии, в процессе развития формы, может выступить в значении фактурной ячейки. Скользящий процесс ,,фактурной производности" опирается на технику плавного перехода. Утверждение такой техники фактурного формирования связано с именем Скрябина. Пример из его Шестой фортепианной сонаты великолепно иллюстрирует ее:

94 **А. Скрябин. Соната № 6 для фортепиано**



Первый такт и есть фактурная ячейка. Все дальнейшее — развитие из нее. ,,Фактурные обороты" в примере пронумерованы, и нумерация показывает их производную зависимость, а также цепную связь. Ритмическая мобильность накапливается постепенно, но в высшей точке ритмической плотности (т. 14) возникает вариант фактурной ячейки (1-й формулы), как переход к ее точному репризному возвращению. Фактурное развитие в данном случае есть развитие тематическое. Индивидуализация производных фактурных формул — замечательное преломление принципа тематически-концентрированного развертывания. Но здесь оно осуществляется через фактурный, а не через мелодический процесс, как это происходит в ,,интенсивном" мелосе композиторов первой половины XX века.

Для понимания фактурного процесса в форме важное значение имеет понятие *фактурной модуляции.* Развитая музыкальная композиция обычно предполагает разные типы смены фактур. Возможно сопоставление, но возможен и переход, как бы постепенное ,,разрушение" прежнего фактурного стереотипа и рождение предпосылок к возникновению нового. Это опять-таки согласовывается со всепроникающей ролью техники плавного перехода. Ее проекция на фактур-

ный процесс — важная подробность композиционной техники. Мы видели это на примере из музыки Скрябина. Но там дело не доходило до фактурной модуляции, то есть до перехода в принципиально иную фактурную разновидность. Гомофонно-гармонический тип оставался преобладающим. В следующем примере перед нами уже собственно модуляционный процесс:

95

Д. Шостакович. Симфония № 8

Очевидны три этапа становления главной партии (третий показан лишь начальной фазой). Первый (т. 1—8) — образец чисто полифонической фактуры: контрапункт паритетных линий, соотнесенных на основе ритмической комплементарности, которая создает совокупную тематическую линию. Последняя возникает благодаря оживлению мелодической активности в каждом из голосов в момент остановки ее в другом голосе. Далее идут два такта гармонического вступления, вводящего в новый фактурный тип — чисто гомофонный. Никакой фактурной модуляции нет, действует принцип сопоставления. Техника плавного перехода проявлена не на фактурном, а на мелодико-тематическом уровне (мелодический каданс нижнего голоса в т. 7—8 становится первым мотивом ведущего гомофонного голоса в т. 10—11).

Однако в развертывании этого гомофонного фрагмента и происходит фактурная модуляция. Вначале кажется, что возникает стереотипный период, поскольку 12-й и 13-й такты могут быть восприняты как симметрично суммирующие по отношению к 10-му и 11-му. Однако в 12-м такте композитор заливовывает в мелодии звуки as^2 — des^2, чем отделяет кульминационное c^3 от предыдущей синтаксической структуры и делает его началом следующей фразы. Уже в мелодии стремление к симметрии наталкивается на противодействие. В результате структура этого мелодического восьмитакта (10—17) имеет не традиционное членение 4+4, а иное: 3+3+2. Но это лишь первая предпосылка. С 14-го такта в гомофонном построении принципиально снимается сильная доля в пласте гармонического сопровождения, в тактах 16 и 17 сильная доля не обнаруживается вовсе (снимается и в мелодии). Разрушается главный принцип гомофонии — периодичность акцента, и данный фак-

турный тип лишается внутренних предпосылок для дальнейшего существования. Он должен быть заменен другой фактурной разновидностью, которая и появляется в третьей фазе (ц. 2). Здесь — синтетическая полифонно-гомофонная фактура, где есть устойчивый солирующий голос и голоса фоновые, но движущиеся линейно, полифонически. Техника плавного перехода осуществилась на уровне фактурном — как *переход* из одной фактурной системы в другую.

Фактурная модуляция может происходить самым различным образом. Рассмотренный пример обнажает принцип, но не формулирует никаких „правил". Если обратиться к началу Сонаты № 31 (ор. 110) Бетховена, легко заметить фактурно-модуляционный переход от хорально-гармонической фактуры к чистой гомофонно-гармонической. Но здесь видно не только разрушение начальной фактурной идеи, но и постепенное вкрапление элементов будущего фактурного типа. У Шостаковича этого не было. Техника *фактурного перехода* всегда индивидуальна в каждом конкретном случае и сама по себе может быть одним из знаков *стилевой индивидуальности*.

Музыка второй половины XX века необыкновенно обострила значение понятий фактурной ячейки, отправной (господствующей) фактурной формулы, понятий фактурного контраста, фактурного перехода, микровариантности, долгого временного дления, фактурной репризы и пр. Все эти элементы фактурной техники стали вовлекаться в качестве сущностных (опорных) в *темообразование*. Они обрели способность выступать в значении главных знаков тематической характерности и главных строительных элементов формы. Но это касается прежде всего стилей, где мелодико-тематический фактор выключен из действия, где господствуют сонорность, электронные эффекты, пуантилистические, алеаторные или строго-серийные способы интонационного оформления.

Глава IV

ПЕРИОД И ПЕРИОДИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Форма периода зарождалась вместе с развитием функциональной гармонии, стабилизацией тонального мышления и повышением роли метротектонического фактора. Композиторская практика начинает осваивать структуру периода в XVII веке, но в песенном фольклоре она проявляется значительно раньше. В генетической основе формы периода лежит тяготение к симметрии. В этом смысле предпосылки к формированию периодичности можно видеть уже в технике, основанной на ритмических модусах (торжество симметричности на уровне ритмомотивных отношений). В поздних образцах полифонии строгого письма также возникают построения на основе симметрии (см. пример 14, в котором фазы 4—7 находятся в строго симметричном отношении).

Однако структура периода в утвердившемся, классическом понимании — детище гомофонной практики. Сама природа гомофонии, основанной на тонально-гармоническом мышлении, на последовательном чередовании каденционных зон, порождает новый по сравнению с полифоническим письмом тип синтаксического членения. Вместе с тем именно гомофония максимально обнажает диалектическую природу функций метрического акцента: разделительную и объединяющую. В результате форма, и прежде всего структура типа периода, обретает стремление к „синтаксической обнаженности". Однако последняя в силу двойственной функции акцента не может противостоять стремлению формы к единству, цельности. Синтаксическая многосложность формы, то есть подчеркнутая разделенность ее на части, не противоречит ее же стремлению к смысловой замкнутости и конечной однозначности. Именно так и происходит с периодом, который нередко называют *одночастной*

Все приведенное построение строго симметрично — 12 т.+12 т. Но первые 12 тактов образуют нормативный период из трех симметричных предложений по четыре такта. Первые два четырехтакта складываются в наиболее ,,расхожий" тип периода повторного строения. Третий четырехтакт осложняет общее строение и воспринимается как дополнение, призванное закрепить тоникальное окончание в ми-бемоль мажоре.

Следующие 12 тактов являются уже периодической структурой, или метрическим периодом. Первые восемь тактов едины в своем мелодическом стремлении, но в гармоническом отношении содержат предпосылку к членению 4+4, причем второй четырехтакт обретает черты тональной неустойчивости, модуляционного стремления через c-moll к F-dur с переосмыслением его в качестве доминанты в B-dur. Третий четырехтакт также воспринимается как дополнение, но закрепляющее уже не тоникальное, а доминантное ощущение (здесь и совершается эллиптический переход от F-dur к B-dur без показа точки стремления).

Данная структура необыкновенно близка к собственно периоду. Ниже мы рассмотрим примеры более глубоких отклонений от ,,нормативных" основ периода в свободной периодичности.

СИНТАКСИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ

Их можно трактовать как строительные элементы, привлекаемые для продвижения формы. Они имеют свою иерархию и группируются вокруг трех понятий: мотив, фразы, предложения. При этом мотивы объединяются в фразы, фразы — в предложения, предложения — в период. Однако эта известная иерархия структур, их с виду простая соподчиненность скрывает громадное количество разновидностей конкретной реализации. И дело тут в бесчисленном много-

образии мотивных структур, а также вариантов их соединений.

Теоретическое понятие мотива было сформулировано еще в XIX веке на основе метроритмических закономерностей музыкальной речи. Риман, а вслед за ним Катуар определяют мотив как звуковую группировку вокруг акцентного тона. Катуар к тому же осознает мотив как симметрию легкого (арзис) и тяжелого (тезис) времени, распределенных в системе тактоизмерения. Позднее появляются иные взгляды на мотив. На первый план выдвигается его выразительно-смысловая сущность, интонационная природа. При этом метроритмические силы мотивообразования могли и вовсе не браться во внимание[1].

Понятие мотива безусловно должно включать в себя оба фактора — и ритмический и интонационный. Мотив — это группировка звуков вокруг акцентного тона (икта), имеющая свой ритмический и звуковысотный рисунок, конкретную гармоническую (фоническую) природу и являющаяся мельчайшей *смысловой* единицей музыкальной речи. Мотив может иметь различное фактурное выражение и даже складываться в результате ритмической комплементарности.

В структуре мотива — три компонента: икт — акцент, чаще всего совпадающий с метрическим акцентом-тезисом; пред-икт — предварение акцента (арзис); пост-икт — погашение энергии акцента (также арзис). Однако мотивы могут иметь как бы не полную структуру, например без пред- или постыкта. В результате с точки зрения метроритмической можно обозначить лишь четыре разновидности мотивного строения: мотив из одного икта (начало Симфонии № 3 Бетховена); мотив, включающий предыкт и икт (схематическое обозначение: ⏑ –); мотив, включающий икт и постыкт: (– ⏑); мотив, содержащий все три компонента (⏑ – ⏑).

Существуют и названия мотивных типов, заимствованные из теории силлабо-тонического стихосложения. Мотив ⏑ – принято называть ямбическим, мотив – ⏑ хореическим; а „полный“ мотив: ⏑ – ⏑ — амфибрахическим. Любопытно, что отдельные названия метрических стоп имеют музыкальное происхождение. Например, ямб — древний фракийский музыкальный инструмент, хорей происходит от слова хор. Это еще одно доказательство возможных параллелей между поэтической стопой и музыкальным мотивом. В музыке действительно существуют мотивы, прямо совпадающие с понятием ямба, хорея, амфибрахия, а также анапеста (⏑ ⏑ –), дактиля (– ⏑ ⏑), являющихся своего рода производными от ямба и хорея.

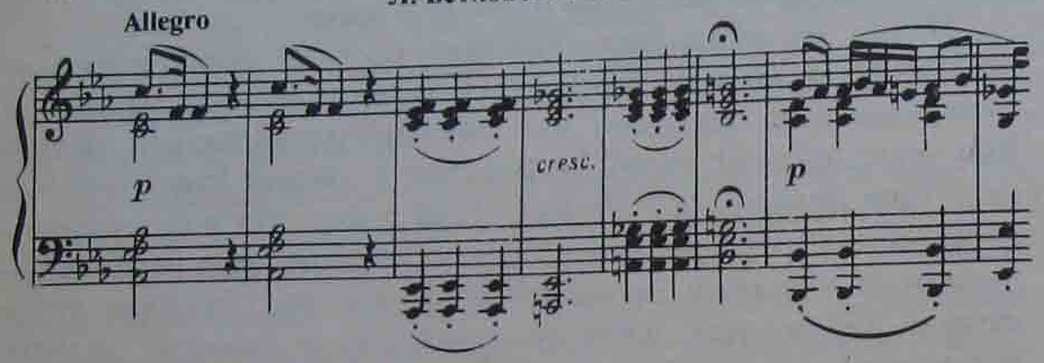
[1] Ю.Тюлин так определяет мотив: «Мотив надо понимать как музыкально-смысловой, выразительный элемент... а не как метрически структурную „единицу“» (Музыкальная форма. М., 1965. С. 38).

И все же обиходная практика (скажем, педагогическо-исполнительская) не привлекает заимствованные из теории стихосложения термины для объяснения характера мотивных чередований (хотя музыкальная теория довольно настойчиво призывала к этому). Дело в том, что в силлабо-тоническом стихосложении ударение возвращается через определенные слоговые промежутки. Кроме того, каждая стопа строго двусложная либо трехсложная, а понятие долгого (ударного) и короткого (слабого) слога условны именно по временны́м характеристикам. Конечно, силлабо-тонический стих может нести в себе противоречие между метром и ритмом, но оно, как правило, также выражается в устойчиво-симметричной форме (всевозможные „ямбо-хореи“, образующиеся в этих случаях, тяготеют к устойчивому постоянству ритмомотивов).

Живая практика музыки давно ушла от принципа следования симметричных мотивов. Уже в XIV столетии стремление преодолеть мотивную симметрию привело к отстранению столь распространенной в XII-XIII веках техники, основанной на ритмических модусах. Музыка естественно пришла к образованию мотивных структур, которые лишь в широком смысле отвечают понятиям силлабо-тонического стихосложения. К примеру, характеристика мотива как ямбического подразумевает лишь присутствие предыкта и икта. При этом мотив может совпадать со структурой строгого ямба, но в большинстве случаев он оказывается именно обобщенно-ямбическим, обладает свободно организованным предыктом и характеризуется устремленностью к икту, совпадающему с мотивным окончанием, а это и есть главное качество ямбичности. Кроме того, чередование долгих и коротких слогов, относительное (по временно́му выражению) в стихосложении, абсолютно в музыке. Но при этом беско-

нечно вариантно. Наконец, строгая симметрия ударных слогов в силлабо-тоническом сложении, казалось бы, находит аналог в регулярной ритмике (и метрике) музыки. Но эта регулярность сплошь и рядом наталкивается на чередование различно организованных мотивов, либо по-разному представляющих один мотивный тип, либо принадлежащих к разным типам. Вот характерный пример:

97 Л. Бетховен. Соната № 18 для фортепиано, ч. I



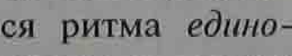
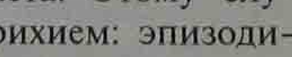
Хореическим мотивам начала наследуют ямбические мотивы в тактах 3—6, имеющие уже иную ритмическую формулу. Такты 7—8 содержат сложный мотив, объемлющий весь седьмой и сильную долю восьмого такта, то есть имеющий две сильные доли, из которых вторая — более сильная. Перед нами типичный пример ,,интонационного мотива", словно соединившего в себе черты и хорея и ямба ради обобщения в концовке тематического initio.

Коренным свойством силлабо-тонического стиха является неукоснительная симметрия движущегося ритма *единотипных* стоп. Вольное чередование ямба, хорея и других структур может трактоваться лишь как недопустимая беспринципность, стилевой нонсенс. Вместе с тем поэзия также озабочена внесением ритмического контраста. Этому служит, в частности, прием, называемый пиррихием: эпизодические пропуски ударений на ритмически сильных слогах ямба или хорея.

Музыка гомофонной природы, основанная на песенно-танцевальных истоках, нередко подчиняется силлабо-тоническому принципу, по крайней мере, в рамках экспозиционных периодов. Блестящим примером тому может служить тема финала Сонаты № 17 Бетховена, воплощенная в структуре периода. Неукоснительное следование мотивов ямбической природы создает строжайшую (как в стихе) симметрию структуры. Присутствует здесь и момент, соответствующий понятию пиррихия (т. 23—24, 27—28 — ,,сбой" в системе акцентов).

Иное дело — фрагмент из Сонаты № 18 (пример 97). Он обнаруживает специфическую, присущую только искусству музыки возможность следования принципиально разных мотивов. Главные особенности: чередование различных мотивных типов; различная временна́я продолжительность мотивных построений; необходимость привлечения интонационных (смысловых) критериев определения мотива: все мотивы в тактах 3—8 объемлют по два такта, и определяющий вес второй сильной доли диктуется функционально-гармоническим стремлением; отсюда — ямбическая природа сложных мотивов.

Выдвижение интонационного критерия в создании мотива не снимает роли ритмического фактора. Именно под его воздействием в сложных ,,интонационных мотивах" образуются собственно ритмические *субмотивы*. Например, сложный мотив в тактах 7—8 примера 97 имеет несколько субмотивов (отмечено скобками).

Музыкальное развертывание отличается от поэтической строки еще и тем, что бесцезурное следование однотипных ритмических мотивов, как правило, в восприятии порождает свободный переход от одного мотивного типа к другому. К примеру, ритмомотив аккомпанемента в побочной партии первой части Пятой симфонии Шостаковича выглядит следующим образом:  и т. д. Его исходный тип — дактилический (то есть хореический в широком смысле). Но по мере повторов сознание все более склоняется к восприятию в качестве ведущей формулы ритмомотива  (многие усматривают здесь анапест). Перидическая смена гармоний на сильных долях вновь возвращает хореический эффект, который, однако, ощутим лишь в эти моменты.

Итак, характер структуры периода во многом зависит от характера мотивных отношений. От того, будет ли это чередование симметричных однотипных мотивов, складывающихся в ,,песенные" пропорции, либо контрастное чередование, своеобразная ,,игра" с различными мотивными

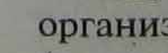
структурами, зависит не только конечный синтаксический облик периода, но, главное, — его содержательный облик. Объединение в одной структуре различных мотивных типов — хорошая предпосылка к конструированию полисемантического тематизма, путь к созданию интонации повествовательного (нарративного) характера, сложных форм декламационности. Современные мелодии „интенсивного" типа опираются именно на такой принцип мотивной комплектации (см. примеры 26, 27, 28). Важно, однако, сознавать, что форма периода налагает определенные регламентации на работу с контрастными мотивами. Упомянутые примеры „интенсивных" мелодий действительно содержат великое многообразие контрастно-мотивных соотнесений. Но все эти образцы не вписываются в строгие рамки периода. Лаконизм формы требует тщательного подбора мотивных вариантов, близости их конкретных ритмических решений. Примером блестящего выполнения такой композиторской задачи может служить первое предложение „Мимолетности" № 1 Прокофьева:

98 **С. Прокофьев. „Мимолетность" № 1**

Как видим, все шесть мотивов различны, но приводятся к основным видам. При этом нет ни одного одинакового пред- или постыкта. А в результате — волшебная лирическая текучесть, объединенная под одной лигой, несмотря на квадратную симметрию фраз.

Мотив в периоде — это чаще всего многоголосная фактурная данность. Нередко первый тематический мотив (или содружество начальных мотивов) образует фактурную ячейку. Но в плане организации формы периода мотивное многоголосие регулируется прежде всего метрикой. В условиях

тонального мышления функционально-гармонический момент является наряду с ритмикой важнейшим мотивообразующим фактором. Но он обычно подкреплен расчетом фактуры: иктовая доля, как правило, совпадает с важным моментом функционального движения и одновременно — с фактурным уплотнением (см. примеры 96, 97).

Мотив может быть воспринят как некий звукосмысловой „квант". В нем скрыто важнейшее коммуникативное свойство музыкальной речи. В его полной модели — зарождение движения, его апогей и рефлексия-затухание. В мельчайшей речевой части музыки сокрыто действие формулы *i-m-t*. Это обеспечило сохранение мотивной структуры в новейших стилях XX века, порвавших и с мелодической процессуальностью, и с тонально-гармонической основой и, конечно же, с идеей периодичности. Любопытно, что обращение к чистой сонорике (с помощью электронных методов сочинения либо через алеаторику) обрушивает подчас все традиционные синтаксические начала музыкальной формы, кроме мотивной структуры. Более того, она эмансипируется, становится во многом самодовлеющим моментом формы. Так рождаются „квантовые формы", содержащие цезурированную последовательность „мотивов-квантов". К примеру, произведение Штокхаузена „Контакты" для фортепиано, ударных и электронных звучаний опирается на технику комбинирования сонорными мотивами. Мелодическое начало в традиционном смысле из природы мотива здесь удалено. На первый план в мотивообразовании выходит тембро-динамический фактор. Звук (или звукокомплекс кластерного типа) живет в системе динамической пульсации. Звуковые наплывы и истаивания привязаны к динамическому икту. Образуется новый тип мотивов, также предлагающий бесконечное многообразие конкретного строения. Здесь уже невозможно определить мотив по метроритмическим признакам, ибо никакого тактирования в записи нет, равно как и нет стремления к симметрии на уровне малых построений. Каждый мотив-квант — чисто интонационная сущность. Схематическое выражение такого мотива может быть следующим: ;  . При этом путь к икту можно организовать не только с помощью одной динамики (crescendo из начальной точки звукообразования), но и через

постепенное пространственное наполнение объема сонора, то есть через звукоколичественный рост.

По сравнению с мотивом (если только это не сложное мотивное образование) фраза объемлет более широкий смысловой спектр. Она может содержать даже внутренний смысловой контраст. В системе структуры периода фраза — вполне осмысленная часть речи. Конкретные свойства мотивных структур определяют характер объединения мотивов, образование фраз.

Классическая теория называет фразой сочетание двух смежных мотивов. Фраза объявляется носителем симметрии, в качестве ее оптимального объема назначается двутакт[2]. На самом деле реальная практика предлагает различные способы образования фраз. Однако тяготение к симметрии как внутри фраз, так и в отношениях между ними — действительно коренное свойство периода, равно как и стремление не подчиниться этой предпосылке, стремление в сторону диссимметрии, то есть намеренного искажения симметрии.

Примеры 97, 98 а также 85 иллюстрируют совершенно различные структуры фраз, что прямо связано с различным характером мотивов, объединяемых фразами.

В примере 97 обращают на себя внимание цезуры между мотивами. Первые фразы объемлют по два соседних мотива, образуя строгую симметрию внутри фраз и между собой (хотя вторая фраза и больше первой по времени, но пропорционально — в два раза). Зато третья фраза состоит из одного неделимого ,,интонационного мотива" — случай, когда интонационно понимаемая сложная мотивная структура соответствует объему и функции фразы. Но она также помещается в симметричный остальному объему двутакт.

В примере 98 очевидно слитное мотивное продвижение (впрочем, выделение таких мотивов в определенном смысле условно). Все построение, соответствующее понятию предложения, имеет две фразы по четыре такта. Каждая фраза объединяет уже не два соседних мотива, а три. Да и сами мотивы различны, а не идентичны (как в примере 97) по ритмической структуре. Внутри первой фразы, слитной по движению, внутренняя межмотивная симметрия не ощутима. Вторая фраза может быть воспринята как структура 2 +

[2] См.: *Катуар Г.* Музыкальная форма. Ч. I. М., 1934. С. 28.

2, то есть состоящая из двух малых фраз, где первая объединяет два мотива, а вторая представляет собой один сложный.

Пример 85 содержит 8 тактов, не дающих, однако, ощущения квадратной структуры. Перед нами образец преодоления предпосылок к классической, квадратной симметричности. Структура периода включает три фразы, соответствующие значению предложений, и делится: 3 т. + 2,5 т. + 2,5 т. Система объединения мотивов в каждой фразе здесь весьма сложна. Две последние образуют смысловой контраст по отношению к первой и симметричны друг другу по времени (2,5 такта), но различны по конкретному ритмомотивному строению.

Принципы объединения фраз в предложения описаны со всей возможной подробностью в обширной литературе[3]. Поэтому укажем лишь на важнейшие особенности техники построения предложений.

Стремление к метроритмической симметрии порождает стремление к нормативной квадратности. Кроме конкретных способов преодоления квадратности путем расширения одного из предложений (чаще — второго), существует техника структурного обогащения квадратности (без нарушения ее как таковой), цель которой — создать ощущение различной структуры пульсации на разных этапах формы. Приемы эти получили название *суммирования и дробления*[4]. Их выражение возможно на уровне структуры фразы (см. первые два такта ,,Aveu" из ,,Карнавала" Шумана (со структурой: 0,5 т. + 0,5 т. + 1 т.). Но чаще суммирование и дробление дается на уровне предложения, то есть в системе соотношения фраз. В примере 96 начальный 12-тактовый период состоит из трех

[3] Для тех, кто заинтересуется подробностями этой проблемы, рекомендуем следующие издания: *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967; *Способин И. В.* Музыкальная форма. М., 1947; *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. М., 1979; *Тюлин Ю. Н. и соавт.* Музыкальная форма. М., 1965.; *Арановский М. Г.* Синтаксические структуры мелодии. М., 1992.

[4] И. Способин дает следующее определение: ,,Сопоставление двух или нескольких построений со следующим за ним большим построением, часто равным их сумме, называется суммированием... Сопоставление построения со следующими за ним более короткими построениями, часто равными ему в сумме, называется дроблением". (Цит. изд. С. 67.)

предложений. Структура суммирования первых двух — 1 + 1 + 2, то есть суммирование выступает на уровне структуры предложения. Третье предложение воспринимается в целом как структура суммирования уже по отношению к предшествовавшим двум предложениям, и здесь суммирование выступает уже на уровне структуры периода. Любопытно, что в данном случае суммирующее третье предложение не равно сумме первых двух, но равно сумме двух фраз в каждом из них. Общая структура: 1 + 1 + 2 | 1 +1 + 2 | 4 (2 + 2 без цезуры)|.

Суммирование — это прежде всего ощущение слитности, приходящей на смену расчлененности (дискретности). В рамках периода суммирование имеет стремление к пропорциональным отношениям (например, 2 +2 + 4 и т. д.). Если же его абстрагировать от формы периода, оно обретет характер универсалии, общего закона музыкального мышления, базирующегося на чередовании дискретного и непрерывного. Важно другое: ,,зона суммирования", фраза, которая берет на себя эту функцию, — почти всегда кульминационный момент (пусть лишь для данного этапа продвижения формы). Отсюда и обратная связь: всякое построение, в котором ощутима кульминационность (даже ,,зонная"), в структуре, опирающейся на периодичность, может порождать ощущение суммирования.

В примере 97 третья фраза, замыкающая цитированное предложение, длится 1 такт + сильная доля второго (т. 7—8 примера). Предыдущая фраза объединяла два двутактных мотива. Вместе с тем заключающая фраза воспринимается как суммирование. Это связано с тремя моментами: 1) с ее итоговым, кульминационным значением; 2) с неделимым строением (в этом ее принципиальный структурный контраст); 3) с резким возрастанием уровня ритмической плотности: в первых двух фразах соответственно шесть атакируемых тонов на шесть четвертей и восемь на двенадцать четвертей; здесь: девять на четыре. Безусловно, речь идет не о суммировании как таковом, а об иллюзии суммирования — особом приеме, давно известном в композиторской практике.

Соответственно, дробление чаще всего означает, что в данном построении — ранняя кульминация. Ибо само дробление в условиях периода обычно символизирует торможение, погашение энергии. Пример 98 содержит структуру с дроблением. И очевидно, что первый четырехтакт (неделимый) имеет кульминационный ,,зачин" (выход мелодии к *ми*[3]). Второй же четырехтакт (2 + 2) несет в себе убывание энергии.

Квадратность — один из распространенных нормативных признаков периода. Многовековая практика выработала ряд приемов композиторской ,,работы с квадратностью". Кроме суммирования и дробления, а также иных приемов, рассмотренных выше, важную роль в конкретном оформлении квадратного периода играет каденция и ее место в структуре. Здесь все определяется характером метрического построения и зависит от того, какие такты в системе периодической симметрии возьмут на себя функцию тяжелых: четные или нечетные. В соответствии с этим отмечают три типа каденций: 1) окончание — каденционное завершение падает на 8-й (4-й) тяжелый такт (Катуар называет такую форму каденций ямбической); 2) каденционное завершение падает на тяжелый 7-й такт, который вместе с восьмым образует заключительную фразу — растянутую каденцию; 3) завершение падает на девятый (5-й) такт, оказываясь одновременно началом следующего построения (вторгающаяся каденция)[5]. Добавим особую роль половинных каденций и всякого рода каденционных прерываний в периодических структурах серединного положения. Отметим также, что вторгающаяся каденция может быть применена и в условиях чередования неквадратных структур. Все это дает композитору достаточное разнообразие приемов, необходимое при конструировании формы, содержащей следование периодов и периодических структур. Разнообразие каденций-переходов становится важнейшим источником активизации формообразования, его ,,интонационно-фабульным" моментом.

---

5 Соответственно, две последние каденционные разновидности Г. Катуар относит к разряду ,,хореических окончаний". Следует добавить, что все типы каденций могут применяться не только в окончании всего периода, но и в первом предложении. Многообразие каденционных завершений связано также с возможностью сильного (мужского) или слабого (женского) окончания: помещения заключающей тоники на сильной либо на относительно сильной (или слабой) доле.

РАЗНОВИДНОСТИ ПЕРИОДА И ПЕРИОДИЧЕСКИХ СТРУКТУР

Учитывая возможности глубокой индивидуализации любой формы, в том числе и периода, зафиксировать все существующие разновидности формы невозможно. Вместе с тем вне зависимости от остроты индивидуализации, каждая конкретная форма может быть отнесена к какому-либо из основных ее вариантов. Правда, по отношению к периоду таких вариантов много, значительно больше, чем в других формах, принадлежащих к классическому фонду, что свидетельствует о необыкновенной пластичности этой структуры.

Рассмотрим сначала различные периоды с точки зрения структурных пропорций.

Квадратный период из двух симметричных предложений, объемлющий 8—16—32 такта (встречаются и микропериоды, помещаемые в четыре развернутых такта), представляет условно-нормативный тип формы. Выше мы говорили, что сама по себе квадратность не означает абсолютного подобия структур. Природа мотивов и характер их связей каждый раз создает свой структурный план. Возможность применения разных метрических типов каденций также становится средством разнообразия трактовки формы.

Квадратный период следует отличать от *диссимметричного,* построенного *на основе* квадратности. Вероятно, стремление преодолеть квадратность родилось вместе с нею. Диссимметрия в условиях периода — это такое преодоление квадратности, при котором сохраняется ощущение ее присутствия как изначальной структурной предпосылки. Самым распространенным вариантом квадратно-диссимметричного периода является расширение структуры второго предложения при строгой квадратности первого. Принято считать, что расширение существует в двух разновидностях: внешнее (каденционное расширение через дополнение, прерывание и т. д.) и внутреннее (через включение развивающих элементов, чаще секвенционного плана). Возможно, однако, возникновение диспропорций на основе внутренних стилевых свойств мелодического процесса, положенного в основу периода. Начальный период из Девятой сонаты Прокофьева (пример 71) показывает структуру, где первое предложение квадратно (4 такта), второе же свободно порывает с квадратностью, сохраняя принцип и природу фразообразования.

Причина тому — русская песенная природа мелоса. И хотя второе предложение содержит так называемое внешнее расширение (каденция в 9—10 тактах), его пятитактное развертывание вытекает из последовательного расширения фраз, диктующих свободные пропорции протяжно-песенного развития.

Возникновение диссимметрии в результате выхода за пределы квадратности в первом предложении значительно реже. Это один из источников создания индивидуальной формы. В главной теме Largo e mesto из Седьмой фортепианной сонаты Бетховена образуется смещение квадратности в первом предложении путем выведения каденции за пределы первого четырехтакта.

99 **Л. Бетховен. Соната № 7 для фортепиано, ч. II**

Здесь как будто предлагается третий род каденции, которая не оказывается, однако, вторгающейся. Таким образом, к основным четырем тактам приращивается еще пятый, призванный выполнить функцию остановки, погашения энергии после волевого модуляционного хода из ре минора в

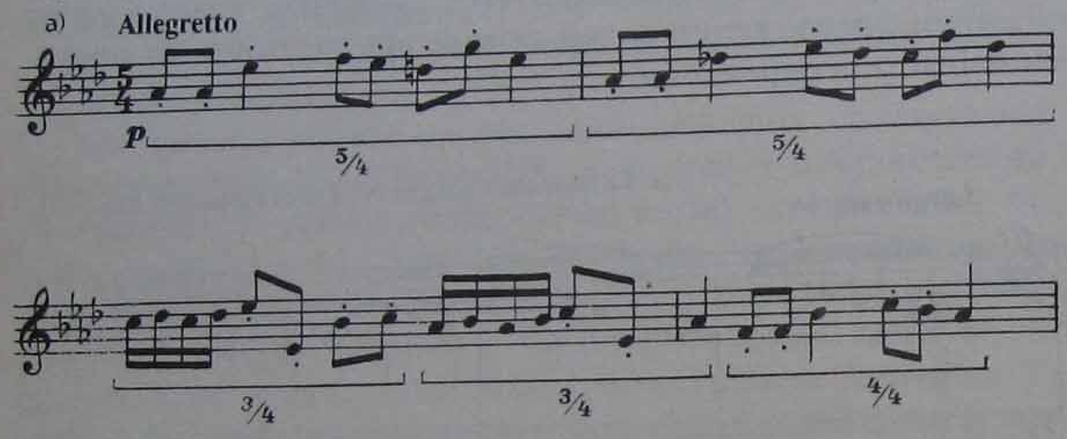
соль минор. Второе четырехтактное построение окончательно реализует предпосылку к квадратности.

Особым художественно действенным приемом следует считать ,,мнимую квадратность", то есть такую трактовку 4—8—16-тактных структур типа периода, когда внутри построения не возникает абсолютной симметрии и не рождается чувство квадратности в восприятии. Приведем две иллюстрации:

100

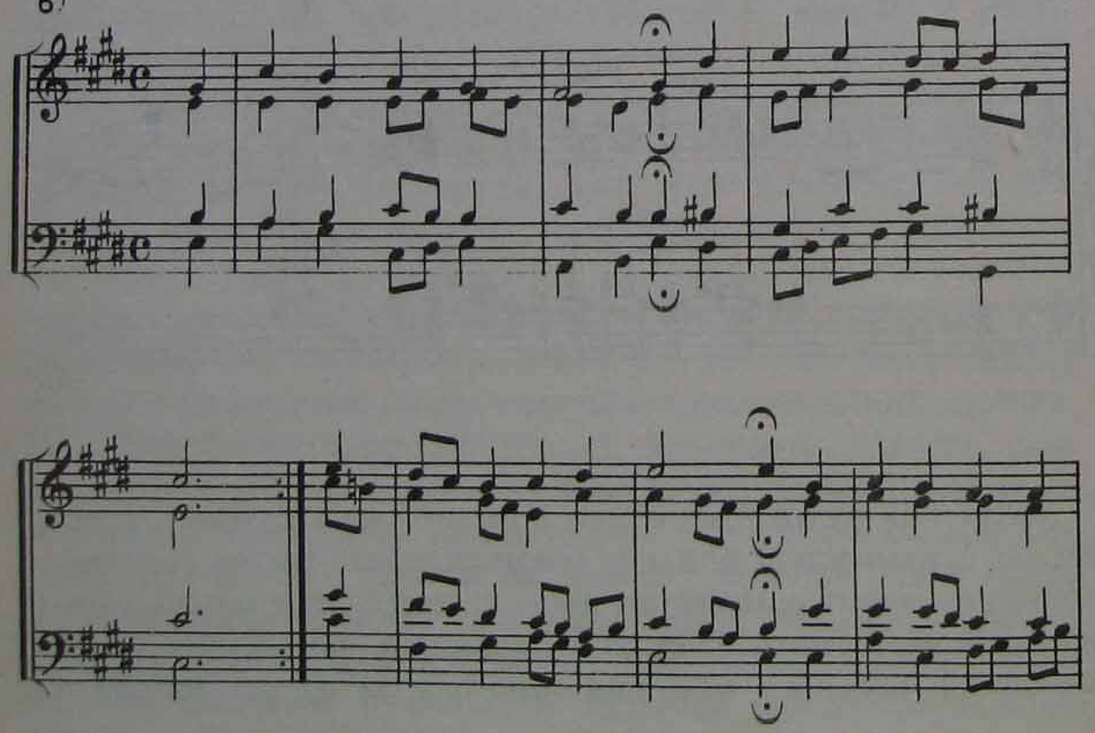
Д. Шостакович. Фуга A-dur, op. 87

а) **Allegretto**



И.С. Бах. „Страсти по Матфею", хорал

б)



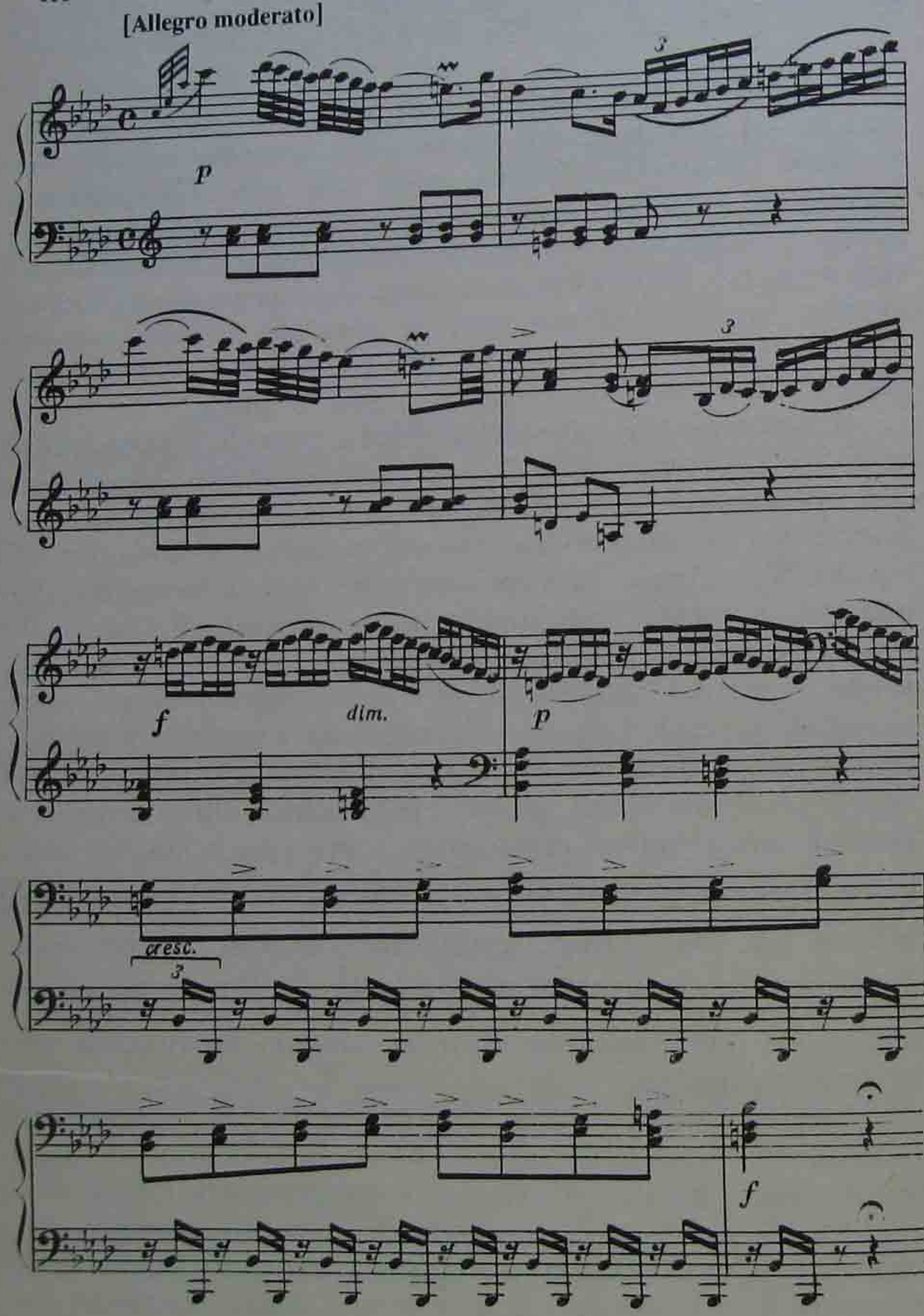
В первом случае перед нами микропериод из четырех тактов, воспроизводящий интонации, предельно близкие к русским танцевально-хороводным образам. Пятидольный размер не является монопольно действующим в структуре ритма, и тема содержит, кроме объявленного, еще и скрытый метр (он обозначен скобками). Благодаря этому второй двутакт (второе предложение) не образует прямой симметрии по отношению к первому, ибо состоит уже из трех фраз, образованных скрытой переменностью метрики.

В примере 100 приводится хорал, то есть строфическая структура, которую композитор, однако, уложил в квадратные пропорции: 4×2 + 8. В хорале 6 строф, но первые две повторены дважды, таким образом, в реальном звучании получаются 8 строф. Каждая содержит восемь четвертей. Но ощущения абсолютной симметрии и внутренней квадратности не возникает. Первая причина — в постоянном варьировании момента окончания и ,,ферматного" закрепления цезур то на слабой, то на сильной доле. Вторая — в свободном варьировании ритмической плотности в строфах второго предложения. Здесь первое предложение сигнализирует о полной симметрии и стремлении структуры к чистой квадратности: $\frac{10}{8}$ и $\frac{10}{8}$ (числитель — количество атакируемых моментов на 8♩). Четыре следующих строфы имеют такие показатели ритмоплотности: $\frac{14}{8}$; $\frac{9}{8}$; $\frac{13}{8}$; $\frac{9}{8}$. Второе предложение этого строфического периода снимает внутреннее чувство квадратности.

Пример 85 показывает третий возможный вариант возникновения ,,мнимой квадратности". Восьмитактный период образуют три не тяготеющие к квадратности фразы (3 + 2,5 + 2,5). Следующее за темой построение (пример 101) образует периодическую структуру, в которой первое предложение имеет четыре такта, а второе также содержит по-

пытку преодоления квадратности, но уже через стремление к диссимметрии (каденционный „срыв“ на D в Es-dur выносится из следующего четырехтакта на сильную долю пятого (каденция третьего рода):

101 **Й. Гайдн. Соната № 8 для фортепиано, ч. I, т. 9—17**



Наряду с квадратным и диссимметричным на основе квадратности периодом из двух предложений весьма распространена *структура из двух неквадратных предложений*. Такой период может существовать в двух основных разновидностях: симметричной и асимметричной.

Типы симметричного неквадратного периода структурно регламентируются прежде всего количеством тактов в предложениях и характером мотивных группировок (характером фразообразования). Самым распространенным вариантом формы является симметричный период из двух шеститактовых предложений с внутренним членением 2 + 2 + 2 или 3 + 3. Встречаются также периоды из двух пятитактовых предложений (возможное членение в предложениях: 2 + 3; 3 + 2; 1 + 1 + 3; 2 + 1 + 1 + 1 и т. д.) Период из двух семитактных предложений с внутренним членением в предложениях 3 + 4 или 4 + 3 напоминает квадратную диссимметрию и может быть признан асимметричным в случае именно *органической* неквадратности (хрестоматийный пример — „Песня Вани“ из „Жизни за царя“ Глинки, где неквадратность обусловлена русской природой мелодики[6]).

Теоретически возможны симметричные структуры типа периода из двух-, девяти-, одиннадцати- и пятнадцатитактовых предложений; возможны, в сущности, самые разные пропорциональные отношения, когда ощущение симметрии возникает либо на уровне мотивных связей внутри предложений (эпизодически), либо на уровне пропорций целого периода. Однако для исторической перспективы и для музыки XX века гораздо более актуальной оказалась структура асимметричного строения, где знаки симметрии выведены на уровень фактурных, каденционных, ритмических перекличек, мотивно-интонационных „арок“ и пр. Периодичность такого рода не совмещается с определением периода классицистского типа. Это уже структуры иные, отразившие лишь общий синтаксический принцип и имеющие моносмысловую природу.

---

6 Различные примеры такого рода описаны в уже упоминавшихся учебниках: *Способин И. В.* Музыкальная форма; *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений.

Асимметричный период из двух предложений становится важным источником индивидуальной формы. Он не знает строгого регламента, его структура предопределяется конкретным характером интонационного содержания. Такой период может выступать в значении самостоятельной формы, но чаще образует фрагменты более крупной композиции. Актуальность этой формы для музыки XX века объясняется одной из важных стилевых тенденций — стремлением к синтезу гомофонных и полифонических начал. Асимметричные периодические построения чаще всего и оказываются следствием такого синтеза.

Музыка Шостаковича, пожалуй, наиболее закончено представляет эту тенденцию искусства первой половины XX века, поэтому за примерами целесообразно обратиться прежде всего к нему. Прелюдия № 1 из цикла Двадцать четыре прелюдии для фортепиано, ор. 34, написана в форме периода из двух развернутых предложений асимметричной структуры. Всего в прелюдии 21 такт, делимый на два предложения в такой пропорции: 12 т. (первые 2 такта — вступление) + 9 т. Каждое предложение, несмотря на очевидное преобладание гомофонного начала в фактуре, отличается слитностью. Верхний (солирующий) голос первого предложения строго подчинен принципу межтактовой ритмической асимметрии. Это интенсивный тип мелодического развертывания, не содержащий повторений. Во втором предложении — обратная картина: солирующий (верхний) голос фигуративно нейтрален, единообразен в ритмической пульсации. Приведем начала обоих предложений:

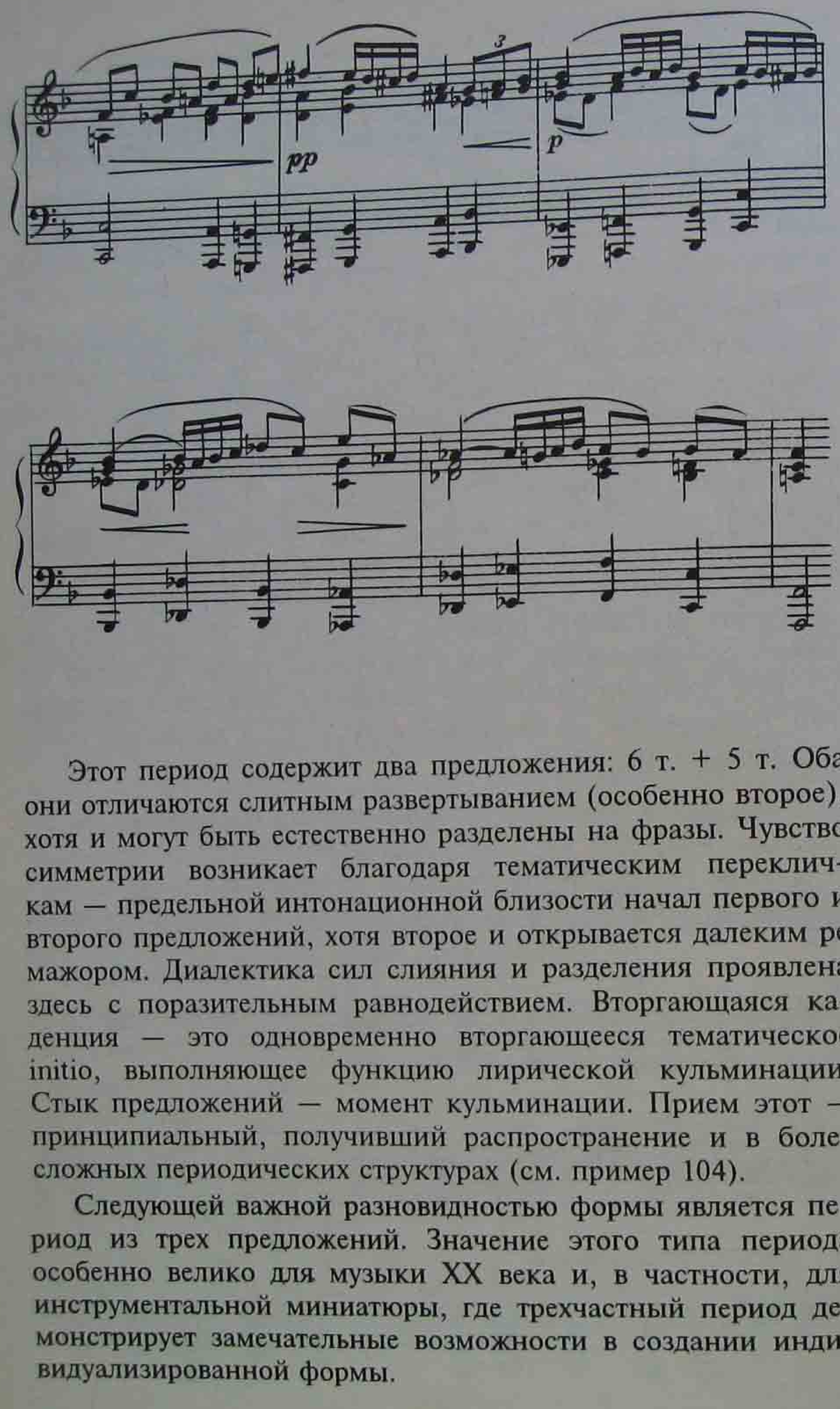
102 **Д. Шостакович. Прелюдия № 1, ор. 34**

начало 1-го предложения

начало 2-го предложения

Очевидно, что в солирующий голос второго предложения перешел фоновый материал первого. И самое важное здесь — переход: он обеспечивает слитную связь между предложениями, обусловленную сквозным развитием тематического материала, постепенной мелодизацией фоновой фигурации, ее конечной эмансипацией. Такой период порождает слитность не только предложений, но и целой структуры. Поэтому столь органична в нем роль полифонических элементов в фактуре. Естественно, период не может до конца отстранить принцип симметрии. Но здесь он отражен опосредованно, через фактурные связи. В других же случаях принцип симметрии заявляет о себе более наглядно (но, подчеркнем, не на уровне структуры, а на уровне интонационного процесса):

103 **Adagio** **Д. Шостакович. Прелюдия № 23, ор. 87**



Этот период содержит два предложения: 6 т. + 5 т. Оба они отличаются слитным развертыванием (особенно второе), хотя и могут быть естественно разделены на фразы. Чувство симметрии возникает благодаря тематическим перекличкам — предельной интонационной близости начал первого и второго предложений, хотя второе и открывается далеким ре мажором. Диалектика сил слияния и разделения проявлена здесь с поразительным равнодействием. Вторгающаяся каденция — это одновременно вторгающееся тематическое initio, выполняющее функцию лирической кульминации. Стык предложений — момент кульминации. Прием этот — принципиальный, получивший распространение и в более сложных периодических структурах (см. пример 104).

Следующей важной разновидностью формы является период из трех предложений. Значение этого типа периода особенно велико для музыки XX века и, в частности, для инструментальной миниатюры, где трехчастный период демонстрирует замечательные возможности в создании индивидуализированной формы.

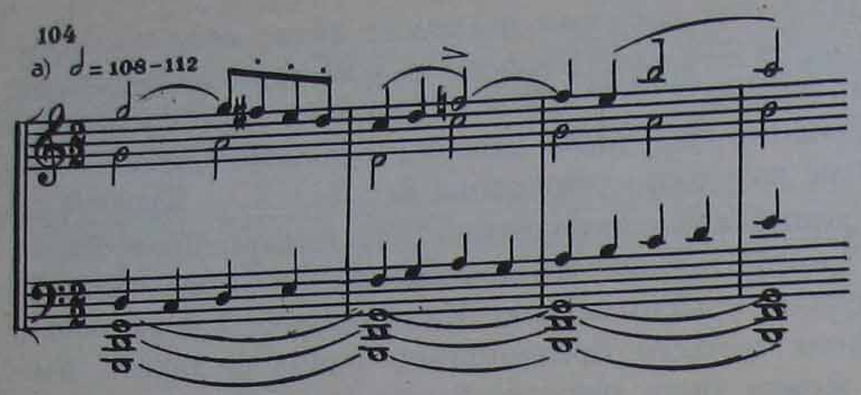
Период из трех предложений также имеет свои подвиды. Первый из них — „классический", состоящий из трех симметричных частей: 4 + 4 + 4 = 12-тактному периоду, весьма распространенному в эпоху классицизма (см. пример 96; в равной мере возможно отношение 8 + 8 + 8 — Куранта из Второй французской сюиты Баха). Естественно, такой период (как и „нормативный" квадратный из двух предложений) легко допускает диссимметрию. Как правило, это связано с расширением третьего предложения. Природа такого расширения может быть различной, но преобладают „внешние" способы — каденционные расширения ("Мимолетность" № 12 Прокофьева, первый период Менуэта из Фортепианной сонаты № 1 Бетховена). Такой период может иметь развернутое дополнение, иногда в значении коды. Это особенно свойственно структурам, выступающим в роли самостоятельной формы ("Мимолетность" № 15 Прокофьева).

Другой разновидностью периода из трех предложений является структура с *асимметричными* предложениями. Параллельно присутствуют обязательные знаки симметрии, но выраженные, как и в других случаях, на уровне тематическом, то есть в виде ожидаемых возвращений исходных интонаций, фактурных, ритмических характерностей.

Структурно-асимметричный период из трех предложений, так же как и подобные двухфазные структуры, чаще возникает в стилях, где ведущей или существенной формообразующей силой выступает полифония. Отсюда обычные для такой структуры впечатления слитности формы, ее сквозного развития. Приведем два характерных примера.

Главная партия в I части симфонии „Художник Матис" Хиндемита, начинающаяся за 8 тактов до ц. 3 партитуры и заканчивающаяся с началом ц. 5 являет собой период из трех предложений. Его внутренние пропорции следующие: 12,5 т. + 11,5 т. + 10 т. Внутреннее членение предложений каждый раз иное. Главным структурообразующим моментом является возвращение исходной мотивной интонации. Но каждый раз она появляется на гребне восхождения, на кульминации (прямая аналогия с примером 103), в большей мере скрепляя предложения, чем разъединяя их.

104



Источник непрерывности развертывания структуры, отчетливо делимой на предложения, в следующем: 1) появление исходной интонации каждый раз в новой тональности (C-dur, H-dur, D-dur с окончанием периода в Es-dur); 2) соблюдение принципа кульминационного положения исходного initio на рубежах предложений; 3) опора на принцип вторгающейся каденции („вторгающегося initio“) в условиях бесцезурности; 4) обновление развертывания из возвращаемой исходной интонации по схеме *ab*→; *ac*→; *ad*→ (здесь среднее предложение носит разработочный характер, но чувства трехчастности не возникает в силу предельной образной близости и отсутствия тональной репризы). Перечень этих подробностей иллюстрирует конкретную технику становления трехфазного периода, порожденного синтезом гомофонных и полифонических начал. Роль подобных синтетических построений в современном симфоническом мышлении чрезвычайно велика.

Прелюдия № 2 из ор. 34 Шостаковича также состоит из трех предложений, образующих такую пропорцию: 4 т. (вступление) + 9 т. + 11 т. + 14 т. В отличие от Хиндемита, по мелодико-тематическому материалу это три достаточно различных предложения, где сквозным, скрепляющим элементом выступает фактурная формула аккомпанемента, обретающая тематическую значимость:

105

Именно формула аккомпанемента является носителем знака симметрии, поскольку она постоянно ожидается, но возвращается лишь время от времени. Важен здесь еще один объединяющий, сквозной принцип: постепенное накопление движения шестнадцатыми, сдвиги ритмической плотности в каждом следующем предложении в сторону увеличения (дискретные шестнадцатые в первом предложении, острое возрастание их функции во втором, непрерывное движение в третьем).

Эти два сочинения демонстрируют, насколько различны могут быть пути формирования подобных структур, насколько могут быть индивидуальны их очертания.

Укажем на еще одну разновидность формы: *период, неделимый на предложения* (иначе: период-предложение, в немецкой терминологии „Satz“). Он не столь часто выступает

в значении отправной темы, занимая ярко выраженное экспозиционное место. Тем не менее подобное встречается и, как правило, служит формированию лаконичной и импульсивной интонационной идеи. Классический пример тому — тема „Тридцати двух вариаций“ Бетховена. Гораздо чаще подобная структура помещается в заключительном построении, воплощаясь в силу каденционной завершенности и тональной стабильности именно в форме периода, а не периодической структуры. Но это период, который нельзя переместить в экспозиционную зону, с него нельзя начинать движение формы. Вот характерный пример такого построения:

Л. Бетховен. Соната № 7 для фортепиано, ч. II, т. 26—29

Однако еще чаще периодическая структура типа „Satz“ используется в серединных построениях, при осуществлении переходов, связок и даже в крайне неустойчивых зонах звучания. В примере 96 такты 13—24 образуют периодическую структуру, строение которой может быть определено как период-предложение (неделимый период) с дополнением: 8 т. + 4 т.

Структурный критерий позволяет обозначить еще одну

разновидность периода — так называемый *сложный период.* В нем в качестве предложений выступают простые периоды. Этот тип структуры чаще используется в значении самостоятельной формы. Сложный период может иметь множество подвидов и вообще легко поддается индивидуальным модификациям. Он может состоять из двух, трех и даже четырех предложений, быть строго симметричным, диссимметричным с расширением, иметь дополнения (коды). Главным критерием того, что это период, а не более сложная форма, является единство образной сферы, отсутствие более или менее противополагаемого контраста, закрепленного в форме.

„Мимолетности“ Прокофьева дают великолепные образцы подобных структур, состоящих из двух и из трех предложений (простых периодов). Пьеса № 2 содержит два простых периода (12 т. + 12 т.), выступающих в значении предложений. Первое имеет структуру: *a* (4 т.) + *b* (2 т.) + *c* (6 т.). Второе предложение (малый период) возвращает лишь тематические элементы *a* и *b*. Элемент *c* — ранний и „брошенный“ контраст оттенения, не претендующий на структурное самоопределение. Контрастное осложнение первого предложения — один из авторских знаков Прокофьева. (См.: „Мимолетность“ № 4, состоящую из трех периодов-предложений и включающую „ранний контраст“; „Мимолетность“ № 8, также из трех предложений-периодов, где действует сквозной принцип вариационности; „Мимолетность“ № 9, содержащую два простых периода — 15 + 15 — без цезурного разделения частей и с контрастным осложнением теперь уже во втором предложении сложного периода.) Примером совершенно индивидуальной трактовки формы сложного периода может служить „Мимолетность“ № 10. Схема формы:

4 + 4 + 4	8	8	9
a → *b*	*c*	c^1	*a*+*c*

Единство фактуры, сквозное действие „фактурной ячейки“ не позволяет признать эту форму трехчастной. Но вот признаки внутренней репризности есть.

Более нормативный с точки зрения структурной вариант сложного периода из четырех предложений встречаем у Баха: Сарабанда из Сонаты № 2 для скрипки соло. Но здесь

при строжайшей квадратности (8 тактов) каждого периода-предложения действует принцип сквозного развития, исключающий повторы и прямые интонационные арки, но предполагающий перманентное интонационное обновление.

Следующая система классификации периода определяется структурой тематического материала и принципов его развития в форме.

Важнейшие разновидности — периоды *повторного* и *неповторного* строения. Период повторного строения подразумевает идентичность (или сходство) начал предложений при различии каденций (и вообще возможном отличии развертывания второго предложения). В идеале точно повторенное предложение дает абсолютное выражение идеи периода повторного строения. Соответственно, период неповторного строения подразумевает более очевидные интонационные различия между предложениями и прежде всего — несходство их начал.

Главные подвиды периода повторного строения: период *с точным повтором* исходных интонаций во втором предложении; период *с варьированным повтором* исходных интонаций. Количество способов варьирования в системе таких повторов поистине беспредельно. Важно лишь, чтобы это варьирование не приводило к кардинальному переосмыслению интонации и не создавало контраст, не соответствующий масштабам формы и требованиям образной цельности.

Такая повторность в рамках периода несет в себе еще один знак симметрии. В случае асимметричных пропорций структуры повторность сама по себе символизирует идею симметрии, присутствие которой даже в глубоко опосредованном виде является важным признаком формы.

Принцип периода повторного строения может выразиться в различных структурах. Такие структуры могут соответствовать простому или сложному периоду из двух-трех предложений, быть квадратными, диссимметричными, асимметричными. Повторность отличает не только собственно период, но и периодические структуры (хотя последние более тяготеют к неповторному строению). Период из трех предложений весьма тонко реагирует на идею повторности. Ей могут подчиняться отношения всех трех предложений. При этом третье предложение часто содержит более точный повтор исходной интонации, чем второе, что образует форму,

промежуточную между периодом и репризной трехчастностью („Мимолетность“ № 8 Прокофьева). Возможно объединение первых двух предложений в систему повторного строения при неповторном третьем (см. первый период в примере 96), объединение второго и третьего предложений при контрастном первом (пример 85).

По принципу развития материала можно выделить одну весьма специфическую, но распространившуюся в музыке XX века разновидность периода. Это период с активным, *диспропорциональным развитием второго предложения*. Его часто называют периодом типа развертывания. Характерно, что в такой структуре первое предложение нередко оказывается квадратным (в качестве первого предложения может быть использован и простой период, то есть весь период возникает на базе сложного). Но говорить о какой-либо диссимметрии здесь невозможно, ибо второе предложение совершенно порывает с первоначальными пропорциями. Такие структуры также не совмещаются с определением „нормативного“ периода классицистского типа.

Существуют два основных способа „бесконечного“ развертывания второго предложения: через систему каденционных размыканий гармонического процесса (через „бесконечную гармонию“) и с помощью переключения в полифонический принцип мелодического становления.

Главная тема первой части Второго концерта Рахманинова — замечательный образец структуры первого рода. Начальное предложение — квадратный шестнадцатитактный период. Второе же распространяется на 36 тактов (28 + 8) непрерывного развертывания мелодико-гармонического процесса. Классические предпосылки к расширению второго предложения (активизация модуляционного процесса, гармонические размыкания, секвенционность) развиты до масштаба возникновения новой структуры. Вся форма базируется на принципе периода неповторного строения, но совершенно единого в образном строе.

Замечательные примеры структуры второго рода встречаем у Шостаковича. В отличие от Рахманинова, он прибегает к принципу повторного строения. Но классические предпосылки к расширению второго предложения реализуются в данном случае по-другому. Развитие из возвращенной в начале второго предложения интонации здесь ведется

по законам полифонии. В результате второе предложение фактически становится началом большого периода полифонического развертывания, продолжительность которого во много раз превосходит первое предложение. Великолепный образец такой структуры встречаем в изложении главной партии финала Шестого квартета (ц. 64 — первое предложение, ц. 65 и далее) — обширнейший период полифонического развертывания, воспринимаемый поначалу как второе предложение периода. Такая трансформация развертывания мелодии, синтез гомофонных и полифонических качеств — одна из специфичных черт стиля Шостаковича и одновременно — одна из универсалий в музыке XX века.

С точки зрения тонально-гармонического развития период и периодические структуры разделяются на однотональные и модулирующие. Однотональный период может иметь весьма разнообразную тонально-гармоническую организацию. Главная тональность часто выступает в качестве единственной, монопольно господствующей во всех предложениях. Возможны модуляционные отклонения во втором предложении (это нередко сопровождается внутренним расширением) с последующим приходом к главной тональности (см. пример 96); модулирующий уход в новую тональность и завершение в ней первого предложения (пример 99). Однотональные периодические структуры нередко вообще имеют крайне подвижную и неустойчивую тонально-гармоническую природу в зависимости от ее положения в форме, но определяющим признаком остается тональная замкнутость (кода второй части Седьмой фортепианной сонаты Бетховена).

Понятие *модулирующий период* распространяется на самые различные его структурные разновидности. Признак модулирующего периода — в окончании на тонике новой тональности по сравнению с началом построения. Реальные пути тонально-гармонического процесса здесь также самые различные. Модуляционный переход возможен во втором предложении (или в третьем), но случается и в первом, с закреплением во втором. Первое предложение может завершаться в промежуточной тональности. Разомкнутая периодическая структура серединного положения вообще тяготеет к крайней модуляционной подвижности. Возможна привязанность всего построения отправной тональности с внезап-

ным переходом в завершающей каденции. Словом, пути конкретной реализации идеи модулирующего периода многообразны и всегда обусловлены характером материала и местоположением в форме.

Завершая обзор разновидностей формы периода, предлагаем следующий перечень основных ее типовых вариантов.

Период
- — из двух предложений квадратный, симметричный;
- — из двух предложений, диссимметричный на основе квадратности;
- — из двух предложений неквадратный, симметричный;
- — из двух предложений, неквадратный, с расширением второго предложения; равный одному предложению (структура типа Satz);
- — из трех предложений с симметрично-квадратным отношением частей;
- — из трех предложений с диссимметричным сдвигом структуры;
- — с дополнением;
- — с вступлением и заключением;
- — повторного строения с точным повтором;
- — повторного строения с варьированным повтором и производным контрастом;
- — неповторного строения с однородным материалом;
- — неповторного строения с контрастным материалом.

Сложный период
- — из двух частей;
- — из трех частей.

Период со свободным развитием второго предложения (период типа развертывания).

Однотональный период.

Модулирующий период.

Сюда следует добавить несколько классификационных разновидностей периода в связи с его отношением к форме произведения:

Период
- как самостоятельная форма;
- экспозиционного положения;
- серединного положения;
- заключительного положения.

Периодическая структура: построение на основе более свободной регламентации принципов формы периода.

Разумеется, каждый конкретный период определяется суммой классификационных показателей. Например: сложный период из двух предложений, диссимметричный (с расширением во втором предложении), с дополнением, повторного строения (с варьированным повтором), однотональный, с дополнением типа заключения-коды, выступающий в значении самостоятельной формы.

ПЕРИОД И ПЕРИОДИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ В СИСТЕМЕ КРУПНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Период, как замкнутая и законченная по мысли структура, наиболее наглядно проявляет себя в роли самостоятельной композиции. Различные примеры, особенно из музыки XX века, убеждают, что стремление к завершенности (абсолютной „доразвитости" материала) нередко порождают многочастные периоды из трех и даже четырех предложений, где формула *i-m-t* действует достаточно наглядно. Такие периоды могут содержать участки развития, отчетливо воспринимаемые как экспозиционные, серединные, замыкающие этапы формы. В этом — источник возникновения форм, определяемых как промежуточные между периодом из трех предложений и простой трехчастной, сложным периодом и концентрической формой и т. д. („Мимолетности" № 3, 8, 10 Прокофьева). Наглядным признаком того, что период, выступающий в значении самостоятельной формы, тяготеет к рельефному проявлению формулы *i-m-t,* служит возможность „прирастить" к форме вступление и заключение. Вступление настраивает на грядущую экспозиционность, оттеняет тематически весомый начальный материал. Заключительность же сама по себе целесообразна и возможна как своеобразная альтернатива неустойчивости, серединности, как успокоение, погашение энергии. Вступление и заключение могут быть построены на одном материале (чаще), но могут и различаться, если заключение предстает в значении коды и является итогом интонационного развития.

Иначе ведет себя период, когда он включен в большую развернутую композицию. При этом немаловажно — в какую именно композицию. Простая трехчастная форма не требует от периодов в первых двух частях синтаксически отделенных код и других заключительных построений. Это возможно после третьего периода (как заключение ко всей форме). А вот вступление к первому периоду вполне возможно, оно, как правило, обязывает к заключению в конце пьесы. Не терпят вступлений и заключений рефренные построения в рондо, как в куплетном, так в классическом и современных образцах формы. Это объясняется его преобладающей промежуточной позиционностью, исключающей фактор торможения.

Пожалуй, наиболее активно ведет себя период в формах сонатных и отразивших сонатность. И здесь порою встречается стремление к следованию строго квадратных периодов и периодических структур (например, первая часть си-бемоль-минорной сонаты Шопена), но это — редкое исключение. Такой период, если он не имеет ярко выраженного заключительного характера, не стремится к абсолютной замкнутости, завершенности, но гораздо более — к *соединенности* с другими построениями. Его синтаксические элементы внутри предложений также тяготеют более к сопряжению, нежели к разделению. Исключения составляют изложения главных тем внутриконтрастного содержания, где смысловые элементы цезурно отделены.

По существу, принцип периода становится базовой основой, центральной формообразующей силой в строительстве классицистских форм. Из них сонатная наиболее предрасположена к структурному раскрепощению материала, к взламыванию периодичности. Но и сонатная форма у венских классиков не в состоянии порвать с гегемонией периодичности, а диалектика стремления к нормам периода и противления им рождает самые неожиданные варианты периодических структур.

Примеры 96 (такты 13—24) и 101 содержат два образца периодической структуры, соответствующих положению связующих партий в сонатной экспозиции. При этом общими признаками для обоих построений являются лишь их модулирующая природа и каденционная разомкнутость, а также временна́я пропорциональность (в первом случае — абсолютная) по отношению к предшествовавшим тематическим периодам. В остальном — это совершенно разные структуры:

в примере 96 — неделимое предложение с дополнением, в 101-м — структура из двух предложений, где второе основано на неиндивидуализированном материале и общих формах движения.

Следует учесть, что серединные и заключительные построения в классицистской форме могут соответствовать значению собственно периода, и это несмотря на то, что серединным построениям скорее свойственны периодические структуры, отличающиеся большей свободой пропорций. В отдельных случаях целые разделы (например, сонатные экспозиции) строятся на чередований структур, стоящих ближе именно к периоду, чем к свободной периодической структуре. Такие примеры показательны с точки зрения композиторской работы над формой периода. Подобная композиция всегда содержит следование *разных* типов периода, и это одно из важнейших технических условий формообразования.

Обратимся к упоминавшейся второй части Седьмой фортепианной сонаты Бетховена. Это Largo e mesto написано в сонатной форме, и экспозиция включает четыре периода, следующих друг за другом и соответствующих главной, связующей, побочной и заключительной партиям. Их границы следующие: такты 1—9; 9—17; 17—26; 26—29. Как видно, во всех случаях действует принцип вторгающихся каденций, то есть все периоды сцеплены друг с другом. Но это соединение структур, весьма отличных друг от друга. Первый период — повторного строения с варьированным повтором, диссимметричный, с расширением в первом предложении, однотональный (см. пример 99). Второй — симметрично-квадратный, неповторного строения, модулирующий. Третий — диссимметричный, с внутренним расширением второго предложения, повторного строения с варьированной повторностью, однотональный. Четвертый состоит из одного предложения (неделимого), квадратный, однотональный.

В этой форме периодические структуры появляются лишь после экспозиции. Весь раздел, соответствующий разработке (такты 30—43), вмещается в периодическую структуру следующего строения: 5 (1 вст. + 4) + 2 (1 + 1) + 2 (1 + 1) + 5 (развитие). Торжество симметрии очевидно, но форма соответствует понятию именно периодической структуры. В пользу этого говорят не свойственные собственно периоду уровень контраста, в том числе и фактурного, модуляционная направленность формы из фа мажора в ре минор через зону активной неустойчивости, отклонения в соль минор и ля минор, структурная дробность (начиная с шестого такта).

Второй раз в этой форме периодическая структура возникает лишь в коде (поскольку реприза вновь опирается на период). Но природа построения (такты 65—75) здесь иная: 7 т. + 4 т. Асимметричные части соответствуют предложениям и прочно объединены, хотя и контрастны по материалу (пример объединяющей функции контраста). Асимметрии целой структуры противостоит строжайшая симметрия мотивного секвенцирования.

Для серединных построений нередко одно лишь тяготение к симметрии становится единственным критерием соответствия данного построения понятию периодической структуры. Примером тому могут служить зоны воздействия активной гармонией в сонатных разработках венских классиков. Имеются в виду те фрагменты, где мелодическое начало отстраняется на задний план или вовсе выводится, а гармония, образующая зону активного модуляционного напряжения, выступает в качестве фигуры. Казалось бы, композитор волен в выборе структуры, но свободная, раскрепощенная процессуальность модуляционно-гармонического хода очень часто дисциплинируется строгой симметрией. Вот характерный пример из первой части упоминавшейся Сонаты ля-бемоль мажор Гайдна:

107 **Й. Гайдн. Соната № 8 для фортепиано, ч. I**

Интонация здесь лишена индивидуальных черт, в ее основе — абстрактная фактурно-гармоническая фигурация. Сам тип подобной интонации заимствован их эпохи барокко. Но именно характер структуры относит ее к классицизму. Она буквально закована в симметрично-квадратные отношения, чего никогда не происходило с подобными интонациями в барочных композициях (например, первая часть Концерта ре минор для клавира с оркестром И. С. Ба-

ха). Здесь приводится второй восьмитакт из 16-тактного построения, которое четко делится на две половины. Возникает форма, природа которой может быть сопоставлена только с понятием периодической структуры, или „метрического периода". Подобный пример показывает, как далеко могут разойтись понятия периода и периодической структуры.

Романтизм подхватывает классицистскую практику оформления тематизма, зон его экспозиционного развития, даже становления целых этапов разработки с помощью периода и периодических структур. Этому способствовало стремление к песенному тематизму и вообще актуализации жанрового акцента в содержании. Важно, что эта традиция продолжает жить в веке двадцатом. Те стили, которые сохраняют верность гомофонии как главенствующей формообразующей основе, сохраняют также ориентацию на период и периодическую структуру как на важнейший „строительный компонент" крупной композиции. А музыка XX века, которая ориентирована на активную формообразующую роль полифонии, несет в себе очевидную альтернативу и в выборе „строительных блоков", из которых воздвигается крупная композиция. К примеру, сравнение структур экспонирования главных тем в сонатах Прокофьева и симфониях Шостаковича сразу обнаруживает различие в выборе ведущего принципа формообразования.

Тональное мышление в музыке XX века во многом меняет природу функционально-гармонических отношений, а вместе с этим реальные способы воплощения идеи синтаксического замыкания. Одновременно возрастает участие интонационных знаков, символизирующих состояние развития в экспозиционно-тематическом процессе. Само экспонирование становится более устремленным, слитным (и одновременно — более пространным) вплоть до воспроизведения ощущения „начала с развития". Не случайно Асафьев замечает, что многие современные симфонии начинаются как бы прямо с разработки.

Все это делает форму периода далеко не всегда природной для построения экспозиционно-тематической зоны. Периодичность чаще можно встретить в музыке, основанной на сугубо камерной образности, например, в квартетах Шостаковича. Иное в музыке, тяготеющей к симфоническому

образно-смысловому масштабу. Здесь экспозиционно-тематическое развертывание чаще опирается на индивидуальные и сложные структуры. Последние, как правило, порывают с принятыми нормами периода, но могут быть осознаны в качестве сложных периодических структур, так или иначе отразивших тяготение к симметрии.

В оформлении подобных структур композиторская фантазия безгранична. Приведем лишь четыре совершенно различных сложных периодических построения экспозиционного рода, где акцент на индивидуальном решении формы выступает как ,,знак эпохи".

Главная тема первой части Четвертой симфонии Онеггера простирается от начала до ц. 5, с первым тактом которой начинается новое построение. Вся структура объемлет 56 тактов, абсолютно едина по образному колориту, создающему лирико-танцевальное, просветленное настроение. Идея сквозного, скользящего вариационного обновления исходной интонации воплощается в синтаксически многосложной структуре, тяготеющей к симметричным отношениям. Схема этого 56-тактного развертывания выглядит следующим образом (в скобках указаны инструменты, ведущие главный мелодический рельеф)[7]:

8 (V-le) + 9 (V-ni I) + 4 (Ob.) + 4 (Fl.)+③|
a *a*^{1} *a*^{2}
in 28 т.

8 (Fl.) + 6 (V-ni I) + 6 (Fl.) + 8 (V-ni I) |
a(=*a*^{3}) *a*^{4} *a*^{5} *a*^{6}
in 28 т.

Граница между двумя 28-тактными построениями соответствует классическим нормам периода повторного строения: во втором 28-такте впервые возвращается исходная интонация, для того чтобы, напомнив о ней, двинуться в новые варианты продления. Однако отсутствие какой-либо тональной замкнутости всей структуры и ,,предложений", сложный, полный модуляционных перипетий путь от начального центра *Ля* к конечному *Си,* различия внутренних

[7] Индекс in означает инициальный мотив, из которого происходят различные интонационные прорастания.

синтаксических группировок в предложениях, рубежный связующий трехтакт (отмечен в схеме кружочком), снимающий ожидание прямой симметрии, — всё это ,,ненормативные" признаки для периода, но вполне естественные для периодической структуры.

Изложение первого тематического построения во второй части ,,Музыки для струнных, ударных и челесты" Бартока объемлет 67 тактов от начала. Вплоть до 67-го такта — это безостановочное движение, обрываемое генеральной паузой (также входящей в структуру). Здесь тоже присутствует образное единство. Но развитие направлено к достижению новых интонаций, которые рождаются в результате эволюций исходных мотивов. Схема отражает уже не двух-, а трехсложную структуру этого построения:

4 (вст.) + 17(6 + 6 + 4 + 1) | 6 + 4 +8
a *a*$^1 \rightarrow b$ *b*^{1} *b*^{2}(=*c*)
т. з. с.

40 60
8 + 12 + 8(6 + 1 + 1= G. P.)
d *d*^{1} *d*^{2}(=*e*)

Буквенная строка схемы отражает движение тематического материала, смысловые переходы. Стремление к симметрии, более того — к квадратности, постоянно осложняется. Строение последнего восьмитакта — показательный пример отношения к временной пропорции. В результате ощущения нормативной периодической симметричности не возникает. Но действует здесь иной, высший закон симметрии — принцип золотого сечения. При структуре в 66 звучащих тактов точка золотого сечения должна разместиться в 40—41 тактах. Именно на этот рубеж и приходится начало третьего предложения периодической структуры.

Сложная периодическая структура, открывающая Седьмую сонату Прокофьева, включает 44 такта и содержит экспозиционный показ главной партии. Она имеет немало общего с приведенной структурой из ,,Музыки для струнных, ударных и челесты" Бартока. И первая (важнейшая!) общность — действие принципа золотого сечения с точностью еще большей, чем у Бартока. Точка золотого сечения попадает на самое начало 28-го такта (44 × 0,618 = 27,192). С сильной доли 28-го такта и начинается возврат исходного

материала; остается лишь решить, что это: второе предложение повторного строения сложного периода либо реприза простой трехчастной формы. Приведем схему этой структуры:

$$\underset{a}{9(4+2+3)}+\underset{b}{10}+\underset{a^1}{8(4+4)}\quad\underset{a^2}{}\quad\underset{a^3(=c)}{}\quad\underset{a^4(=d)}{}\quad\downarrow$$

т. з. с.

$$\underset{a}{8(4+4)}+\underset{b}{(8+1)}\quad\underset{a^5}{}$$

Образное содержание поражает абсолютной цельностью. Кульминационный контраст, огненно вспыхивающий в тактах 24—27, имеет строго производный характер. Как и у Бартока, форму этого построения можно определить как трехсложную. Восьмитакт, отмеченный квадратной скобкой, может быть трактован как второй, серединный этап. Но третий этап формы у Бартока не был репризой. А здесь же как будто есть основания видеть трехчастность. Однако она не ощутима: ей противостоят абсолютная бесцезурная слитность всего построения до ,,репризы" и, главное, симметрия золотого сечения, делящая все построение не на три, а на два. Перед нами вновь сложно организованная периодическая структура с расширением первого предложения (простого периода) и отчетливыми признаками повторного строения.

Наконец, последний пример. Первое тематическое построение в Каприччио для фортепиано с оркестром Стравинского простирается до ц. 14 с началом которой возникает активный разделяющий контраст. 16 тактов вступления и 62 такта собственно тематической экспозиции образуют построение, схема которого выглядит следующим образом:

Вступление:

$$\underset{a}{4\text{ т.}(\tfrac{3}{4};\text{♩}=132)}+\underset{b}{4(\tfrac{4}{4};\text{♩}=66)}+\underset{a}{4(\tfrac{3}{4};\text{♩}=132)}+\underset{b_1}{4(\tfrac{4}{4};\text{♩}=66)}$$

Тематическая конструкция:

$$\underset{c}{\boxed{3}\ 7+3}\quad\underset{c_1}{7+4}\quad\underset{c_2}{\boxed{7}\ 4+3}\quad\underset{c_3}{\boxed{8}\ 7+6}\quad\underset{d}{\boxed{10}\ 6+5}\quad\underset{d_1}{+6}\quad\underset{e}{+\boxed{13}\ 4}\quad\underset{e_1}{}\quad\underset{f}{}\quad\underset{f_1}{}\quad\underset{f_2}{}\quad\underset{f_3(=h)}{}$$

В отличие от предыдущих примеров, в той или иной мере тяготевших к квадратности, здесь все неквадратно. Даже симметричное в записи 16-тактное вступление в каждом восьмитакте асимметрично в связи с различием темпов и размеров. Основное 62-тактное построение имеет четыре неравных предложения, каждое из которых может быть представлено в виде малого периода повторного строения (последнее состоит из трех малых предложений с дополнением). Все они слиты единой пульсацией, плотным бесцезурным ,,бегом" звучания. Это цельное построение. Основанием определить его как периодическую структуру служит особым образом выраженная симметрия синтаксических отношений. Здесь не действует принцип золотого сечения, хотя Стравинский и любит прибегать к нему. Но не трудно заметить роль семитактовых построений в первой половине структуры и шеститактовых — во второй. Вместе с тем все осложняется вклинением иных, меньших фразообразований. Если бы Стравинский просто перешел от семитактов к шеститактам, возникла бы ясная диссимметрия. Он избирает более тонкий путь отношений. Часть структуры с тематическими элементами *c*, *d* и первый семитакт с элементом *e* содержит 35 тактов, то есть число их кратно семи. Часть структуры с тематическим элементом *f* содержит 21 такт — также число, кратное семи. Шеститакт e_1 вносит ту самую живую диссимметрию, которая и порождает чувство непредвзятой импровизационности — основное качество задуманного Стравинским образа. Итак, период и периодическая структура могут иметь остро индивидуализированное и усложненное выражение. Это означает, что так называемые малые формы могут также иметь самые непредсказуемые варианты трактовки нормативных универсалий, лежащих в основе их академизировавшегося стереотипа.

Глава V

ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА, ЕЕ РАЗНОВИДНОСТИ, МОДИФИКАЦИИ, УСЛОЖНЕНИЯ

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Теория называет три основные композиционные разновидности так называемых малых форм. Это рассмотренный выше период, а также простая двухчастная и простая трехчастная формы. Под малой композицией обычно подразумевают относительно краткое произведение, подчиненное единому образному состоянию, где глубина контраста ограничена параметрами формы. Нуждам такой композиции могут служить и такие формы, как вариационная, рондо и даже сонатная (в ее старинной разновидности). Однако это исключение. Преобладающим оказывается обращение к двухчастности и трехчастности прежде всего в академизировавшемся („нормативном“) своем выражении, а также в модификациях[1].

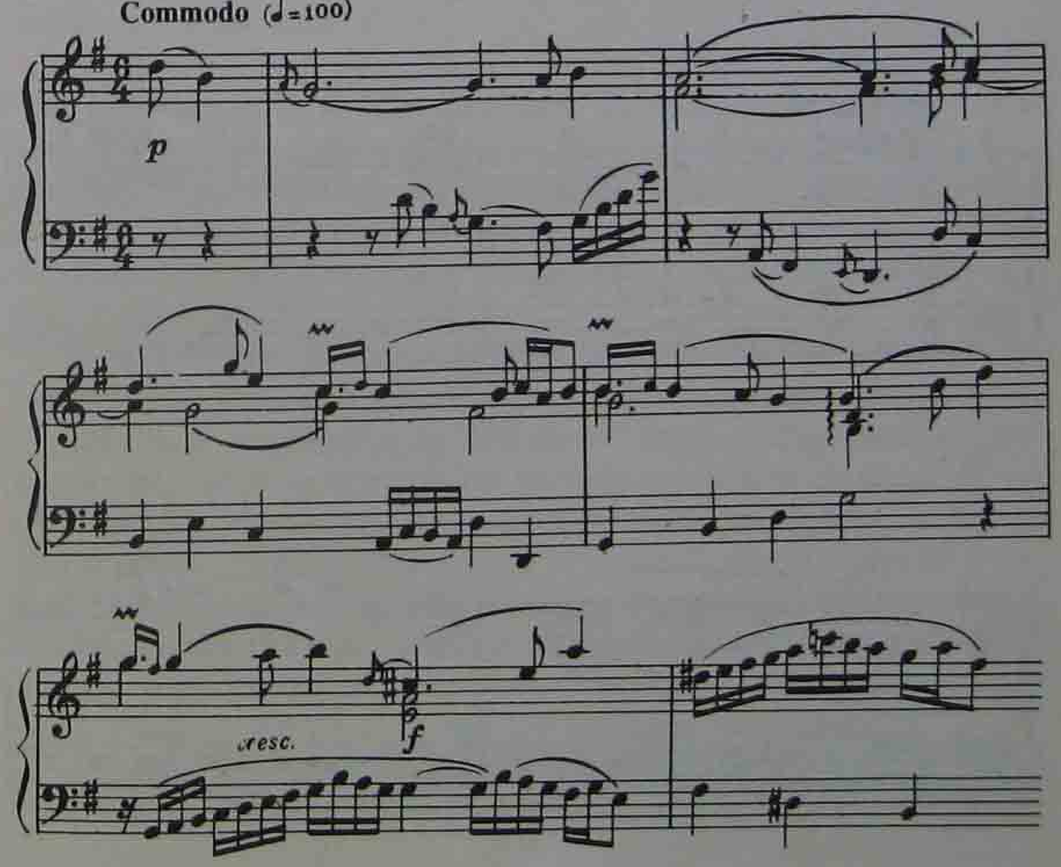
Эти модификации и являются основой многообразия реального воплощения малой формы. Речь идет не только о множественных путях создания индивидуальной структуры, но и об устоявшихся подвидовых разновидностях малых форм. Особенно богата такими разновидностями двухчастная форма (имеется в виду тип композиции, соответствующий органически цельной форме; развернутая двухчастность может иметь такую природу контрастирования, которая образует контрастно-составную форму).

Идея малой двухчастности развивалась вместе с песенным жанром, и до того как она была освоена профессиональной музыкой, естественно жила в музыке фольклорной. Однако профессиональная практика прежде чем прийти к форме, которую принято называть простой двухчастной, овладела иным, но близким типом двухчастности, названным *старинной двухчастной формой*. Коренное различие

[1] Заметим, что классицистский тип периода, простой двухчастной и трехчастной формы в немецком музыкознании получил название песенных форм.

между простой и старинной двухчастными формами заключено в опоре, соответственно, на гомофонный и полифонический тип развития. Старинная двухчастная форма часто служит основой собственно полифонических пьес, где и характер мелодики, и фактура, и природа синтаксиса соответствуют полифоническим принципам. Однако именно в рамках этой формы возникают синтетические структуры, несущие в себе отчетливые признаки периодичности.

Такой тип старинной двухчастной формы встречается в танцах, комплектующих старинную сюиту (партиту). Они нередко писались в двухчастной форме, которая тяготеет к принципу периодичности, но при этом заметно осложняет его действие полифоническим фактором. Цезуры между предложениями здесь чаще всего отсутствуют, гармония не ищет завершенности в серединных „узлах“ структуры, „текучесть“ интонации — основное ее свойство даже (а вернее — в первую очередь) в случае квадратно-симметричных отношений. Loure из Пятой французской сюиты Баха прекрасно иллюстрирует подобную форму:



Приведенная пьеса состоит их двух повторенных восьмитактов, из которых первый имеет достаточно ясное членение на четырехтакты. Второе восьмитактное построение начинается в доминантовой тональности (классический признак старинной двухчастности) и имеет цельную структуру — даже условное членение на четырехтакты здесь нецелесообразно. Подключение мотивных имитаций, спорадическое оживление нижнего и средних голосов порождают особую текучесть, фактически снимающую ощущение квадратности. Симметрия здесь скорее временна́я, чем синтаксическая. Но главное — второй восьмитакт имеет весьма неустойчивую первую фазу развития и тональную направленность от ре мажора в соль мажор.

Тонально-гармоническая неустойчивость, синтаксическая свобода второй части весьма типичны и для более поздних вариантов двухчастной формы. Именно качества серединности заставляют отнести вторую часть этой формы к разряду периодических структур, хотя и специфичных, отмеченных чертами синтеза гомофонных и полифонических начал.

Другой тип старинной двухчастной формы может быть назван собственно полифоническим, хотя синтез полифонических и гомофонных факторов здесь также может быть выражен, но с акцентом на полифоническом начале. В такой форме написаны полифонические прелюдии к фугам (ХТК Баха служит антологией подобных форм). Части в такой двухчастности не тяготеют к „нормативной“ периодичности. Более весома здесь полифоническая основа развертывания, порождающая фазовый синтаксис, порой свободную асимметрию, а с нею — чувство импровизационности.

Рассмотрим характерный пример такой формы и обратимся к прелюдии Баха ми мажор из второго тома ХТК.

Приведем начала первой и второй частей, поскольку соотношение этих материалов обнажает самый типичный подход к идее контраста в стилевой системе старинной двухчастной формы:

И.С. Бах. Прелюдия e-moll, ХТК, т. II

109

Начало второй части в доминантовой тональности означает окончание на доминанте первой (для минорных главных тональностей в качестве контраста чаще использовался параллельный строй). Первые такты второй части по сравнению с началом обнаруживают стремление к модуляционности, неустойчивости. Все это — „академические" признаки старинной двухчастности. Но есть и другие, которые видны при рассмотрении целой формы. В структуре частей синтез гомофонии и полифонии реализуется в пользу последней. Первый восьмитакт, казалось бы, образует малый период повторного строения, да и вся первая часть содержит 24 такта (можно предположить 8 × 3). Но после первого синтаксически дробного восьмитакта начинается единое развертывание с каденционным (но не цезурным) отделением заключительного семитакта первой части. В результате масштабно-структурная схема этой части выглядит так: 8 (4 + 4) — 9 — 7 (3 + 4). При этом пульс шестнадцатыми пронизывает всю часть, синтаксические рубежи обозначаются исключительно средствами гармонии. Важно, однако, что в

процессе развертывания формы постоянно рождаются новые интонационные элементы, близкие друг к другу. Приведем начальные мотивные звенья, возникающие в ходе развития интонаций:

110

В результате схема формы, отражающая следование материала, выглядит так:

a		*a*¹	*b*		*c*	*d*	*e*	‖	*a*²	*e*¹	*f*		*g*	*f*¹	*e*²	*d*¹	*d*	‖
4 т.	4		4		5	3	4	‖	4	3	5		4	2	3	3	9	‖
E	*H*		*fis—cis*		*H* →				*H*	*cis*	*cis—A*		*A—E*		*E*			

Именно тематический ход формы намечает ее фазы и наглядно иллюстрирует отличия формы с преобладанием полифонического начала от формы, где в условиях синтеза акцентируется гомофонная природа. Из схемы видно, что накопление новых (но близких) интонационно-фактурных формул продолжается и во второй части, чередуясь с вариантными повторами. Тематической репризы (с возвращением элемента *a*) нет, есть лишь тональная реприза (от элемента f^1). Все это весьма типично для полифонически трактованной двухчастной формы эпохи музыкального барокко.

Таким образом, старинную двухчастную форму можно определить так: композиция из двух частей с возможными несимметричными пропорциями, основанная на синтезе гомофонных и полифонических принципов, на подчеркнуто единой интонационной природе и тонально-гармоническом контрасте, выраженном в сопоставлении разных тональностей в началах первой и второй частей при тональной замкнутости целой формы; старинная двухчастная форма отстоялась в двух основных разновидностях: с преобладающим значением гомофонного начала (она прямо предвосхищает *простую двухчастную форму*) и с преобладающим значением полифонического фактора (эта разновидность стала предтечей старинной сонатной формы и сонатной формы вообще).

Простая же двухчастная форма классического типа — ярко выраженная гомофонная композиция, состоящая либо из двух периодов, либо из периода и периодической структуры. Она опирается на контраст, регламентированный масштабом формы. Предпосылка к более глубокому контрасту — главное, что отличает классицистскую простую двухчастную форму от старинной. Второе отличительное ее свойство — в отчетливом стремлении к симметрии и артикуляционной обозначенность синтаксиса (при этом допустимы всякого рода диссимметричные отношения). В принципе старинная двухчастность может опираться на яркий контраст, а гомофонный вариант двухчастности, в свою очередь, содержать „минимальное“ выражение идеи контрастности (примеры см. ниже). Возможны также строго симметричные двухчастные структуры в формах старинных танцев и асимметричные отношения частей в строго гомофонной трактовке двухчастности. Однако наиболее распространены модели, соответствующие главным определениям.

Простая двухчастная форма так же, как и старинная, существует в двух основных разновидностях: *безрепризной*, чаще всего состоящей из двух более или менее контрастных периодов, и *репризной* с контрастной серединой (такая форма состоит из периода и периодической структуры).

При определении безрепризной двухчастной формы наиболее тонким моментом является ее отличие от сложного периода — формы, также состоящей из двух периодов. Даже если сложный период имеет повторное строение, в отдельных случаях его можно отнести к простой двухчастной форме: для этого нужна ощутимая вариантность повтора, выдерживаемая на протяжении второй части и достигающая значения производного контраста. Если же мы имеем дело со сложным периодом неповторного строения, то здесь все диктует уровень контраста. Только он может выступить в качестве критерия различия форм сложного периода и простой (безрепризной) двухчастной.

„Юмореска“ Щедрина иллюстрирует „переливчатость“ понятий сложного периода и простой двухчастной формы:

в)

В примере выписаны начальные интонации первого восьмитакта и двух вторых частей, которые как бы ,,добавляются“ к первому простому периоду по ходу формы. В обоих случаях отличие второй части от первого периода очевидно. Но ясно, что первый вариант их соединения содержит меньший контраст, сохраняя характерную линию баса и ритмический мотив начала. Во втором же варианте контраст доводится до степени жанрового отличия (,,хоровой“ эффект). Первое сочетание двух простых периодов, естественно, оценивается как сложный период неповторного строения. Второе же представляет ярко выраженную простую двухчастную форму (безрепризную). И это различие выводится исключительно из природы контраста.

Репризная двухчастная форма с серединой — чрезвычайно распространенный тип малой композиции в эпоху музыкального классицизма[2]. Она используется как самостоятельная форма, преимущественно в песенном жанре, но чаще в качестве фрагмента крупной композиции (см., к примеру, форму тем для вариаций и, соответственно, форму самих вариаций, либо фрагменты сложной формы — двух-, трехчастной, а также рондальной).

Еще раз подчеркнем: тематический материал и контраст в этой форме как бы предопределен ее масштабом. Вместе с тем именно контраст, смысловой масштаб которого может иметь определенную амплитуду, назначает для этой формы три раздела: первая часть, чаще всего — период повторного строения, стало быть, образно цельная композиция; середина — первое предложение (раздел) второй части, как правило, неустойчивая, контрастирующая; реприза — возвращение

[2] Подробно этот тип формы описан в учебниках И. Способина. Л. Мазеля, в учебнике под ред. Ю. Тюлина.

к одному из предложений первой части. Типовая схема подобной формы выглядит так: $a\ \ a^1 \mid b\ a$ (или a^1). При этом следует учесть, что первая часть может предстать в виде периода неповторного строения, и тогда схема примет следующий вид: $a\ \ b \mid c\ \ a$ (или b). Здесь определяющим форму моментом является близость a и b и контрастное выделение c. Распространена также динамизация репризы. При этом схема принимает такой вид: $a\ \ a^1 \mid b\ \ a^2$.

Традиция использования двухчастной формы предусматривает возможность повтора частей. Такой повтор может сохранять симметричность отношений между частями по схеме $A :\|: B$. Возможны, однако, повторения лишь второй части по схеме $A :\|: B$. При этом возникает специфическая диссимметрия. Принцип повторов касается как старинной двухчастной формы всех разновидностей, в рамках которой он и утвердился, так и простой двухчастной. Особенно это характерно для репризной двухчастной формы и связано чаще всего с необходимостью еще раз напомнить о контрастной середине.

МОДИФИКАЦИИ СТАРИННОЙ ДВУХЧАСТНОЙ ФОРМЫ

Старинная двухчастность, отстоявшаяся в собственно полифонических жанрах эпохи барокко, весьма актуальна для музыки XX века. Рассмотренная выше прелюдия ми мажор из II тома ,,Хорошо темперированного клавира“ Баха является формой с ,,зафиксированной“ двухчастностью (через подчеркнуто цезурное разделение частей и систему их повторений). Ее интонационно-образное единство осложнено возникновением новых интонационных формул (см. примеры 109, 110), всегда, однако, производных от главной (начальной). Разумеется, практика предлагает и иные варианты решения данной формы, когда многие показатели оказываются прямо противоположными. Назовем прежде всего старинную двухчастную форму, где двухчастность не зафиксирована разделительными знаками и не предусматривает повторения частей. Такие формы порою не только лишены описанной ,,тематической расточительности“, но напротив, сконцентрированы вокруг одного мотивно-тематического образования, к которому стянуто все и которое присутствует постоянно, по существу, остинатно, находясь то в плоскости

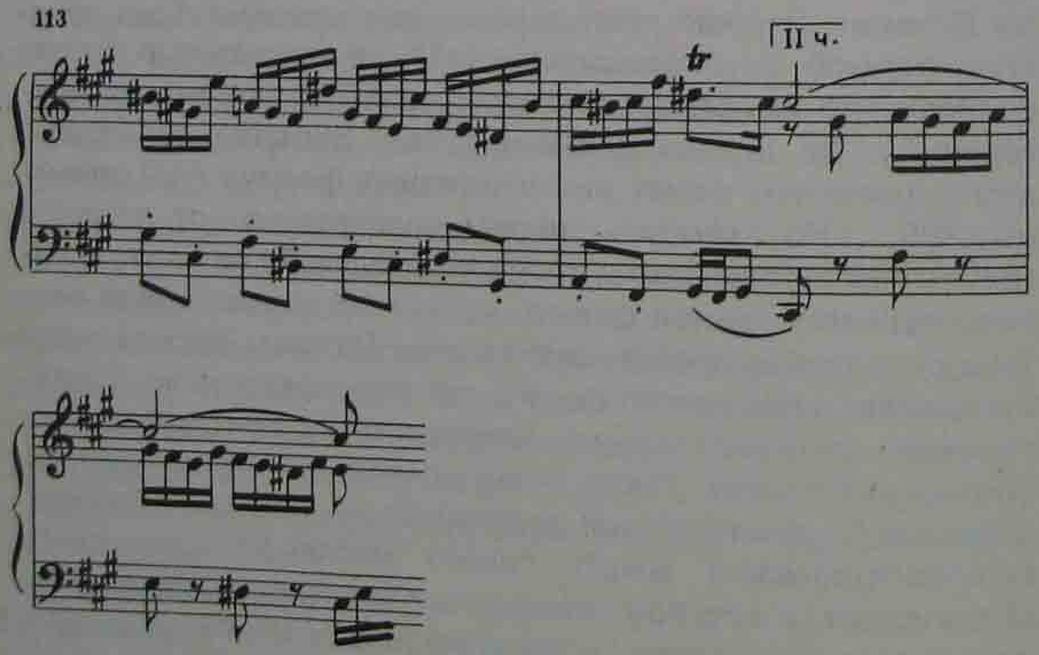
фигуры, то в плоскости фона. Тематическая лаконичность таких форм сообщает им черты одночастности, монообразной непрерывности. Но деление на два раздела и в таких формах осуществляется весьма конкретно благодаря особым образом организованной каденции и эффекту повтора начальной тематической структуры.

Прелюдия фа-диез минор из I тома ХТК Баха — превосходный образец подобного решения формы. Ее отправная интонация выглядит так:

112 Allegro moderato

Отмеченный скобкой господствующий мотив в дальнейшем повторяется в каждом такте прелюдии не менее двух раз, но преобладает трех- и четырехкратное повторение; при этом сам мотив иногда предстает в обращении либо в интервальной модификации. Переход от первой части ко второй осуществляется следующим образом:

113



Такт перед началом второй части содержит максимально далекое превращение исходного мотива. Возвращение начальной интонации в доминанте — типичное средство рубежного разделения (этот прием будет подхвачен сонатной формой).

Тяготение старинной двухчастной формы к образно-смысловому (интонационному) подобию частей, к эффекту „одночастности" может воплощаться по-разному. Наиболее ответственным моментом в форме такого типа является обозначение границы между частями, ибо образно-интонационное единство существует здесь все же в условиях предметно обнаруживаемой двухчастности. Как правило, это наиболее сильно ощутимый синтаксический рубеж. Само его наличие, сам феномен второй части — особый смысловой знак, проявляющий такие качества, как синтаксическая раздельность, пропорции, симметрия, обновление хода интонационного развития. Но главное — тональная инверсия. Во всех случаях направленность старинной двухчастной формы, если в ее основе лежит тональная логика, следующая: главная тональность — побочная тональность; побочная тональность — главная тональность. Начало второй части и есть точка отсчета действия тональной инверсии. Ее появление оттеняется разными средствами, в том числе инверсией (зеркальной) тематического материала. Это распространенный прием не только для старинной двухчастной формы как таковой, но и для различных полифонических жанров, где используется полифоническая двухчастность, прежде всего — для фуги, имеющей двухчастную структуру. Та же упоминавшаяся фа-диез-минорная прелюдия из I тома ХТК предвосхищает фугу, структура которой также отчетливо делится на две части, поскольку после совершенной каденции в до-диез миноре вступает тема в обращении (т. 20), а вся форма начинает путь „тонального возврата" (от до-диез минора к фа-диез минору), образуя строгую симметрию целой структуры: 20 т. + 20 т.

На данном примере мы видим, насколько тонко Бах осуществляет связь между прелюдией и фугой: не только двухчастность фуги, но и тематическая инверсия предвосхищаются прелюдией — первая половина ее второй части опирается на обращение исходного мотива.

Жиги, завершавшие сюитные циклы, нередко оформля-

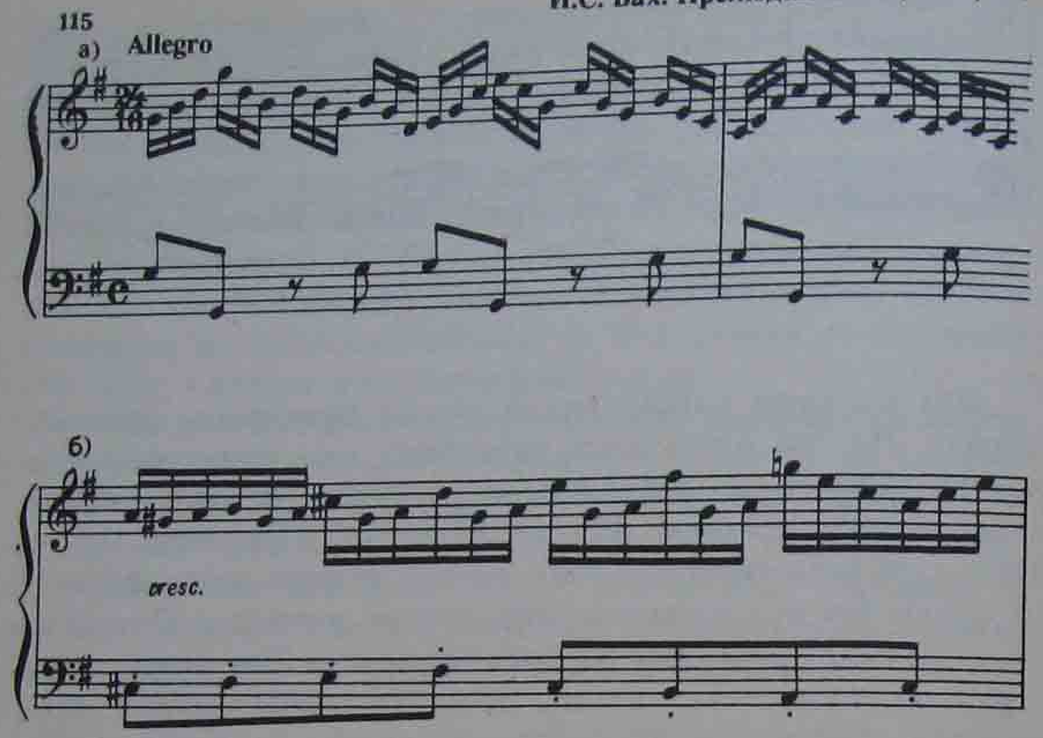
лись в виде двухчастной фуги, когда вторая часть суть вторая фуга на обращенную тему. Эта традиция возродилась в XX веке — финальная жига из Септета Стравинского, финал его же Концерта для двух фортепиано, где жанровые характеристики фуги напоминают жигу. Фугу такого типа можно признать наиболее законченным выражением полифонической двухчастности. Но оно не совпадает с понятием старинной двухчастной формы. Отличие последней в том, что она опирается на синтез полифонии и гомофонии, в то время как фуга — форма чисто полифоническая.

И все же собственно полифоническая композиция может оформляться в двухчастную структуру, которую не определишь иначе как разновидность старинной двухчастной формы (на сей раз чисто полифоническая разновидность, где уже не может быть речи о каком-либо синтезе). В „Микрокосмосе" Бартока встречаем превосходный пример такой формы:

114 **Б. Барток. „Микрокосмос", № 123**

Эта изящная каноническая форма подчинена единому образу. Но два отчетливых разделительных признака предметно указуют на двухчастную структуру целого, притом строго симметричную: 12 т. + 12 (+1) т. Признаки эти — инверсия (классический знак начала второго этапа формы) и смещение политонально отнесенных центров с *C — G* на *F — B*, с последующим возвращением к *C*. Эти знаки структурного разделения, однако, не подкреплены цезурой. Возникает абсолютная текучесть материала, не позволяющая определить все построение как период (то есть форму, ближе всего стоящую к одночастности), поскольку здесь нет ничего от гомофонной симметрии и гомофонного синтаксиса. Форма эта генетически соединима только со старинной двухчастностью и может быть оценена как крайнее выражение тенденции последней к монообразности.

Стремление к образному единству по существу противоречит тенденции двухчастности, генеральным формообразующим фактором которой все же является контраст. Эпоха классицизма окончательно утвердила двухчастную форму как структуру, основанную на контрасте, который обусловливает не смысловую составность целого образа, а лишь его внутреннюю усложненность. Старинная двухчастная форма в той своей разновидности, которая стремится к образно-смысловому единству, порой предлагает необыкновенно изобретательные способы обозначения границы частей, когда разделительный контраст служит одновременно мощной соединительной силой. Прелюдия Баха соль мажор из I тома ХТК имеет двухчастную структуру (10 т. + 9 т.). Приведем интонации начала и перехода ко второй части, чтобы наглядно представить, сколь контрастно начало второй части началу первой:



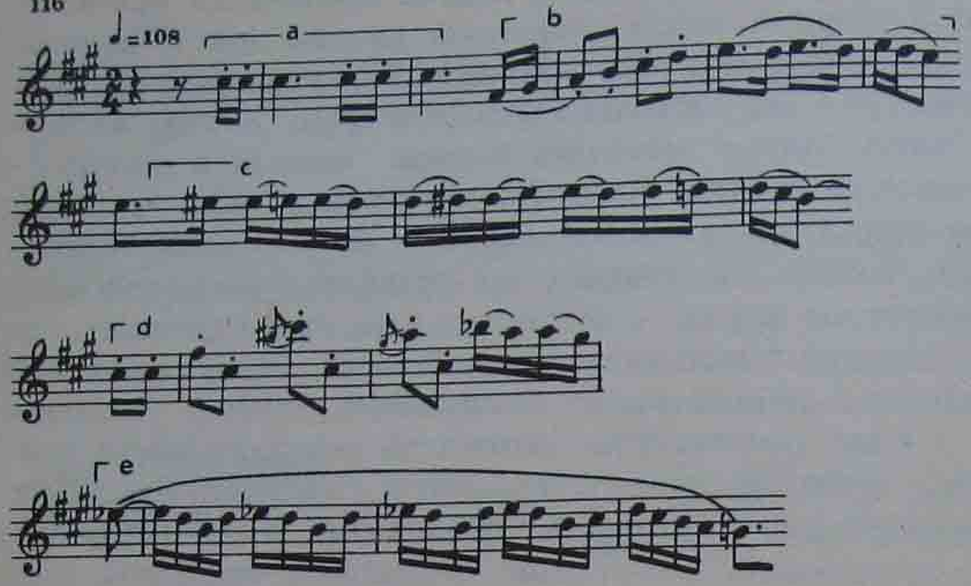
Мелодическое новообразование в 11-м такте является кульминационным итогом развития первой части и кульминацией всей прелюдии. Мелодически яркая секвенция в 11—12-м тактах более в прелюдии не возникает. Следовательно, начало второй части является новым интонационным моментом, то есть разделяющим, что усугубляется и типичной для такой двухчастности доминантовой тональностью, от которой начинается секвенция. Последняя, однако, предстает одновременно как кульминация единой формы, выполняющая соединительную функцию.

Рассмотренная прелюдия, будучи фактически промежуточной формой между старинной двухчастной и одночастной композицией, имеет ненормативные пропорции: первая часть в ней несколько больше второй. Обычно же вторая часть бывает несколько больше первой, а иногда — значительно больше. Но в этом случае чаще всего мы встречаем вторую часть с дополнением — особого рода заключением, кодой. Это связано, как правило, с модуляционной активностью формы, с достаточно небольшим временем показа главной тональности в первой части. Тоникальная (или предыктно-доминантовая) устойчивость главной тональности в коде компенсирует активность модуляционного процесса, характеризующего старинную двухчастную форму. Поэтому такие коды бывают обширными, а вся форма может производить впечатление трехчастной структуры, если учесть, что здесь обычно дается новый ход интонационному развитию, приводящий иной раз к кульминационно-итоговому результату.

Великолепный образец такой формы встречаем в прелюдии фа минор из I тома ХТК Баха. Пропорции этой прелюдии следующие: 8 т. (5,5 + 2,5´) + 7,5 т. (3,5 + 4) + 6,5 т. (кода). Отличие коды от других частей формы не только в ее тональной устойчивости, но и в синтаксической однослож-ности — она неделима на фазы-предложения. Масштаб же ее лишь немного уступает основным частям, но все же уступает. И это правило. Прелюдия ля мажор из I тома ХТК содержит более типичные пропорции частей: 17 т. + 17 т. + 10 т. 10 тактов заключения соединены со второй частью, которая воспринимается как расширенная структура по отношению к первой.

И все же путь к индивидуализации старинной двухчастной формы лежит через нарушение „нормативных“ пропорций и, в частности, через расширение именно в первой части. Образец такого индивидуального решения находим в прелюдии фа-диез минор из 24-х прелюдий и фуг ор. 87 Д. Шостаковича. Превосходящий масштаб первой части дается в ситуации, когда вторая часть имеет заключительное дополнение (типа коды). Пропорции этой прелюдии таковы: 33 т. (14 + 19) + 28 т. (20 + 8). Приведем основные тематические элементы прелюдии:

116



Последовательность их подачи в форме следующая:

a b c b^1	*a d* c^1 d^1	a^2 *e b* c^2	d^2 (+*b*)
2 + 14 т.	19 т.	20 т.	8 т. (кода)
I часть	II часть		

Важно, что элемент *d* образует заметный контраст, а вторая часть начинается не в традиционной доминанте или параллельном строе, а в мажорной субдоминанте (такой тональный план — уже из сферы грамматических знаков XX века). В принципе, благодаря заметному контрасту элемента *d*, форму можно воспринять как промежуточную между двух- и трехчастной. Но первая структура (14 двухчетвертных тактов) слишком лаконична и возвращение initio a в 15-м такте рождает период повторного строения, в котором, однако, второе предложение устремляется к полифоническому развитию. А главный контраст здесь — производный, между initio (пример 116) и началом второй части (a^2):

117

Это и определяет восприятие формы как двухчастной.

Упомянем еще одну разновидность старинной двухчастной формы, которая опирается на подчеркнутый контраст.

Далеко не всегда такую двухчастность можно признать формой, соответствующей понятию старинной двухчастной формы. В большинстве случаев такие композиции являются контрастно-составными двухчастными структурами. Из всего „Хорошо темперированного клавира“ Баха можно привести лишь единственный пример контрастной двухчастной формы, соответствующий нормативам старинной двухчастности описанного рода. Это прелюдия си-бемоль мажор из I тома. Ее пропорции таковы: 10 т. + 10 т. (+1). Цезура между первой и второй частями совершенно отчетливая. Контраст материалов, начинающих первую и вторую части, очевиден:

118

II часть

Очевидно также сохранение во второй части движения тридцатьвторыми (хотя и дискретное), что служит объединению. Важнейшим обстоятельством является единство темпа. Все это заставляет воспринимать форму как единую, цельную, „внутреннюю“ двухчастность.

Иная картина в прелюдиях до-диез мажор из II тома ХТК и ми минор из I тома. Глубокие темповые изменения в частях, очевидные временные диспропорции в них, возникновение чувства жанрового контраста — все это говорит в пользу определения этих форм как двухчастных, но контрастно-составных. Ощутимый интонационный и темповый контраст в таких формах может быть выражен в разных пропорциях и расположении материала. В упомянутых пре-

людиях вторая часть намного лаконичнее первой и является чем-то вроде расширенной коды, призванной совершить темповый перелом к фуге. Это — своеобразное темповое предвосхищение фуги. В других же случаях возможна краткая первая часть, выполняющая роль развернутого вступления (Прелюдия ми-бемоль мажор Баха из I тома ХТК, где первые девять четырехчетвертных такта образуют вступительную часть формы, сочетаемую с основным разделом по контрастно-составному принципу, хотя тематически первая часть предвосхищает дальнейшие интонационные процессы).

РАЗНОВИДНОСТИ И УСЛОЖНЕНИЯ РЕПРИЗНОЙ ПРОСТОЙ ДВУХЧАСТНОЙ ФОРМЫ

Репризная простая двухчастная форма родилась в эпоху развитого тонального мышления, существовала и продолжает существовать, за редчайшим исключением, в рамках именно такого мышления. Ни одно из направлений музыки XX века, связанных с внетональной организацией, не привлекало эту форму[3]. Практика XX века широко обращается к репризной простой двухчастной форме в системе массовых жанров (к примеру, многие популярные песни знаменитого ансамбля „Битлз“ опираются именно на эту форму). Однако в инструментальной музыке подобный опыт весьма невелик — сказались антиромантические тенденции. Впрочем, огромная роль репризной двухчастности в эпоху классицизма и романтизма требует внимательного к ней отношения и современных музыкантов, ибо „выразительный резерв“ этой формы далеко не исчерпан.

По немецкой жанровой классификации форм простая двухчастная, в том числе и репризная с серединой, относится к разряду „песенных форм". И действительно, песенный жанр дает классические образцы такой формы, описанные в обширной литературе. Важнейшей композиционной задачей при создании такой формы является „рассчет контраста“, построение середины с учетом ее конкретного интонационного соотнесения с основным материалом. Здесь важнейшим оказываются следующие рекомендации:

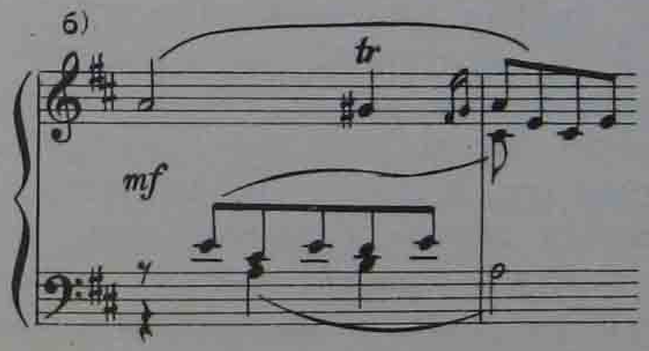
[3] Исключения лишь подтверждают правило: см. Вариации ор. 27 А. Веберна (они рассмотрены в главе „Вариационные формы“).

1. Материал середины может быть новым, но всегда в той или иной мере связанным с основным. Жанровое единство, разумеется, обязательно. В самом же тематизме середины непременно должны быть интонационные заимствования (если их нет в мелодическом контуре, они должны быть в ритмике либо в фактуре). Абсолютно интонационно-независимых середин в простых двухчастных формах не бывает. Даже, казалось бы, столь далекий контраст, как в главной теме медленной части Второй фортепианной сонаты Бетховена, и тот содержит прямую мелодическую связь, но лишь через интервальный состав звуковысотного контура:

119

а)

б)



Начальная интонация опирается на мелодический ход $fis^1—e^1—fis^1$. Секундовые качания лежат в основе середины: $a^1 — gis^1 — a^1$.

2. Середина в любом случае должна содержать активное тональное либо функционально-гармоническое обновление. В подавляющем большинстве случаев это связано с возникновением острого гармонического тяготения, модуляционной неустойчивости (последняя не может охватить широкий спектр тональностей в силу лаконичности формы). В условиях полного тематического единства, когда середина не

формой (в отличие от двух-, трех- и многочастных форм, основанных на смысловом контрасте).

Итак, период в классицистском понимании — это краткая форма, объединяющая в архитектоническое целое на основе симметрии (диссимметрии) несколько ритмосинтаксических построений, находящихся в тесной смысловой связи. Архитектоника периода вырастает из песенно-танцевальной традиции, зиждется на гомофонной основе и отражает тяготение к симметричности метротектонического акцента, его группирующую волю. Период носит выраженный экспозиционный характер, обнаруживает способность выступить в значении самостоятельной формы произведения. Это определение не охватывает всех разновидностей описываемой структуры, возникших в ходе исторического развития — о них речь ниже. Данное же определение описывает, условно говоря, „генетическую“ (или „нормативную“) форму, черты которой хоть и частично, но сохраняют значение базисных в ходе эволюции формы.

Дело в том, что период становится своеобразной строительной основой для всех форм, порожденных эпохой гомофонии и вошедших в классический фонд музыкальных форм. Период зачастую выступает средством оформления тематизма в крупной композиции. Именно на базе периода, путем сложения структур типа периода образуются так называемые малые формы с контрастом (простая двух- и трехчастная формы, а также сложные двух- и трехчастные). Развивающие разделы крупных форм чаще всего содержат зоны, где периодичность преодолевается и движение формы выходит за пределы ее организующей воли. Но это всегда воспринимается в сравнении с периодичностью и подразумевает восстановление ее „строительной“, функции.

В литературе по музыкальной форме, в том числе и в учебниках, период рассматривается прежде всего как структура экспозиционного положения. Отсюда отмечаемое всеми важнейшее свойство периода — его полная или относительная завершенность. Для музыки тональной это означает окончание на тонике совершенной либо несовершенной каденцией, очевидную согласованность конечной и серединных каденций. Со стороны структурной это выражается в стремлении к определенной нормативности, архитектонической упорядоченности. Эта упорядоченность не снимает

множественных способов индивидуализации формы, но в диалектике индивидуального (непредсказуемого) и нормативного (предсказуемого) последнее все же преобладает. Это относится даже к периоду, выступающему в значении самостоятельной формы, и в том числе к образцам, созданным в XX веке, когда акцент на индивидуальной трактовке формы стал особенно важен.

Однако в классицистских формах мы сплошь и рядом сталкиваемся со структурами типа периода, занимающими серединное или заключительное положение. Такие построения отличаются от экспозиционных периодов прежде всего необязательностью завершенности: построение чаще всего оказывается разомкнуто в продолжение. Отличаются они также более свободным, непредвзятым формированием синтаксиса. Следовательно, есть смысл рядом с периодом выдвинуть понятие *периодической структуры*, или *метрического периода*. Подобная структура подчиняется прежде всего метрическим принципам формообразования периода, но не несет в себе акцента на экспозиционности. Периодические структуры тяготеют к симметричности, хотя и выражаются часто через диссимметричность, и это главное свойство, объединяющее их с периодом. Периодичность может возникать в серединных, переходных, завершающих разделах крупных форм, вбирая в себя весь комплекс синтаксических элементов периода и принципы его группировки. Периодические структуры бывают замкнутыми. Но более характерно для них избегание замкнутости и усиление признаков серединности. Это главная, отличная от периода черта. К примеру, типичным образцом периодической структуры может служить любая вторая часть простой двухчастной формы с серединой. Здесь мы встречаемся с периодом, начинающимся с *середины*, то есть утратившим экспозиционный характер. Но в этом случае периодическая структура тяготеет к абсолютной завершенности. Разомкнутые структуры встречаются чаще всего в так называемых переходных построениях серединного типа. Классицистская соната дает нам множество образцов разомкнутых метрических периодов серединного положения. Следующий пример позволяет наглядно представить различие между периодом и периодической структурой, выполняющей функцию развития и *перехода*, в данном случае в рамках сонатной экспозиции:

предлагает обновления тематического материала, лишь такая неустойчивость может создать впечатление серединности.

3. Масштаб контрастирующей середины зависит как от глубины тематического обновления, так и от энергии тонально-гармонического процесса. В любом случае середина не должна быть меньше одного из предложений первой части. А вот больше такого предложения она может быть. Расширение структуры середины, внесение посредством этого диссимметрии в форму — явление частое, но всегда обусловленное конкретным интонационным наполнением середины.

Инструментальная музыка в большей мере предрасположена к такому расширению, поскольку в вокальной строгая симметрия может быть предопределена ритмом стиха. Следует помнить также, что качество серединности подкрепляется обычно и структурно: по сравнению с другими разделами она более дробна, прихотлива.

Примеров расширения середины можно привести великое множество, но важно знать, что оно бывает следствием каденционных дополнений и носит в таком случае „внешний" характер, но часто является результатом органически „внутренних" свойств интонации. Понятно, что обозначения „внешний" и „внутренний" по отношению к характеру интонирования условны, ибо то, что мы называем „внешним" расширением всегда следствие „внутренней энергетики" интонационного процесса, нуждающегося в дополнении для погашения энергии и осуществления перехода к репризе. Такие переходы в рамках середины встречаются часто. А вот структурно выделенные подходы к самой середине не приняты. Другое дело — действие техники плавного перехода: конец первой части может предвосхищать существенные элементы середины, но без структурного расширения (переход к середине в теме „Симфонических этюдов" Шумана, предвосхищение легатного движения в конце первой части упоминавшейся темы медленной части Второй фортепианной сонаты Бетховена).

Тема вариаций в первой части Двенадцатой сонаты Бетховена содержит подобную середину с расширением (переходом). Каденционное прерывание и дополнение продиктованы энергией внезапного отклонения в f-moll (то есть чисто „внутренней" причиной):

[Andante con Variationi]

Вторым особенным моментом в такой форме является реприза. Характер репризы зависит и от первой части, и от середины. Если первая часть состоит из отличающихся друг от друга предложений, реприза, соответственно, „выбирает" из них наиболее подходящее для завершения. Выбор, как правило, продиктован именно серединой. Чаще всего возвращается второе предложение первой части, ибо оно носит завершающий характер.

Динамизация репризы — один из существенных путей индивидуализации формы. Основные средства динамизации: фактурное варьирование при сохранении структуры; изменения во второй половине повторяемого предложения первой части для усиления заключительного характера без изменения структуры; каденционное расширение (дополнение); внутреннее развитие, вплоть до привнесения разработочного характера в заключительную фазу формы. Последний прием — наиболее радикальный путь индивидуализации структуры. Процитируем репризную часть упоминавшейся темы Largo appassionato из Второй сонаты Бетховена:

Л. Бетховен. Соната № 2 для фортепиано, ч. II

[Largo appassionato]

В этой двухчастной форме первая часть и середина были строго квадратны (8 т. и 4 т.). Реприза объемлет 7 тактов, то есть почти равна двум предложениям первой части и развертывает великолепное восхождение к лирико-драматической кульминации. Если бы она структурно дотягивала до значения периода, форма стала бы трехчастной. Но она неделима, а потому является всего лишь предложением второй части. Из этого вытекает важная рекомендация: динамическое расширение репризы имеет свои пределы, выход за которые образует другую форм

Активным средством индивидуального преобразования репризной двухчастной формы является множественность вариантов осуществления повтора частей. Именно на этом направлении рождаются самые неожиданные усложнения типовой структуры, ибо нормативный повтор предусматривает достаточно глубокую вариантность материала.

Классические примеры усложнения формы через систему повторов, в том числе и вариантных, находим в ,,Карнавале“ Шумана. ,,Эвзебий“ (№ 5) содержит активный фактурный контраст. Приведем для сравнения начальные интонации середины и ее вариантного повторения:

В результате схема этой формы выглядит так:

		A			B	
$a + a$ |	$b\ a$ ‖	b^1	a^1	b	a ‖
4 + 4	4 4	4	4	4	4

или

A	B	B^1	B
$a + a$ |	$b + a$ |	$b^1 + a^1$ |	$b + a$

Вторая часть двухчастной формы проведена здесь трижды, причем второй раз — в активной фактурной динамизации. В результате возникает нечто вроде большой двухчастной формы, где B^1 — своеобразная середина, а B замыкающее воспринимается как реприза всей формы.

В систему повторов могут вклиниваться даже связующие построения, призванные не столько связывать (поскольку части стыкуются и без всяких переходов), сколько разнообразить многократные возвращения. В десятой пьесе ,,Карнавала“ — ,,Танцующие буквы“ — форма представляется схемой:

$a + a$ |	$b + a$:‖	c |	$b + a$ ‖
8:‖	8 8	8	

Таким образом, вторая часть повторяется трижды, а после двухкратного ее проведения дается оттеняющая связка.

В музыке XX века встречаются примеры развития шумановской традиции. ,,Мимолетность“ № 7 Прокофьева — образец совершенно индивидуальной формы, выросшей на основе традиции репетиционных повторов и вариантных привнесений в эти повторы. Прокофьев доводит тендецию, рожденную практикой романтизма, до новых качественных значений. Данная композиция может иметь парадоксальное определение: простая двухчастная форма из трех частей. Схема ее такова:

2 т. *вст.* a (4) b (4)	c (6) b (4)	d (4) b^1 (4)
A	B	B^1

Перед нами двухчастная форма с двумя вторыми частями. Вернее, с двумя различными серединами (c и d) и варьированной для завершения второй репризой.

Шостакович предлагает совершенно иной вариант современной динамизации принципа репетиционных повторов. Прелюдия к фуге ля-бемоль мажор из ор. 87 написана в сложной трехчастной форме, где первый ее раздел представляет уникальную простую двухчастную структуру. Именно ее уникальность и интересна нам, поскольку служит наглядным примером соотнесения композиторской фантазии, казалось бы, с совершенно ,,нормативной" структурой. Приведем линию нижнего голоса, представляющего микродвухчастную форму, памятуя, что после первой части наступает ее имитация в верхнюю квинту, но через две октавы, в результате чего возникает яркий колористический контраст. Мелодическая линия второй части имитируется таким же образом: сопровождающая фигурация при этом постоянно звучит в одном слое фактуры:

123 **Д. Шостакович. Прелюдия As-dur, op.87**

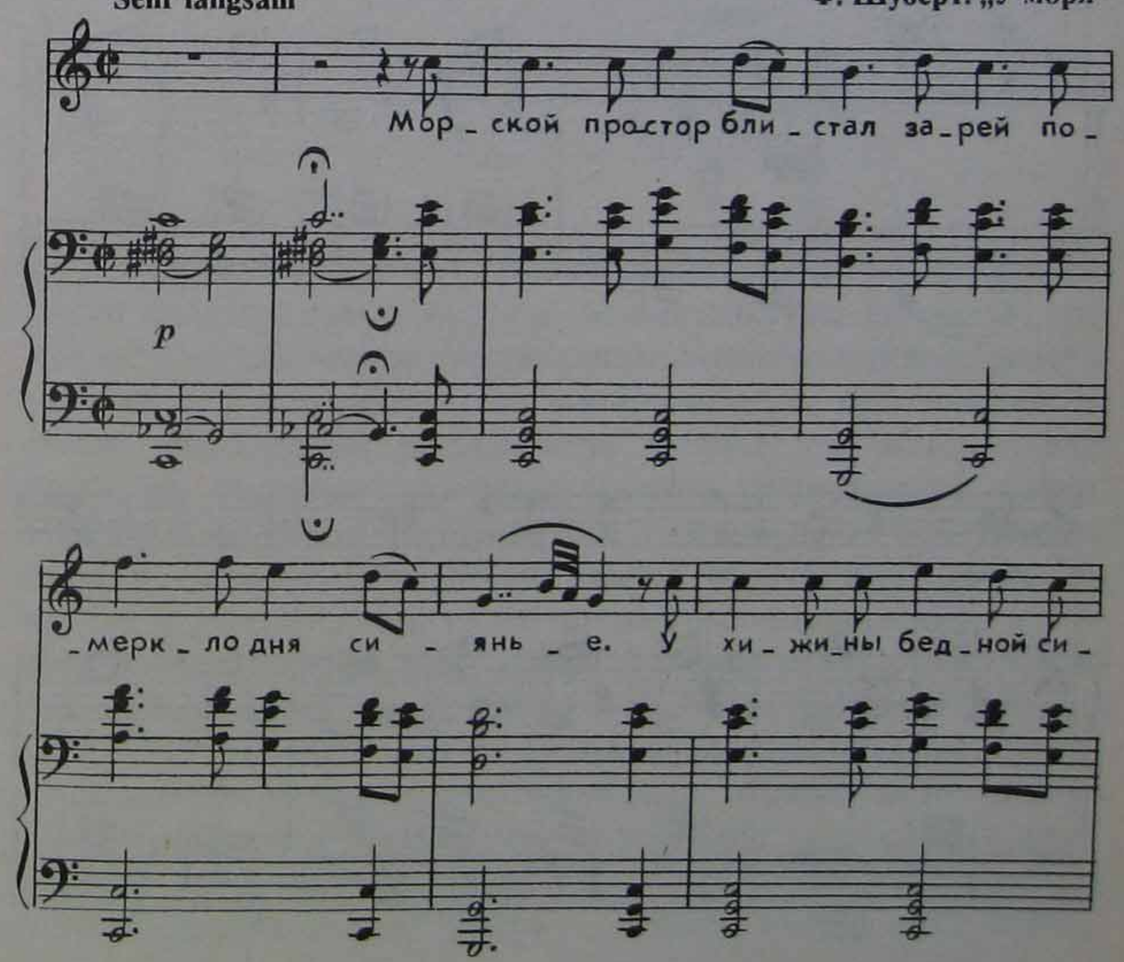
Таким образом, схема этой формы может принять следующий вид:

A		B
Es		As — Es
A (a + b)	B (c + a)	
6 (3 + 3)	7 (4 + 3)	
As	сер. репр.	
	Des — As	

МОДИФИКАЦИИ БЕЗРЕПРИЗНОЙ ПРОСТОЙ ДВУХЧАСТНОЙ ФОРМЫ

Простая двухчастная форма без репризы оказалась значительно более мобильной, склонной к самым неожиданным модификациям и индивидуальным трактовкам. Отсутствие середины и репризы, распознаваемой как повторение, снимает целый ряд регламентаций и делает форму весьма распространенной в современной музыке. Родившись в недрах вокальных жанров, безрепризная двухчастная форма постепенно проникает в инструментальную стихию, вытесняя репризную двухчастность. Инструментальная миниатюра XX века с большей охотой обращается к безрепризной двухчастной форме. Так же как и репризная разновидность, она по немецкой классификации относится к числу ,,песенных форм". В вокальной музыке она распространена необыкновенно, и наиболее ,,классичные" образцы следует искать именно здесь:

124 **Ф. Шуберт. „У моря"**



-де - ли мы в дво - ем, си - де_ли в мол - ча - нье.

Ту - ман вста_вал, шу_мел при_

pp

cresc.

_бой и чай - ки во_круг ле - та - ли...

Был полн люб_ви взор ми - лый твой,

pp

сле_зы в о_чах бли - ста - ли.

ppp

Средства контраста наглядны: появление в начале второй части одноименного минора, новой фактуры (тремоло), отход от строгой квадратности и возникновение новых жанровых черт в мелодии — декламационности, приходящей на смену лирической распевности. Форма эта обнаруживает наиболее типичные свойства именно безрепризной разновидности двухчастной структуры. Прежде всего отметим переход ко второй части: в репризной двухчастной форме он всегда осуществляется путем прямого сопоставления, в безрепризной переход и структура в целом могут быть осложнены, поскольку здесь возможен более высокий уровень самостоятельности частей. Поэтому распространены каденционные дополнения при окончании первой части (в данном случае инструментальное повторение каденции) и даже краткое вступление ко второй хотя бы на уровне „фактурного предвосхищения“ (здесь — первый такт второй части).

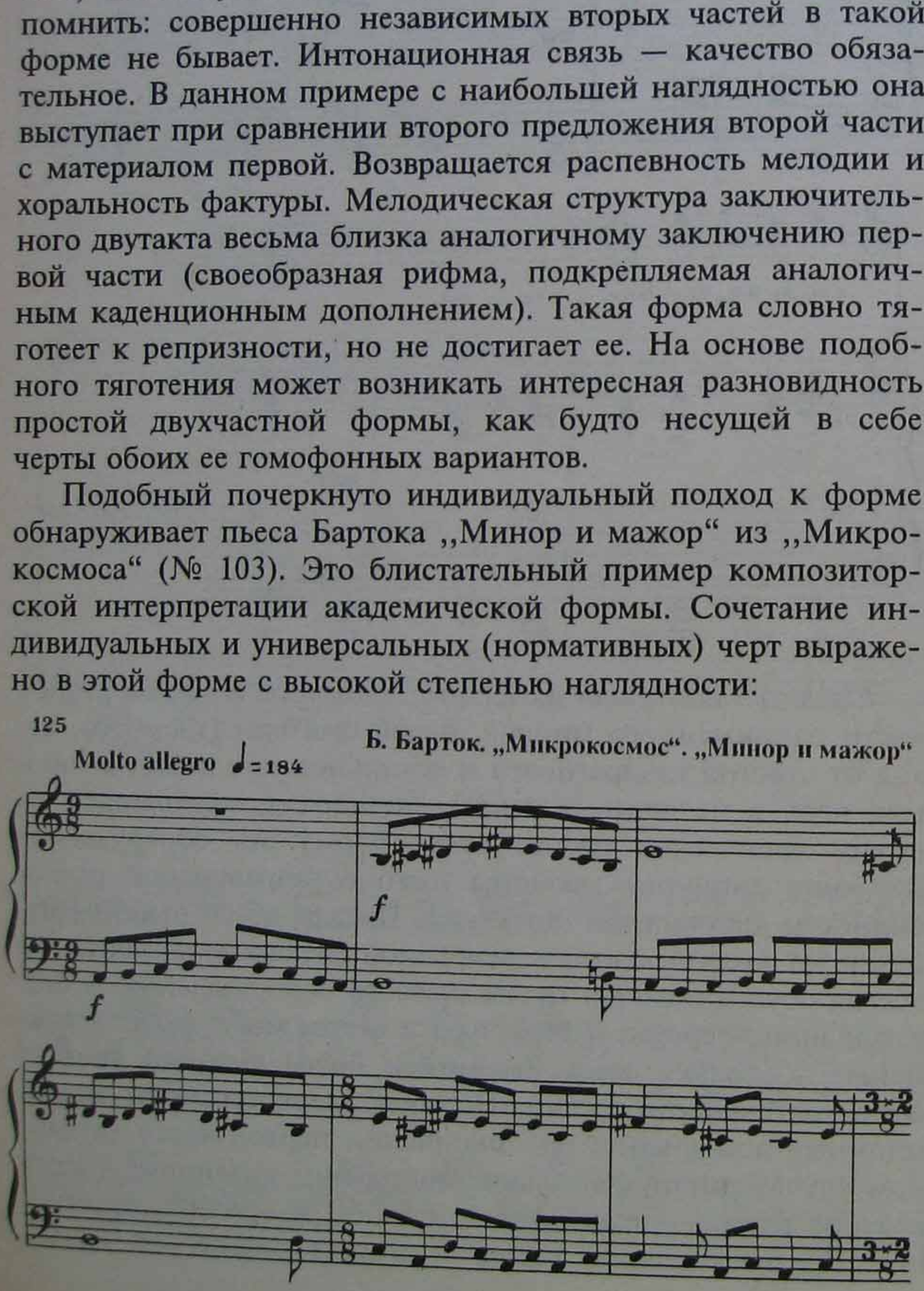
Таким образом, в академическом варианте репризная двухчастная форма тяготеет к единству и слитности, безрепризная — к большей раздельности, смысловой сопоставительности частей.

В этих условиях особую роль играют средства объединения, используемые, как правило, индивидуально. Следует помнить: совершенно независимых вторых частей в такой форме не бывает. Интонационная связь — качество обязательное. В данном примере с наибольшей наглядностью она выступает при сравнении второго предложения второй части с материалом первой. Возвращается распевность мелодии и хоральность фактуры. Мелодическая структура заключительного двутакта весьма близка аналогичному заключению первой части (своеобразная рифма, подкрепляемая аналогичным каденционным дополнением). Такая форма словно тяготеет к репризности, но не достигает ее. На основе подобного тяготения может возникать интересная разновидность простой двухчастной формы, как будто несущей в себе черты обоих ее гомофонных вариантов.

Подобный почеркнуто индивидуальный подход к форме обнаруживает пьеса Бартока „Минор и мажор“ из „Микрокосмоса“ (№ 103). Это блистательный пример композиторской интерпретации академической формы. Сочетание индивидуальных и универсальных (нормативных) черт выражено в этой форме с высокой степенью наглядности:

125

Б. Барток. „Микрокосмос“. „Минор и мажор“



Устоявшимися признаками безрепризной простой двухчастной формы здесь являются четкое разделение на две части, ясное осознание рубежа формы, отчетливое родство мотивно-мелодической основы контрастного материала (соотношение *b* и b^1), наличие заключения первой части, выполняющего роль перехода (последние шесть тактов первого раздела), также согласуется с традицией.

Остро характерные признаки — темповый контраст, отсутствие подлинной репризы (повторения конкретного материала), но наличие репризы темповой, становление которой происходит постепенно — через accelerando. Форма эта — промежуточная сразу в двух смыслах. Во-первых, она промежуточная между безрепризной и репризной двухчастной, поскольку возвращение начального темпа в конце — сильнейший репризный момент, хотя материал здесь иной. Во-вторых, эта форма промежуточная между двухчастной и трехчастной. Ее пропорции таковы: 18 т. (4 + 8 + 6) 26 т. (10 + 12 + 4). Возможная схема[4]:

		A				B		
a	+	*b*	+	*c*	*d*(b^1) +	*e*(a^1) +	a^2	‖
4		8		4	10	12	4	
				переход			закл.	

Заметим, что большие предложения второй части не делятся на синтаксические разделы, а объединяются в цельную периодическую структуру, хотя и сугубо индивидуальную. Следует учесть, однако, два момента: глубокий темповый контраст элемента *d* (производного от *b*) и ремарку *rep. ad libitum*. Темповое изменение создает не свойственный двухчастности масштаб контраста. Приглашение же к расширению повторов остинатной фигуры в конце — это, по существу, предложение выбора: исполнитель волен сохранить преобладающее в основе структуры чувство двухчастности, но волен и приблизить пропорции формы к трехчастности. Во втором случае схема могла бы принять такой вид:

A		*B*		*C*	+ закл.	‖
Molto allegro		Lento		accel. — Presto	Presto	‖
18 т.		10 т.		12 т. + n	4	

Внесение *алеаторного* элемента в исполнительское воспроизведение формы может показаться сугубо современным приемом. Это действительно более свойственно современной музыке, но предвосхищено практикой прошлого. По отно-

---

[4] Заметим: пропорции 1-й части, выраженные в количестве тактов,— условны в связи с постоянной переменностью размера.

шению к простым формам проявление этого приема следует искать в случаях, когда композитор предоставляет выбор: повторять или не повторять отдельные синтаксические элементы формы. В пьесе „Бабочки“ (№ 9) из „Карнавала“ Шумана есть ремарка: D.C. ad libitum. В основе формы — безрепризная двухчастность (в принципе, более редкая для Шумана, которому ближе репризные формы), и исполнитель волен превратить ее в простую трехчастную, использовав da capo. Барток, предвосхищая репетитативную технику, сумел найти свой путь преобразования классического приема.

Использование безрепризной двухчастной формы в песенном жанре и в инструментальной музыке имеет свои отличия. Колоссальное распространение этого типа двухчастности в песне, построенной по принципу „запев — припев“, породило достаточно устойчивый тип двухчастности из двух *периодов*. Однако „мера экспозиционности“ в частях такой формы различна. Со второго периода все равно невозможно (или нецелесообразно) начинать произведение. Этот второй период (вторая часть) в большей мере содержит характер *заключительности*.

Иное дело инструментальное решение безрепризной двухчастности или интерпретация этой формы в более сложном по содержанию жанре романса. Здесь чувство заключительности нарастает к концу второй части, а ее начальные фразы содержат, как правило, выраженную серединность. Рассмотренный нами романс Шуберта „У моря“ (пример 124) красноречивое тому свидетельство. Инструментальные же варианты такой формы содержат еще более выраженное чувство серединности. В результате вообще возникает определенное сближение с „обычной“ репризной двухчастной формой, где во второй части присутствуют неустойчивость (середина) и устойчивость (реприза). Но здесь не возникает тематической репризы, а лишь тональная, или, как у Бартока, — темповая; возможны квазирепризы фактурные, ритмические, тембральные.

Именно стремление обнаружить эффект серединности, нередко устремленной к главной кульминации, в инструментальных формах приводит к расширению второй части, а также к „приращиванию“ код. Это связано с компенсацией неустойчивости, с погашением энергии развития, а иногда — с доразвитием материала. Так возникают инструмен-

тальные миниатюрные формы сложной структуры. Некоторые пьесы Шостаковича из 24-х прелюдий ор. 34 содержат превосходные образцы подобной формы.

Форму прелюдии № 8 можно определить как безрепризную простую двухчастную с расширенной второй частью. Ее структура:

A		*B* (25 т.)	
a +	*b*	*c* + *d*	
2 вст.+7	8	11(+1) 13(+1)	

Первая часть — очевидный период неповторного строения с четкой цезурой между предложениями. Вторая — периодическая структура типа развертывания, где граница между предложениями (в 12-м такте) намечается лишь гармоническими средствами — каденция в главной тональности fis-moll (намек на тональную репризу). Но именно в этот момент включается секвенция, сливающая предложения. Структура формы противоречит тонально-гармонической структуре и преодолевает предпосылку к цезуре. Поскольку это важный момент в технике формы, приведем сам этот переход ко второму предложению:

126 **Д. Шостакович. Прелюдия A-dur, op.34**
начало 2-го предложения II части

Важным свойством формы прелюдии № 8 является яркий кульминационный подъем в первой фазе второй части. Отсюда и расширение ее структуры. В прелюдии № 9 наблюдаем подобную же картину. Можно признать, что введение острого кульминационного рельефа во вторую половину двухчастной формы — устойчивый стилевой знак Шостаковича. Здесь кульминационный взлет еще более динамичный.

Но энергия кульминации гасится в пределах самой второй части. Наступающая вслед за нею кода совершенно необычна. Вместо окончательного успокоения (что традиционно) происходит новый, еще более решительный взлет к кульминационной вершине, на которой прелюдия и обрывается. Это — еще один пример индивидуального композиторского решения академической схемы. План формы может быть выражен так:

$A \quad A^1 \quad A^2$ (кода)

1+19 19 12 либо $A - B - C$ (кода). Первая буквенная схема показывает, что перед нами скорее сложный период с совершенно пропорциональными основными частями. Но острейшая кульминация во второй части как бы взрывает тематическую цельность и превращает структуру в двухчастную форму, которой соответствует вторая схема.

Если сравнить рассмотренные прелюдии Шостаковича с пьесой из ,,Микрокосмоса“ Бартока, станет ясно, что безрепризная простая двухчастная форма может иметь две разновидности введения контраста во второй части: 1) путем внезапного слома — сопоставления (пример 125) и 2) путем развития, устремленного к кульминационному преобразованию, при мягком тематическом переходе ко второй части (прелюдии Шостаковича).

СЛОЖНАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА

Сложной двухчастной формой называется структура, состоящая их двух основных разделов, связанных единством образно-тематической и жанровой природы.

Сложную двухчастную форму следует прежде всего отличать от контрастно-составной двухчастной композиции, где чаще всего действует принцип жанрового контраста (а также темпового, динамического и пр.). Сложная двухчастность — это органически цельная композиция. Но подобная органически цельная двухчастность может возникнуть в процессе взаимодействия *различных* форм, когда одна из частей получает возможность воплотиться в любой структуре.

Л. Мазель дает такое определение сложной двухчастной формы: ,,...форма, в которой хотя бы одна из двух частей написана в простой двух- или трехчастной форме, а другая является в типичных случаях периодом, либо простой двух- или трехчастной формой“[5]. Это определение точно очерчивает понятие.

В отличие от сложной трехчастной формы, которая имеет устоявшиеся стереотипы, твердо закрепленные разновидности, сложная двухчастная в каждом конкретном случае предстает как индивидуальная структура. Вместе с тем такие формы могут возникать на тех же основаниях, что и некоторые разновидности сложной трехчастной. Простейший путь ее возникновения — это ,,сложение“. Подобные формы вернее называть ,,сложенными“, если учесть, что в основе их — действие системы повторности. Правда, статичное повторение частей хотя и приведет к ,,сложению“, то есть создаст двойное время формы, не изменит ее основы. Форма останется простой двухчастной. Диссимметричный повтор (к примеру, только второй части), а также внесение вариантности является уже серьезным усложнением простой двухчастности и приближением к сложной. Упоминавшийся ,,Эвзебий“ в ,,Карнавале“ Шумана вплотную примыкает к понятию сложной двухчастной формы, близок к нему и № 10 (,,Танцующие буквы“).

Однако ощущение сложной двухчастной формы как единства, возникшего в результате ,,сложения“, происходит при таком повторе, который включает какое-либо сущностное изменение одной из частей. Тогда рождается чувство сквозного (сквозь всю форму проведенного) развития. Чаще всего изменениям при повторе подвергается концовка второй части, которая в первый раз одновременно с завершающей выполняет также функцию перехода к повтору, а во второй раз — функцию завершения произведения.

Упоминавшаяся песня Шуберта ,,У моря“ (пример 124) служит классическим примером образования сложной двухчастности через ,,сложение“ (повтор) с изменением. Приведем второй вариант концовки простой двухчастной формы из завершения романса:

---

[5]Цит. изд. С. 266.

Это построение соответствует тактам 19—23 примера 124. Их различие позволяет предложить такую схему для целого произведения:

A	B	|	A	B^1	‖
a + a	c + (d)		a + a	c + (d^1)	

Различия *d* и d^1 являются определителем типа формы — сложной двухчастной. Если бы их не было, форма осталась бы простой.

Вокальная музыка нередко предлагает ,,чистую“ разновидность сложной двухчастной формы, состоящей из простой двухчастной и периода. Примеры ее можно встретить как в песенной практике (в структуре ,,запев — припев“), так и в романсной литературе. Например, романс Чайковского ,,Мы сидели с тобой“ имеет следующее отношение частей: первая часть — простая двухчастная форма, вторая — период. Это связано с конкретным изменением содержания

во второй половине стихотворения Ратгауза (возрастание направленной экспрессии). Здесь предельная близость тематизма в частях также выступает важнейшим объединяющим фактором, а форма воспринимается не как ,,сложение“, а как органическое единство, подчиненное направленному развитию исходного тематизма. Практика изобилует и обратными примерами, когда первая часть — период, а вторая — простая двухчастная форма.

Инструментальная музыка XX века также предлагает примеры сложной двухчастной формы, возникшей на основе составности. Однако во всех случаях это не механическое сложение малых форм. Принцип сквозного действия (развития) — обязательное условие, и оно остро противоречит самой идее ,,составности“.

В балете Р. Щедрина ,,Анна Каренина“ есть номер, названный ,,Танец Анны с четырьмя кавалерами“ (см. клавир, М., 1974. С. 12—14). Здесь форма предопределена программой. Три первых кавалера — случайные партнеры, четвертый — он, Вронский. Но танец с первыми тремя — это нарастание ожидания, смысловой предыкт, отсюда изменение тональности с каждым новым периодом. Схема формы полностью соответствует программе:

A				B
a + b	|	a^1 + c	| a^2 + d	a^3 + e
4 4		4 4	4 4	3 + 16(9+7)
b-moll		c-moll	d-moll	c-moll

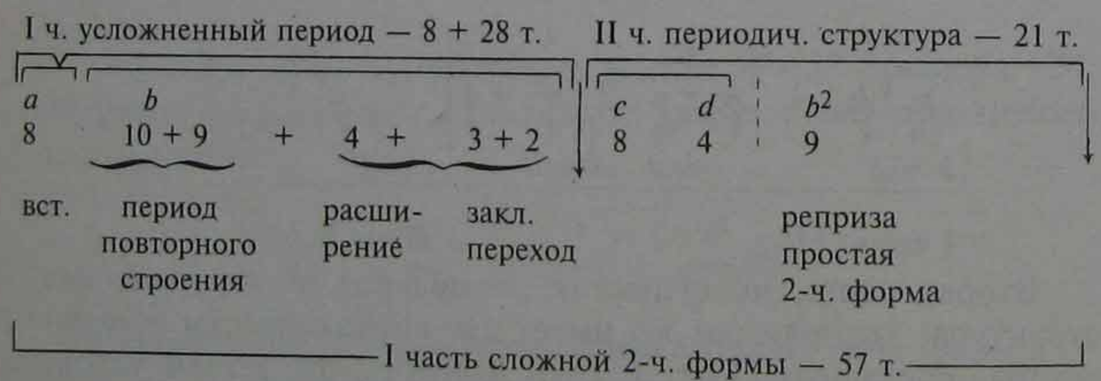
I часть 24 т. II часть 19 т.

Вторая часть, по существу, — цельная полифоническая структура, которая все же имеет две синтаксически обозначенные составные (12 т. + 7 т.). Конечно, это весьма условная миниатюрная двухчастность, ибо конечный семитакт выполняет функцию не только введения лейтинтонации, но и заключения. Важно, что контрастный материал вытекает из фоновых контрапунктов, звучавших ранее, а весь путь формы опирается на вариационность по методу прорастания: *ab ac ad ae...* Здесь все элементы, обозначенные буквой *a* — цитата из Чайковского, все остальное — авторское ,,продление“, отчего вариационность становится узнаваемым вторым планом формы и источником цельности этой, фактически ,,составной“ двухчастности.

В рассмотренном фрагменте из балета Щедрина вопрос единства двухчастной композиции решается на основе развития, с минимальным тематическим фондом. Но существует и другой путь создания сложной двухчастной формы, когда действует очевидная тематическая расточительность, а в основе развития лежит перманентный контраст, накопление тематических элементов вплоть до последних фаз композиции. При этом вторая часть выступает конструктивно-дисциплинирующим моментом, помогающим организовать синтаксическую природу формы и наметить главные полюсы контраста.

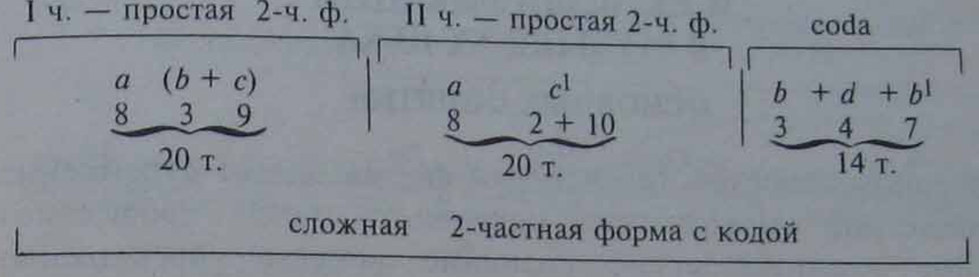
Образцы такой структуры встречаем в фортепианных прелюдиях Дебюсси, где поразительно взаимодействуют два противоположно направленных стремления: к интонационной мозаичности и к слитной непрерывности развертывания формы.

Рассмотрим две пьесы Дебюсси — № 12 („Менестрели“) и № 21 — („...В знак уважения С. Пиквику“). Первая из них отличается необыкновенной сложностью структуры, состоящей в сущности из большого числа разделов, которые группируются вокруг „центральной“ сложной двухчастной формы. Схему ее можно представить следующим образом:



Знак ↓ обозначает цезуры между наиболее контрастирующими разделами. Секрет единства формы — в феноменальной технике переходов: в ее арсенале — вторжения, расширительные связки, вступления, сопоставления.

Вторая пьеса на первый взгляд имеет более простую структуру:



Здесь важны два обстоятельства: 1) до конца композиции новые тематические элементы накапливаются вплоть до завершения композиции (см. важнейший контрастный элемент *d* в коде); 2) пространная coda, благодаря внутренней контрастности воспринимаемая поначалу как самостоятельная часть, создает чувство трехчастности (ложной). Это как бы „путает“ восприятие, необыкновенно обогащая весь композиционный план.

Рассмотренные примеры свидетельствуют: сложная двухчастная форма может служить великолепным полем индивидуально-авторского решения композиционного плана произведения.

ГЛАВА VI

ПРОСТАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА И ЕЕ МОДИФИКАЦИИ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

В основе простой трехчастной формы лежит стремление к симметрии. Невозможно определить, когда профессиональное композиторское сознание впервые предложило идею ,,арочной" формы с пропорциями, тяготеющими к временному равенству частей. Известно только, что классицистский тип такой формы закрепился в практике гомофонной эпохи, когда полностью сложились принципы периодичности. Они и стали регулятором синтаксиса ,,нормативной" простой трехчастной формы.

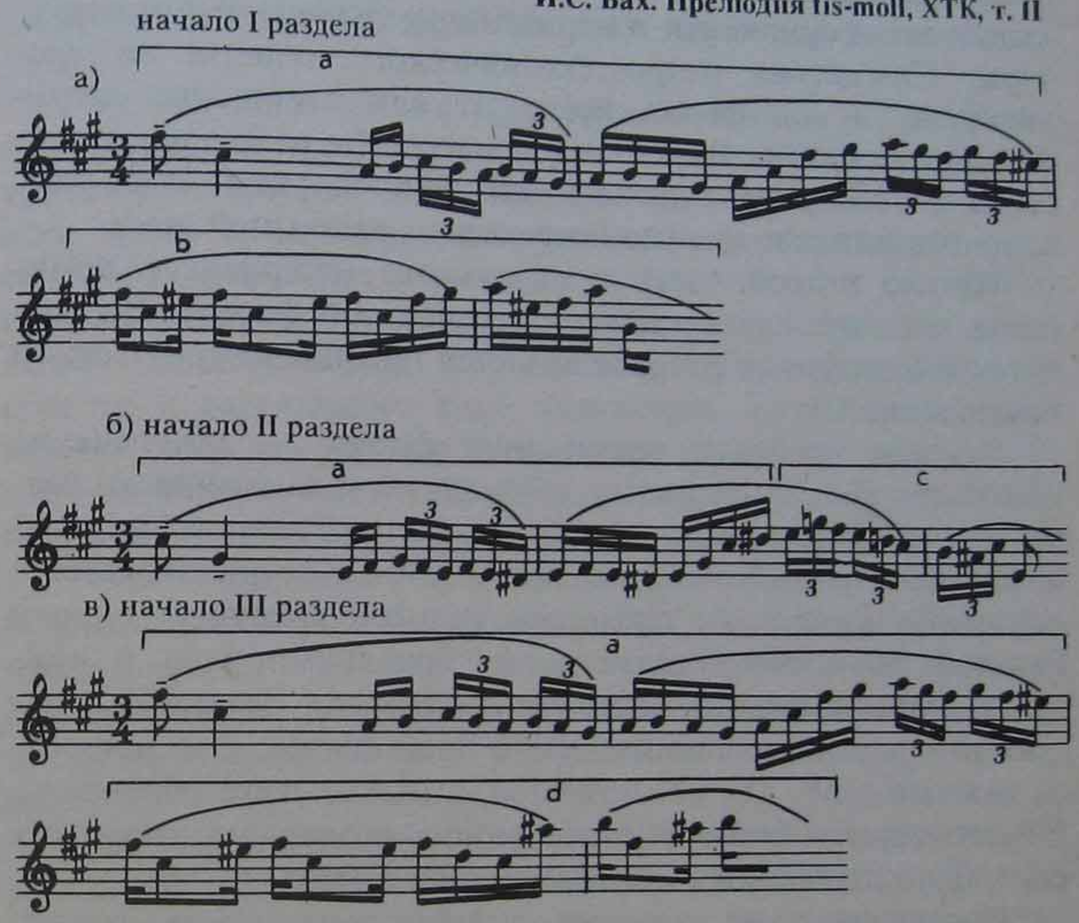
Трехчастная композиция с репризой была весьма распространена в эпоху музыкального барокко. Но этому времени более свойственно обращение к сложной трехчастности. В инструментальной сюите той поры, утверждавшей принцип da capo (впрочем, так же, как и в арии da capo), сформировалась практика ,,сложенной" формы: Менуэт I — Менуэт II — Менуэт I da capo. Она стала предтечей сложной трехчастной формы. Из простых же форм, развившихся в условиях зарождавшейся гомофонии, но основанных на синтезе с полифонией, во времена барокко безусловно господствовала старинная двухчастная. Однако простая трехчастная форма в своей старинной разновидности хотя и не распространилась столь широко, была достаточно известна и выступала в нескольких разновидностях.

Старинная трехчастная форма — предтеча простой трехчастной формы — зародилась в недрах полифонических жанров. И. С. Бах предлагает немало образцов такой формы, один из которых может быть рассмотрен с целью уяснить главный ее принцип.

Прелюдия фа-диез минор из второго тома ХТК содержит три раздела, которые начинаются одним и тем же тематическим материалом. На рубежах формы размещены отчетливые разделительные каденции, а перед репризой дается мно-

гозначительная цезура. О том, что здесь три раздела (а не два с заключительным построением типа коды), говорят прежде всего пропорции: I раздел — 11 тактов, II — 18, III — 14. Приведем начальные фазы каждого раздела:

128 **И.С. Бах. Прелюдия fis-moll, ХТК, т. II**



Вторая часть начинается с изложения тематического initio в до-диез миноре, реприза восстанавливает главную тональность. Сравнение трех фрагментов показывает, что из возвращаемой тематической интонации каждый раз ,,вытягивается" новое продление. Бах использует здесь старинный принцип полифонической вариационности на основе прорастания (*ab, ac, ad, ae...*). Среди полифонических прелюдий Баха встречаются такие, которые целиком подчинены этому принципу и являют собой полифоническую разновидность слитно-вариационной формы. В этой же прелюдии тематический зачин повторяется только дважды, поэтому качество трехчастности оттесняет чувство вариационности. Полифоническая ткань прелюдии хотя и содержит

моменты передачи ведущей мелодической энергии в другие голоса, все же сохраняет за верхним устойчивое значение фигуры. В основе здесь лежит гомофонно-полифонический синтез. В солирующей мелодии, однако, довлеет полифонический принцип развертывания. Именно поэтому части пре-людии не оформляются в нормативные периодические струк-туры. Симметрия метро-тектонического акцента не про-является, и вся форма предстает как отношение *несим-метричных* частей. Вместе с тем масштабы разделов соотно-симы и не образуют абсолютной диспропорции. Знак сим-метрии возникает именно посредством репризной арки.

Начало второй части с отправного материала в доми-нанте типично для старинной двухчастной формы. Но раз-витая и отделенная реприза является признаком трехчастной композиции.

Главная проблема трехчастной формы — обеспечение контраста. Бах, по существу, обращается к динамически без-векторной форме. Вся она проистекает из единого интона-ционного корня. В этих условиях контраст осуществляется в основном средствами гармонии, которая выступает в роли главной формообразующей силы. Тональный план и кон-траст „гармонических состояний“ образуют различия в ча-стях и внутренний динамический план формы. Здесь кроет-ся важный завет для композитора, замыслившего обращение к безвекторной форме и озабоченного созданием различных состояний движения на разных этапах формы.

Первая часть не покидает главную тональность, тоника fis-moll появляется на сильных долях первых четырех тактов, затем в начале восьмого, откуда начинается пластич-ная модуляция в тональность доминанты. Тональная (и то-никальная!) устойчивость экспозиционного раздела очевид-на, но при этом возникает совершенно непериодический синтаксис: 7 т. + 4 т. Вторая часть — символ модуляцион-ной неустойчивости, где каждая новая тональность хоть на мгновение, но обозначается тоникой. Частота тональных смен нарастает в процессе развития средней части (*cis—h —a—E—A—e—h—fis—cis—h—cis—fis*). Реприза простирается на протяжении 14 тактов между двумя тониками в fis-moll. Это не модуляционная, но гармоническая неустойчивость, выраженная в непрестанном эллиптическом скольжении, устремленном к завершающей тонике.

Тонкое распределение гармонических ресурсов рождает форму редкой пластической красоты. Синтаксис второй и третьей частей также не укладывается в периодические структуры. Реприза обретает не только свой путь мелодичес-кого развертывания, но и новое „гармоническое состояние“. Таким образом, реприза еще не является повторением (важнейшее отличительное свойство старинной трехчастно-сти).

Рассмотренная форма достаточно типична и позволяет обозначить наиболее распространенные признаки старинной трехчастной формы. Это композиция из трех частей, могу-щих иметь несимметричные пропорции: она основана на синтезе гомофонных и полифонических начал и тяготеет к единой интонационной природе. Контраст середины чаще всего осуществляется за счет тонально-гармонических средств и серединного типа изложения. Третья часть вос-принимается как реприза лишь своим началом и продолжает интонационное развитие. Форма не опирается на сим-метричный синтаксис и имеет „текучий“ характер.

Таким образом, старинная трехчастность формирует принцип достаточно выраженного контраста и репризности, предвосхищает простую трехчастную форму гомофонной разновидности. Последняя в качестве основы выдвигает опору на симметрию и, соответственно, на структуру перио-да.

Простая двухчастная форма с репризой (и серединой) уже приближается к идее трехчастности благодаря привне-сению контраста. А. Шёнберг такие формы считает трехча-стными, руководствуясь единственно наличием репризы после контраста. Он не обсуждает вопроса о пропорциях. Последним, однако, отведена важная роль в создании про-стой трехчастной формы и ее отличия от репризной двухча-стной.

Итак, классицистский тип простой трехчастной формы может иметь следующее определение: форма из трех частей, каждая из которых не сложнее периода, тяготеющая к симметрии, основанная на контрастном выделении средней части и очевидном качестве репризности в третьей.

Два принципиальных обстоятельства отличают эту форму от репризной двухчастности: более глубокое контрастиро-вание середины и стремление к пропорциональному соот-

ветствию по крайней мере двух частей из трех. Это значит, что при сокращенной репризе средняя часть масштабом должна отвечать первой, при краткой (равно как и при сильно развитой) середине реприза может соответствовать первой части. Тенденция формы к более глубокому контрасту порождает более выпуклый по сравнению с двухчастностью мелодико-высотный профиль, бóльшую меру активности ритмического и динамического продвижения. Таким образом, отправной тематический материал несет в себе несколько больший энергетический заряд, чем в двухчастной форме.

Существуют типовые разновидности простой трехчастной формы. В распространенных учебниках дается их описание, преимущественно с точки зрения 1) тематических, 2) структурных и 3) тональных отношений[1].

Укажем важнейшие их разновидности.

1. а) средняя часть построена на новом материале, который, однако, по характеру бывает устойчивым (экспозиционным) и неустойчивым (серединным).

б) середина развивает материал первой части, но иногда основывается и на повторении первой части в транспозиции;

в) вариантные изменения допустимы как в репризе, так и в середине, где возможно динамичное развитие материала первой части, оформленное либо в периодической структуре, либо в характере эпизода.

2. Форма часто опирается на три периода. Они могут быть одинаковы в случае транспозиции первого в иную тональность для образования средней части („Рыбачка“ Шуберта из цикла „Лебединая песня“). И чаще они различны по внутреннему строению, если середина вводит новый материал, а реприза динамизируется („Атлант“ Шуберта из того же цикла). В основе строения середины лежит либо периодическая структура, либо свободная (чаще в серединах развивающего типа и лишь иногда при введении нового материала). Возможна форма с замещением первого периода лишь одним предложением, после чего следует середина,

[1] См. соответствующие главы кн.: *Способин И. В.* Музыкальная форма; *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений; Музыкальная форма / Под ред. Ю.Н.Тюлина.

активно развивающая предыдущий материал, и расширенная реприза (Менуэт из симфонии № 1 Бетховена). Первая часть может предстать в виде трех предложений. Распространена форма со вступлением и заключением (это особенно свойственно вокальной миниатюре), а также со связками-переходами, чаще всего от средней части к репризе, но иногда и от первой части к средней („Атлант“ Шуберта).

3. Даже классическая простая трехчастность весьма разнообразна в решении проблемы тонально-гармонического оттенения. Подобно двухчастной форме здесь также возможно типичное для середины вращение вокруг *D*, а доминантовый предыкт к репризе довольно распространен. Но в целом тонально-гармонический план средней части может быть достаточно сложным и содержать „элемент неожиданности“.

Важной особенностью каждой конкретной трехчастной формы оказывается соотношение типов изложения. Отметим две разновидности структур формы: 1) с довлеющей экспозиционностью и 2) с принципиальным изменением типа изложения и *активной* серединностью. Обе разновидности могут содержать середины, основанные как на прежнем, так и на новом материале. Важно, однако, что каждая из них чаще всего тяготеет к различным типам репризы. Формы с преобладанием экспозиционности стремятся либо к статической (точной), либо к репризе с незначительными вариантными привнесениями. Формы с кардинальным изменением типа изложения в середине тяготеют к динамической репризе, предусматривающей глубинные изменения при повторном обращении к материалу первой части.

Под динамизацией репризы обычно подразумевают любое привносимое в материал первой части изменение. Однако арочный характер формы на самом деле возникает лишь в том случае, если реприза полностью восстанавливает образный строй и структуру первой части; при этом возможно привнесение вариативных оттенков. В других же случаях образный план формы фактически обретает некую трехфазность смыслового кода, когда реприза „образно диссимметрична“ по отношению к первой части. В этой ситуации мы имеем дело с репризой динамической в полном смысле слова. Следовательно, возможно еще одно класси-

фикационное разделение простых трехчастных форм: на формы с ,,одноступенчатым“ контрастом и формы с ,,двухступенчатым“ контрастом.

В формах, где господствует экспозиционность, где средняя часть также выдержана в характере экспозиционного периода, особую роль играют связующие построения. Они восполняют отсутствующие в основных разделах знаки переходности и неустойчивости (в упоминавшейся ,,Рыбачке“ Шуберта это инструментальные проигрыши перед и после середины).

Обратимся к форме второго рода. Приведем начальные фразы всех разделов трехчастной главной партии Фортепианной сонаты си-бемоль мажор Шуберта:

129

Molto moderato

а) начало I раздела

б) начало II раздела

в) начало III раздела

Приведенные интонации соответствуют трем образным этапам формы: первая часть — тихий песенный хорал, вторая — нежная мечтательная лирика, третья — экспрессивная лирическая патетика. Краткая форма объемлет здесь сложную образную структуру, содержащую, кроме экспозиции названных состояний, еще и связующие построения — *переходы*. Они и придают форме пластичность, снимая возможную ступенчатость. Тональность середины (соль-бемоль мажор) вводится внезапно, но и возвращение к репризе осуществляется через переход, готовящий одновременно и новый эмоциональный тонус. Это весьма типичный план формы, обеспечивающий рельефное введение контраста, как бы без подготовки, и пластичный переход к еще более яркому контрасту репризы. Вместе это обеспечивает идеальную коммуникативную направленность формы. Поэтому такой вариант ее столь живуч и распространен.

Общезначимым в приведенном примере является также принцип интонационной связанности середины с крайними частями. Здесь он осуществляется на уровне производного контраста, образуемого серединой развивающего типа. В случаях, когда для середины привлекается новый материал, эти связи выражаются более опосредованно. Важно, что они чаще всего в том или ином виде присутствуют в простой трехчастной форме. Наконец, характерным оказывается и стремление к симметрии, осложненной качествами диссимметрии. Структурная схема формы главной партии Сонаты B-dur Шуберта такова:

A	*B*	A^1
$a + a^1$		a^2 дин.
7 т.+2 т. 9 т.+1 т.	7 т.+9 т.(4+5)	9 т. + 3 т.
↓ ↓	↓	↓
доп. доп.	переход к репризе	переход к след. разделу экспозиции

В первой части каждое предложение имеет дополнения, усиливающие синтаксическую разделенность в начальной фазе формы (сказывается воздействие сонатного формообразования). Основные же разделы первой части по масштабам идентичны основным разделам середины, но диссимметричны в отношениях между собой. В результате форма, отвечая принципам симметрии, обретает живое дыхание, естественную пластичность.

Формы с динамическими (преображенными) репризами могут иметь откровенно ступенчатый рельеф, лишенный переходов, то есть зон подготовки введения нового образа. Такие формы, однако, нередко содержат некие ,,прослойки" между частями, снимающие эффект непосредственного сочленения. Романс Шуберта ,,Город" имеет форму, выраженную следующей схемой:

a	*b*	↓	a^1	↓	b^1	*a*
вст.	I ч.		II ч.		III ч. репр.	закл.

Материал первой части (*b*) проводится в нюансе *p — pp*. Раздел b^1 — динамическая реприза (*f — ff*), подчеркнутая тесситурным подъемом вокальной линии. Материал вступления (он же материал заключения) оказывается одновременно материалом середины и ,,прослаивающих" проигрышей. Рождается форма с динамической репризой, но создающая строго статический трагедийный образ.

Простая трехчастная форма с динамической репризой может полностью избежать ,,ступенчатости" и обрести характер непрерывного, сквозного развития, направленного к кульминации. Такая форма по характеру ближе к профилю ,,волны", воспринимается как непрерывное единство, несмотря на отчетливый синтаксис и строго симметричное отношение частей. Образцом такой формы служит ноктюрн до минор Шопена, первая часть которого, написанная в простой трехчастной форме, приводится в примере 22.

Здесь пропорции строго симметричны: три раза по 8 тактов. Однако структурного схематизма не возникает. Этому противостоят три причины: восприятие середины и репризы как продолжения мелодического развертывания, суммирование в репризе по отношению к середине и достижение кульминации в 21-м такте, в завершающей фазе репризы.

Действительно, на протяжении всей формы накапливаются тематические элементы, возникают все новые и новые варианты исходных интонаций, и этот процесс охватывает репризу, рубеж которой, однако, четко обозначен. Дробный синтаксис середины подкреплен частым появлением тоникальной гармонии *Des—c—B*. Реприза же основана на ,,замкнутом неустое" между начальной и конечной тониками главной тональности. Сквозная текучесть гармонии репризы и захват кульминационного регистра в ее 5-м такте создают большую слитность структуры и отчетливое чувство суммирования по отношению ко всей форме.

Формы типа ,,волны" внутренне цельны, слитны, непрерывны, и это их главное внутреннее свойство. Такие свойства тем более непросто воплотить, поскольку силы гармонии и ритмотектоники продолжают диктовать свои условия синтаксиса и непреложной симметричности. Кроме того, тенденция к слитности формы входит в определенное противоречие с тенденцией к контрасту, с самой опорой формы на принцип контраста. По существу, идеальный вариант ,,слитной трехчастности" предлагает старинная трехчастная форма. Однако по сравнению с позднейшей практикой эти формы предстают как формы с ,,ослабленным контрастом". Музыка XX века в этом смысле словно подводит итог историческому развитию и в области простой трехчастной формы, предлагая такие ее образцы, в которых синтезированы тенденции к контрастности и слитности, к синтаксической рубежности и непрерывности. Такое объединение естественно перекликается с опорным для нового музыкального мышления гомофонно-полифоническим синтезом.

СТАРИННАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА И ЕЕ СОВРЕМЕННЫЕ МОДИФИКАЦИИ

Вероятно, самые ранние образцы простой трехчастной композиции можно встретить в знаменитых градуалах Перотина (конец XII — начало XIII ст.). Правда, здесь трехчастная форма еще не эмансипировалась в самостоятельную структуру и может быть выделена из ,,потока" крупной формы как синтаксически обозначенная часть. В первом

томе „Истории полифонии“[2] приводится градуал Viderunt в тактированной записи, современный вид которой ей придал Х. Гусман в 1940 году. Отрывок, вмещающий т. 23—46 образует трехчастную структуру, имеющую черты репризности ($A - B - A^1$):

Совершенно очевидно, что периодичность начала формироваться задолго до „века гармонии“. Здесь три вось-

[2] *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. Вып. 1. Многоголосие средневековья. X—XIV века. М., 1983. С. 270—290.

митактных периода, причем первые два повторного строения. Части отделены артикуляционно, синтаксис отчетливо цезурирован. Эта форма ближе к классической трехчастности, нежели к старинной. С последней сближает опора на полифонию (своеобразная техника „обмена голосов“ — Stimmtausch, отразившаяся на характере репризы: передача элементовв среднего голоса первой части в верхний репризы)[3].

Впоследствии, по мере перехода к строгому письму и отказа от ритмической модальности, исчезает тяготение к синтаксической симметрии. Подобия периодических структур и их объединения в более сложные композиции уходят из практики. И лишь эпоха барокко возрождает идею полифонической трехчастности, но уже на основе полифонно-гармонического синтеза. Последнее обстоятельство делает старинную трехчастную форму особенно актуальной для музыки XX века, в принципе тяготеющей к такому синтезу.

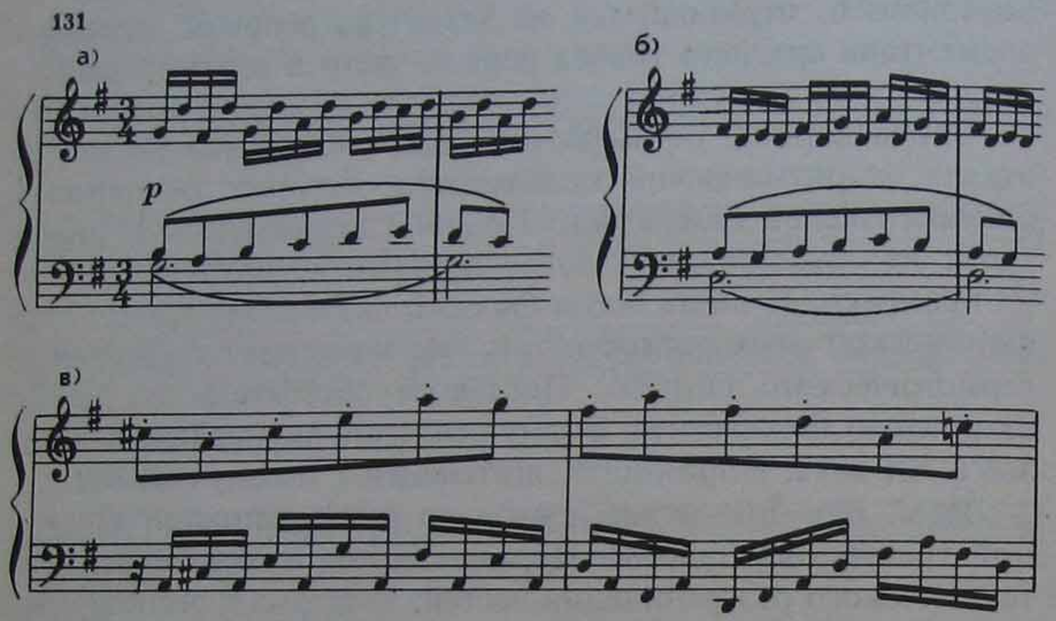
И. С. Бах предлагает несколько разновидностей старинной трехчастной формы. Первая связана с характером синтаксического разграничения частей: а) форма с бесцезурным (слитным) переходом от первой части к средней и ясным отграничением начала репризной части (прелюдии fis-moll из II тома ХТК и E-dur из I тома); б) форма с отчетливым цезурным отделением первой части и слитным (бесцезурным) переходом к заключительной (прелюдии G-dur и B-dur из II тома ХТК).

Вторая связана с отношением к заключительной части формы — условной репризе. В большинстве случаев она в начальной своей фазе восстанавливает исходную тематическую интонацию, и ее повторение создает чувство репризы. Однако дальнейшее развитие этих интонаций — новое (прелюдии fis-moll и B-dur — классический пример отношения к репризе в старинной трехчастной форме). Из всех прелюдий ХТК лишь прелюдия E-dur из I тома имеет точную репризу, но с одним существенным нюансом: ее начало идет в тональности субдоминанты, что является отражением барочного принципа формы. Однако Бах предлагает и такой

[3] Подробнее об этом см.: *Пелецис Г.* Строение квадруплей Перотина // Вопросы музыкальной формы. Вып. 4. М., 1985.

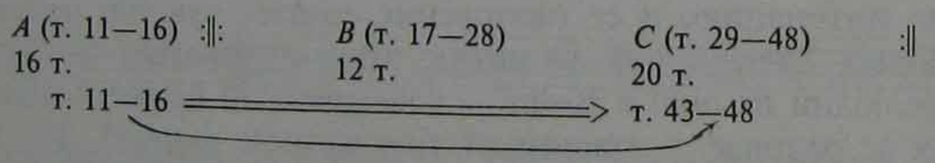
тип заключительной части, в которой начало вовсе не производит впечатления репризы, ибо не содержит повтора исходного материала и даже не восстанавливает главную тональность. Три раздела прелюдии G-dur из II тома ХТК открываются следующими интонациями:

131



Последние шесть тактов заключительной части повторяют в транспозиции последние шесть тактов первой части; таким образом, элемент репризности все же присутствует.

Пример 131 иллюстрирует переходы между разделами и показывает систему повторов, которая впоследствии будет усвоена классицистской и романтической трехчастной формой. В результате схема и пропорции данной формы выглядят следующим образом:



Форма прелюдии соль мажор может быть названа промежуточной между безрепризной и репризной.

Музыка XX века усваивает принципы старинной трехчастной формы прежде всего в тех жанрах, которые перекликаются с эпохой музыкального барокко. Полифоническая прелюдия к фуге становится главной областью переосмысления барочного принципа. Однако легко предположить, что такая форма может покинуть традиционные жанровые пределы, попасть в иной композиционный контекст и вовсе эмансипироваться.

Итак, традиционные черты старинной трехчастности — это стремление к слитности формы, относительность контраста и всегда производная его основа, условность репризы и обретение заключительной частью собственного развития. Названные принципы формообразования сохраняют свою жизнь в музыке XX века и прежде всего, естественно, — в полифонической прелюдии. Приведем в качестве примера начальные фазы первой, средней и репризной частей прелюдии к фуге ля минор из ор. 87 Д. Шостаковича:

132

В этой прелюдии открывается ряд принципиальных свойств современной трактовки старинной трехчастной формы. Тенденция к слитности усиливается до чрезвычайности. Форма основана на бесцезурном токкатном движении. Начало репризы легко распознается слухом благодаря возврату первой мотивной формулы, динамически усиленной педальным тоном *ми*. А вот грань между первой и средней частями условна, предельно размыта. Но все же и она ощутима, поскольку кардинально меняется интервальная плотность исходного мотива, что становится знаком начала середины. Секундовое сжатие ,,фактурной ячейки" — воспринимаемая новизна, а значит — структурный рубеж.

На чем базируется энергия развертывания этой формы? Здесь возрождается барочный принцип, и форма строится на развитии одной ,,фактурной ячейки". Она определена уже в первом такте прелюдии. Строжайшая ритмическая симметрия и действие принципа ритмоостинатности здесь

очевидны. Но если сравнить *интервальные* структуры мотивов, наполняющих такты, увидим последовательно выдержанную межтактовую асимметрию. Сколько тактов, столько и мотивно-интервальных структур. Точный повтор лишь один — первый мотив репризы возвращает первый полутакт прелюдии. Но в целом первый такт прелюдии отличается от первого такта репризы, и в результате 39 тактов прелюдии образуют 39 вариантов интервального решения исходной фактурной ячейки. При этом повторение отдельных мотивно-интервальных структур возможно (например, в такте 15 складываются мотивы из тактов 13 и 12, в репризном такте 25 складываются мотивы из тактов 1 и 2), но такт как целое всегда индивидуален и нов.

Такая техника была неведома в прошлом и почвенно принадлежит XX столетию. Она опирается на принцип межтактовой *мотивно-интервальной асимметрии*, которая вызревала также в недрах додекафонно-серийной практики. Любопытно, что в прелюдии a-moll кроме ритмической остинатности уравновешивающим асимметрию моментом становится остинатная интервальная связка: нижний скрытый голос этой одноголосной фактуры опирается на преобладающую фактурную формулу .

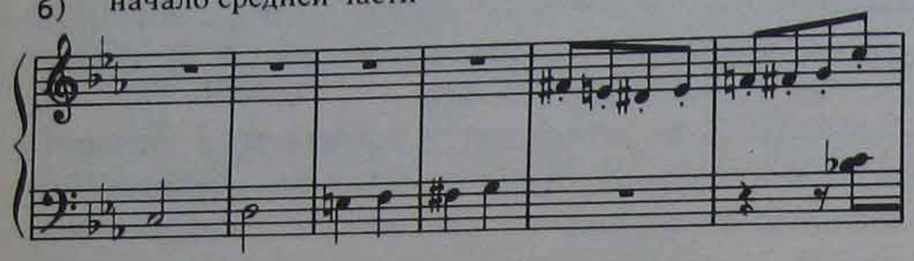
Подобная техника фактурных эволюций в музыке XX века имеет различные преломления. Прелюдия № 19 из 24-х прелюдий и фуг Р. Щедрина дает тому очевидное подтверждение. Ее форма может быть выражена в следующей схеме:

A	*B*	A^1	B^1 (*inv.*)	A^2 +	*C*
16 т.	4	17	4	15	23
	связка		связка		
I часть	средняя часть		репризная (заключительная) часть		

Раздел *C*, целиком выдержанный в монодической фактуре (нисходящий мелодический поток, ,,проливающийся" из кульминационной вершины), не является самостоятельным, а слит с репризной частью формы, воспринимается как свободное расширение репризы и одновременно как кода. Начальные интонации каждого раздела показывают принцип разграничения частей формы, наглядно отличающий это сочинение от прелюдии ля минор Шостаковича.

133
а) Allegro capriccio (♩ = 80)

б) начало средней части



в) начало репризы

г) начало заключительного раздела С

Разделяющие моменты здесь подчеркнуты, а слитность формы — в единстве интонационной природы и „привязан-

ности“ к ограниченному количеству фактурных ячеек. Последние, однако, перманентно варьируются, и фактически каждый следующий такт являет собой новое интервально-фактурное решение. Несмотря на очевидное преобладание межтактовой ритмической симметрии, несмотря на точный повтор (в транспозиции) в репризе первых четырех тактов нижнего голоса прелюдии, фактурно-интервальная структура в тактах принципиально асимметрична. Лишь такты 17—20 в интервальной инверсии повторяются в тактах 38—41. Интервальная структура такта 3 повторяется в 44-м, инверсионно — в тактах 61 и 65. Такт 24 вариантно повторяется в тактах 37, 63, 68. И все. 75 тактов прелюдии с точки зрения интервально-фактурной являют собой процесс постоянных изменений.

Актуальность принципов старинной трехчастной формы для музыки XX века сказалась не только в примерах ее реконструкции, но главным образом — в опосредованном воздействии этих принципов, в их взаимодействии с классическими основами простой трехчастной формы, современная трактовка которой подразумевает заметное усиление полифонического фактора.

УНИВЕРСАЛЬНОЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ В ПРОСТОЙ ТРЕХЧАСТНОЙ ФОРМЕ. ПРЕТВОРЕНИЕ ЕЕ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Коренным признаком трехчастной формы является ее стремление к контрасту и пропорциональности. Еще одним устоявшимся свойством простой трехчастности стало отчетливое чувство репризности. Сами эти универсалии как бы приглашают к варьированию. Контраст достигается самыми различными средствами, и поиск в области тематического содержания формы, ее „смысловой амплитуды“ стал важнейшим средством индивидуализации. Романтический период необыкновенно раздвинул представления о возможностях малых форм. В это время закрепляется в практике малой трехчастности принцип двуступенчатого контраста, то есть принцип динамической репризы. Отношение к репризной части формы становится важнейшим критерием уровня ее индивидуализации.

Поиск индивидуальной системы контрастирования и но-

вых способов динамизации репризы — предмет особого композиторского внимания. Опора на периодичность (и тяготение к квадратности) сделала простую трехчастность и в романтическое время строго ориентированной на симметрию. Однако внесение „элементов непредвиденности“ постепенно все более затрагивало и сферу пропорций. Дело не только в том, что диссимметрия активно проникает в структуру периодов, составляющих форму. К примеру, развивающий характер середины легко выводит структуру за пределы строгой периодичности, равно как заключительные дополнения расширяют репризу. Однако диссимметрия целой структуры может возникнуть и в условиях ненарушаемой квадратности. Побудителем здесь выступает образный ход произведения и та самая многоступенчатость контраста, открытая именно в романтическое время. „Valse noble“ из „Карнавала“ Шумана — тончайший пример такой структуры. Каждое построение здесь строго квадратно и симметрично. Но целая структура производит впечатление диссимметрии. Причина — в стремлении к многоступенчатости контраста и, в частности, — во введении глубокого производного контраста в репризу. Схема формы и ее динамический ход обретает такой вид:

A	*B*	$A^1 + A$
8 т.	16 т.	8 т. 8 т.
	(8 + 8)	реприза
(*f*)	(*p*)	(*p*) (*ff*)

Покажем начальные интонации разделов, дабы подчеркнуть различные типы организации контраста (для середины избрана сопоставительность, для начала репризы — производность):

134

а)

б)

в) начало репризы

Таким образом, по отношению к главному тематическому элементу (*A*), который и завершает пьесу, контраст наступает дважды: в середине и репризе. Контрастная реприза — прием весьма индивидуальный во времена Шумана. И он интересен как пример композиторского отношения к нормативам формы.

Верность пропорциям, как бы ориентированным на квадратность, отличает и некоторые образцы музыки XX века. Заметим, однако, что в принципе это не столь распространено (исключая, конечно, песенный жанр). Тем заметнее здесь „силы индивидуализации“, действующие в сугубо нормативных предпосылках.

„Мимолетность“ № 6 Прокофьева — яркий тому пример. Ее пропорции квадратно-симметричны:

A ⟶	*B* (=A^1)		*A*
8 т.	8 т.	↕	8 т.
	4 т. + 4 т.		

К тому же здесь строго статическая реприза. Признак индивидуализации — в слитности крайних восьмитактов и синтаксической разделенности середины. В материале *A* сильная доля показана лишь в 1-м и 3-м тактах, благодаря чему чувства внутренней квадратности не возникает. Переход к середине дается без цезуры, поэтому кажется, будто началось второе предложение периода. Зато реприза отделена ферматой и отчетливо воспринимается как заключительная часть трехчастной композиции. Иными словами, происходит своеобразная модуляция восприятия формы: от периода — к трехчастности. Но это не все. Середина основана на остинатной формуле аккомпанирующего пласта, и ее „слом“ означает своего рода кульминацию формы. Она попадает точно в зону золотого сечения: 24 т. × 0,62 ≈ 14,88, стало быть 15-й такт — граница действия

остинато, захват высшего регистра. Следующий, 16-й такт приводит к остановке пульсации середины. Приведем для наглядности второй четырехтакт середины с переходом к репризе:

Включение в строгую квадратность действия золотого сечения придает рассмотренной форме особую пластику. И это индивидуальный момент, несмотря на то, что сам по себе принцип золотого сечения — давняя универсалия музыкального формообразования. Дело именно в строгой квадратности. Ведь в условиях гомофонного мышления золотое сечение действует чаще всего при *диссимметричных* пропорциях, когда строгая квадратность в том или ином моменте нарушается. Прелюдии Шопена содержат блестящие образцы форм, основанных на участии указанного принципа. Это тем более удивительно, что Шопена справедливо относят к разряду композиторов не с рациональным, а с интуитивным чувством формы. Притом золотое сечение часто определяет у него кульминационную зону различных малых форм. К примеру, кульминация первой прелюдии, основанной на форме периода, располагается точно в зоне золотого сечения (т. 21—22 34-тактной композиции). И это источник слитности формы. В сущности, та же цель достигается с помощью золотого сечения и в простой трехчастной форме. Важно, что в преломлении этого, казалось бы, общезначимого приема, Шопен ищет индивидуальные оттенки. Скорее всего он обретал их на чисто интуитивной основе. Но результат удивляет точностью пропорций. Приведем лишь один из возможных примеров.

Трехчастная форма прелюдии № 8 выражается следующей схемой:

A	*B*	A^1
8 т.	10 т.	16 т.

Нормативная квадратность, по существу, рельефна лишь в первой части. Середина, достигающая первой кульминации, уже вносит диссимметрию (т. 10). В репризе возникает генеральная кульминация, и несмотря на скрытое синтаксическое членение по двутактам, структура репризы воспринимается как монолитная. Главная кульминация располагается в тактах 22—23, то есть в зоне золотого сечения (в прелюдии 34 такта). Первая кульминация не соотносится с этой пропорцией (т. 15—16). И все же принцип золотого сечения намечает две другие границы формы, которые не соответствуют главным. Если учесть, что золотое сечение — это отношение большего к меньшему (и наоборот), то рубежи сечения поделят форму таким образом: 22 + 12 либо 12 + 22. Здесь 12-й такт завершает первое продолжение середины. Рубеж обозначен яркой энгармонической модуляцией (*es—cis*).

По золотому сечению возникают пропорции: 12 т. + 10 т. + 12 т., налагаемые на основное членение: 8 т. + 10 т. + 16 т. и образующие второй план формы. В этой двуплановости — источник пластического богатства композиции.

Музыка XX века предлагает неисчислимое множество вариантов модификации простой трехчастной формы. Упомянем лишь некоторые, наиболее распространенные их разновидности.

Первая связана с ,,ненормативным" вторжением нового материала. Введение нового материала с началом средней части или яркое интонационное обновление с началом репризы — вполне нормативные приемы. Речь идет о вторжении *по ходу* развертывания раздела формы. Это особенно отличает прокофьевский стиль. В ,,Мимолетности" № 3 средняя часть начинается материалом, вариантно повторяющим исходный, наподобие второго предложения сложного периода повторного строения. Но внезапно происходит слом, вторжение новых элементов, форма модулирует в трехчастность:

137

С. Прокофьев. „Мимолетность" № 3

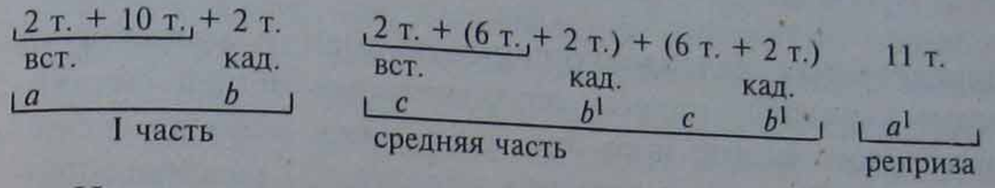
[Allegretto]

материал начала

вторжение

В других случаях подобное вторжение новых элементов возможно в каденционных зонах как средство максимального синтаксического разграничения (это особенно

важно для форм с непрерывной, бесцезурной ритмопульсацией). Пример — такты 13—14, 23—24, 31—32 в ,,Мимолетности ,, № 14, содержащей и другие разделительные моменты (вступление к средней части). Ее схема может иметь следующий вид:



Насыщение малых форм обильным и разнообразным материалом — важный путь индивидуализации для музыки XX века. Порою форма может обрести черты ,,монтажности". В этой тенденции— предпосылка к безрепризной трехчастности. В рамках же ,,нормативных" структур такое стремление в определенном смысле отражает закономерности интенсивного мелоса и тематически-концентрированного развертывания — важнейшие новые качества мышления. Примеры из музыки Шостаковича ярче других показывают действие указанного принципа:

138

Д. Шостакович. Прелюдия cis-moll, op. 32 № 10

Буквенные обозначения символизируют отличия чередующихся фраз и мотивов. По тематическому содержанию схема середины может выглядеть следующим образом:

т. 18—21	т. 22—25	т. 26—28	т. 29—30	т.31	т. 33—34
a	*b*	*c*	*d* —	*e*	*d* — *e*

Определенная калейдоскопичность смен в мелодии не приводит к распаду целого, объединенного общей фактурной формулой. Важно и то, что здесь лишь некоторые элементы новые (*b, c, e*), остальные — результат развития первой части. Все это важные подробности техники тематического насыщения малой формы. Ее главные компоненты: предопределенность масштаба контраста, сочетание производности и сопоставительности, скрепляющее единство господствующего жанрового начала, сквозное действие фактурной формулы (формул), тональная и ритмическая логика объединения различных элементов вплоть до их слияния наподобие тематически-концентрированного развертывания.

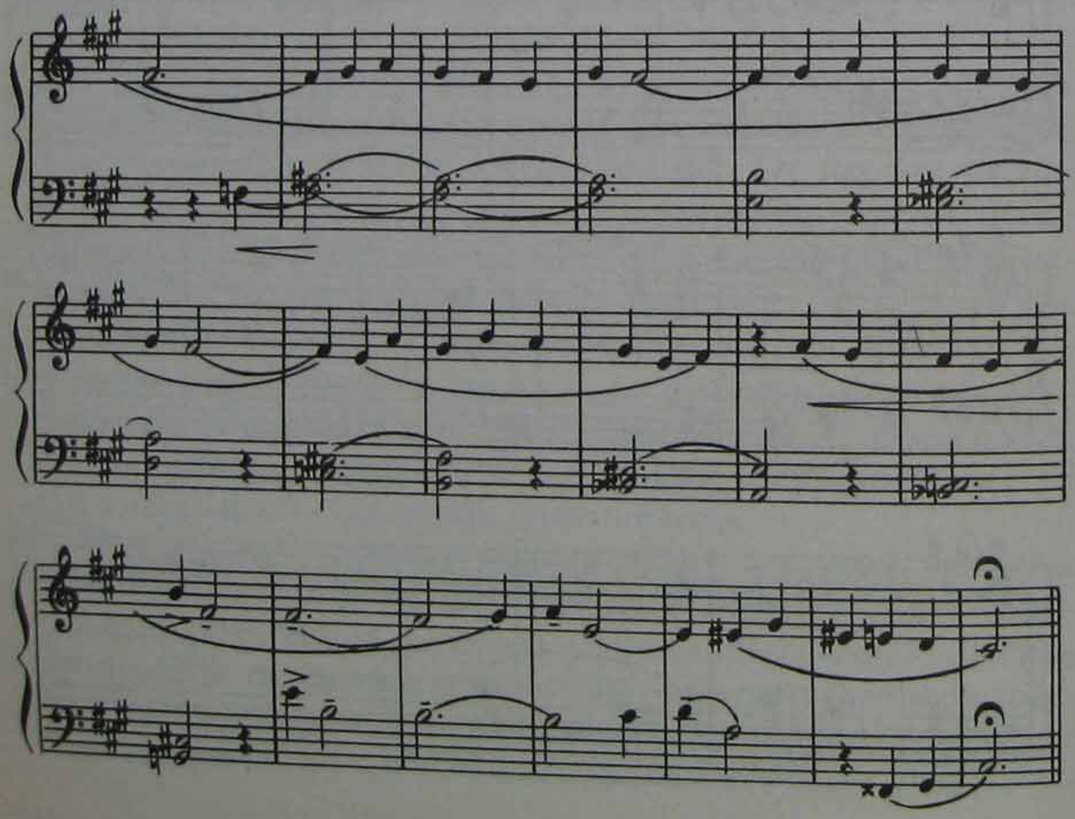
Как указывалось выше, особая роль в трактовке малых форм в музыке XX века отводится полифонизации. На этом пути открываются богатейшие возможности структурных модификаций формы. Простая трехчастная форма в полной мере испытала на себе воздействие указанной тенденции. Практика XX века не только возрождает традиции старинной трехчастной формы, но предлагает некий синтез трехчастности полифонической и гомофонной. От первой разновидности заимствуется прежде всего активное участие полифонического фактора, выраженное в характере фактуры, мелодических развертываний и, как следствие, — в характере синтаксиса. От второй разновидности воспринимается отчетливая репризность (и вообще „рубежность" формы), возможность построения отдельных фрагментов и целых разделов на основе гомофонного принципа, стремление к тем или иным видам симметрии в пропорциях.

В результате синтеза мелодический процесс в форме может менять свой облик, переходить от принципа гомофонного к принципу фазовому (полифоническому), от симметрии — к свободной асимметрии. Соответственно, структура трехчастной формы такого рода допускает опору на периодичность, но с обязательным последующим уходом из-

под влияния последней. Это случается в рамках одного раздела, но часто распределяется в целой форме, когда тяготеющим к гомофонии крайним разделам противостоит подчеркнуто полифоническая середина. Но даже в этом случае такие разделы всегда в той или иной мере осложнены полифоническим началом. В сущности, у композитора есть богатейший выбор, ибо преобладание собственно полифонического развития может отличать либо все разделы формы, либо только середину, оно может выступить средством динамизации репризы и даже составить основу первой экспозиционной части, как у Бартока:

139

Б. Барток. „Микрокосмос". „Интермеццо"



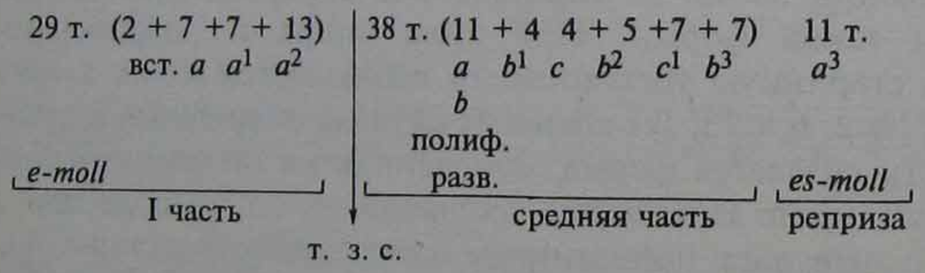
Здесь невозможно говорить о периодах в классическом смысле. В каждой части господствует фазовый принцип синтаксиса. Масштабы частей лишь тяготеют к пропорциональности, но не достигают симметрического ее воплощения. Полифоническая концентрация наиболее высока в первой и средней частях (имитационность). Вторая фаза средней части утверждает верхний голос в качестве устойчивой фигуры, предупреждая фактурное решение репризы (т. 23—28). Однако эффект имитационности сохраняется и здесь, обретая разработочный характер. Полифония первой и средней частей сходна, но служит разным типам изложения. Поэтому средняя часть, начинаясь повтором исходной интонации, сразу уводит в развитие. Выключение полифонии в репризе (полифоническое начало сохранено лишь в характере мелоса) — индивидуальный знак формы.

И все же Барток заботится о преодолении (упорядочении) структурной асимметрии, внося в форму симметрию „высшего порядка". В т. 35 на первой четверти завершается середина и возникает цезурное отделение репризы. Это — момент прямого совпадения с точкой золотого сечения.

Прелюдии из ор. 87 Шостаковича содержат прекрасные образцы такой формы. При этом опора на переосмысленную старинную трехчастность наблюдается лишь в прелюдиях № 2, 6 и 13. В остальных случаях обращения к трехчастности создается форма, основанная на описанном синтезе принципов. Некоторые прелюдии из ор. 87 содержат в качестве импульса нормативные квадратные структуры, тяготеющие к строгой периодичности. Например, в прелюдии № 5 ре мажор первая часть формы — период из двух предложений, где первое — 8-тактная структура, ясно делимая на два четырехтакта, а второе — 14-тактное построение (4 + 10) со свободным расширением, побудительной силой которого стала полифоническая природа интонаций. В дальнейшем квадратность уже нигде не возникает, даже в репризе, принцип фазового синтаксиса захватывает приоритет. Пропорции формы — $\frac{22-21-28}{A-B-A^1}$ — „поправляются" все тем же принципом золотого сечения. Всего в прелюдии 71 такт. Реприза начинается с т. 44, что абсолютно точно соотносится с принципом золотого сечения.

Общеизвестна роль полифонии в симфонической со-

натной форме Шостаковича. Именно там отстоялась идея контраста между главной и побочной партиями, при которой первая насквозь полифонична, вторая же развертывается под знаком преобладания подчеркнутой гомофонии. Известно также, что вовлечение простой трехчастной формы в структуру сонатной экспозиции давно стало явлением „нормативным“ (блестящие образцы таких вовлечений встречаем в симфониях Чайковского). У Шостаковича именно побочная партия становится зоной использования простой трехчастности. Здесь применяется особая разновидность формы, где средний раздел является средоточием полифонического воздействия, содержит своеобразную „вспышку“ полифонической активности, в то время как крайние части в фактурном облике подчеркнуто гомофонны. Конечно же, формы эти усложнены именно благодаря сугубо индивидуальным структурам средних частей. Симфонический масштаб формы требует вторжения новых тематических элементов и создает политематическую ситуацию. Форма побочной партии Восьмой симфонии (ц. 8—16) может быть выражена следующей схемой:



Активная полифония наблюдается лишь в начальном разделе середины (контрапунктирование материалов *a* и *b*). Но далее, когда полифоническое многоголосие снимается, все мелодические монологи имеют сугубо полифоническую природу развертывания. Вторжение хоральной интонации (*c*, c^1) бесконечно отдаляет всю структуру середины от устоявшихся представлений и превращает ее в сложно организованный эпизод.

Пропорции здесь лишены симметрии, и уж тем более квадратной симметрии, за исключением, быть может, перекличек семитактных структур. И опять-таки упорядочивающей силой выступает золотое сечение. Вся форма побочной партии охватывает 78 тактов, следовательно, рубежи золото-

го сечения возможны либо в т. 29—30, либо в т. 48—49. Второй из возможных рубежей не зафиксирован в партитуре, зато т. 30 начинает середину формы.

Принцип возбуждения полифонической активности в середине переносится Шостаковичем и на камерную форму. В прелюдии № 23 фа мажор из ор. 87 также неукоснительно действует регулирующий пропорции принцип золотого сечения. Его грани совпадают с обеими границами частей формы.

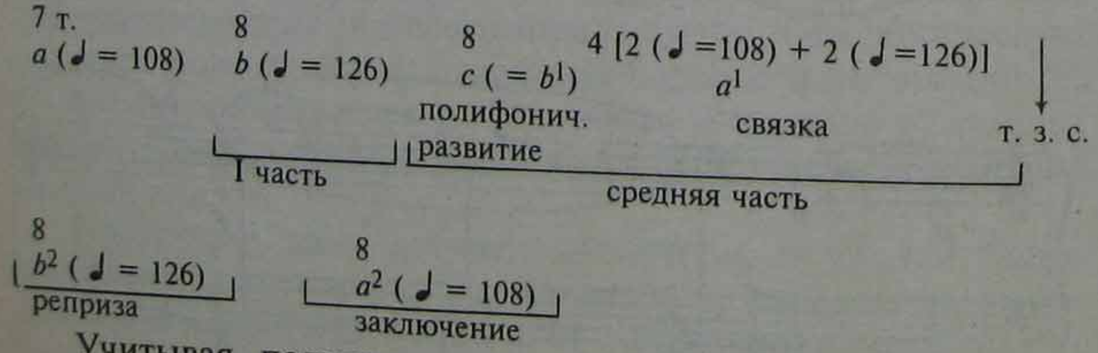
Регулирующая функция золотого сечения в полифонически трактованной трехчастности стала своеобразной универсалией в музыке XX века. Остается тайной лишь путь достижения этих пропорций. Что в основе: интуиция или расчет? На это может ответить лишь композитор. Важно, однако, что действие золотого сечения способно упорядочить структуры, претендующие на подчеркнутую индивидуальность.

Прелюдия № 24 ре минор из ор. 87 Шостаковича в репризе содержит материалы начала и середины, изложенные последовательно.

Д. Шостакович. Прелюдия d-moll, op. 87, реприза

Таким образом, форма может быть оценена как двойная двухчастная и выражена в схеме: *A* (10 т. + 22 т.) — *B* (12 т. + 8 т.) A^1(14 т.) B^1 (10 т.) + 7 т. (кода). Отметим убывание пропорций: 32— 20 — 14 — 10 — 7, как бы гасящее ,,структурную энергию" формы. Но именно золотое сечение создает отчетливое ощущение трехчастности. 82 такта прелюдии имеют две грани сечения: на рубежах 30—31 тактов и 50—51. И обе эти грани точно обозначены цезурными рубежами частей.

,,Мелодия" Бартока (,,Микрокосмос", № 116) имеет еще более сложную структуру. К тому же она решена в системе темповых контрастов (политемповое решение простой трехчастности — не только излюбленный прием Бартока; его можно встретить у множества композиторов XX века). Вот схема ,,Мелодии":



Учитывая политемповость, форма эта может рассматриваться и как рондальная. Но именно совпадение точки

золотого сечения с началом репризы создает преобладающее чувство трехчастности. Любопытно, что отношение количества тактов в темпе ♩ = 108 к количеству тактов в темпе ♩ = 126 также находится в пропорциях золотого сечения! 43 такта ,,Мелодии" дадут грани сечения в т. 16—17 и в т. 26—27. Именно в 27-м такте появляется предрепризная цезура, а отношение ♩ = 108 : ♩ =126 выразится пропорцией 17 : 26.

Полифонизация простой трехчастной формы чрезвычайно стимулировала роль вариационных процессов в формообразовании, порождающих особую разновидность простой трехчастности.

ТРЕХ-ПЯТИЧАСТНАЯ ФОРМА

Простейший вид трех-пятичастной формы — это структура, которая образуется на базе простой трехчастной формы вследствие повтора частей. Практика времен классицизма и раннего романтизма выработала два принципа таких повторов: *A* :‖ *B A* :‖ и *A* ‖: *B A* :‖ . Повтор *A* :‖: *B* :‖: *A* :‖ распространения не получил. В любом случае повтор частей ведет к диссимметрии даже в условиях строгой квадратности. Второй вариант повторений и создает пятичастную структуру: *A* ‖: *B A* :‖ = *A* — *B* — *A* — *B* — *A*. В случае динамизации или варьирования репризы схема становится такой: *A B* A^1 *B* A^1.

Сама по себе идея трех-пятичастности содержит богатые предпосылки, и композиторская мысль не прошла мимо них. Первая, и важнейшая предпосылка — возможность введения второй середины, когда схема формы обретает вид *A* — *B* — *A* — B^1 — *A* либо *A* — *B* — *A* — *C* — *A*. Вторая предпосылка — в возможности двукратного варьирования репризы: *A* — *B* — A^1 — B^1 (=*C*) — A^2. Впрочем, форма эта словно предлагает вариантное отношение к динамизации репризы: *A* — *B* — A^1 — B^1 (=*C*) —*A*; *A* — *B* — *A* — B^1 (=*C*) — A^1; *A* — *B* — A^1 — B^1 (=*C*) — A^1. Объективно форма несет в себе предложение к многоступенчатому контрасту. Введение второй середины вообще вызывает различные осложнения композиционной структуры. Повышаются функции различных связок, переходов, естественными становятся специальные заключительные построения и коды.

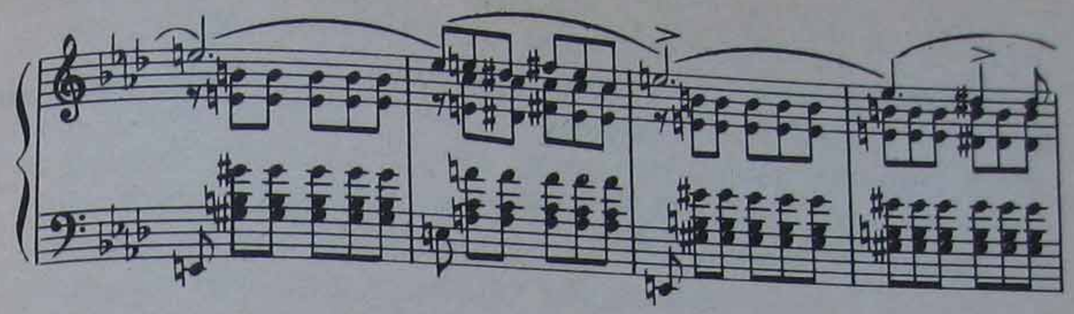
Приведенные схемы сближают эту форму с рондальностью. Отличие трех-пятичастной формы от рондо состоит прежде всего в характере тематического материала, его жанровой природе, характере контраста и стыковки контрастных разделов, а главное — в структурных пропорциях. Сбалансированность масштабов частей, их обязательное стремление к равновесной и хотя бы относительной пропорциональности — важнейший признак формы. Чувство трехчастности оказывается довлеющим прежде всего благодаря четко утвержденному ощущению трехчастной формы в первых трех разделах.

Трех-пятичастная форма с двумя серединами утвердилась в эпоху романтизма, и уже у Шопена мы встречаем великолепные ее образцы. Прелюдия № 17 из ор. 28 может быть выражена следующей схемой:

A	*B*	*A*	*C*	A^1
18 т.	16 т.	8 т.	22 т.	26 т.
2 + 16	9 + 7		8 + 7 + 7	8 + 11 + 7
вст.				закл.

От рондальной композиции прелюдию отличает абсолютное образное единство. Цементирующей силой, кроме тематической близости материалов *A, B* и *C*, является фактура, вырастающая из начальной ячейки. В условиях непрерывного течения ритмо-фактурного пульса особая роль отведена энгармоническому модулированию. Оно образует рубеж между первой частью и первой серединой (*B*) — (*As* — *A*), с ее помощью делается поворот к первой репризе (*e* — *es* — *As*). Приведем окончание раздела *B* для иллюстрации техники перехода через внезапное появление заключительного типа изложения, который гасит распевную неустойчивость середины и готовит появление репризы.

141 [Allegretto] **Ф. Шопен. Прелюдия As-dur, op. 28 № 17**



Энгармонически совершается также переход к разделу *C* и, наконец, через энгармонический сдвиг осуществляется генеральная кульминация прелюдии, точно совпадающая с зоной золотого сечения (т. 55—56, общая продолжительность пьесы — 90 тактов).

Ощущение трехчастности оказывается господствующим. Здесь словно сформулированы основные требования к композитору, вознамерившемуся обратиться к трех-пятичастной форме монообразного склада: жанровая и интонационная близость тематизма, тонально-гармоническое сходство двух середин, ясное обозначение рубежей с помощью гармонии, сокращение промежуточной репризы, сочетание серединного и заключительного типов изложения в контрастирующих разделах (серединах).

Шопен, однако, предлагает и иные варианты трех-пятичастной формы, когда композиция приближается к сложной трехчастной форме, но не достигает последней. Такая форма опирается на более заостренный контраст середин, где особенно оттеняется вторая (обновление фактуры, лада). Но и здесь форма не достигает рондальности, сохраняя опорное чувство трехчастности. Мазурка ля минор (ор. 17 № 4) структурно выражается в следующей схеме:

A	*B*	*A*	*C*	*A*	A^1
4 + 32 т.	8 т.	16 т.	32 т.	16 т.	20 + 4 т.
16+16			8+8+8+(6+2)		кода закл.(=вст.)
вст.			переход		
			гл. контраст		
a-moll →			*A-dur*	*a-moll*	

Центральный контрастирующий эпизод *C* представляет собой строго организованный период. Развитого Trio здесь не возникает. Тональная близость также призвана смягчить интонационно-фактурный контраст и укрепить в качестве основы ощущение простой трехчастности.

Шопеновские мазурки демонстрируют композиторский поиск индивидуальной формы в масштабе не только *сложной* трехчастности, но и *усложненной простой*. Например, мазурка соль минор (ор. 24 № 1) дает пример „трехчетырехчастной" формы с базовой опорой на простую трехчастную. Это своего рода трех-пятичастная форма с пропущенной промежуточной репризой. Ее схема выглядит так:

A	*B*	:‖	*C*	*A*
16 т.	16 т.		16 т.	16 т.
8+8	8+8		8+8	8+8
g-moll	*B-dur*		*Es-dur*	*g-moll*

Повторение первых двух частей обусловлено жесткой периодической симметрией. Оно, во-первых, вносит желанную диссимметрию во временные отношения крупных разделов. Во-вторых, повторение указывает на возможную обратную связь *B* с *A* и поначалу сохраняет чувство нормативной трехчастности (в ходе формы есть связка *A* — *B* — *A*). Фактически форма становится трех-шестичастной: *A* — *B* — *A* — *B* — *C* — *A*, но так и не достигает сложной трехчастной. Не совмещается она благодаря повторению и со сложной двухчастностью.

Трех-пятичастная простая форма — благодатная почва для поиска индивидуальных решений, и музыка XX века дает такие примеры. Так же, как и простая трехчастная форма, она подверглась воздействию полифонизации и обрела совершенно новые очертания, впрочем, каждый раз индивидуальные. Прелюдия Шостаковича к фуге ре-бемоль

мажор (ор. 87 № 15) — пример такого решения формы в условиях гомофонно-полифонического синтеза. Ее стремительное движение основано на едином ритмопульсе (объединяющий фактор), но предусматривает сменность фактуры во второй середине. Схема формы отражает действие принципа последовательного возрастания масштабов частей, в отличие от рассмотренной выше прелюдии ре минор, где действует принцип убывания масштабов:

A	*B*	A^1	*C*	A^2
4+23 т.	20 т.	38 т.	53 т.	68 т.
вст.				
Des	*b*	*Des*	*Des*	*Des*
			главн.	
			контраст	

Общие закономерности трех-пятичастной формы видны и здесь: жанровое единство интонаций, отнесение главного контраста во вторую середину, но соблюдение тематической близости (опора на принцип тематической производности), обозначение рубежей формы в условиях бесцезурного движения через фактурный и тональный сдвиг (исключение — цезурный переход к разделу *C*), смягчение главного контраста через сохранение главной тональности. Но принцип внутреннего становления формы иной. Здесь все в развитии, изменении. Раздел A^1 возвращает лишь исходную интонацию, которая получает новое прорастание (вариантный путь развития). Полифонический тип развертывания снимает чувство привычной периодичности и тем более квадратности. Расширение в разделах A^1 и A^2 рождает устремление формы к окончанию, являющемуся высшей динамической точкой.

В рассмотренной прелюдии Шостаковича по существу действует вариационность: техника прорастания — обновленного роста из возвращаемой интонации по схеме *ab ac ad*... Музыка XX века знает и более классичное обращение к принципу вариаций в масштабе трех-пятичастной формы. „Мимолетность" № 8 Прокофьева, представляя собой разновидность трех-пятичастной формы, одновременно является микровариационным циклом. К тому же это как бы двойные вариации, выдержанные в истинно русском духе —

на двух soprano ostinati (глинкинская традиция). Схема формы выглядит так:

A	*B*	A^1	B^1	A^2
4 т.	6 т.	4 т.	6 т.	4 т.
E—fis	*a*	*G—a*	*fis*	*E—fis*

Для наглядности покажем характер изменений материала *A*:

142 **С. Прокофьев. „Мимолетность“ № 8**

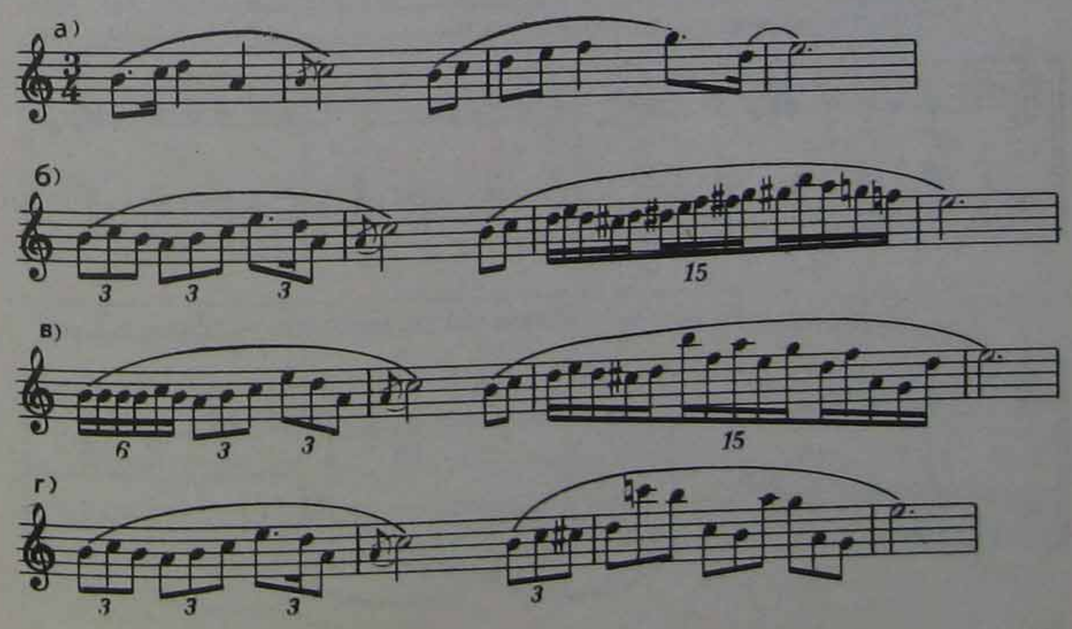
Это, вероятно, самый миниатюрный образец трех-пятичастной формы, в принципе ориентированной на достаточно крупный масштаб, содержащий, однако, всю ее „атрибутику“. Здесь и единство фактурной формулы (фоновой фигурации), и близость материала (тем более естественная в малых масштабах формы), и классицистская симметричность. Но специфически трактованная вариационность делает эту музыкальную акварель единственным в своем роде примером. Вопрос об участии вариационности в становлении простой трехчастной формы и ее усложненных видов требует отдельного внимания.

ВАРИАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В ПРОСТОЙ ТРЕХЧАСТНОЙ ФОРМЕ

Природа простой трехчастной формы предрасполагает к подключению вариационности. Изменения, вносимые в репризу и середину, если она сохраняет исходный материал и структуру, уже рождают чувство вариационности. В этом смысле можно утверждать, что она чрезвычайно распространена в простой трехчастности. Однако далеко не всегда вариационный процесс выявляется наглядно. Не всегда он показывается в „соревновательной“ функции по отношению к довлеющему трехчастному принципу, когда действие двух формообразующих сил становится очевидным в восприятии.

Усиление функции вариационного процесса в трехчастной форме наблюдается именно в музыке XX века. Но предпосылки к этому родились в эпоху романтизма. Уже у Шопена видим активное привлечение мотивной вариантности. В упоминавшейся мазурке ля минор ор. 17 начальная фраза переживает следующую эволюцию:

143 **Ф. Шопен. Мазурка a-moll, op.17**



Если учесть, что другие мотивы также подвергаются вариантному переосмыслению, ясно, что этот процесс приковывает слушательское внимание и вносит в форму особое качество. Здесь вариационность не выходит еще на уровень целой формы и пронизывает лишь ее фрагменты.

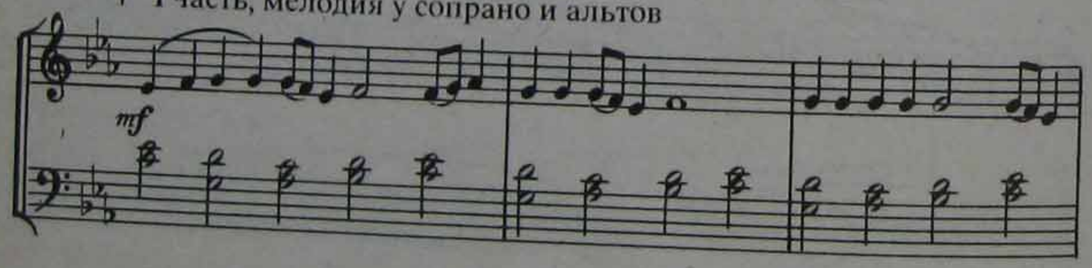
Собственно вариационный процесс проникает прежде всего в вокальные формы, тяготеющие к трехчастности. Строфическая природа вокальной музыки, обновление текста и сопутствующая тому желанность сквозного обновления музыкального ряда были первопричиной явления. Такие формы тяготеют к сквозному развитию, но при этом сохраняют чувство не только трехфазности, но, главное, — репризности. При всей глубине вариативных изменений последняя часть формы все же сохраняет качества репризы.

VII часть „Шестипсалмие“ „Всенощной“ Рахманинова содержит весьма индивидуальную форму, состоящую из двух неравных частей (I = 115 ♩, II =56 ♩). Первый раздел этой формы образует простую трехчастность с дополнением:

A	*A*^{1}	*A*^{2}	*B*
32 ♩	30 ♩	31 ♩	22 ♩
tutti	соло альтов	tutti	дополнен. (юбиляция)
		↓	
		реприза	

Не скоро **С. Рахманинов. „Всенощная“. Шестипсалмие**

I часть, мелодия у сопрано и альтов



начало средней части, мелодия только у альтов

Истинно русское хоровое письмо множится на русскую же традицию формообразования (глинкинский тип варьирования — с soprano ostinato). Именно фактурный эффект выступает в роли создателя чувства репризы (варьированный возврат tutti, связанный с возвратом слов).

Романсная литература XX века широко привлекает трехчастность, пронизанную вариационностью. Последняя позволяет преодолеть монотонность песенной строфичности, а введение середины рождает новый уровень смысловой событийности, образную многосложность. Примером такой формы служит четвертый романс из вокальной сюиты „Итог“ А. Лемана. Структура этой композиции выглядит так:

A	*A*^{1}	*A*^{2}(=*B*)	*A*^{3}
24 т.	18 т.	32 т.	27 т.
8 + ⑫ + 4	⑩ + 8	⑭ + 4 + ⑩ + 4	⑩ + 17
вст. св.	св.	св. кульм св.	закл.
		распев	
g-moll		*b-moll*	*g-moll*
I часть		средняя часть	реприза

Основные (вокальные) разделы формы обозначены цифрой в кружочке (количество тактов) и свидетельствуют о тяготении к пропорциональности, но... с точки зрения вариационной цикличности. На пропорции трехчастности работа-

ет расширение в разделе A^2 (=B). Именно здесь возникает кульминационное напряжение, звучание выходит за пределы трагического сосредоточения и достигает открытой экспрессии. Приведем раздел A^2 (=B), дабы показать технику выхода из вариационного процесса, переключение в кульминационное развитие.

А. Леман. Сюита „Итог"

145

[Andantino]

Ут - ра - че - ны де - та - ли, но па - мять ча - ров -

pp

- ни - ца е - ще сильней мы - та - рит тем, что мог - ло слу -

mp

- чить - ся, тем, что мог - ло слу - чить - ся,

mf

f

тем, что мог - ло слу - чить - ся.

mp

ff espress.

ff

A - A -

f

O -

A - O -

p

Первые 10 тактов примера точно повторяют исходный напев, остинатно сохраняемый в каждой строфе. Это распространяет вариационную цикличность и на середину (очередная перегармонизация). Однако слом тональности словно предопределяет новый ход формы. Контрастное развитие в середине, в свою очередь, предопределяет ,,чувство репризы" в четвертой, завершающей строфе, где главная тональность восстанавливается, но перегармонизация мелодии продолжается. В целом форма романса Лемана производит впечатление асимметричной структуры. Но вот подробность: инструментальные фрагменты (вступления, связки) тяготеют к квадратности. В сочетании с вокальным звучанием они образуют самобытный ритм формы, отражаемый схемой (*И* — инструментальное звучание, *В* — вокальное):

И	*В*	*И*	*В*	*И*	*В*	*И*	*В*	*И*	*В*	*И*	*В*
8 т.	12	4	10	8	14	4	10	4	10	11	6
A		A^1		A^2		$A^3(=B)$			$A^4(=A^1)$	$A^5(=A)$	

Эта схема еще нагляднее отражает характер вариационности. Отношение времени вокального и инструментального звучания обнаруживает, сколь тонко и неожиданно может выразиться поиск ,,корректирующей пропорциональности":

$$\frac{И - 39\ т.}{В - 62\ т.} = \frac{В - 62\ т.}{целому - 101\ т.}$$

Данное отношение соответствует золотому сечению (101 × 0,618 = 62,4). Это еще один пример индивидуального решения ,,коррекции" асимметрии формы.

Разумеется, инструментальная музыка XX века также привлекает вариационность в рамках простой трехчастности. Но, как правило, здесь более существенна роль контраста, и трехчастность доминирует более откровенно. Побочные партии Пятой и Десятой симфоний Шостаковича могут служить примером такого рода. Он использует два типа вариационности: перегармонизацию и полифоническую обработку темы. Последняя экономится для середины, сохраняющей отправные интонации, но глубоко меняющей их облик. Полифоническое варьирование призвано создавать симфонический масштаб производности, а сам факт варьирования служит целям содержательного единства побочной сферы.

Но и в инструментальной музыке возможен синтез трехчастности и вариационности на основе паритета формообразующих сил, но все же с конечным преобладанием эффекта трехчастности. Такие формы, называемые нами трехчастными, в большинстве случаев состоят из большого количества частей, дабы показать вариационный процесс. Однако яркий контраст средней части как бы ,,приводит" форму к трехчастности. Этот контраст может быть связан с прекращением вариационного процесса (включение разработочности, нового материала), но может и сохранить вариационный путь, остро изменив, однако, тип варьирования.

Примеры таких форм встречаем в инструментальных концертах Хренникова. Он прибегает к ним прежде всего для экспозиционного показа тематизма в условиях сонатности, а порою и для организации самостоятельной части цикла. При этом он также использует варьирование — с soprano ostinato, что соответствует национально-русской природе тематизма, но на основе сугубо полифонической. Такие формы сочетают и вариационность и свободное развитие.

Форма ,,Прелюдии" Виолончельного концерта № 1 имеет следующую схему:

A	A^1	*B + C*	A^2

Разделы *A*, A^1, A^2 складываются в цепь вариаций с soprano ostinato, где голос солирующей виолончели вначале проводит тему, а потом становится особого рода концертирующим противосложением к остинато повторяемой теме.

Подобный принцип формы отвечает природе инструментального концерта. Поэтому Хренников последовательно обращается к ней, по-разному используя принцип концертирующего противосложения. Главная партия Скрипичного концерта № 1 отражается в следующей схеме:

A	A^1		*B*	A^2
8 т.	8 т.		16 т. + 4 т.	8 т.
			ц. 2–5	ц. 6
C-dur			*e-moll — b-moll*	*C-dur*
		т. з. с.		

Разделы *A*, A^1, A^2 также складываются в остинато-вариационную форму с точным и однотональным удержанием

тематической линии. Средняя часть резко уводит от остинатной основы. Принцип концертирующего противосложения действует лишь в первых двух проведениях темы. Третье проведение (A^2) — туттийно-оркестральное, что в сочетании со свободным и динамичным развитием материала в *B* рождает острую динамическую направленность формы. Ее логика подкрепляется к тому же действием принципа золотого сечения, рубеж которого отмечен переходом к средней части. Характерно, что побочная партия того же концерта также выдержана в вариационно-трехчастной форме, схема которой еще более сложна и обнаруживает пятифазовую структуру композиции. Нарушение строго вариационного хода формы происходит лишь в эпизоде A^3:

A	A^1	A^2	A^3	A^4
Des	*Des*	*b*	*Des*	*b*
8 т.	8 т.	8 т.	8 т.	12 т.
ц. 9	ц. 10	ц. 11–12	ц. 13–14	ц. 15–16
			разв.	

точка золотого сечения

Здесь тоже действует принцип золотого сечения, хотя форма эта чрезвычайно близка природе песенной строфичности.

Вариационность может легко проникать и в трех-пятичастную форму. Она еще более предрасположена к ее включению. Но в этом случае для варьирования чаще предлагаются два материала. Они могут быть даже остро контрастны, вплоть до различия темпов, как в № 110 „Микрокосмоса“ Бартока.

146
Assai allegro

варьирование первого материала

варьирование второго материала

Первый материал (146а) — быть может, самый ранний образец минималистской техники. Пример 146б показывает инверсионно-каноническое варьирование на основе все того же остинато. А схема формы обнажает стремление к законченной пропорциональности, учитывая действие золотого сечения на рубеже начала второй середины:

A	B	A^1	B^1	A^2
20 т. (16+4)	9 т.	17 т. (13+4)	10 т.	17 т. (13+4)
♩ =152	♩ =140	♩ =152	♩ =140	♩ =152

точка золотого сечения

Остается добавить, что варьирование материала *A* осуществляется средствами ритмо-мотивной комбинаторики и сжатия структуры.

Подключение вариационности усиливает стремление формы к открытости, к меньшей степени ее замкнутости. Оттого она столь охотно используется в трехчастных композициях, являющихся частью более крупных форм. Эта тенденция простой трехчастной формы получает свое конечное выражение в безрепризной трехчастной структуре.

БЕЗРЕПРИЗНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

Безрепризная простая трехчастная форма на гомофонной основе является исключительной принадлежностью музыки XX века.

Форма, состоящая из трех разных частей, должна обладать целым рядом особых признаков, чтобы сохранить значение трехчастной, несмотря на исчезновение репризы. В

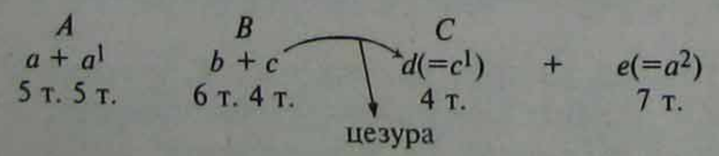
принципе такая композиция может тяготеть к ,,составности", к тому типу связи частей, который получил название ,,контрастно-составного принципа". Но мы говорим о простой трехчастной форме, стало быть, о конкретном ощущении в восприятии. Такое ощущение диктуется прежде всего скромными масштабами формы и внутренним чувством цельности, содержательного единства, связанности частей.

Важнейшим признаком простой трехчастности является опора на период и периодические структуры. Части безрепризной трехчастной композиции не должны превышать объемы сложного периода. Наконец, безрепризная форма должна сохранять определенную обусловленность контраста, тематическую согласованность частей. Известно, что реприза формы всегда производит впечатление завершения композиции. То же ,,чувство заключительности" должна сохранять и третья часть безрепризной формы.

Конечно же, первые образцы безрепризной трехчастности представлены в старинной трехчастной форме. В качестве примера сошлемся на прелюдию соль мажор из I тома ХТК Баха. Но уже здесь намечается главный признак безрепризной трехчастности позднейших времен: образно-тематическая обусловленность третьей части, несмотря на новизну материала и проникновение в нее отдельных ,,элементов репризности" благодаря мотивным, фактурным, ритмическим реминисценциям.

Безрепризная трехчастная форма, выросшая на базе классической простой трехчастности, опирается на периодические структуры и имеет достаточно ясные границы частей. В ней может присутствовать эффект ступенчатости (чаще единожды — при переходе ко второй части), но иногда опирается и на технику плавного перехода. В такой форме новый тематизм прорастает постепенно, не претендуя на контрастные альтернативы, как бы ,,передается" из части в часть.

Тончайшим примером такого рода является первая прелюдия ,,Дельфийские танцовщицы" Дебюсси. Форму ее может отразить следующая схема:



Для наглядности приведем ключевые интонации из всех частей формы.

Смысловая связь всего и вся здесь очевидна, как очевидны и четкие рубежи формы, фактурные ,,сломы". Фрагмент 147г показывает возрождение исходной интонации в самом конце прелюдии, проникновение в заключительный раздел элементов репризности. Переход к заключению дается через

цезуру, но с подхватом уже найденной тематической интонации.

Важно понимать, что безрепризная трехчастная форма всегда простая, то есть состоит из периодических структур. В противном случае трехчастность так или иначе включает в себя эффект репризности. А главная установка такой формы — сквозное развитие, накопление изменений без точных возвратов к найденному. Исключена и трансформация такой формы в трех-пятичастную, которая мыслима лишь в репризной ситуации.

Безрепризная трехчастная форма как бы предлагает два различных пути решения. Первый связан с преодолением отсутствия репризы, с обеспечением максимальной цельности, плавности хода композиции, ее подчеркнутого тематического „единства в многообразии". „Дельфийские танцовщицы" замечательно представляют этот тип решения формы. Второй путь связан с развитием предпосылки к тематическому многообразию и многоступенчатости контраста. Однако и в первом и во втором случаях забота о цельности („монолитности") композиции оказывается главенствующей.

Приведем несколько примеров. Первая разновидность формы, кроме указанных свойств, имеет еще тенденцию к усилению чувства заключительности в третьей части формы. В примере из Дебюсси это ощутимо. Но возможны и такие структуры, когда третья часть образует отчетливое построение типа коды, но не уступающее размерами предшествующим частям. Такие формы нередко „пропускают" в себя вариационное начало, если вторая часть является вариацией на первую. Согласно традиции, в конце ожидается либо возврат к исходному материалу, либо продолжение вариационного процесса, но с приходом „чувства репризности". В безрепризной композиции происходит размыкание формы, обрыв „вариационного намерения", переход к заключению.

Романсы № 2 и № 3 из вокальной сюиты „Итог" Лемана предлагают выразительные примеры такого рода. Схема романса „Твои волосы..." (№ 2) выглядит следующим образом:

A	*A*^{1}	*B*
4 т. + 15 т.	2 т. + 18 т.	18 т.
вст.	вст.	(закл.-кода)
		разв.

Соответственно, форма третьего романса („Ни румяна ты, ни бледна") имеет следующий ход:

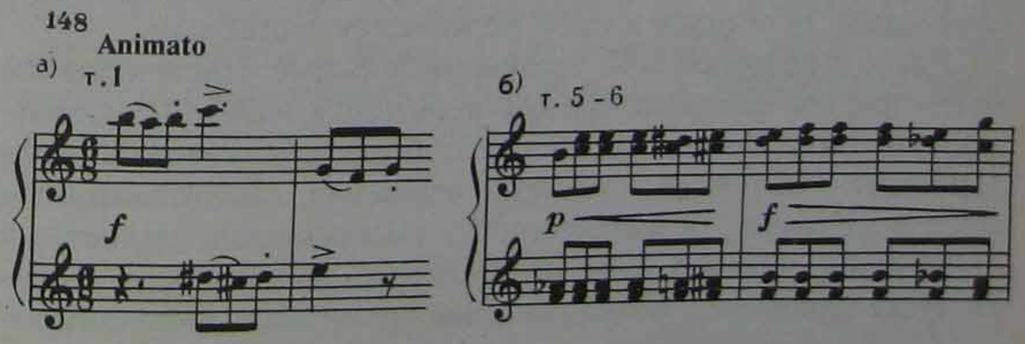
A	*A*^{1}	*B* (coda)
8 т.+11 т.	2 т.+11 т.	17 т.
вст.	вст.	

Третья часть намного больше предыдущих. Но в обоих романсах она имеет очевидный характер развернутой коды, которая благодаря двум своим свойствам воспринимается именно как третья часть формы. Во-первых, для завершающего раздела композитор приберегает наиболее активные интонационные обновления (в данных случаях это подкрепляется отказом от текста и переходом к вокализу). Во-вторых, он увеличивает масштаб заключительной части и активизирует развитие в ней. Следует упомянуть также, что в подобных формах раздел *A*^{1} должен отвечать требованиям серединности.

Примером безрепризной трехчастной формы второго типа (реализация предпосылки к усложнению контраста) может служить „Мимолетность" № 4 Прокофьева. Ее достаточно обычные, на первый взгляд, пропорции весьма осложнены определенной калейдоскопичностью в чередовании и накоплении материала:

a *b* *a*^{1} *a*^{1}	*c* $\frac{c}{b}$ *d*	*e* →
4 4 4 4	4 4 4	5+1(=a^2) 5+1(=a^2) 8+1
I ч. — 16 т.	II ч. — 12 т.	III ч. — 21 т.

Здесь совершенно индивидуально (по-прокофьевски) вводится контраст во втором четырехтакте. Но главное — проникновение материала первой части во вторую и третью. Это важнейший момент, скрепляющий форму. Дабы ясно представить меру контраста в этой миниатюре, приведем все сопоставляемые интонации:

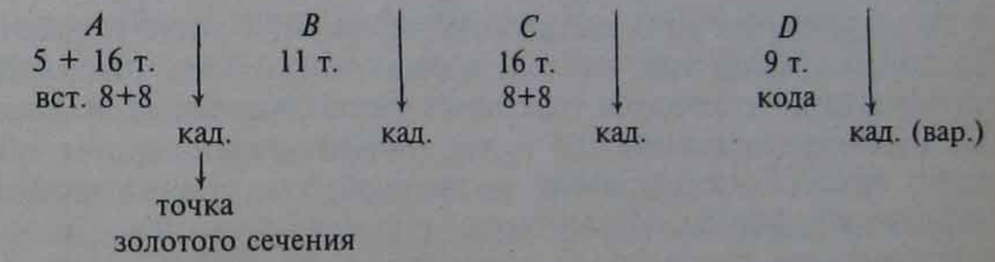


В композиторской практике стало обычным создание миниатюр, содержащих упомянутую калейдоскопичность смен фактуры, материала, порой фактуры и материала вместе, смен динамики и даже темпового характера движения. Такие замыслы часто естественно тяготеют к безрепризной трехчастности. И конечно же, на первый план выступает проблема цельности формы. Тонко выполненный образец такого рода композиции встречаем во второй части („Отдых“) трехчастного цикла Бартока „Контрасты“ для фортепиано, скрипки и кларнета. Наиболее контрастный материал содержится в третьем разделе формы. Мало того, что сама третья часть отделена внезапным динамическим сломом (*subito ff* солирующих инструментов, стремительное движение к кульминации), в ней происходит своего рода „ускорение калейдоскопичности“, при том, что движение и динамика сразу успокаиваются. Скрепляющей же силой в форме является все тот же принцип золотого сечения. Вся пьеса содержит 250 . Следовательно, рубеж золотого сечения должен быть запечатлен в 154,5♩. С абсолютной точностью Барток размещает на этой точке генеральную кульминацию формы, как бы стягивая в „золотые пропорции“ ее вольную импровизационность (кстати, принцип золотого сечения действует и в „Мимолетности“ № 4 Прокофьева, где игра светотеней, переходов и смен не менее существенна).

Итак, в безрепризной трехчастной форме ответственным моментом для композитора является поиск надежных скрепляющих сил. Кроме указанных способов, в которых важнейшими являются „расчет“ контраста, интонационные арки в условиях безрепризности, выверенность целостных пропорций, важную роль могут играть всякого рода музыкальные „рифмы“, объединяющие различные интонационные блоки. В роли таких „рифм“ часто выступают каденции, имеющие острую индивидуальность и повторяемые после каждого раздела.

Прелюдия № 6 ор. 34 Шостаковича имеет подобный каденционный оборот, завершающий первую часть формы:

Появляясь неизменно в тональности си минор, он завершает вторую и третью части, материалы которых отличны друг от друга, а вся форма воспринимается как сквозной процесс развития, рассеченный остинатными каденциями:



И здесь рубеж золотого сечения с абсолютной точностью отсекает первую часть формы.

Пути индивидуализации простой трехчастной формы необыкновенно многозначны. Композитор должен отчетливо понимать, что всякое вмешательство в условный „академический норматив“ формы означает ее усложнение. И это может привести к выходу в другое конструктивное решение структуры композиции и прежде всего в перевоплощение ее в сложную трехчастную форму.

Глава VII

СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

Простая трехчастная форма — лишь первая разновидность арочной репризной композиции, тяготеющей к симметричной пропорции частей. Ее усложнения могут быть выражены весьма многообразно. А. Шнитке предлагает все разновидности трехчастной формы, выходящие за пределы простой, отнести к двум главным типам: формы *составные* и формы *несоставные*[1]. Под составными формами подразумевается такой тип композиции, который принято называть *сложной трехчастной формой*. Однако можно и расширить понятие составной трехчастной формы, определив ее как репризную композицию, ,,составленную" из двух типовых форм.

В этом случае понятие ,,составная форма" шире понятия ,,сложная трехчастная", ибо к первой могут быть отнесены композиции, в которых крайние части написаны в виде циклических вариаций или фуги. Значительно сложнее обстоит дело с несоставной разновидностью усложненной трехчастной формы. Исторически она формировалась почти одновременно со сложной трехчастной формой классического типа, но обнаруживала себя исключительно в вокальной музыке. Зависимость от текста нередко приводила к созданию индивидуальных, порою более слитных и во всяком случае непериодических структур. Этим отличались прежде всего старинные арии Da capo. Проникновение принципа несоставной трехчастности в инструментальную музыку означало отход от типовых структур сложной трехчастной формы и одновременно усиление акцента на индивидуальном решении композиционного плана, в целом подчиненного арочно-репризной трехчастности. Несоставная усложненная трехчастность проникает в симфонизированные поэмные формы эпохи романтизма, выступая в качестве основы крупной композиции. Но особое значение в развитии

[1] См.: Музыкальная форма // Под ред. Ю.Тюлина. М., 1965. Гл. 5.

несоставной трехчастной формы имело усиление роли полифонического фактора. Полифонизация сложной трехчастности определила характер эволюции формы в XX веке.

Рассмотрение усложнений трехчастной формы следует начать со сложной трехчастной формы классического типа. Она и в конце XX века сохранила свою актуальность (главным образом, в прикладной сфере музыки)[2].

РАЗНОВИДНОСТИ СЛОЖНОЙ ТРЕХЧАСТНОЙ ФОРМЫ

Под сложной трехчастной формой подразумевается репризная композиция, в которой хотя бы одна из частей превосходит рамки периодической структуры и написана в простой двухчастной или трехчастной форме. Нередко в малых формах писались все три части, но весьма распространенным было усечение репризы — возврат только первой части малой формы начального раздела композиции. Известно что сложная трехчастная форма имеет две разновидности середин: *трио* и *эпизод*. Форма с эпизодом может усиливать присутствие серединности, поэтому принято считать, что это более гибкий вариант формы, углубляющий эффект контраста. (Напомним, что сложная трехчастная форма базируется на принципе контраста.) На самом же деле трио, выдержанное в ясно выраженной простой форме и сохраняющее господство экспозиционности, может создать не менее яркий контраст, воплощенный прежде всего тематическими средствами. Более того, форма с трио обнаруживает очевидную гибкость и предлагает множество вариантов конкретного решения.

Приведем возможные схемы сложной трехчастной формы с трио (одна буква означает период, две — двухчастную, три — трехчастную форму):

A	*B*	*A*
a b c	*c d c*	*a b a*
a b a	*c d c*	*a* + Coda
a b a	*c d c*	*a b a* +Coda

[2] Эта форма достаточно подробно описана в учебниках: *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений; *Способин И. В.* Музыкальная форма; Музыкальная форма // Под ред. Ю. Тюлина.

a b a	*c d*	*a b a* (или только *a*)
a b	*c d c*	*a b* (или только *a* + Coda)
a b	*c d*	*a e* (+ Coda)
a b	*c*	*a b*
a	*b c b*	*a* (+ Coda)
a b a	*c*	*a b a* (или только *a* с возможной кодой)
a	*b c*	*a* (+ Coda)

связка-переход

Связка может либо быть, либо отсутствовать, что создает для каждого варианта две разновидности. На самом же деле число разновидностей композиционных планов сложной трехчастной формы с трио неизмеримо возрастает, если учесть другие факторы, влияющие на конкретное решение формы.

Каждая схема может указывать на динамизацию реприз (частных и общей). Тогда для формы, составленной, к примеру, из простых трехчастных, возможны такие варианты:

a b a *c d c* $a^1\ b^1\ a^{1[2]}$ (или только a^1)

a b a *c d c* *a b a*

$a^1\ b\ a^2$

$a\ b^1\ a^1$

$a^1\ b^1\ a$ (как обрамляющее заключение)

$a\ b$ (+ Coda)

$a^1\ b^1$ (+ Coda)

Соответственно, возможность присутствия или отсутствия связок и код дает четыре варианта каждой разновидности. Подобные варианты динамизации реприз столь же естественны и в формах с участием простых двухчастных структур. Этим, однако, не исчерпываются возможности выбора способов индивидуализации основного принципа формы. Классический тип малой формы предусматривает возможность повторения частей. Например:

a :‖: *b* *a* :‖
a *b* :‖
a :‖: *b* :‖

Первая часть сложной формы и трио допускают разные типы внутренней повторности, что добавляет количество вариантов возможного решения. Кроме того, принцип Da capo

предлагает своеобразную „игру“ с временем формы, вносит качество диссимметрии в изначально ожидавшуюся симметрию первой и репризной частей. Существуют четыре основных разновидности этого принципа:

Da capo (точное повторение времени)
Da capo senza repetizione
Da capo al Fine
Da capo al Fine senza repetizione

Соответственно, три из них вносят временну́ю диссимметрию.

Форма с эпизодом предоставляет еще большее количество вариантов решения. Сам эпизод не укладывается в какую-либо регламентированную форму. Его строение произвольно, непредсказуемо. Он может опираться на периодические структуры (но не на строгий период), включать разработочный и импровизационный моменты. Его масштаб, конечно, обусловлен временем первой части, но предпосылки к асимметрии возрастают. Важно, что форма с эпизодом сохраняет все возможные варианты отношений первой части и репризы, свойственные форме с трио. А сопоставление структур средней и крайних частей переходит на иной уровень: эпизод преодолевает тотальный акцент на экспозиционности и предлагает временный акцент на серединности. Это не означает, что в эпизоде вообще не может доминировать экспозиционность, — он способен, среди прочего, оформиться в полифоническое построение экспозиционного типа. Но преобладающим оказывается усиление серединности.

Итак, сложная трехчастная форма базируется на принципе контраста, причем контраста многоступенного. И первое, что обдумывается композитором, — это энергия контрастирования на различных этапах формы. Уровень главного контраста между крупными частями формы должен превосходить уровень контрастирования в малых формах. Это определяется и тематическим материалом, и другими средствами, среди которых выделяется тонально-ладовый контраст; для классической формы это тональности субдоминанты, доминанты, одноименная, параллельная. Естественно, композиция, создаваемая в XX веке на основе „хроматической тональности“, не может подчиняться классическим установлениям в области тонального контрастиро-

вания. Здесь все определяет высотная и звукосоставная структура отправного тематизма первой части. Таким образом, воссоздание классической формы потребует конкретного, индивидуального решения тональных сопоставлений, и практика XX века убеждает в этом.

Обусловленность связи частей — важный постулат классической формы, имеющий универсальный характер. Он действует в любой стилевой ситуации. Классическая форма всегда демонстрирует такую обусловленность. Конечно, единство жанровой сферы прежде всего способствует единству формы (и в случаях острого контрастирования). Очень важны также связи в сфере конкретного тематизма. Они могут быть открытыми, но могут и вуалироваться, как в следующем примере:

150 **Й. Гайдн. Симфония № 104. Менуэт**

Темы первой части и трио различны: начальная тема тутти-акцентная, вторая — скользящая, пластичная. Однако терцовая природа начальных мотивов в обоих случаях очевидна. Очевиден также общий, и важнейший в характеристике обеих тем, затакт восьмых.

При главенстве контраста диалектика контрастирования и связанности в такой композиции выражена очень ярко.

Форма упомянутого менуэта Гайдна может быть представлена следующей схемой:

a	:‖:	*b* (развитие *a*)	*a* + закл. доп. :‖
8 т. + 8 т.		10 т. + 8 т.	8 + 2 (доп.) + 2 (tacet) + 6 (закл.)
D→		*D—h—A—D*	*D*⟶

I часть, простая трехчастная форма

‖: *c*	:‖:	*d* (развитие *c*)	*c* + закл. доп.	:‖: переход к репр.	:‖
2 + 10		8 + 8	[8 + 2 tacet] + 6	10	
B — F		*c—g—c—B*	*B*→	*B — D*	

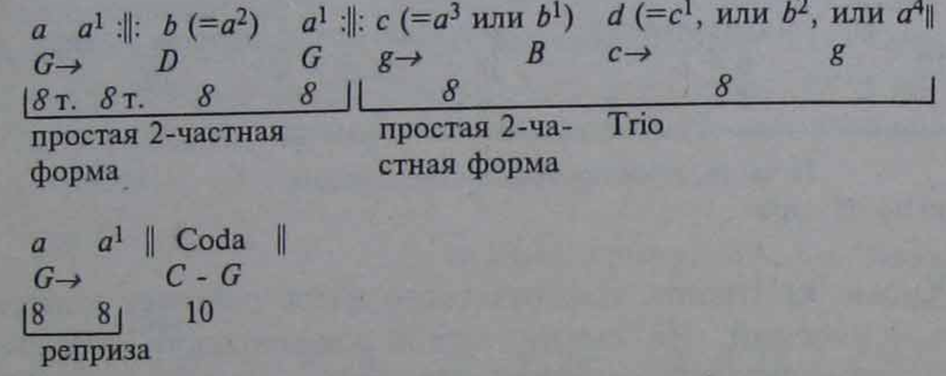
II часть, простая трехчастная форма
Menuetto da capo

Кроме контраста тематического здесь работает контраст синтаксический. На смену четкой квадратности раздела *a* приходит слитная структура раздела *c*. Контраст на рубеже trio весьма ярок: введение нового материала сопровождается сменой фактуры, оркестровки, динамики, синтаксиса. Существенно, что системы повторов в первой и средней частях различны. Все эти синтаксические и временны́е отличия при идентичности типа формы (простая трехчастная) чрезвычайно важны. Это универсальный классицистский принцип: различное дыхание синтаксиса в подобных по типу формах — наиболее распространенный принцип строения сложной трехчастной формы. Он также работает в любой стилевой системе.

Однако обратим внимание и на структурные сходства-переклички. И в первой части, и в трио есть шеститактовые заключения. Десятитактовая структура раздела *b* передает свой импульс в большую середину (*c*), а потом связующему построению перед репризой. В обеих „малых“ репризах содержится tacet.

Эти многообразно выраженные связи в данном случае (и во многих подобных) противостоят акцентируемому контрасту. Однако составная трехчастность уже в классицизме демонстрирует большое разнообразие возможностей и предлагает примеры абсолютно симметричного синтаксического строения в условиях монотематического развития формы,

лишенной сопоставительного контраста. Он может заменяться мягкой производностью, контрастом-оттенением. Такие структуры хороши для воплощения песенного тематизма и отдаленно напоминают слитно-циклическую композицию, состоящую из миниатюр с единой тематической основой. Таким своеобразным „венком песен“ (на основе одной — начальной) является Andante из Фортепианной сонаты до мажор Моцарта (К 545). Вот ее схема:



Конечно, абсолютной симметричности здесь нет, ибо реприза повторяет лишь первый раздел двухчастной формы, кода содержит расширение, а система повторов малых частей исчезает начиная с трио. Контраст осуществляется прежде всего тонально-гармоническими средствами (а не тематическими). В первой части видим тонико-доминантовое отношение (*G—D*), в первом разделе трио — g-moll, во втором — модуляционное движение: *B—c—g*. Это движение призвано создать ощущение серединности, преодолеть экспозиционную статику симметричных структур. Вот для сравнения два фрагмента — из раздела *a* и раздела *d*:

151

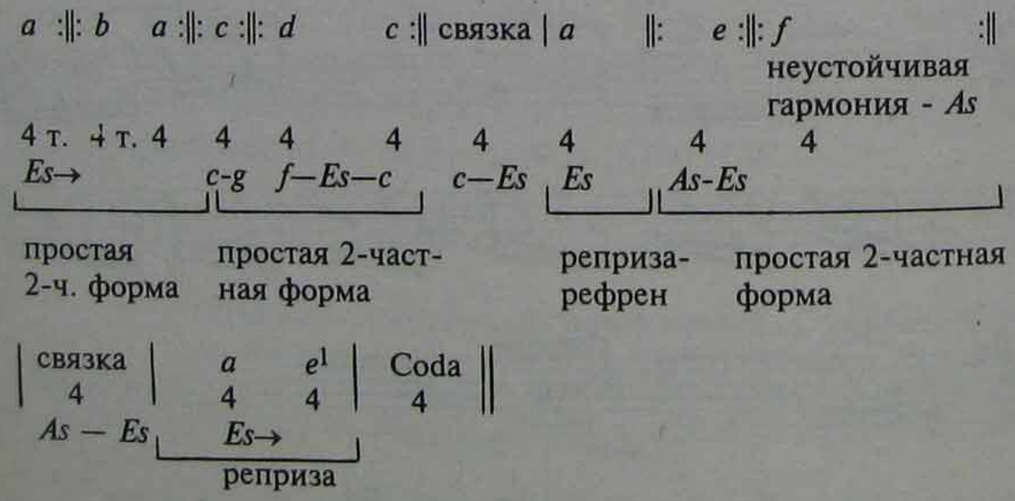
а)

В. Моцарт. Соната C-dur для фортепиано, Andante (K 545)

б)

Структура, сохранившая во втором случае песенную природу, наполняется иным жанровым содержанием — декламационностью. Возникает еще одно противоречие, связанное с преодолением структурной статики. Структурная однотипность, симметрия должны обязательно наталкиваться на противостояние в сфере либо тонально-гармонической, либо ритмической ради создания смыслового (семантического) различия. Тогда возникает серединность, не отраженная в структуре и как бы противоречащая ей. Рождается рельеф трехчастной формы.

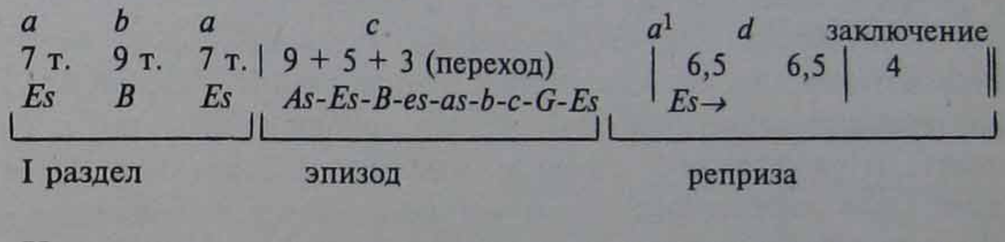
Моцарт вообще феноменально владел синтаксически-симметричной формой. Adagio Фортепианной сонаты № 18 (K 570) демонстрирует применение этого принципа в условиях двойной трехчастной формы. Ее сложный (составной) тип является масштабным увеличением простой трех-пятичастной (также двойной) формы. Композитор, вознамерившийся обратиться к подобной форме (а прикладные жанры, к примеру, дают для этого немало поводов), должен ясно отличать ее от композиции типа рондо. Сходство здесь заключается в двукратном возвращении отправного тематизма (по принципу рондального рефрена). Однако существенны и отличия: обыкновенно все части, которые по положению соответствуют рондальным эпизодам, написаны в ,,твердой" простой форме, нередко с повторяемыми частями, что является признаком именно составной трехчастности. Схема упомянутого Adagio из Сонаты № 18 наглядно показывает это:



Строжайшей симметрии синтаксиса здесь противостоят зоны тонально-гармонических возбуждений и неустойчивости (связки). Характерно, что полной репризы так и не возникает (материал *b* проходит лишь один раз). Это усиливает эффект рондальности, которая как бы ,,борется" за главенство над сложной (двойной) трехчастностью.

К двойным приближаются формы с двумя трио (в принципе возможны композиции с двумя эпизодами) по формуле *A B C A*. Как видим, составная форма дает большой простор для композиционного комбинирования.

Завершая обзор классицистских предпосылок, отметим возможность существования принципиально несимметричной сложной формы. Имеется в виду синтаксическая несимметричность, выраженная и в планомерном избегании квадратности, и в репризных сдвигах структуры. Это, однако, не означает коренного нарушения пропорций целого. Adagio из Фортепианной сонаты № 14b Моцарта (K 457) имеет следующее строение:



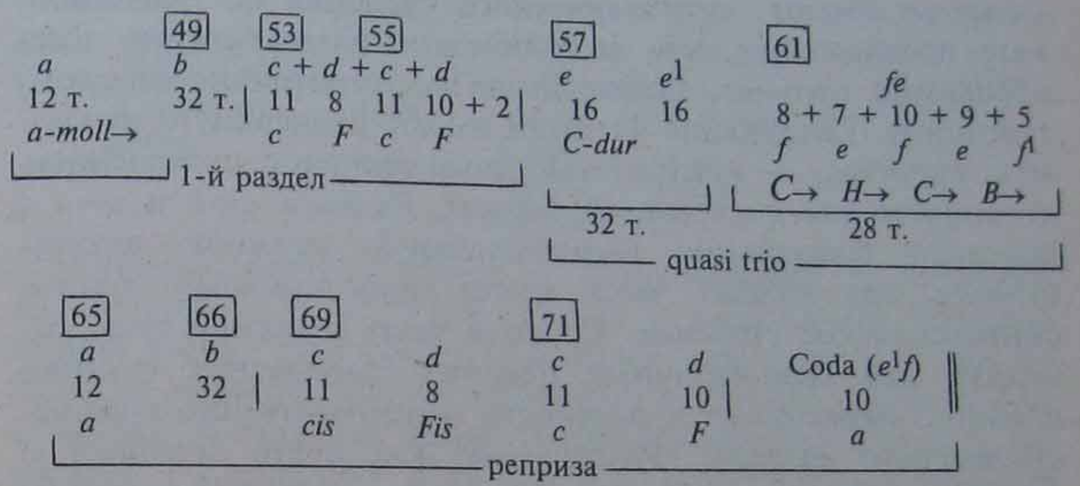
Как видим, точная репризная симметрия отличает лишь первый раздел. Высокая модуляционная активность эпизода призвана утвердить состояние серединности и одновременно — эффект развития в новом направлении. Это качество подхватывается репризой. Раздел *d* — также развитие, достаточно неожиданно заменяющее предуказанный ,,порядок" репризы. Но здесь оно трансформируется в заключение формы и имеет соответствующее изложение.

Понятие *составная* форма, конечно же, условно: и в классицистские времена принцип Da capo столь же часто присутствует, как и отсутствует. Отход от него означает динамизацию репризы или добавление заключающего построения (коды). Но даже в условиях Da capo форма в реальном восприятии не предстает как механически ,,сложенная", ,,составленная" из нескольких малых форм. Единство формы достигалось разными способами, среди которых выделяются тематическая обусловленность частей, тональное напряжение, связки и переходы, частая диссимметрия синтаксиса, усиливающая устремленность движения формы.

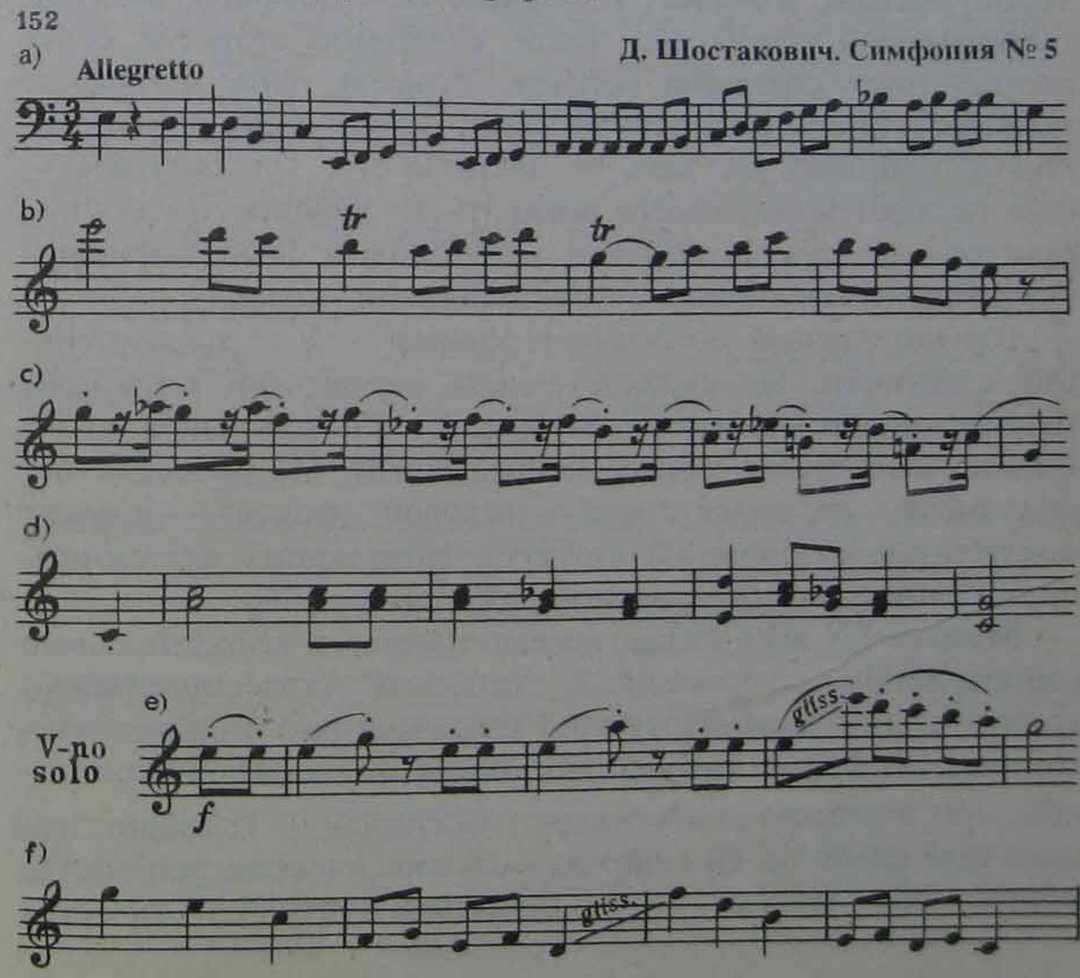
Иными словами, классическая трехчастная форма обладает своей специфической текучестью, слитностью, несмотря на кажущуюся ее ,,составность". Но самым сильным фактором, работающим на единство формы, является все же динамизация репризы. Классицизм не знает опыта образного переосмысления репризы. Для него средства динамизации ограничиваются сокращением структуры первого раздела (al Fine), добавлением завершающего построения и очень часто — внесением вариационных изменений, подсвечивающих, но не меняющих коренного характера возвращаемого образа. Реприза-переосмысление — это уже завоевание романтизма. На примере из Фортепианной сонаты B-dur Шуберта (пример 129) мы видели, что даже простая трехчастность может иметь ,,векторный" характер, то есть быть направленной на принципиально иное смысловое окончание. Шопен предлагает образцы коренного переосмысления в репризе сложной трехчастной формы. В ноктюрне c-moll все репризные моменты динамизированы. Но эффект переосмысления связан лишь с генеральной репризой. Лирико-декламационный тон начала, содержащий и элегичность, и сдержанный трагизм, сменяется открытой патетикой (при сохранении контура мелодического материала). Романтическая и постромантическая эпохи предлагают разные индивидуальные решения формы подобного типа. Вообще, ,,векторная" сложная трехчастность приобретала широкое распространение постепенно, хотя вариантные (,,монообразные") преобразования в репризе сохраняли свою роль. То, что принцип Da capo ушел из практики, говорит о неуклонной борьбе с той самой ,,составностью" (хотя и условной), которая отличала классическое мышление.

Если исключить сферу прикладной музыки, где принцип составной трехчастности продолжает действовать и поныне, классический тип сложной трехчастной формы вплотную приблизился к характеристикам *несостáвной формы*. Текучесть развертывания композиции становится важнейшей характеристикой форм, казалось бы, открыто наследующих классицистский принцип (их нередко включают в сонатно-симфонические циклы). Однако во всех случаях мы видим не копирование (или моделирование) принципа, а его преобразование. Скерцо из Пятой симфонии Шостаковича — быть может, один из самых блестящих образцов сближения

с классицистской идеей и одновременно ее деформации. Показательно в этом скерцо индивидуально-стилевое решение универсального принципа. Схема формы дает хотя и общее, но достаточно предметн ое представление об этом:



Приведем для наглядности отправные мелодические мотивы для каждого раздела формы:



Очевидно, что материал *a*, как это часто бывает у Шостаковича, выполняет функцию вступления и одновременно — темы-прародительницы последующего движения. Поэтому она возвращается в репризе. 32 такта материала *b* в схеме не имеют синтаксического членения на традиционные предложения, ибо мелодическое развертывание здесь абсолютно цельное, подчиненное несимметрично-фазовому принципу. Следующие 42 такта имеют подчеркнуто куплетную структуру — контрастные запев-припев с повторением, типичным для двухчастной формы. Разделы *a*—*b* и *c*—*d* :‖ образуют совершенно индивидуальную сложную двухчастность, где каждая часть имеет принципиально разное синтаксическое строение. Средняя часть в первой фазе содержит два симметричных периода (проявление техники плавного перехода от куплетности непосредственно предшествовавшего раздела). Раздел *e*—*e*^{1} как будто сообщает о начале ,,нормативного" трио. Но следующий этап середины (*f*—*e*) вновь возвращает утраченную было куплетность, в которой, однако, материал *e* развивается с помощью контрапунктической обработки. Такое сочетание структур более соответствует строению эпизода. Реприза точно повторяет порядок и пропорции первой части, но она лишь приближается к принципу Da capo, не достигая его. Три обстоятельства не дают возможности объявить эту репризу полностью статической: переоркестровка, полутоновый сдвиг тональностей первого проведения *c*—*d* и добавление коды.

Однако главная особенность формы — в ее поразительной слитности. По существу, здесь отсутствуют ритмовременны́е цезуры (намек на цезуру есть при переходе к трио). Ритмический пульс формы непрерывный. Метрическая переменность на стыке *c* и *d* — игровой ,,фокус" — служит исключительно слиянию структур, тяготеющих к каденционной замкнутости и цезурной разделенности.

Музыка XX века являет немало примеров поразительного равнодействия стремлений к ,,типовым" (классицистским) конструкциям и одновременно к подчеркнуто индивидуализированной форме (значительно более индивидуализированной, чем это было свойственно классицизму). И важно, что даже при опоре на симметрию в синтаксическом устройстве формы она прежде всего стремится уйти от качества

,,составности" к слитности и текучести. На первый план выходит принцип крайне экономного привлечения цезур.

Andante assai из Фортепианной сонаты № 4 Прокофьева имеет следующую структуру:

a	*a*^{1} + *a*^{2}	*a*^{3}	*b*	*a*^{3} (вар.)	*a*
12 т.	12 (6 + 6)	12 + 2 (св.)	15	17	*b*
a	↓ *a-as-g-gis*	*gis-cis*	эпизод,	*gis=cis-C*	18 ‖
	цезура		4 имит. провед. от *d* и *h*	цезура ↓	*a-C-a*

Участие вариационности в развертывании усложненной трехчастной формы — вот главное отличительное качество второй части этой сонаты. Цезурное отделение *a* от последующих вариаций (на выдержанную мелодию) соответствует практике экспозиции темы, предвосхищающей слитные вариации. Разделы *a*^{1} + *a*^{2} (6 т. + 6 т.) содержат полутоновый тональный сдвиг и вместе образуют более дробную структуру по сравнению с *a* и *a*^{3}. Все это соответствует значению середины. Однако здесь всего лишь намек на простую трехчастность — мешает отсутствие тональной репризы и наращивание в *a*^{3} вариационных изменений. Именно эта вариация составляет одну из главных индивидуальных особенностей формы: тема проводится в прямом и обращенном движении одновременно, в ритмическом унисоне.

153 **С. Прокофьев. Соната № 4 для фортепиано**

И все же основные индивидуальные черты формы создаются репризой. В данном случае перед нами уникальный (но возможный!) тип репризы: зеркальная, неполная, синтетическая. Обратим внимание на действие техники плавного перехода и сквозную вариационность. Первое обстоятельство ярко выражено в соотношении a^2 и a^3 (в a^2 дается первая, неточная попытка обращения темы), а также при переходе к *b*, поскольку во второй фазе a^3 рождается ритмопульс середины. Но техника плавного перехода перекликается с принципом сквозной вариационности. То, что a^3 повторяется после середины — знак инерции вариационного принципа. Но в репризе этот раздел дается в новом регистре и воспринимается как новая вариация. И конечно же, последнее проведение а в главной тональности и в контрапункте с *b* (в своей основной тональности) образует новую вариацию (a^4 или, если угодно, — a^5 и, соответственно, b^1).

Пример из Прокофьева, в сущности, подтверждает жизненность классицистской традиции. Проникновение вариационности в сложную трехчастность — весьма устойчивый признак классической формы. И хотя в большинстве случаев это спорадически возникающие вариационные преобразования (что особенно свойственно Моцарту), существуют примеры последовательного проведения вариационного принципа сквозь всю композицию. Вторая часть Фортепианной сонаты № 16 Бетховена блестяще иллюстрирует это:

a	a^1	*b*	*b*	*c*	a^2	*d*	*e*	*e* (развитие)	*f*	$g(= f^1)$
8 т.	8 т.	3 т.	3 т.	4 т.	8	7	4	7	5	7
C	*C-G*	*d*	*C*	*G*	*C*	*c*	*As*	*f*	*G*	
вар. 1					вар. 2					
сложный переход			середина		прост. перех.			эпизод		

a^3	a^4	b^1	b^2	a^1	a^5	Coda (синтез *a* и *b*)
8 т.	8 т.	3	3	4	8	21 (9 + 6 + 6)
C	*d*	*C*	*G*	*C*		
вар. 3	вар. 4			вар. 5		

реприза сложной трехчастной формы

В данном случае ясно ощутим акцент на трехчастности (это связано и с подчеркнуто периодическим синтаксисом крайних частей, и с однотипным орнаментальным варьиро-

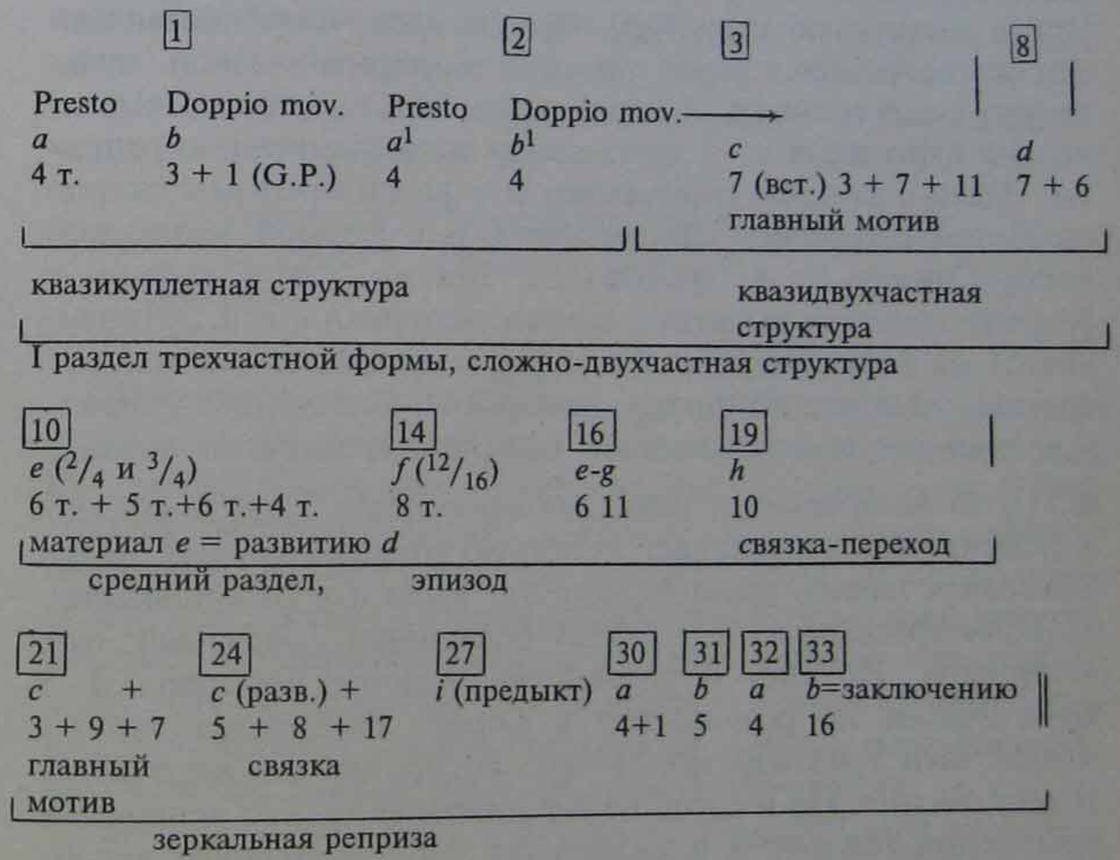
ванием, к тому же неполным). Но у Бетховена существует пример сложной трехчастной композиции с акцентом на вариационности. Знаменитое Allegretto из Седьмой симфонии, где крайние части — вариации, а середина — построение типа трио, — красноречивый тому пример. Трехчастная композиция усложненного типа может привлекаться для создания симфонизированных поэмных произведений, весьма типичных для романтизма. В этом случае вариационность может переместиться в середину („Франческа да Римини“ Чайковского). Однако более устойчивой оказалась форма, в которой середина обрамлена вариациями.

НЕСОСТАВНЫЕ ФОРМЫ

Это понятие так же условно, как и „составные формы“. Речь идет прежде всего об отходе от стереотипа сложной трехчастной формы классицистской разновидности. Такие формы внешне могут сохранять черты „составности“, структурный ритм которой, однако, совершенно иной. Композиция такого рода может изобиловать контрастами, множеством цезур, то есть сохранять внешние признаки составной формы. Но конечный результат будет связан с ощущением совершенно индивидуальной конструкции, содержащей даже черты импровизационности. Эффект арочной трехчастности, конечно, сохраняется и определяет общий характер формы, но при этом она может быть несимметричной, поскольку репризная сфера способна подвергнуться самым неожиданным трансформациям. Возможны обращения к концентрическим формам (с обратным ходом репризы: такие формы, в частности, встречаем в балете „Анна Каренина“ Р. Щедрина); инерционное включение развития в репризу; выстраивание предыктовых зон, в том числе и в переходах к репризе и коде. Подобные формы имеют два варианта решения: на основе множественных контрастных смен, подразумевающих обилие тематического материала, и на основе активизации полифонического фактора при условии строгой экономии материала. Следует помнить, что несоставные формы несут в себе акцент на индивидуальном решении композиционного плана. Попытка типизировать их представляется тщетной. Универсальным моментом оказывается лишь преобладание

арочной трехчастности в конечном „образе формы“. Остановимся на примерах, иллюстрирующих главные указанные разновидности, дабы обнажить ведущие принципы такой формы.

Первая часть „Каприччио“ для фортепиано с оркестром Стравинского представляет собой форму, опирающуюся на множественность контраста и обилие материала. Тематическая природа этого сочинения отличается опорой прежде всего на ритмо-фактурные комплексы (импульсы) и лишь во вторую очередь — на мелодические. Схема формы дает представление о тематической и структурной природе композиции (еще раз напомним, что здесь, как и выше, буквы символизируют смену материала и внутреннее структурное единство).



В музыке Стравинского показатель структурных пропорций, выраженный в количестве тактов, действует весьма редко, поскольку композитор постоянно прибегает к метрической переменности. Но в данном случае переменность используется им спорадически, непоследовательно, и такто-

вые показатели в схеме лишь приблизительно сообщают о пропорциях. Очевидно, что первая часть и реприза находятся в относительном масштабном равновесии. Раздел *d* первой части не повторяется в репризе, поскольку его материал становится предтечей материала *e*, открывающего середину. Здесь Стравинский также блестяще демонстрирует технику плавного перехода. Плавность перетекания к середине усиливается постепенностью модуляции из B-dur (*d*) в G-dur (начало *e*) и непрерывностью однотипного ритмического пульса фактуры.

Отличительным свойством формы является несовпадение ни одной из частей с какой-либо ,,нормативной простой" формой. Условная двухчастность первого раздела — это, фактически, контрастно-составное объединение, нетипичное для классической двухчастности. Эпизод также имеет достаточно мозаичную структуру. Преодоление такой мозаичности осуществляется через единство темпоритмической пульсации, родственность (а порою близость) мотивно-тематических импульсов и — через все ту же динамизацию репризы. Здесь очевидны переклички и с рассмотренным скерцо из Пятой симфонии Шостаковича, и с формой медленной части Сонаты № 4 Прокофьева. Так же, как в скерцо, в репризу вносятся высотные сдвиги: материал *a* в ц. 30 опускается на тон, материал *b* в ц. 31 поднимается на тон (по сравнению с экспозиционным строем). Следующее репризное повторение *a* проводится еще на тон ниже. И лишь в ц. 33 (*b*) возвращается исходная высотность. Зато элемент *c* в репризе восстанавливает исходную тональность (G), четко обозначая начало репризы (как это было и у Шостаковича). С. Прокофьевым же эту форму объединяет ,,обратный" ход материала. Но есть и важнейшее отличие: материал *a—b* практически не развивается в форме. Расположенный по краям, этот тематизм может быть воспринят как вступление и заключение. Но и здесь не все однозначно. Его репризные изменения говорят и о включении этого материала в собственно форму.

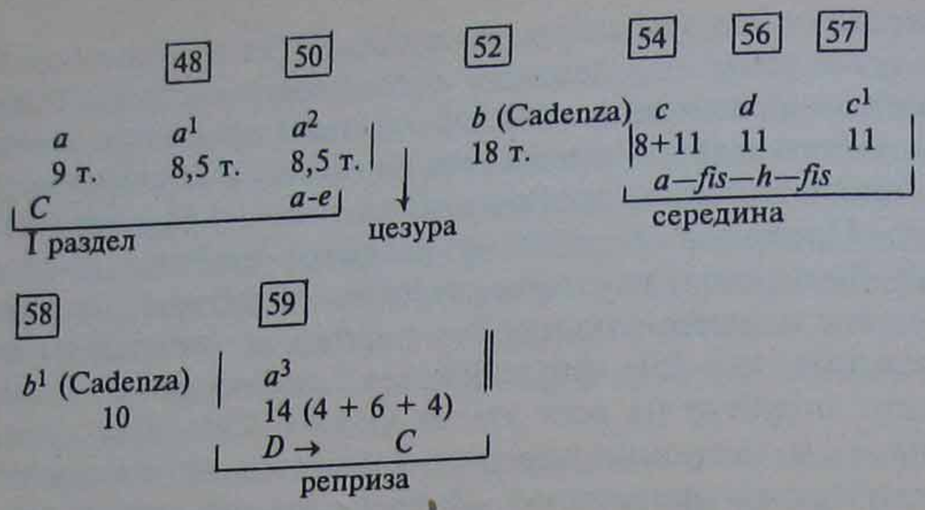
Впрочем, Стравинский предлагает разные пути создания несоставной трехчастности, в том числе и тот, который исключает калейдоскопичность тематических и фактурных смен. Неоклассицистские устремления толкают его и к

сближению с типовыми конструкциями. Однако все подобные случаи у него так или иначе содержат акцент на индивидуальном решении формы. И главным средством достижения такого акцента становится перерождение классицистских предпосылок, переключение их в качество ,,несоставности". Приходит он к этому разными путями. ,,Составность" базируется на периодических структурах, которые тяготеют к симметричности. Это порождает отчетливое цезурирование, как бы фиксирующее ,,складывание" периодических структур на всех этапах формы. Суть несоставной формы — в экономии цезур, в избегании их системного, периодического применения. Именно это качество отличает многие формы Стравинского, которые внешне как будто связаны с классической сложной трехчастной. Вот пример максимальной близости его к ,,типовой" структуре (третья часть Сонаты для двух фортепиано):

a	*a*¹	*b*	*c* (= *b*¹)→	*b*²	*a*²	*a*³
9 т.	10 т.	9 т.	7 т.	8	6 +	6
G		*D* — *H*			*G* — *C*	
условно-сложный переход		условно простая 3-частная форма			реприза	

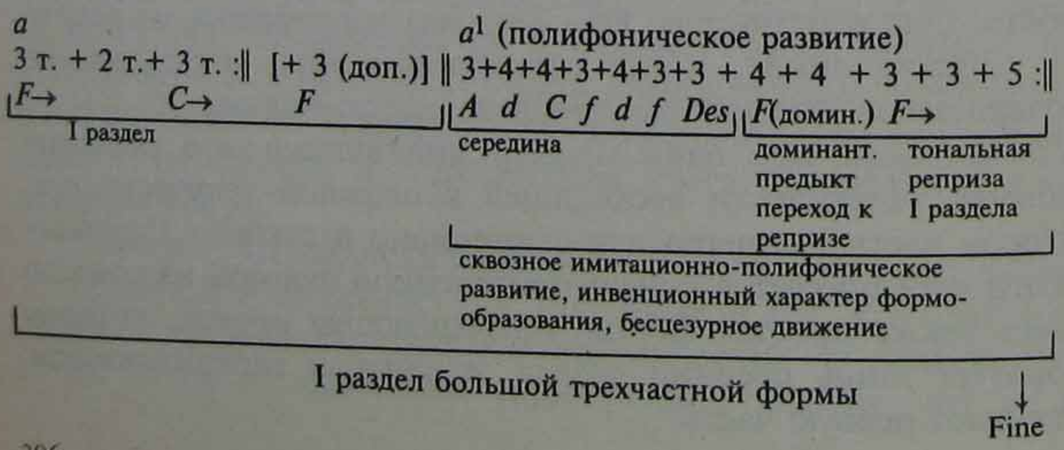
Форма имеет всего две цезуры, обрамляющих середину. Каждая малая часть содержит абсолютно слитную структуру, где рубежи обозначаются либо возвратом, либо сменой материала (всегда предельно близкого). Оригинально окончание формы в C-dur (при том, что отправным центром является G). Но все же главной силой, преодолевающей генетическую ,,составность" формы, является слитная вариационность. Она действует во всех разделах и опирается на технику ,,прорастания", когда отправной мотив, периодически возвращаясь, каждый раз продлевается по-новому.

Приведем еще один пример индивидуального решения формы, генетически восходящей к сложной трехчастности. Вторая часть Концерта для фортепиано и духовых Стравинского перекликается с вышеприведенной формой из сонаты: здесь также простая форма, превышающая период, которая образует лишь средний раздел, а слитная вариационность отличает первую часть:



Спецификой этой формы являются две сольные разномасштабные каденции, обрамляющие середину. Помимо того, что каденции вносят элемент импровизационности, они окончательно снимают ожидание симметричности. Последняя, однако, все равно наступает в середине (три фазы по 11 тактов), но камуфлируется слитностью. Возникает тонкая структурная игра, сообщающая форме и слитность, и классицистскую ясность.

Привлечение полифонического развития — второй важнейший стимул формирования несоставной трехчастности. Возможность включения полифонического фактора была блестяще опробована еще Бетховеном, причем в форме с Da саро. Вторая часть Фортепианной сонаты № 28 ор. 101 целиком подчинена полифоническому принципу развития материала. Эта форма — образец блистательного новаторства и ярчайший пример поиска индивидуального решения типовой композиционной схемы. Вот структурный порядок этой композиции:



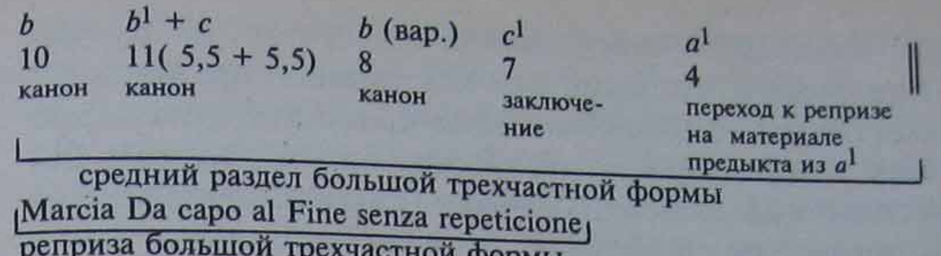


Схема наглядно передает внутренние противоречия формы. Бетховен открыто обращается к принципу Da caro и к системе репетиционных повторов малых разделов (правда, только в первой части). И это принцип именно составной трехчастности. Последняя, однако, предполагает опору на синтаксический стереотип малой формы. Но полифония диктует свои синтаксические и структурные законы. Первая часть не имеет тематической репризы — только тональную, прорастающую как бы постепенно, через предыктовый переход. Лишь тональный план определяет трехчастную природу первого раздела всей формы. В принципе вторая фаза этого раздела едина, развертывается как слитный, непрерывный процесс. Середина всей формы уникальна по строению: это цепь двухголосных канонов, переходящих в завершающие структуры и предыкт к репризе. Ее движение абсолютно слитно, и деление на фазы обусловлено тематическими эволюциями и тональным планом.

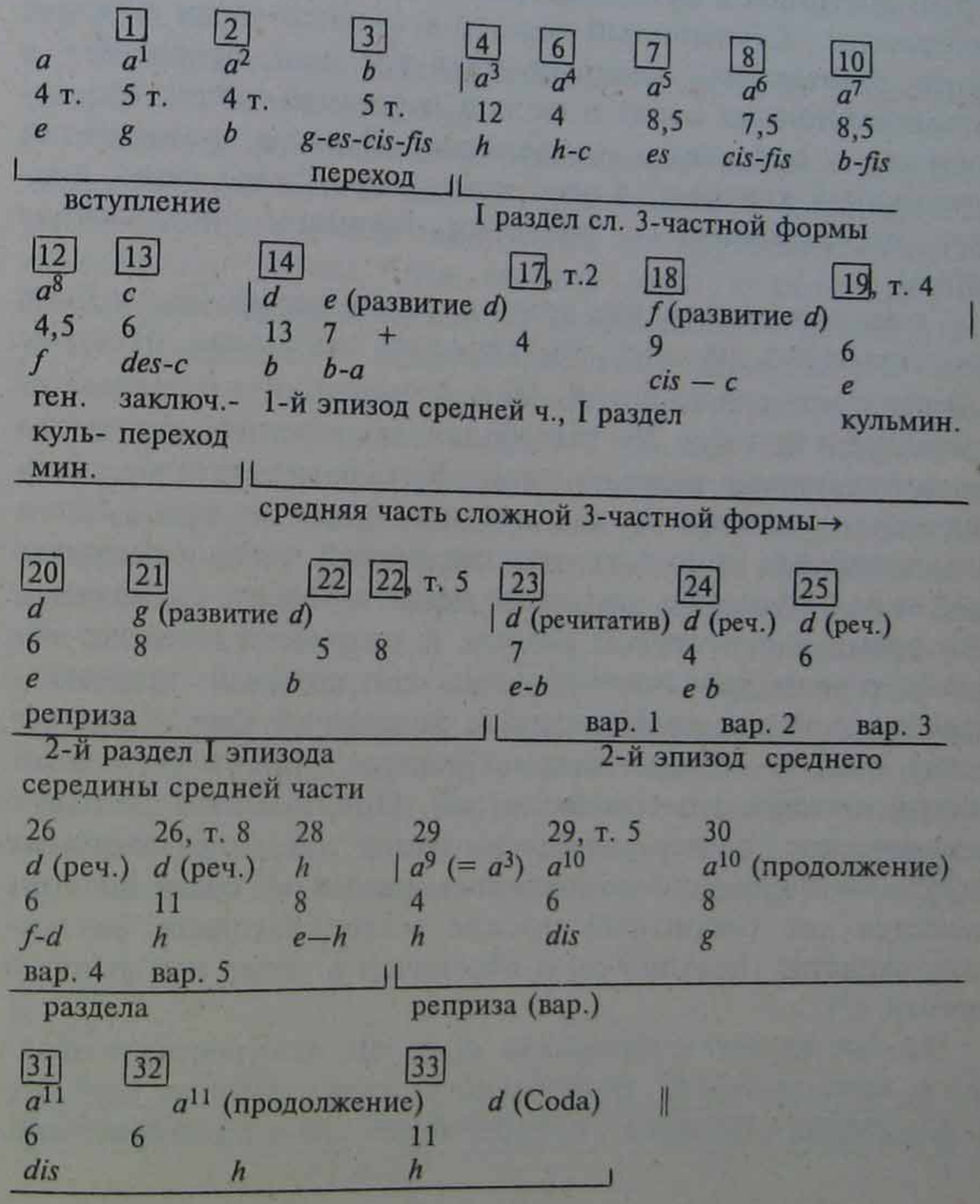
Можно предположить, что Бетховен пытается возродить формы барокко. Полифоническое насыщение простых двухчастных и трехчастных структур действительно было типично для того времени. Но при этом сложная трехчастная форма могла предстать только в качестве составной. Принцип Da саро действовал чаще всего в системе „дублей“ (например, Менуэт I, Менуэт II, Менуэт I Da саро). В Сонате № 28 все иначе. Во-первых, очевидно жанровое несоответствие барочной музыке — марш. Во-вторых — каноническая середина, теряющая черты марша. Если бы Бетховен решил повторить барочную форму в новой жанровой ситуации, он дал бы в середине „Марш II“. Этого не случилось именно потому, что он стремился к несоставной форме. Лирические каноны середины необыкновенно раздвигают семантическое (образно-смысловое) поле целой композиции.

Однако бетховенская предпосылка была по-настоящему подхвачена лишь музыкой века двадцатого. Мощное возрастание роли полифонического начала в художественном

мышлении означало проникновение полифонии во все без исключения формы, отстоявшиеся как типовые прежде всего в эпоху господства гомофонии. Такое проникновение порою оказывалось столь мощным, что формы эти, наполняясь полифоническим содержанием, теряли узнаваемую связь со своим „типовым" праистоком.

С помощью полифонии часто достигается и ощущение „абсолютной несоставности" трехчастной композиции, и высший уровень ее усложненности. Форма, генетически ориентированная на ясную синтаксическую разделенность и многоцезурность, может обрести качества текучести, неразрывную слитность продвижения. В такой форме уже не действует ступенчатый принцип введения контраста. Контрастные (даже альтернативные) интонации нередко прорастают постепенно, переживая фазы становления, эволюции. Динамический контур формы переходит от ступенчатого к волнообразному типу. Даже в 28-й сонате Бетховена это уже чувствовалось (динамический ход первой части рассмотренной формы не сопоставительный, а волнообразный). Но, конечно же, в полной мере описанные выше свойства реализуются в музыке XX века. Полифония открывает неограниченный простор поиска индивидуального композиционного решения, поскольку преломление полифонического фактора может быть чрезвычайно многообразным. При этом полифония способна вовлекаться в форму и камерного и симфонического типа. Последняя разновидность особенно актуальна, поэтому остановимся на одном замечательном примере полифонического решения симфонизированной трехчастности и обратимся к первой части (Largo) Шестой симфонии Шостаковича.

Конечно же, Largo из Шестой — явление уникальное. Но композиция эта базируется одновременно на универсальном для музыки XX века принципе глубокой полифонизации форм, генетически связанных прежде всего с гомофонным мышлением. Полифонизация может быть осуществлена разными способами. В Сонате № 28 действует имитационность свободного и строгого (канонического) типа. Форма Шостаковича демонстрирует возможности полифонической вариационности. При этом композитор из широчайшего круга возможностей полифонического варьирования избирает наиболее близкий ему и наиболее динамичный вид — на основе обновленного прорастания из периодически возвращающегося отправного тематического мотива (по принципу: *ab*→; *ac*→; *ad*→ и т.д.). Техника прорастания в принципе не терпит квадратности и вообще не выказывает тенденции к симметричности синтаксиса. Ни о каком разделении на периодические структуры не может быть речи, если прорастание осуществляет в условиях действия полифонии. Именно так здесь и происходит. Поэтому схема формы, предлагаемая ниже, фиксирует синтаксические участки, которые не соответствуют привычным понятиям о предложениях, входящих в период, а согласованы с фазовым синтаксисом чисто полифонического рода:



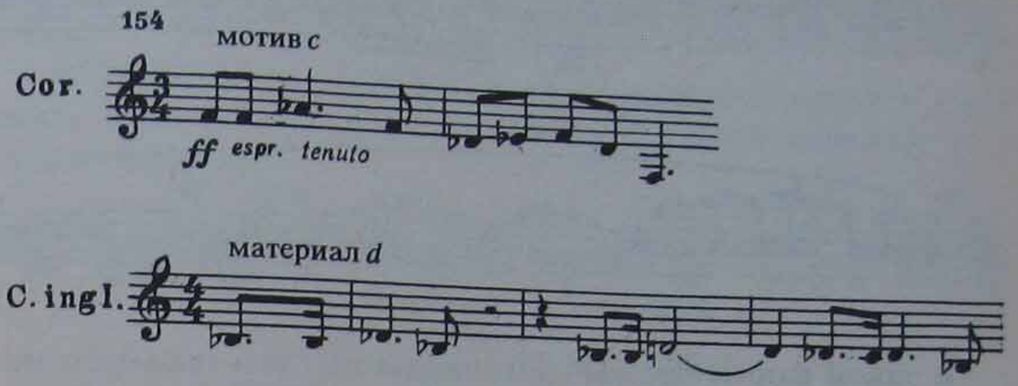
В приведенной схеме нижний ряд букв обозначает последовательность смещений тональных центров. Принцип слитности фаз развертывания действует постоянно. Эта слитность характеризует природу крупных разделов формы, которые воспринимаются как монолитные структуры. Полифонический характер мелоса, вытекающий из него фазовый синтаксис и полифонический тип фактуры — все это работает на непрерывность развертывания формы, когда цезурные моменты строго экономятся. Динамический рельеф такой формы — волнообразный. Кульминационные зоны являются моментом сильнейшего смыслового контраста, который достигается путем постепенного изменения характера экспрессии. Ступенчатый переход к средней части образует менее разительный контраст, чем тот, что прорастает в кульминационных зонах в первой и средней частях (по отношению к начальным интонациям). Переход, содержащий ступенчатый контраст, в этой композиции всего один, поэтому он выступает в значении главного определителя формы.

Схема показывает, что столь крупная форма может быть основана лишь на двух тематических импульсах. В схеме выделены материалы *a* и a^3. Мелодическая линия раздела a^3 приведена в примере 26 как образец полифонической мелодии интенсивного развертывания. Начальные мотивы, обозначенные в примере 26 как *a+b* и *c*, являются главными и единственными initio всех разделов первой части и репризы. При этом вступление опирается исключительно на мотив *c*, в то время как в первом разделе и репризе в качестве отправного чаще используется мотив *a+b*, который привлекается также и для каденционных замыканий фаз. Различие между *a* и a^3 — прежде всего в фактуре: унисон (*a*) и контрапунктическое многоголосие (a^3). При том, что реальное мелодическое развертывание из одних и тех же мотивных импульсов постоянно обновляется, раздел a^9 сразу воспринимается как репризный прежде всего благодаря фактурному сходству (поэтому он и обозначен в схеме как условно равный a^3).

Что же касается материала *d*, то он, контрастируя фактурно, динамически, тембрально и даже темпово (всё это знаки начала середины), обнаруживает прямое интервальное

сходство с материалом раздела *c* (он основан на преображенном мотиве *c* из примера 26).

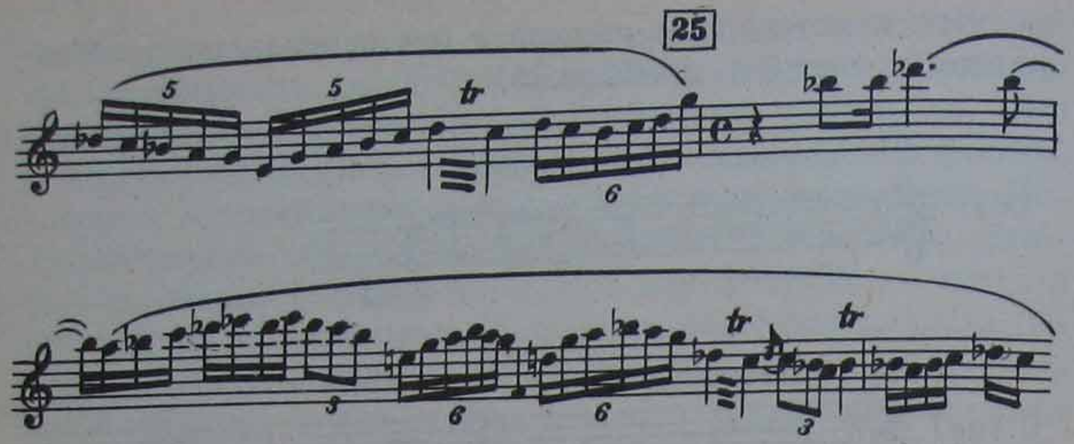
154



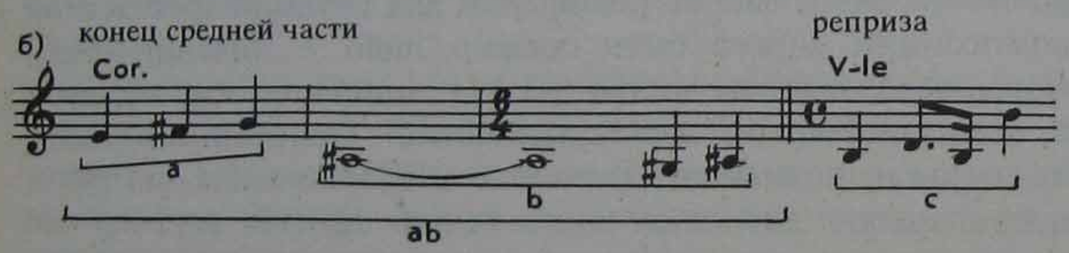
Таким образом, весь материал этой крупной композиции прорастает из одного корня.

Главное, что показывает приведенная схема, — это слитная вариационность. Важная, универсально значимая подробность: привлечение полифонии для крупной трехчастной композиции может быть связано либо с инвенционным формообразованием частей (на имитационной основе), либо с полифонической вариационностью. Приведенные выше примеры из сочинений Бетховена и Шостаковича как раз и представляют два этих направления. Другой вопрос, что каждое направление предлагает великое множество решений. К примеру, в Largo Шостакович использует два типа вариационности на основе обновленного прорастания из возвращаемого initio. Первый эпизод середины имеет слитное развертывание между ц. 16—20. Это непрерывный рост мелодии из вариантно возвращенного тематического импульса. Напротив, второй эпизод имеет раздельно-вариационную структуру. Разделительным моментом становится пятикратно возникающий мотив-initio, из которого „вытягиваются" варианты инструментально-речитативных продлений. Сравним для наглядности вариации 1 (ц. 23) и 3 (ц. 25):

155



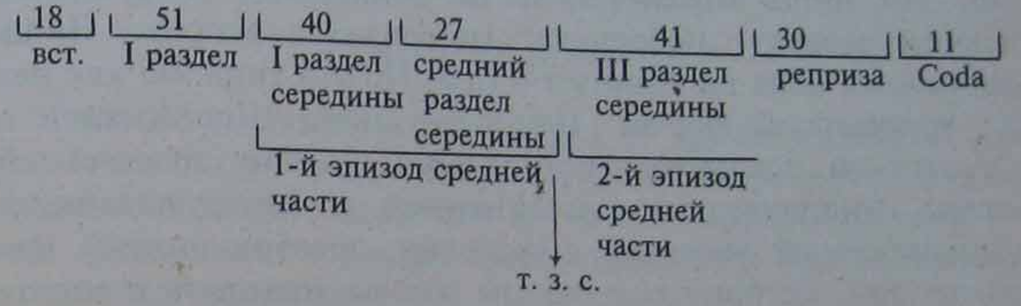
В такой форме чрезвычайно важна техника плавного перехода. Шостакович дает множество вариантов ее преломления. К примеру, упомянутые вариации второго эпизода развертываются на органных пунктах и долгих соединяющих педалях. А переход к репризе может служить образцом претворения такой техники:



Соединение мотивов *ab* и *c* открывало первый раздел формы (см. пример. 26). Здесь же мотив *ab* принадлежит еще средней части, дается в увеличении и служит замыкающим кадансом. Репризу начинает мотив *c*. Но экспозиционная последовательность мотивов сохраняется, хотя и разделена гранью перелома формы.

Наконец, еще один момент, имеющий принципиальное значение для форм с активным полифоническим развитием. Речь идет о целостных пропорциях. Полифонический тип мелоса и развития отстраняет метрически-симметричный синтаксис и как бы открывает форму в свободное, словно нерегулируемое и спонтанное развертывание. Эта новая возможность формы требует особого внимания к пропорциям целого и к времяизмерению частей. Ибо полифоническая природа развития материала может легко спровоцировать появление неожиданной и неоправданной диспропорции. К тому же асимметричный фазовый синтаксис и текучесть материала также не дают ясного ощущения пропорциональных отношений разделов. Необходимо острое композиторское внимание и подключение дополнительных регуляторов времени.

Шостакович в Largo из Шестой демонстрирует это умение с поражающим блеском. Масштаб частей выражен следующим образом:



Пропорции целого и отдельных частей здесь строжайше подчинены действию золотого сечения. Форма содержит 218 тактов. 218 × 0,62 = 135,6. Это означает, что точка золотого сечения падает на начало такта 136. Это первый такт ц. 23, начинающий речитативные вариации второго эпизода. Но тема вступает в самом конце такта. В начале же его — глубокая цезура (остановка), фиксирующая важнейший рубеж формы. И сама средняя часть, состоящая из трех разделов, подчинена золотому сечению абсолютно строго. 108 тактов середины, умноженные на 0,62, дадут отношение: 66,96 : 41,04. Это означает попадание точки золотого сечения на конец 67-го такта середины. И он опять-таки приходится на вступление флейты в конце первого такта ц. 23. Именно это обстоятельство позволяет объединить первые два раздела середины в один эпизод, состоящий из двух разделов, отделенных цезурой.

Но и это не все. Вступление и первая часть по отношению к репризе с кодой тоже находятся в пропорции золотого сечения: вступление + 1-й раздел + реприза + кода = 18 + 51 + 30 + 11 = 110 × 0,62 = 68,2. Таким образом, 69 тактов первого раздела со вступлением и 41 такт репризы с кодой образуют пропорцию золотого сечения.

Наконец, первый и средний разделы в сумме также делятся отчетливой цезурой на основе пропорций золотого сечения. Она приходится на ц. 20 — рубеж, отделяющий середину средней части.

Что это? Интуитивное чувство пропорции или обдуманное действие? Однозначно ответить на эти вопросы нельзя. Но учесть реальный опыт следует.

В Largo из Шестой симфонии Шостаковича нередко усматривают сонатность, мотивируя это тем, что чередования материалов *a* и *d* напоминают отношения главной и побочной партий. Здесь действительно отразился сонатный принцип. Но лишь отразился, а не воплотился. Отсутствует главное: возврат „побочного" материала в репризе. Лишь лаконичная кода напоминает о нем. Но это типично как раз для трехчастной формы. Ценность опыта Шостаковича в том, что он показывает возможности именно трехчастной формы, индивидуально усложненной и обнаруживающей симфонический масштаб смысловых преобразований, подобных тем, которые обычно мы готовы услышать в сонатной композиции.

Глава VIII

ВАРИАЦИОННЫЕ ФОРМЫ

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Отличие понятий вариантности и вариационности обсуждалось выше. Теперь следует установить различие между вариационностью в широком смысле и вариационной формой. Последняя не может быть определена без осознания указанного различия.

Вариационность — явление всепроникающее. Ее относят в разряд *принципов* художественного мышления. Вариационность может проявиться в самых различных формах, даже в песенных. Она объемлет собой все, что связано с измененной повторностью, начиная от вариантности и кончая сложными видами производности. Крупная композиция, как правило, не обходится без вариационности, ибо чаще всего опирается на форму, в которой принцип измененного повтора и производности выступает в качестве устойчивого знака. Таковыми, к примеру, являются многочисленные композиции в сонатной форме, для которой принцип вариационности может иметь почти решающее значение. Сюда относятся формы, используемые в мессе ренессансного времени или в мотете, фуга с удержанными противосложениями, старинные типы рондо, формы на основе серийной техники и т. д. Все они, однако, не складываются в вариации, поэтому мы и не называем подобные композиции таким образом. Все дело в конкретном способе организации вариационного процесса.

Вариационная форма — явление более узкое, чем вариационность: это *определенный* тип воплощения вариационности. И одновременно высший ее тип, поскольку вариационность выражена последовательно, на основе сложившихся композиционных систем. Последние и определяют знак формы, узнаваемый слухом. Вариационная форма всегда осуществляется и угадывается как определенный тип

композиции, в котором вариационность предстает безраздельно господствующей и строго упорядоченной.

Происхождение вариационной формы восходит к незапамятным временам, поскольку связано прежде всего с фольклорными истоками. Так, в частности, песенная (куплетная) вариационность несомненно имеет древнейшие корни. Смена слов в куплетах — уже вариации, притом упорядоченные симметрией куплетных отношений. Многоголосное же изложение песни, постоянно импровизируемое, выступает как цепь музыкально-вариативных изменений. Однако народная импровизационность всегда спорадична, непостоянна. Поэтому системность куплетно-песенной формы довлеет над несистемной вариационностью, которая может менять лишь фрагмент куплета и даже вовсе исчезать. Наиболее близко подходят к вариационной форме и некоторые инструментальные образцы традиционного фольклора, например, так называемая троиста музыка украинцев, песенно-танцевальная природа которой раскрывается исключительно в вариационном процессе.

Есть все основания предполагать, что европейский фольклор стал истоком возникновения вариационности, подводившей к рождению вариационных форм, в светской предренессансной и ранне-ренессансной музыке. Во всяком случае искусство труверов Аррасской школы свидетельствует об этом. Но главные свои усилия европейский музыкальный профессионализм сосредоточил в области церковной музыки. Здесь и вырабатываются первые теоретически осознанные структуры вариационной формы.

Возникли такие структуры с открытием полифонической техники на cantus firmus. Она сразу же выразилась в разных типах конкретного воплощения в форме. В первых вариационных формах использовалась лишь та разновидность техники, которая опиралась на остинатное (точное) повторение хорала (cantus firmus), проводимого обычно в теноре. Конечно, для возникновения ощущения вариационной формы необходимо многократное и, желательно, непрерывное повторение cantus firmus. В мессе XV века подобные явления встречаются редко, ибо это связано с выделением из многострофного хорала одной строфы, используемой в качестве остинатной темы. Чаще встречаются двукратные проведения хорала в теноре, когда второе проведение обра-

зует вариацию по отношению к первому. Иногда изменения затрагивают не только контрапунктирующие голоса, но и сам cantus firmus, который может подвергнуться инверсии, в том числе и ракоходной[1].

Конечно, месса XV века весьма далека от вариационных форм грядущих художественных эпох. Но в ней зарождались предпосылки к вызреванию и становлению таких композиций. Корни данного процесса уходят в практику внедрения нецитатного, авторского cantus firmus, пригодного для многократного повторения в теноре. Примером тому может служить месса Жоскена Депре „La sol fa re mi", отдельные части которой содержат неуклонное повторение указанного мотива, образуя форму, которую следует назвать формой с tenore ostinato. Это уже собственно вариационная композиция.

Видимо, немалую роль в становлении вариационной формы сыграл изоритмический мотет. Особенность его — в сохранении изначальной ритмической фигуры, выступающей в значении главного элемента композиции. При этом звуковысотность варьируемой мелодической идеи может меняться. Удержание ритма обеспечивает сохранность временны́х и структурно-синтаксических ее признаков. Изоритмический мотет — бесспорно, одна из ранних разновидностей остинатных форм, предтеча зрелых ее типов.

Обратившись к истокам вариационных форм, мы можем обозначить родовые признаки вариационной формы. Ими являются: 1) наличие некоего материала (условной темы), способного в процессе развертывания формы сохранить прежде всего свое основное качество — структуру и 2) многократная последовательность повторений. В песенно-куплетной форме — это последовательность нескольких куплетов с привнесенными в них изменениями. В формах с tenore ostinato — упорное повторение мелодии тенора. В изоритмическом мотете — сохранение ритмоструктурного образа начальной интонации.

И все же лишь формы с tenore ostinato приближаются к облику собственно вариационных форм. Песня не содержит

---

[1] См. „Gloria" из мессы „L'homme arme" Жоскена. Вл. Протопопов обозначает схему этой формы как $A + A^1$ (Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. М., 1979. С. 4).

равномерного (постоянного) варьирования. Включение в нее вариационного развития спонтанно. В изоритмическом мотете высотный контур „темы“ постоянно изменяется, сохраняя лишь ритмовременну́ю ее структуру, которая, в свою очередь, далека от индивидуализации. А этого оказывается недостаточно для возникновения ясного ощущения вариаций в восприятии. Вл. Протопопов, кроме остинатности, называет еще две разновидности полифонической вариационности: вариационность на *основе родства строф* и вариационность *на основе интонационного прорастания*. Первая разновидность базируется на хоральных структурах (это равно касается как грегорианского хорала, так и знаменного распева). Суть второй выражена схемой *ab*; *ac*; *ad*..., где из возвращаемого импульса всякий раз вырастают новые продления. Эта разновидность встречается в огромном количестве полифонических произведений эпохи строгого письма, развивается в барочной полифонии, мощно усваивается последующими стилями. Важно, что оба названных типа вариационности не основаны на строгом сохранении какой-либо четкой структуры, выступающей в значении тематической идеи. Поэтому ни хорал, ни полифонические формы, основанные на технике „прорастания“, мы не воспринимаем как собственно вариационные именно потому, что для создания чувства вариационной формы необходимо сохранение главного параметра темы — ее *структуры* (ритмической и высотной), многократно удержанной.

Важнейшим семантическим и структурным элементом вариационной формы является тема. Общепринято: вариации пишутся на тему, при этом существует особая разновидность формы (классическая), получившая название „темы с вариациями“. Однако понятие темы в вариационной форме в разных эпохах было различно. Одним из важнейших направлений исторической эволюции вариационной формы было завоевание достаточно индивидуализированной темы, способной распространить свою характерность на форму в целом. Вариации, рождавшиеся в недрах полифонического искусства, вовсе не опирались на тему в классическом понимании. То, что выступало в значении темы, больше соответствовало понятию „центральный элемент системы“, поскольку не претендовало ни на индивидуализированность, ни на положение фигуры (рельефа) в многоголосной ткани формы. В качестве tenore ostinato всегда привлекались мелодии предельно обобщенные, к тому же тесситурно „спрятанные“ в толще полифонической ткани. Реально они не выделяются слухом, главным материалом для восприятия оказываются постепенно сменяемые контрапункты. В результате тематический (по функции) элемент не является интонационно-ведущим компонентом формы. Он был исключительно *конструктивным* ее стержнем, управляющим гармоническим соотношением голосов и структурой целого. Последняя базировалась на принципе ротации „центрального элемента“.

Стабильное сохранение „центрального элемента“ явилось важнейшим фактором зарождения и утверждения ведущего принципа вариационной формы. В дальнейшем сохранение структуры уже собственно темы на долгое время станет главнейшим признаком формы и в эпоху барокко, и в эпоху классицизма. Лишь в XIX столетии начнется взламывание тематической структуры в ходе вариационной формы. И это во многом будет связано с умножением в теме индивидуальных признаков, которые в силу своей интонационной характерности смогут обеспечить узнаваемую зависимость от темы даже самых далеких вариационных преобразований.

Приход к индивидуальной теме означал окончательную стабилизацию ведущего принципа вариационной формы. Под темой подразумевался не только структурно-скрепляющий материал (структурный прототип всех вариаций), но и выразительная фигура, постоянно или спорадически ощутимый рельеф. В отличие от „центрального элемента“ тема становится уже не только конструктивно-, но и *интонационно-ведущим* материалом. Приход к теме осуществлялся двумя путями: через становление принципа basso ostinato и через песню, танец и другие узнаваемые интонации светского, в частности лютневого искусства XVI века. Узнаваемость темы, используемой для импровизации или композиторской обработки, стала нормой практики. Обращение к известной мелодии само по себе подразумевало авторскую реакцию, комментарий, проведение вслед за цитатой других ее версий. Рождается циклический тип вариационной формы с подчеркнутыми цезурами между частями, которые воспринимались как отличные от темы и друг от друга и

соответственно назывались: diferentia, evolutio, doubl, versus, variatio, partie, glosa. Ранние вариационные циклы назывались ,,партитами" (лишь позднее это наименование закрепилось за сюитным циклом). К концу XVI века появляются новые наименования: Aria con Variationi, Aria variata. И лишь в первой половине XVII столетия мы впервые встречаем жанровое определение ,,Tema con variationi". С этого момента понятие темы для вариаций обозначается в качестве основного признака формы.

Вариации с basso ostinato также по-своему выделили тему как новый для вариационной формы логический элемент. Ранние образцы такого типа композиций, подобно вариациям с tenore ostinato, стремились к слитной форме. Однако скрепляющий форму материал (,,центральный элемент"), оказавшись в нижнем голосе, обрел более выгодное тесситурное положение, позволяющее выступить в роли фигуры. Это повлекло за собой стремление индивидуализировать остинатный бас, придать ему характер *темы* — индивидуально выраженной и конструктивно сформулированной идеи. Быть может, лаконизм таких мелодий не позволял называть их темами (они так и назывались — ,,basso ostinato"). Фактически лишь в XX веке остинатные структуры стали в теоретической литературе называть ,,темами". Словосочетание ,,тема пассакалии" сделалось привычным.

Тема типа basso ostinato отличается от остинатного материала предшествующих форм многими показателями. Подобно тому как мотет может опираться на принцип изоритмии, вариации с tenore ostinato нередко привлекали принцип ,,изомелий" — такой тип остинатно сохраняемой мелодии, при котором ритм ее может постоянно варьироваться, а звуковысотный контур остается незыблемым (см. в качестве примера ,,Gloria" из мессы Жоскена ,,La sol fa re mi"). В такой изомелии видится провозвестие грядущей через несколько веков серийности. Суть basso ostinato состоит, во-первых, в строгом закреплении и ритмического, и высотного параметров; во-вторых, в структурно-синтаксической оформленности, в-третьих — в новом уровне индивидуализации мелодии. Basso ostinato в состоянии выполнить функции *интонационно-ведущего* материала формы, что уже соответствует тематической функции в классическом понимании. Однако вариации с basso ostinato как бы вбирают в

себя принцип форм с tenore ostinato. Тема basso ostinato имеет переменную функциональность. Заявив о себе как очевидный рельеф, по мере повторений она начинает восприниматься ,,по инерции". Слух перестает следить за ней, переключаясь на другие голоса. Тема уходит в фон, обретая конструктивно-организующие функции. Однако в ходе формы она обязательно будет возрождаться в качестве интонационного рельефа. Таким образом, если tenore ostinato играет только конструктивно-ведущую роль, то basso ostinato в ходе формы выполняет обе функции.

По существу, в классической форме ,,темы с вариациями" тема также выполняет обе функции: интонационно-ведущую и конструктивно-ведущую. Но осуществляется это всегда *синхронно* на протяжении *всей* формы. В вариациях с basso ostinato важнейшим отличительным качеством является *переменность* названных функций темы. Однако после того, как принцип ,,синхронных функций", казалось бы, завоевывает безраздельное господство, в истории вариационной формы наступает период борьбы за ,,новую переменность". Так называемые характерные вариации, возникающие в эпоху романтизма, порой содержали столь далекие отклонения от интонационно-образных предпосылок темы при сохранении ее структуры, что можно говорить об утрате темой интонационно-ведущего начала и сохранении главным образом конструктивного воздействия. В других случаях форма темы интенсивно видоизменяется путем включения активной разработочности, приводящей к полной потере конструкции темы. При этом интонационные связи с темой могли не только не ослабевать, но и усиливаться (через разработочность).

Историческая эволюция вариационной формы с точки зрения ее отношения к теме напоминает спираль. Современный ее виток проходит над пространством ранней, предклассической вариационности. С открытием серийной техники на место темы вновь становится ,,центральный элемент". Во многих образцах вариационных форм XX века тема как индивидуализированная идея и сохраненная в форме синтаксическая структура утрачивает свою актуальность. С другой стороны, в ходе исторического существования вариационной формы выработался некий ее ,,образ", выраженный в господствующих типах композиции. Образ этот уже и

сам по себе может репрезентовать форму вариаций. Так рождаются формы, коренным образом меняющие функцию темы в восприятии: вариационный процесс с экспозицией темы в конце, а не в начале. Наконец, возникают вариационные композиции, полностью эмансипировавшиеся от темы — „вариации без темы".

Асафьев, обсуждая тезис о действии в музыкальной форме диалектики тождества и контраста, безоговорочно относит вариации к формам, где внутренний акцент сделан на тождестве. Применительно к генетической основе вариационной формы такой подход безусловно правомерен. Однако весь ход исторической эволюции вариационной формы свидетельствует о стремлении преодолеть указанный генетический посыл. Это очевидная тенденция исторического развития вариационных форм, которая уже в отдельных явлениях эпохи романтизма дала примеры, как бы опровергающие асафьевский тезис. Сближение вариационной формы с сюитной композицией — один из высших результатов преодоления акцента на тождестве. Однако победа контраста над тождеством будет означать переход одной формы в другую (вариационной — в сюитную). Другое выражение такого преодоления — симфонизация вариационной формы. В этом случае одновременно преодолевается другая генетическая предпосылка — тяготение формы к экстенсивности, внутренней статике, преобладанию экспозиционности. Симфонизация ведет к внедрению нового контраста, основанного на различии состояний движения, на смене стабильных и нестабильных фаз формы. В этих условиях сохранение „образа" вариаций становится сложной композиционной задачей. Решение ее имеет конкретную цель: выйти на такой уровень диалектического отношения тождества и контраста, когда возникает стремление к динамичному равновесию экстенсивных и интенсивных сил, организующих форму. В случае, если интенсивное развитие решительно возобладает и „чувство экстенсивности" окажется полностью нивелированным, форма также покинет пределы вариационной.

То, что в истории развития вариаций обозначились две тенденции (сохранение акцента на тождестве и стремление преодолеть его), свидетельствует о способности формы к воплощению разных образных задач. Принцип тождества закодирован в самом генезисе формы, он как бы подразумевается в качестве ведущей силы. Классицистский период выработал строгие регламентации включения контрастных производных звеньев в вариационный цикл. В романтических вариациях эти регламентации снимаются, интенсивность производного контраста нарастает, но сохраняется в большинстве случаев регулирование структуры вариаций на основе подобия теме. Структура становится едва ли не единственным носителем акцента на тождестве.

Казалось бы, контраст в вариационной форме всегда производный. Но в одном случае он воспринимается как сопоставление, производит впечатление „монтажности", ступенчатой сменности, а в другом предстает как постепенное прорастание иного качества. В последнем случае возникает форма, в которой акцент на контрасте более очевиден, чем акцент на тождестве. Оно, однако, сохраняет свое регулирующее влияние, которое должно проявиться ровно настолько, чтобы осталось „чувство" вариационной формы, то есть сохранился бы ее „генетический знак".

Асафьев не без основания утверждал, что все музыкальные формы несут в себе действие формулы *i-m-t*. Как подчиняется ей вариационная форма? Чтобы наметить зоны, соответствующие *initio*, развитию и торможению, в формах с tenore ostinato следует произвести скрупулезный анализ характера контрапунктов, ритмики, вертикали, принципов поведения тенора. Вл. Протопопов свидетельствует, например, что в части „Et resurrexit" мессы Обрехта „Maria zart" cantus firmus, состоящий из звуков *ми—фа—ре—до* проводится дважды по 15 тактов, затем 7,5, 5 и 2,5, то есть последовательно уменьшается соответственно в 2, 3 и 6 раз[2]. Убывающая прогрессия cantus firmus выполняет и функцию motus, и функцию terminus (в конце).

На первый взгляд, яснее этот вопрос решается в циклической форме с темой. Экспозиция последней соответствует *i*, вариации — *m* (ибо всякое варьирование — суть развитие). Сложность заключается в поиске *t*. Уже на заре возникновения такой формы обозначились два ее типа: закрытый (с *t*) и открытый (*m*...). Первый тип представлен в исторически наиболее раннем образце — „Quatro diferencias" испанского композитора Нарваэса на тему „Guardame las vacas" („Сте-

[2] Цит. изд. С. 4.

реги моих коров“)[3]. М. В. Иванов-Борецкий отмечает дополнение из четырех тактов к последней вариации, выполняющее функцию миникоды. Примерно в то же время другой испанец — Кабесон — создает вариационный цикл „Fabordon y glosas del octavo tono“, где заключительное построение отсутствует, форма оказывается разомкнутой и вариационный процесс гипотетически может быть продолжен бесконечно. Фактор торможения и завершения здесь не выражен. В ходе исторического развития вариационной формы первый тип (с заключением) восторжествовал: его абсолютное выражение находим в возврате начальной темы, замыкающей вариационный цикл („Гольдберг-вариации“ Баха или „Баллада“ Грига). Фактически, формула *i-m-t* почти всегда воплощена в вариационной композиции, но каждая разновидность формы имеет свои принципы ее воплощения. Несмотря на то, что эволюция пошла по пути исчерпания формулы *i-m-t*, идея Кабесона не пропала и была подхвачена во второй половине XX века в системе алеаторного следования фрагментов, находящихся в вариационной связи (Штокхаузен).

Наиболее композиционно сложной оказалась проблема реализации *m*, точнее, активизации *m*. Экстенсивный характер циклического типа вариаций эпохи барокко и классицизма предельно усиливает экспозиционность. Сохранение структуры и тональности темы означает инерцию распространения экспозиционности на всю форму. В этих условиях, кроме самого факта варьирования, привлекаются иные приемы создания чувства серединности (ниже они будут рассмотрены). В сущности, весь исторический путь вариационной формы связан с поиском наиболее активного воплощения фактора *m*. Эта тенденция и приводит к новому типу слитно-вариационной формы, которая родилась как деформация „нормативной“ (раздельно-вариационной). Она вобрала в себя все ее открытия в области усложнения контрастирования, введя одновременно новый тип контраста через внедрение обширных зон серединности. Это был выход из-под безоговорочной власти экстенсивности, открытие новой эпохи существования вариационных форм.

---

[3] *Иванов-Борецкий М.В.* Музыкально-историческая хрестоматия. М., 1933. Т. 1. С. 59.

Наметились две принципиально отличных разновидности вариационной формы — раздельно-цикличная и слитная. Есть и промежуточные виды, объединяющие цикличность и слитность. Различия между ними определяются прежде всего отношением к фактору *m*.

Итак, очевидна многоликость воплощения вариационной формы. Поэтому дать единое определение формы не представляется возможным. Целесообразно назвать лишь общие *принципы* формы. Но прежде обратимся к существующим и распространенным в учебниках формулировкам.

И. Способин: „Темой с вариациями называется форма, состоящая из первоначального изложения темы и нескольких ее повторений в измененном виде, называемых вариациями“[4].

Т. Бершадская: „Вариации как форма произведения представляют собой систематическое проведение вариационного развития, основанное на определенном конструктивном принципе: сначала излагается тема, затем одна за другой следуют вариации на эту тему — А (тема) A^1 A^2 A^3 и т. д. Таким образом, вариации являются своего рода циклической формой, которая состоит из ряда отдельных, обычно завершенных пьес“[5].

В. Цуккерман: „Вариации есть серия повторений, отличающихся как от лежащей в их основе музыкальной мысли, так и друг от друга“[6].

Л. Мазель: „Вариационной формой, или вариационным циклом называется форма, состоящая из первоначального изложения темы и ряда ее видоизмененных повторений“[7].

Нетрудно заметить: почти все авторы замыкают круг впечатлений о вариационной форме на классической „теме с вариациями“. Наиболее обобщенным (но и неполным) выглядит определение В. А. Цуккермана. Другие авторы просто отождествляют вариационную форму с циклической композицией. Но ведь классический вариационный цикл — лишь одна из страниц сложной и богатой истории вариационно

---

[4] В кн.: „Музыкальная форма“. М., 1947. С. 149.

[5] Музыкальная форма. М., 1965. С. 184—185.

[6] Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. М. 1974. С. 5.

[7] Строение музыкальных произведений. М., 1975. С. 290.

формы. Все эти определения не затрагивают ни вариации эпохи господства полифонии, ни практики XX столетия, далеко ушедшей, а во многом порвавшей с классицистским типом формы.

Обратим, однако, внимание на определение Т. Бершадской. Первая его половина обобщает основной признак формы. Вариации действительно содержат *систематическое* проведение вариационного развития, основанного на определенном конструктивном принципе. Но принципов этих может быть множество. Некоторые из них носят универсальный характер, другие выступают в качестве основ данного стиля и даже данного произведения (это особенно свойственно музыке второй половины XX века, с ее тяготением к индивидуализированной форме).

Какие же принципы формы могут быть признаны универсальными?

1. Присутствие в форме единой скрепляющей ее *инвариантной* структуры, повторяемой многократно. Этот структурный инвариант может быть выражен по-разному. Например, тема типа basso ostinato незыблема в своем высотном, ритмическом, синтаксическом строении и тональности. Подобное можно сказать о теме строгих (классических) вариаций, в которых структурным инвариантом являются синтаксическое строение темы (ее форма), тональность и гармония. В вариациях с серийной основой структурный инвариант — серия, выступающая не в значении темы, а в качестве „центрального элемента“ системы формы. Изомелический тенор в формах старинной мессы или изоритмический голос мотета — также структурные инварианты вариационной формы. Даже одно особым образом организованное созвучие может выполнить роль „центрального элемента“, то есть структурного инварианта (например, в „Вариациях на один аккорд“ А. Шнитке). Наконец к роли структурного инварианта может быть привлечен устойчивый (привычный) „образ“ формы, заменяющий тему (циклические вариации без темы из Концерта для двух фортепиано Стравинского).

2. Сохранение генетически приданного форме акцента на принципе тождества. Он не должен быть отстранен совершенно, иначе форма не будет восприниматься как собственно вариационная. Иными словами, любая активизация функции контраста и введение разработочности должны

быть дозированы настолько, чтобы в конечном итоге сохранилось ощущение тяготения формы к экстенсивности. Если этого не произойдет, композиция будет восприниматься как не-вариационная.

3. Многофазовая структура формы как обязательное условие. Напомним, что вариации существуют в двух главных разновидностях: цезурно-циклической и слитной. Различия между ними концентрируются вокруг решения формулы *i-m-t* и отношения к фактору *m*. Его активизация в слитно-вариационном процессе не может оформляться в большие звуковые пространства непрерывного дления с единонаправленной динамической векторностью. Возникновение таких зон будет означать конец вариационной формы. В циклической форме естественно воспроизводится многофазная структура. В слитно-вариационной форме сохранение ощущения многофазности становится особой композиционной задачей, цель которой — сохранить генетическую принадлежность к вариациям.

Ведущий принцип формы может быть сформулирован следующим образом:

В основе строения формы вариаций лежит систематическое вариационное обновление многократно повторяемого структурного инварианта, выступающего в роли центрального элемента формы. Последний может быть выражен либо в значении темы, либо в виде скрытой структуры с конструктивно-ведущей функцией. В генезисе вариаций лежит принцип многофазного строения и общее тяготение формы к экстенсивности.

Классификация вариационных форм включает следующие главные ее разновидности:

1. Формы с tenore ostinato на основе техники с cantus firmus.
2. Формы с basso ostinato.
3. Формы с soprano ostinato.
4. Полиостинатные формы.
5. Тема с вариациями (классический тип).
6. Тема с вариациями (романтический, характерный тип).
7. Симфонизированные вариации на классической основе.
8. Слитно-вариационные формы на основе темы в музыке XX века.
9. Вариационные формы на основе серийной техники.
10. Вариации XX века с новой трактовкой фактора темы.

Вариационной форме посвящена обширная литература[8]. Следует учесть, однако, что она посвящена главным образом классическому и романтическому типу вариаций, а также вопросам истории развития указанных типов. В ней подробно описывается техника варьирования, освещены многие вопросы композиционного строения формы. Поэтому при обсуждении указанных разновидностей вариационной формы будут затронуты лишь важнейшие аспекты ее теории. Формы с tenore ostinato подробно рассматриваются в курсе полифонии при изучении техники с cantus firmus.

ВАРИАЦИИ НА BASSO OSTINATO

В основе этой разновидности вариационных форм лежит, как известно, остинатное („упорное“) повторение темы, изложенной в басовом голосе. С самого начала, в отличие от остинатного тенора, basso ostinato, при всей обобщенности интонаций, имел значительно более индивидуализированный вид. Ко времени Баха остинатный бас окончательно обретает характер темы. Ее природа формирует семантическое поле формы и определяет характер восприятия. Примечательно, что старинные образцы таких вариаций опираются на сугубо квадратные структуры (4 такта, 8 тактов). Эта традиция сохранилась вплоть до баховского времени (но Бахом же и нарушалась). Тому две причины: во-первых, устойчивая связь старинных вариаций на basso ostinato с жанром пассакалии-чаконы, то есть с пластикой жеста, с необходимостью ритмической размеренности, внутренней симметричности; во-вторых, стремление приспособить тему к гармоническому ее раскрытию, придать ей определенный функциональный распорядок и тональную организованность. Стремление к квадратности не зависело от того, замкнута ли тема на тонике или разомкнута на доминантовом

[8] Кроме известных учебников И. Способина, Л. Мазеля, коллективного учебника под редакцией Ю. Тюлина, рекомендуем книгу В. Цуккермана „Анализ музыкальных произведений (вариационная форма)“, а также книги Вл. Протопопова „Вариации в русской классической опере“ и „Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века“.

звуке, чтобы создать эффект вторгающейся каденции при повторе.

Лаконизм темы идет и от предназначения к многократной повторности, и от стремления к афористичности. Лаконизм не исключает внутреннего развития, которое сочетает активность функционального развертывания голоса с опорой на повторность главного ритмоэлемента. В формах XVII—XVIII веков это чаще всего ямбический мотив, символизирующий замедленный неравномерный шаг, поникающий жест. Таким образом, темы, предназначенные для остинатного вращения, сами несли в себе ритмическую остинатность. В некоторых случаях она выдерживалась последовательно и строго и нарушалась только в кадансе (примеры 157, 160, 163), в других лишь отражала этот принцип (примеры 59, 158, 161).

Ритмическая стабильность темы и многократные ее проведения придавали даже малым формам такого рода черты монументальности. Завораживающий эффект ритмической мерности темы и ее непрерывных возвратов, гипотетически „бесконечных“, становится главной характеристикой образного амплуа формы. В. Цуккерман так характеризует ее старинную классическую разновидность, не достигавшую большой динамической амплитуды, но тем не менее отмеченную монументализмом: «Открывается словно уходящая вдаль по прямой анфилада построений подобных, но не тождественных. Равномерная „нескончаемость“ ее так же мало раздражает или притупляет внимание, как аналогичные явления в архитектуре...»[9].

В формах XVII—XVIII веков тема нередко излагалась сначала одноголосно, что подчеркивало ее мелодико-тематическую значимость. В других случаях она экспонировалась вместе с гармонизацией, и тогда мелодическое воздействие темы оказывалось ослабленным, поскольку она одновременно выполняла функцию гармонического баса и показывалась впервые именно таким образом. Форма с basso ostinato родилась и развилась в век стабилизации тонально-гармонического мышления. Две названные разновидности экспонирования темы порождают две разновидности вариаций с

[9] Цит. изд. С. 121.

basso ostinato. Первая предполагала переменность функций ostinato (переходы от интонационно-ведущего к конструктивно-ведущему значению и обратно). Вторая с самого начала представляет basso ostinato уже не в виде тематического рельефа, а в виде центрального элемента, скрытого в структуре ткани и выступающего в роли регулятора гармонической и контрапунктической системы формы. И. С. Бах, гениально обобщивший и завершивший первый этап развития форм с basso ostinato, создает блестящие образцы обеих разновидностей. Достаточно сравнить Пассакалию до минор для органа и „Crucifixus“ из Мессы си минор, чтобы убедиться в этом. В первом случае basso ostinato, показанное сначала одноголосно, сразу обретает значение мелодико-тематической идеи. Во втором остинатный бас воспринимается прежде всего как приданный гармонии и никогда не выступает в значении фигуры восприятия.

Вторая разновидность перекликается с формами tenore ostinato. Здесь также тема выступает в качестве конструктивно-ведущего фактора и не воспринимается как бесспорная интонационная фигура формы. В остальном такой тип формы кардинально отличен от вариаций с tenore ostinato, поскольку базируется на принципе тонально-гармонической организации и в качестве ведущей фигуры восприятия выдвигает гармонию. В первой же разновидности формы с basso ostinato в качестве главного средства развития выступает полифония. Это не означает, что роль гармонии здесь несущественна. Напротив, она чрезвычайно сильна, ибо тяготеет к стабильности и тоже в определенной мере претендует на некую остинатность.

Сравнение до-минорной Пассакалии Баха с его же „Crucifixus“ показывает, что в первом случае ясно декларированная тема остинато рождает в первой вариации определенный функционально-гармонический ход, который нарушается лишь однажды — во второй вариации, но лишь в первой половине темы, а во второй восстанавливается. Дальнейшее развитие форма предусматривает остинатное сохранение функционально-гармонического распорядка, изложенного в первой вариации, которая тем самым служит своеобразной контрэкспозицией темы. Отклонение в *As* с прерыванием в *f* в начале второй вариации необходимо для создания непрерывной дуги мелодического развертывания в обеих вариациях, образующих вместе с первым проведением своеобразную экспозицию формы:

4-е проведение, вар. 2

В. А. Цуккерман называет форму с basso ostinato ,,вариациями над темой". Добавим: нередко они являются вариациями внутри остинатно сохраненной гармонии. В этом случае *развитие* формы целиком базируется на полифоническом распевании гармонии, на ритмических эволюциях и фактурных сменах. Именно это и происходит в Пассакалии Баха.

Иное в ,,Crucifixus". Его хроматическое басовое остинато дает огромный простор для гармонического варьирования. Девять раз из двенадцати тема начинается новой гармонией. И в целом невероятно тонкий и постоянно изменчивый гармонический процесс сливает вариации в едином развертывании. Полифонический пласт хора, вступающий со второго проведения, с самого начала экспонирует ведущий принцип: попеременное вступление ламентирующих голосов, нарушаемое лишь в 8—9-м проведениях и в самом конце. Важно, что пласт этот целиком согласован с аккордовой гармонией оркестра, которая является ведущей фигурой *развития* формы.

Пассакалия и ,,Crucifixus" представляются полярными вариантами решения формы, которые обобщают главные разновидности, сложившиеся на первом этапе ее истории. Тема Пассакалии заканчивается ясной каденцией на тонике, членящей форму на отдельные участки-вариации. Basso ostinato в ,,Crucifixus" завершается на доминантовом звуке, а соединение тем образуется на основе вторгающейся каденции. Вместе с гармонической разомкнутостью большинства проведений это создает непрерывную текучесть формы. Пассакалия содержит волнообразные нарастания, постепенное накопление ритмической дробности, контрастные перепады

динамики. Это форма с активно выраженной динамической векторностью. ,,Crucifixus" — динамически безвекторная форма, несущая семантику глубокого погружения в длящееся состояние скорби. В первом случае динамическая векторность противостоит статике гармонии, во втором изменчивая гармония противостоит динамической статике.

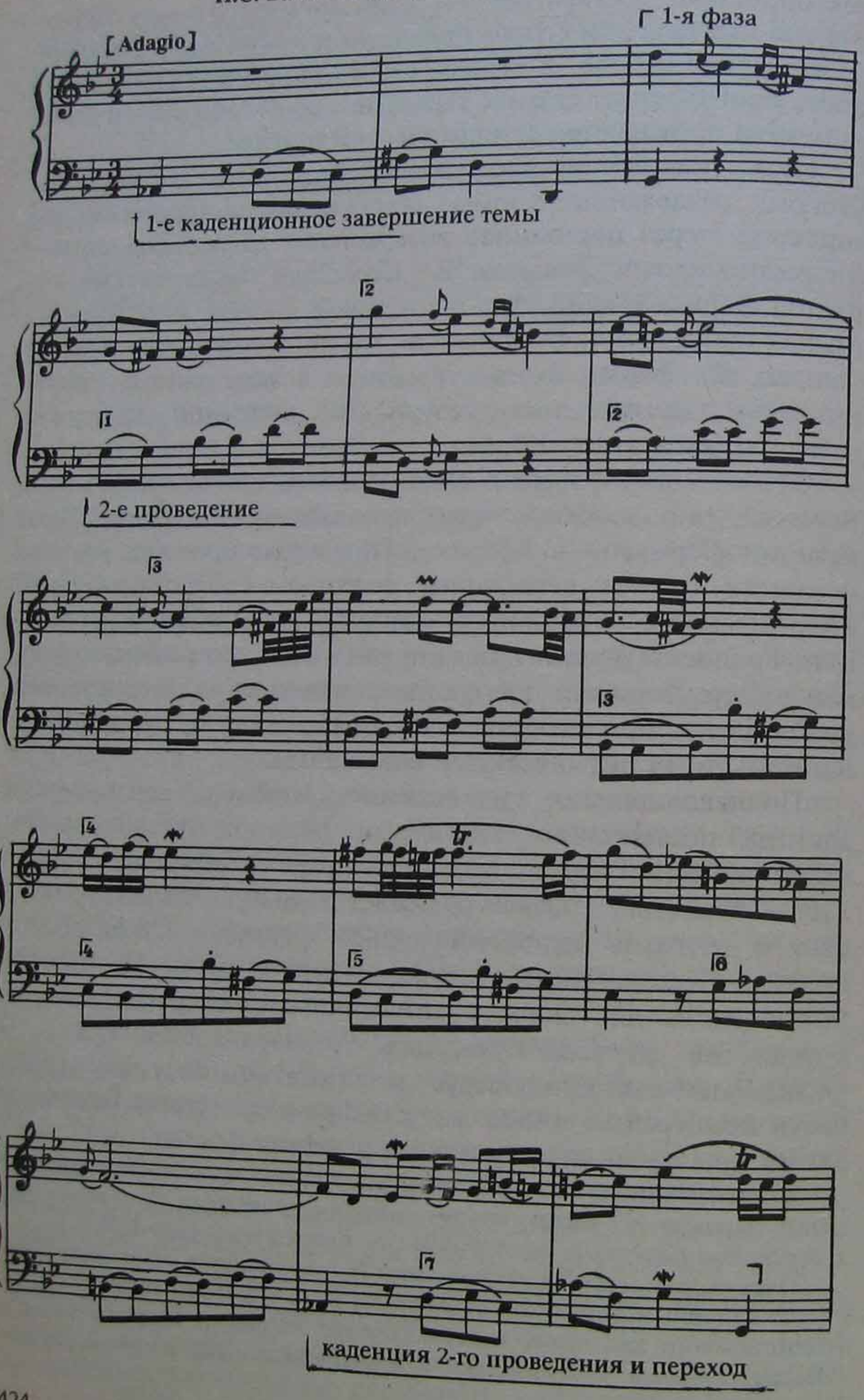
Итак, Пассакалия обнаруживает склонность к синтаксическому разделению формы, обнажению ее циклического характера через постоянное возвращение стереотипа гармонического кадансирования. В ,,Crucifixus" циклический характер формы вуалируется постоянной сменой каденций на стыках проведений. Вуалируется, но не отстраняется совсем. Однако обе формы сходны в одном: в тяготении к непрерывности, преодолению цезурности, конечной слитности развертывания композиции.

Это качество формы с самого начала стало для нее важнейшим, оно особенно ярко проявилось на втором этапе истории формы — в XX веке. При гармонической расчлененности формы решающим фактором, обеспечивающим непрерывность, становится единство ритмической пульсации. Господствующий принцип ритмического развития формы предусматривал постепенное накопление ритмической дробности и приближение к непрерывному пульсированию наименьшими ритмическими единицами.

Последовательное накопление дробных ритмических единиц, постепенное становление ровного пульсирования, протекающего через каденционно-разделительные рубежи, — свойство, которое сближает вариации на остинатном басу с другими полифоническими формами (подобное, к примеру, чрезвычайно распространено в фуге). Но это типично лишь для форм с динамичным развертыванием. В других же случаях пульсация устанавливается сразу. В ,,Crucifixus" она присутствует в остинатном басу. Во второй части концерта ре минор для клавира с оркестром Бах предлагает пример полифонического решения формы.

Обратим внимание на строение остинатной темы в этом произведении. Пример 157 воспроизводит ее второе проведение (1-ю вариацию) с переходом к третьему проведению (см. пример на с. 424—425).

Очевидно отсутствие квадратности (в будущем уход от квадратности станет основным признаком остинатных тем). Очевиден также отход от традиционного лаконизма и переключение жанровой природы темы в *декламационность*. Предпосылки к декламационности всегда содержа-



лись в остинатных темах пассакалий. Здесь же Бах предельно обнажает эту тенденцию, внося в содержание темы элементы внутренней диалогичности. Вместе с тем ostinato не порывает с традицией мотивной повторности и пластикой сдержанного шага.

Пример из музыки Баха показывает еще один важнейший и универсальный принцип вариаций с basso ostinato: обязательное стремление формы к *полисемантической* структуре интонационного развертывания. Принцип „единовременного контраста“ (термин Т. Ливановой) становится ведущим и непреложным. Более того, это одна из самых перспективных предпосылок старинной формы, получивших мощное развитие в музыке XX века.

Действительно, во всех примерах интонационно-выразительный контраст между линией баса и варьируемыми голосами поразителен. Остинатные голоса максимально объективизированы. Это всегда абсолютное обобщение, символ, знак внеличного. Его суровая эпическая сущность противостоит обобщенно лирической природе „комментирующих“ голосов, творящих „вариации над темой“. В этом соединении различных смыслов кроется огромный *симфонический* потенциал формы, которая в музыке XX века ярко входит в контекст симфонических композиций.

Во второй части ре-минорного концерта Баха жанрово-смысловые значения интонаций разведены полярно: суровая декламационность остинатного баса и нежная ария-lamento солирующего голоса, который являет собой очевидную контртему произведения. Причем в жанровом отноше-

нии эта контртема весьма устойчива и на всем протяжении не изменяет своему изначальному характеру, хотя развитие ее насквозь эволюционно.

В принципе, следует говорить о *тематическом фонде* форм с basso ostinato, который слагается из нескольких элементов. В Концерте ре минор Баха это два элемента — бас и „ария". В Пассакалии до минор таких элементов несколько, и возникают они по мере развертывания формы. Разные тематические интонации отличаются не только мелодическим характером, но и функцией в форме. Бас — скрепляющий инвариант, символизирующий стабильность. Тематический материал вариаций — символ изменчивости.

Определенный контраст в смене материала варьирования порождает динамическую ступенчатость. а с нею ощущение цикличности, несмотря на ровное ритмическое прохождение через „узлы замыкания" и бесцезурную слитность развертывания формы. Пассакалия до минор циклична, что определяется группировкой вариаций на основе смен интонаций варьирования, характера ритмической пульсации и отношения к трактовке остинатной темы.

Очевидно, что первые три проведения — это экспозиционная группа вариаций, посвященная раскрытию гармонической сущности темы. Следующие три проведения также носят экспозиционный характер: здесь накапливается ритмическая дробность (переход от движения восьмыми к прерывистому пульсу ♫♬♫♬), возникают новые интонации — поступенное гаммообразное движение и фанфарно-сигнальные мотивы. 7—11-е проведения целиком подчинены сплошной пульсации шестнадцатыми. Эти пять вариаций соответствуют индексу *m* в формуле *i-m-t*, в то время как первые шесть проведений включали своеобразную двойную экспозицию вариационной формы. В „развивающих" вариациях слышны тематические переклички с предшествовавшим материалом (вариации 7—9 и 11 развивают гаммообразную поступенность, вариация 10 — „сигнальный" тематизм вариации 6). 12—16-е проведения образуют группу из пяти вариаций, где basso ostinato представлен „ненормативно": два проведения в верхнем голосе, одно — в среднем, два раза остинатный бас скрыт в гармонической фигурации. Это группа „тихих" вариаций. Их астральное вознесение над патетической мощью основной линии формы очевидно. Наконец последние пять проведений — заключительный этап формы, воспринимаемый так благодаря ощущению репризности (возврат господствовавшей динамики). Привносятся сюда также и элементы заключительности — остинатные вращения контрапунктов в проведениях 20—21.

Скрытая цикличность Пассакалии организована на основе строжайшей симметрии по пять вариаций. Экспозиционная зона охватывает шесть проведений, одно из которых — первая одноголосная экспозиция (таким образом, 1 + 5). Любопытно, что точка золотого сечения приходится на первые звуки 14-го проведения, где остинатная тема единственный раз „прячется" в среднем голосе и единственный раз вуалируется фигуративным развитием. Это — момент высшего „отвлечения" от темы, потому что потом, в 16-м и 17-м проведениях она снова станет басом, хотя и сугубо гармоническим.

Бах предлагает и такой тип формы, которому суждено большое будущее в музыке XX века. Имеются в виду вариации с basso ostinato, решенные по законам собственно полифонической формы, когда ведущим принципом оказывается несовпадение фазовых (синтаксических) структур остинатной темы и контрапунктирующих голосов. Такая композиция тяготеет к монообразности и „монодинамичности" (по крайней мере у Баха и его предшественников это именно так), но в музыке XX века она порой обретает сложный образно-динамический профиль.

Медленная часть Концерта ре минор Баха содержит шесть проведений остинатной темы и четыре вариации (начальное и конечное проведение — одноголосные обрамления). Однако четыре вариации — суть один непрерываемый вариационный процесс, основанный на „бесконечном" развертывании солирующего голоса.

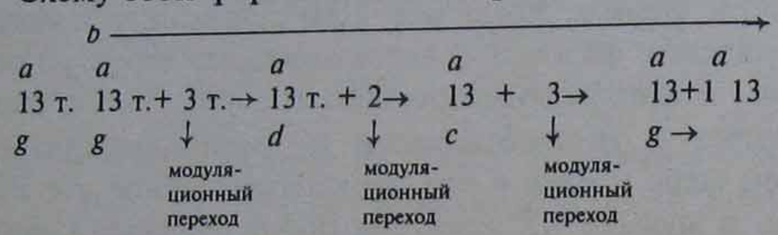
Чисто полифоническое сочетание „поющего" верхнего голоса и „говорящего" нижнего вовсе не означает снижения уровня гармонического воздействия. Здесь гармония, быть может, еще более активна, чем в Пассакалии, поскольку обеспечивает *модуляционный* план формы. Достаточно отчетливо оформляются и каданс в конце каждого проведения, с попаданием мелодического голоса на основной тон, но при этом „ложной" тоники, не отвечающей тональности ни предшествующего, ни последующего проведений.

Непрерывность лирической медитации верхнего голоса с его разнообразной и всегда непредсказуемой ритмикой, отстраняет чувство цикличности, выдвигая ощущение монолитности. Главное средство в достижении этого качества — *несовпадение количества и масштаба фаз мелодического движения* в солирующем голосе и в basso ostinato. В примере 157 обозначены фазы мелодического движения в сочетаемых голосах; такой принцип выдерживается на протяжении всей формы. Заметим, что при 13-тактной остинатной теме верхний голос до кардинального поворота в развертывании охватывает 15 тактов, начинаясь на такт раньше и кончаясь на такт позже. Несовпадение синтаксиса в сочетаемых голо-

сах — важнейшее условие техники полифонического решения формы с basso ostinato вне зависимости от активности гармонии: она может, как здесь, быть сильно выраженной, но может быть, как в музыке XX века, крайне ослабленной.

Скобки в примере 157 показывают членение на фазы мелодического движения контрапунктирующих голосов. В первых 15 тактах верхний голос содержит шесть фаз, нижний (при том, что он короче) — семь. Несовпадение начал и окончаний фаз в голосах обеспечивает текучесть, побеждающую разделительные усилия гармонии.

Схему этой формы можно выразить так:



Контрапункт *b* (солирующий голос) начинается в последнем такте первого проведения и кончается в первом такте последнего, вуалируя своей непрерывностью все остинатно-тематические рубежи и модуляционные переходы.

Историческое развитие форм с basso ostinato прерывалось в XVIII—XIX веках. Около полутора веков композиторская мысль не обращалась к этому типу форм. Возврат к нему по-настоящему свершился только в XX веке. Естественно, тот тип вариаций, который опирался на функциональную гармонию и каденционную фиксацию каждого проведения, оказался неактуальным. Зато возможность сугубо полифонического решения вариаций с basso ostinato была оценена как важнейший завет прошлого, требующий нового развития. Оно оказалось столь интенсивным, что привело к возникновению полифонических вариаций нового типа, где полифонический линеаризм главенствует безраздельно, отстраняя формообразующие функции гармонии.

Бесспорно, образное амплуа вариаций с остинатным басом весьма расширяется. Они „научились“ покидать образные (и жанровые) пределы чаконы-пассакалии, проникать в неведомые ранее образные сферы. Остинатность в целом завоевывает новое поле выразительности. Остинатный бас перестал ассоциироваться исключительно с траурным сосре-

доточением. Его экспрессивные возможности оказались пригодными для воссоздания образов, способных символизировать творящую энергию прамира, силы „варварского обновления“ либо урбанистическую механистичность. Однако расширение содержательного поля вариаций на остинатном басу не означало замену старого. Напротив, жанр пассакалии расцветает необыкновенно. Ей находится место в симфонии, опере, инструментальном концерте, квартете, она проникает в самые различные типы камерной ансамблевой музыки. Даже камерная вокальная лирика стремится вовлечь пассакалию в сферу своих выразительных задач.

Новая жизнь старинного жанра означает прежде всего его симфонизацию и выход на новые рубежи экспрессии. Но и старый, извечный круг образов пассакалии не забыт. Способность создавать монообразные состояния, медитативные погружения оказалась пригодной для самых различных циклических композиций — от вокального цикла до симфонии. Практика XX века создает две разновидности формы: динамически статичную и динамически векторную. Обе они преломлены как в камерной, так и в симфонической сфере образов.

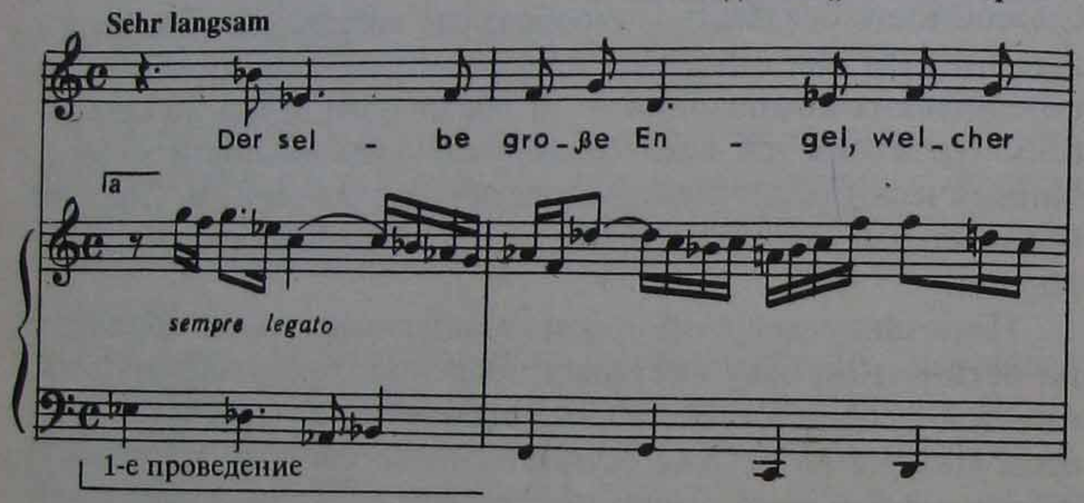
Поскольку ведущей формообразующей силой вариаций на остинатном басу выступает полифоническая линеарность, главной особенностью формы становится ее текучесть. При этом цезуры на стыках остинатно-тематических проведений используются очень экономно. Такие цезуры намечают крупные фазы формы, обозначают группировку тематических проведений.

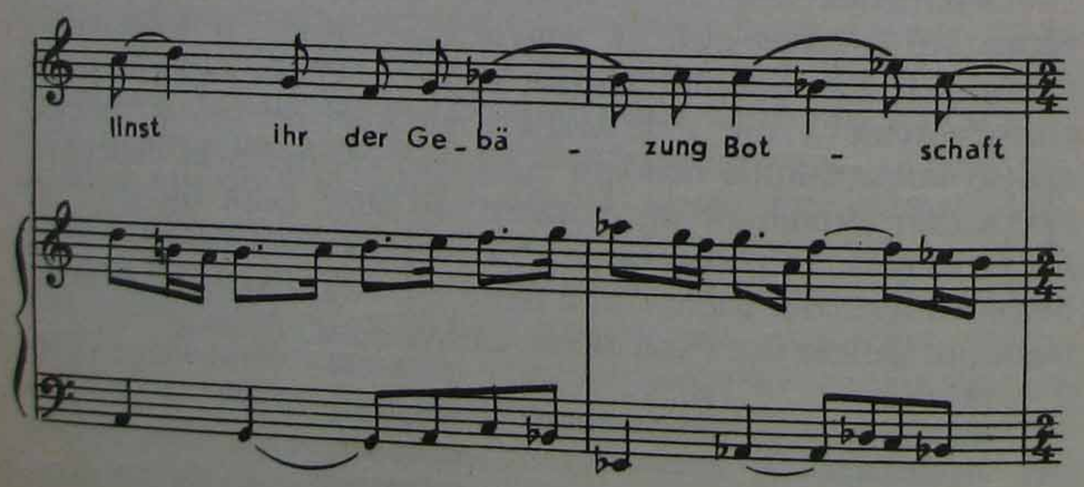
Обратимся вначале к примеру монообразного решения вариаций с basso ostinato в духе пассакалии. В вокальном цикле П. Хиндемита „Житие Марии“ первая пьеса четвертого раздела („Vom Tode Maria“) представляет собой трехчастную композицию особого рода, где контрастная середина прерывает вариации на остинатном басу. Если бы они не прерывались, то образовалась бы текучая монообразная цепь полифонических вариаций с basso ostinato. Схема всей композиции может быть выражена следующим образом:

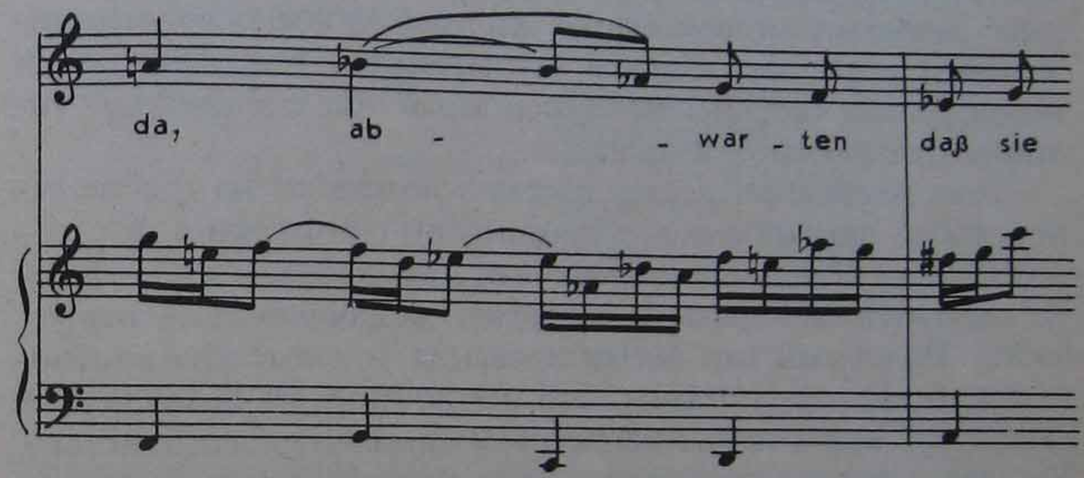
A	*B*	*A*
вариации, проведения 1—5	контрастная середина	продолжение вариаций, проведения 6—9

Поскольку в основу всей композиции положен контраст, Хиндемит крайние части строит на основе сугубо экстенсивной образности, прибегая при этом к технике удержанных противосложений. Вокальная строка — совершенно свободно развивающийся элемент формы. Она полностью подчинена смысловым эволюциям текста, несет в себе структурную оппозицию остинатности. А вот контрапункт верхнего голоса фортепиано течет непрерывно, обновляясь в течение трех проведений остинатной темы, после чего начинается точный возврат от начала.

Чтобы представить пластику развертывания этого голоса, приведем первое проведение и начало второго:







Очевидна условность разделения этой линии на участки, соответствующие ,,противосложениям“. Но Хиндемит использует повтор конкретного материала, осуществляя форму по схеме:

	d→ *с*вободный вокальный голос					*d* →			
	a	*b*	*c*	*a*	*b*	*c*	*a*	*b*	*a*
Тема остинато		T	T	T	T	T	T	T	T
5 т.		5 т.	5	5	5	5	5	5	5

середина

Вся линия фортепианного контрапункта, слагаемая из элементов *a—b—c—a—b—c—a—b—a*, воспринимается как единое развертывание, в котором точные повторы неиндивидуализированных ,,противосложений“ не воспринимаются слухом как повторения. Но ощущение экстенсивной приро-

ды формы возникает. Пример 158 наглядно иллюстрирует сугубо полифоническую природу сочетания линий, когда возможные ,,узлы замыкания" на стыках остинатных проведений просто не возникают.

Музыка XX века знает и симфонические примеры решения формы с остинатным басом в условиях принципиальной динамической статики. Четвертая часть Восьмой симфонии Шостаковича — тихий реквием — один из самых поразительных образцов ,,безвекторной" формы, воплощенной в контексте симфонического цикла и на подлинно симфоническом уровне. В отличие от рассмотренной композиции Хиндемита, пассакалия из Восьмой — политембральна, и тембровая драматургия творит ясно воспринимаемую фазовую структуру формы. Такая структура перестает быть скрытым свойством и становится фигурой формы, ее выразительным рельефом. Однако ступенчатость тембровых смен не разрушает остраненно-сокровенный тон событийной тишины трагического оцепенения.

Тема охватывает девять тактов и возникает на гребне генеральной динамической кульминации симфонии в *fff* с постепенным *diminuendo* к концу первого проведения — до *p*. Ее динамический рельеф повторяет заглавную тему первой части. Подобный тип экспонирования — следствие слитно-циклического хода формы. Это исключение из правила, оправданное конкретным контекстом симфонического целого. Впрочем, провозгласительная экспозиция темы в *f* не редкость в музыке XX века (см. у того же Шостаковича пассакалию в Фортепианном трио № 2). Данная форма содержит ряд качеств, ставших универсально значимыми в художественной практике XX века. Рассмотрим кратко эти качества.

1. В условиях оркестрового воплощения такого рода вариаций особое значение имеет тембровый план формы. Тембр может стать важнейшим варьирующим фактором, одним из рельефов формы. Это объект тщательного композиторского обдумывания. Каждая форма имеет свой такого рода ,,план", связанный с образной задачей и динамическим профилем конкретного произведения.

Пассакалию из Восьмой начинают струнные, которые на протяжении четырех первых вариаций накапливают ,,массу" контрапунктической фактуры (без роста динамики). В шестом проведении (ц. 117) единственный раз вступает солирующая валторна. Это начало новой фазы формы — вступительный его раздел; одновременно он воспринимается как *переход*. Со второго такта 7-го проведения (в ц. 118 вступает fl. pic., и начинается флейтовый раздел вариаций (три проведения — до ц. 120). За такт до упомянутой цифры вступает контрапункт кларнета. Этот тембр охватывает 9-е, 10-е и часть 11-го проведения, простираясь до середины ц. 122 и проникая в ц. 123. Кларнеты же завершают форму энгармонической модуляцией из соль-диез минора в до минор (переход к финалу). Одновременно с 4-го такта ц. 122 возникают реминисценции ведущих ранее тембров (,,покачивания" струнных, frullato флейт). Образуется зона сближения тембров, некий синтез, типичный для коды.

Тембровый план вариаций делит форму на следующие участки:

ц. 113 — 116
зона струнных,
2—5-е проведения

ц. 118 т. 3 — т. 8 119
зона флейт
3-й т. 7-го— 8-е проведения

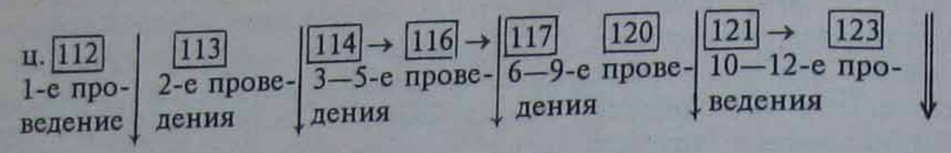
ц. 117 — т. 2 118
разделительное соло
валторны, 6-е проведение
+ 2 т. 7-го

ц. 119, т. 9 — 122, т. 4
зона кларнетов,
9 т. 8-го — 4 т. 11-го
проведения

ц. 122, т. 5 — 123
зона тембрального
синтеза, 5 т. 11-го — 12-е проведения

2. Тенденция к сугубо полифоническому решению формы в условиях отстранения функциональной гармонии классического типа рождает новое отношение к симметрии. Формы эпохи барокко, как правило, в той или иной мере фиксировали синтаксические рубежи остинатных возвращений. Стремление преодолеть эти рубежи средствами полифонии, искони свойственное таким вариациям, чрезвычайно развилось в музыке XX века. Выше отмечалась возможность принципиального вуалирования остинатных стыков на протяжении всей формы. Но в большинстве случаев *новая* форма с basso ostinato устанавливает конкретный ритм цезур, фиксирующих рубежи остинатных проведений. Прежде всего предусматривается строгая *экономия* разделительных цезур. Преобладает же пластичное протекание через возможные границы. Иными словами, совпадение разделительных моментов в остинатном басу и в варьирующих голосах — особое событие в форме. В IV части Восьмой симфонии Шостаковича ритм совпадений синтаксических за-

кругленний образует свой план формы, частично совпадающий с тембровым планом, а частично противоречащий ему:



Отделение темы от первой вариации, показ начала третьего проведения нужны для создания образа „вариационности" и одновременно „чувства экспозиции". Далее все протекает слитно до вступления валторны в начале 6-го проведения. Этот рубеж совпадает с членением тембрового плана. А рубеж, связанный с началом 10-го проведения (ц. 121) рождает ощущение репризы формы — не коды, которая начинает формироваться с середины ц. 122, а именно репризы. И связано это с восстановлением тематического значения остинатного баса, поглощенного ранее течением флейтовых и кларнетных контрапунктов. Тема остинато ушла в фон и в ц. 121 выводится на передний план с помощью канона струнных. Кларнеты продолжают свою жизнь, но теперь они уходят в фон. Формула *i-m-t* „распределяется" в форме таким образом: *i* = ц. 112 – 116; *m* = ц. 117–120; *t* = ц. 121–123. По количеству проведений: 5—4—3 (то есть убывающая прогрессия, содействующая экстенсивности). Два плана формы — источник ее внутреннего богатства. Политембральное решение вариаций с остинатным басом в музыке XX века обычно предусматривает подобное качество.

3. Симфонизация пассакалии приводит к полярному разведению семантических полей остинатной темы и варьирующих контрапунктов. При этом контрапункты могут оформляться в тематически значимые идеи, узнаваемые в дальнейшем развитии. В следующем примере цитируется введение флейтовой интонации в Пассакалии из Восьмой (потом она будет развита кларнетом). Пример этот к тому же иллюстрирует типичный способ введения нового варьирующего материала по отношению к системе остинатных проведений (см. пример 159).

Эпичность траурного „шага" остинатной темы и глубоко интимная речь контрапункта (хотя и объективированная тембром флейты) создает симфонический масштаб смыслового соотнесения.

4. Фазовая природа формы нередко выражается в особого рода внутренней цикличности, образуемой слиянием нескольких проведений. Объединения могут возникать (точнее — создаваться композиторской волей) и в тех случаях, когда разделительные грани проведений обнаруживаются последовательно и ясно (как в Пассакалии Баха). Формы

159 [Largo] 118

конец 6-го проведения | 7-е проведение

XX века располагают неизмеримо большим количеством факторов объединения. Новые вариации такого рода стремятся более четко отразить действие принципа *i-m-t.* Сама эта тенденция приводит к использованию эффекта репризности, заключительных построений типа коды. Возможно стягивание вариантных повторений в три группы, из которых явно выделяется средняя именно как контрастная середина. Такой контраст может быть создан и в условиях монодинамической формы. В Пассакалии из Восьмой 6—9-е проведения фактически образуют середину, состоящую из двух фаз — „флейтовой" и „кларнетовой", после чего канон остинатной темы воспринимается как реприза, а вся форма — как трехфазная. Но если здесь трехфазность условна, поскольку не отмечена динамическими рубежами, то в прелюдии к фуге соль-диез минор из ор. 87 Шостакович предлагает четкую трехчастную структуру со ступенчатым перепадом динамики и колорита.

Итак, вторая разновидность пассакалии в музыке XX века — динамически „векторный" тип. Названные общие закономерности вариаций с basso ostinato присущи и „векторным" формам, притом, что эта разновидность предлагает и свои специфические особенности. Во-первых, это последовательное возрастание ритмической дробности в пульсации (ритмической плотности фактуры). Во-вторых, постепенное накопление фактурной массы и постепенное же расширение тесситурного пространства формы. Здесь возможны (и желанны) не одни лишь тембральные эволюции, но, как правило, и тембро-динамические. Характер динамического профиля таких форм может быть разным. Он либо представляет собой единую волну, направленную к вершине-окончанию, либо имеет краткий спад перед концом, либо может иметь многоволновую природу или сочетать волновую природу со ступенчатыми контрастами. Чтобы нагляднее представить подобный тип новой пассакалии, обратимся вновь к Хиндемиту и Шостаковичу, которые предлагают наиболее совершенные образцы вариаций с basso ostinato.

В упоминавшемся вокальном цикле Хиндемита „Житие Марии" номер второй первой части („Die Darstellung Maria im Tempel") являет собой строго выдержанную пассакалию. Строгость заключается прежде всего в неукоснительном (и однотональном!) двадцатикратном повторении семитактного остинатного баса. Наряду с этим здесь немало новых черт, названных выше. Отметим лишь те, которые служат динамической векторности, опустив уже описанные общие для всех видов такой формы закономерности.

Пассакалия состоит из двух крупных разделов. Первый объемлет 12 проведений, второй — 8. Первый передает нарастание экстатического волнения, второй — успокоение, рефлексию. Но и первый и второй разделы имеют векторный ход, выраженный по-разному. Вокальная строка синтаксически эмансипирована, поскольку подчинена тексту, и лишь в отдельных случаях синтаксически замкнута, причем замыкания совпадают с рубежными моментами остинатных проведений. Первый раздел содержит неуклонное нарастание динамики к генеральной кульминации, осуществляемой на стыке 11-го и 12-го проведений и совпадающей с точкой золотого сечения. Остинатная тема имеет тональный центр *до*, но включает в себя все двенадцать звуков, повторяя, однако, звуки до-минорного трезвучия — *соль* и *ми-бемоль*, а также *фа* и *фа-диез* (варианты субдоминанты). Уже в этом заключается предпосылка к экспрессивному развертыванию. Но главной силой оказывается планомерное наращивание ритмической плотности: переход от преобладающей пульсации восьмыми к триольному наполнению фактуры, затем к комплементарному движению шестнадцатыми, которое и приводит к генеральной кульминации. Именно это ритмическое развитие образует фазы первого раздела. На пути к генеральной кульминации завоевываются две предварительных: первая совпадает с 7-м проведением — единственным провозглашением basso ostinato в вокальной партии; вторая попадает на конец 10-го проведения и открывает кульминационное „плато", ведущее к генеральной кульминации. Во второй части кульминация, неизмеримо более скромная, достигается в 17-м проведении, когда единственный раз возникает непрерывная пульсация восьмыми.

	I часть		
Проведения:	1-е — 4-е	5-е — 7-е	8-е — 12-е
Ритмопульсация:	преимущественно восьмыми	триолями	шестнадцатыми
Динамика:	*p→*	*mf→ f*	*mf→f→ff→fff*

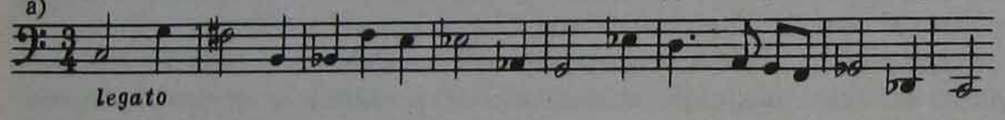
	II часть	
	13-е — 17-е	18-е — 20-е (кода)
	преимущественно прерывистая, с участием восьмых и триолей	прерывистая, преимущественно четвертями
	pp→p→mf(f)	*p→ pp*

Эта форма содержит важный, ставший универсальным, принцип варьирования basso ostinato: мелодическое развитие остинатной темы путем фигуративного опевания опорных тонов. Приведем остинатную тему и ее варианты:

Тема

П. Хиндемит. „Житие Марии"

а)



4-е проведение

б)

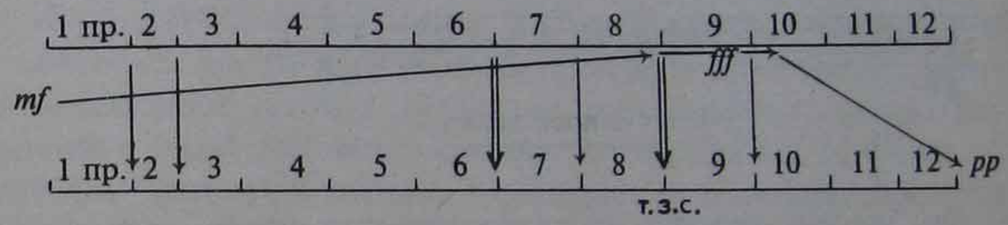
6-е проведение

в)

9-е проведение

Прием этот перенесен из эпохи барокко, но преломлен по-новому: варианты индивидуализированы и создают разнотипную экспрессию. Во второй половине XX века техника мелодических преобразований самого basso ostinato будет развита и усложнена. И связано это со стремлением к крайней динамизации формы.

Антракт к 5-й картине оперы Шостаковича „Леди Макбет Мценского уезда" служит примером симфонического решения формы. Здесь воплощено неуклонное восхождение к гигантской кульминации с последующим быстрым спадом. В форме 12 проведений девятитактной темы, и графическая схема ее динамики может быть выражена так:



Вертикальные стрелки показывают рубежи остинатных стыков. Двойная вертикальная стрелка обозначает предельно акцентированные рубежи. Но это грани формы, динамика которой взлетает как пружина, формы, не знающей цезур, выраженных паузой или остановкой.

Главной интонационно-ведущей идеей является здесь не остинатный бас, который буквально погребен под наваливающейся на него гигантской массой оркестра, а материал контрапункта, возникшего в третьем проведении:

Д. Шостакович. „Леди Макбет Мценского уезда".
Антракт к 5-й картине

Его мощное развитие на основе интонационного прорастания имеет сквозную жизнь в форме, выключаясь лишь в 7-м проведении. 7-е — 8-е проведения — предыкт к генеральной кульминации. По существу, это начало кульминационного ,,плато", ведущего к динамической вершине (первый такт 9-го проведения соответствует точке золотого сечения формы). Развитие этого материала происходит путем чисто симфонической разработки, стремящейся ,,накрыть" своей непрерывностью остинатный круговорот.

Пассакалия из ,,Леди Макбет" опирается на ряд общезначимых принципов формы единой восходящей волны:

1. Basso ostinato выполняет преимущественно конструктивно-ведущую функцию, ибо вовлечено в нарастающую массу туттийного звучания. В данном случае 8-е проведение содержит попытку ,,извлечения" остинатной темы путем передачи ее в верхний голос — корнетам. Но это лишь напоминание перед генеральной кульминацией, где все захватывает материал контрапункта.

2. Тембровая драматургия в такой форме утрачивает разделительные функции. Не колорит и расцвечивание, а неуклонное накопление оркестровой массы становится главным.

3. Постепенный рост ритмической плотности (уплотнения ритмопульсации) уступает первенство росту оркестровой массы. Уплотнение ритма может осуществляться дискретно. В данном случае оно достигает своей вершины в предкульминационной зоне (7—8-е проведения, где устанавливается ритмопульсация тридцатьвторыми). Сама же кульминационная зона связана с максимальным утяжелением фактуры по вертикали, пульсация в ней замедлена.

4. Нарастание разделительных моментов по мере вхождения в кульминационную зону отражает усиление роли тяжелой туттийной акцентности и связано с максимальной мобилизацией звуковой динамики оркестровой массы.

5. Форма может строиться на неуклонном развитии единой контртемы (по отношению к остинато), выступающей в значении сквозной интонационно-ведущей идеи, которая обеспечивает монотематическое наполнение динамического пространства.

Художественная практика XX века выводит вариации с остинатным басом из-под магнетического притяжения жанра пассакалии-чаконы. Ниже мы рассмотрим образцы вариаций с basso ostinato в системе *полиостинатных* форм. А сейчас обратимся к технике варьирования в нетрадиционной жанровой ситуации. Выбор новой жанровой сферы также был обусловлен выразительными предпосылками остинатности. Решающую роль здесь сыграла изоритмическая природа остинатных вращений. В пассакалии она традиционно направлена на сдерживание ритмической энергии. В XX веке технику изоритмии привлекают для создания повышенного тонуса ритмоэнергии. Настойчивое следование однотипных ритмических структур стало сильнейшим средством организации образов, в основе которых лежит семантика моторики, токкатной ритмоустремленности, возможно, механистичности. Интонации, выражающие урбанистический пейзаж, также могут совмещаться с принципами basso ostinato в иной ритмоэнергетической его трактовке.

Здесь открывается простор для индивидуальных решений формы. Она может опираться и на строгую систему остинатных возвращений (как это происходит в начальной фазе финала Седьмой фортепианной сонаты Прокофьева), но может акцентировать прежде всего идею *ритмоостинатности*. Рассмотрим подобный пример с точки зрения техники

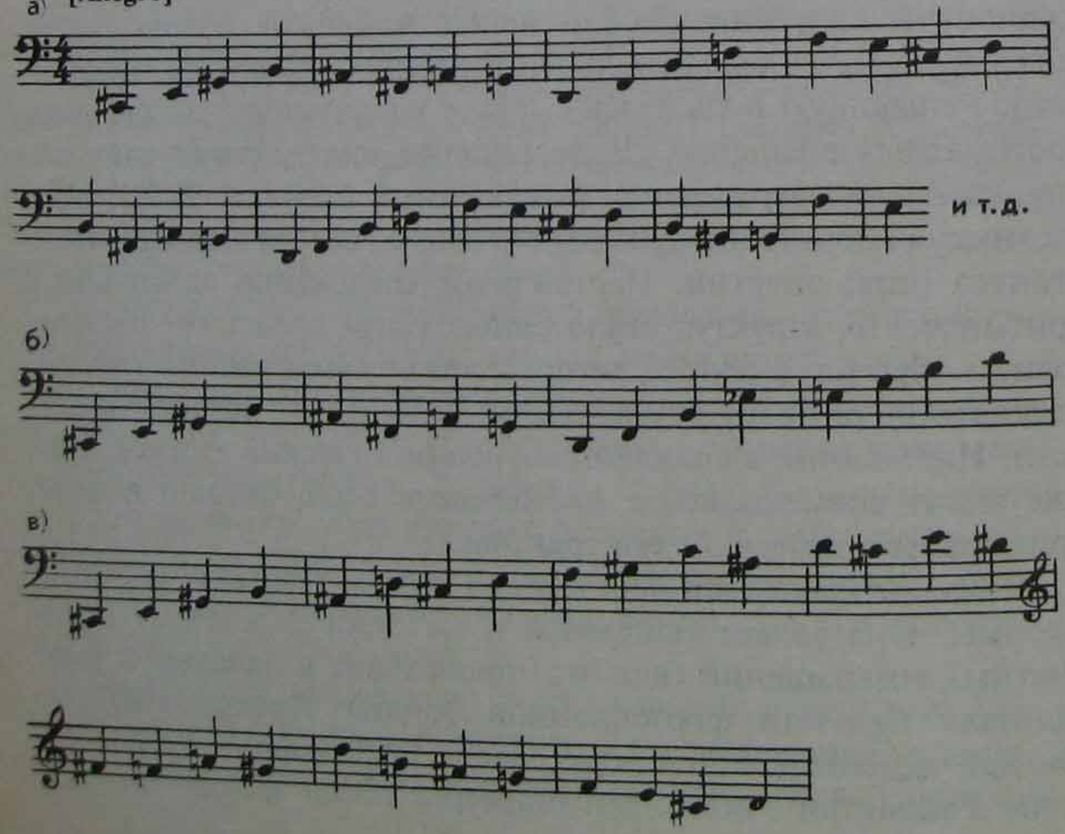
варьирования. Последняя определяет новые подходы в решении формы.

Обратимся к фортепианной пьесе Р. Щедрина ,,Basso ostinato". Название говорит само за себя, поэтому сразу обратим внимание на темповое обозначение: Allegro assai, sempre molto ritmico (♩=138—144). Невозможно представить классический образец формы в подобном темповом решении. Это естественно влечет за собой коренные изменения в отношении к остинато, которые прежде всего касаются его ритмического устройства. Образ ,,шага" сохраняется, характер же его меняется кардинально. Ритмическая индивидуализация остинато снимается, сменяясь обобщенно выраженной ритмоэнергией поступательности. И это — общее качество для всех подобных случаев. В данной же пьесе ревизии подвергается принцип структурной оформленности остинатной темы. Закрепленной структуры здесь просто нет — повторяются два, иногда неполных три первых такта остинато. Таких повторений в пьесе 16, и первые 10 предусматривают каждый раз иное ,,прорастание" из возвращенного импульса по схеме *ab*; *ac*; *ad*...

Приведем несколько примеров темы и ее вариантов:

Р. Щедрин. Basso ostinato

162
а) [Allegro]



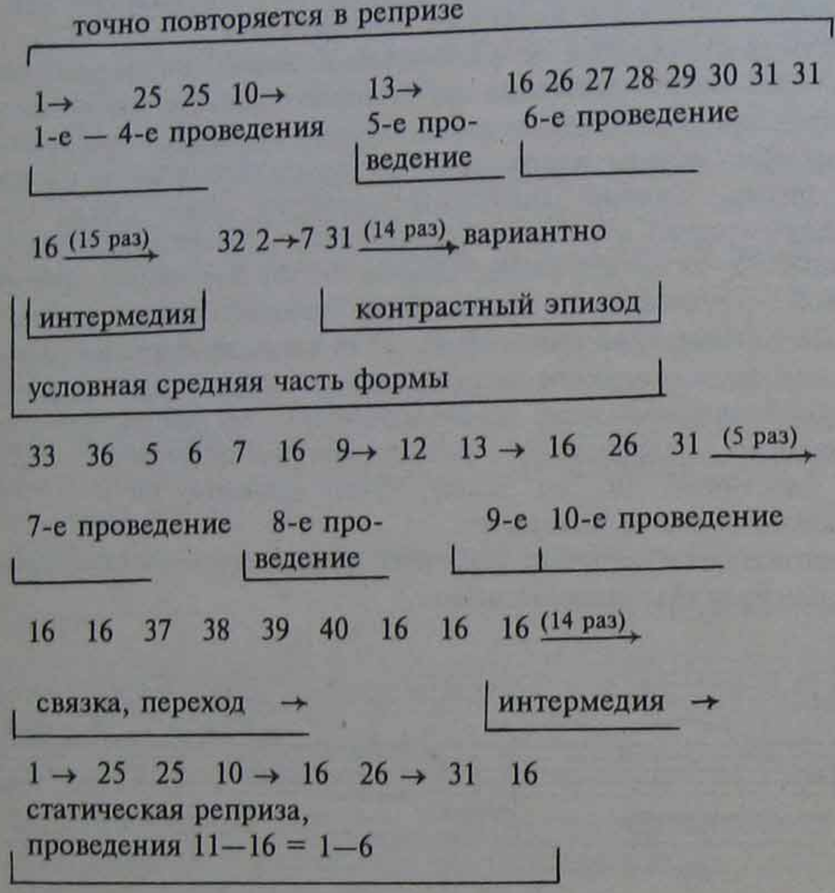
11—16-е проведения — суть точная реприза первых шести. Пример 162 показывает важную подробность техники: не конструкция темы, а лишь ее начальное (узнаваемое) *initio*, а главное, — ритм становится строго остинатным элементом. Взламывание традиционно замкнутой остинатной структуры — чисто ,,энергетический" момент формы, которую правильнее было бы назвать ритмоостинато. Именно потому, что оно устойчиво проводится в басу, ,,ритмо" превращается в ,,бассо". Отказ от закрепленной структуры компенсируется строжайшим единообразием ритма — главным носителем идеи остинато.

Диалектика стабильных и нестабильных элементов формы здесь выражена еще более отчетливо и сконцентрирована опять-таки в области ритмики. Это понятно: механический ритм баса чрезвычайно усиливает эффект остинатности. Антитеза ему должна родиться именно в стихии ритма. Верхний контрапунктирующий голос (пьеса почти целиком двухголосна) откликается настоящим ,,ритмическим каприччио". Первые 25 тактов его развертывания строго подчинены принципу межтактовой ритмической асимметрии, каждый такт имеет неповторимый ритмический облик. Ритм 25-го такта повторяется дважды, и это — сигнал к развитию через систему свободной повторности, перемежаемой ритмическими нововведениями: до конца монолитно развертываемого предрепризного раздела количество такторитмических вариантов достигает 40, но после 25-го варианта ничего ритмоиндивидуального уже не возникает.

Для наглядности приведем фрагмент начального его становления и фрагмент из середины развертывания:

163
а) [Allegro]

Если пронумеровать такты, обозначив цифрами различные и сходные ритмические структуры в них, можно получить цифровой код развития верхнего голоса. Ряд цифр зафиксирует обновления и повторы, зоны ритмических остинато в верхнем голосе. С помощью такого цифрового ряда может быть выражена схема формы (горизонтальные стрелки между цифрами означают последовательный ход ритмомотивов в указанном диапазоне либо ритмоостинатный повтор):



Важная подробность: все повторы ритмомотивов в диапазоне 1—25 тактов — это одновременно и точные звуковысотные повторы (за исключением мотива 16, бесконечно варьируемого). Точная реприза и образование ритмоостинатных вращений на основе мотивов 16 и 31 сообщают верхнему голосу черты экстенсивности, несмотря на изысканную игру ритмов. Все вместе создает ощущение именно вариационной формы с ярко выраженной неравномерностью многофазовой структуры, где часть таких фаз объединена в условную середину. Присутствие развивающих интермедий чрезвычайно усиливает фактор *m*, реализация которого никогда не порывает с чувством остинатности.

Выход вариаций с basso ostinato в новую содержательную сферу сближает их с полиостинатностью, додекафонией и серийностью. При этом форма может сохранять узнаваемые

генетические свойства, равно как и терять их, перерождаясь в иную разновидность вариационных форм. На этих вопросах мы остановимся ниже.

ВАРИАЦИИ С УДЕРЖАННЫМ МЕЛОДИКО-ТЕМАТИЧЕСКИМ РЕЛЬЕФОМ (СОПРАНО ОСТИНАТО)

Условность наименования soprano ostinato очевидна. Речь идет о такой вариационной форме, в которой неизменно сохраняется ведущий мелодический рельеф, оформленный в виде индивидуально яркой, постоянно узнаваемой темы, устойчиво повторяемой в качестве *фигуры* формы. Но тесситурное расположение этой фигуры может совпадать с позицией сопрано (верхнего слоя фактуры) и столь же естественно может находиться в одном из средних слоев ткани. Вокальная музыка знает примеры вовлечения в такую форму всех без исключения голосов, включая бас. Не случайно эта форма имеет и другое наименование — вариации на выдержанную мелодию. Но и оно не совсем точно.

Дело в том, что вариации на остинатный бас при определенных условиях также оказываются вариациями на выдержанную мелодию, в случае мелодически яркого решения остинато и соответствующего характера его присутствия в форме. Стало быть, понятие ,,выдержанная мелодия" означает *иной* тип мелоса по сравнению с традиционно-остинатным. А понятие soprano ostinato фиксирует устойчивое нахождение мелодии темы в позиции интонационной фигуры, постоянство (а не переменность) функций темы. Тема в таких вариациях — всегда условное ,,сопрано" и всегда безусловная фигура восприятия. Таким образом, ,,сопрано" — метафорическая часть определения, а ,,остинато" означает вполне определенные качества формы. Второй смысловой оттенок soprano ostinato — в его альтернативности к basso ostinato. Тема ни в коем случае не сливается с басом фактуры, даже если ее ведет вокальный бас или же один из низких инструментов.

Главным исторически сложившимся признаком этой формы является песенная структура мелодий. Это *вариации на выдержанную мелодию, тяготеющую к песенной форме, повторяемой остинатно в любом слое фактуры* (исключая собст-

венно бас). Такая композиция и ассоциируется с понятием вариаций на ,,сопрано остинато", которое вошло в обиход и стало общепринятым.

Исторические корни этой формы, по-видимому, уходят в глубокую древность, ибо связаны с куплетно-песенной структурой. Однако композиторское ее осмысление произошло довольно поздно, в ,,золотой век" гармонии. Ее предтечей из предклассического времени являются вариации на хорал, в которых использовался прием soprano ostinato. Примеры тому встречаем у Шейдта, Пахельбеля и, конечно, у Баха. В частности, его органные вариации на мелодию хорала ,,Sei gegrüsset" точно выдерживают хорал в девяти из одиннадцати вариаций. Однако обобщающий характер мелоса и природа хоральной ритмики приводят к переменности его тематических функций, сочетающих интонационно- и конструктивно-ведущие роли. Это и позволило Баху создать разные по содержанию вариации, приблизить вариационный цикл к жанру партиты. Эпоха классицизма предвосхищает появление вариаций на сопрано остинато более предметно. В строгих классицистских вариациях целые блоки цикла строятся на неизменной мелодии, которая к тому же постоянно высвечивается в любом орнаментально-опевающем кружеве варьирования. Но строгие вариации в любой момент готовы отойти от рисунка мелодии темы, более того, предусматривают обязательность таких отходов.

Вариации на выдержанную мелодию — детище первой половины XIX века. Мы встречаем их в квинтете ,,Форель" Шуберта, в ,,Сонате для юношества", ор. 118 № 1, Шумана. Но подлинным основателем формы следует признать М. И. Глинку. С его именем в первую очередь связана стабилизация формы и ее заметная роль в русской музыке XIX века. Не случайно такие вариации долгое время назывались ,,глинкинскими", пока не появились новые, совсем ,,неглинкинские" преломления этого, в сущности, универсального вариационного принципа.

Становление ,,глинкинского" типа вариаций во многом связано с историей русской оперы. Форма эта подробно описана в литературе, поэтому упомянем лишь важнейшие ее закономерности.

1. Основным жанром такой формы с сопрано остинато становится, по мнению Вл. Протопопова, *песня с вариациями,* со времен Глинки — неотъемлемый элемент русской классической оперы. Сопрано остинато — не единственный тип воплощения песни с вариациями, но весьма распространенный и органически ей соответствующий. Фактически, речь идет об особой разновидности куплетно-вариационной формы. В операх Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского она проникает в различные жанровые составляющие оперной формы: в хоры, ансамбли, сольные номера, в драматургически подвижные, многопланово организованные оперные сцены. Оперы Глинки дали толчок к развитию куплетно-вариационной формы с сопрано остинато не только в опере, но и в камерной вокальной сфере. Проникают они и в инструментальную музыку. Импульс был задан ,,Камаринской" Глинки. Позднее мы встречаем виртуозное преломление этого принципа в цикле Лядова ,,Восемь русских народных песен для оркестра" (,,Плясовая" и ,,Колыбельная"), наблюдаем проникновение этой формы в симфонию (II часть Шестой симфонии Глазунова, вступление к Третьей симфонии Чайковского). Формы с сопрано остинато описываемого типа становятся центральными для жанра фортепианной транскрипции вокальных произведений. На совершенно различных стилевых основах это преломлено в творчестве Листа, Рахманинова и других композиторов.

2. Средства и способы варьирования целиком зависят от замысла и исполнительского состава. У Глинки, несмотря на цельность его стиля, очевидны глубокие различия принципов варьирования в таких сочинениях, как ,,Баллада Финна", ,,Персидский хор" (,,Руслан и Людмила") и в четвертом разделе (,,Время гостей принимать") квартета ,,Милые дети" из оперы ,,Жизнь за царя". В первом случае очевидно воздействие текста и ,,программное" решение вариаций; во втором — чисто колористическое варьирование гармонии ради создания красочных оттенков единого образа; в третьем в куплетно-вариационную форму проникают черты сонатности и имитационного развития. Еще более разителен контраст вариационных средств у Мусоргского. ,,Исходила младешенька" Марфы и ,,Едет ён" Варлаама — полюсы в решении куплетно-вариационной формы остинато. Средств варьирования, присущих исключительно форме с сопрано остинато, не существует. Очевидно, однако, что классицист-

ский принцип орнаментального распевания опорных тонов ведущей мелодии здесь нежелателен, ибо мешает остинатности. Главные средства: а) фактурные преобразования; б) регармонизация, вплоть до изменения тональности при сохранении высотного уровня мелодии; кроме Глинки, этот прием встречается у Грига; в) полифония: смена индивидуализированных контрапунктов в вариациях, изменчивая подголосочность. Вообще, фактурные эволюции здесь очень важны, а в оркестровом решении вариационной формы огромную роль играет смена колорита. Во всех случаях существенным оказывается ,,программное" воздействие текста: достаточно вспомнить песню Варлаама ,,Как во городе было во Казани", чтобы представить принцип ,,программной" организации контраста в вариациях на выдержанную мелодию.

3. Классический тип вариаций с сопрано остинато — раздельная цикличность. Форма эта удобна для всякого рода повествовательности (в том числе и лирической), картинности. Но выразительный их диапазон, в сущности, очень велик: образы эпические и лирические, статичные и ритмодинамичные равно воспроизводятся этой формой. И во всех случаях в ней ярко выражен акцент на экстенсивности. Форма с единонаправленным динамическим вектором — большая редкость. Динамические перепады в вариациях возможны, но в целом форма тяготеет к монодинамичности. Воплощение формулы *i-m-t* чаще лишено той рельефности, которая могла присутствовать в формах с basso ostinato. И все же забота о преломлении факторов *m* и *t* — обязательное условие. Одна из вариаций чаще всего берет на себя функцию ,,активного" центра формы (выше уровень ритмической плотности, может быть — динамики, возможно выделение этой вариации средствами колорита и даже сменой тональности). Так же обязательно создание ,,чувства заключительности", возможно, даже репризности в конце. ,,Эталонный" в этом смысле ,,Персидский хор" Глинки содержит проекцию формы темы на форму вариаций. Форма темы: *a—a—b—a* — репризная простая двухчастная форма; форма вариаций: $A—A^1—A^2—(=B)—A^3$.

4. Куплетно-вариационная форма предусматривает различные усложнения. Вл. Протопопов, исследуя формы в русской классической опере, отмечает взаимодействие вариаций на выдержанную мелодию с сонатностью, рондальностью, контрастной трехчастностью, имитационностью. Вариационная цикличность в этом случае нередко оказывается рассредоточенной, но все равно преобладает в конечном ,,образе формы".

Два примера из Глинки и Мусоргского иллюстрируют возможные пути таких усложнений. Второй раздел квартета ,,Милые дети" оперы ,,Жизнь за царя" выражен в следующей схеме[10].

Вл. Протопопов приводит еще более разительный (чисто оперный!) пример усложнения вариаций с сопрано остинато, когда в форме содержится предельно выраженный ,,единовременный контраст". Склонность к полисемантическому содержанию не свойственна вариациям с выдержанной мелодией в той мере, в какой это присуще формам с basso ostinato. В этом — одна из причин предпочтительности basso ostinato для симфонического формообразования. Поэтому сцена в корчме из ,,Бориса" с песней Варлаама ,,Едет ён" воспринимается как прорыв в область крайнего выражения полисмысловых сочетаний.

5. ,,Камаринская" Глинки не является в строгом смысле вариациями с сопрано остинато. Но она блестяще вводит этот принцип в стихию инструментальной музыки, рождая одновременно новую тенденцию формы — стремление к слитности. Куплетно-вариационный принцип здесь опосредуется. Цикличность сохраняется, но уже как внутреннее

10 *Протопопов Вл. В.* Вариации в русской классической опере. М., 1957. С. 87.

качество, выраженное только через синтаксические закругления. Открытая цезура-остановка упраздняется. Собственно, эта тенденция рождается и в недрах вокальных форм (особенно тех, которые содержат усложнения). Но именно в инструментальной музыке она обретает устойчивое выражение. Более того, прежде всего здесь рождается новый тип трактовки формы с сопрано остинато. Но это уже заслуга художественного опыта XX века.

В практике XX столетия куплетно-вариационная форма не исчезает, она сохраняется в камерно-вокальных жанрах. Соответственно, сохраняется жизнь и классической разновидности форм с сопрано остинато как разновидности куплетно-вариационной. Но самым примечательным в судьбе таких форм стало их симфоническое осознание, приведшее к возникновению нового типа композиции на выдержанную мелодию.

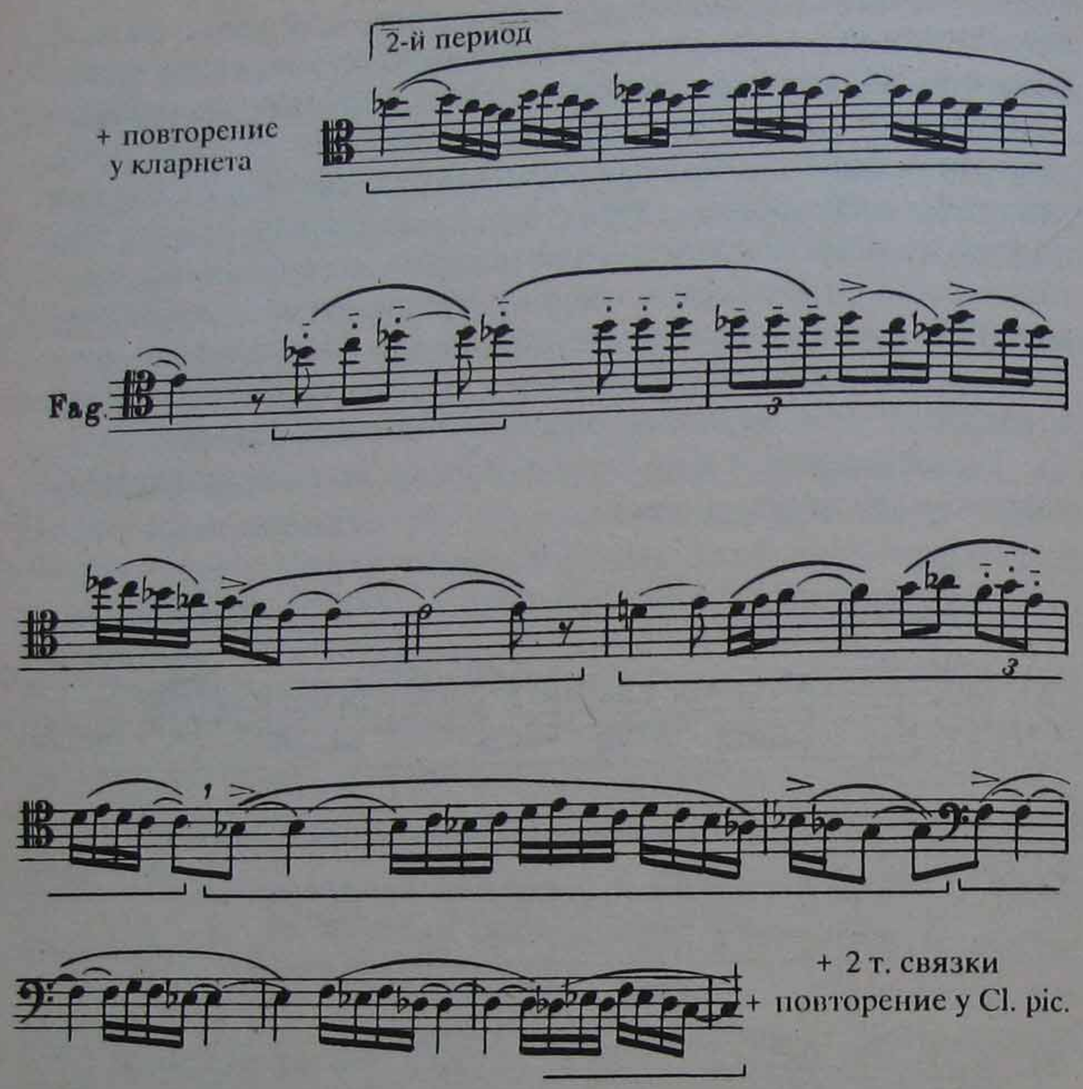
Симфонизация форм с сопрано остинато имеет сравнительно небольшое число примеров. Распространенность этого типа вариационности несопоставима с basso ostinato. Однако все немногочисленные примеры ее симфонического решения являются подлинными шедеврами музыки XX столетия и уже поэтому заслуживают пристального внимания. Принцип варьирования с сопрано остинато обретает новую жизнь в системе полиостинатных форм. Но прежде чем перейти к рассмотрению этих форм, обратимся к примерам развития классических принципов данных структур.

Прежде всего отметим две тенденции: 1) обращение к бесцезурной цикличности; 2) разрушение цикличности с целью окончательного перехода к слитно-вариационной форме. В этом, втором случае форма сохраняет лишь фазовую природу, но не циклическую. Однако обе тенденции преследуют одну главную цель — перевести этот тип вариационности из динамически статичного в динамически крайне активный вид. Во всех случаях — это форма типа „динамической волны", содержащая мощные динамические восхождения. Происходит *монументализация* формы, ее сближение с аналогичными тенденциями в области симфонического решения вариаций с basso ostinato.

Созданное Морисом Равелем в 1928 году „Болеро" не в последнюю очередь поразило современников именно формой, которая была оценена как новый тип остинатного

варьирования, не имеющий аналогов в прошлом. Первое, что поразило, — беспрецедентный аскетизм средств варьирования. Полностью исключалась какая-либо полифония. Аскетичная ритмогармония, охватывающая тонико-доминантовую связь до мажора, строжайше сохранялась на протяжении всей формы. Ритм малого барабана (двутактовая фигура) „маниакально" сохранялся до самого конца крупной композиции (как и мерные трехдольные „удары" гармонии), ничем и нигде не обогащаясь. Композитор отсек все, кроме тембро-динамических средств оркестра, которые и взяли на себя функцию обеспечения роста формы.

Такая техника базировалась прежде всего на удивительно тонкой конструкции темы:



Сложный период, состоящий из четырех предложений, излагается с повтором каждого простого периода. И это важнейший момент, определяющий характер всей формы. Две части темы разделены цезурой, объемлющей два такта. Они *всегда* сохраняются, входя в структуру и темы и вариаций. Они всегда — начало *новой* вариации, ибо *экспонируют* новую колористическую ступень фактурного контекста остинатной мелодии. И здесь композитор избирает строжайшую систему.

Тема объемлет 32 такта (по 16 в каждом разделе; с повторениями — 64 такта) и формально является ,,квадратной" структурой. Однако ощущения квадратности не возникает благодаря тонкой диссимметрии синтаксиса в предложениях (в примере отмечено скобками).

Не менее существенно, что второе предложение первого раздела темы ритмически наиболее активно из всех четырех. Показатель ритми-

ческой плотности для всех четырех предложений темы выглядит так (в числителе — количество аттакируемых тонов, в знаменателе — количество четвертей): $1=\frac{42}{24}$; $2=\frac{59}{24,5}$; $3=\frac{43}{24}$; $4=\frac{44}{24,5}$. Второй раздел темы содержит активное ладовое развитие, и возврат к начальной ритмоплотности — сдерживающий, компенсирующий момент. Второй, развивающий ладовую структуру раздел, должен был бы начаться сразу по окончании первого, как желанная ,,реализация инерции", поскольку очевидно, что высокая ритмоплотность второго предложения порождает инерцию фактора m. Но происходит иное: первый раздел повторяется снова. Момент сдерживания, внутреннего торможения вносит качество экстенсивности и огромное внутреннее напряжение, так как экстенсивность замещает ожидаемую интенсивность в развитии материала. И это сдерживание лежит в основе всей формы, как ,,напряженная конструкция", выдерживающая все динамические уровни, кроме крайнего, высшего, когда происходит прорыв в ми мажор, означающий крушение конструкции и конец процесса.

Варьирование осуществляется средствами тембровой драматургии. Оркестр использован в двух планах: как источник колорирования и как резерв массы. Последняя прирастает от вариации к вариации, неуклонно двигаясь к динамической вершине, призванной сокрушить круговорот конструкции. И все же именно колорирование оказывается фигурой формы, ,,цветная" палитра которой поражает количеством тембровых переинтонирований.

Сколько же вариаций в ,,Болеро"? Если учесть, что тема со всеми повторениями соответствует схеме *a—a—b—b* (при том, что *b* — развитие *a*, поскольку это именно сложный период, а не двухчастная форма), то полных ее проведений в целой композиции всего четыре. Однако Равель строит форму так, что каждый этап этой четырехфазной структуры становится *новой* вариацией. Таким образом, уже первое изложение темы выглядит так: *a—a* (вар. 1) *b* (вар. 2) b (вар. 3). А вся конструкция ,,Болеро" имеет следующий вид:

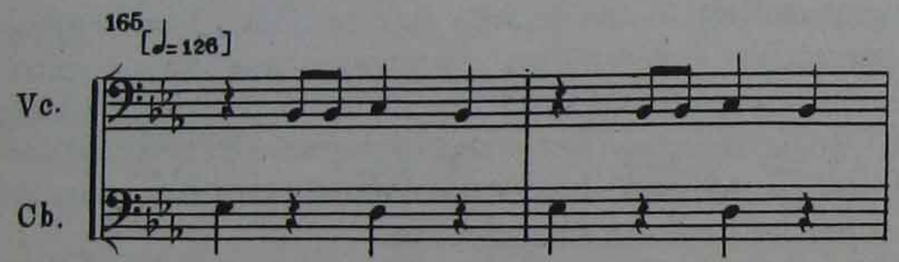
		2		4		6		8	
4 т.вст.+16 т.	2+16	2+16	2+16	2+16	2+16	2+16	2+16	2+16	2+16
a	*a*	*b*	*b*	*a*	*a*	*b*	*b*	*a*	*a*
C-dur	вар.1	2	3	4	5	6	7	8	9

10		12		14		16	17		18
2+16	2+16	2+16	2+16	2+16	2+16	2+16	2+16	8	6т.
b	*b*	*a*	*a*	*b*	*b*	*a*	*b*	*E-dur*	*C-dur*
10	11	12	13	14	15	16	17	кульм.	закл.

Невозможно разделить эту цикличность на более крупные фазы, ибо динамика растет неуклонно вверх. В вариациях 16 и 17 происходит внезапное структурное ускорение движения к кульминации: впервые *a* и *b* идут подряд (без прослойки повторением *a*). Это — мощное повышение экспрессии и предвестие крушения ,,рокового порядка".

Форма, изобретенная Равелем, получила блестящее развитие в ином выразительно-смысловом ключе — в разработке первой части Седьмой симфонии Шостаковича. Сопоставление этих композиций позволяет увидеть способность такого типа формы к различным индивидуальным преломлениям.

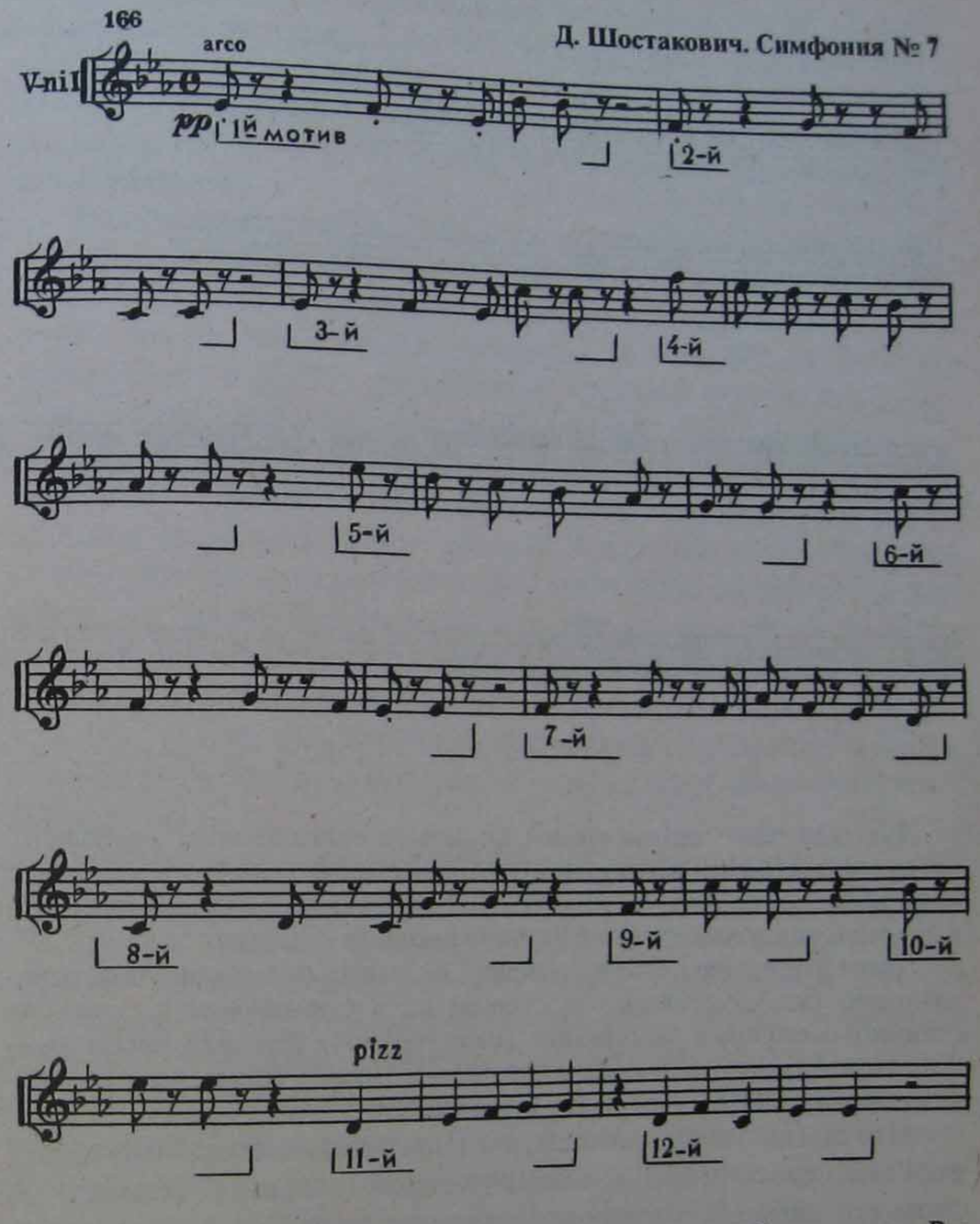
Подобно равелевскому ,,Болеро", здесь также две сквозных остинатных конструкции, живущих в постоянном контрапункте: мелодия темы и ритмоформула (тоже двутактная) малого барабана. У Равеля остинатна и гармония со своим мерно повторяемым ритмом. Здесь же, в четвертом проведении возникает устойчивый контрапункт остинатной структуры, остинатно присутствующий до самого конца.



и т.д.

У Равеля перед каждым проведением двутактовое вступление, у Шостаковича — полуторатактовое. Здесь также вся композиция строится как неуклонное восхождение к кульминации, точнее, к гиперкульминации, на гребне которой происходит крушение тематической формы и остинатной ротации. Момент этот, как у Равеля, совпадает с разрывом стального кольца главной тональности (здесь — ми-бемоль мажор) и ослепительной вспышкой новой (ля мажор). Как видно, сходств много. Но различий еще больше.

Равелевская тема конкретна в жанровом определении. Это танец. Танцевальна и ритмоформула малого барабана, также в стихии болеро. Жанровое склонение темы Шостаковича, по существу, неопределенно. Ритмоформула малого барабана маршеобразно механистична. Но сама мелодия имеет черты песни (песенки!), марша, речитации, даже некоей танцевальности. Перед нами ,,жанровая химера", собирательный образ вселенского примитива. Равелевская тема опирается на одиннадцать звуков, у Шостаковича — ни на йоту не отклоняется от семиступенной диатоники. Слитная пластика равелевской мелодии оформлена в строгую песенную форму. Форма Шостаковича саркастично-песенна. Она не делится на строфы-предложения и состоит из двенадцати мотивов, разделенных глубокими цезурами (за исключением 7-го и 8-го мотивов, идущих слитно):



Нелепый ,,хоровой" каданс завершает тему наподобие припева. Все мотивы ошеломляюще банальны, но их тематическая соединенность — уникальное порождение ,,изыска· искусства". 12 мотивов в теме — 12 тематических проведений в форме. Если учесть, что 7-й и 8-й мотивы слиты, цезурами отделяются 11 микрочастей темы. Это соответствует 11 вариациям. Цифровые переклички не случайны — они отражают общее стремление к механистической симметрии. Вариации Шостаковича лаконичнее ,,Болеро" и за меньший отрезок времени достигают еще большего динамического уровня кульминации. Происходит это, в

частности, за счет введения новых, ,,стимулирующих" экспрессию контрапунктов. Кроме указанного в примере 165, приведем следующие:

Все они тоже организованы на основе остинатности, но каждый соответствует своей вариации. Лишь ,,сквозной" контрапункт звучит постоянно. Он прерывается кадансами, повторяется 140 раз в высотной настройке, продолжаясь (после 10-й вариации) у ударных.

Такое количество ostinato наводит на мысль о действии полиостинатности, как и у Равеля. От строгой полиостинатности эту технику отличает постоянное возрастание (изменчивость) звуковой массы компонентов. Строгое же полиостинато подразумевает сохранение *всех* параметров остинатных элементов в процессе их жизни в форме.

Что же до тембродинаки, то Шостакович более интересуется не красочной, а семантической стороной тембра. В этом его коренное отличие от Равеля: если Равель расцвечивает остинатный ритм барабана духовыми, то Шостаковичу это не нужно — ему необходим ритм как таковой. Включение нового контрапункта, а с ним и тембра, означает не новый ,,цвет", а новую смысловую грань (см. струнные и дерево в 10-м проведении, ц. 39). Не колористическое расцвечивание, а смысловое оттенение включено в главный процесс постепенного и неуклонного накопления звуковой

массы. В самых общих чертах принцип оркестрового мышления перекликается с пассакалией из ,,Леди Макбет". Но именно форма здесь творит совершенно иной образ. 12 проведений строго возвращают 20,5 тактов темы, каждому проведению предшествуют 1,5 такта вступления, каждое завершается однотипной каденцией. Возникает симметричная цикличность, в данном случае подчиненная семантике механистичности.

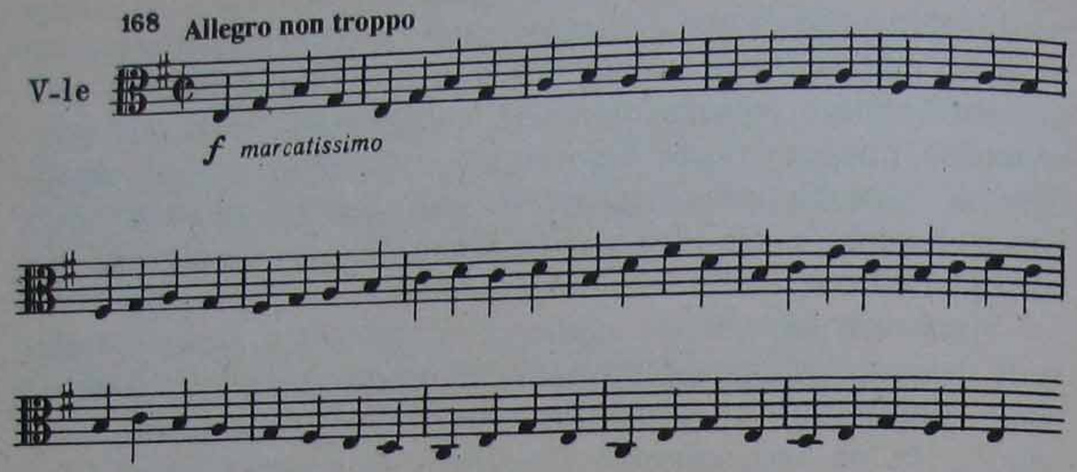
Знаменитый ,,образ нашествия" — часть монументальной формы со сложной интонационно-образной драматургией. Вариации завершаются наподобие равелевского ,,Болеро", но не замыкаются. Вспышка ля мажора после 12-го проведения (ц. 45)— грандиозный перелом в развитии и переход в собственно разработочную фазу I части симфонии.

Предприняв столь замечательный опыт симфонизации вариаций с сопрано остинато, Шостакович более не обращался к подобной форме. Но уже в следующей — Восьмой симфонии он предлагает принципиально новое решение идеи сопрано остинато, создавая форму, лишь генетически отразившую вышеописанную технику. В третьей части Восьмой он строит слитно-вариационный процесс, объединяя принципы сопрано остинато и ритмоостинато и предвосхищая ту технику, которая наблюдалась в ,,Basso ostinato" Щедрина.

Третья часть Восьмой являет собой трехчастную композицию, где крайние части — вариации — обрамляют контрастную середину. В принципе такой тип композиции известен со времен Бетховена. Шостакович обращается здесь к неведомой ранее *слитной* нецикличной форме с сопрано остинато. Две фазы вариаций (до середины и после нее) — это две огромные восходящие волны стремительного токкатного движения, каждая из которых достигает своей генеральной кульминации (решающая — в конце второй волны и всей формы). Первая фаза объемлет 327 тактов, вторая — 135. При этом второй ,,ход" вариаций достигает большей динамической вершины, хотя развитие также основано на постепенном накоплении ,,массы".

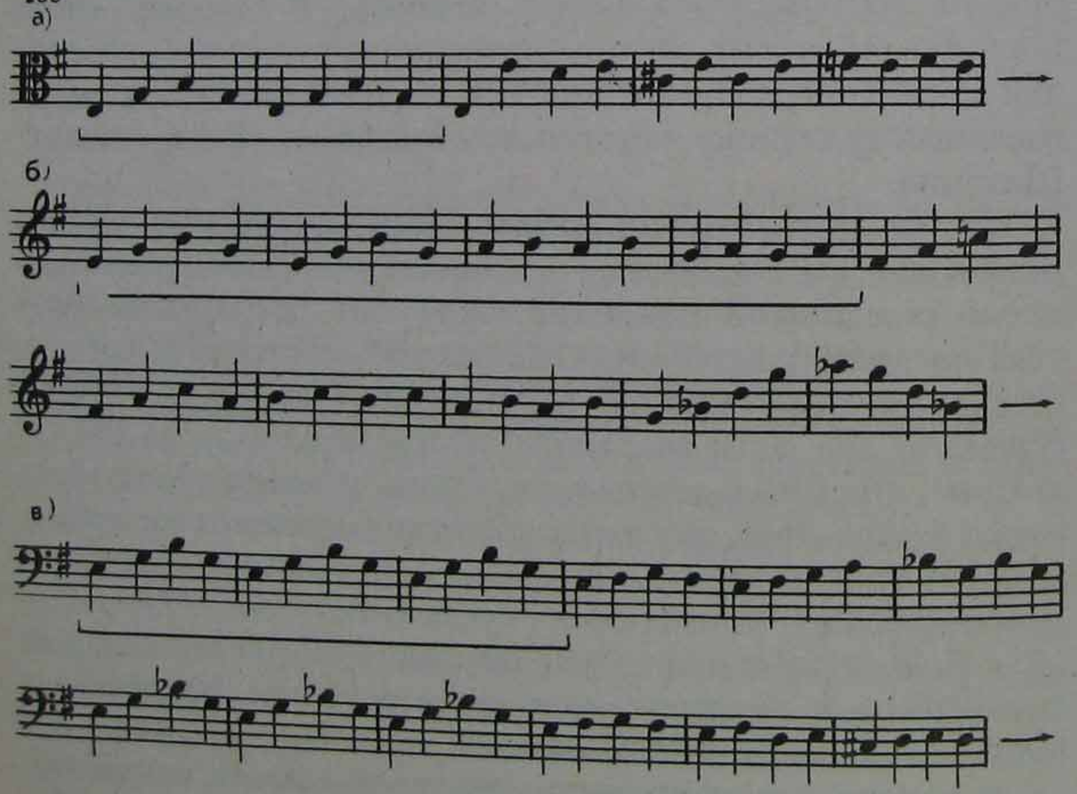
В основе вариаций лежат два тематических материала, по-разному развивающихся в форме. Первый материал разомкнут. Его начальные обороты остро характерны (но лишь они!), всегда узнаются при повторениях:

168 Allegro non troppo



Жизнь этой темы в форме связана с техникой интонационного прорастания. Все ее возвраты повторяют лишь начальную фазу линии (от 12-ти до 2-х тактов), после чего наступает новое развитие. Например:

169



Остинатным здесь оказывается ритм, всегда ровно поступательный, предельно механистичный, и высотное положение отправной интонации — всегда от ми-минорного трезвучия, кроме финального проведения у литавр: трезвучие соль минор.

Второй тематический материал предельно лаконичен и состоит из двух пронзительных возгласов, появляющихся всегда в одном высотном и ритмическом виде, но с постоянными ритмо- и тембро-динамическими превращениями, в кульминационных зонах — с аккордовым утяжелением. Вот ее основной вид:

170

Абсолютная тождественность всех ее повторений нарушается лишь в конце всей композиции, и это означает изжитие инерции, кризисный (и конечный) момент остинатного развития.

Самым поразительным в этой форме является полная непредсказуемость возвращений initio токкатной темы и темы-возгласа. Эта вторая тема появляется то вместе с initio первой, то возникает в середине ее развертывания, то завершает этап развертывания перед следующим initio первой темы. В результате движение, закованное в броню ритмической системности, развертывается как непредугадываемая стихия, грозная и в своей механистичности, и в непредсказуемости.

Лучше всего можно представить эту форму, выразив ее схемой, фиксирующей отношения обоих тематических материалов. Следует учесть, что и в первой и во второй цепи вариаций присутствуют разработочные вклинения, взламывающие остинатную ротационность. Это зоны выхода из „линейного сдерживания“ громадной энергии токкатной темы. После них возвращение начального initio воспринима-

ется как реприза и кульминационный момент („качеством репризности“ обладают обе фазы вариационного процесса[11]).

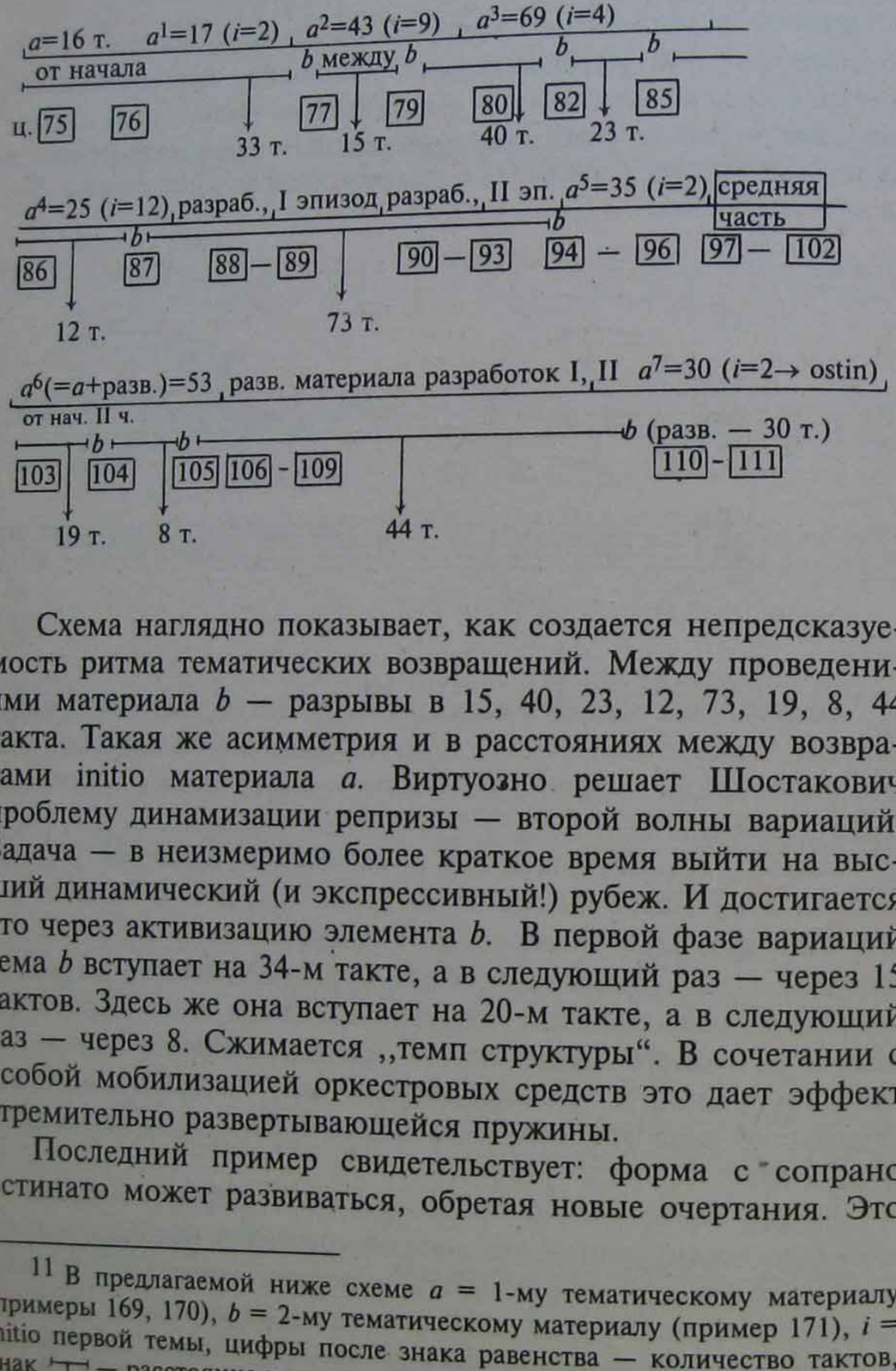


Схема наглядно показывает, как создается непредсказуемость ритма тематических возвращений. Между проведениями материала *b* — разрывы в 15, 40, 23, 12, 73, 19, 8, 44 такта. Такая же асимметрия и в расстояниях между возвратами initio материала *a*. Виртуозно решает Шостакович проблему динамизации репризы — второй волны вариаций. Задача — в неизмеримо более краткое время выйти на высший динамический (и экспрессивный!) рубеж. И достигается это через активизацию элемента *b*. В первой фазе вариаций тема *b* вступает на 34-м такте, а в следующий раз — через 15 тактов. Здесь же она вступает на 20-м такте, а в следующий раз — через 8. Сжимается „темп структуры“. В сочетании с особой мобилизацией оркестровых средств это дает эффект стремительно развертывающейся пружины.

Последний пример свидетельствует: форма с сопрано остинато может развиваться, обретая новые очертания. Это

---

[11] В предлагаемой ниже схеме *a* = 1-му тематическому материалу (примеры 169, 170), *b* = 2-му тематическому материалу (пример 171), *i* = initio первой темы, цифры после знака равенства — количество тактов, знак ⊢15↓ — расстояние в тактах между проведениями материала *b*.

означает мобильность принципа, его готовность к дальнейшей эволюции. Следовательно, форма эта содержит потенциальную актуальность и возможную перспективу дальнейшего использования. Ниже мы остановимся на случаях преломления формы с сопрано остинато в системе полиостинатности.

ПОЛИОСТИНАТНЫЕ ФОРМЫ

Принцип полиостинатности оформился в XX столетии. Само наименование свидетельствует о действии, синхронном и последовательном, нескольких остинатных элементов в процессе формообразования. Сам принцип полиостинатности, конечно, родился значительно раньше. Его проявления мы встречаем в старинных полифонических формах. Рассмотренная выше Пассакалия до минор Баха в двух последних вариациях также содержит (хотя и непоследовательно выраженное) остинатное движение в контрапунктирующих голосах, налагаемых на сохраняемый бас.

Однако полиостинатные формы XX века подразумевают тотальное проникновение остинатности, его многообразную выраженность в объеме целой формы. Это связано с расширением представлений о самой технике конструирования линий и пластов, вступающих в контрапунктическую связь в условиях новой остинатности. Поэтому прежде всего следует представить принципы техники, лежащей в основе такой формы. Принцип полиостинатности достаточно универсален и может быть в той или иной мере включен в самые различные формы. Важно, что он способен выступить в роли ведущей (и единственной) формообразующей силы, пронизывать целую, достаточно пространную композицию. В этом случае он аккумулирует в себе новое отношение к остинатности, расширяющее возможности ее использования.

Полиостинатность может быть рассмотрена как в вертикальном, так и в горизонтальном параметрах. *Полиостинатная техника — это соединение в контрапункте различных остинатно организованных линий и пластов.* Но это также и чередование различных, порою интонационно весьма контрастных „остинатных периодов“ в ходе развертывания линий и формы в целом. Полиостинатность предусматривает проникновение остинато во все слои фактуры. В этом случае

с его помощью формируются ведущие тематические рельефы, равно как разного рода фоновые и комплементарно-сонорные контрапункты. Полиостинатность порождает также различия в конструктивных принципах организации остинатных линий и пластов: они равно допускают классически строгую повторность и привнесение элементов мотивной вариантности. Такие линии могут включать и ритмическую эволюцию. Иными словами, остинатные линии обретают способность к *развитию* (что вовсе не согласуется с классическим пониманием остинатности, как некоего ,,антиразвития"). Такое развитие, однако, не должно приводить к разрыву с ,,образом" остинатности, который привлекается для воссоздания конкретной семантики.

Остинатно организованные линии и пласты, комплектующие полиосинатную форму, имеют два основных структурных вида: они могут соответствовать понятиям *строгого* и *свободного остинато*. Под строгим остинато подразумевается классическая система неизменных повторов мотивных или более широких образований. Строгое остинато имеет свои разновидности. Оно может быть: тематическим и нетематическим (иначе — содержать интонационно-ведущее и подчиненное начало); распространить свое воздействие на всю форму в целом и выступить в качестве основной силы формообразования либо играть роль лишь на ограниченном участке формы. Строгое остинато дифференцируется и с количественной стороны: разное количество повторов (так же, как и различный объем самой остинатной темы) во многом определяет формообразующую роль данного остинатного элемента. Наконец строгое остинато допускает различные фактурные воплощения: в виде одноголосной линии, а также в виде полифонического или аккордово-гармонического пласта.

Свободное остинато — явление качественно новое, введенное в музыкальную практику Стравинским. Оно естественно возникло из контекста мелодического мышления Стравинского и отразило его стремление к экстенсивному мелосу. Однако, родившись в недрах конкретного стиля, свободное остинато обрело характер новой универсалии.

Под свободным остинато подразумевается такая система последовательных повторений материала, которая предусматривает различного рода вариантность *внутри* остинато.

Так же, как и строгое, свободное остинато может быть тематическим (весьма часто) и нетематическим. Но в обоих случаях действует обязательное правило: свободное остинато допускает ту степень вариантности, при которой отправная ячейка (повторяемый материал) не претерпевает глубинных образных изменений. Вся линия такого остинато сохраняет цельность, единство образного смысла и лишь подсвечивается в процессе развертывания с помощью тончайших модификаций звуковысотного, ритмического, структурного или тембрового порядка.

Свободное остинато включает ту же систему различий, которая отличала строгое остинато. Кроме того, свободное остинато имеет специфические разновидности, присущие ему одному. В принципе количество вариантов воплощения идеи свободного остинато весьма велико, но все они могут быть сведены к нескольким основным видам.

Прежде всего свободное остинато различается по признаку *непрерывности* и *дискретности*. Дискретное остинато является производным от строгого. Суть его в том, что в систему повторяемых мотивных ячеек вносится ритмоструктурная вариантность. Непрерывность, а также периодичность повторов остинатных элементов может быть нарушена. В результате линия остинато становится разорванной, как бы спонтанно-импровизационной.

Следует различать *мотивно-вариантное* и *структурно-вариантное* остинато. В первом случае процесс остинатных повторений включает в себя непериодично возникающие тончайшие изменения звуковысотной линии и ритмического рисунка отправного мотива. Во втором остинатность подразумевает возможность усечения исходного материала, его ,,лаконизации" в процессе остинатных вращений.

Наконец, к категории свободного остинато относятся все случаи *контрастно-мотивных* остинато, когда в основе исходного материала для остинатных возвращений лежит не один мотив (фраза), а несколько. Их чередование регулируется художественной волей композитора и, как правило, непреследует цель создать эффект импровизационности, непредвзятого развертывания, особой ,,игровой неожиданности". Контрастно-мотивные структуры в основном образуют дискретное остинатное развертывание линии (пласта).

Реальное воплощение принципа полиостинатности в му-

зыке XX века свидетельствует о разноплановых возможностях этой техники. Преломляясь в различных стилях, она демонстрирует свой универсализм в создании различных образных значений. Достаточно многообразны воплощения этого принципа и в конкретной форме. Принцип полиостинатных форм в большинстве случаев зиждется на общих основах вариационной формы, привнося в нее свои оттенки. Таким образом, *полиостинатная форма — это разновидность вариационных форм, опирающаяся на проникновение остинато во все слои музыкальной ткани и на различные, действующие в единой форме принципы конструирования остинатных линий и пластов.*

Конкретное рассмотрение примеров поможет лучше осознать технику формообразования на основе полиостинатности. Обратимся вначале к музыке Стравинского — основоположника этой формы.

„Шествие старейшего-мудрейшего“ из „Весны священной“ — пример полиостинатной формы с участием basso ostinato. Басовая остинатная тема — варварски-суровая, „ревущая“ мелодия туб проводится в форме шесть раз и выглядит следующим образом:

171

Тема туб необычайно выразительна. Она ничего общего не имеет с „пассакалийными“ темами, благодаря замене традиционного ямба на хорей. В ее тяжести и дикой заклинательности таится образ некоего „правремени“. Это именно тема-образ, то есть интонационный рельеф, а не только конструктивно-ведущее начало.

Отметим вначале специфику трактовки строгого остинато. Она связана с метрической переменностью: в ц. 70 на смену 4/4 приходит размер 6/4. Это не может не отразиться на распределении метрических акцентов в остинатно повторяемой теме. В последних трех проведениях они постоянно сдвигаются, ибо на метрически сильные доли каждый раз попадают другие звуки. Тема приобретает более „скользящий“ характер, что способствует нарастанию устремленности общего движения к окончанию. Остинатный бас с ц. 70 начинает тонуть в громогласном кластере движущихся пластов и присутствует уже в качестве конструктивно-стержневого начала. Таким образом, даже строгое остинато у Стравинского включает элементы вариативности, то есть содержит внутреннее развитие. Такое строение остинато можно назвать *метрически-вариантным.* Оно остается строгим лишь потому, что в целом периодика повторений и мелодический рельеф ни в чем не нарушаются.

Но главная стилевая особенность нового претворения строгого остинато заключается в принципах построения многоголосия. Вот здесь полиостинатность выступает в полном своем виде. Прежде всего она выражена в стремлении к остинатности *всех* (или почти всех) голосов и пластов, комплектующих ткань.

В „Шествии старейшего-мудрейшего“ остинатному басу постоянно противостоит остинатно же повторяемый „заклинательный“ мотив валторн.

172

Временные расстояния между повторениями приведенного мотива каждый раз различны; таким образом, это — типичный образец дискретного остинато. По типу оно наиболее близко строгой разновидности дискретного остинато. Зато другой тематически значимый элемент, появляющийся в ц. 70, — возглас трубы piccolo — повторяется строго остинатно. Точно так же организованы ритмические формулы ударных на протяжении всей части, и модификация ритмических рисунков целостного пласта ударных осуществляется лишь путем прибавления новых инструментов с их остинатными же ритмическими мотивами. Строгим остинато преимущественно отмечен также пласт деревянных духовых, и это — типичный пример фактурно-наполняющего остинато. Некоторая свобода отличает лишь пласт струнных в ц. 70. Но здесь композитор с помощью полиостинатного контрапункта создает сонорно-кластерный эффект, динамически активный и впечатляющий.

Подход Стравинского к формам с soprano ostinato во многом аналогичен его технике обработки basso ostinato. Обратимся к „Танцу кормилиц“ из „Петрушки“. Этот номер балета написан в форме двойных вариаций, где варьирова-

ние осуществляется по принципу soprano ostinato. Главная его особенность — проникновение принципа остинато в структуру всех комплектующих ткань голосов и пластов. Приведем основные тематические интонации и те устойчивые элементы фактуры, которые выступают в виде остинатно организованных контрапунктирующих пластов:

173

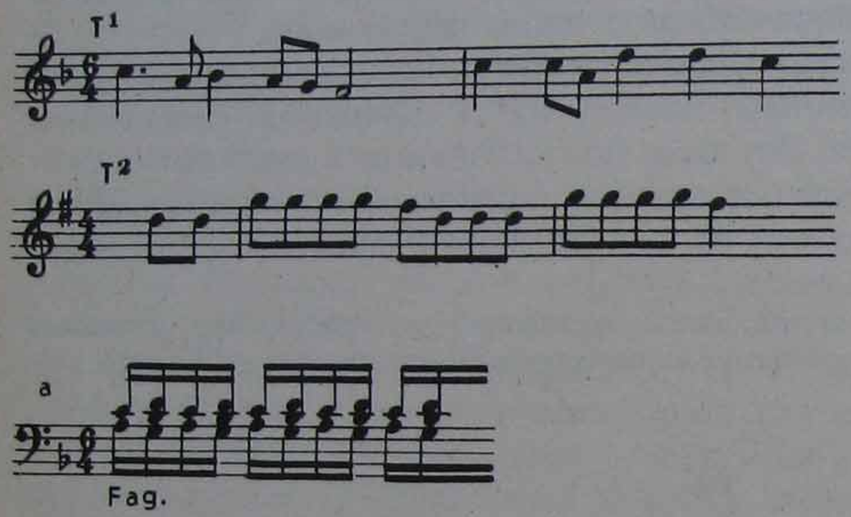


Схема этих двойных вариаций, в основе которых лежит постоянная перестановка цитированных элементов, выглядит следующим образом:

ц. 90 т.1—3	90 т. 4—6	90 т.7—10	91
b (V-ni)	T_1 (Ob.)	*b* (V-ni, Ob.)	*b* (Ob.)
a (Fag.)	*a* (Fag.)	*a* (Fag.)	T_1 (Cor.)
			a (Fag.)
F-dur →			

92	93 — 94	95
T вст. (Fl., Fl. pic. — канон)	T_1(V-ni I,II, Cor. I)	Остинатно-гармоническая интермедия с сохранением элемента
b (Ob.)	*b* (Ob.)	*a*
T_1 (V-ni I, Cor. I)	a^1 (Cl.)	
a (Fag.)	*c* (Tr-be, Pist.)	
F-dur →		

96 т. 1—4	96 т. 5—9	97 т. 1—6
T_2 (первое экспонирование в гомофонном роде, Ob., V-ni I, Vc.	T_2 (Fl., Cl., Tr-be, Arpa)	d_1 (V-ni I, II)
	d(V-ni I,Vc.)	T_2 (Tr-bc)
G-dur	*C-dur* →	

97 т. 7—10	98	99
T_2 (Fl., C. Ingl., Cl., V-ni I, V-le)	T_1 (V-ni I, Vc.)	T_1 (fl., V-ni I, II, Vc.)
d_2 (Ob., Fag. I, V-ni II)	*a* (Pist., Tr-be)	a_2 (Cor., Pist., Tr-be)
C-dur	T_2 (Cor.)	T_2 (Tr-ni)
	F-dur →	

Отметим важное нововведение: во-первых, форма вариаций с soprano ostinato становится принципиально *слитной*, во-вторых, она обнаруживает способность включать интермедийные построения, разрывающие непрерывность повторений ведущего тематического рельефа; в данном случае интермедия в ц. 95 разделяет две тематические сферы и предшествует появлению T_2.

В сущности, тематические проведения здесь можно назвать строго остинатными лишь условно, ибо временные расстояния между проведениями меняются. Но поскольку тематические ostinati являются раз-

вернутыми мелодическими образованиями, важнейшим обстоятельством становится не беспрерывная повторность, а точная, инвариантная. Таким образом, традиционным признаком данной формы остается лишь неизменность повторяемой темы (тем). Кроме того, в систему ограничений строго остинатных повторов Стравинский вносит еще одну вольность — тональные смещения. Вторая тема, в частности, проводится в соль мажоре, до мажоре и фа мажоре. Наконец, система тембровых переодеваний темы потребовала постоянной передачи ее разным инструментам, и здесь фактически мы можем говорить о той разновидности строгого остинато, которую следует определить как *тембро-вариативную*.

Более строго выдерживаемые остинатные пласты мы встречаем в комплектующих фактуру фоновых контрапунктах. Причина этого — в краткости мотивов, подчеркнуто ротационной природе конструкции линий. Мелодически наиболее развитые пласты (в примере 173 — элементы b, d_1) организованы по принципу метрически-вариантного строгого остинато.

Итак, на протяжении всей формы действует принцип одновременного звучания нескольких строго остинатных линий, сцепленных контрапунктически. В эту тотально-остинатную систему Стравинский вводит также и свободно развивающиеся мелодические элементы (пласт кларнетов в ц. 93 и реминисценцию вклинивающейся первой темы „Петрушки“ — $Т_{вст.}$). Эти привнесения активизируют движение, придают оттенок свободной импровизационности, рождают гармонию стабильных и нестабильных компонентов.

Полиостинатная вариационная форма с участием свободных ostinati — одно из наиболее ярких новшеств Стравинского. Он развивает устоявшуюся традицию русской музыки и также обращается к форме с soprano ostinato. „Пляски щеголих“ из „Весны священной“ отличаются от рассмотренного выше „Танца кормилиц“ прежде всего тем, что в „Плясках“ решающей формообразующей силой оказывается не строгое, но *свободное* остинато.

В примере 32 цитируется главная тема „Плясок“, звучащая у альтовой флейты. Мелодия эта является неизменно присутствующим тематическим рельефом формы. Это материал soprano ostinato. Очевидно, что коренной принцип вариаций на soprano ostinato преобразован путем привнесения элементов развития в сам процесс остинатных повторов мелодической темы, то есть элементов внутритематического (а не только гармонического, колористического, контрапунктического) варьирования. От композитора требуется большая осторожность, ибо такой путь легко приводит к „выпадению“ из намеченной формы. Обращение к *микровариантности* не должно привести к разрыву с идеей *остинатности*. И композитор словно идет по канату, с высокой точностью удерживая равновесие: нигде не нарушается ни звуковысотность, ни ритм найденных мотивов, все они, взятые в отдельности, повторяются абсолютно точно. Условно говоря, „количество вариационности“ благодаря этому резко возрастает, возрастает и динамическая устремленность всей формы, обретающей слитный характер. Так свободное остинато приводит к смене формообразующих принципов в исторически отстоявшихся композиционных планах.

Вторая тема, появляющаяся как эпизод в процессе остинатно-вариационного развития первой и названная нами темой лишь в силу ее яркости и мелодико-тематической развернутости, живет в форме по совершенно тем же законам структурно-вариантного остинато („хор“ труб в ц. 28—29; мелодия темы, пример 176 — $Т_2$).Как и в первом случае, данный прием обеспечивает великолепную пластику игрового хороводного движения, импровизационную раскрепощенность.

„Весенние гадания“ и „Пляски щеголих“ вместе образуют двухчастное контрастно-составное единство. Основной тематизм „Плясок“ зарождается именно в „Гаданиях“, постепенно. В определенном смысле это отступление от принципов вариационных форм, где обычно тема вводится как совершенно сложившаяся данность. Главный ритмоэлемент формы, обеспечивающий непрерывное пульсирование, рождается в средней части „Гаданий“:

174

На его основе строится непрерывное строгое остинато „Плясок“. Оно возникает в первом же такте, образуя непрерывную. линию, обрывающуюся лишь с окончанием формы и повторяясь 102 раза. Это строгое остинато выполняет функцию конструктивного стержня вариаций.

Перед нами совершенно необычный слитный вариационный цикл на основе свободно трактованного soprano

ostinato с участием строгого остинато. Последнее постоянно (кроме заключительной фазы формы, где оно попадает в партию тубы) звучит в среднем регистре и условно может быть названо tenore ostinato.

Так Стравинский переосмысливает восходящие к эпохе музыкального возрождения традиции. Его инструментально-игровое tenore ostinato удивительно тонко „привязывается“ к хороводной системе интонаций „Плясок“, сообщая всему движению симметричность упругого остинатного ритмовращения и неуклонную поступательность. Это конструктивно-несущий стержень, обволакиваемый кружевом тематических (интонационно ведущих) и побочных (фоновых) голосов и пластов.

Другой важнейшей особенностью этой вариационной формы является постоянное обновление и наращивание контрапунктов, орнаментирующих, опевающих и даже гармонизующих тему. Вот наиболее важные из появляющихся контрапунктов (приводятся лишь начальные фазы):

Схема важнейших контрапунктических комбинаций в вариационной форме „Плясок щеголих“, начиная от установления тематического остинато, то есть с ц. 27, будет выглядеть следуюим образом:

ц. 27	28	29	30	31	32	33 – 36
T_1	K_1	K_2	K_4	T_1	T_1	T_1
O	K_2	T_1	O	K_6	K_8	K_9
	T_1	K_3	интермедия	O	O	K_8
	T_2	T_2		K_5	K_7	K_7
	O	O			K_5	K_5
						O
						(подвижное сонорно-кластерное tutti)

Стравинский дает пример формы с постоянным контрапунктическим обновлением в процессе варьирования.

При этом количество соединяемых в контрапункте пластов варьируется, а ,,многоярусное“ соединение приберегается для вершинной динамической кульминации. В схеме ,,Плясок“ видно, что последнее проведение темы (33—36) образует шестислойную контрапунктическую связь. Таким образом, третья особенность рассмотренных вариаций в ,,Плясках“ — динамическая устремленность формы. Ее вектор выражен в наращивании внутреннего развития. Ниже мы познакомимся с формами, лишенными такой динамической векторности, где отсутствует перманентное контрапунктическое обновление и накопление количества слагаемых в контрапункте пластов.

И наконец, важной особенностью формообразования подобных вариаций является разнообразие структурных основ варьирующих контрапунктов. Здесь и строгое остинато, и свободное остинато в различных разновидностях, и вольно развивающиеся мелодические построения, и аккордово-пластовые (гармонизующие) комплексы. И все это сливается в замечательную гармонию смыслового взаимодополнения, в некое комплементарное единство, рождая образ внутренне подвижный и цепко спаянный с народно-импровизационной игровой манерой.

Итак, полиостинатные вариации тяготеют к слитности и в большинстве случаев достигают ее абсолютного выражения. Фазовая структура формы сохраняется в цикличности повторений тематического и фонового материалов, но не в синтаксическом членении. *Полиостинатность подразумевает различный синтаксис для различных слоев ткани.* Разный масштаб остинатно вращаемых фигур по сути создает полифазовую структуру формы, в которой различия в синтаксическом строении сочетаемых пластов не дают возможности обозначить единый синтаксический рубеж. В этом — предусловие слитной текучести формы.

Целесообразно обозначить еще один универсально значимый принцип полиостинатной формы. Имеется в виду сочетание строгого и свободного остинато. Даже в тех случаях, когда образный замысел зовет к жесткому замыканию на строгой остинатности всех компонентов формы, один из пластов композитор представляет в виде свободного остинато. В случаях же акцента на свободном остинато одна из линий подчинена строгой остинатности. Это внутреннее

противоречие формы стало почти обязательным условием ее существования.

Полиостинатные вариации допускают как активное развитие (всегда, разумеется, сдерживаемое экстенсивными предпосылками самой остинатности), так и приверженность к образной экстенсивности. Но и в этом втором случае вариационная полиостинатность обязательно содержит внутреннее противоречие между стабильными элементами и свободно разомкнутыми, как бы импровизируемыми.

Блестящий пример такого рода встречаем в первой части ,,Турангалилы“ Мессиана, содержащей между ц. 12-20 полиостинатно вариационную форму, ,,инкрустированную“ в целую композицию части.

В примере № 82 приведен весь тематический материал, состоящий из трех основных пластов: деревянные духовые (кроме флейт), струнные (вторые скрипки с альтами) и пласт политембральный, состоящий из нескольких элементов. Первый — клавишные с вибрафоном, флейтами, I скрипками и низкими струнными; второй — резкие аккордовые удары secco медных духовых (т. 4—5); третий — переклички аккордовых ,,лент“ фортепиано и медных духовых. Все элементы политембрального пласта артикулированы, цезурно отделены друг от друга. Это позволяет в дальнейшем изменять временные промежутки между включениями этих элементов, сокращать или расширять сами эти элементы, поскольку каждый из них имеет остинатную природу и содержит многократное повторение микромотивов. Возможны даже перестановки в последовательности элементов. Таким образом, политембральный пласт организован по принципу свободного остинато, в то время как первые два по принципу строгого. В политембральном пласте происходит много всяких ,,событий“. Он внутренне контрастен, изменчив. Эти свойства обеспечивают ему положение тематической фигуры, каковой он и является.

Таким образом, воспринимаемый слухом тематический пласт лишен строгой стабильности, хотя и основан на строжайшей повторности начального ,,перечня“ мотивов и не включает в ходе формы ничего нового. Неожиданным здесь оказывается соотношение тематических элементов, варьирование их объема, перестановки. Но Мессиан добавляет еще один ,,знак нестабильности“, дабы усилить ощущение изменчивости. Это ритм малого барабана, полностью подчиненный принципу межтактовой ритмической асимметрии: 79 тактов содержат 79 ритмических фигур, и это вносит недостающий элемент мобильности в полиостинатную структуру.

По своему динамическому типу рассмотренная форма Мессиана напоминает плато. Это динамическая вершина, распространенная во времени. Звучание поразительно напоминает индонезийский ,,гамелан“, музыку которого также

отличает динамическая безвекторность. В данном случае Мессиан целиком исходит из образной задачи, понимая, что в экстенсивной форме, при сохранении динамического состояния, должны происходить некие внутренние события, завязываться своеобразная „интонационная интрига“. Строгое остинато основано на принципе предсказуемости. Свободное остинато включает элемент непредсказуемости, но лишь на уровне структуры, а не материала. Ритм малого барабана — принципиальная альтернатива всему гигантскому комплексу остинатности, компенсационный момент.

Форма из „Турангалилы“ — яркий пример диалектики стабильного и изменчивого при главенствующем акценте на экстенсивности. Достигается это средствами новой техники варьирования на основе остинато (точнее, полиостинато). Все дело во взаимодействии пластов: оно рождает постоянное движение гармонии, перманентную смену аккордовых последований в условиях выдержанного типа вертикали. Речь идет о взаимодействии тех пластов, структура которых приближается к строгому остинато. Повторения остинатной фигуры, не затрагивая звуковысотность, привносят в начальную формулу микроизменения ритма, что приводит к микросдвигам в повторяемой остинатной структуре. Возникают горизонатальные смещения остинатно-гармонических пластов и, как следствие, — бесконечная множественность аккордово-гармонических последований, структура и тип которых остаются предельно сходными. Для того чтобы наглядно представить технику взаимодействия пластов со строго-остинатной структурой, выпишем верхние голоса каждого из них (в примере 82 фактура приведена полностью, но лишь в начальной фазе):

176

О. Мессиан. „Турангалила“

В примере показаны три вариантно-остинатных проведения в каждом из пластов. Дальнейшая система остинатных возвращений вносит изменения в строение пласта, представленного голосом V-ni II. Начиная с 4-го проведения начинаются изменения в его ритмической плотности.

Пластовая фигура деревянных духовых (ее ритмика представлена у гобоя) полностью повторяется девять раз. Тематическая фигура струнного пласта — тринадцать раз. Подсчет индексов ритмоплотности (РП) для каждого вариантно-остинатного повтора обеих пластовых тем выявляет возможность различной временной продолжительности идентичной во всем, кроме ритма, темы в процессе ее непрерывных повторений. Это различие обнаруживается в разных величинах знаменателя, показывающего количество ритмических единиц, или время звучания. Однако такая вариантность у Мессиана не спонтанна, а имеет четко выраженную периодичность. Если за единицу подсчета ритмических (метровременных) единиц принять восьмые длительности (пульсация восьмыми присутствует постоянно), то периодичность ритмоплотности в обоих пластах выразится следующими рядами отношений: 1) РП в пласте деревянных духовых: $\frac{14}{28}; \frac{14}{29,5}; \frac{14}{28}; \frac{14}{29,5}; \frac{14}{28}; \frac{14}{29,5}; \frac{14}{28}; \frac{14}{29,5}; \frac{14}{28}$ 2) РП в пласте струнных (II скрипки, альты) $\frac{13}{21}; \frac{13}{21}; \frac{13}{21}; \frac{13}{20}; \frac{13}{20,5}; \frac{13}{20}; \frac{13}{21}; \frac{13}{21}; \frac{13}{21}; \frac{13}{20}; \frac{13}{20,5}; \frac{13}{20}; \frac{13}{21}$.

Нетрудно заметить, что в пласте деревянных духовых наблюдается строгая периодичность изменения ритмоплотностей по мере остинатных повторений, и если учесть, что каждое возвращение первого или второго вариантов ритмоплотности означает возвращение соответствующего ритмического рисунка темы, то структура вариантной последовательности остинатных повторений в пласте деревянных духовых выразится следующей буквенной схемой: $a—a^1—a—a^1—a—a^1—a—a^1—a$.

Иная картина в остинатных повторах струнного пласта. Прежде всего очевидна симметрия фаз формы (отмечены квадратными скобками в ряду индексов РП). В такой буквенной схеме система повторений будет выглядеть так: $a—a—a—a^1—a^2—a^1—a—a—a—a^1—a^2—a^1—a$. Существенно, что идентичные по ритмоплотности проведения содержат вариантность (микровариантность) ритма. Иными словами, первое *a* отлично от последующих, которые в свою очередь отличны друг от друга; первое *a1* отлично от второго. Но это касается лишь первой фазы формы (см. скобку, отделяющую $a\ a\ a\ a^1\ a^2\ a^1$). Возвращение цикла означает возвращение всех ритмовариантных структур в точной последовательности. Перед нами тонкая техника вариантных претворений при сохранении предельной близости к исходному материалу. Здесь отчетливо виден преднамеренный расчет. Цель его очевидна: создать постоянно действующее горизонтально-подвижные отношения пластов, организованных на основе остинатно-вращательных структур. Цепь горизонтально-подвижных смещений приводит к постоянной гармонической вариантности, к перманентной смене сонорно-фонического содержания вертикали, к той самой красочной переливчатости, в которой

Мессиан видел основную силу воздействия, силу ,,обольщения хромой".

Подробное рассмотрение полиостинатных вариаций из первой части ,,Турангалилы" показывает технику построения динамически безвекторной формы. Разумеется, к строгому остинато в классическом смысле Мессиан не прибегает. Условно названные строго-остинатными пласты деревянных и струнных в повторах содержат вариантные изменения и являются строгими лишь в силу непрерывности ротационного вращения. Форма эта, словно закованная в броню остинатности, одновременно демонстрирует важнейшую роль ,,антиостинатных" сил, выраженных в ,,игре ритмоплотностей" и межтактовой ритмоасимметрии ударных. Форма эта — быть может, самое красноречивое свидетельство того, как строжайший расчет, отчетливо выраженное ratio служит достижению сугубо чувственного эффекта.

Полиостинатная вариационность демонстрирует универсализм образных возможностей и большую пластичность в индивидуально-стилевых преломлениях. Она легко вступает во взаимодействие с другими типами вариационности и может лечь в основу формы со сложно организованным контрастом. Примеры из музыки Стравинского показывали форму с нарастающим динамическим контуром. Пример из Мессиана демонстрирует возможности полиостинатных вариаций в создании монодинамической формы. Однако оба примера показывают, что полиостинатные формы со сложным контрастированием могут опираться на несколько тем (чаще на две).

В принципе тематический фонд полиостинатных вариаций всегда многозначен. Сама конструкция темы чаще всего многоэлементна, и каждый элемент стремится к остинатному присутствию в форме. Двойные полиостинатные вариации означают сосуществование двух рельефов, несущих смысловые нагрузки. Количество же фоновых компонентов, также включенных в тематические структуры и предназначенных для остинатной жизни в форме, может значительно возрастать. Стравинский в своих двойных вариациях опирается на единую жанровую сферу (в ,,Танце комилиц" из ,,Петрушки" обе темы принадлежат одной стихии). Современное развитие остинатных вариаций с контрастным тематизмом привело к контрастированию жанровых основ тема-

тизма. Тематический контраст требует „обоснавания“ в форме. Это означает сосуществование различных вариационных принципов.

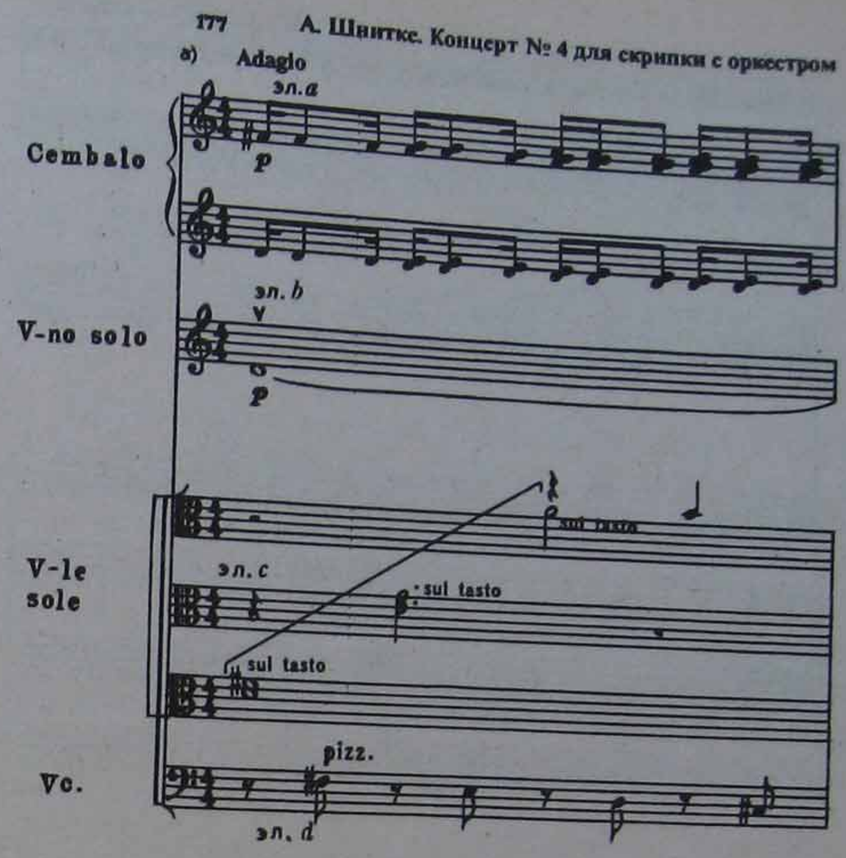
Третья часть из Скрипичного концерта № 4 А.Шнитке служит ярким примером взаимодействия полиостинатной вариационности и свободных вариаций. Тематический фон этой формы включает следующий материал (см. пример 177).

Как видим, главная тема (177а) содержит четыре элемента, каждый из которых претендует на остинатную закрепленность в форме. Но если элементы *a* и *c* являются остинатными на уровне темы (то есть многократно повторяются в ее конструкции), то элемент *d* (бас) становится остинатным на уровне формы, сохраняя свой облик в последующих проведениях тематического комплекса.

То, что внутренняя структура тематической интонации остинатна, нетрудно заметить. Внутренние свойства темы определяют тип формообразования. Но есть в структуре темы элемент, который остро противоречит стремлению к остинатной экстенсивности. Это голос солирующий скрипки (177, элемент *b*). В примере приводится развернутый отрывок, дабы показать интенсивный характер мелодического развертывания. Шнитке создает форму, включенную в жанр концерта, который предусматривает монологичность солирующего инструмента и стремление индивидуализировать его голос. Он выполняет здесь еще одну важнейшую функцию: взламывает строгую остинатность, вызывая к жизни свободное развитие. Оно воплощается в подключении интонационного прорастания (по схеме *ab*; *ac*; *ad*...) — извечной разновидности полифонической вариационности, по существу, самой динамичной и свободной в структурных проявлениях.

В дальнейшем первые фразы этой разомкнутой мелодии закрепляются остинатно. В результате остинатность и свободное развитие взаимодействуют. В ц. 11 элемент *b* концентрируется, закрепляясь в 11-голосном каноне в полутоновым шагом.

Вторая тема (пример 177б) заимствована из первой части концерта — ею открывается произведение. Ее дальнейшая жизнь в форме подчинена принципу остинатности. Тема эта состоит из двух частей, первая из которых (приведена в примере) служит основанием для остинатных повторений, сохраняющих ритм, высотность, структуру и фактуру, но меняющих динамику, тесситуру, тембры. Вторая же фаза содержит



материал, выступающий в значении центрального элемента. Он развивается на основе, напоминающей серийную. Для сравнения приведем фрагмент тематического кластера струнных (ц. 6)и развитие в партии скрипки при вариационном проведении второй темы (ц. 10) (см. примеры 178 и 179).

Целостная структура этой формы содержит признаки вариационной куплетности, где твердые (песенные) остинатно возвращаемые структуры прослоены зонами свободного „прорастания". Они и обеспечивают пластику формы. Ее схема имеет следующий вид:

	3	5	7	9
A	A^1	*B*	A^2	B^1
$a \rightarrow b$	$a^1 \rightarrow c$	$d \rightarrow e$	a^2	$d^1 \rightarrow f$
9 т. + 4 т.	4 + 4	9 + 8	9	8 + 12
I тема	связующая	II тема		
4/4 (Adagio)	функция	3/8 (meno mosso)	4/4 Tempo I	

11	14
A^3	B^2
$a^3 \rightarrow g$	$a^2 \rightarrow h$
7 + 6	4 + 10
	Coda

Строго говоря, эта форма не может быть отнесена к остинатным, поскольку варьирование каждой темы рассредоточено. Фактически это рондально-куплетная композиция. Но восприятие отчетливо выделяет вариационность как ведущую силу формообразования, фиксируя при этом акцент на остинатности. К тому же жанровый тип этой музыки необычайно сближен с пассакалией. Соединенные вместе вариации на каждую из тем могли бы образовать достаточно

178
[Adagio]

V-no solo

V-ni I

V-ni II

Vc soli

179

V-no solo

ff

логично развертывающиеся циклы. Однако найденная композитором форма создает необходимый для симфонической образности масштаб интонационной событийности, демонстрируя новый тип опосредования полиостинатного прин-

ципа: во взаимодействии различных типов композиции и вариационных принципов.

Полиостинатная вариационность отразила общие закономерности вариационной формы. Диалектика стабильных и нестабильных начал сохраняется и даже усложняется. Принцип полиостинатной техники предусматривает сочетание в единовременье различным образом организованных линий и пластов. Сам феномен свободного остинато связан с дестабилизацией остинатности. Но это лишь один из источников внутреннего противоречия в форме. Другой (и это важнейшее качество) — наличие „оппонируемых" моментов, своего рода „антиостинатного" начала. У Стравинского это выражалось в подключении свободных („нечаянных") контрапунктов, у Мессиана — в обращении к антитезе межтактовой ритмической асимметрии, имеющей свою „линию жизни" в тотально-остинатной форме, у Шнитке — во взаимодействии двух типов вариационности: на основе остинатности и „прорастания".

Описанные образцы демонстрируют различия в подходе к использованию универсального принципа полиостинатности, способного к самым неожиданным преломлениям.

ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ. ИСТОРИЧЕСКИЕ ТИПЫ ФОРМЫ. СОВРЕМЕННОЕ ПРЕЛОМЛЕНИЕ. СТРОГИЕ ВАРИАЦИИ КЛАССИЦИЗМА И ИХ ПРЕДПОСЫЛКИ

Эта разновидность вариационной формы описана в обширной литературе. Прежде чем назвать важнейшие принципы формы, напомним мысль Вл. В. Протопопова: „Гайдновская вариационная форма впитала обе главнейшие разновидности — неостинатную и остинатную, существовавшие параллельно и не смешивавшиеся. Гайдн подчинил их единому принципу, который стал типичным для формы вариаций у всех венских классиков"[12]. Добавим: Гайдн обратил внимание на ту ветвь остинатных форм, которая связана с участием в становлении циклической вариацинной композиции. Тенденция остинатных форм к слитности осталась

12 *Протопопов Вл. В.* Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. С. 118.

за пределами устремлений классицизма. Вариации венских классиков — это раздельно-циклическая композиция, во главе которой стоит тема, строение которой соответствует одной из разновидностей „песенных форм".

Основные свойства классицистских вариаций сводятся к следующим [13]:

1. Тема классицистских вариаций могла быть авторской, но не менее часто заимствовалась. При этом привлекались известные интонации (следствие предназначения жанра — салонное, домашнее музицирование). Классицизм наметил два типа вариационной формы: самостоятельное сочинение и раздел сонатно-циклической композиции (она может лежать в основе первой части и финала, но чаще — в основе средней части). Вариации, включенные в сонатно-симфонический цикл, опирались исключительно на авторские темы.

Тема вариаций является типично гомофонной структурой. Она воплощалась в периоде, в простой трехчастной форме. Чаще всего она писалась в простой двухчастной (преимущественно репризной) форме. Особое внимание к последней обусловлено предопределенностью внутреннего контраста и одновременно относительностью такого контраста. Песенная форма нередко подразумевает повтор частей. Первый период зачастую содержит двойное проведение первого предложения, средняя и репризная части также нередко повторяются. Повторы встречаются и внутри предложений. Сложная система внутритематических повторов в ходе вариаций дифференцируется, из них выделяются те, которые служат источником „субвариационности" — вариантного повторения внутри вариации.

Темп темы, как правило, не быстрый или замедленный, а средний, умеренный, в дальнейшем позволяющий наращивать ускорения через увеличение ритмоплотности или осуществить контрастное включение медленной вариации (вариаций). Моцарт, к примеру, не обозначал темпов самостоятельных вариационных композиций. В других случаях (как у Бетховена) темп регулируется конкретной ритмической плотностью темы (темп Allegro vivace в теме фортепианных вариаций ми-бемоль мажор ор. 35 „осаживается" пре-

13 Ограничиваемся кратким обобщением, учитывая существующую литературу.

обладающими половинными, четвертями, паузами). Соответственно, ритмоплотность всех фактурных слоев темы должна быть оптимальной, рассчитанной прежде всего на ее последующее увеличение.

2. Строение циклической композиции подчинялось строгой „норме". Главное в ней — забота об инварианте формы, который включал в себя несколько компонентов, предназначенных к „сохранению в неизменности".

Структура (форма) темы оберегалась строжайше. Отступления от нее считались недопустимыми ни при каких обстоятельствах варьирования. Финальная вариация могла нарастить заключительное построение, сохранив, однако, полное проведение темы.

Незыблемой была также *тональность*. Верность единственной тонике, так же, как и верность тематической структуре, — отражение принципов остинатного варьирования. Предлагалась лишь единичная смена лада с последующим возвратом к основному (minore — в мажорных вариациях, maggiore — в минорных; в больших циклах вариаций в одноименной тональности могло быть несколько частей).

В ранних классицистских вариациях абсолютно неизменным оставались также *темп* и *метр* (размер). Моцарт вводит в качестве предпоследней медленную вариацию, а также изменение метра в финале.

Количество вариаций не было регламентировано и колебалось между пятью и тридцатью пятью. Оно регулировалось масштабом темы, характером содержательного хода вариационного цикла, в частности, глубиной контрастов, возникающих по мере развертывания формы и регулирующих „энергию" ее развертывания.

Количество ограничений, „дисциплина" вариационно-циклической формы породили эпитет „строгие" к такого рода вариациям. Количество ограничений в „строгих" вариациях требует большого искусства варьирования, тонкого расчета средств. Сама эта техника предполагает сохранение еще двух инвариантов: гармонии темы и ее ведущей мелодии. В этом также сказывается воздействие остинатности. Однако сохранение гармонии касается лишь ее функциональной основы (главного распорядка). Фактурное ее воплощение, природа голосоведения могут активно изменяться. Мелодия же часто сохраняет неизменность по принципу

soprano ostinato, но не постоянно, обязательно выходя из-под воздействия этого принципа. Эффект выдержанной мелодии и вовсе мог отсутствовать, заменяясь фигуративным распеванием опорных тонов.

3. Методы варьирования группируются вокруг нескольких основных принципов.

Прежде всего это упоминавшийся прием soprano ostinato. Количество его проведений дозируется свободно. Им может быть охвачен миницикл вариаций, он может вовсе отсутствовать или возникать спорадически. Мелодия темы способна даже превращаться в гармонический бас, как это происходит при введении второй темы в вариациях ор. 35 или финале Третьей симфонии Бетховена. Soprano ostinato всегда подразумевает фигуративное изменение гармонии либо введение новых контрапунктов. Сохранение мелодии и привлекается, чтобы оттенить изменения в фактурном слое и ввести мелодические контридеи.

Важнейшей для классицистского варьирования оказалась так называемая *орнаментальная техника*. Прежде всего она связана с опеванием опорных тонов ведущей мелодии. Такой орнамент подчас сохраняет мелодию темы („высвечивая" ее), а иногда совершенно вуалирует и, в сущности, замещает ее:

а) 180

Тема (1 часть) **В. Моцарт. Lison dormait, K 264**

[Andante]

б) **Вар. 1**

в) Вар. 3

Вар. 8

г) Adagio

Здесь отчетливо видно, как орнаментирующая фигурация постепенно преодолевает остинатность. Первая вариация (180б) необыкновенно близка теме, в третьей (180в) — подобие первой фразы и свободное варьирование второй, в восьмой (180г) — по существу, автономная мелодия. Ее первый восьмитакт еще сохраняет последовательность мелодических тонов темы. Второй восьмитакт — вариация на первый и одновременно вершина эмансипации мелодического развития: здесь сохраняются только опоры, к которым притягиваются свободно парящие фразы.

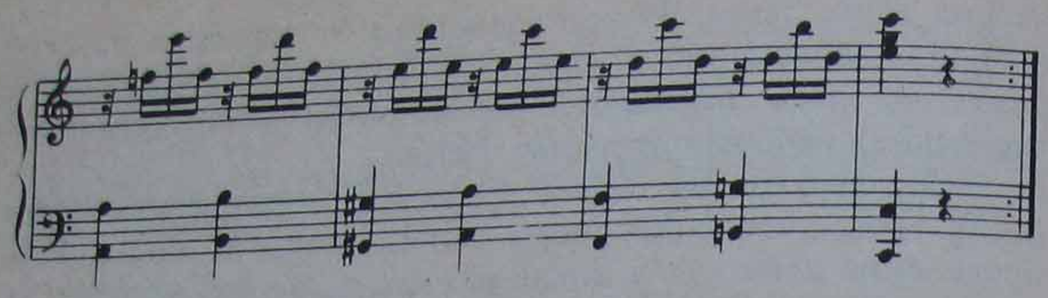
Итак, фигурация может сохранять звукопоследовательность темы либо одни опоры (иногда лишь крайние). Распределение действия в цикле разных типов орнаментики — важная композиционная задача.

Орнаментальная фигурация охватывала и гармонию темы. Такие фигурации служили своеобразным контрапунктическим оттенением, организовывали ритмическую пульсацию. Как и орнаментально-фигуративная техника, она — главное средство развития формы, благодаря которому вариации получили второй эпитет — *орнаменталъные.*

Наряду с орнаментикой строгие вариации опираются на иные типы преобразований. Прежде всего создаются контрастные мелодические построения. Прием этот строго экономится. Его введение означает кульминацию преобразований. Второй восьмитакт примера 180 — типичное пересочинение мелодии. Это возможно и в вариациях, представляющих сподствующий темп цикла. Сопоставление темы и седьмой вариации из цикла „Ah! Vous dirai-je, Maman“ Моцарта (K 265, до мажор) показывает эту технику:

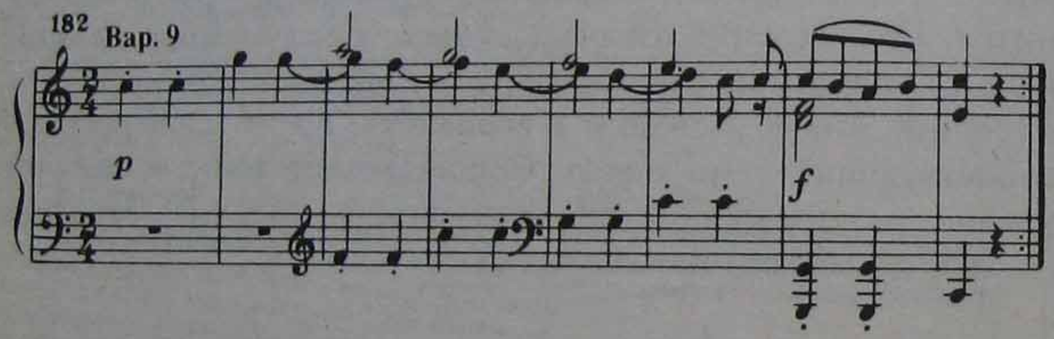
181 а) Тема (1ч.)

б) Вар. 7



Решающим здесь оказывается сохранение гармонии, а следовательно, и мелодико-тематических опор. Это значит, что указанное „пересочинение“ также воссоздается на основе орнаментики.

Варьирование включало и мотивно-разработочный момент. В таких случаях чаще развивался отправной мотив, притом с помощью имитационности. В упомянутых до-мажорных вариациях Моцарта есть такое развитие темы:



Активное участие в варьировании принимала и полифония в виде новых контрапунктов, мелодизации гармонических голосов и имитационности указанного типа. Однако во всех случаях полифония оказывается вписанной в строжайше сохраняемую гомофонную форму темы. Таков „норматив“. Другой вопрос, что уже в эпоху классицизма он начал нарушаться. В конце концов Бетховен именно полифонию избирает в качестве главной силы, расшатывающей, казалось бы, незыблемую структуру строгих вариаций (финал Третьей симфонии).

4. В отличие от пассакалий тема с вариациями имеет важное нововведение: форма эта предусматривает возможность (и желательность) жанрового контраста, который почти недоступен строгим вариациям. Такой контраст присутствует прежде всего в медленной вариации и нередко в финале, предполагающем изменение метра и темпа. Некоторый шанс дает и minore, ибо рождает новые семантические знаки. Итак, возможности незначительные, но в них сокрыта важная предпосылка дальнейшего исторического развития темы с вариациями.

5. Принципы упорядочения циклической композиции и проявления формулы *i-m-t* имеют хотя и не жестко, но все же сложившийся стереотип. Сама идея упорядоченности вариационного цикла сформировалась в эпоху барокко и наиболее законченный вид приобрела в структуре грандиозных „Гольдберг-вариаций“ Баха. Вообще эпоха барокко предвосхитила многие принципы классицизма, но не все. Отдельные свойства вариаций эпохи барокко очевидно предшествовали не „классицистским нормативам“, но романтическим. Имеется в виду не только роль полифонии, но и создание более глубокого контраста между вариациями. „Гольдберг-вариации“ Баха, казалось бы, строжайше упорядочены: ария-тема, далее — группы по три вариации, где каждая третья — канон. Каждый следующий канон (вар. 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27) на секунду наращивает интервал вступления риспосты от унисона. Последнее вступление — в нону. Но это не все. Цикл начинается и завершается темой-арией, точно повторяемой в конце. Структура темы двухчастна: 16 + 16=32 т. Тридцати двум тактам темы соответствуют тридцать две части в цикле (из них 30 вариаций). Структура темы абсолютно незыблема, как и тональность — соль мажор. Она не меняется ни в полифонических канонах, ни в фугетте (вар. 10). Классицизм перенимает именно этот принцип.

Почему же вариации такого рода предвосхищали грядущую свободу и углубление контраста в большей мере, чем наследовавшие им классицистские? Потому что здесь совершенно свободно дыхание метра и темпа. Смена метра — предпосылка к жанровому контрасту. „Гольдберг-вариации“ имеют следующую метрическую систему : ария-тема — 3/4; вариации — 3/4, 2/4, 12/18, 3/8, 6/8, C, ₵,12/16, 9/8, 18/16. Темп, различия которого хотя и не указаны самим Бахом, в исполнительской практике закрепился как меняющийся, неравномерный. Даже в пределах одной вариации допустима смена темпа и размера (вар. 16: 1-й раздел — Grave, ₵; 2-й — Allegretto, 3/8). Такое строение этой вариации не случайно: здесь завершается половина цикла.

Естественное стремление к „порядку“ в устройстве вариационного цикла передалось классицизму, который дополнительно упорядочил метр и темп. Но вот что удивительно: в строгих вариациях более ярко выражен фактор *m* и вообще более четко ощущается действие формулы *i-m-t*. Подчеркнуто экстенсивная вариационность барокко сменилась ощущением диалектики противостояния экстенсивных и интенсивных сил, влияющих на форму. В классицизме нет вариационных форм, завершаемых абсолютно статическим повторением темы. Это, как ни странно, появится позже, на исходе романтизма, как момент, уравновешивающий новую меру контраста в цикле. В строгих вариациях финал часто ломает метр (впервые!) и привносит, наряду с обобщением, новизну. Рождаются предпосылки к симфонизации вариаций.

Формула *i-m-t* воплощается в цикле через определенный „ритмический план“ в первой фазе вариаций и возбуждение контрастных сопоставлений во второй части цикла, особенно ближе к концу. Здесь обычно возникают minore, полифонические вариации; чрезвычайно важна предпоследняя медленная вариация (у Бетховена в этой фазе цикла могли возникать и „характерные“ вариации — см. цикл на тему Диабелли). Планомерность первой фазы цикла, укрепляющее чувство экспозиционности, связана с системой смен ритмоплотности. Это может быть постепенное нарастание дробности в ритмической пульсации (например, от движения четвертями через восьмые, триоли — к шестнадцатым), но встречается и обратный ход: от наиболее дробного пульса в первой вариации — к наиболее разреженному.

В вариациях до мажор „Ah! Vous dirai-je, Maman“ изменение ритмического пульса в первой фазе вариаций системно: тема — четверти, вар. 1 и 2 — шестнадцатые, 3 и 4 — триоли, 5 — восьмые. Далее следует фаза контрастов: вар. 6 — шестнадцатые, 7 — шестнадцатые, 8 — четверти и восьмые, 9 — четверти, 10 и 12 — шестнадцатые, 11 — Adagio, сложно организованная ритмика. Очевидно, что первые шесть частей (тема и пять вариаций) представляют собой экспозиционный участок формы. Затем в развитии цикла нарастает контрастирование. Предпоследнее Adagio вместе с финальным Allegro символизируют действие фактора *t*. Возбуждение контрастных отношений стимулирует устремление формы к финалу (своеобразный „поиск стабилизации“). У Гайдна это выразилось меньше, у Моцарта и Бетховена — очень ясно.

6. Важным качеством такого рода вариаций является *субвариационность* — варьирование повторов тематического материала внутри вариации. В рассмотренном выше моцартовском цикле тема написана в простой двухчастной форме с репризой, повторяющей первое предложение первого раздела. Середина двухчастной формы состоит из двуз фраз, где вторая повторяет первую. Эти повторы и станут источником внутриструктурной вариационности. Схема субварьирования в до-мажорном цикле Моцарта выглядит так:

№ вариации	зона внутриструктурного варьирования
2	реприза
3	второе предложение середины
5	второе предложение середины и реприза
6	второе предложение середины
8	второе предложение середины (начало), реприза
9	второе предложение середины и реприза (полностью)
10	второе предложение середины
11	второе предложение середины и реприза (через при ращение коды)

Субвариационность замечательно динамизирует вариационный процесс в целом, а порой приводит к возникновению нового качества формы на базе тематической структуры. В медленной вариации (Adagio) из цикла „Lison dormait“ (K 264) Моцарт использует весь резерв возможностей внутриструктурной вариационности (пример 180). Это важный композиционный прием, которому суждено исторически развиться. В данном примере тема содержит классическую систему повтора частей:

I ч. :‖ середина + реприза :‖.
Ее схема такова: *a* :‖: *b* *c* *c* :‖
8 т. 8 т. 8 т. 8 т.

В восьмой вариации (Adagio) снимаются знаки репризы, поскольку необходимо выписать все внутриструктурные варианты:

a	a^1	*b*	*c*	c^1	b^1	c^2	c^3
8 т.	8	8	8	8	8	8	8

В результате Adagio, представляя ту же структуру, развертывает совершенно иную форму. В ее основе — сквозной вариационный процесс (пример 180г соответствует разделам $a - a^1$).

Таковы главные особенности варьирования и формирования цикла строгих вариаций. Однако классицистский период истории вариационной формы не только создает ее строгий норматив, но и рождает тенденцию к его деформированию, вплоть до принципиального отрицания коренных инвариантов.

В рамках строгих вариаций классицизма возникает важная разновидность формы — *двойные вариации*. Это вариации на две темы, каждая из которых имеет свой экспозиционный показ и свой цикл (вернее, субцикл) варьирования. Значение этой формы громадно, потому что с ней связаны главные преобразования классицистских вариаций, предпринятые прежде всего Бетховеном. С этой разновидностью связана симфонизация вариационной формы. Такая вариационная форма ярче всего обнаруживает стремление воплотиться не только в раздельно-, но и в слитно-циклической композиции. Вырабатываются две основные разновидности двойных вариаций. Первая — с последовательным введением тем и последовательным варьированием (по схеме $A—B—A^1—B^1—A^2—B^2—...$). Вторая подразумевает введение второй темы „на расстоянии", после нескольких вариаций на первую. Соответственно, вариационное развитие не подчинено здесь универсальной схеме и всегда образует индивидуальный план распределения материала в цикле. В принципе, это более соответствующий симфоническому масштабу тип формы (поскольку отчасти резонирует сонатному принципу). Характерно, что и первая разновидность в условиях подлинно симфонической трактовки всегда имеет привнесения, откровенно противоречащие ограничениям строгих вариаций.

Вл. Протопопов связывает стабилизацию двойных вариаций с именем Гайдна и отмечает наиболее ранний цикл в Andante Симфонии № 63 „La Roxelane", построенное по типу $A—B—A^1—B^1—A^2—B^2$[14].

Любопытно, что Гайдн все свои пробы в области двойных вариаций осуществлял в рамках сонатно-симфонического цикла (единственное самостоятельное сочинение в такой форме — Andante с вариациями фа минор для фортепи-

[14] Цит. соч. С. 23.

ано). Формы $A—B—A^1—B^1...$ создаются в двух вариантах: с окончанием на первой теме либо на второй. Многое определяется ладовым характером тем. Они не меняют своей ладовой окраски в развитии, но цикл должен оканчиваться только в мажоре. Отсюда и выбор материала для окончания.

Такая форма невольно вносит усложнения. Она не только рождает новый уровень контраста в строгих вариациях, но и меняет пластику цикла, ибо между темами и вариациями возможны (порой желанны) связки и переходы. Нередко возникает и потребность в коде. Форма, несмотря на углубление контраста, получает тенденцию к слитности циклического процесса.

Моцарт не обращался к двойным вариациям вовсе. Зато Бетховен придал им подлинно симфонический масштаб. Он словно реализовал тот резерв формы, который был отгадан, но не показан в полной мере Гайдном. На базе этого вида формы осуществились первые свершения в области симфонизации вариаций, и уже в эпоху классицизма был задан импульс новой тенденции в развитии вариационной формы. По существу, это означало крушение многих „строгостей" классицизма, отход от монополии орнаментального варьирования, от цезурированной мерности цикла, от монотональности. Формула *i-m-t* начала реализовываться новыми средствами. Фактор *m* обретал более наглядное воплощение. В вариационный цикл вклиниваются нестабильные структуры — разработки, связки, переходы. Собственно вариационные участки меняют объем и структуру темы. Но происходит это на определенном этапе формы, после того как экспозиционность успела утвердиться. Иными словами, вариационная форма начинает воплощать фазу motus через изменение структуры цикла, в то время как строгие вариации выражали *m* только через возбуждение контраста при педантично сохраняемой конструкции темы. Фактор *m* начинает проявляться не только на уровне целого, но и в отдельных частях формы, которые приобретают черты серединности. Вариационный цикл включил в себя отношения стабильных и неустойчивых структур. Эта диалектика приводит к итоговому разрешению противоречий. Отсюда добавление код.

Покушение на „строгости" в строгих вариациях у Бетховена не связано исключительно с двойными вариациями.

Цикл фа-мажорных вариаций ор. 34, как говорил сам автор, сработан в новой манере, означающей прежде всего крушение тональной незыблемости всей композиции. Тональные сдвиги влекли за собой углубление контраста в вариациях, жанровое самоопределение частей цикла. Пока это только стремление, а не подчеркнутая реализация формы в системе жанровых контрастов. Отказ от единства метра и темпа с подключением тонального контрастирования открывает новое направление. Романтизм подхватывает его. Возникает форма, получившая название *свободных*, или *характерных* вариаций. Следующая схема дает определенное представление о реформе, предложенной Бетховеном в фа-мажорном цикле ор.34:

T	вар.: 1	2	3	4	
F-dur	*D-dur*	*B-dur*	*G-dur*	*Es-dur*	
Adagio →		Allegro ma non troppo	Allegretto	Tempo di Menuetto	
2/4	2/4	6/8	C	3/4	

5	связка	6	Coda I (18т.) + Coda II(=T[1] вар.,25т.)	
c-moll	*c—f*	*F-dur* →		
Marcia	6 т.	Allegretto	Allegretto	Molto adagio
2/4		6/8	6/8	2/4

Очевиден отказ от единой тональности, метра, темпа, указания на жанровые отличия в содержании. Классицистское стремление к уравновешенности заставляет прирастить две коды: ритмического и логического развития цикла. Вторая кода уравновешивает контрастность цикла полным возвращением темы в том же метре и темпе, но вариантно. Структура темы единственная остается неприкосновенной, регулирующей внутренний ритм композиции.

С этих вариаций начинает свою жизнь романтический период вариационной формы. Бетховенские нововведения (в этом цикле, а также в вариациях ми-бемоль мажор ор. 35 в цикле на вальс Диабелли и других образцах) сохранили свою жизнь в развитии вариаций как формы самостоятельного произведения.

Описанный тип вариаций усиливает функцию контраста и одновременно демонстрирует жизнеспособность формы с подчеркнутым цезурированием. Двойные же вариации ока-

зываются полем еще более глубокого реформирования строгих вариаций, но в другом направлении: в сторону слитности развития, перехода от равномерной цикличности к более тонкой фазовой структуре. У Бетховена это выразилось лишь в виде тендеции. Полное ее воплощение следует искать во второй половине XIX и особенно — в XX веке.

Схематический план строения второй части (Andante con moto) Пятой симфонии показывает глубину реформы, предпринятой Бетховеном в области двойных вариаций (тема 1= *A*, тема 2 = *B*).

A (22т.)	*B* (16=9+7)	связка (11)	A^1 (22)	B^1 (16)
As	*As—C*	*C—As*	*As*	*As—C*
связка (11)		A^2 (8+8+9)	разраб. (24)	B^2 (10)
C—As		*As*	*As—Es—As—f*	*C* (кульм.)
связка (9)	A^3 (10)	связка (8)	A^4 (22)	Coda
As	*as* (minore)	*As*	*As* → (канон, кульм.)	(42=8+16+18)

Четыре момента обращают на себя внимание: 1) наличие связующих построений, осуществляющих плавные переходы между различными тональными зонами (отношения *C—As, as—As*); 2) наличие разработочного эпизода — переключение из экстенсивного развертывания в интенсивное; 3) отклонения от начальных пропорций темы в процессе варьирования (см. A^2, A^3, B^2), расположение их во второй фазе формы; 4) наличие большой коды, выполняющей две функции — „доразвитие“ (перекличка с разработочным эпизодом) и торможение.

Преодоление рубежей цикла у Бетховена осуществляется по-разному. В Пятой симфонии — прежде всего через систему связующих построений, а в Третьей — через „модуляцию формы“ из раздельно-циклической (в 1-й фазе) к слитно-процессуальной. План финала Третьей симфонии показывает характер, средства и „темп“ такой модуляции:

Интродукция (11т.)	T^1	T^1	T^1	T^1	связка
	Es				*Es—c*
	32 т.	(16×2)	(16×2)	32	9
		вар.1	вар.2	вар.3	

Фугато	T^2	T^1_3	T^1_2	Фугато ($\perp_1$)	T^2	T^2
c-moll	*h—D*	*g-moll*	*C—c*	*c—B*	*Es*	*Es*
58	32+4		19	72	32	23
	вар.4	вар.5	вар.6		вар.7	вар.8
		(нов.мел.=марш)				

T^2	Coda
As	*g—Es*
(16+11)	43 т.
вар. 9	

Это форма с запаздывающим вступлением второй темы (после двух вариаций на первую). Гайдн, утверждая двойные вариации, постоянно заботится о сохранении ближайшего родства тематизма. Бетховен усваивает этот принцип. В Пятой обе темы, идущие подряд, образуют нечто вроде куплетной формы. Схожесть отправных (затактовых) мотивов делает их родственными, а развитие одного из таких мотивов означает фактически развитие обеих тем:

Вместе с тем 1-я и 2-я темы — две разные ,,песни", и их соседство образует чисто ,,симфоническую куплетность".

Иной тип объединения в финале Третьей симфонии. Первая тема после краткого вариационного развития становится басом второй. В ходе вариаций обе темы проводятся и вместе и порознь, причем первая, как бы вспоминая свое эмансипированное существование в начале, образует целые пласты разработочных построений (фугато). В обоих случаях, однако, каждая тема суть часть единства, часть, фактически, одной темы.

В финале Третьей первое, что нарушает квадратную периодичность варьирования, — это связка после проведения второй темы. Последующее фугато открывает новый этап формы, где строгая цикличность уже не действует (его внутренние фазы: 58 т. + 36 т.). Новый этап (от марша, вар. 5) — вовсе асимметричен (45 + 19 + 72). Затем, от Poco Andante до конца, восстанавливается система чередования вариаций, которые теперь идут совершенно слитно в диссимметричных структурах. Вторая тема вытесняет первую, господствовавшую в разработочных зонах.

Схема показывает, что вариации в финале Третьей симфонии как будто рассредоточены. Лишь начальные и завершающие фазы содержат последовательную цепь вариаций. На самом деле восприятие подсказывает, что вариационный процесс пронизывает всю композицию, но отдельные

его этапы включают неустойчивые структуры. Бетховен создает новое качество вариационного процесса — то, которому суждено столь плодотворно развиться в музыке XX столетия.

Можно предположить, что Бетховен не был чужд идее создания вариационной формы ,,высшего порядка". То есть такой, где объединились бы различные традиции вариационного развития. Во всяком случае финал ,,Героической" несет в себе такое качество. Первая тема выполняет функцию и темы в классицистском понимании, и темы типа basso ostinato. В форме она живет и как интонационная и как конструктивно-ведущая идея. Она обладает переменными функциями, что не свойственно гомофонным темам классицистских вариаций. Тема эта опосредовала в себе даже черты хорала и развивается фугатно, отразив традицию хоральных вариаций. Если учесть, что первая тема предопределяет гармонию второй, она незримо присутствует в качестве ,,центрального элемента" в завершающих вариациях второй темы. Стало быть, ощутима генетическая связь этой формы со старинными истоками (ренессансными и барочными), притом, что в финале ,,Героической" уже очевидны черты свободных ,,романтических" вариаций. И все это в условиях действия орнаментального варьирования — грамматического знака классицизма.

Поиск ,,высшей формы" для Бетховена, видимо, прежде всего замыкается на синтезе принципов строгих вариаций и формы с basso ostinato. Частично это отразилось в структуре рассмотренного финала, но откровенный пример такого рода — 32 вариации для фортепиано до минор. Бетховен создает монументальное произведение на восьмитактную тему с вариационным развитием на основе остинатного удержания гармонии и структуры. В самой теме ощутимы черты чаконы-пассакалии. Одна форма объединяет (сплавляет) черты старинного остинато и классицистского варьирования. Из особенностей формы отметим главные: вариации с 1-й по 11-ю образуют единую волну динамического восхождения; вариации 12—16 — мажорный цикл (в C-dur), оттеняющий центр, после чего развитие вариаций становится более ступенчатым (проявление фактора *m* через ,,возбуждение контраста"; 50-тактный финал — 32-я вариация — слом неизменной ротации восьмитактной структуры, высвобождение энергии и ее окончательное исчерпание.

Этот опыт Бетховена не получил ,,тиражирования". Он имел лишь один прямой резонансный отклик, результат которого, однако, относится к числу блистательных шедевров. Финал Четвертой симфонии Брамса — это тоже вариационная форма ,,высшего порядка", где синтезированы принципы вариаций на выдержанную мелодию, выдержанную гармонию и, конечно, выдержанную структуру с классицистскими и романтическими признаками в становлении формы. Особенно существенна здесь ориентация на романтическую эстетику, на новый уровень контраста, индивидуализацию вариационных этапов. Взаимодействие раскованной экспрессии и напряженной, сдерживающей конструкции формы рождает внутренний драматизм.

31 раз строго проводится восьмитактная структура темы. В 32 вариациях Бетховена форма стремится к слитности, вариации финала Четвертой Брамса ее достигают. Без этого качества невозможна пластика динамических волн, которые выстраиваются вопреки ,,блочной" структуре формы. Для ее конструкции решающее значение имеет верхний голос хоральной темы вариаций. Наряду со структурой это неприкосновенный компонент, строгий инвариант:

184

31 раз эта линия тем или иным способом внедряется в каждый вариационный сегмент. Она то выходит в качестве солирующей мелодии, то становится басом, наподобие остинато, но чаще — скрытым ,,тенором", либо ,,распыленной" структурой, присутствующей в качестве центрального элемента системы формы и управляющей координацией гармонии и синтаксиса. Сама же гармония лишь в части вариаций остается ,,верной" теме. Она демонстрирует достаточную раскованность. В этой системе указанная роль скрепляющего инварианта регулирует амплитуду гармонических превращений, сообщает образу определенную сдержанность. Первые четыре проведения — это вариации с soprano ostinato, проведения 5—11 — вариации с basso ostinato; 11—16 растворяют тему в фоновых голосах, ,,прячут" ее, порою распыляя по разным слоям фактуры. Вариация 17 рассекает форму на две части возвращением хорального проведения темы. Вторая фаза вариаций достигает высшего экспрессивно-динамического рубежа. Первая кульминация попадает на 25-е проведение, после чего происходит спад и постепенный предыктовый подъем к генеральной кульминации, попадающей на начало коды — 31-е проведение. Здесь-то и возникают немногочисленные расширения (26-е проведение = 8 т. + 2 т. ; 30-е проведение = 8 т. + 4 т. — переход к коде). Очевидна великая строгость обращения

со структурой. И в этом есть своя семантика: знак вечности, непреложной мироздaнческой воли, порядка хода времен.

В целом структура этих вариаций иная по сравнению с бетховенскими. Но переклички масштабов говорят о родственной сопредельности форм. И там и здесь — восьмитактовая тема. У Бетховена 32 вариации, у Брамса — 31. Финальная вариация объемлет у Бетховена 50 тактов, кода у Брамса после последнего проведения, которое ее открывает, содержит 49 тактов. О том, что это вариации ,,высшего порядка", свидетельствует слияние черт вариационности с basso ostinato, soprano ostinato, вариаций с участием (на основе) ,,центрального элемента", классицистских, романтических, наконец, симфонизированных.

Итак, классицистский период выковал для вариационной формы свой ,,норматив". Однако живая практика классицизма одновременно выдвинула целую систему наступления на строгую дисциплину уравновешенной ,,нормы". В самой схеме строгих вариаций содержатся предпосылки исторического развития формы. Допущения жанрового контраста предопределяло рождение характерных вариаций. Усиление контрастирования и его проявления в форме впоследствии оказалось выведенным за пределы нормативных ограничений. Один лишь содержательный замысел стал определять количество и природу контрастирования в вариационной форме. Планирование строгих вариаций, расчет цикла сообщал заключающей фазе формы устремление к финалу. Здесь, а также в идее двойных вариаций лежит предпосылка к симфонизации формы, которая и была предпринята уже в эпоху классицизма. Без этого опыта невозможно представить жизнь формы в музыке XX века.

СВОБОДНЫЕ ВАРИАЦИИ И ИХ ПРЕЛОМЛЕНИЕ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Вариации эпохи романтизма, подобно классицистским вариациям, также получили два названия: *свободные* и *характерные*. В большинстве романтических и постромантических вариационных форм ,,свобода" и ,,характерность" соединены. И все же свободные вариации не всегда оказываются характерными, последние же нередко несут на себе отличительные признаки строгой формы.

Прежде всего следует определить понятие *свободное варьирование*, без которого невозможно обозначить отличие между историческими типами вариационной формы. Оно фиксирует отношение к главному инварианту формы — к структуре темы. Вольность в обращении со структурой темы — главный знак свободных вариаций. Но тогда такое произведение Брамса, как „Вариации на тему Генделя", нельзя отнести к свободно-вариационным формам. Между тем подобные сочинения нередко относят к свободным вариациям.

Совершенно ясно, что свободная вариационность традиционно означает и нарушение тематической структуры, и перманентное активное контрастирование. Поэтому свободными вариациями могут быть названы формы, где очевидны либо свобода в обращении со структурой темы, либо последовательное контрастирование на уровне жанровых и иных остро индивидуализированных сопоставлений, либо совмещение того и другого. Это совмещение в конце концов и становится лидирующим признаком свободной вариационности. Таким образом, характерные вариации могут быть признаны свободными также и в случае их верности структуре темы, но при условии последовательного воплощения принципа характерности.

Вариации эпохи романтизма предлагают две основные разновидности: 1) с преимущественным удержанием формы темы и 2) с постоянным нарушением ее. О первом типе вариаций В. Цуккерман остроумно замечает: «...строгость и свобода сочетаются так, что свободное оказывается „внутри", тогда как строгое служит ему „внешними рамками"»[15]. Это означает изменение принципов варьирования по сравнению с классицистскими вариациями. Мера контраста, рельефность смысловых смен в романтических вариациях иные.

Конечно же, классицизм подготовил романтические нововведения. Уже бетховенские вариации предлагают отход от формы темы, смену тональностей и новую глубину образных превращений. Однако контраст, достигающий жанрового отличия, и у Бетховена относится к средствам, которые используются экономно. Важно при этом, что он заметно

[15] Цит. изд. С. 72.

усиливает варьирование путем мелодического обновления, ослабляя действие принципа орнаментальности. Романтические вариации доводят указанную тенденцию до апогея.

Вариации объективно содержат в себе предпосылки повествовательности. Маттезон выделяет narratio в качестве существенного раздела музыкальной композиции, проистекающей, по его мнению, из искусства риторики. Нарративность (повествовательность) действительно раскрывается через превращения темы в контексте формы. Классицистские вариации (исключая опыты Бетховена) в большей мере подразумевают отношение к теме как к объекту „игры". Для романтиков тема — нередко „герой" повествования, способный многажды перевоплощаться, проживающий свою жизнь в форме и самоутверждающийся в самых различных контекстах. Такие повествовательные жанры романтизма, как легенда (средний эпизод первого раздела Фантазии до мажор Шумана), рапсодия (Лист), баллада (Григ), обращены к вариационности. Нарративность присутствует и во многих романтических вариационных формах, лишенных какого-либо программного указания, ибо проявляется она в особом качестве, которое можно назвать *сопоставительной событийностью*.

Качество это отчетливо таит в себе угрозу вариационной форме, выраженную в возможном разрастании контрастной сопоставительности. Чрезмерное ее разрастание способно привести форму к сюитной цикличности. Примером тому могут служить известные „Пляски смерти" Листа, определяемые то как вариации, то как сюита, а чаще — как сюита-вариации. Проникновение вариационности в разного рода цикличность известно давно. Строго говоря, „Искусство фуги" Баха — вариации, которые, однако, не воспринимаются как таковые именно в силу отсутствия качеств сквозной повествовательности. Сближая вариационную форму с сюитностью, композитор должен заботиться о сохранении связности в развертывании формы. Ибо в противном случае произойдет *достижение* сюитности и переход в другую форму, а значит — в другой тип содержательности. Композитор, пожелавший обратиться к сопоставительной событийности, должен остро чувствовать грани вариационной и сюитной форм.

Большинство вариаций, основанных на принципе сопо-

ставительной событийности, обнаруживают лишь скрытую тенденцию к сюитности, но весьма далеки от достижения последней. В этом смысле ,,Пляски смерти“ — заметное исключение. Романтические вариации показывают: сопоставительная событийность прекрасно сочетается со строгостью в обращении с формой, может иметь размеренный (спланированный) темп повествовательного хода. Однако романтический опыт обнаруживает два возможных устремления формы: к описанной выше сюитной цикличности и к выходу в стихию разработочности, к взламыванию циклической размеренности, к слитности. Этот второй путь связан с симфонизацией формы. Он выводит вариации из пределов повествовательности, ;,ступенчатой“ контрастности и вовлекает ее в стихию драматической, порой конфликтной событийности. Возникают и промежуточные явления, где повествовательность и симфоничность объединены, как бы переходят друг в друга, периодически уступая сферы влияния.

Итак, можно обозначить три решения формы в ходе ее развития: 1) вариации-сюита; 2) строгие вариации с чрезвычайным усилением нарративности и ,,ступенчатого“ контраста; 3) собственно свободные симфонизированные вариации, преодолевающие мерную цикличность и устремленные к слитной форме.

Первый тип не оказал существенного влияния на развитие вариационной формы, но отразился в структуре различных циклических композиций. Проникновение вариационности в сюиту, вокальный цикл, в различные индивидуально решенные программные циклические композиции создало новый уровень ощущения единства целого, вырастающего из причинно-следственных зависимостей. ,,Карнавал“ Шумана (Scénnes mignonnes sur quatre notes) — ярчайший тому пример.

Второй тип оказался необычайно плодотворным для эпохи романтизма и постромантизма (Шуман, Брамс, Чайковский, Танеев и др.). Сравнение двух циклов Брамса показывает возможность различного решения формы нарративного типа с точки зрения отношения к главному инварианту — структуре темы, несмотря на то, что оба цикла демонстрируют определенную строгость по отношению к традиции, корни которой уходят в классицизм.

,,Вариации и фуга на тему Генделя“ ор. 24 являют собой образец ,,строгих свободных“ вариаций. Строгих потому, что верность структуре темы здесь абсолютна; свободных — потому, что принцип сопоставительной событийности, то есть новой свободы в системе контрастирования, выражен здесь также необычайно ярко. Структурная схема вариаций весьма проста:

T: *a* *b* 4 т.:‖ 4 :‖	вар. 1—7 = T (строго)	вар. 8: *a* 4 :‖	*b* *b*^{1} 4 4	
B-dur →	вар. 5-6 — *b-moll*	*B-dur*		

вар. 9: *a* *b* *b*^{1} 4:‖ 8	вар. 10—12 = T (строго)	вар. 13: *a* *a*^{1} *b* *b*^{1}	
		b-moll	

вар. 14—18 = T	вар. 19—20: *a* *a*^{1} *b* *b*^{1} (= вар. 13)	вар. 21—25 = T ‖ Фуга

Как видим, отклонения от тематической структуры наблюдаются лишь в вариациях 8, 9 и 13 (структура вар. 13 отразилась в вар. 19—20), и отклонения эти не касаются пропорций темы, которые строго тождественны. Встречаются лишь вкрапления субвариационности. Самое ,,решительное“ изменение — в вар. 9, где $b \rightarrow b^1$ суть бесцезурный процесс. Иными словами, Брамс намеренно не использует предпосылок к субвариационности, которые заложены в системе повторов в теме. И это не случайно: он готовит эффект фуги, взламывающей строение темы, ее ,,структурную интонацию“. Накопление структурных тождеств приводит к слому, новому качеству движения.

Эти вариации интересны техникой введения рубежных контрастов и вообще ,,ритмом“ контрастирования. Наиболее заметные смысловые переключения происходят в вариациях 5, 7, 9, 11, 14, 20 и в начале фуги. В результате внутрициклические группировки создаются следующим образом: пять частей (T + вар. 1—4); две части (вар. 5—6); две части (вар. 7—8); две части (вар. 9—10); три части (вар. 11—13); шесть частей (вар. 14—19); шесть частей (вар.20—25, Фуга).

Очевидно, что первые пять частей — экспозиционная зона, соответствующая фактору *i* в формуле *i-m-t*; вариации 6—13, несмотря на внутренние членения, объединены в зону развития (фактор *m*). Две симметричные группы по шесть вариаций в последней фазе не приводят к абсолютному ощущению действия фактора *t*, поскольку последний блок из шести вариаций содержит наиболее активное внутреннее контрастирование. ,,Событийность“ как бы спрессовывается, а форма в каждой вариации тождественна теме, закована в первоначальную схему. Брамс создает колоссальное напряжение с помощью одновременного действия интенсивных (контраст) и экстенсивных (тождественность структуры) сил. Разрешается это напряжение в свободном течении фуги.

Отметим важнейшее обстоятельство техники варьирования. Орнаментальная техника отступает, а то, что в классицистских вариациях строго экономилось — пересочинение мелодии, — становится ведущим средством развития. Многократное введение новых мелодий и жанровые метаморфозы не ослабляют ,,чувства вариационности", так как новые мелодии хотя и не всегда связаны с *мелодией темы*, но обязательно (и узнаваемо) коррелируются с иными компонентами темы — с ритмом, формой, отдельными оборотами, иногда с гармонией. Второй источник новой динамики варьирования — полная свобода перегармонизации, обязательность неожиданных гармонических решений. Это, естественно, характерно не только для Брамса, но является общим свойством, по поводу которого В. Цуккерман верно замечает: «За свою связанность в строгих вариациях гармония словно ,,мстит" или ,,берет реванш" в вариациях свободных»[16].

В ,,Вариациях на тему Шумана" Брамса, ор. 9, при сохранении в технике варьирования описанных черт, форма решается совершенно иначе, поскольку отношение к структурным предпосылкам темы оказываются прямо противоположными. Структура здесь не удерживается, как в вариациях ор. 54, но постоянно меняется на протяжении всего цикла, сохраняя, однако, черты подобия теме, примерный масштаб пропорций. И главной силой здесь выступает та самая субвариационность, которая почти отсутствует в цикле на генделевскую тему. Следующая схема наглядно представляет эту технику:

Т: *a* *a*¹ *b* *a*² *a* | вар. 1: *a* *a*¹ *b* *a*² *a*³ | вар. 2 : *a* *b* ¦ *c* *a* ¦ *b* *c* |
4 т. 4 8 4 4 4 8
fis-moll →
12 т.

вар. 3: *a* *a*¹ *b* *c* (=*a*²) *c*¹ (=*a*³) | вар. 4: *a* *a*¹ *b* *a*² *a*³ |
24 (структурная реприза)
(=вар. 1)

вар. 5: вступл. – 2 т. *a* *a*¹ ¦ *b* *a*¹ ¦ *b*¹ | вар. 6: *a* *a* *b* *a*¹ (разв.) |
5 4 12 8 12 4 4 7 11
11 20

[16] Цит. изд. С. 83.

вар. 7: (Andante) *a* *a*¹ *a*² | вар. 8: *a* *a*¹ *b* *a*² *a*³ | вар. 9: *a a b a*¹ |
4 3 4 структурная 4 4 6 7
реприза *h-moll*
(= вар. 1)

вар. 10: *a* *a*¹ *a*² *a*³ ¦ *b* ¦ *a*⁴ *a*⁵ | вар. 11: *a* *b* :‖
4 → 8 4 → 6 7
D-dur *G-dur*

вар. 12: *a b c d* [*b, c, d* = *a*¹,²,³]‖ вар. 13: *a b a* | вар. 14: *a* *b* *a*¹ |
4 7 6 5 4 9 4+3 12 10 12
fis-moll (тональная реприза) →

вар. 15: *a* *a*¹ *b* *a*² *a*¹ | вар. 16: *a* *a*¹ ¦ *b* ¦ *c* *a*² ‖
4 8 4+3 4 → 8 4→
Ges-dur *fis-moll*

Характерно, что субвариационная структура собственно темы ни разу не повторяется. В этом смысле структурной темой становится первая вариация — своеобразная контрэкспозиция, структура которой затем повторяется дважды — в 4-й и 8-й вариациях. Простая трехчастная форма темы варьируется чрезвычайно оригинально, вплоть до замены другими структурами (вар. 7, 11, 12). Кроме трехкратного проведения структуры вар. 1, ни одна часть не содержит точных повторов.

Вместе с тем авторский расчет формы здесь очевиден. 17-частный цикл (тема + 16 вариаций) отчетливо делится на четыре фазы: Т + первые 3 вариации (то есть 4 части); вар. 4—7 (4 ч.); вар. 8—11 (4 ч.); вар. 12—16 (5 ч.). Вторая и третья фазы начинаются с возврата структуры вар. 1 (своеобразной ,,субтемы"). Инерция структурных преобразований после вар. 8, делящей цикл пополам, не прерывается до конца, но разделительным моментом служит тональная реприза вар. 12 (структурно наиболее далекой от темы) и вар. 1. Это — великолепный пример ,,игры" разнонаправленных сил, нацеленных на продолжение развития (структурных видоизменений) и на замыкание (тональная реприза). Фактор *m* действует в двух средних субциклах и развивается по нарастающей: через глубокие мутации структуры и отход от квадратности во второй фазе — к тональному контрасту в третьей.

Предложенный Бетховеном путь симфонизации в эпоху романтизма оказался важнейшей магистралью развития вариационной формы. Финал ,,Героической" Бетховена и ,,Симфонические этюды" Шумана — своеобразные ,,заявки" на новые подходы к форме, предлагаюшие различные пути симфонизации. Бетховен рождает идею слитно-вариационного процесса, Шуман предлагает сохранить подчеркнутую цикличность, доводя амплитуду образных контрастов до симфонического масштаба поляризации. В обоих случаях действует симфонический принцип движения к новому ка-

честву (новой семантике), видны глубокие смысловые метаморфозы темы.

Слитные симфонизированные вариации открывают новые динамические пределы формы. В самой идее заложена угроза одному из коренных признаков вариаций — преобладанию экстенсивности над интенсивностью. Слитная форма в состоянии вуалировать рубежи вариационной цикличности и даже вовсе нивелировать это ощущение. Композитор, желая оставаться в пределах ,,образа вариационности", постоянно должен помнить о внутреннем балансе сил. По существу, такие вариации нередко устанавливают паритет экстенсивных и интенсивных начал, и достигается это конкретными приемами построения формы.

Опорные принципы варьирования, направленные на создание такой формы, сводятся к нескольким важнейшим условиям.

1. Повествовательный (нарративный) акцент заменяется стремлением к драматизации действия. Дробная цикличность поглощается более крупной. Предпосылка классицистских вариаций, выраженная в тенденции к группировкам, из силы второго плана превращается в ведущую фигуру формы. Слияние вариаций может служить идее волновой драматургии. Оно предусматривает не только действие принципа *attacca*, но и активизацию техники плавного перехода. Система вторгающихся каденций, вторгающихся фигур, ритмов, тембров и пр. оказывается постоянно действующей. Магистральные цезуры экономятся — у них задание создать ощущение ,,крупной" цикличности.

2. Отношение к структуре темы становится совершенно вольным. Это связано прежде всего с отказом от господствующей экспозиционности, с широким привлечением серединных и континуальных типов изложения. Возникновение цикличности крупного плана требует также особого внимания к созданию эффекта заключительности, особенно в конце композиции, в финальной зоне, призванной окончательно изжить и погасить инерцию ,,массы формы". Такие построения также не согласовываются с экспозиционным характером тематической структуры.

3. Вариационный процесс часто включает связующие построения, каденционные вставки, ,,приращенные" переходы и т. д., что создает слитную пластику формы.

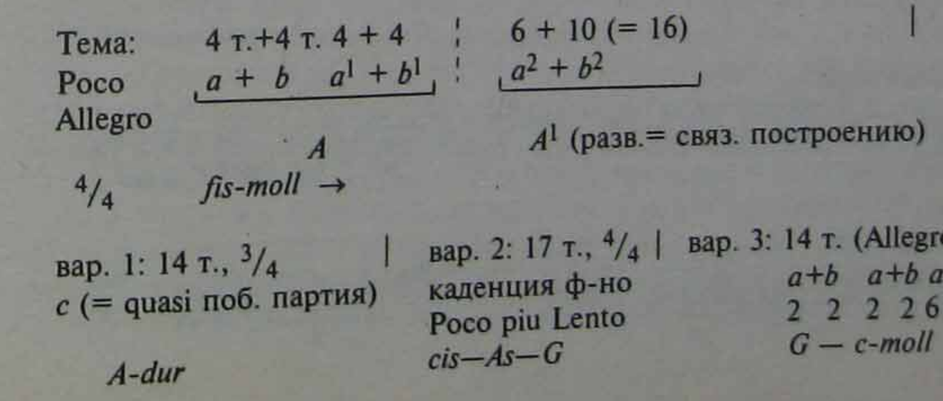
4. Особо возрастает роль контрастной производности. При этом глубокий контраст, подразумевающий пересочинение мелодии, все равно должен ощущаться как производный. Не скрытая, а декларированная производность должна лежать в основе такой формы. Однако она не должна вести к *окончательному* отстранению экстенсивности.

5. Важную роль начинает играть разработочность, которая может проявиться в трех разновидностях: а) на основе интонационного прорастания, когда из характерного мотива темы ,,вытягиваются" совершенно новые продления, порывающие с экспозиционным изложением; б) через секвенционное развитие выделенного мотива либо через возникновение различных ostinati на основе такого выделения; в) серединная (сонатного типа) разработочсть — качество, особенно ярко проявившееся в вариационных формах XX века.

6. Наконец сама тема должна быть настолько индивидуализированной, чтобы даже отдельные ее компоненты были легко узнаваемы. Нередко темы таких вариаций оказываются полисемантичными, и различные ее элементы в макроформе образуют свои семантические поля.

,,Симфонические вариации" для фортепиано с оркестром Сезара Франка являют собой пример формы, тип которой декларирован самим композитором. Вариации задуманы как фортепианный концерт, и это отразилось на целостном строении произведения, содержащего дробную (собственно вариационную) и крупную цикличность, воплощенную в четырех больших фазах, причем две последние соответствуют медленной и финальной частям концертной композиции.

Схема вариаций дает наглядное представление не только об этом конкретном сочинении, но и об общих закономерностях композиций такого рода.



вар.4: 13 т. | связка: 8 т., $^3/_4$ → ‖ | вар. 5: 17 т. ¦
b+a b+a b | разв. *c* | *c*
4 1 2 1 5 | | *fis-moll* →
Cis → *fis-moll*

Allegretto quasi Andante

вар. 6: 19 т. ¦ вар. 7: 17 т. ¦ вар. 8: 19 т. ¦ вар. 9: 16 т. ¦
a+c | *c* | *b* | *a+c*
диалогическая структура
fis-moll → *D—Gis*

вар. 10: 20 т.→ вар. 11: 22 т. ‖ вар. 12: 19 т. → вар. 13: 36 т. ‖
a+b+c | *a+c* | *c* | *b*
E—e | *D—fis* | *Fis-dur* | *fis-moll*

Molto piu Lento

вст. →вар. 14: 6 т. + 16, $^4/_4$ ¦ вар. 15: 12 т. ¦ вар. 16: 15 т. ¦
b (= *d*) | *b* (=*e*) | *d*
Fis-dur | *Cis* →

Allegro non troppo

вар. 17: 15→ ¦ вар. 18: 13 т. ¦ вар. 19: 18 т.→ ‖
d+c (= *f*) | *d* | *d* (каденция), связующая функция)
d-moll—F-dur

вар. 20: 8 т. ¦ вар. 21: 70 т. ‖
d | *d+f+d*
Es-dur | *Fis-dur*
Финал

Как указывалось выше, важнейшим обстоятельством развертывания такой формы является декларированная (узнаваемая) производность. Для иллюстрации приведем основные тематические преобразования двух главных элементов темы:

Тема

С. Франк. „Симфонические вариации"

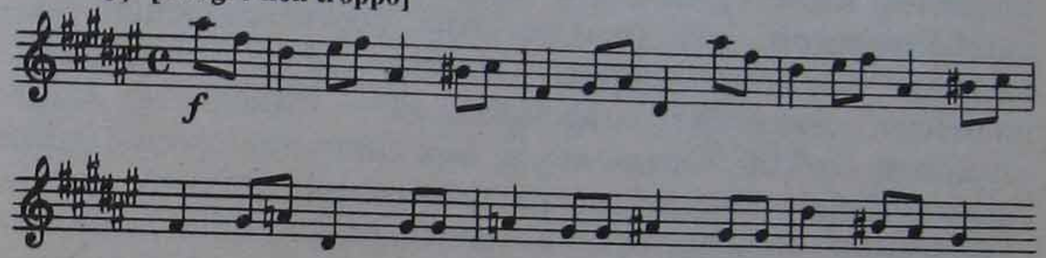
185 a) Poco allegro

b) Più lento

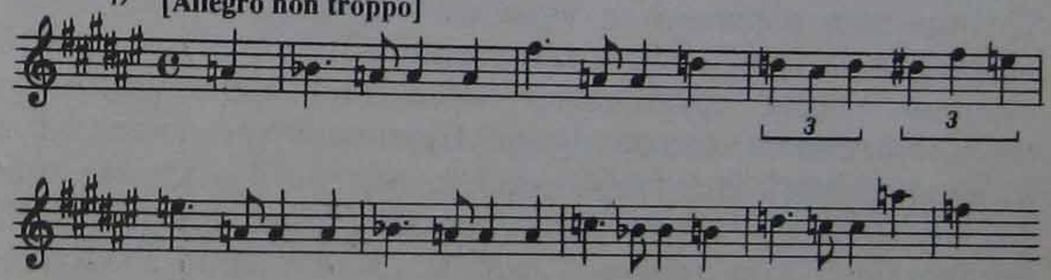
c) L'istesso tempo

d) Allegro non troppo

e) [Allegro non troppo]



f) [Allegro non troppo]



Лишь элемент с оказывается столь далеким от *a* и *b*, что нуждается в обосновании производности. Если учесть, что тема содержит также неустойчивый раздел, где A^1 имеет очевидный переходно-связующий характер, контрастный элемент *c* порождает экспозиционно-сонатный эффект. Здесь уже можно говорить не о теме, а о тематическом фонде вариаций (быть может, о двойных вариациях). Но далее композитор активизирует экстенсивные качества формы, переключая развитие в собственно вариационное. Причем это касается прежде всего первой фазы формы, которая начиная с вар. 2 обретает именно вариационный ход, включающий и нарративность, и сопоставительную событийность (достаточная отграниченность вариаций, тональные и темповые контрасты). Но далее сонатность опять заявляет о себе, выражаясь в слитности развертывания композиции, динамической волнообразности. Заметно стремление соблюсти приблизительную пропорциональность частей вариационной цикличности (в среднем 14—17 тактов), нарушаемую

на рубежах разделов, в медленной части и, конечно, в финальном завершении. В условиях слитности и динамической волнообразности развития формы, включающей подчеркнуто серединные зоны, такая приблизительная пропорциональность и есть та внутренняя защита вариационной формы от наступающей на нее сонатно-симфонической цикличности. Возникает стройная композиция, в основе которой лежит тонко рассчитанный баланс формообразующих сил.

По существу, Франк подхватывает идею финала Третьей симфонии Бетховена, последовательно излагая в начальной фазе две разные, но связанные производностью темы. Различие состоит в том, что Бетховен сразу обозначает вариационный процесс, а Франк как бы „модулирует" из сонатной экспозиционности в вариационную форму, которая в конечном итоге стремится к макроцикличности концертно-симфонического рода (четыре фазы, соответствующие возможным четырем частям). Однако образ „макроцикличности" *наподобие* симфонической — отнюдь не единственный способ отражения в вариационной форме идеи симфонизации. Более распространенным оказался поиск совершенно индивидуальной макроцикличности, проистекающей из предпосылок собственно вариационной формы. Группировка вариаций в этом случае показывается более отчетливо по сравнению с клиссицистским типом. С другой стороны, такая группировка предлагает ненормативную множественность макроразделов. Причина этого не только в желании создать индивидуальную форму, но и в стремлении сохранить и по-своему использовать „повествовательные" предпосылки вариационной формы. Не случайно Рахманинов один из своих фортепианных концертов, который написан в форме вариаций, назвал „Рапсодией на тему Паганини". Это говорит о многом. Схема „Рапсодии" дает наглядное представление об ином пути симфонического решения свободных вариаций:

Intr.	вар. 1	Тема	вар. 2	вар. 3	вар. 4	вар. 5 ‖
8 т.	24	24	24	31	40	36
a-moll →						
Allegro vivace					Più vivo	Tempo I

вар. 6	вар. 7	‖ вар. 8	вар. 9	вар. 10 ‖
52	52	44	40	31
L'istesso tempo	Moderato	Tempo I		
введение лирич. антитезы	(Dies irae)			(Dies irae)

вар. 11	вар. 12	‖ вар. 13	вар. 14
19	32	24	37
	d-moll →	*d-moll*	*F-dur*
Moderato	Tempo di Minuetto	Allegro →	
разв. лирич. антитезы →		возврат темат. структуры	

вар. 15	‖ вар. 16	вар. 17	вар. 18 ‖
57	48	25	42+6 (связка)
F-dur	*b-moll* →		*Des-dur*
Più vivo. Scherzando	Allegretto		Andante cantabile
каденция + вар. на 14-ю вариацию			лирич. кульминация

вар. 19	вар. 20	вар. 21	вар. 22
20	28	20	70
a-moll →			*a-moll* →
Vivace	Un poco vivo		Marziale. Un poco vivo
тональная реприза		вар. на 17-ю вар.	финальная

вар. 23	вар. 24 ‖
55	69
L'istesso tempo →	un poco meno mosso
кульминационная зона	

Симфоничность вариаций выражена здесь не только через масштаб амплитуды контрастов, но и через антиномию образных сфер: динамической (действенно-драматической) и лирической. Открытое введение лирической антитезы происходит в вар. 6, но зарождается лирическое начало уже в вар. 3. Далее лирическая идея возвращается по принципу рондальности, образуя свой „субцикл": вар. 3, 6—7 (лиризация Dies irae), 11—12, 16, 18 (светлая лирическая кульминация). В двух случаях лирические вариации создают замкнутые фазы (6—7 и 11—12), в других — сосуществуют с динамической антитезой (вар. 3 — лирический островок в динамическом окружении, вар. 17 — динамическая реминисценсия в лирическом окружении).

Семь отмеченных в схеме крупных разделов формы образуют первый и, возможно, самый воспринимаемый план формы. Они условно могут быть объединены в более крупные разделы, отражающие традиционную симфоническую цикличность. Первые две фазы — своеобразная экспозиция макроцикла с изложением контрастных образных сфер. Следующие четыре раздела — этап развития с двумя лирическими „островами" (вар. 11—12 и 16—18). Последняя — самая большая фаза — реприза-финал. Но есть у этой формы и третий план, образуемый тональным распорядком композиции. Здесь очевидны три этапа: вар. 1—11, 12—18 (зона тональных контрастов), 19—24 (тональная реприза). Характерно, что первый тональный слом происходит в середине образно

единого блока (вар. 12). Такая многоплановость формы также работает на создание ощущения слитности, ибо не позволяет восприятию однозначно определить структурные параметры целого. И последнее: свободные пропорции частей рождают вольное дыхание вариационного процесса, снимая эффект ,,мерности", то есть предугадывания масштабов этапных частей формы. В этом смысле Рахманинов более свободен и симфоничен, чем Франк в ,,Симфонических вариациях". Однако в начале рахманиновской формы даются три симметричных раздела по 24 такта: для создания ,,образа" вариационной формы. Лишь один раз, подобно Брамсу, он возвращает конструкцию темы точно в середине формы (вар. 13). Максимальное возрастание масштабов вариаций в финале — следствие крайней активизации разработочности. Здесь нет парадокса: разработочность в финале означает окончательное изжитие тематической энергии, конец пути. Одновременно это и достижение той самой ,,образной инакости", служащей первейшим знаком симфоничности.

Несмотря на многоплановость композиции, Рахманинов прежде всего заботится о вариационной цикличности. Силы, работающие на слитность (attacca, интонационная преемственность вариаций), не в состоянии, как у Франка, победить разделительное начало. Оно выражается в отчетливой гармонической (тоникальной) замкнутости вариаций. Вторгающаяся каденция используется здесь экономно, связки и переходные построения тоже. Гармонически стыкуются следующие вариации: 4—5, 14—15, 16—17—18, 20—24. Как видим, к концу композиции эффект слитности нарастает. И это *общезначимое* свойство крупной вариационной формы.

Вариационные формы XX века предлагают различные типы сбалансированности сил, направленных на разделительность и слитность. Возможен акцент на том или на другом начале. Например, в вариациях финала Второй фортепианной сонаты Шостаковича преобладают силы, направленные на создание слитного процесса. Вариации из второй части Третьего фортепианного концерта Прокофьева демонстрируют отчетливое преобладаение сил разделительных, творящих образ классической вариационной цикличности.

Эти вариации Прокофьева могут быть оценены как своего рода ,,итог" исторического развития формы, проистекающей из классицистского начала и не порывающей с ним до конца. Итоговый характер формы — в максимально рельефном воплощении трех важнейших предпосылок: к абсолютному выражению раздельной цикличности, к абсолютному же выражению внутренней контрастности, к при-

внесению интенсивных свойств в форму с экстенсивной основой через преодоление экспозиционности, усиление сериинности, разработочности. Другая исторически сложившаяся тенденция формы — стремление обрести слитный ход — в данном цикле выражения не нашла. Единство целого достигается классическим способом — через отчетливое *узнавание производности*, какой бы далекий контраст не предполагался. Но не только это: Прокофьев планирует форму по принципу нарастания интенсивности от вариации к вариации (через неуклонный рост мобильно-неустойчивых состояний). Последняя вариация — апофеоз разработочности: приход к принципиально иному качеству состояния формы, которая впервые становится открытой, безрепризной. Возврат темы в конце — знак преодоления устремленности к открыто-динамичному развитию, символ первенства повествовательной экстенсивности.

Всё это не частные, а общезначимые принципы симфонизированного претворения вариационной формы раздельно-цикличного типа. Поэтому приведем для наглядности схематический план формы:

Andantino (17 т.)

Тема:	4 т.	8	4	+	1	‖
	a+b	*a+c+d*	*a+b*		*e*	
			реприза статич.		каденция	

простая трехчастная форма

L'istesso tempo (21 т.)

вар. 1:	2 +	6	8 (4 + 4)	4 + 1 ‖
	вступл.	*a+b*	*a+c* (*f*) вар.	репр. *e*

Allegro (26 т.)

вар. 2:	2 + 5	4 + 4	10 + 1 ‖
	вст. *a+b*	*a+c* (*g*)	*a+b* *e* репр. варьир.

Allegro moderato (31 т.)

вар. 3:	4 + 4	4 + 4 + 8	4 + 3 ‖
	(*h*)→	*a+c* (*h*) (*h*)+ *d*	(*h*) *e* репр. вар.

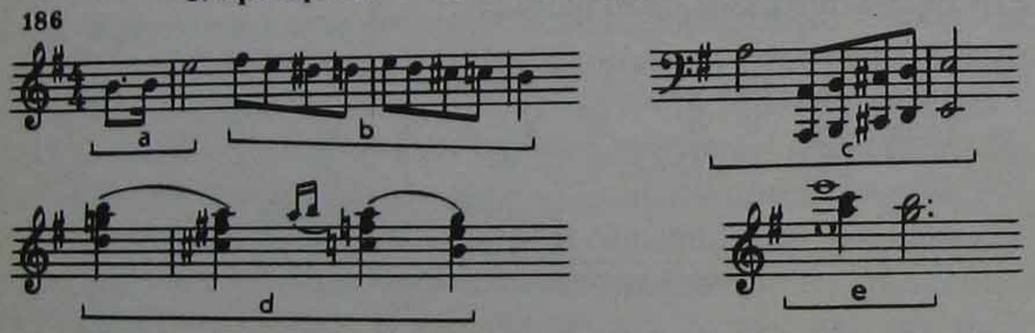
Andante meditativo (30 т.)
вар. 4: 6 (a+b) | 5 (a+c) + 5 (a+b) + 4 (i) | 10 (a + b репр. вар.) ‖

Allegro giusto (51 т.)
вар. 5: 4 + 4,5 (a → разработка) | 4 + 6 | 12 + 12 (a + b кульминация разработки) | 8 (k) ‖ заключение-переход к репризе темы

L'istesso tempo (38 т.)
Тема: 8 (a+b) | 16 (a+c+d) | 8 (a+b репр. статич.) + 1 (e) + 5 (e завершающее каденционное дополнение) ‖

(буквы *a b c d e* соответствуют основным мотивам темы)

С. Прокофьев. Концерт№ 3 для фортепиано с оркестром, ч. II



Естественно, в каждой следующей вариации они подаются с изменениями. Буквы ⓕ ⓖ ⓗ ⓘ ⓚ символизируют введение новых интонаций, которые если и связаны с элементами темы, то весьма опосредовано.

Из анализа безупречной в коммуникативном отношении прокофьевской формы вытекают следующие важнейшие (и общезначимые) рекомендации:

1. Возрастание временных пропорций частей. Оно может служить великолепным средством динамизации вариационного развертывания, обеспечивать устремленность формы к кульминации.

2. Сохранение общего принципа синтаксических пропорций темы, что привносит необходимое ,,чувство экстенсивности".

3. Обязательное ослабление ,,тематической привязанности" в варьировании той части темы, которая соответствует ее середине, через введение внетематических элементов. Это сильное средство накопления мобильных свойств формы.

4. Введение субвариационности в репризные части вариаций (варьирование реприз) как способ динамизации вариационного процесса.

5. Единичное использование введения нового материала (здесь, в начале вар. 3, новый материал делит цикл на две крупные фазы: Т + вар. 1—2; вар. 3—5 + Т).

6. Создание индивидуального знака данной формы (здесь, кроме множества прокофьевских интрастилевых знаков, индивидуальной особенностью формы является неуклонный, за исключением вар. 4 и 5, возврат ,,рифмы" заключительной каденции — элемент *e*).

Музыка XX века знает множество попыток кардинального обновления вариционной формы. Ниже мы отдельно остановимся на вопросах трансформации вариационной формы под воздействием серийной техники. Но многое из того, что отличает вариации на основе серийности, зарождалось также и в стилях, не зависимых от нее.

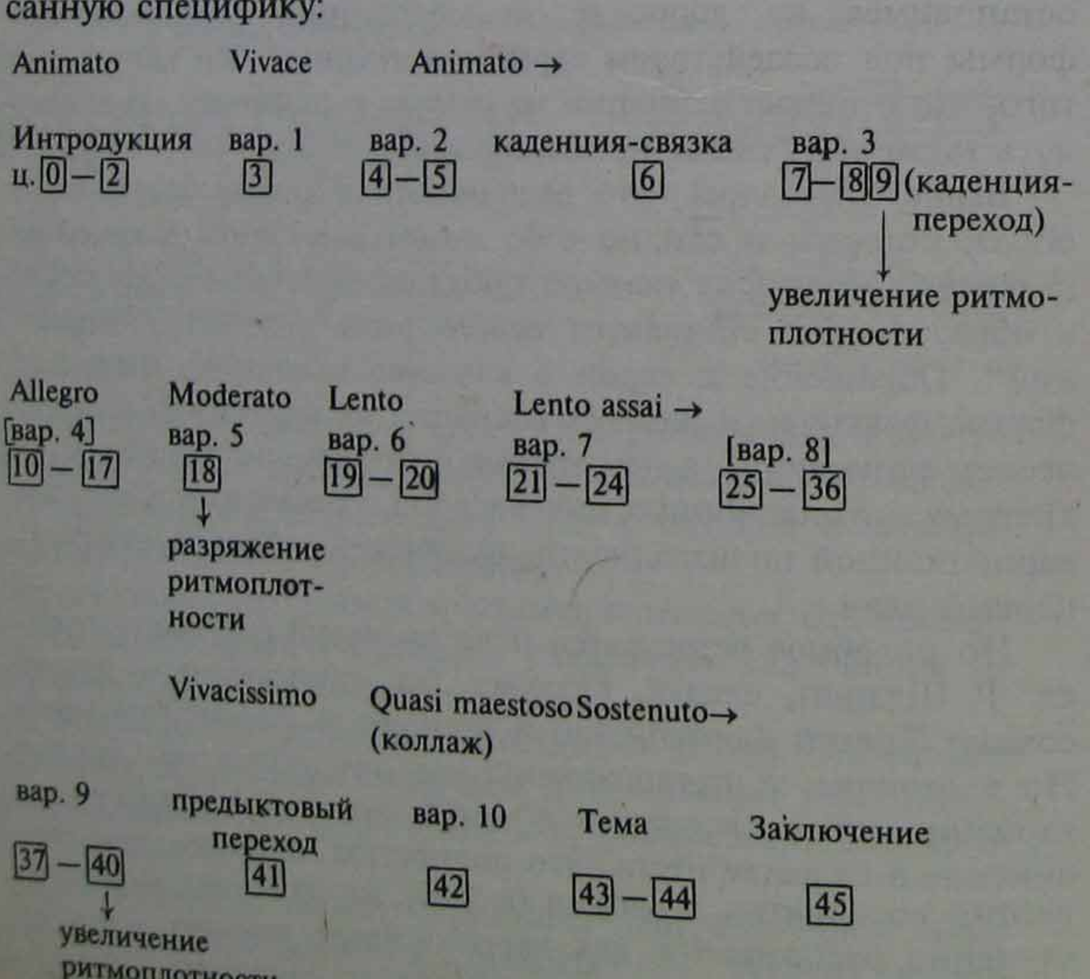
Выше отмечалось, что вариационная форма имеет свой образ, который и сам по себе может выступать в качестве *аргумента формы,* ее главной побудительной силы. Не тема, а образ формы становится своего рода ,,причиной вариаций". Обращение к серии в качестве исходного импульса формы фактически рождает вариации не на тему (в классическом разумении), а на центральный элемент. Снятие конкретных интонационных инвариантов, узнаваемых в системе вариационной производности, выдвигает ,,образ формы" на первый план.

Но подобное встречается и во внесерийных композициях. Р. Щедрин, следуя, казалось бы, проторенным путем, создает Третий фортепианный концерт в форме вариаций. Но в отличие от предшественников, он пишет не ,,тему с вариациями", а ,,вариации и тему", которая завершает сочинение в качестве итога. Это полностью опрокидывает стереотип восприятия, и форма (к тому же слитная) лишь постепенно распознается как вариационная именно через ее характер, через просвечивающий сквозь слитность ,,конст-

руктивный образ". Приход к теме — средство окончательного уточнения формы.

Третий фортепианный концерт Щедрина представляет собой новый тип симфонизации вариаций не только в связи с отсутствием темы в начале, но, главное, — в связи с отходом от декларированной цикличности и обращением к композиции *волнового* профиля. Новая пластика формы обеспечивает плавность динамических подъемов и спадов, полную слитность процесса, изобилующего, однако, *множеством* смен, что отличает именно вариационные формы. Особую роль играют переходы, структурные наложения — словом, все, что свидетельствует о возрастании роли техники плавного перехода. Характерно, что композитор не сразу формирует волновой профиль формы, а как бы завоевывает это качество, показывая сначала серию ступенчатых сопоставлений (интродукция, вар. 1, 2), дабы создать начальный „образ формы".

План этой композиции лишь схематично отражает описанную специфику:

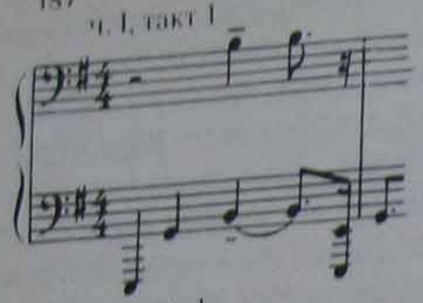


Обратим внимание на два обстоятельства: переходную функцию фортепианных каденций и образование вар. 4 и 8 (в схеме отмечены квадратными скобками). Эти субциклы — явление особое, нечто вроде „продолженных вариаций", совершенно по-новому развивающих классическую идею субвариационности. Единый характер движения охватывает различные, но близкие или связанные состояния образа. Иногда солирующий инструмент выполняет функцию фактурного инварианта (стержня), на который наслаиваются порою самые неожиданные, однако объединенные общим характером движения метаморфозы оркестра. Внутренняя волновая природа этих субциклов очевидна, но волновая природа целой формы создается прежде всего благодаря особому вниманию к эволюциям ритмической плотности. Особо важны переходы от темпа к темпу — путем увеличения или разрежения ритмической плотности (после ступенчатых темповых контрастов начала, от вар. 3). Регуляция движения с помощью постепенных мутаций ритмической плотности — важный элемент техники плавного перехода и необходимое средство придания вариационно-циклическому процессу волнообразного характера.

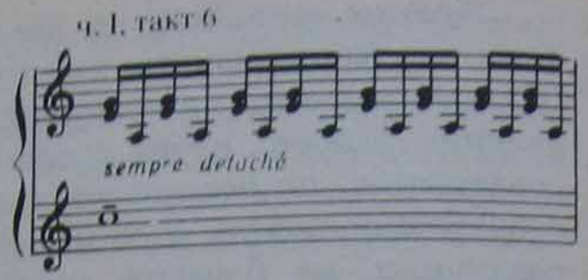
Нередко и старинные формы с cantus firmus или вариации на хорал подразумевали конечное приведение слушательского внимания к собственно тематическому рельефному показу того, что на протяжении всей формы выступало в роли скрытого центрального элемента. В условиях же постклассической вариационности именно „образ формы" в состоянии выступить главным определителем (без темы). Щедрин все-таки приводит композицию к теме. А Стравинский в третьей части Концерта для двух фортепиано предлагает цикл из четырех вариаций, и это *вариации без темы*. Собственно, таковыми они являются, будучи исполненными отдельно. По отношению же ко всему концерту они обнаруживают контекстуальную связанность. Но это всего лишь перекличка с самыми различными (и разрозненными) фактурными элементами. Их гипотетическое объединение в общий тематический комплекс алогично, попросту нелепо. Да и сами интонации предшествовавших частей настолько деиндивидуализированы, что узнать их преобразования совершенно невозможно. Это позволяет лишь анализ.

187

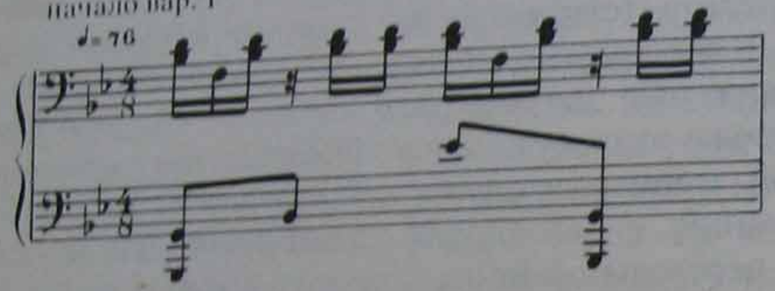
ч. I, такт 1



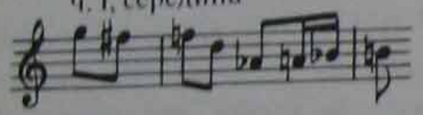
ч. I, такт 6



начало вар. 1



ч. I, середина



начало вар. 3

Можно говорить о неких фактурных предпосылках для вариаций, содержащихся в предшествовавших частях. Но главным *аргументом формы* снова является ,,образ вариаций". Он и выступает в роли главной ,,темы" композиции. Именно поэтому Стравинский прибегает к раздельной цикличности, к замкнутым построениям, следующим, однако, по принципу attacca.

Схема цикла выглядит следующим образом:

вар. 1: ♪= 76	вар.2: ♩ = 56	вар. 3: ♩. = 96	вар. 4: ♩. = 9‖
26 т.	24 т.	30 т.	23
4/8; 3/8	2/4	4/4	4/4

Видно, что Стравинский тщательно заботится о пропорциях частей. Темп нарастает по мере развития формы (принцип общезначимый, распространенный). Но замечательно здесь регулирование временны́х пропорций через отношение метрических размеров (тактометрических масштабов) и темпа. Медленный темп соответствует более дробным тактовым членениям, быстрый — большему масштабу тактов. Примерная временна́я равномасштабность частей —

знак экстенсивности. Ему противоречит необычайная ритмическая прихотливость и ,,фактурная событийность" внутри каждой вариации. Это внутреннее противоречие формы и становится источником ее оригинальности.

Вопрос об отношении к теме встает также в связи с полифонизацией вариаций, столь типичной для музыки XX века. Сам факт обращения к полифонии как главному средству вариационного обновления в принципе не означает обязательного устранения начальной темы в качестве самостоятельной конструкции. Упоминавшийся финал Второй фортепианной сонаты Шостаковича — яркое тому подтверждение. Важно, однако, что полифонизация вариационного процесса, как правило, порождает слитно-вариационную композицию, в которой может быть развернут весь арсенал полифонических средств: техника прорастания, контрапунктические обновления и подвижной контрапункт, имитационность (в том числе и каноническая), контрастно-паритетные связи политематического рода вплоть до коллажных объединений в контрапункте наподобие тех, что делает Щедрин в заключительной фазе Третьего фортепианного концерта.

Внимание к полифоническому фактору — общая тенденция. Ее частное выражение, свойственное музыке второй половины XX века, связано с возрождением старинных принципов организации вариационной формы, коренящихся в строгой полифонии и в опыте эпохи барокко. Этот тип вариационности предполагает тотальную полифонизацию развития, а вместе с ней — абсолютную текучесть и слитность формы. Это, в сущности, традиционный момент. Новая же особенность заключается в том, что такая вариационность вовлекается в симфоническую стихию. В современных условиях это, как правило, означает вовлечение и сонорных эффектов и, стало быть, переосмысление отношения к собственно мелодическому потенциалу. В арсенал полифонических средств может быть включена и комплементарно-сонорная полифония, которая опирается на неиндивидуализированные мелодические формы.

В такого рода вариациях тема, как автономная конструкция, структура которой может повторяться и узнаваться даже в видоизменениях, не экспонируется отдельно. Вместе с тем опорный тематический материал присутствует, притом изла-

гается он именно мелодически, поскольку предпослан полифонии. Но мелодика такой темы обычно предельно объективизирована, лишена индивидуально-острых, запоминающихся оборотов, а кроме того, нередко оказывается сразу погруженной в толщу полифонической фактуры. Вариации, восстанавливающие старинные принципы, чаще всего начинаются *прямо с вариаций*, где опорная тематическая линия не получает статуса фигуры (рельефа), сразу же обнаруживая свою скрытую *конструктивную* роль.

Вовлечение принципов старинной полифонической вариационности в симфоническое формообразование подразумевает, в сущности, опору не только на конструктивно-ведущую (нередко цитированную) мелодию. В основе такой формы, как правило, лежит достаточно сложно организованный тематический фонд, включающий также мелодически *индивидуализированные* элементы.

Вариации на тему Гайдна для виолончели с оркестром Эдисона Денисова могут служить подтверждением актуальности вариационной формы для решения концертного жанра и убедительным примером художественных возможностей вариаций описанного типа. В качестве декларированной композитором тематической основы здесь выступает хоральная мелодия Гайдна:

Э. Денисов. Вариации на тему Гайдна

Хорал (*a*) „достроен“ Денисовым до двенадцатизвучия: главная тематическая идея должна определять господствующий звукосостав, включая и вертикальные комплексы. Но хоральная тема, едва начавшись, поглощается пятиголосными каноническими структурами. Материал канонов (*b*) основывается на секвенцировании мотива и его производных, отмеченных в примере скобкой. Этот мотив и оказывается интонационно-ведущей, постоянно слышимой контртемой практически для всего произведения. Средняя часть композиции образует яркий ритмический контраст, предлагая для развития в сонорно-полифоническом направлении новый ритмический материал *c* (его высотная структура — производное от элемента *b*) (см. пример 189 на с. 524).

Эти три взаимосвязанных материала образуют основу всей формы. Эпизодический контраст возникает в ритмически вольных мелодических репликах виолончели, особенно в каденции, и в кратком сонорно-консонантном эпизоде перед каденцией (*d*), материал которого возрождается в коде. Строжайший лаконизм мелодико-тематических средств уравновешивается расточительным изобилием средств полифонических (гипермногоголосие).

Ход этой сколь индивидуальной, столь и показательной формы может быть выражен так (знаки < > символизируют рост или убывание числа голосов в рамках данной вариации):

Тема = вар. 1 : 21 т. → вар. 2: 18 →
a (хорал)
+
b (канон)
+
своб. голос Vc.
5<7 голосов
преобладающая пульсация: ♩

a (прорастание, Ob.)
+
b (канон с вар. прорастан. линий)

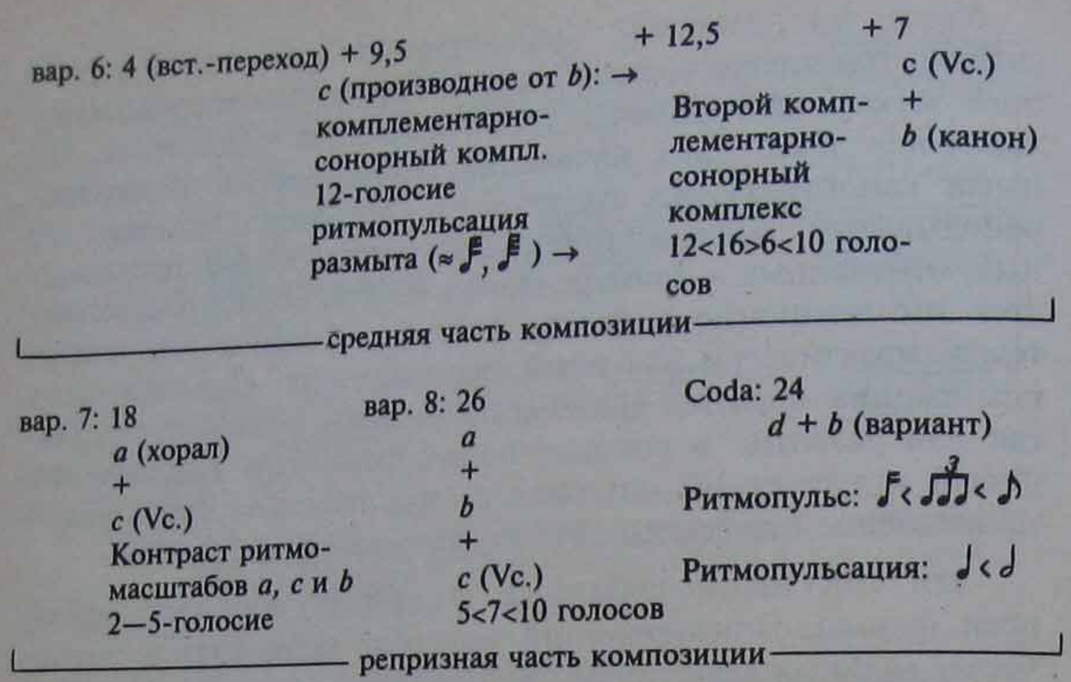
6<11 голосов
преобладающая пульсация.: ♩

вар. 3: 22 →
b (контр. прораст., Vc. solo)
b (продолжение контрастн. роста фоновых голосов)
т. 44 — новая фаза канона с вар. ростом голосов из *a*
12<16>4 голосов
преобл. пульс.: ♩ +
ритм. контраст Vc.

вар. 4: 23 →
2 канонич. проведения из *a* (с началом в т. 62 и 71.
3<9 голосов

преобладающая пульсация.: ♩

вар. 5: ≈ 19 (без тактовых членений)
d (вступление-переход, 8-голосный сонорный комплекс) + каденция Vc.: рождение новой ритмоидеи *c* (преобл. одного лосие)
ритмопульс *d*: 𝅘𝅥𝅯



Вся форма представляет собой слитную трехфазную композицию, где лишь реприза пытается вывести главную тему (хорал) на уровень „слышимой" идеи. В первой фазе хорал — это конструктивно-ведущий материал. Сонорное кульминационное плато середины (яркий образец комплементарно-сонорной ритмической полифонии) основано на крайней деиндивидуализации мелодической идеи *b* (=*c*), где она полностью изживается и в дальнейшем уже не возникает в роли ведущей. Это форма, возрождающая в новых условиях старинные вариации на хорал. Симфонический масштаб сочинения — качество принципиально новое, кардинально реформирующее старинный принцип. Симфоничность — в направленности на новый результат репризы (синтез) и в амплитуде контраста между крайними частями и сонорной серединой.

Вариации Денисова свидетельствуют о важном общем свойстве современного мышления: чем ярче обновляется язык варьирования, тем очевиднее привязанность формы к архаическим (барочным, раннеклассицистским) „праобразцам", к вариационным принципам, отодвинутым практикой романтизма и постромантизма. Об этом весьма красноречиво свительствуют формы, построенные на основе серийности.

ВАРИАЦИОННЫЕ ФОРМЫ И СЕРИЙНАЯ ТЕХНИКА

Додекафония и серийность — это техника вариационного процесса. В сущности, все додекафонные (серийные) композиции в широком смысле вариационны. Однако собственно вариационная форма складывается далеко не всегда. Ее возникновение связано с привлечением именно традиционных представлений о форме, с воспроизведением ее „образа" в специфической системе варьирования.

Ключевым вопросом таких вариаций снова оказывается отношение к теме. Как известно, додекафония и вообще серийность предусматривают опору на *ряд* (*серию*), а в качестве главного средства развития привлекают систему *модусов* — трех разновидностей превращений: *зеркального, ракоходного и зеркально-ракоходного*. Разумеется, это лишь опорный принцип, и полный набор средств варьирования серии значительно шире: возможны различного рода транспозиции серии, ее вертикальные сжатия, извлечение фрагментов и работа с ними на основе модусных превращений, различные регистровые размещения серии, изменения интервальной плотности на основе обращений. Но все это — работа с серией. Нас же интересует проблема *темы* серийной композиции и серийно-вариационной формы, в частности. Сама по себе исходная серия — это некая звуковая абстракция, внеинтонационная звукопоследовательность. Превращение серии в *интонацию* — второй (и ответственнейший) этап композиторской работы. Кшенек в своем „Кратком руководстве по двенадцатитоновому контрапункту" прилагает немало усилий, дабы предметно объяснить различие между исходной серией и интонацией из нее. Но становится ли приведение серии к интонации фактом *тематического* провозглашения?

В ответе на этот вопрос — ключ к пониманию различных возможностей серийной техники. Ортодоксальная теория отвечает на него отрицательно. Принцип модусных обращений подразумевает одновременно постоянную изменчивость этих интонационных воплощений серии, мутации ритма, интервалики (на основе обращений), фактурные эволюции. Разумеется, изменчивость эта, как правило, регламентируется, то есть назначаются определенные пределы ритмическим, фактурным, тембровым изменениям. Но вопрос конкретной *узнаваемости исходных интонаций* в системе вариантных повторений в теории серийного письма обходится стороной. На практике же дело нередко обстоят по-иному, ибо композиторское сознание, даже нацеленное на разрыв с традицией, как правило, не рискует полностью отодвинуть *интонационно-скрепляющие* факторы. В результате возникает

компромиссное решение, в основе которого лежит новое осознание „тематического фонда“ произведения. Этот „фонд“ состоит из двух компонентов: конструктивно-ведущего (стабильная структура серии) и интонационно-ведущего, не оформленного в стабильную конструкцию, многоэлементного и переменного по конкретному материалу.

В этой ситуации наиболее сильным инвариантом оказывается серия, выступающая в значении центрального элемента формы. Именно она отразилась в композиторском сознании в качестве темы. О том, насколько это значение не соответствует традиционному, насколько условно определение „тема“ для серийной композиции, свидетельствует множество примеров. Приведем лишь один из них: начальную интонацию триптиха Стравинского „Памяти Дилана Томаса“ (траурные каноны и песнь для тенора, струнного квартета и четырех тромбонов, см. пример 190).

Для нас важно, что в каноне тромбонов сам композитор педантично проставил все модификации темы-серии (модусы). Автор обнажает свою технику на примере первого построения, предлагая исполнителю путь для дальнейшего самостоятельного анализа структуры голосов. Первые семь звуков второго тромбона названы им темой. Такое обозначение вполне правомерно, ибо определенная интонационная характерность здесь налицо: она создается особым ритмом

И. Стравинский. „Памяти Дилана Томаса“

репетиций первого звука, закрепляемым в системе канонических вступлений. И хотя Стравинский сразу дает понять „читателю“ его партитуры, что здесь действуют законы серийного развития, параллельно он указывает на тематичность серии и вытекающую отсюда компромиссность авторской позиции.

В основе семизвучной темы лежит пятизвучие, своеобразный „хроматический пентахорд“: *e—es—d—des(cis)—c*. Узнаваемый ритм репетиций извлечен из недр музыкального барокко. Казалось бы, многое соответствует традиции. Но проследим дальнейшее развитие линии второго тромбона. Последняя ее фаза (пятизвучие) также обозначена композитором как тема. Однако наиболее характерного ее признака — ритма — здесь нет и в помине. Более того, вообще исчезают признаки тематичности. На фоне пятизвучного материала слух не в состоянии оценить данную попевку как тематическую. От темы остается лишь система интервальных связей. В то же время вступление третьего тромбона, обозначенное как Reversion (ракоход), сохраняет ритм первой попевки, то есть собственно тематическую интонацию. Здесь обнажается противоречивость и одновременно компромиссность мышления композитора. Создав в отправной интонации „тематичекое содержание“, он называет

темой звукосерию, некую интервальную последовательность, абстрагированную от ритма.

Данный пример относится к серийной вариационности вообще, но композиторский взгляд на серию как на тему переносится и на собственно вариационную форму. Это не случайно, ибо серия, следуя шенберговской терминологии, оказывается единственной „твердой" структурой, конкретным инвариантом формы на фоне остальных — зыбких, изменчивых компонентов. Следует помнить, что когда мы говорим о структуре серии, то подразумеваем в качестве „твердой" данности только высотную ее структуру, но не ритмическую и тем более не синтаксическую, игравшую столь важную роль в формообразовании на всем протяжении исторического развития вариаций. С возникновением во второй половине XX века так называемой *сериальной* техники, закреплявшей в качестве „твердых" (повторяемых) структур и другие качества, названные *параметрами* (кроме высотности, сериально-закрепленное выражение получили ритм, тембр и динамика звука), форма обретает тотальную регламентированность. Но именно это приводит к снятию регулярной рубежной контрастности и не позволяет воссоздать „образ" вариационной формы. Поэтому она уходит из практики сериальной композиции (хотя вариационность в широком значении еще более усиливается).

Серийная же техника, в отличие от сериальной, естественно приводит к вариациям, но предлагает новое решение формы уже не на базе темы в классическом разумении, а на основе „центрального элемента", в значении которого выступает серия. Из этого не следует, что серия становится единственным тематическим материалом. Тематический фонд подобного сочинения выходит за пределы серии. Интонационно-тематические элементы (интонационно-ведущий материал) либо распределяются между вариациями (для каждой — свой), либо возникают спорадически, несистемно, не закрепляясь в сознании как „твердый" инвариант. Вариации на основе серии обычно отмечены особой неуловимостью собственно тематических опор. Вместе с тем такие вариации всегда оставляют впечатление цельной, стилистически определенной, выверенной конструкции, что является следствием неукоснительного действия серии.

Таким образом, вариации с участием серийной основы —

это, строго говоря, *вариации без темы*, но с участием центрального элемента формы. В определенном смысле они напоминают рассмотренные выше „вариации без темы" Стравинского. Но сейчас обратим внимание на то, что такие формы могут сохранять классическую структуру, предусматривающую начальную экспозицию темы и циклический ход композиции.

Наиболее тонкий вопрос — техника варьирования, степень зависимости конкретного интонационного материала от центрального элемента. Последний может выступать в значении регулятора свободно развивающейся ткани в вариациях, но способен также обнаруживать и тотальное проникновение во все компоненты вариационного процесса. Наконец, вариации нередко содержат несколько „центральных элементов", когда каждая вариация базируется на своей отправной серии. И тогда они превращаются в своего рода „вариации на принцип".

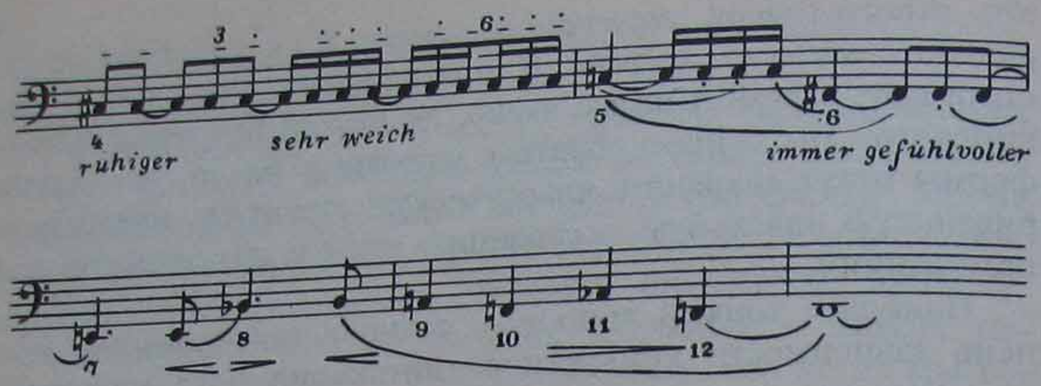
Рассмотрим несколько образцов, наглядно иллюстрирующих различия в подходе к серийному принципу. Обратимся прежде всего к пассакалии, открывающей четвертую картину оперы А. Берга „Воццек". Исходную серию (подобно Стравинскому) композитор называет темой:

191

Passacaglia = Thema

quasi Rezitativ mit viel Freiheit im Tempo

А. Берг. „Воццек". Пассакалия



Авторское обозначение представляет линию баса как тему. Прихотливая, тонкая ритмика подтверждает индивидуализированность интонации. 12-звуковая серия излагается строго последовательно с ритмическим „распеванием“ тонов и сжатием темпа серийного развертывания к концу (первые четыре звука — по такту на каждый тон, последние четыре звука — в одном такте). Эта особенность развертывания серии (своеобразное stringendo) будет подхвачена в вариациях. Характерно, что индивидуальный ритм первого изложения ни разу не повторяется. Его отголоски слышны лишь в вокальном контрапункте первой вариации. Индивидуальный момент интонирования серии, который мог бы стать собственно тематическим (повторяемым и узнаваемым), далее не фигурирует.

Тема-серия излагается сразу с контрапунктом, смысл которого тоже вполне тематический: создать прототип „движения над темой“, обнаружить *принцип* контрапунктического устройства пассакалии. Контрапункт отражает 12-тоновую основу организации линий, не следуя догматично додекафонному предписанию полнорядности и тоновой неповторяемости. В этой связанности многоголосной ткани с додекафонным началом и одновременно освобожденности от него — секрет вольного, необыкновенно экспрессивного дыхания этого уникального оперного дуэта. Здесь ни серия, ни контрапункт не индивидуализированы. Но они экспонируют *коренной принцип* организации формы. Это вообще особенность композиции, построенной с участием серийности.

Первая вариация также имеет экспозиционный характер, ибо показывает возможность перемещения темы-серии в вокальные голоса. В дальнейшем этот прием получит развитие:

в вокальные голоса будут перемещаться фрагменты 12-тоновой серии.

Еще один важный способ варьирования: распевание опорно-серийных вокальных соло (см. вар. 1). Чередование неповторяемого движения тонов и вольного опевания (разумеется, в духе Берга) с неизбежным повтором звуков становится превалирующим типом строения вокальных и иных контрапунктических линий, отражающих серийность, но не следующих ей слепо. Кроме того, для таких построений Берг находит свои, автономные ряды, связанные с додекафонным началом вообще, но не с собственно тематической серией. Вот типичный фрагмент из вар. 3:

Здесь первые десять звуков идут без повторений, остальные снабжены сопутствующими (повторяемыми) тонами. Этот принцип переносится и на изложение темы-серии в басу, что окончательно снимает эффект традиционного для пассакалии basso ostinato.

Следующий важнейший прием развития — передача фрагментов серии в разные голоса вплоть до свободного „распыления“ ее в сложно организованном многоголосии. Этот прием непосредственно связан с другим — вертикальным сжатием серии. Оно впервые возникает в вар. 6, а в 7-й имеет следующий вид:

Рассредоточенность темы-серии, ее проникновение в разные слои фактуры, линейные перемещения из нижнего в верхние голоса — все это, в сущности, перекликается с пассакалией из финала Четвертой симфонии Брамса, в котором верхний мелодический голос тематического хорала также обретает функцию ,,центрального элемента", регулирующего гармонию и синтаксис структуры вариаций. Различие состоит прежде всего именно в додекафонной, то есть организованно-атональной основе мышления Берга. Как и у Брамса, отправная звукопоследовательность неуклонно проводится в каждой вариации. Исключение составляет лишь предпоследняя, 20-я, где серия ,,распылена" между голосами и ее присутствие неощутимо, поскольку она поглощена лентой семизвучных квартовых гармоний. Ей предшествует усечение второй половины серии в 18-й вариации и такое же усечение середины серии в 19-й. Это связано с движением к генеральной кульминации, где серия вновь проводится полностью с целью финального провозглашения. То, что сделал Брамс в начале вариаций, Берг делает в конце: помещает серию в верхний голос туттийного гармонического хорала.

Подобно Брамсу, Берг тщательно заботится о сохранении временны́х масштабов темы-серии. Она изложена в семитактовой структуре. Вариации 1—17 содержат строго по семь тактов. Конечно, меняются размер и темп, но скрупулезная работа автора о приближении к симметричности очевидна. С 18-й вариации начинается кульминационная зона, и тактовая симметрия рушится: вар. 18 — 14 тактов, вар. 20 — 18, вар. 21 — 5 тактов. Это зона крайнего обострения экспрессии, конечный результат направленного динамического роста формы.

Очевидно, что Берг создал форму не додекафонную, но с участием додекафонного начала. Он обращается к традиционной, испытанной форме раздельно-слитных вариаций, тщательно обозначает окончания и начала вариаций, но столь же тщательно обеспечивает их бесцезурную стыковку, слитность процесса, характер сквозного развития, неудержимо текущего к кульминационному завершению. Живая диалектика нового и старого — источник жизненности берговских образов, и, может быть, именно его принципы соотнесения с додекафонией следует признать наиболее действенными и эмоционально полнокровными.

Тем не менее, как уже отмечалось, существуют и другие решения вариационной формы на основе действия серийной техники. Вариации А. Веберна ор. 27, с одной стороны, являются декларированным образцом вариаций без темы (последняя не предшествует вариациям и не замыкает форму), с другой — всепроникающего действия серийного принципа.

Произведение это напоминает маленькую партиту, нечто вроде старинных ,,Diferentia", где три части построены на самостоятельных сериях и объединяющим началом выступает общий принцип опоры на двенадцатитоновый звукоряд. Слово ,,вариации" Веберн ставит в заголовок сочинения, скорее всего стремясь напомнить о старинном его значении.

И все же это вариационная форма. Веберн не кладет в ее основу какую-то одну тему-серию. Каждая вариация имеет свою серийную базу, притом выраженную несколькими рядами. Это связано с конкретной структурой малых пьес (вариаций), сознательно написанных Веберном в так называемых песенных формах с репризой. И снова: реформаторские устремления в области языка уравновешиваются обращением к коммуникативно испытанной форме. Цикл из трех различных пьес назван Веберном вариациями прежде всего потому, что каждая из них, воплощая серийный принцип развития, строится как вариационный процесс, осложненный внутренним контрастом. Кроме того, в каждой пьесе — единый принцип работы с серией (,,вариации на принцип"). Здесь, как и у Берга, мы видим смелое развитие классических предпосылок. В данном случае — это предельная активизация описанной выше субвариационности, то есть создания вариационного процесса внутри вариации. Изящное письмо Веберна основано прежде всего на искусстве *интонирования серии*. В отличие от Берга, фактически включавшего свободные контракпункты в тематический фонд формы, Веберн сводит тематический материал к интонированной серии. Вся ткань строится исключительно на ней, все голоса зависят от ряда, а *фактура серийной интонации* становится тематическим определителем для вариации. Сам же принцип серийных преобразований строг и опирается главным образом на общеизвестные предпосылки доде-

кафонии. Вот весьма показательный пример серийной эволюции из пьесы № 1:

194 Sehr maßig такты 1–7

А. Веберн. Вариации ор.27

исходная серия ракоходная серия

ракоход серии во вдвойне подвижном контрапункте

Веберн создает подчеркнуто раздельный цикл типа старинных versus. Но принцип серийности (к тому же не только додекафонной) может лежать в основе формы, где все компоненты проистекают из *единой* исходной серии: форма не содержит принципиально новых рядов, демонстрируя при этом зависимость всей структуры многоголосия от *начальной* и единственной „тематической" серии. Такие формы отличаются достаточной масштабностью и монументализмом. Поскольку подобный тип серийной вариационности представляет третью ее типовую разновидность, обратимся к примеру, обнажающему конкретную технику решения формы.

Рассмотрим Пассакалию из Септета Стравинского. Сочинение это — своеобразный пример позднего неоклассицизма Стравинского и представляет собой трехчастную партиту, состоящую из начальной части (без названия), Пассакалии и Жиги (фуги). Вариационная форма лежит в основе Пассакалии. Процитируем ее тему и несколько дальнейших вариантов проведения:

195 Тема

И. Стравинский. Септет. Пассакалия

Повторения остинатного материала в форме включают интервальную комбинаторику на основе обращений. В этом — несхожесть с пассакалиями-предшественницами, хотя характер музыкального движения в целом связан с традициями жанра. Первое изложение остинато весьма напоминает стиль Klangfarbenmelodie[17]. Индивидуальны здесь лишь мотивные темброгруппировки. Очевидно, что тему следует скорее трактовать как изначальную серию, способную появиться далее исключительно в роли „центрального элемента". В самой теме отсутствует подчеркнутая индивидуальная характерность целого и деталей. Однако в ходе развития она обретает монотембральный вид и более высокую интервальную плотность. Поэтому остинато Пассакалии правильнее будет назвать темой-серией. Генезис пуантилистического эффекта в теме весьма традиционен: это стремление довести до абсолюта идею скрытой полифонии. Линейное развертывание темы содержит свободную мотивную имитационность. Но мотивные звенья расчленены тембрально, линия разорвана, тембровая мозаичность мотивов осложнена предельной разреженностью интервалов. Уже второе проведение дается в значительно большей интервальной плотности (пример 195б).

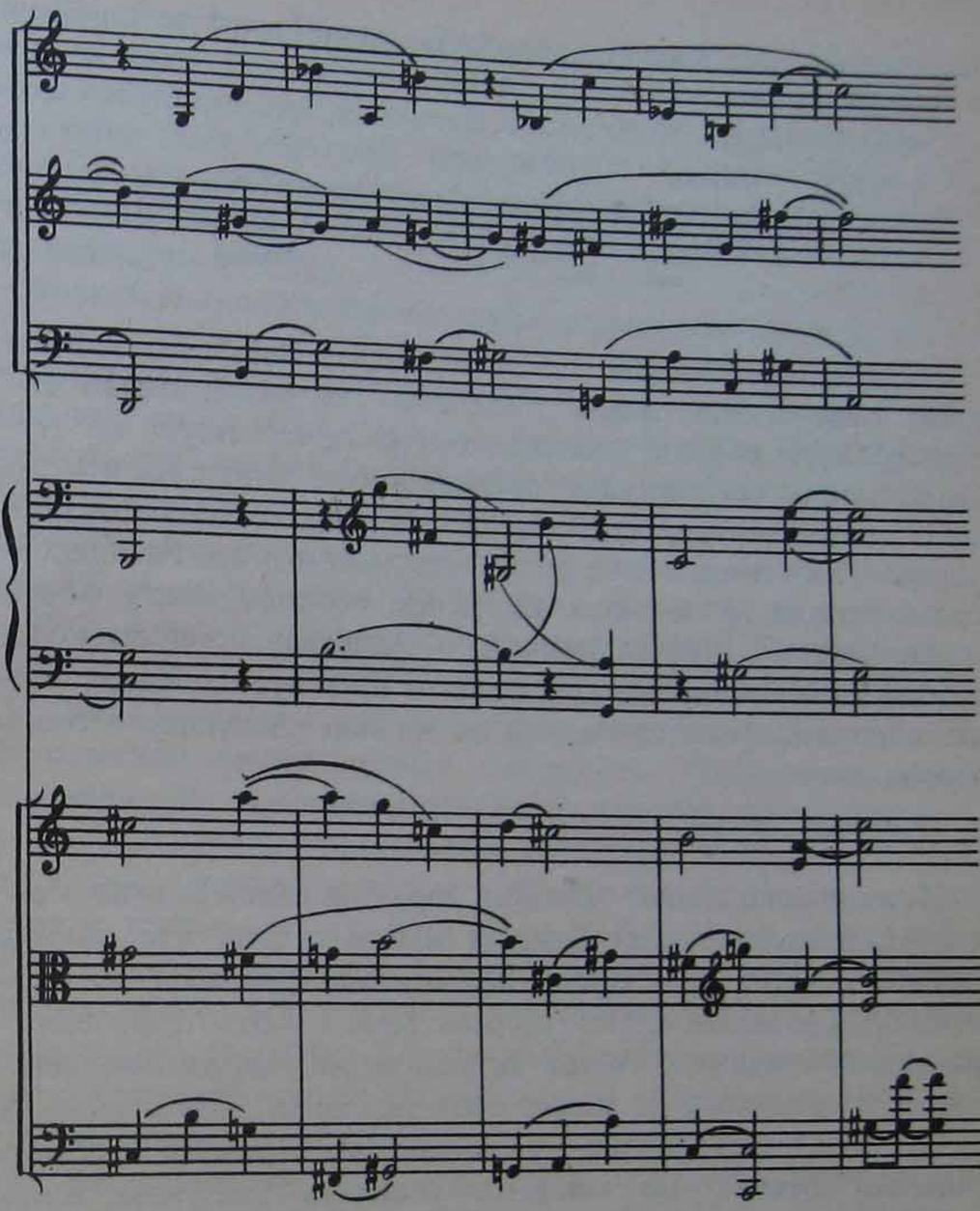
Итак, интервальная структура темы-серии меняется на основе обращений интервалов. Остинатны здесь лишь первый и последний интервалы (квинта восходящая и септима

17 Klangfarbenmelodie (звукоокрашенная мелодия) — важный элемент пуантилизма. Понятие „мелодия" здесь условно, поскольку сам прием подразумевает оформление каждого звука в своем тембре и, как следствие, — полирегистровый интервальный разброс воображаемой линии. Сам Стравинский весьма скептично относился к догматическим проявлениям в этом роде композиции.

нисходящая) как „пограничные знаки", напоминающие слуху моменты окончания и начала конструкции. Но, кроме того, строго остинатным остается ритм, разумеется, только для проведений в значении cantus firmus).

Главная особенность развития формы состоит в том, что контрапункты, возникающие над остинато в процессе варьирования, также произведены на основе тематического ряда и его наклонений. Есть вариации, где все контрапунктические линии произведены от тематической 16-тоновой серии и являются ее видоизменениями. Такую картину встречаем во 2-й вариации, в 3-й, 5-й, 8-й и 9-й. Приведем пример многоголосного контрапунктического соединения, где все линии суть варианты темы-серии (вар. 8, ц. 22):

И. Стравинский. Септет. Пассакалия



Линия кларнета построена на основе исходной звукопоследовательности, валторны — на зеркальном обращении ее, скрипки — на ракоходе „зеркала", альта — на ракоходе основного ряда, виолончели — на основном ряде. Даже многоголосие фортепиано включает только звуки тематической серии в их основной последовательности (это единственный случай сжатия серии в вертикальные комплексы). Здесь образуется контрапунктирование близких вариантов одной интонации. Но это не означает, что в Пассакалии отсутствуют глубокие модификации исходной темы-серии. Шесть вариаций из девяти содержат контрапункты, образованные от исходной серии. В остальных наряду с серийными присутствуют и „свободные", образованные от восьмитонового ладоконструктивного звукоряда. Но наибольший внутренний контраст достигается именно путем преобразования серии. Вот лишь один пример такого

рода модификаций, в котором ритмическая плотность в 7 раз выше, чем в остинатной теме:

Стравинский создает ,,слитно-раздельный" вариационный цикл с ощутимым акцентом на разделительности. Подчеркнуто разделительный момент присутствует на границах между остинатными проведениями (вариациями): это либо общая цезура, либо смена во всех голосах фактуры (кроме остинатной темы) ритма, динамики и пр. Расчлененность связана не только с желанием реставрировать форму эпохи барокко. Другая причина — определенная зыбкость конструкции самой темы. Цезуры — путь преодоления, способ обратить внимание слуха на начало следующего этапа формы.

Исторический опыт развития вариационной формы в европейской музыке подтверждает мысль о том, что память искусства цепко удерживает все открытия. Любая из сложившихся разновидностей формы может быть ,,призвана" практикой будущего. Резерв актуализации принципов, найденных в прошлом, не может быть исчерпан, ибо в каждом случае такой актуализации возникает подчеркнуто индивидуальный отклик на какие-то свойства той или иной формы-универсалии.

Вместе с тем очевидно, что к концу XX века традиционная ,,тема с вариациями" утрачивает актуальность. Заметную, но пока еще краткую историю прошла серийная вариационность. Она не исчерпала своих возможностей и может сказать новое художественное слово, обратившись к синтезу свободной серийности и сонорики.

Серийная вариационность есть далекий отклик на старинную технику варьирования с cantus firmus. И здесь и там понятие ,,тема" заменено понятием ,,центральный элемент" с конструктивно-ведущей функцией. Вариации на центральный элемент обретают особую значимость во второй поло-

вине XX столетия. Причем отнюдь не только серийность способна выступать в этом качестве. Серийная техника была первой побудительной причиной декларации опоры на конструктивно организующий центральный элемент формы. Опора на него может сосуществовать с привлечением некоего тематического фонда, берущего на себя роль интонационно-ведущего фактора.

Романтическое стремление симфонизировать формы типа ,,тема с вариациями" фактически завершилось, хотя и вторая половина XX века знает блестящие, быть может, не последние отклики на постромантический опыт (Вариации на тему Паганини Бориса Блахера, Витольда Лютославского и Владимира Кобекина). Однако симфонизация формы не утратила своей привлекательности, но подтолкнула развитие вариаций на новый путь. Возникает ,,фазовый" тип вариационной формы с волновой драматургией (Шостакович, Щедрин), чрезвычайно возрастает роль полифонии, в стихию симфонического развертывания вовлекаются старополифонические вариационные принципы. Утвердились две развновидности вариационной формы без отдельно декларированной и традиционно понимаемой темы: на основе серии и на основе переосмысления архаических форм (включая формы с cantus firmus). При этом композиции, имеющие конструктивно выраженный центральный элемент, как отмечалось выше, могут опираться на устойчивые интонационно-ведущие элементы. Последние, не будучи извлеченными из устойчивой темы (она отсутствует в форме), суммарно образуют некий ,,тематический фонд" вариаций.

Трудно прогнозировать судьбу дальнейшего развития вариационной формы. Очевидно, однако, что волновой тип композиции способен заместить ступенчатый, сохранив при этом генетический знак формы. На этом пути возможны новые открытия. Очевидно также, что вариационная форма далеко не исчерпала контакта с новейшими выразительными средствами. Вариационность и сонорика, вариационность и электронно-акустические звуковые ресурсы (язык электронной музыки) — вот благодатнейшая сфера приложения композиторских усилий. Возможно также иное пространственное решение вариационной формы: создание стереовариационного процесса с контрапунктическим наложением, регистровым или тембральным раздением ,,вариационных пу-

тей", ритмическими противостояниями в одновременности и пр. Важно лишь при этом сохранить тот самый „генетический знак" формы (дабы закрепить принадлежность композиции к этому типу форм), ибо знак этот сам по себе имеет *смысловое* (содержательное) значение. Ради этого *значения* композитор и обращается к вариационной форме.

Вариационная форма обнаруживает способность взаимодействовать с самыми различными формами. Ее проникновение в крупную композицию — явление сколь типичное, столь и индивидуальное в каждом конкретном случае. Ее подключение к не-вариационным масштабным композициям — великолепное средство привнесения в форму целого интрастилевых (авторских) знаков. Она естественно контактирует и с типовыми разновидностями классического фонда форм. Мы видели, что и малые формы способны ассимилировать циклическую вариационность. Освоение же таких композиционных структур, как рондо и соната, требует ясного представления о принципах вариационной формы, которая оказалась тем „тиглем", в котором веками выплавлялась всепроникающая *техника вариантности*, техника изменений и преобразований начального, что составляет основу почти каждой композиции.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава I. Понятие и общие принципы музыкальной формы 3
Музыкальная интонация 6
Музыкальная форма и форма композиции 16
Время и пространство музыки 19
Принципы повторности и контраста в музыке 35
О тематической основе музыкальной формы 42
Формула i-m-t. Стабильные и мобильные фазы формы 59

Глава II. Мелодия, мелодико-тематические и линеарные структуры 78
Старинные монодические формы 80
Мелодия полифоническая и гомофонная: отличие и взаимодействие принципов 90
Современные мелодико-тематические структуры. Интенсивный тип развертывания 112
Экстенсивный тип мелодического развертывания 124
Ладовый фактор как движитель мелодии 134
Линеарные структуры и их выразительные функции 144
Мелодические структуры в додекафонной и серийной технике 163

Глава III. Фактура 175
Основные понятия 175
Фигуро-фоновые отношения элементов в фактурном единстве 177
Основные разновидности фактуры. Монодическая фактура 183
Многоголосные фактурные типы 187
Гомофонная фактура и сложные фактурные построения 203
Комплементарность. Фактурный план произведения 223

Глава IV. Период и периодические структуры 241
Основные понятия 241
Синтаксические элементы 245
Разновидности периода и периодических структур 256
Период и периодические структуры в системе крупной музыкальной композиции 273

Глава V. Двухчастная форма, ее разновидности, модификации, усложнения 284
Основные понятия 284
Модификации старинной двухчастной формы 293
Разновидности и усложнения репризной простой двухчастной формы 302

Модификации безрепризной простой двухчастной формы 309
Сложная двухчастная форма 318
Глава VI. Простая трехчастная форма и ее модификации в музыке XX века 324
Основные понятия 324
Старинная трехчастная форма и ее современные модификации 333
Универсальное и индивидуальное в простой трехчастной форме. Претворение ее в музыке XX века 341
Трех-пятичастная форма 355
Вариационные процессы в простой трехчастной форме 361
Безрепризная трехчастная форма 369
Глава VII. Сложная трехчастная форма 376
Разновидности сложной трехчастной формы 377
Несоставные формы 392
Глава VIII. Вариационные формы 405
Основные понятия 405
Вариации на basso ostinato 418
Вариации с удержанным мелодико-тематическим рельефом (сопрано остинато) 445
Полиостинатные формы 461
Тема с вариациями. Исторические типы формы. Современное преломление. Строгие вариации классицизма и их предпосылки 484
Свободные вариации и их преломление в музыке XX века 501
Вариационные формы и серийная техника 526

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 03.01.1992 г.

Учебник

Всеволод Всеволодович Задерацкий

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

Выпуск 1

Редактор *С. Фильштейн*. Худож. редактор *А. Головкина*.
Техн. редактор *С. Буданова*.

ИБ № 4136

Подписано в набор 18.04.95. Подписано в печать 06.12.95. Формат 60x90 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура таймс. Печать офсетная. Объем печ. л. 34,0. Усл. п. л. 34,0.
Уч.-изд. л. 34,67. Тираж 2000 экз. Изд. № 15312. Зак. № 1161.

Издательство „Музыка", 103031 Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Комитета Российской Федерации по печати,
109088 Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24