

В. Задерацкий

# МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

Выпуск 2



МОСКВА-МУЗЫКА  
2008

ББК 85.51  
3 15

Московская государственная консерватория  
имени П.И. Чайковского  
Кафедра композиции

Издано при финансовой поддержке  
Федерального агентства по печати  
и массовым коммуникациям  
в рамках Федеральной целевой программы  
«Культура России»

# I. СОНАТНАЯ ФОРМА

## Основные понятия

Слово «соната» может претендовать на значение синонима музыки, поскольку происходит от латинского *sonare* — звучать. Подразумевалось, конечно, звучание организованное, соответствующее понятию искусства. И поначалу действительно слово «соната» трактовалось расширительно. Однако уже в XVIII веке термин этот обозначал рождение не только определенного жанра, но и конкретной логики, символизировавшей новую ступень музыкального сознания. Тот, кому пришло в голову предложить наименование «соната» для нового жанра и нового типа формы, не ошибся, сообщая термину обобщительно музыкальный масштаб. Сонатной форме суждено было оказаться в центре внимания огромного периода музыкальной истории. Она стала фундаментом зарождения симфонизма, и ее эволюция органично связана с эволюцией симфонического мышления. Сонатная форма обнаружила способность проникать в самые различные инструментальные жанры циклического строения, заступать на место не только крайних, но и средних частей сонатно-симфонического цикла, а порою захватывать все пространство циклической композиции. И несмотря на то, что сонатная форма опирается на имманентно музыкальную логику, музыка в сочетании со словом также может быть подчинена сонатному формообразованию (оно, в частности, может проникать в оперную драматургию, организуя целые массивы оперных сцен).

В ходе исторической эволюции сонатная форма продемонстрировала редкий универсализм. Содержательно-смысловые объемы формы оказались беспредельными. Сугубо камерные и сугубо симфонические масштабы высказывания равно подвластны сонатной форме. Она может иметь

любые темповые характеристики: типизировавшиеся «сонатное allegro» не исключает сонатных Adagio и Largo. Она демонстрирует необыкновенную гибкость и по отношению к разным нормам музыкального языка. Отсюда ее возможность находиться на ключевых позициях и эпоху барокко, конечно же — классицизма, последующих романтизма и постромантизма. Симфонизм XX века обозначил новую (ярчайшую!) ступень развития сонатной формы.

И все же есть одно основание, без которого сонатная форма, по существу, не может обойтись. Это присутствие тональной логики. Музыка первой половины XX века предлагает понятие расширенной тональности, чрезвычайно умножает и, в конечном итоге, размывает принципы функционально-гармонического ее раскрытия, весьма осложняет чувство тональной ориентированности. Но даже скрытого присутствия тонального фактора достаточно для становления сонатной формы. Новое отношение к тональности в музыке XX века не отстранило сонатность, которая пережила свой новый расцвет. Совсем по-другому сложилась судьба сонатной формы в послевоенном авангарде. По существу, она исчезает из его практики. И причина не только в обновлении эстетических исканий в целом. Но прежде всего — в намеренном избегании даже скрытого присутствия тонального начала.

Зарождение сонатного принципа восходит к середине XVII века, и первые его проявления встречаем в итальянской музыке (Дж. Серини, М. Росси). Исследователи истории сонатного жанра отмечают прорастание сонатного принципа из тех инструментальных форм, которые еще не порвали с позднеренессансной хоровой полифонией. Предчувствие сонатности встречается уже у Габриэли, но конечно же жанр сонаты не сразу начал ассоциироваться с сонатной формой. Последняя стала порождением уже эмансипировавшейся инструментальной культуры. Развитие инструментализма оказалось напрямую связано с процессом стабилизации тонального мышления и функциональной логикой гармонии.

Непосредственная предшественница сонатной формы — старинная двухчастная — в качестве главного импульса вы-

двигает не контраст тем (материалов), а борьбу тональных сфер. Тональный ход формы TD — DT был ее главным двигателем. Уже старинная двухчастная форма чаще всего опирается не просто на тональное мышление, но на сложившуюся «технику модуляций» и разные типы гармонических состояний (устойчиво-тональные и неустойчиво-подвижные). Для сонатной же формы привлечение различных ресурсов тональной логики становится обязательным моментом.

Сонатная форма вышла из недр полифонического искусства. Но ее становление стало одним из решающих факторов утверждения гомофонии. И это логично: форму, которая опирается на тонально-гармоническое противоречие, естественно влечет к гомофонии. Однако происхождение напоминает о себе, с одной стороны, качеством непрерывности развертывания формы, с другой — готовностью принять в свое лоно полифоническую технику развития, готовностью к любым синтезам с полифонией. Полифонический ген сонаты прекрасно активизирован в музыке XX века. Предшественница сонаты — старинная двухчастная форма — могла быть трактована как полифонически, так и гомофонно. Но наиболее показательным для нее стремление к синтезу полифонии и гомофонии. И нередко соотношение полифонического и гомофонного типов сложения становилось источником интонационной событийности.

Контраст становится вторым важнейшим предусловием сонатной формы. И не просто контраст, а многократно и многозначно выраженное контрастирование, способное выполнить несколько функций: энергетического двигателя формы, членения на этапы, функцию объединения и функцию смысловых превращений, без которых развитая соната не существует. В сущности, любая форма может в большей или меньшей степени опираться на контраст. Существо же сонатной формы — в непрерывной «поливалентности» контраста, множественности его проявлений.

Есть еще одно неперенное свойство сонатной формы: диалектика синтаксической расчлененности и стремления к непрерывности развертывания композиции. Расчлененность — следствие опоры на множественность конкретных

интонационно-тематических идей. Последние стремятся к той или иной контрастности, а значит — к семантической определенности и синтаксической оформленности. Другая причина расчлененности классической сонатной формы — опора на функционально-гармоническую логику и разделительную роль каданса.

В этой связи эффект непрерывности, — быть может, — самая большая внутренняя тайна сонатной формы. Овладение ею означает овладение техникой перехода, всеми формами преодоления каденционных синтаксических замыканий. Большая роль отведена также технике конструирования периода и периодической структуры. Техника эта в рамках сонатной формы обязательно преломляется *разнообразно*. Различные формы преодоления синтаксической симметрии также помогают становлению эффекта непрерывности. Многие из этих приемов несут в себе элемент неожиданности, качество непредвиденности.

Однако важнейшей предпосылкой ощущения непрерывности является *переменность функций разделов*, сменяющих друг друга в ходе развертывания. В создании эффекта переменыности участвуют модуляционный ход формы и связанный с ним ритм чередования разных типов изложения. Эта связь может быть органичной (прямой), но может быть парадоксальной. В этом втором случае и возникает эффект переменыности. Например, заключительный раздел экспозиции, создающий очевидное качество *окончания произведения*, парадоксально совмещается с закреплением *иной* (не главной) тональности. В результате завершение экспозиции именно в силу *заклучительности* оказывается мощнейшим стимулом развития, провоцирует разработку. Серединная неустойчивость последней в свою очередь устремлена к репризе — к стабилизации и снятию конфликта. И здесь переменность работает на эффект непрерывности вопреки подчеркнутому цезуриному отделению экспозиции и даже ее повторению. Так происходит во всех случаях: переменность функций и ее следствие — ощущение единства движения оказываются сильнее синтаксической расчлененности. Поэтому качество непрерывности развертывания формы отмечается многими, предлагавшими свои определения сонаты.

Но непрерывность как таковая не есть опознавательный знак исключительно сонатной формы (любая полифоническая форма будет нести в себе качество непрерывности). Сонатная форма предлагает непрерывность как *преодоленную синтаксическую дискретность*. Наглядно выраженная диалектика расчлененности и слитности лежит в основе этого типа композиции и является его характерным признаком.

Разумеется, все сказанное относится прежде всего к классицистскому типу сонатной формы, но легко совмещается и с последующими образцами. Следует помнить, что именно эпоха музыкального классицизма (и венская школа, в частности) создала классический тип формы и вместе с ним — универсальный *принцип сонатности*, который сохраняет свое значение на протяжении всей эволюции формы. Старинная соната, предвещающая классицистскую, еще не несет в себе всего *комплекса универсалий*. Поэтому и определение основного алгоритма формы следует выводить из классицистского опыта, основы которого оказались поразительно жизнестойкими.

В различных существующих учебниках можно прочесть, что сонатная форма опирается на противопоставление двух тем. Это, конечно, возможный вариант решения формы. Но в принципе классицистский тип сонаты подразумевает участие *множества* тем (оформленных синтаксически). Следует ясно отличать понятия *темы* и *партии*. Последняя объемлет некое пространство в экспозиции (а также в репризе), которое может оформляться как чередование нескольких тем.

В результате обобщенное представление о сонатной форме можно выразить так: *многотемная композиция, экспозиционный раздел которой содержит тональный конфликт главной и побочной сфер. Развитие экспозиционного контраста устремлено к достижению новых уровней контрастирования и может содержать две фазы: разработку (обострение контраста через неустойчивость) и репризу (снятие тонального контраста). Многофазная структура формы обнаруживает тенденцию к непрерывности развертывания и преодолению синтаксической расчлененности.*

Наиболее универсальная схема сонатной формы может иметь такой вид (разумеется, это наиболее грубая схема, лишенная множества нюансов и оттенков, приносящих в каждую конкретную форму черты индивидуального решения).

#### ЭКСПОЗИЦИЯ

а	б	с	д
главная партия	связующая партия	побочная партия	заключительная партия
<i>главная тональность</i>	<i>модуляционный переход</i>	<i>побочная тональность</i>	

#### РАЗРАБОТКА

е	ф	г
вступление к разработке	разработочный ход (возможна многофазовая структура)	доминантовый предынкт к главной тональности
<i>нерегламентированный тональный ход</i>		

#### РЕПРИЗА

а (возможн.)	б (вар.)	с	д	Coda (возм.)
вар. изменен.)	св. партия	поб. партия	закл. партия	
<i>главная тональность</i>				

Классицистская традиция подразумевает повторение экспозиции, а также возможность повторения разработки и репризы. Это наследие стариной сонатной формы. Принцип двойного времени экспозиции (а иногда и двойного времени целой сонаты) держался вплоть до позднего Бетховена, который в конечном итоге и предложил отказаться от этой традиции. Но и в эпоху романтизма рецидивы двойного времени экспозиции встречаются. Позднее это уходит из практики, поскольку принцип непрерывности направленного развития возобладал окончательно как главенствующий для сонатной формы.

Приведенная схема имеет необъятно широкий спектр «интонационного толкования». Семантическое поле сонаты, в сущности, не имеет границ, и данная схема может служить воплощению сверхмонументальной и миниатюр-



ной композиции, трагическому и скерцозному началам, грандиозной симфонии, изобилующей контрастами, и изысканной миниатюры, лишенной глубоких контрастов. Наполнение схемы реальным интонационным материалом может быть решено столь многообразно, что нет смысла подробно систематизировать эту практику. Сонатная форма несет богатейшие предпосылки индивидуального решения «схемы».

Если взглянуть только на соотношение крупных частей формы (обозначенных на схеме), станет понятной «мера универсализма» сонатного принципа. В экспозиции связующая и заключительная партии могут быть не выделены синтаксически, а слиты соответственно с главной и побочной. Однако функции этих разделов будут присутствовать обязательно. «Слитой» может оказаться одна из них (связующая или заключительная). В этих примыкающих к основным разделам может вводиться новый тематический материал и сохраняться акцент на экспозиционности. Но столь же часто они трактуются как «эпизоды развития» с оттенком соответственно серединности и заключительности. Могут они строиться и на «нейтральном» материале, симболизирующем так называемые «общие формы движения». В свою очередь главная и побочная партии могут быть монолитными по смысловому и синтаксическому строению, но могут подчиняться идее полисемантической, состоять из нескольких фаз, содержать внутренний контраст и пр. Ощущение заключительности, обязательное для конца экспозиции, чаще всего возникает уже в процессе развертывания побочной партии. А предвосхищается оно уже в главной партии, имеющей свою «зону заключения».

Разработка еще в большей мере содержит предпосылки для введения «элемента неожиданности». Этот раздел вообще может быть предвиден композиторским сознанием исключительно из глубины конкретного материала. Абстрактная схема разработки подразумевает, в сущности, неисчерпаемое множество конкретных ее преломлений. Конечно, в большинстве случаев разработка несет акцент на неустойчивости, устремленной переходности. Ее синтаксический регламент более свободен, чем в экспозиции. Но может ока-

заться все по-другому. Вместо разработки (то есть развития уже найденного материала) мы встретим продолжение экспозиционного процесса. Иногда новый материал охватывает все пространство разработки, образуя так называемый «эпизод», заменяющий ожидаемое развитие. Такой эпизод в свою очередь может содержать неустойчивую серединность, но может обходиться без нее. В любом случае ход разработки точного развития может содержать такое количество фаз, которое продиктовано конкретной динамикой и пропорциями данного сочинения. Этот «ход» может сохранять близость к экспозиционным тематическим порядкам, может вольно перемешивать материал, может сочетать развитие старых и введение новых тематических элементов. Основной контраст может вводиться: 1) с помощью производности (смыслового переосмысления тематических элементов экспозиции); 2) с помощью сопоставления (через вторжение нового материала); 3) путем исключения каких-либо связей с индивидуализированным тематизмом, через доминирование модуляционно-гармонического аффекта как такового. Доминантовый предикт перед репризой может быть кратким и долгим, даже многофазным. Существует также практика преждевременного («ложного») включения в зону разработки эффекта репризы. Ложная реприза еще более содействует эффекту плавного перехода к репризе подлинной, внося одновременно «элемент неожиданности». Наконец, возможна сонатная форма вовсе без разработки.

Реприза кажется вполне «предвиденным» участком формы. Но и в ней, несмотря на предугазанность хода, возможно великое множество вариативных включений. Схема обозначает главные зоны такой вариантности. Но на самом деле весьма часто изменения касаются и второй половины репризы. Это может быть прихотливая перестановка различных элементов побочного и заключительного разделов, расширение заключительной партии и, наконец, добавление коды, структура которой в принципе не регламентируется и всегда индивидуальна. Пропуски отдельных структурных элементов экспозиции могут вольно сочетаться с расширением и динамизацией других. Возможно и кардинальное

изменение хода репризы, его обращение (так называемая «зеркальная» реприза, начинающаяся с побочной партии). Наконец, существуют и неполные репризы, исключающие возвращение одной из коренных партий экспозиции.

Названный перечень вариантов решения сонатной формы относится к «макроконструкции». Количество индивидуальных наклонений обозначенных элементов «генеральной схемы» поистине неисчислимо. Мотивная работа, соотношение материалов, синтаксический облик разделов формы, организация тематического контраста и его развитие — все это совершенно индивидуально в каждой конкретной форме. К проблеме индивидуального решения «генерального принципа» мы вернемся ниже.

Наши обобщения генеральных принципов сонатной формы выведены из классицистской практики. Но именно в ней коренятся совершенно универсальные предпосылки. Например, осторожные попытки ввести изменения в побочную и заключительную партии репризы впоследствии оказались развитыми и обязательными. В свою очередь динамизация главной партии репризы в классической сонате впоследствии переросла в идею «кардинального превращения», стала зоной самого глубокого контраста. Словом, классицистские принципы — это система объективных предпосылок дальнейшей исторической эволюции сонатной формы.

Сонатная форма, наверное, одно из самых удивительных изобретений человеческого гения. В ней скрыта глубокая метафоричность: она может быть уподоблена абстрактному символу жизненного процесса. Развитие, накопление и превращение качеств — ее внутреннее *motu*. Диалектическая природа этой формы (как и природа самой жизни) неоспорима. Абстрактный тезис о единстве и борьбе противоположностей преломлен в сонатной форме в виде конкретной «интонационной реальности». Причинно-следственные связи отражены в неукоснительном действии техники главного перехода. Даже галактическое «равновесие энергий» отразилось в этой удивительной форме через тяготение к равнозначности центробежных и центростремительных сил.

## КЛАССИЧЕСКИЙ ТИП СОНАТНОЙ ФОРМЫ

### Тематический комплекс

Музыкальная тема вообще имеет три основные функции: 1) она выступает в значении импульсного толчка, порождает определенный тип движения (то есть выступает в значении *initio*); 2) тема предлагает себя в качестве материала для разработки и является объектом разработки; 3) тема (темы) — главный представитель (репрезентант) основного образа музыкального произведения. Укажем сразу: тематический комплекс сонатной формы — явление многосложное. Различные его составляющие по-разному соотносятся с указанными выше функциями.

Все три функции несет в себе тот слой тематизма, который выражен через *интонационные*, конструктивно оформленные *построения*, то есть тематизм в традиционном понимании. Но дело не ограничивается этим. Сонатный принцип опирается на две главные разновидности тематизма: тематизм с полным охватом функций и тематизм с частичным охватом функций. Этот второй не относится к числу традиционно понимаемого тематизма и требует дополнительного пояснения.

Обратимся к первой функции — *initio*. Кроме тематической интонации в роли «энергетического толчка», побудителя развертывания формы выступает *тональный конфликт*, завязавшийся в экспозиции. Если интонационно выраженные *тематические конструкции* определяют характер темпоритмического движения, фактурно-регистровый облик формы-процесса, то конфликт тональных сфер, их борьба за первенство — сильнейший движитель в макромасштабе формы. Тональный конфликт — обязательное предусловие экспозиции. Свершившись в ней, он становится *темой* в значении чисто «импульсного». В определенном смысле это тема-абстракция.

Однако *тональный конфликт* не только импульс и стимул к дальнейшему движению. В качестве темы-абстракции он несет в себе и вторую тематическую функцию, выступая в значении «объекта разработки». Действительно, тональная неустойчивость экспозиции, как правило, получает

чрезвычайное усиление в разработке. Идея тональной неустойчивости развивается. Двуплановая тональная структура экспозиции превращается в многоплановую структуру разработки. То есть развивается идея *тональных отношений*. В этом смысле реприза — дальнейшее развитие экспозиционной предпосылки, ибо она предлагает третий тип тональных отношений структурных фаз сонаты — снятие тонального противоречия.

Таким образом, тональное противоречие экспозиции есть тема, действующая на всем пространстве сонатной формы и месущая две функции их трех. Репрезентативная (конкретная представительская) функция ей не может быть придана, поскольку в данном случае речь идет о некой «тематической универсалии», которая действует в каждой форме по типизированной схеме. Репрезентативная функция этой темы-абстракции выражена лишь в обозначении типовых признаков сонатной формы. Эта условная «тема тонального противоречия» входит в тематический комплекс сонатной формы в значении *конструктивно-ведущего* фактора формы. Она лишь воздействует на *интонационно-ведущий* слой тематизма.

Другим *конструктивно-ведущим* (то есть скрытым) элементом тематического комплекса сонатной формы является различие (контраст) типов изложений: устойчиво-экспозиционного, неустойчиво-серединного, устойчиво-заключительного. Этот показ разных типов движения, разных состояний также происходит в экспозиции. Такое различие, хотя и связано с системой тональных противоречий, может воплотиться и в условиях монотонального развертывания (к примеру, репризные части сонат и даже коды могут содержать активную серединность).

Контраст типов изложения также не несет в себе репрезентативной тематической функции, ибо отражает типичный (а не индивидуальный) признак формы. К тому же первая (инициативно-импульсная) функция темы здесь выражена слабо. Зато функция «объекта разработки» придана полностью. По существу, пульсация типов изложения в экспозиции отражает действие формулы *initio — motus — terminus*: развитие этой пульсации прежде всего обозначает «макропроектию» формулы *i-m-t* на масштаб целой формы.

То есть отношению «экспозиция — разработка — реприза» = отношению i-m-l. Но это не все. Суть *развития* этой скрытой в экспозиции темы — в дальнейших изменениях соотношений зон с различными типами изложения. Пульсация устойчивых и неустойчивых структур («стабильных» и «мобильных» по состоянию и характеру движения) в экспозиции чаще всего стремится к типовому распорядку. Зато разработка дает простор индивидуальному решению такой пульсации. Характерно, что Coda, синтезирующая тематизм, нередко синтезирует и скрытые (конструктивно-ведущие) тематические идеи сонатной формы. Вспышка срединности (отголоска разработочности) в кодах — нередкий случай (так же как и вспышки модуляционной неустойчивости). И всегда такая срединность синтезирована с заключительностью.

Как же организован *тематический материал* сонатной формы? Как образуется процесс *тематического накопления*, становления *интонационно-ведущего* комплекса тематизма?

Традиционно понимаемый тематизм в сонатной форме может иметь огромное множество вариантов оформления. И все же существует ряд общих принципов, представляющих разные тенденции в организации тематического процесса.

Прежде всего укажем на две полярные, но нередко пересекающиеся (в пределах одного сочинения) тенденции: 1) стремление к *полисемантической* природе тематического развертывания; 2) стремление к *монотематической* основе всех компонентов экспозиционного комплекса.

В первом выпуске «Музыкальной формы»<sup>1</sup> приведена главная тема из I-й части фортепианной сонаты Моцарта G-dur (пример 21). Анализ примера (с. 107) вскрывает полисемантический подтекст непрерывной мелодии, где разносмысловые «знаки-мотивы» слиты и поглощены лирическим контекстом конечного результата. А вот пример 97 (с. 248 указ. изд.), цитирующий заглавную тему 18-й сонаты Бетховена, показывает иную трактовку полисемантической темы, где все смысловые элементы поданы через цезуру, в характере диалога. Несмотря на различие, оба примера ярко свидетельствуют: *главные темы* могут иметь полисемантиче-

<sup>1</sup> Задороцкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995.

ское наполнение. Добавим: это устойчивая тенденция, свойственная всем представителям классицизма. Принцип полисемантического строения главной партии чрезвычайно распространен в эпоху классицизма (достаточно взглянуть на сонатные формы раннего и среднего периодов творчества Бетховена: почти все они исповедуют принцип полисемантического устройства главной партии). Принцип этот, по существу, стал характерным признаком сонатной формы, сохранив свое действие в последующие времена. Разумеется, как всегда в искусстве, указанный принцип не является обязательным и тотально действующим условием. Но многочисленные исключения не снимают определяющего значения принципа полисемантического строения главной партии.

Полисемантический характер может отличать не только главные партии, но распространяться на весь ход экспозиции, когда каждый следующий ее раздел (даже микрораздел!) предлагает новый материал (а значит и новое смысловое качество). Непрерывная цепь мотивно-тематических обновлений, к примеру, отличает сонатную форму Моцарта. Но это не означает безоговорочного преобладания сопоставительности над производностью. Последняя присутствует постоянно, проникая в фоновый слой сопоставляемых интонаций. Таким образом, если конкретные мотивы в ходе экспозиции все время обновляются, то фактурные, ритмические, жанровые компоненты постоянно перекликаются, обеспечивая и внутреннюю связь, и *пластику переходности*. Накопление *новых* интонационно-тематических элементов может выйти за пределы экспозиции и продолжиться в разработке. Следует понимать: сонатная форма в принципе базируется на полисемантической основе. Разработка и реприза — это *превращения* начальной идеи, то есть перевод в новые смысловые значения. Однако всякое превращение подразумевает *производное контрастирование*. Если же разработка продолжает вводить новые устойчивые структуры, следует видеть в этом продолжение процесса *тематического накопления*, притом полисемантического по своей природе. Здесь очевидно пронесение «экспозиционной инерции» в пространство разработки. И это один из великолепных приемов «техники главного перехода».

Если полисемантический принцип развертывания тематических накоплений можно уподобить «центробежности», то желание опереться на *монотематический* принцип отражает идею «центростремительности». Главная тематическая мысль (*initio*) может стать прародительницей всех последующих тематических образованных, которые *узнаются как производные*. Такая форма генетически тяготеет к моносемантическому единству. Другой вопрос, что подобное единство почти недостижимо для сонатной формы, поскольку идея *смыслового превращения* — одна из ее опор. Производный контраст — сильнейшее средство полисемантического конструирования формы. Но если речь идет о тематических накоплениях, это означает сохранение «чувства экспозиционности». В эпоху классицизма это чаще всего значило и смысловую близость родственных тематических разделов. Романтики вводят *глубокий* производный контраст в пределы экспозиции (в этом смысле дистанция от Гайдна до Листа громадна), а в XX веке практикуется *глубокий* производный контраст уже в пределах одной из партий экспозиции.

Таким образом, в историческом плане принцип *монотематизма* не противоречит развитию идеи полисемантической основы сонатного тематизма. Сближение *монотематичности* и *моносемантичности* можно наблюдать лишь в классицистской сонате (впрочем, уже к раннему Бетховену это не имеет отношения). Если учесть, что моносемантичность — почти недостижимое для сонаты качество, понятно, что речь идет лишь о тенденции. В классицизм она пришла как анахронизм, переданный зрелой сонате старинной двухчастно-сонатной формой. Но генная основа очень сильна, и монотематический принцип сохранил действие сквозь всю историю сонаты, включившись в полисемантическое формообразование.

Чтобы наглядно представить две тенденции в формировании «тематического хода» классицистской сонатной формы, приведем две схемы, представляющие первые части домашних фортепианных сонат Моцарта и Гайдна<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Верхний (буквенный) ряд символизирует конкретный интонационный материал, цифровой ряд — количество тактов, соответствующее конкретному участку формы; тональный план в схеме показывает лишь основные опорные века.



Моцарт. Соната №1, C-dur (K 279), ч. 1

a 4	b 4	c 3,5	d 2	e 2	f (от c) 3,5
C-dur					a-moll
гл. т.	заключение гл. п.		размыкание гл. п. связ. постр. цез.		
g (от b) 2	h 2	h1 1,5	i 5,5	k 8	a1 (разв.) + 1 6 + 3
G-dur					g-d-C-a-g-F
	поб. п.		закл. п.		гарм. эп. разработка
m (от b) 3,5	a2 6,5	a 4	b1 (разв.) 5,5	d 2,5	f1 4,5
F-G	G-C (дом.) предынк	C	C-F-d-C (с)	G (C)	d-C
					цез.

разр.	реприза					
g 2	h 2	g 2	h1 1,5	c1 2,5	e 2	f 5,5
C						k 9
					цез.	F-d-C

Гайдн. Соната № 5, C-dur, ч. I

a	a1	a1	a1 + kad.	a1	a2	a2 (вар.)	a3
8	8	1 + 3	12 + 3 (+1)	10	5	11	6
C —		F-C	C-G-D	G —			
заключен. г. п.				1-я п. тема 2-я п. т.			
гп. п.			поб. п.		закл. п.		
a3 (= a1 вар.)	a1		a1 разр.	= b			
4	8		22	+ 3 (переход)			
				цез.		цез.	
C-a	F		F-G-a-D-G-F-a-d-C	гармонический эпизод			
вступлен. к разр.							
разр. —————							
a	a1 + kad.		a1	a2 (вар.)	a1	a3	
8	11 + 3 (+1)		10	5	8	11	
C —	c-f-d-C		C —		цез.		
репр.							

БИБЛИОТЕКА НМЛУ

ИНВЕНТАРНИЙ 121431

Приведенные схемы показывают последовательность развертывания интонационного материала и работу с ним, синтаксические пропорции формы, тональный план, систему цезурных членений и структурные зоны. Сейчас нас интересует верхний (буквенный) ряд. Соната Моцарта содержит чуть ли не весь алфавит (а ведь каждой букве соответствует «свой» достаточно индивидуализированный мелодический материал). Схема сонаты Гайдна ограничивается одной буквой, указывая на господство производности. Для наглядности приведем начальные мотивы из нескольких разделов сонат Моцарта и Гайдна:

1

В. А. Моцарт. Соната для ф-п. №1, К 279

Allegro      Зн. a

Зн. f

Зн. f      p

Зн. k      f

Эп. а

Allegro con brio

Эп. а<sup>5</sup>Эп. а<sup>3</sup>Эп. а<sup>4</sup>

Конечно же, контраст у Моцарта применен в соответствии с малыми масштабами формы и порой сохраняет множество «знаков близости». Если выписать подряд элементы  $b, g, m, b^1$ , возникнет цельная лирическая линия, где все строфы различны по конкретному рисунку мелодии, но одинаковы по фактуре и принадлежат одной жанровой сфере. Приведем эту цепочку «контрастных подобию», чтобы уяснить, в частности, технику Моцарта.

3

3а.  $b$

[Allegro]



3а.  $g$



3а.  $m$



3а.  $b^1$





В целом же у Моцарта, при всей интонационной близости элементов, акцент сделан на различии. У Гайдна (это видно из примера 2) акцент — на сходстве. Следует учесть, однако, что мы намеренно взяли примеры крайнего выражения тенденции. Реально в огромном количестве сонат Моцарта принцип производности в развертывании тематических элементов действует весьма наглядно и активно. В свою очередь форма Гайдна сплошь и рядом содержит образцы мотивно-тематического контрастирования.

Вот схемы двух форм из фортепианных сонат Моцарта и Гайдна, которые кажутся более близкими друг другу, но подтверждают мысль о двух тенденциях в системе тематического накопления.

Моцарт, Соната № 7, C-dur (K 309), ч. 1

a	b	a	b	c (произв. от b)	d + e + f + g
2	5	2	5	6 (3+3)	6 + 2 + 2 + 2
C			C-F	(F)-C	C — G
— цез. —					
1-я т. гл. п.			2-я т. гл. п.		св. п.
h	i (произв. от e)	k	a (разв.)	l	a
2+4+4	11(+1)	5	4	4	2
G	G		g	g-d	d
поб. и закл. п.			разр.		
a: (разр.)	k (дополн.)	a (вар.)	a (вар.)	a	b
9 (+1) +	4	4 +	4	2	5
a-E-g-D-C-a		a	G	C	c
			переход к репр.		репр.
c	d	f:	g (вар.)	b (вар.)	i
6	6	3 +	2	2+4+4	11
C	C —	G	цез.	C	
					x + каданс
					2 + 2

Гайдн. Соната № 8, As-dur, ч. I

a	+	b	+	b1	c (разв. b1)	d (разв. b)	+	e	f (разв. b — b1)
3	+	2,5	+	2,5	3,5	2,5		3	6
As					As—f—Es			Es (дом.)	Es

гл. п.

ск. п.

1-я фаза поб. п.

a-b (разв.)	g (разв. b-e)	a + b (нар.)	a + b (разв.)
8,5	6,5	3 1	2,5 + 3,5
f—As — (es)Es	Es	Es	f B—Es—As—Des

2-я фаза поб.п.

закл. п.

разр.

e1 (разв.)	e1	b1	a1 (разв.)
16	3,5	5	4,5
f-b-es-as-b-f-B-f (дом.=3т.)	f	ез.	f-Des-b-As
гарм. эл. + ложн. предикт			переход к репризе = закл. разр.

a + b	a1 (разв.)	d (от b) + e	f	a-b	g
3 + 2,5	3,5	2 3	6	8,5	6,5
As	as	As		B-As	
репр.			ез.	ез.	

Тематический материал сонаты As-dur Гайдна приведен в I-м выпуске «Музыкальной формы»<sup>1</sup>. Для более четкой ориентации приведем начальные мотивы важнейших тематических элементов сонаты Моцарта К 309:

4

В. А. Моцарт. Соната для ф-п. №7, К 309

Allegro con spirito

Эп. д



Эп. е



<sup>1</sup> Примеры № 85 (с. 224), 101 (с. 260), 107 (с. 277).



Примеры показывают, что все моменты производности воплощаются прежде всего через мелодические подоби́я (ср. с и b<sup>1</sup> у Гайдна, с и b у Моцарта), а также через другие случаи производности, указанные в схемах. Очевидно, что структурные принципы сонаты Моцарта К 309 весьма близки первой до-мажорной сонате (К 279). То же обилие различных мотивно-тематических элементов, их перманентное накопление на протяжении всей экспозиции, то же переименование «инерции накопительства» в разработку (новый элемент I), аналогичное количество середи́нских тематических элементов, возникших как производные от предыдущих (по два). Конечно, внутренние пропорции, размещение цезур и конкретный характер синтаксиса — все это совершенно различно. Однако принципы становления тематического материала чрезвычайно близки. Скажем больше: они весьма типичны для Моцарта (схемы, приводимые ниже, подтверждают это).

Иное сообщает схема сонаты Гайдна As-dur. Количество контрастирующих элементов здесь гораздо больше, чем

и его же до-мажорной сонате (см. схему на с. 17). Полисемантическая природа тематического развертывания здесь очевидна. Однако по сравнению с Моцартом в экспозиции здесь не два, а четыре срединных тематических элемента, которые очевидно произошли от предшествовавших. Разработка вовсе не вводит новых элементов. Все это также чрезвычайно типично для Гайдна и свидетельствует о стремлении и к полисемантике, и к внутренней опоре на монотематичность. Характерно, что Бетховен перенимает от Гайдна эту установку. Простекание контрастного тематизма из единого истока — важнейшая подробность его мышления. Но сам факт чрезвычайного усиления роли контраста не состоялся бы в сонатах Бетховена без моцартовского опыта. Бетховен как будто сливает импульсы, идущие от Моцарта и Гайдна, и создает некое обобщение опыта. Потому, в частности, он и видится завершителем эпохи.

Итак, процесс экспозиционного накопления тематизма есть накопление разных смыслов. Однако отдельные тематические элементы, особенно те, которые соответствуют ключевым позициям формы (например, темы главной и побочной партий), чаще всего сами по себе полисемантичны. В 1-м выпуске, в главе о мелодии уже говорилось о полисемантической природе классицистского тематизма<sup>4</sup>. Для тем главных партий характерен даже определенный стереотип функционального следования разносмысловых элементов. Пример № 97 (выпуск 1), цитирующий первую тематическую структуру сонаты № 18 Бетховена, показывает классический тип темы-initio<sup>5</sup>. Здесь ядро, его повторение (для лучшего запоминания), развертывание и каданс — все четко отделено и, главное, ярко отличается по смысловым знакам. Но следует понимать, что для классицистского стиля тема-initio еще не вся тема. Последняя должна создать некий прообраз господствующей синтаксической системы. Формула: ядро, его повтор, развертывание, кадансирование — это формула, заполняющая пространство одного предложения. Первый период главной темы и выступает в

<sup>4</sup> Зодершпигель В. Цикл. изд., пример 21 (с. 104) и комментарий (с. 107).

<sup>5</sup> Там же. С. 248.



значении полного тематического объема. Ибо он предвосхищает главенствующую синтаксическую идею для целостного развертывания формы (хотя структура типа Satz — «предложение» — также весьма существенна для формообразования).

Вторая особенность главной партии: первое появление темы чаще всего *не зарождает* господствующей ритмической пульсации. Обычно она формируется за пределами главной (первой) темы, а чаще — за пределами главной партии. Устойчивая ритмическая фигурация («пульс»), обычно комплементарная, нередко возникает с началом связующей. Ритмически и синтаксически *прерывистый ход* главной партии создает ощущение «рождения процесса». С другой стороны, подчеркнутая разделенность элементов главной партии позволяет сосредоточиться на каждом из них, оценить «событийность» появления каждой смысловой ячейки. Разумеется, классицистская сонатная форма допускает и «монологичные» темы песенного типа (см. упоминавшуюся сонату Гайдна C-dur, в которой, однако, господствующий ритмический пульс также рождается лишь во втором предложении). Важно, что синтаксически прерывистый тип главной партии — наиболее типичная и закрепившаяся подробность сонатной формы. При этом, опыт классицизма дает также примеры введения господствующего ритмопульсирования с самого начала (см. 1-ю часть фортепианной сонаты Бетховена № 4, op. 7, Es-dur). Очевидно, что описанный выше тип главной партии хотя и важнейший, но не единственный.

Третья особенность главной партии — в отчетливой реализации формулы i-m-t. Отсюда возможность неожиданных нарушений «норм периодичности», связанная с расширениями в зоне развития (m) и в зоне завершения. Замкнутый, а порой отчетливо заверченный характер главной партии — явление типичное. Зона t главной партии вообще может синтаксически выделиться как заключительное построение (см. 1-ю часть фортепианной сонаты № 5 Бетховена). Таким образом, главная партия может предстать в виде маленькой модели целой экспозиции и даже целой формы. В ее внутренней смысловой структуре могут быть

главный и побочный элементы. Inicio и заключение могут синтаксически эмансипироваться, и в этом случае завершение главной партии предпосылает появление заключительной партии экспозиции. Зона развития может содержать довольно глубокую произвольность (вплоть до лозикновения контрастных смысловых элементов), что перекликается с образом разработки.

Связующее построение экспозиции не всегда обсуждается с точки зрения тематической функции. На самом деле она чрезвычайно значительна. Здесь впервые экспонируется качество переходности, которое может воплотиться в тонально-гармонической неустойчивости и синтаксической нерегламентированности. Интонационное содержание связующего построения может быть весьма различным. Это может быть доразвитие материала главной партии, здесь могут предвосхищаться идеи побочных тем, на месте связующего построения может возникнуть новая, остро индивидуализированная и самостоятельная тема (так называемая «промежуточная тема»), и наконец, здесь может оказаться нейтральный, деиндивидуализированный материал, нередко выраженный в «общих формах движения». Однако в любом случае материал этот, как правило, тематически значим, то есть использован для дальнейшего развития, порою чрезвычайно интенсивного. И нередко «нейтральный» материал, лишенный индивидуального мелодического рельефа, оказывается важнейшим для разработки и связывается с ее кульминационными зонами. В упоминавшейся сонате Гайдна As-dur элемент е охватывает три такта в конце связующего построения (см. пример 101 в 1-м выпуске). Эта «нейтральная» интонация ложится в основу развернутого и кульминационного 16-тактового эпизода е<sup>1</sup> разработки (см. пример 107 в 1-м выпуске). Ни один индивидуализированный (то есть тематический в традиционном понимании) элемент экспозиции здесь не имеет столь интенсивной и продолжительной разработки. Нельзя забывать также, что *связующее построение* сплошь и рядом стремится к оформлению в *связующую партию* — самостоятельный раздел экспозиции. И в этом случае возможно обращение к полисемантической структуре интонации.

Побочная сфера также может иметь самое различное тематическое наполнение, но при этом существуют и типизировавшиеся варианты строения побочной партии. Она может быть однотемной и многотемной. Второй случай более типичен для классической сонаты и нередко подразумевает трехфазный ход побочной партии: первая тема, перелом в развитии и вторая фраза, заключительные построения в рамках побочной партии.

На практике этот «типовой» ход варьируется с необыкновенным изобретательством. Приведенные выше схемы показывают различные трактовки многофазной побочной партии. В до-мажорной сонате Гайдна мы видим две побочные темы и завершение побочной партии, которое является первой фазой заключительной (см. схему на с. 17). В до-мажорной сонате Моцарта № 7 аналогичный «зацеп» побочной и заключительной партий, но побочная тема одна и партия двухфазна (см. схему на с. 21). Схема сонаты Моцарта до мажор К 279 на с. 17 обнаруживает даже 4 фазы побочной на основе различных мотивно-тематических элементов. Но первые три (g-h-h') и четвертый — i образуют как бы две большие фазы, соответствующие двум абсолютно симметричным предложениям периодической структуры. При этом функция заключения выводится из пределов побочной и целиком передается заключительной партии. Переход к i и есть перелом в развитии побочной партии. На с. 22 приведена схема сонаты Гайдна As-dur. Отношение разделов f и a-b (разв.) — 6 т. и 8,5 т. Начало 2-го этапа означает перелом в развитии. Но сам второй раздел (4+3+1,5) имеет не столь монолитную структуру, как первый. Последние полтора такта несут функцию заключения побочной партии (несостоявшаяся третья фаза).

Со стороны интонационно-тематической побочная партия может целиком строиться на перефразированных интонациях главной (рецидив старинной формы). Но может лишь первой фазой перекликаться с главной. Столь же возможен прорыв интонаций главной партии во второй и даже в третьей фазе. Побочная партия способна (по отношению к главной) целиком обновить материал, но может акцентировать производность, которая создает еще более глу-

бокий контраст. Важно, однако, что побочная партия имеет другой тип экспозиционности, чем главная. С нее нельзя начать произведение. Обычно она развертывается в системе уже установившейся ритмопульсации, а нередко тематически предвосхищается связующим построением.

Наконец, о заключительном этапе экспозиции. Он может оформиться в развитую заключительную партию и завершать *экспозицию*, а может выглядеть в виде придатка к побочной (и как завершение побочной). Разные структуры означают различный акцент на заключительности. Как говорилось, возможны два заключительных раздела: окончание побочной партии и собственно заключительная партия (окончание экспозиции), идущие друг за другом и основанные на *разном* материале. Например, восьмитакт заключительной партии в 1-й части фортепианной сонаты Бетховена f-moll (№ 1) предвосхищен восьмитактом, заключающим побочную партию. Таким образом, зона экспозиции, соответствующая функции *terminus*, может продолжить линию полисемантического развертывания экспозиции. А собственно заключительная партия может содержать два (см. 1-ю часть фортепианной сонаты Бетховена № 3) и даже три (см. 1-ю часть фортепианной сонаты Бетховена № 4) тематически индивидуализированных материала.

Заключительность как состояние нередко предвосхищается уже в главной партии, потом в конце побочной, отчего заключительная партия становится ожидаемой, желанной. Ее интонационно-тематическое содержание может быть организовано самым различным образом. Масштабы заключения определяют тягу к моно- или полисемантической структуре. Заключение может быть основано на новом материале (материалах), здесь может переосмысливаться материал главной, побочной и даже связующей партии. Возможен и синтез предшествовавшего тематизма, равно как синтез старого и нового (специально приданого заключению) материалов.

Таков тематический комплекс классической сонаты. Он может быть пополнен возникновением новых темообразований в разработочном разделе формы. Последние чаще используются одноразово, но могут быть повторены и даже

подвергнуться развитию. Иными словами, к экспозиционному тематическому резерву может быть добавлен разработочный.

### Движение формы как тематический процесс

Очевидно, что сонатная форма имеет избыточный резерв тематизма. Лишь часть его используется для произвольных преобразований в дальнейшем. Это говорит о том, что сам процесс тематического накопления есть процесс *развития* формы, а экспозиционность как *накопление материала* не всегда «прагматично» ориентирована на грядущую разработку. В этом смысле расточительная избыточность экспозиционного тематизма имеет свой круг значений в сонатной форме: это знаки возникновения, прорастания, соиздания и первого (а во многих случаях — единственного) оформления идеи. Другое поле сонаты — разработочность, символизирующая «жизненные превращения». Она связана с производностью и ее крайними проявлениями. Экспозиция также допускает производность, которая здесь служит тематическому накоплению. Она не нарушает ни тональной, ни структурной стабильности и в определенном смысле символизирует «структурную центристскость». Производность разработки имеет иной знак — «знак центробежности». И тональной, и структурной.

Итак, весь ход развертывания формы так или иначе привязан к тематизму. Другой вопрос, что сам тематизм, оформляющийся в экспозиции, имеет разный уровень индивидуализации. К тематически значимым следует отнести также те построения, в основе которых и так называемые «общие формы движения». Это не просто фоновые прослойки между индивидуальными рельефами. Это экспозиционный показ иного «интонационного знака», иного характера движения. Тематичность этих построений подтверждается их возможным (и необыкновенно активным) использованием в разработке. С учетом этого тезиса, по существу, весь путь становления формы тематически значим. Следует, однако, учесть, что «тематический ход» формы имеет три фазы, каждая из которых несет свою функцию: 1) фаза тематического накопления и экспозиционного (конструктивного) оформ-

бокий контраст. Важно, однако, что побочная партия имеет другой тип экспозиционности, чем главная. С нее нельзя начать произведение. Обычно она разворачивается в системе уже установившейся ритмопульсации, а нередко тематически предвосхищается связующим построением.

Наконец, о заключительном этапе экспозиции. Он может оформиться в ризантую заключительную партию и завершать *экспозицию*, а может выглядеть в виде придатка к побочной (и как завершение побочной). Разные структуры означают различный акцент на заключительности. Как говорилось, возможны два заключительных раздела: окончание побочной партии и собственно заключительная партия (окончание экспозиции), идущие друг за другом и основанные на *разном* материале. Например, восьмитакт заключительной партии в I-й части фортепианной сонаты Бетховена f-moll (№ 1) предвосхищен восьмитактом, заключающим побочную партию. Таким образом, зона экспозиции, соответствующая функции *terminus*, может продолжить линию полисемантического разворачивания экспозиции. А собственно заключительная партия может содержать два (см. I-ю часть фортепианной сонаты Бетховена № 3) и даже три (см. I-ю часть фортепианной сонаты Бетховена № 4) тематически индивидуализированных материала.

Заключительность как состояние нередко предвосхищается уже в главной партии, потом в конце побочной, отчего заключительная партия становится ожидаемой, желанной. Ее интонационно-тематическое содержание может быть организовано самым различным образом. Масштабы заключения определяют тягу к моно- или полисемантической структуре. Заключение может быть основано на новом материале (материалах), здесь может переосмысливаться материал главной, побочной и даже связующей партии. Возможен и синтез предшествовавшего тематизма, равно как синтез старого и нового (специально приданого заключению) материалов.

Таков тематический комплекс классической сонаты. Он может быть пополнен возникновением новых темообразований в разработочном разделе формы. Последние чаще используются одноразово, но могут быть повторены и даже

подвергнуться развитию. Иными словами, к экспозиционному тематическому резерву может быть добавлен разработочный.

### Движение формы как тематический процесс

Очевидно, что сонатная форма имеет избыточный резерв тематизма. Лишь часть его используется для производных преобразований в дальнейшем. Это говорит о том, что сам процесс тематического накопления есть процесс *развития* формы, а экспозиционность как *накопление материала* не всегда «прагматично» ориентирована на грядущую разработку. В этом смысле расточительная избыточность экспозиционного тематизма имеет свой круг значений в сонатной форме: это знаки возникновения, прорастания, соиздания и первого (а во многих случаях — единственного) оформления идеи. Другое поле сонаты — разработочность, символизирующая «жизненные превращения». Она связана с производностью и ее крайними проявлениями. Экспозиция также допускает производность, которая здесь служит тематическому накоплению. Она не нарушает ни тональной, ни структурной стабильности и в определенном смысле символизирует «структурную центристскость». Производность разработки имеет иной знак — «знак центробежности». И тональной, и структурной.

Итак, весь ход развертывания формы так или иначе привязан к тематизму. Другой вопрос, что сам тематизм, оформляющийся в экспозиции, имеет разный уровень индивидуализации. К тематически значимым следует отнести также те построения, в основе которых и так называемые «общие формы движения». Это не просто фоновые прослойки между индивидуальными рельефами. Это экспозиционный показ иного «интонационного знака», иного характера движения. Тематичность этих построений подтверждается их возможным (и необыкновенно активным) использованием в разработке. С учетом этого тезиса, по существу, весь путь становления формы тематически значим. Следует, однако, учесть, что «тематический ход» формы имеет три фазы, каждая из которых несет свою функцию: 1) фаза тематического накопления и экспозиционного (конструктивного) оформ-





e	d <sup>i</sup> (вар.)	e (вар.)	e
3,5	3,5 + 3,5	4,5	6,5
c-f-A <sub>2</sub>	A <sub>2</sub> -G <sub>2</sub> цез.	E-A-D-Fis	hG—E <sub>2</sub> (лом.)
мотивн. разр.	ложн. предикт	модул. неуст.	неуст.
неуст.			

a	b	c +	e <sub>i</sub> (мотивн. разр.)	a	d <sub>i</sub>	e	f	a <sub>i</sub>	b	ab	
3	2	4	5,5	1,5	3	2,5	3,5	2	3	цез.+2	6
Es	—	Es-B-Es	неуст.	Es		es		Es	(a)→	BEs	
репр.											

Схема наглядно фиксирует стремление Гайдна в данном случае к полисмысловому наполнению экспозиции. При этом гайдиовские черты (отличающие его от Моцарта) проявлены сполна: частый возврат initio a, присутствие откровенно производных темообразований создает классическую привязанность хода экспозиции к главной партии.

Но взглянем на разработку. Во-первых, не все тематические элементы экспозиции вовлечены в разработку. Не используются элементы a, b и f. Все они — важнейшие в экспозиции (включая элемент f — единственное минорное темообразование, весьма заметное и конструктивно оформленное). Есть глубокое обоснование отстранению их от разработочного процесса. Элемент a очень часто возникает в экспозиции (а значит, не менее часто он будет появляться и в репризе). Это привело бы к навязчивому переизбытку его присутствия. Элемент b — тот «интонационный корень», из которого выросли элементы d, d<sup>i</sup> и даже f. Естественно, что в разработку вовлекаются уже производные от b. Элемент e — единственное контрастное сопоставление «на расстоянии» (контрастные элементы главной партии образуют «тематический монолит»). Его проведения в разработке в большей мере связаны с функцией повторения, нежели развития-превращения: даже вариантное его изложение не меняет начального образа. Напротив, элементы d, d<sup>i</sup>, с именно развиваются (a элемент с мотивно разрабатывается). Как и в большинстве других разработок Гайдна, здесь не содержится экспонирования новых темообразований (как это было у Моцарта). Внутренний акцент на производности — устойчивая черта стиля Гайдна.

Разработка сонатной формы предлагает еще одну удивительную возможность: образование зоны, где выключается воздействие мелосом, мелодическое начало либо вовсе выводится, либо оттесняется на задний план. А главным действующим лицом выступает гармония, выраженная в активнейшем модуляционном процессе. Это самые неустойчивые и модуляционно-мобильные структуры формы. И одновременно — самые экспрессивные. Их мелодико-тематическая нейтральность восполняется модуляционно-гармонической индивидуальностью. Такие зоны встречаются в огромном количестве классицистских сонат. Схемы, приведенные выше, показывают распространенность приема (см. разделы, обозначенные как «гармонический эпизод» в схемах сонат Моцарта C-dur K 279 и Гайдна № 5 C-dur и № 8 As-dur). Разумеется, это распространенное, но не обязательное свойство классицистской сонаты. Однако если «гармонический эпизод» присутствует, его местоположение может быть самым различным: в начале разработки, в середине, ближе к концу... Иногда «гармонический эпизод» может сохранять какое-то мелодическое начало. Но это, как правило, связано с мотивной разработкой того или иного тематического построения, когда монотонные повторения мотива переключают внимание именно на события в области гармонии. Такие эпизоды могут безраздельно господствовать в разработке, занимая весь ее объем.

Схема еще одной до-мажорной сонаты Моцарта (№ 16 K 545) иллюстрирует подобную ситуацию:

a + b	c +	d +	e +	f	f (+b)
4 4+4	16т. = 1+2+2 + 4	4 +	4 +	3	13 (+1)
C	G				g-d-a-C-a-F
гп. п.	поб. п.				разр.= гарм. эп.

a + b	c	d	e(+b)	f
4 10 + 2	1+2+2	4	4	3
F (репр. гл.п. и S)	C (дом.)	C		
превзвук к поб.п.				
репр.				

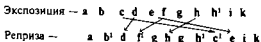
Кроме указанной особенности данная форма содержит еще две: репризу главной партии в субдоминанте и смеше-

ние предъиктового эпизода. Первая особенность — реликтовая (вспоминание о формах барокко). Время от времени она встречается в классицистской практике. В ходе исторической эволюции формы эта особенность послужила предпосылкой к «ненормативной» замене в репризе главной партии основной тональности на иную. А вот вторая особенность — это своеобразная «игра» с нормативами формы. Естественное место доминантного предъикта — в конце разработки, непосредственно перед репризой. Его функция — напряженное ожидание репризного «разрешения». Смещение предъикта чаще всего происходит в пространстве самой разработки, когда образуется «ложный предъикт», предвосхищение отнюдь не репризного момента (см. схемы на с. 22 и 31). Здесь же перед нами уникальный случай — перенесение предъиктовой структуры в репризу. И приведен он как иллюстрация сугубо индивидуального и «неожиданного» решения формы.

Реприза, в отличие от разработки, обнаруживает действие более универсальных норм стиля, присущих классицистскому мышлению вообще. Вернемся к приведенной схеме сонаты Гайдна Es-dur. Как видим, в главной партии расширяется элемент  $c$  из экспозиции (в первом случае — 3 т., во втором  $c + c' = 4 + 5,5$  т.) Инерция разработки передается репризе. Вместо ожидаемого повторения приходит развитие. И это типичный момент классической сонаты, где изменению (и возможно — кардинальному!) подвергается один из элементов главной партии. Первый ее элемент чаще всего неизменен (дабы осуществился главный эффект репризы — повторение). Все вышеприведенные схемы подтверждают феномен передачи инерции разработочности репризе. Бесспорно, это не исключительная прерогатива главной партии. Серьезные изменения могут затронуть и другие элементы (прежде всего из побочной). Может случиться и точное повторение главной партии, когда внутренние изменения затрагивают лишь побочную сферу. Встречаем и отсутствие каких-либо качественных изменений в репризном повторении. Однако наиболее распространенный прием — разработочная динамизация репризы в рамках главной партии. Этот классический прием оказался важнейшей предпосылкой в дальнейшей эволюции сонатной формы.

Реприза снимает тональное противоречие. Это предуга-  
данный момент. Следовательно, ход репризы не может пря-  
мо скопировать экспозицию, поскольку связующая партия  
(переход) лишается функции модулирования. Ясно, что из-  
менение последовательности тематических элементов свя-  
зующей партии — явление возможное и даже рекомендуе-  
мое. Схема 1 части сонаты Моцарта C-dur, K 309 (с. 21) по-  
казывает случай, когда следование тематических элементов  
экспозиции нарушается в репризе только в зоне связующей  
партии. В экспозиции связующая партия представлена эле-  
ментами d-e-f-g, а в репризе — d-f-g<sup>1</sup> (пропущен элемент e,  
динамизированы f и g). А в схеме сонаты Es-dur Гайдна  
видно, что изменения коснулись и связующей, и побочной  
партии (вместо последовательности a-c-a-d-d<sup>1</sup>=18 т., охва-  
тывающих в экспозиции связующую и первую побоч-  
ную, в репризе видим ход a-d<sup>1</sup>=4,5 т.). Сокращению подвер-  
глись и связующая, и побочная партии. В данном случае  
сокращение частично компенсируется расширением в глав-  
ной партии и в заключительном построении, вставшем на  
место экспозиционного d<sup>1</sup>. Это чрезвычайно типичная си-  
туация, но вовсе не единственная.

Во-первых, сокращений и изъятий тематических эле-  
ментов может вовсе не быть. И последовательность всех  
элементов может быть повторена. Но самым тонким опы-  
том классической сонаты является техника перестановок  
элементов экспозиции в репризе. На с. 17 приводится схема  
1 части сонаты Моцарта C-dur K 279. Сравним буквенные  
ряды экспозиции и репризы (стрелки фиксируют наиболее  
радикальные перемещения):



Рассмотренная выше форма из сонаты Гайдна Es-dur  
содержала сокращенную репризу. Но гораздо типичнее уве-  
личение масштабов репризы (по сравнению с экспозици-  
ей). Самый обычный путь — это динамизация в зоне глав-  
ной партии (или побочной), а кроме того — добавление за-  
ключительных построений либо ходы. Однако за пределами

типичных приемов — бесчисленное множество индивидуальных решений структурного переустройства в репризе. Приведем лишь два примера из Бетховена, показывающих, сколь различны могут быть пути репризных преобразований.

Бетховен. Соната для ф-п. № 3 (ор. 2 №3, C-dur), ч. I

a	b	+	b <sub>1</sub>	c	d (от b <sub>1</sub> )	e	b (разв.) + b <sub>1</sub>	f	b <sub>1</sub>
12	8		6	12	8	14	12	4,5	7,5
C —				g-d	a-g-D	G —			
1-я т. 2-я т.				1-я т. 2-я т.					
гл. п.				связ. п.		поб. п.		закл. п.	
экспозиция = 90 т.									
f <sub>1</sub>	g		a	a <sub>1</sub>	a	b	b <sub>1</sub>		
6	12		4	16 + 10	8	8	6		
c-f	Es-f-fis-D		D	G —	C(дом.)	C —			
	гарм. эпизод			предынкт					

разработка = 48 т.

репр. = 120 т.

c	d (от b <sub>1</sub> )	e	b (разв.) + b <sub>1</sub>	f	i + k (разв. a)	a + разв.	b <sub>1</sub>
12	8	14	12	4,5	6,5	14 + Cadenza	4 + 11(+1) + 3
c-g-c-d-c-G	C	FC				As — куст. — C —	
						мобильн. структ.	

Бетховен. Соната для ф-п. № 4 (ор. 7 № 4), Es-dur, ч. I

a	a <sub>1</sub>	b (от a)	c + c <sub>1</sub>	d (от c) + d <sub>1</sub>	e	f	g
24	16	18 (+1)	8	14	4	18	16(+1)
Es	As-B	B	B —	FB-C	C —	CB	B —
гл. п.		св. п.		поб. п.		закл. п.	
экспозиция = 176 т.							
a (разв.)	g (разв.)	a(разв.)	a	a(разв.)	b + a	c + c <sub>1</sub>	d + d <sub>1</sub>
16(+1)	16	20	12	14(+1)	24(+1)	8	14
c-As-f	f-g-D-	a-d	Es	As	B-Es	Es	F FEs
разр. = 48 т.				репр. + кода = 176 т.			
e	f	g	a (разв.)	c + c <sub>1</sub>	g <sub>1</sub>	a (закл.)	
18(+1)	16(+1)	8(+1)	9 (хульм.)	4	12	12(+1)	
Es —			c-f- Es		Es —		

2-я реприза = кода

Сравнение двух форм, созданных в одно время, показывает, сколь различны могут быть решения «тематического хода» композиции. То, что в Третьей сонате процесс накопления тематизма выносится из пределов экспозиции и продолжен в разработке (см. элемент g), — вполне типично. Но то, что этот процесс проникает в репризу, — особый момент, специфика данной формы. Тематически нован и вполне индивидуализированная структура h в пределах главной партии репризы замещает ожидаемый эффект «превращения» (динамизации) элемента b главной партии. Однако изменениям подверглась главная партия, и это вполне типично. А вот вторжение концертирующей каденции (i + k) на новом материале (хотя и не оформленном структурно) — совершенно индивидуальный момент этой формы. В результате реприза превышает объем экспозиции на 27 тактов.

В Четвертой же сонате видим абсолютное равенство объемов экспозиции и репризы. Здесь фрагмент c + c' d + d' e f экспозиции аналогичен репризному повтору. Однако заметны серьезные структурные изменения в главной и связующей партиях. Самое важное — возникновение последнего репризного прозвучания главной темы на кульминации, в неустойчивой тонально-модуляционной ситуации. Возврат темы воспринимается как еще один репризный момент. Развитие же в ней, — по сути, *доразвитие*, что согласуется с ощущением конечного исчерпания энергии, завершения, коды. Поэтому нельзя сказать, что здесь «двойная реприза», хотя внешние признаки и склоняют к тому (для коды посткульминационное построение слишком велико и усложнено структурно).

### Синтаксическая природа формы.

#### Преломление «техники плавного перехода»

Классицистская сонатная форма обнаруживает двойную связь со структурами типа «предложение» (Satz) и «период» (периодическая структура). С одной стороны, она ориентируется на эти структуры как на «базовые», без которых невозможно оформление не только тематизма, но и средних построений. (В отдельных случаях сонатная форма отчетливо и принципиально основывается на периодической

структуре, присутствующей постоянно или почти постоянно). С другой стороны, одной из главных особенностей сонатной формы является цельность и определенная непрерывность развертывания. А это неизбежно связано с преодолением тенденции к синтаксическим замыканиям, которая естественно возникает в связи с опорой на периодичность. В результате *стремление к периодичности и преодоление ее* нередко проявлены в сонатной форме как *равнодействующие силы*.

Обратимся сначала к примерам, где опора на периодичность выступает как очевидное качество. В 1-м выпуске «Музыкальной формы» (с. 276) рассматривается Largo e mesto из Седьмой фортепианной сонаты Бетховена с точки зрения отношения сонатной формы к периодичности. Вспомним первый важнейший тезис: если форма огирается на периодичность и ее развертывание может быть представлено в виде нескольких блоков, конкретные качества этих структур должны быть *разными*. Невозможно следование однотипных (по структуре) периодов.

Вспомним и второе правило: следующие друг за другом построения слиты в единое развертывание посредством зацепления начал и окончаний структур. Постоянной атрибуцией техники развертывания формы оказываются вторгающаяся каденция, каденционный гармоническое размыкание, модулирующий ход, ферматы на гармонических неустоях, словом, все возможные приемы, фиксирующие бифункциональность момента: *завершение* структуры и ее *переход* в следующую.

В дополнение к тому, что говорилось в главе о периоде, сформулируем еще два правила.

1. Реприза сонатной формы не может быть целиком синтаксически симметрична экспозиции. В целом реприза находится с ней в отношении диссимметричном, поскольку делится на участки симметричные экспозиции и несимметричные. Наиболее типичные зоны отклонения от экспозиционных структур — главная партия со связующим разделом и заключительная партия (что не исключает синтаксических изменений в этих зонах). В ходе исторической эволюции сонатная форма достигла полной синтаксической диссимметрии экспозиции и репризы (прежде всего в

образцах XX века). Но классицистская соната в обязательном порядке сохраняет «зону подобия».

2. Сонатная форма чаще всего содержит участки активного *преодоления* структуры периодичности — зоны, где осуществляются попытки разрушить ее самодовлеющее значение. В ходе исторической эволюции эта предпосылка классицистской сонаты была необыкновенно развита. Особую роль здесь сыграло включение полифонического фактора. Полифония самой природой противостоит принципу периодичности. Образцы XX века, опирающиеся на ведущую роль полифонии в сонатном пространстве, почти полностью порывают с принципом периодичности в гомофонном его преодолении. Включение полифонического фактора с целью отклонения от «перманентной периодичности» заметно уже у классиков. Бетховен делает это одним из «знаков стиля». Но в большинстве случаев классическая соната предлагает путь «борьбы с периодичностью», не порывающий с гомофонным принципом господства симметрии опорного метрического акцента.

В упоминавшемся *Largo e mesto* (d-moll) Бетховена экспозиция состоит из четырех разных периодов. Разработка же (т. 30–43) представляет монолитную структуру, стремящуюся к периодичности. Ее внутренний синтаксис выражен следующими пропорциями: 5 т. — 4 т. (2+2) + 5 т. (развитие — дополнение). Последние пять тактов, по сути, взламывают уже возникшую симметрично-периодическую структуру из двух предложений (где второе — дробление по отношению к первому). И это завершение сомкнуто со вторым четырехтактом по принципу мотивной разработки, инерционно продолжившей материал второго предложения:

5 [ *Largo e mesto* ] т. 38 - 39





В свою очередь первое и второе предложение состыкуются через связующий ход:

6



В репризе главная партия меняет природу по сравнению с экспозицией, поскольку от структуры связующей остается лишь одно предложение. И это предложение сливается с главной темой, как дополнение к ней. Однотональный в экспозиции период главной партии модулирует в В-dur, а дополнение вводится на прерванной каденции, сливая синтаксические разделы. В результате, несмотря на различие материалов периода темы и дополнения, возникает чувство единой структуры.

7



Максимальный отход от «чувства периодичности» в Largo с *mezzo* возникает в коде, середине такты которой образуют

«гармонический эпизод». Внутренний синтаксис коды связан прежде всего с интенсивностью гармонических смен в разных участках ее структуры: первые три такта — одна гармония на целый такт, следующие четыре такта (гармонический эпизод) — интенсивная смена гармонии внутри тактов, заключительный четырехтакт — чередование несменяемой и сменяемой в такте гармонии. Ритм гармонической интенсивности и смена материала в последнем четырехтакте — своеобразное обобщение. Несмотря на три пропорциональных quasi-предложения, силы преодоления периодичности оказываются здесь сильнее и реальное восприятие не связывает эту структуру с периодической.

Приведенные примеры ставят вопрос об отношении принципа периодичности, синтаксической расчлененности и техники плавного перехода, без которой не достигается «чувство непрерывности» сонатного формообразования. Примеры № 5, 6, 7 демонстрируют именно переходы на синтаксических стыках, то есть моменты, ответственные за ощущение плавности и непрерывности.

Обратимся к синтаксической схеме первой части «Авроры» Бетховена (ор. 53, C-dur) — к форме, открыто тяготеющей к опоре на периодичность, притом квадратную периодичность (тональный план в схеме указан без детальной привязки к дробным синтаксическим структурам).

гл. п.	св. п.	поб. п.
4 4 5 4 4 + 1 —	8 + 4 —	8 (4+4) 7 + 1 + 23 (8+4+4+8) —
C F f c C a	cH - E	E A — E
сложн. период	сложн. период	сложн. период

закл. п.
8 (4+4) — 10 (2+2+2+2+2)
aE ca - F
период с доп. разв.

разработка —————

22т. = 4+2 - 4+4 - 4(2+2) + 4(2+2) —	мотивн. разр.	гарм. эпизод
закл. периодич. структура	Ют. = 4+4+4 — 18 (2+2+2+2+2 + 8)	зона преодоления периодичности
F B c f — неуст. — (скал.)	—	C F B ca h — неуст. C(дом. = G)

	реприза			
предыдущ.	вставка			
14	14+4+5+2 + 3—	4 + 6 +	8+1 + 4	8(4+4) 7+1 + 24(8+4+ 4+8)
	симметрично-синтаксическая зона			
G—C	C—F(c	Es C	C a— aE —	A—C
мотив.				
разв.				

		Coda	
закл. п.		гл. т.	разр. поб. т.
гл. т.			закл.
8 (4+4) — 6 (2+2+2) —	10 + 2	8 (4+4) 15	11(4 + 7)
периодич. структура	Satz+ссылка	период	расшир. пер. Satz
C f f C f f	As—неуст.— G C (скал. разв.)	C —	

Приведенный «синтаксический план» первой части «Авроры» Бетховена фиксирует опору на периодичность. Ведущей здесь оказывается техника «структурного зацепления»: смежные такты принадлежат одновременно концу одной структуры и началу другой. Главная партия в экспозиции сомкнута со связующей и образует единую структуру. «Смежные» такты, образуемые вторгающимися каденциями, показаны горизонтальной линией, обозначающей неразрывность «гармонической стыковки» (знак + означает то же самое на уровне стыковки дробных участков синтаксиса).

На с. 22 приводится схема 1-й части сонаты Гайдна As-dur. Это пример противоположный только что рассмотренной форме из Бетховена. Однако противоположное качество касается лишь отношения к симметрии, а конкретно — к квадратности. Потому что опора на периодичность, то есть на структуры типа пернода и «Satz», здесь тоже очевидна. Повторим лишь структурные пропорции этой формы и определим господствующий тип синтаксиса:

Гл. и св. п.		поб. и закл. п.	
8 (= 3 + 2,5 + 2,5)	9 (3,5 + 2,5 + 3)	6	8,5
простой пернод	простой пернод	Satz	Satz
сложный пернод повторного строения		ст. периодич. структура из 3-х предл.	

разработка			
6,5	+	3,5	16
простой пернод + мотив.		периодич. структур.	периодич. структур.
разреш. как расширение		(неустойч. перн.)	неповторного строения
			Satz

Реприза с незначительными изменениями возвращает структурный принцип экспозиции (см. схему на с. 22).

Эта форма может служить «руководством по преодолению квадратности». Лишь главная тема вписывается в восьмитакт. Но чувство квадратности не возникает вовсе благодаря неожиданному синтаксическому членению. Структура из 16 тактов в разработке — это «гармонический эпизод», момент наивысшего преодоления «чувства периодичности». Ее целостный «квадратный» объем не связывается с традиционной синтаксической симметрией. Но в главном эта форма из сонаты Гайдна подобна первой части «Авроры»: она также опирается на принцип периодичности. Конечно, здесь большую роль играют структуры типа Satz, синтаксическая диссимметрия господствует безоговорочно. Но это лишь доказывает, сколь гибко может преломиться общий принцип опоры на периодичность. Что же касается стыковки синтаксических структур — здесь полная аналогия с Бетховеном.

Итак, проблема *перехода* от одной синтаксической структуры к другой — одна из ключевых проблем сонатной формы. Понятие «техники плавного перехода», введенное Куртом в отношении мелодики Баха и фиксирующее зацепляемость мотивных звеньев мелодического потока, естественно распространяется на сонату. При этом само понимание такой *техники* конечно же расширяется, но принцип «мотивного зацепления» остается среди ее приемов. Для Бетховена характерна и завуалированная мотивная преемственность между синтаксическими структурами (эта техника порой выражена с необыкновенной тонкостью и изобретательностью).

Однако главными в технике перехода оказываются три приема: гармоническая стыковка структур через вторгающиеся каденции, передача от одной структуры к другой ритмической пульсации и функциональная переменность (двойственность) отдельных структур формы. Сонатная форма изобилует «интонационными событиями», среди которых — интонационные повороты, контрастные сопоставления, смены ритмических состояний. Поэтому одновременное действие всех приемов техники перехода — явление довольно

редкое. Не существует и жесткой регламентации, где (на каких участках формы) применять такие приемы, как мотивное зацепление, вторгающиеся каденции, передача старой пульсации новой интонационной мелодической структуре и т. д.

Но принцип бивалентной функциональности имеет определенный регламент использования в форме. Это прежде всего зона связующей партии (переходное построение), вторая фаза побочной, первая фаза разработки и все экспозиционные моменты в ней, кода. Связующая может совмещать развитие главной и связку, вступление к побочной и переход (см. 1-ю часть сонаты № 15 Бетховена, где связующая партия состоит из трех этапов: промежуточной темы, собственно связки и вступления к побочной). Вторая (вернее, конечная) фаза побочной партии весьма часто содержит построение заключительного типа. Оно переходит в собственно заключительную партию, и нередко невозможно однозначно определить ее начало, которое выражает в недрах побочной. Двойственность функции здесь выражена в том, что конец побочной является заключением этого раздела и началом заключения целой экспозиции. Нет нужды говорить о функциональной двойственности всех тематических нововведений разработки. Но путь к такой бивалентности — через особый тип экспозиционности (через своего рода «серединную экспозиционность»). Напротив, разработочность коды должна порождать «чувство заключительности». Связано это с конкретным преломлением качества разработочности. Последняя уравнивается силами сдерживания (тональная и синтаксическая замкнутость, волнообразная динамика — через кульминацию к спаду). В результате разработочность коды несет в себе знак последней (и тихей!) попытки «энергетического размыкания» формы, окончательно стремящейся к синтаксическому округлению.

Функциональная переменность — универсальный технический прием. Он может быть преломлен в самых различных формах. Но сонатная композиция провозглашает его опорным и господствующим. Это придает форме особую внутреннюю подвижность, пластику, устремленность

непрерывного развертывания. Классический принцип переменности сохранил свою ключевую функцию на всем протяжении эволюции сонатной формы. Как бы ни менялся музыкальный язык, переменность функциональных значений синтаксических разделов, расположенных на рубежах этапов развертывания, сохраняет свою роль.

## ПРЕДКЛАССИЧЕСКИЕ ТИПЫ СОНАТНОЙ ФОРМЫ

Уже в первой половине XVIII века основные принципы сонатности были освоены и получили блестящее художественное воплощение. Классицизм, давший окончательную «формулу сонаты», опирался на этот опыт. Однако предклассическая соната — качественно иное явление по сравнению с классицистской. Существует традиционное понятие «старинной сонаты», которое было введено именно для того, чтобы отличить форму эпохи барокко от классической. «Старинной» называют форму, состоящую обычно из двух частей, каждая из которых, как правило, повторяется дважды. Часто так и говорят: старинная, или двухчастная соната. Вместе с тем эпоха, предшествовавшая классицизму, знала и трехчастную сонату, где разработка выделялась в самостоятельный раздел, а реприза строилась на принципах весьма близких классическим. Но и трехчастная соната эпохи барокко имеет специфичные особенности и свой, отличный от классического «образ». Это сонатная форма, сложившаяся в эпоху преобладания полифонического мышления.

Ранняя сонатная форма несет в себе громадный и, следует признать, недоиспользованный потенциал возможностей, которые могут быть востребованы в ходе эволюции творческого опыта. Поэтому знание предклассических принципов сонатности может иметь не только познавательное, но и чисто практическое значение. Великолепный опыт Стравинского, неоднократно обращавшегося к двухчастной сонате, — одно из подтверждений. Другое — в мощной и последовательно выраженной активизации полифонического

фактора при решении сонатной формы многими композиторами XX века.

Двухфазная и трехфазная предклассические сонатные формы — это разные качества, и рассмотреть их следует отдельно.

### Старинная (двухчастная) сонатная форма

Выше говорилось, что старинная двухчастная форма была предтечей сонатной. В ней действительно заложен коренной принцип сонатных отношений, выраженный в тональном плане. Две ее части обычно содержат «типовой» тональный ход: главная тональность — побочная (доминантная или параллельная); побочная — главная. Однако для того, чтобы форма воспринималась как сонатная, необходима реализация нескольких условий. Собственно, природа тонального плана — единственное свойство, объединяющее старинную двухчастность со старинной сонатностью. Следует признать, что побочная тональная сфера как бы зовет возникновение иного материала. Для того чтобы этот материал мог выступить в значении побочного тематизма, необходим определенный контраст по отношению к начальному интонациям. Иными словами, совмещение определенного тонального хода и тематической структуры в первой части формы является важнейшей предпосылкой к сонатности. Далеко не каждая старинная двухчастная композиция содержит в первой части отличия на уровне тематического контраста. Такой контраст лишь изредка придает эффект сопоставительности и чаще базируется на производности. Это означает, что побочная сфера может базироваться на *материале* главной, но при этом заметно менять *интонационную природу* начального материала, порождая отчетливый смысловой контраст. Словом, не следует механически отождествлять старинную двухчастность с сонатностью.

Вторым важным признаком сонатности является наличие зоны тонально и синтаксически неустойчивого состояния, связанного с эффектом разрабочного развития материала первой части. Такая зона, как правило, соответствует

первой фазе второй части. Старинная двухчастная форма в первом разделе второй части также нередко содержит подобный эффект. Но это разработочность, преломленная в условиях *липоцентричной* формы. К тому же один такой эффект не в состоянии создать впечатление сонатности (при том, что для старинной двухчастности это необязательное условие).

Наконец, тональная реприза второй части как бы призывает возвращение материала первой. Но это как раз преимущественное свойство сонатной формы. В двухчастной оно может быть и не быть (чаще второе). Однако именно реприза старосонатной формы содержит наибольшее количество рудиментов от двухчастной. Важнейшим свойством такой репризы, отличающей ее от репризы в классической сонатной форме, является повторение в главной тональности чаще всего только побочной сферы. Главная же тема во второй части в основную тональность часто не попадает. Таким образом, типовому (но только типовому!) варианту старосонатной формы соответствует *однократное* проведение главного и побочного материалов в основной тональности. Подобное возможно и в старинной двухчастности, но с одним принципиальным отличием: там отсутствует поляризация материалов. Тональная реприза в старинной двухчастности чаще подразумевает сквозное развитие материала, отсутствие точных повторов. Это возможно и в старосонатной форме (хотя и значительно реже). Важно, однако, что материалом развития обычно служат интонации побочной сферы, распознаваемые слухом как *побочные*. Старинная двухчастная форма не несет предпосылок к такому распознаванию, ибо, в сущности, монотемна. Это не означает, что всякая старинная двухчастность монотемна. Возможно контрастное отличие первой и второй частей. Но это уже не сонатный контраст.

Важнейшим сходством между старинными двухчастной и сонатной формами является их полифоническое происхождение. Это определило характер синтаксиса и, в частности, отсутствие стремления к симметрии, к периодическим структурам. Синтаксические рубежи, подкрепленные каденциями и тем более цезурами, — средство экономящееся. Форма стремится к текучести. И это происходит не только



в случаях собственно полифонического ее решения. Участие гомофонии, конечно, влияет на формообразование. Но последовательная опора на структуры типа «период» или «Satz» нежелательна (при том, что подобные и даже «квадратные» построения могут возникать как эпизодические явления). Обычно каждая из частей имеет цельное, бесцельное протекание. Цезура нередко одна: на грани частей.

Это важнейшее качество старинной сонатной формы принципиально отличает ее от классицистской сонаты. Если первую часть двухчастной сонаты сравнить с экспозицией классицистского типа, сразу заметны отличия: нет стремления выделить структурно связующие и заключительные построения. Более того, побочная тема, даже если она заметно контрастирует, вводится в подавляющем большинстве случаев без предварительных цезур и даже синтаксических «демаркаций». В большинстве случаев все возникает в свободном течении. И если по отношению к классической сонате мы говорили о непрерывности как преодоленной синтаксической дискретности, то здесь непрерывность — органическое следствие полифонической генетики (даже в случае преобладания гомофонии). Композитор, приступающий к сочинению сонаты старинного типа, должен помнить, что чувство непрерывности базируется здесь на другой основе.

Итак, старинная сонатная форма — это композиция из двух частей, где первая содержит тональный и тематический контраст, а вторая — неустойчивую первую фазу с последующей тональной стабилизацией. Две фазы второй части могут соответственно приближаться к понятиям разработки и репризы, причем последняя чаще возвращает материал побочной сферы в главную тональность.

Принципиальная «типовая» схема старинной сонаты может быть выражена так:

А	Б	а' или а'+б'	Б (возм. вар.)
гл. тональн.	поб. тональн.	неустойч.	гл. тональн. сфера
сфера	сфера	сфера	
гл. тематизм	поб. тематизм	разработка	реприза

Важно при этом помнить главное условие: побочная сфера — это либо доминантная, либо параллельная (для минора) тональности; неустойчивая тонально-модуляцион-

ная сфера начинается всегда от побочной тональности, завершающей первую часть; понятия разработки и репризы условны (если сравнивать их с классицистской сонатой).

Рассмотрим несколько примеров из Доменико Скарлатти, многочисленные и знаменитые «экзерсисы» которого названы им «сонатами». Однако далеко не все они написаны в старинной сонатной форме. Скарлатти предлагает три основных варианта решения: старинная двухчастная форма (по сути, монотемная), собственно сонатная и «промежуточная» форма, то есть двухчастная с чертами сонатности.

Вз

Д. Скарлатти. Соната L 366, d-moll

*Allegro Molto*

Здесь первая часть не имеет побочной *тональной* зоны и лишь стремится к доминантовой тональности, достигая ее в конце. Вторая часть содержит достаточно активный модуляционный план в первой фазе, но тональная реприза не дает точных повторов. В результате количество собственно «сонатных» признаков оказывается недостаточным. Контрастный побочный материал чрезвычайно лаконичен и дается в главной тональности; активная разработка, способная склонить форму к «сонатному» эффекту, наталкивается на неопределенность репризного ощущения (оно выражено лишь в тональном возврате и не подкреплено повтором «твердой» тематической конструкции).

Пример 8а показывает «строительный материал» сонаты: мотивы a-b-c, образующие непрерывное развертывание. Мотив d — контраст, возникающий в слитном движении (т. 8–9). В 13-тактном слитном построении первой части он объемлет лишь полтора такта.

Схема мотивно-тематического решения формы сонаты d-moll (L 366) Скарлатти иллюстрирует ее двухчастную природу<sup>6</sup>:

I часть (13 т.)

a	-	b	-	c	-	b <sub>1</sub>	-	d	-	b <sub>2</sub>
1 т.		0,5		4		2		1,5		4
d —————										дом. d = A

II часть (18 т.)

a <sub>1</sub>	-	b <sub>2</sub>	-	d <sub>1</sub>	-	b <sub>2</sub> (разр.)	-	c	-	b <sub>2</sub>	-	d <sub>1</sub> (кар.)	-	b <sub>2</sub>
1		0,5		1,5		3		4		1,5		1,5		2,5
A ————— g			F —		aA		d —————							

В начале заключительного раздела второй части точно повторяется лишь материал c, появление которого не воспринимается как начало репризы. Монотематичность формы очевидна, поскольку преобладающие элементы a-b-c излагаются вначале как слитная тематическая структура.

Соната Скарлатти соль мажор (K 103, L 233) содержит собственно старинную сонатную форму. Эта композиция

<sup>6</sup> Здесь и далее обозначение тонального плана фиксирует лишь опорные центры.

также монотематична, но производные преобразования начального материала здесь достигают контраста. Главная и побочная сферы здесь обозначены и тонально и тематически. При том, что вся форма вытекает из начального мотива, материал партий достаточно дифференцирован:

Д. Скарлатти. Соната L 233, G-dur

9a Allegroissimo

— inizio m. 1.



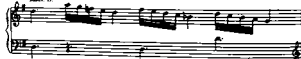
б — inizio поб. п., м. 6



в т. 16, 3-я поб. эп



г — замк. п.



Если 9a — это начальный материал, то 9 б-в-г — сфера побочной партии. Важно, что элемент «б», открывающий побочную, предвосхищен в связующем построении (с него

оно и начинается, но в главной тональности). Далее, по мере развертывания побочной сферы, контраст нарастает (при том, что все новые элементы — производные от исходного «а»). Возникает ситуация, знакомая и классицистской сонате: начало побочной сферы чрезвычайно сходно с предшествовавшим разделом (здесь прямое повторение), а далее происходит «сдвиг» (здесь — для «сдвига») в сторону контрастирования. Вообще первая часть сонаты соль мажор Скарлатти наглядно предвосхищает классическую экспозицию:

т. 1	-	5	5	-	9	9	-	12	12	-	16
гл. т.			св. постр.			1-й поб. тематич.			2-й поб. тематич.		
материал а			материал б и ас			эл. («б»)			эл. (см. пр. 9а)		
G			модул.			D					

16	-	19	19	-	20	21	-	24
3-й поб. тематич. эл.			заключен. в структуре поб. п.			закл. построение, развитие эл. а		
(см. пр. 9г)								
dD								

Такие качества, как синтаксическое выделение связующего построения, многоэлементность побочной партии, наличие заключительного построения, говорят сами за себя. Еще более сближает эту форму с классической первая фаза второй части, которая уже соответствует подлинной разработке:

т. 25	-	26	27	-	29	29	-	35	35	-	37
вступл. к разр.						собственно разр.			дом. прелюдикт		
						гарм. эл.					
G						d — g — c			дом. G		

Реприза (т. 37—52): точная транспозиция тактов 9—24 первой части в главную тональность, то есть повтор побочного и заключительного разделов.

Наиболее интригующим моментом здесь является мотивная разработка, необыкновенно схожая с «гармоническими эпизодами» классицистской сонаты. К тому же развивается материал второго элемента связующего построения, то есть второстепенный в экспозиции материал, что также весьма типично для классицизма:



Вообще ярко выраженная двухчастная старинная соната близка классицистским принципам чаще всего первой частью. Из всей совокупности классических признаков сонатной формы раньше всего оформились принципы экспозиции. Поэтому первые части сонат того же Скарлатти нередко имеют довольно зрелые классицистские «знаки»: политематическое строение экспозиции (первой части), многотемность в рамках «партий», иногда (хотя и весьма нечасто) — присутствие цезур в начальной фазе (вспомним «постепенность» становления пульса в зонах главных партий классицистской сонаты). И вместе с тем опыт двухчастной сонаты говорит о неустойчивом представлении об экспозиционной структуре. Например, связующее построение может быть, но очень часто отсутствует вовсе. Если оно есть, то предстает чаще в виде короткой связки (а не связующей партии). Но возможны и исключения, когда самый яркий контраст возникает на месте связующей партии и в этой функции (со стороны тональной). Такое же отношение к заключительному построению. Оно может превосходить-ся заключением в рамках побочной партии, может быть введено без этого упреждения, может даже вовсе отсутствовать как самостоятельная структурная единица экспозиции, а может быть большой и синтаксически сложной.

Вторые части старинной сонаты обнаруживают еще меньшую устойчивость по сравнению с классицистским каноном. Конечно, первая фаза второй части обязательно со-

держит модуляционную мобильность (это условие непреложное). Но «чувство разработочности» в смысле мотивного развития может отсутствовать. Приведенный выше пример (G-dur) не является абсолютно типичным. Более того, он показывает, что «разработка» может начинаться даже не с доминантовой тональности, а с главной (хотя это действительно нетипично). Иногда главная (и самая яркая!) тема не упоминается более ни в разработке, ни вообще во второй части. Примером может служить соната A-dur, K 113, L 345, заглавная тема которой столь яркая, что является «символом» произведения, первым его репрезентантом:

11 Vivo



Но она проходит только однажды, в начале первой части (конечно, она повторяется вместе с первой частью, но нигде не развивается). Если учесть, что практика старинной сонаты предусматривает (как типичную) возможность транспозиции во второй части больших зон из первой, то «чувство репризы» тоже может быть выражено по-разному. Когда прямое повторение (в транспорте — главная тональность) начинается с побочной партии, ощущение репризности отчетливое. Если же оно начинается раньше (со связующего построения — см. сонату d-moll, K 9, L 413), такое ощущение размывается. Зона предъикта перед репризой может быть (тогда момент начала репризы показан более отчетливо), но может отсутствовать. Иногда он может даваться даже на тонике главной тональности (тонический предъикт). Вообще вторая фаза второй части может лишь тонально соответствовать понятию репризы, минуя возврат к «твердым» тематическим структурам экспозиции. При этом ощущение репризности, конечно, размывается. Словом, старинная соната по сравнению с канонам классицистской обнаруживает поразительную гибкость формы.

Есть, однако, типичные признаки строения, тиражированные в великом множестве образов. Это прежде всего —

краткость зоны главной партии, быстрый переход в побочную тональность. При этом материал главной партии чаще содержит два достаточно отличных, но растущих из одного корня элемента. Старинная соната предвосхищает полисемантический тематизм классицистской. Вторая подробность — это мотивно-тематическая связанность, производность, действующая почти на всем пространстве формы. Третья — это теснота формы, ее способность обходиться вовсе без цезур (исключая рубежи частей и иногда начальную фазу первой части). Четвертая — это модуляционная подвижность начальной фазы второй части. И наконец, пятая, которая принципиально отличает старинную сонату от классической, — нежелательность начала репризы с главной (начальной) темы. Последняя чаще всего отсутствует в заключительной фазе формы. А если присутствует, то *след* за побочной, не образуя, однако, ощущения зеркальной репризы.

Приводимые ниже схемы строения сонат Скарлатти показывают композиторскую «работу с формой» и в какой-то мере (насколько это доступно схеме) — пластические возможности формы.

#### Д. Скарлатти. Соната D-dur (K 119, L 415)

##### I часть

я	b	+	c	d	e	bi	ci
17+1	10	+	8	29	8+1	8	+ 15
D —			A (дом.)	цез.	a —		A —
1-й эл. гл.п.	2-й эл. гл.п.		2-е закл. гл.п.	поб.п.	закл. в равн.	закл. п.	
	закл. гл.п.		и переход к поб.п.		ках поб. п.		

##### II часть

f (от d)	g (от d)	es	c2	d1	e	c	c2 (разв.)
11	17	6	13	17+8	8+1	8+1	24
a—d	A—c	c—D	G—A цез.	d —		D —	
разработка				реприза			

Самой необычной характерностью этой сонаты является глубина контраста между главной и побочной партиями, а также глубокая цезура между ними (последнее обстоятельство противоречит «типовому ходу» формы, требующему бесцезурного перетекания в побочную сферу).

Приведем для наглядности тематические фрагменты сонаты:



Allegro  
12a *Танго, III. d*

6

*Танго II. II., 30 d*

В *III. Т. 150-158*



Пример 12 — уникальный образец гармонической деривативности великого мастера (сонорно-кластерная закрапка функционально движущейся гармонии). Особенности формы не ограничиваются разведением главной и побочной сфер. Здесь все необычно: заключительное изложение на месте связующего построения, новый (хотя и производный) материал на месте разработки и отсутствие активной модуляции, «твердые» синтаксические структуры в побочной теме.

Соната C-dur (K 132, L 457) демонстрирует иные возможности формы:

II часть

[a]	b	[c]	[d]	e	f
10г.	6	к	4	4	5
C —	G	g-c	c-g	G —	
та. п.	св. постр.	1-я поб. т.	2-я поб. т.	мкл. в рамках поб.п.	мкл. пост.

III часть

[a] (от d)	[h] (от d)	a:	я:	a	d	e	f
4	6 (2+4)	4	5	7	4	4	5
f	g-d	A-d —	d g — C (дом.)	c-f-c —	C —		
		ложн. репр.		Реприза			

Разработка — — — — —

Эта форма поражает обилием тематического контраста (что сближает ее с моцартовским мышлением). В рамки заключены наиболее контрастирующие друг с другом элементы. Как позднее у Моцарта, инерция введения контрастных интонаций проносится в разработочный раздел. Последний содержит ложную репризу, и это придает всей форме черты родильности, поскольку настоящая реприза также начинается с главной темы, что встречается весьма нечасто. Но в репризе тема дается в одностопном миноре. Это наглядное предвосхищение важнейшего способа динамизации главных тем в репризах классицистской сонатной формы.

Двухчастная соната в принципе тяготеет к пропорциональности частей. Однако абсолютной симметрии чаще всего вторая часть оказывается чуть больше первой (обычно за счет некоторого расширения в разрабаточной фазе второй части). Однако столь же нередко случается и наоборот: первая часть оказывается продолжительнее второй. Это обычно связано с репризными сокращениями в второй. Это обычных повторов. Скарлатти дает примеры математически точно сложно организованных пропорций формы. Приведем один из них:

Д. Скарлатти. Соната E-dur (K 20, L 375)

I часть

<b>a</b>	b	<b>c</b>	+	d	e	f	g	h
8	16	↓	6+6	4	↓	6	8	4
E	E-c т.э. h	a	E-т.э. E-H	a — (секв.) —	e (секв.) —	H	т.э.	
1-я зп. гл. п.	2-я зп. тл. п.	контраст. материал на месте св. постро.	материал на месте	переход к поб. п.	1-я зп. поб. п.	2-я зп. поб. п.	мкл. поб. п.	

II часть

8	4+2	↓	9 (3+6)	↓	4	с(раз.)
H-E	a	т.э.	a-e-h-a	т.э.	E—	11
дом. прецедент						

Важнейшее качество этой формы — полное отсутствие репризы в принятом значении. Ни одна из тем не возвращает себе начальной конструкции. Возникает новый обширный материал (элемент i), и только второстепенный элемент d возвращается дважды. Эта соната — прямая противоположность предшествовавшему примеру, где «чувство репризности» было максимально обострено. Вторая индивидуальная подробность — это своего рода «ложная» побочная партия, которая появляется на месте предполагаемой связующей и предлагает самый глубокий контраст по отношению к исходной интонации (контрастные материалы отмечены рамками). Эта новая интонация дается в минорной доминанте (как возможная побочная), но доминантная сфера не закрепляется, вновь возвращается в главную тональность, и лишь после модулирующей связки (e) приходит собственная побочная партия и тональность (элемент f-g-h).

Но самая замечательная подробность этой формы — ее пропорции. Они с удивительной последовательностью и точностью подчинены принципу «золотого сечения». Первая часть содержит 64 такта, вторая — 38 (пример сокращения второй части). Это строго соответствует золотому сечению. Но каждая часть внутри себя также наглядно опирается на этот принцип. Схема показывает, что точки золотого сечения (т.е.) дважды весьма рельефно обозначены в каждой части и делят каждую малую форму по принципу «встречной пропорции». Конечно же, привлечение золотого сечения — не «нормативное» качество старинной сонатности. Но это одна из возможностей формы.

### **Двухчастная сонатная форма в музыке XX века**

Итак, форма старинной сонаты имеет ряд определенных («твердых») признаков и одновременно содержит предпосылки к пластичному многообразию. Старинная соната будто предлагает себя для «игры с формой». По сравнению с классицистической сонатой ее признаки закреплены менее жестко, строгая система следования фаз сонатной формы здесь порой весьма размыта и «степень строгости» в разных сочинениях преломлена по-разному. Эти предпосылки раньше всех в XX веке заметил Стравинский. Ему и принадлежат самые выразительные образцы переосмысления возможностей формы в условиях нового отношения к тональности и вообще новых принципов музыкального языка.

Конечно же, Стравинский обращается к двухчастной сонатной композиции *после* всего исторического опыта сонатной формы. Это приносит немало частных отличий от старинного ее решения. Среди них есть одно принципиальное: двухчастная сонатная форма Стравинского всегда предусматривает репризное возвращение главной темы (в практике эпохи барокко это очевидное исключение). Таким образом, если «типичная» старосонатная форма предусматривала однократное проведение первой темы в главной тональности, то вариант подобной формы у Стравинского предлагает двукратное ее проведение.

Примером двухчастной сонатной формы Стравинского, весьма близкой старинному ее типу, является первая часть сонаты для фортепиано (1924).



Тематизм носит предельно обобщенные очертания. Вот основные тематические элементы:

И. Стравинский. Соната для ф-п., I ч.

13а Оп. 8



б

Оп. 8

quasi  
trillo



в

Оп. 8

Legato



г

Оп. 8

stacc.



Их близость очевидна, но отличия все же позволяют ощутить форму как сонатную.

Схема первой части фортепианной сонаты Стравинского содержит указание не на тональный план в принятом понимании, но на главные опорные центры:

I часть

a	b	b <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	e
12	19	9	10	30 (9+6+15)
темн. С без.	от С без.	от С без.	от А	Н-Фа без.
1-й эт. ф.п.	2-й эт. ф.п.	св. постр.		поб. п.

II часть

a <sup>2</sup>	d	e	b	b <sup>1</sup>	a <sup>1</sup> (+каданс)
8	15 (7+8)	22 (11+11)	11	12	12
Н-В	G-B-Fis-G	A-G; C#-F#-G (п-кит)	от C-Н-D без.	ДС	без. С
вст. к разр.	разработка			реприза	

Несколько дополнительных замечаний.

1. Вторая часть начинается согласно традиции формы: с главного тематического элемента а, который смешастся высотно.
2. Стравинский все же не начинает репризные повторы с первой темы (а), а лишь со второго элемента главной партии (b-b<sup>1</sup>), что также сближает форму со старосонатным «нормативом».
3. Развитие главного тематического элемента (а<sup>1</sup>, а<sup>2</sup>) опирается на технику прорастания: от начального а берутся лишь три такта, после которых возникает новый рост интонации.
4. Материалы d и e — далекие (и разные) варианты побочной темы (если бы не единство ритмофактурной формулы, они были бы восприняты как рельефный контраст).
5. Полифоническая природа развертывания формы отражает стремление Стравинского приблизиться к истокам сонатной формы.
6. Цезуры — это всегда «микроцезуры», едва заметные приостановки движения. Побочная партия вводится без цезуры. Все это созвучно принципам старосонатной композиции.

Разумеется, Стравинский предлагает и более индивидуализированные варианты переосмысления старинной сонатной формы. Но как бы далеко ни уходил композитор от барочного образа формы, он всегда сохраняет главное ее свойство: текучесть, непрерывность разлпктывания композиции. Он прежде всего усваивает принципы синтаксиса. Полифонический ген ошутим у него не менее, чем у Скарлатти. Рассмотренная выше соната показывает нежелание опираться на остроиндивидуализированный тематизм. Роль индивидуальной *мелодико-тематической структуры* ослаблена до предела либо вовсе устранена. Даже в случае опоры на мелодико-линейный тип движения он прибегает к предельно обобщенным формулам. Контраст создается прежде всего посредством фактурно-ритмических различий. Само же мелодическое содержание, независимо от смены *мелодических фактур*, никогда не достигает индивидуального (единичного) образа. Эта стилевая позиция и вынуждает Стравинского обращаться к прототипам форм эпохи барокко, например, к двухчастной сонате.

Первая часть (Токката) скрипичного концерта D-dur блестяще показывает зависимость формы от стиля. Поскольку это концерт для скрипки, мелодико-линейное начало выражено здесь отчетливо. Но «строительный материал» сводится к нескольким мотивным формулам, предельно обобщенным:

14a Toccata, J=96  
3a. a



Op.

5 3a. a /  
V-no solo





В Оп. 4

V-no solo

Opk. *p leggiero*

Г Оп. 4

V-no solo

Opk. *sf sempre*

Д Оп. 4

Opk.

Е Оп. 4

Opk. *f*

Мотив *a*, из которого вытекает вся обширная главная партия, самый конкретный, узнаваемый. Но и он слышится предельно обобщенным, «внеиндивидуальным». Остальные мелодические движения — это, скорее, мелодико-фактурные типы, лишенные (как мелодии) узнаваемой характеристики. Индивидуальная *интонация* воссоздана здесь фактурным комплексом, объединяющим ритмогармонию и характер контрапунктических связей.

Схема Токкаты из скрипичного концерта Стравинского имеет следующий вид<sup>2</sup>:

I раздел сонатной формы  
первая часть сложной трехчастной формы

<b>1</b>	<b>3</b>	<b>7</b>	
<i>a</i>	<i>a</i> 1	<i>a</i> 2 ( <i>a</i> + к-кт V, solo= <i>b</i> )	+ <i>b</i> (разв.)
2+12	20	6	13
in D —		от C —	неуст. —
1-й зл. гл. п.	2-й зл. г. п.	3-й зл. гл. п.	

продолж. 1-й ч. сл. трехчастн. ф.

<b>11</b>	<b>12</b>	<b>19</b>
<i>a</i> 2( <i>a</i> + <i>b</i> 1) + разв. = <i>c</i>	<i>a</i>	
6	16	10
C —	<i>c</i> s	D — цез.
4-й зл. гл. п.	закл. п.	

ср. ч. сл. трехчастн. ф.

<b>18</b>	<b>21</b>	<b>22</b>	<b>25</b>
<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>d</i> 1—
10	11	16	11
D-A	A цез.	<i>gis-cis</i> —неуст.	
поб. п. —		закл. п.	

II раздел сонатной формы

продолж. ср. ч. сл. трехчастн. ф.

<b>27</b>	<b>33</b>	<b>36</b>
<i>g</i>	<i>c</i> (разв.)	<i>a</i> (вар.)
26	12	12 (хузм.)
от <i>gis</i> —неуст.		in G
	ложн. репр.	

разработочный эпизод

реприза сл. трехчастн. ф.

<b>38</b>	<b>42</b>	<b>46</b>	<b>47</b>
<i>a</i> 1	<i>a</i> 1 + <i>b</i> (разв.)	<i>a</i> 2	<i>a</i> 1 ( <i>a</i> + <i>e</i> вар.)
20	6 + 13	6	22
D	C —		D
	точный повтор		Coda

реприза старосонатной композиции

Признаки старинной сонаты здесь также оттенены репризным возвратом главного, а не побочного материала. Но это не единственное привнесение.

<sup>2</sup> Здесь также обозначение тонального плана суть обозначение главных опорных центров.

Главная особенность данной композиции в том, что Стравинский образует здесь второй план формы: сложную трехчастность. Действительно, вся главная партия — это слитно-вариационный процесс, где начальное *initio* повторяется пять раз и каждое появление продлевается иным проращением из главного мотива. Два тоникальных центра (D и C) соревнуются за влияние, и завершается путь главной партии заключительным возвратом начальной интонационной структуры in D. После этого дается первая цезура (!), что весьма ненормативно по отношению к старосонатному принципу, подразумевающему бесцезурное введение побочной сферы. Переход же ко второй части сонаты (то есть к разработке и репризе) осуществляется без какой-либо цезуры, слитно. Рубеж ясно ошутим только через смену материала и тембровый слом. Синтаксически и ритмически он не подкреплен. Это также «против правил», но это принцип Стравинского (ср. с сонатой для фортепиано, где «микроцезура» также не отвечает значимости события). Ненормативная цезура в глубине побочной сферы призвана «сбить» с однозначного ощущения формы. Ложная реприза главного мотива в субдоминанте — завершение разработочного эпизода и его кульминационный итог — тоже «сбивает» слух, дабы усилить эффект подлинной репризы, ясно узнаваемой (a<sup>1</sup>). И снова: нарушая «норматив» в пользу репризного возврата главной партии (а не побочной), он дает ее *не с начала*. Поскольку главная партия завершается в основной тонике и отсекается цезурой, а реприза точно повторяет ее ход от a<sup>1</sup>, рождается ощущение трехчастности. При этом условная середина объемлет побочную сферу и разработочный эпизод: на всем протяжении этого пространства, по существу, происходит постоянное обновление материала (см. схему). Таким образом, крайние части отмечены яркой монотематичностью, а середина — текучей изменчивостью материала. В этой борьбе за влияние двухчастной сонатности и трехчастности композитор как будто склоняется к паритету, предоставляя исполнителю (и слушателю) акцентировать либо сонатную двухчастность, либо трехчастность целой структуры. Но в любом случае при-

рода сонатности выступит здесь главным определителем специфики формы.

И в фортепианной сонате, и в скрипичном концерте Стравинского оба раздела старосонатной двухчастной композиции не симметричны друг другу. В обоих случаях первая часть превосходит вторую по продолжительности. Такое «ускорение формы» связано с динамикой интонационно-образного замысла: подвижная музыка для первых частей циклической композиции. В финалах же Стравинский дает обратную пропорцию: вторая часть превосходит первую.

Третья часть «Симфонии в трех движениях» служит красноречивым примером:

I часть			Piu presto						
Con moto	142	145	146	148	152	154	157	161	163
a	b	at	c	d	e	f	g	h	i (раз.)
in C		DC уз.	in F-Es	in G			in Des-D		in D уз.
гл. п.			вступл. к поб. п.	поб. п.			закл. постр.		
II часть									
Meno mosso	164	168	176	Agitato	182	187	191	194	
at (раз.)	g (раз. b)	g (раз. b+c)		b (пр-икт)		a без.	at без.	d без.	
in E	As-Ges-G-F-неуст.			in G		ACu-G	Des	C-DEs-Es	
разработка						реприза-кода			

Здесь нетипичный для Стравинского случай традиционного цезурного разделения 1-й и 2-й частей. Но во всем остальном — все та же прихотливая «игра с формой». Ее пропорции выглядят так:

гл. п. $\frac{1}{2}$ = 108;	поб. п. $\frac{1}{2}$ = 144	разр. и. $\frac{1}{2}$ = 108;	и. $\frac{1}{2}$ = 80;	Реприза - $\frac{1}{2}$ = 80
27 т.	+ 60	17	+ 51	+ 18
				14 + 9 + 5
87 т.		86		31
		117 т.		

На первый взгляд, вторая часть намного превосходит первую (следует, правда, учесть, что здесь постоянно дей-

ствует метрическая переменность, поэтому количество тактов само по себе не дает точного сравнения объемов). При всей относительности сравнения вторая часть все же заметно больше. Поэтому Стравинский прибегает к регулированию пропорций через темповые сдвиги. Начало разработки возвращает начальный темп. По количеству тактов ее объем примерно равен экспозиции. Но в ходе развивающего раздела происходит еще больший, чем в экспозиции, сдвиг темпа в сторону ускорения ([170]). Этот темповый режим распространяется и на заключительную фазу формы (репризу-коду). В результате по конкретному времени звучания вторая часть лишь ненамного превосходит первую. Это важный технический прием, который не просто регулирует пропорции, но служит увеличению плотности «интонационных событий» в ходе музыкального времени. Форма развивается по принципу «crescendo», обретая ясно выраженную «векторность».

Цезуры в коде — очевидный тормозящий момент. А вот бесцезурное выведение репризы и глубокая модификация начального мотива размыкают эту грань формы. Возврат главного материала — лишь условная реприза, воспринимаемая в большей мере как кульминационный итог разработки. Подлинное же «чувство репризы» рождается с возвратом побочного материала ([191]), что вполне соответствует старосонатной форме.

Финал «Симфонии в трех движениях» — превосходный пример немелодической организации тематизма и формы. Индивидуальный мелос здесь выведен из игры полностью. Действуют лишь фактурные (в том числе и линейно-фактурные) формулы-initio. Их три: 1) аккордовый, преимущественно ударный тип движения; 2) ротация секундовых мотивов-ходов; 3) интервально разреженные конфигурации в быстром движении. Пример из ц. [154] показывает контрапункт всех трех типов тематических фактур (при этом ни один из фактурных типов не претендует на подчеркнутую индивидуалистичность: это лишь типы движений):

The musical score is for a section of Stravinsky's 'Capriccio'. It features six staves: Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Piano, Violin I (V-ni I), Violin II (V-le), and Viola (V-c.). The tempo is marked '[Più presto]'. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic melody with many slurs and ties. The piano part has a more rhythmic, accompanimental role. The strings provide a steady, rhythmic foundation.

Пожалуй, наиболее остроумное преобразование старинной двухчастной сонаты встречаем в финале того же скрипичного концерта Стравинского (Каприччио). Недетализированная схема этой формы выглядит следующим образом<sup>9</sup>:

<sup>9</sup> Обозначены лишь главные высотнo-опорные центры.

<u>86</u> $\text{♩} = 120$ 34т. in D гл.п.	<u>96</u> $\downarrow$ 34 цез. in A поб.п.	<u>103</u> — 19 св. постр.	<u>107</u> 45 in D гл.п.	<u>116</u> $\downarrow$ 22 цез. разв.	<u>119</u> $\text{♩} = 152$ 29 (+IGP) цез. 81 перемен тем. разр. эп.	<u>123</u> $\text{♩} = 200$ 81 B-F-G-O макс.
88 т. экспозиция			67 т. контрэкспозиция		110 т. вторая часть	

Здесь великолепно обыграна традиция повтора частей в старинной двухчастной форме. Ясно выраженная сонатная экспозиция, содержащая контраст главной и побочной сфер, повторяется, но, во-первых, не полностью (без побочной сферы и с новым продолженным развитием), а во-вторых, — через связующее построение. Перед этой связкой дается подчеркнутая цезура и возникает ложное ощущение начала второй части (своего рода «ложная разработка»). Контрэкспозиция нарушает «нормативный» ход формы и в течение 45-ти тактов точно повторяет развертывание главной партии. Но полностью экспозиция не повторяется, поскольку в ц. 116 развитие вступает на иной путь. Этот новый «рост» из главной партии переходит во вторую часть формы (через микроцезуру, на кульминационном режиме экспрессии: 119). Сам переход отмечен темповым сдвигом и ясно ощутимым контрастом.

Вторая часть состоит из двух фаз, где первая — эпизод, замещающий разработку, а вторая (отделенная цезурой) замещает репризу, которая в чистом и ощутимом виде так и не возникает. «Потеря репризы» — качество, встречающееся и у Скарлатти (ср. с сонатой E-dur, K 20, L 375, рассмотренной выше). Оно компенсируется отчетливо сонатной экспозицией. Как видно, здесь масса традиционных заимствований, сосуществующих с очевидными «вольностями» и переосмыслениями. Феномен неполной контрэкспозиции через связку и скользящее до конца формы видоизменение материала создают искомый жанровый эффект, обозначенный как «каприччио». Наконец, о пропорциях: вторая часть (она по реальному положению в форме — третья) больше каждого из двух экспозиционных разделов. И это (по Стравинскому) соответствует финальному положению формы. В данном случае композитор не при-

бегает к переменному метру, и подсчет тактов отражает пропорции. И снова заметна диспропорциональность объемов сводится до минимума через *темповый сдвиг* с началом второй части, укорачивающий время ее звучания по сравнению с экспозицией.

У Стравинского не найти примера, который бы прямо возрождал классическую модель старинной (двухчастной) сонатной формы. Он всегда предлагает вариант индивидуального переосмысления классической предпосылки. Но это не значит, что опыт XX века отказывается от наглядного повторения «типовой» схемы. Живым примером такого рода служит прелюдия к фуге H-dur (№ 11 из оп. 87) Д.Шостаковича:

гл. п.	поб. п.	гл. п. (разр.)	поб. п. (репр.)
17 т.	18 (15+3 св.—)	19 (10+4+5)	25 (10+5+10)
H	f—A	gis—e—c H тзс	H — c—f H
1-я часть (35 т.)		2-я часть	(44,5 т.)
49,5 т.			30 т.

Эта микросонатная форма действительно отражает «нормативы» старинной двухчастной сонаты (однако без обязательного повтора частей). Но даже в случае намеренного приближения к типовому варианту формы композитор озвучен привнесением «индивидуальных знаков»: внезапное введение контрастного материала в середине репризы (хорал) и, главное, — возвращение в основную тональность (H) на вершинном этапе развития главной темы. Таким образом, тональная реприза наступает раньше нормативной (и воспринимаемой) репризы, подчеркнутой синтаксически. Приход тональной репризы на вершине *развития* главной темы — типичное для Шостаковича качество, которым отмечены и крупные его композиции в сонатной форме. Приход главной тональности совпадает с кульминацией разработки и всей формы. Это начало 50-го такта, соответствующее точке золотого сечения (тзс). Пропорции сечения образуют второй план формы, придающий всей композиции замечательную пластичность и стройность.



### Трехфазная старосонатная форма

Эта разновидность сонатной формы эпохи барокко лишь на первый взгляд может быть оценена как более близкая классицистскому типу формы. Фактически именно трехфазность и оказалась главным признаком указанной близости. На самом же деле трехфазная предклассическая форма еще не имеет отчетливо выраженных фундаментальных классицистских свойств, выраженных в ясном разграничении частей по функциям.

Контраст между главной и побочной партиями всегда оформлен как контраст тональных сфер, но далеко не всегда подкреплен контрастом тематического материала. Даже в случае обновления тематизма в побочных партиях ощущение *монотематичности* формы оказывается преобладающим. Предельная близость, а иногда прямая тождественность главного и побочного материала обусловлены прежде всего единством ритмофактурного пульса, пронизывающего всю композицию. Такое качество, как полисемантический тематизм, еще не стало устойчивым признаком формы. Новые мелодические накопления возможны, но, во-первых, «на расстоянии», а во-вторых, на основе жанровой и смысловой близости. Ритмофактурное *initio*, из которого происходит монодвижение всей формы, — фактор, снимающий возможность острого (кардинального) контрастирования. Он обеспечивает стремление формы к непрерывной текучести. Таким образом, первой фундаментальной характеристикой такой композиции становится господствующее «чувство монотематичности».

Второй важнейшей особенностью трехфазной старосонатной формы является природа синтаксиса. Именно стремление к текучести формы не позволяет опереться на структуры типа *периода* и *предложения* в гомофонном роде. Квадратная симметричность синтаксиса (равно как и диссимметрия на основе квадратности) свойственна трехфазной форме в еще меньшей мере, чем двухфазной («двухчастной»). Опора на построения типа «Satz» возможна лишь эпизодически, большей частью в экспозиционных разделах, с последующим отказом от синтаксической симметрии, по-

воротом в сторону несимметричной фазовой природы синтаксиса. Этому способствует, как правило, полифоническая природа материала и его развития. Участие полифонического фактора в становлении такой формы таит возможные перспективы ее современного переосмысления. Следует признать, что старосонатный трехфазный тип формы недоиспользован в музыке XX века. И это при том, что полифония выступает в роли важнейшей формообразующей силы в решении крупной сонатной формы симфонического масштаба. Но последняя генетически выростала из классицистских предпосылок. Таким образом, участие полифонии в становлении сонатной конструкции еще не определяет подобия последней трехфазной форме эпохи барокко. Такая форма имеет свою конкретную специфику, достойную отдельного внимания (в том числе и по поводу преломления полифонического фактора).

Третьей особенностью такой формы является невозможность обозначить ее преобладающую («типовую») разновидность. По отношению к классицистской сонатной форме она, несмотря на трехфазность, проявляет еще большую неустойчивость, чем старинная двухчастная соната. В макромасштабе формы функции разделов (фаз) соответствуют классическому типу: экспозиция, тонально и структурно неустойчивый средний раздел (разработка), стабилизация тональной устойчивости, конструктивная повторность репризного типа в заключительной фазе. При этом, однако, связующие и заключительные построения экспозиции могут либо вовсе отсутствовать, либо принимать не свойственный им конструктивный вид, присутствовать частично и пр. Важно, что опыт не предлагает стереотипа. Это же относится и к размещению в форме развивающих разделов, в том числе и собственно разработочных. Возникновение таких зон в побочной сфере экспозиции предвосхищает классический тип сонаты. А вот свободный охват широким разработочным движением пространства репризы, в которой точный повтор (в том числе и возвращение узнаваемых тематических конструкций) занимает меньшее место, чем продолженная разработка, — это свойство трехфазной старосонатной формы. Возможно также размывание граней

между экспозицией и средним разделом, когда последний начинается как пластичное продолжение экспозиционного характера, и граница между ними ставится условной. Встречается и размывание грани при переходе к третьей фазе формы, когда тональная либо тематическая реприза наступают не сразу, а возникнув, покидают экспозиционное изложение и переходят во вторую разработку.

Рассмотрение конкретной формы дает наглядное представление о внутренних ее свойствах.

Первая часть концерта для клавира с оркестром d-moll И.С.Баха служит выразительным примером такой композиции:

I фаза формы (эксп.)

a	a1 (#b)	a (расш.)	a2	a (раз.)	+	a2 (#b)	a (раз.)	c	a	1
6(Tutti)	6(Solo)	9	цз. 6	6		6	6	10	6	цз.
d—			a	пуст.		a-F	F	a-d-a	a	
гл. п.				поб. сфера				закл.		

II фаза формы (разр.)

d (+a)	с1 (#e)	a	+	с1 (разр.)	a +	Cadenza	a (разв.)	+ 1	+	с1 (разв.) +
7+1	+12	9		4	9	5,5+3,5	3+2		гас	4
a—гас	с	C (дом.)		C	g-c-g	g—d(дом.)	g	d(тон. репр.)	d	

III фаза (репр.-разр.)

a(+b) —разв.	b(разв.)	a(вар.)	+	e(разр.)	d(разр.)	e(вар.)	a	+	a2	a
6	6	2		12	14	10	2		10	7
d-g-c—F-B-Eз	d—B	B-c-d-g-c-F-B→		d(сеп. п)	a (орг.п.)	d—	гл. т.			

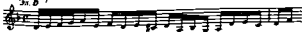
Очевидно, что основные тематические интонации прорастают здесь из единого корня:

И. С. Бах. Концерт для клавира с орк. d-moll,  
BWV 1052, I ч.

16a Allegro Эн. а



6 Эн. б 1  
Solo





Главный материал (а) содержит фигурационное движение шестнадцатыми, из которого происходят остальные тематически значимые фигуры, равно как и господствующий пульс движения. Самым контрастным элементом оказывается материал d. Но он наиболее обобщенный и им открывается средний раздел. Все остальные мелодико-фигуративные преобразования — еще более далекие производные от исходной фигурации. Важно, что Бах, предвосхищая классицистскую двойную экспозицию, дает главную тему сначала в Tutti, а потом в Solo (a<sup>1</sup>) обнажает ведущее тематическое значение фигурации начальной темы. От нее берет начало побочная тонально-тематическая сфера.

Итак, главная особенность — монотематичность. Контрастирующие интонации (а вернее, «состояния») появляются в ходе формы. Наиболее контрастирующий элемент открывает разработку. Побочная зона экспозиции — это почти исключительно тональный контраст. По материалу она повторяет главную, но в ней зарождается иное «состояние» — разработочность. Наиболее далекий фигуративный элемент с появляется лишь к концу побочной партии. Никакой связующей партии в экспозиции нет (поскольку начало побочной тождественно a<sup>1</sup>), но есть заключение, которое просто повторяет конструкцию начальной темы в доминанте. Контраст между a и a<sup>1</sup> — самый глубокий, но решается на уровне отношения Tutti — Solo, а не собственно *интонационными* средствами. Этот главный контраст экспозиции в дальнейшем заменяется другими контрастами по отноше-

нию к постоянно актуальному элементу *a*. Все это, включая замыкание экспозиции прямым повтором отправной темы в побочной тональности, довольно далеко отстоит от норм классицистской экспозиции. Ей соответствует лишь противостояние тональных сфер.

Дальнейший ход формы также весьма далек от классицистских аналогов. Об этом прежде всего говорят пропорции: 61 т. — экспозиция, 42 т. — разработка, 88 т. — реприза. Последняя с точки зрения классической формы и является собой средоточие неожиданностей. Начинается она с проведения главной темы в ее первоизданном конструктивном виде. Поскольку в разработке она таким образом не проводилась, возникает ощущение начала репризы. Но дается оно в субдоминантовой тональности (отражение особенностей полифонических форм барокко). Главная же тональность появляется в ходе репризного *развития* главной темы (см. схему). Тематическая и тональная репризы оказываются десинхронизированными. И это не обычная для классицистской формы ложная реприза. Здесь качественно иное явление. Но самой удивительной подробностью репризы является введение второй разработки (построение от *e* (*разв.*) до *e* (*вар.*) включительно), которая по объему значительно превосходит первую и достигает главных кульминаций. Отраженный в схеме тональный ход формы свидетельствует о высокой модуляционной активности третьей фазы формы, совершенно не свойственной собственно репризным разделам. Однако именно тональный план свидетельствует о заключительном местоположении этого разработочного хода — рефранных возвращениях главной тональности (*d*).

В соответствии с традицией предклассической сонаты, цезуры строго экономятся. Одна отделяет главную партию от побочной сферы (при сходстве тематизма это необходимо), другая фиксирует начало разработки. Третья фаза уже вводится без цезуры. Общая диспропорциональность разделов, однако, не приводит к ощущению разбалансированности формы. Секрет — в действии «золотого сечения», которое здесь применено по принципу «встречной пропорции» (то есть меньшая и большая части показаны как от начала, так и от конца). Схема фиксирует эти моменты (тэс). В первом случае (начало разработки) тэс приходится на тот един-

ственный такт в структуре 7+1+12, где совершается стремительная модуляция в первую *внеэкспозиционную* тональность. Во втором случае тэс фиксируется первым тактом начала второй разработки в заключительной фазе формы. Пропорции сечения образуют второй план композиции и приносят ощущение уравновешенности целого.

Вообще структура и пропорции трехфазной старосонатной формы генетически связаны со старинной двухчастной сонатной композицией. Есть примеры уже в классицистское время, когда трехфазная форма как бы вырастает из двухфазной.

Третья часть (финал) сонаты F-dur Карла Филиппа Эммануила Баха наглядно демонстрирует этот феномен:

экспозиция		разработка	
гл. п.	поб. п.	гл. п.	поб. п.
8 + 4 + 8 + 8	4 + 4 + 5 + 4 + 8 + 4	9 + 12 + 7 + 8	8 + 4 + 4 + 5
28 т.	29	36	21
F	C	C-F-B-d	d
реприза			
гл. п.	поб. п.		
4 + 3 + 10	4 + 4 + 5 + 4 + 8 + 4		
17	29		
F			

Как видим, последовательность материалов сохраняется строго и в разработке, и в репризе. Но в первой главная партия увеличивается, а во второй сокращается. Замечательно, что и первый и второй разделы совершенно одинаковы по продолжительности (57 т.), хотя различны по внутреннему синтаксису. В репризе же, согласно «норме» двухчастной сонаты, точно транспонируется побочный материал. Если бы в средней части композитор дал побочный материал в главной, а не в параллельной тональности, он мог бы на этом завершить композицию, которая бы точно соответствовала традиции двухчастной сонаты.

У И.С.Баха также встречаем пример формы, объединившей признаки рондо, двухфазной и трехфазной сонатной формы. Если вывести на первый план сонатную основу, схема первой части Итальянского концерта для клавира будет выглядеть следующим образом:

экспозиция = 90 т.

a	+	b	c	a1	+	d	+	e	b
14		16	22	8(+1)		9(+1)		6	15(+1)
F			F→C	C—		B		d→A	d-a-d
ст. п.			промежут. т.	пов. п.					закл. п.

разработка = 48 т.

f	а1(разв.)	g	h(=с1)
13(+1)	9	17	10 (6+4)
d→B	B	g→F	неуст. секв. C→F

реприза = 54 т.

a1	f	+	a + b
g	10+6		14+ 16
F-B-C	C→F		F

Признаки рондальности зафиксированы возвращением элемента а. Глубокая (развивающаяся) вариантность повторений мешает рондальности оформиться в собственно рондо. Что же до сонатного плана формы, то разработка и реприза вместе здесь ненамного превосходят экспозиционный раздел, что согласуется с возможными пропорциями двухфазной сонатной формы. Но общий объем композиции значительно больше принятого для двухчастной старинной сонаты эпохи барокко. Это позволяет воспринимать разработочную и собственно репризную часть как эмансипированные разделы. Кроме того, некоторые конкретные особенности формы «мешают» ее восприятию в значении двухчастной. Прежде всего — это характер перехода ко второй части.

Пример 17 иллюстрирует этот момент:

И. С. Бач. Итальянский концерт.  
BWV 971, I ч., т. 87-94





Начало разработки воспринимается как дополнение к завершающему разделу экспозиции. Лишь постепенно нарастает ощущение срединности. Поэтому основной признак двухчастной сонатной формы оказался невыявленным: граница между частями хотя и обозначена совершенной каденцией, но не подкреплена «контрастом состояний» и, в сущности, размыта. Это совершенно не в традициях старинной сонаты. С другой стороны, в разработочной части (до репризы) возрождается главная тональность. Это весьма часто бывает в двухчастной сонатной форме. Но обычно такой возврат означает одновременно повторение конкретных элементов экспозиции (чаще связующих), которые предшествовали побочной партии. Здесь же преждевременное возвращение главной тональности приходится на зону самого интенсивного *развития*, преобразования материала. Реприза начинается с побочной партии, что тоже как будто соответствует нормативу двухчастной сонатной формы. Но вместо повторения хода побочной партии она включает прямую транспозицию материала *f* из разработки, после чего точно повторяет главную партию полностью. Возникает зеркальный ход репризы, где сокращена побочная сфера (которая в двухфазной сонате чаще сохраняется целиком), и наоборот, главная партия (которая в репризе двухчастной сонатной формы обычно вовсе отсутствует) становится главным элементом репризы. В результате всего этого ощущение трехфазности формы побеждает. Но сам пример подобной композиции свидетельствует о свободе обращения с сонатным принципом, который был уже угадан, но еще не откристаллизовался в преобладающий конструктивный норматив.



Трехфазная форма эпохи барокко интересна именно свободой обращения с *принципом* сонатности, который нередко трактуется как сумма обобщенных свойств становления композиции. При том, что свойства эти не стремятся к единотипному воплощению по жесткой схеме. Классицизм, правда, предлагает необыкновенно гибкую схему, коммуникативно точную и сильную, позволяющую максимально полно воплотить сам *принцип*. Но при этом он вырабатывает *устойчивый* тип формы, общие контуры которой как бы предопределены, а «элемент неожиданности» воплощается лишь путем модификации частных. Феномен барочной сонатной формы (и трехфазной в первую очередь) именно в том и состоит, что «неожиданной» (а значит, совершенно индивидуальной) может предстать целостная конфигурация композиционного плана. Такая форма может отразить самые сильные и активные стороны принципа сонатности. Но вместе с тем она нередко содержит гипертрофию одних свойств за счет ослабления других, столкновение и борьбу в «пространстве формы» сонатного и иных принципов формообразования. Позже взаимодействие сонатного принципа с иными формообразующими системами вновь актуализируется (начиная с эпохи романтизма). Но это уже взаимодействие принципов, переживших исторический этап кристаллизации в устойчивые структурные типы. В эпоху барокко взаимодействие принципов формообразования в определенном смысле отражает поиск тех самых устойчивых структурных типов форм (универсальных схем), которые в классицистском искусстве стабилизировались. Первая половина XVIII века предлагает замечательные примеры сотрудничества разных формообразующих принципов, каждый из которых находится в стадии «поиска» универсальной и оптимальной конструкции.

Выше было описано взаимодействие двух достаточно различных сонатных принципов: двухфазного и трехфазного. Сейчас же рассмотрим пример взаимодействия совсем разных формообразующих сил в условиях подчиняющего воздействия сонатного принципа.

Схематическое выражение формы первой части концерта для скрипки с оркестром E-dur И.С.Баха выглядит так:

экспозиция		хв. эксп. пб. а.	
г. п.			
a	a1	a (=a2)	b
18,5 (11+3+4,5)	15,5 (5,5 + 7,5 + 2,5)	18 (2,5 + 5,5 + 7,5 + 2,5)	17
E	H-Fis - cis - H	E	cis - Fis - cis
неразв. часть трехчастн. формы		средняя часть	
разработка		реприза	
a2	c	d	a + a1 + a (=a2)
25 (3+3+6,5+4+2+2+4,5)	12	16(14+2)	11 + 13 + 10 18
cis-H - г-ж A - E-A-Fis-h-Cis-fis	Fis→E г-ж	gis	E H E
трехчастн. формы		репр. трехчастн. формы	

Уникальная форма первой части баховского концерта в принципе легко может быть приведена к различным более «нормативным» схемам. Для этого, правда, следует прибегнуть к условному «хирургическому вмешательству». Попробуем представить, что Бах не написал в экспозиции раздел a(=a<sup>2</sup>). Тогда раздел экспозиции a<sup>1</sup> непосредственно соединился бы с разделом b (такое соединение возможно без каких-либо изменений текста и абсолютно пластично). В этом случае главная партия утратила бы замкнутую тональную трехчастность и раздел a<sup>1</sup> воспринимался бы как связующее построение сонатной экспозиции, где есть главная тема (a), ее развитие в связующей партии и побочная (b). В этом виде, несмотря на отсутствие заключительного построения, экспозиция обрела бы совершенно «сонатный» характер. Иными словами, раздел a(=a<sup>2</sup>), воспринимаемый как реприза (главная партия написана в старинной трехчастной форме), мешает установлению ощущения сонатности. Если же представить, что Бах не написал раздел b, то возникает классическая сложная трехчастная композиция со статической репризой и развивающей серединой типа эпизода при идеальном равновесии частей: 52+51(+2)+52 т. Очевидно, что раздел b мешает трехчастной форме утвердиться безоговорочно.

Фантазируя таким образом, можно из данного материала сложить двухчастную сонатную форму и даже рондальную композицию. Но Бах сделал конкретную (и безупречную!) форму. Суть ее в противостоянии сонатного и трехча-

стного принципов. При том, что принцип сонатности оказывается все же доминирующим в восприятии. И причина не только в существенном контрасте побочного материала (b). После тонального (репризного по ощущению) замыкания главной партии побочная воспринимается как начало середины большой формы. Слом возникает в разделе a<sup>2</sup>, когда наступает подлинная и обширная разработка, зона тональной мобильности, включающая активнейшее развитие главного тематического материала и рождение новых интонационных образований (с и d), что весьма типично именно для сонатных разработок. После такого акцента на разработочности даже статическое возвращение главной партии и отсутствие в репризе побочного материала не в состоянии отстранить главенствующего эффекта сонатности.

И еще один критерий высочайшего качества этой формы Баха. Тональности A-dur и gis-moll — единственные внеэкспозиционные тональности разработки. Первый такт тональности A-dur становится точкой золотого сечения для всего развивающегося этапа формы (до статической репризы R). Первый такт в gis-moll становится моментом золотого сечения для всей композиции. Пропорции сечения смягчают противоречие взаимодействующих принципов и создают редкую пластику композиционного целого.

## НАПРАВЛЕННОСТЬ ЭВОЛЮЦИИ СОНАТНОЙ ФОРМЫ

Эпоха романтизма вносит свои коррективы в сонатную форму. Романтизм испытывает сонатный принцип в новой «интонационной ситуации». Сонатная форма привлекается к решению новых задач (например, связанных с условиями программности) и, в конечном итоге, подтверждает свою универсальность, необычайную пластичность, способность к свободному расширению семантического поля. В постромантическое время и в XX столетии предрасположенность формы к указанному расширению была использована в полной мере.

Обозначим основные тенденции, характеризующие постклассическое развитие сонатной формы.

*Программность* действительно оказывается важнейшим стимулом *индивидуализации* сонатной формы. Собственно, тяготение к индивидуальной заостренности формы стало общим важным признаком романтизма, положившего начало этой тенденции. Стремление индивидуализировать композиционный план коснулось всего классического фонда форм, но сонатная форма отреагировала на это особенно остро. Программность стала дополнительным стимулом к индивидуализации формы и одновременно способствовала утверждению особого (содержательного) склонения формы в сторону нарративности<sup>10</sup>.

*Повествовательность*, нарративный тип изложения явились следствием не только программности, но и тяготения к песенному тематизму, а также усвоения инструментальными формами некоторых приемов оперной драматургии. Эти привнесения способствовали проникновению черт экстенсивности даже в сонатную форму. Повествовательность может выразиться самым различным способом и далеко не всегда приводит к снижению уровня конфликтно-драматического содержания.

Повествовательность Шуберта опирается на песенный тип тематизма, создающий в форме ситуацию контрастности, но не конфликтности. Экспозиционность охватывает большие пространства, чем в бетховенской сонате. Эффект контраста-сопоставления действует даже в ситуации очевидной производности. Каждый семантический элемент тематической структуры тяготеет к синтаксической развернутости. Тематические зоны начинают складываться в нормативные двух- и трехчастные простые формы. Фортелианная соната Шуберта В-dur может служить великолепным примером такого драматургического и конструктивного решения сонатной формы.

Привлечение песенных форм для компоновки тематических зон и в постромантический период осталось обычным явлением (достаточно вспомнить сонатные формы в

<sup>10</sup> В книге Н.А. Горюхиной «Эволюция сонатной формы» (Киев, 1970) подробно рассматривается строение форм, отмеченных чертами повествовательности. Здесь же подробно обсуждаются и другие тенденции развития сонатной формы у романтиков (см. с. 114–149 указ. изд.).

симфониях Чайковского). Эта романтическая традиция дожила до середины XX века. Трехчастные формы побочных партий в первых частях Пятой и Восьмой симфоний Шостаковича — отражение романтического опыта.

Повествовательность могла проникать в сонатную форму как открыто декларируемое качество, как бы вклинивающееся в достаточно экспрессивное развертывание сонатного типа. Выраженная в виде вариаций «Легенда» в первой части Фантазии Шумана помещена на месте возможной разработки. Но это «повествование в повествовании», поскольку возникновение собственно «рассказа» обусловлено признаками нарративности и в крайних разделах первой части Фантазии (важнейшей здесь оказалась особая роль сопоставительности). При этом драматический пафос главного тематизма Фантазии и его обостренное развитие в форме образуют все же главную смысловую характерность данного произведения.

Иногда повествовательность складывается как «вторичный знак», как следствие гипертрофии контрастных переходов, сопоставлений и словов, разрушения монотемповой природы формы, очевидного присутствия скрытой цикличности. При этом основной тонус формы может быть предельно концентрированным, драматичным, поскольку главный тематизм содержит предпосылку к непрерывному развитию, порождающему динамические волны, мощные нарастания и сгущения экспрессии. Примером такого рода служит соната h-moll Листа — одна из вершин «романтической эволюции» сонатной формы.

Программность и повествовательность — явления хотя и связанные, но далеко не тождественные. Очевидно, что программность стала в романтическое время важнейшим компонентом творческого процесса. Обращение к открытой, а главное — к скрытой программности, имевшее место сплошь и рядом, направляло ход мысли создателя, намечало индивидуальные контуры формы. Это стало характерным знаком «художественной ментальности» романтического и постромантического времени. Не случайно Чайковский заявляет, что в широком смысле всякая музыка программна. Это соответствует его (и многих других) скрыто-

му творческому методу<sup>11</sup>. Однако программность может не провоцировать повествовательность. Примером тому служат первые части фортепианных сонат Шопена b-moll и h-moll. В обоих случаях сонатная форма вписана в циклическую композицию, сложившуюся под воздействием скрытой (но ощутимой) программы. При этом форма первой части сонаты b-moll взяла полный комплект классицистских признаков (начиная с взаимосвязи главной и побочной тем и заканчивая «бетховенской» динамичностью развертывания). Важным индивидуальным признаком формы здесь оказывается пропуск главной партии в репризе. Но это вовсе не следствие какой-либо программности, а результат исключительной опоры на материал главной партии в разработке.

Первая часть сонаты h-moll также обнаруживает верность классицистским принципам. Но стремление к нарративности здесь более выражено благодаря конкретным особенностям формы (а не программности, которая может лишь свободно домысливаться). Здесь также пропущена главная партия в репризе (и по той же причине). Но важнейшим нововведением оказывается другое качество. В отличие от первой части сонаты b-moll Шопен стремится здесь к многоэлементному насыщению полисемантической структуры главной партии. Это значит, что, подобно бетховенским структурам, она содержит несколько контрастных фаз развертывания. Но введение этих контрастирующих элементов не столь компактно во времени, как у Бетховена, а растянуто. Каждый элемент будто стремится к структурной развитости, претендуя на роль оформленной темы.

Схема экспозиции первой части сонаты h-moll Шопена показывает этот новый (чисто романтический) тип полисе-

---

<sup>11</sup> Практика романтизма (и это сохранилось в виде традиции) знает немало примеров того, как программный замысел служит творческим толчком во время создания произведения, но потом не объявляется композитором открыто. Этот замысел тем не менее остается скрытой причиной всех индивидуальных (уникальных, присущих лишь данному произведению) особенностей интонационной природы и формы. Конкретным примером может служить цикл той же Фантазии Шумана, где части имели соответствующие «рабочие» названия («Руины», «Триумфальная арка», «Звездный венец»), не объявленные автором в титуле.

мантического становления тематического комплекса формы (тональный план в схеме фиксирует лишь основные опоры).

a	4 т. (+1)	b	c (св. п.)
18 (+1)	связка-переход ко 2-му ал. гл. п.	6 (+1)	12 (+1)
h — c — cекв. — cis — B — g — d		d	E <sub>2</sub> — дем. D
d (поб. п.)	e (= вып. d)	f (закл. в поб. п.)	g (закл. п., inv. initio a)
15 (+1)	10 (+1)	10 (+1)	16
D —	fis D	неуст.: EDHAD	D

Здесь видна многоэлементность (в данном случае — многотемность) и главной, и побочной партий. Но особое внимание обращается на связки и переходы. Они появляются и внутри партий. Значительна также лейтмотивная роль начального initio a. Все вместе это привносит оттенок нарративности и порождает иллюзию присутствия программы.

Если в сонате h-moll Шопен создает иллюзию программности через особенности формы, то в других случаях программа (чаще всего объявленная) порождает особенности формы. Завершая обсуждение роли программности в эволюции (и деформации) классических основ сонатной формы, укажем на резкое повышение роли всякого рода связующих (переходных) построений. Приведенная схема шопеновской формы показывает это свойство. Но особо заметна роль подобных построений в многочисленных программных увертюрах. Здесь к тому же возникают всякого рода хитонационные «прослойки» (чаще всего в виде речитативов, подчеркивающих повествовательное, расподическое начало).

Итак, внимание к программности и некоторое усиление нарративности активизировали целый ряд конкретных технических приемов формообразования. Среди других причин, повлиявших на эволюцию формы, следует отметить те, которые связаны с развитием симфонического мышления. Последнее предопределило рост масштабов формы, усложнение системы внутреннего контрастирования, отход от монотемповой основы композиции, и наконец, новую функцию полифонии в становлении сонатной формы.

Отметим важнейшие технические приемы формообразования, возникшие в ходе эволюции.

1. Сжатые полисемантические структуры тем уступают место полисемантическим структурам главных (а иногда и побочных) партий. Контрастные интонационные элементы, которые в классицистской форме были «упакованы» в периодическую структуру темы, здесь растягиваются во времени. Достаточно сравнить любую главную партию из многочисленных бетховенских сонат раннего и среднего периодов творчества с главной партией сонаты Листа h-moll, чтобы наглядно ощутить сдвиг в мышлении. Но если в си-минорной сонате Листа первые 17 тактов объединяют три пространственных тематических элемента, то в Патетическом концерте для двух фортепиано того же Листа главная партия складывается из трех развитых тем, каждая из которых имеет конструктивное оформление. Как видим, тенденция очень скоро получает свое гипертрофированное выражение.

Вспомним в этой связи еще одно важное изменение: и главная, и побочная партии оформляются нередко в так называемые «песенные формы» (чаще в простые трехчастные с динамической репризой). Причиной этого распространения явления, встречающегося в стилях многих романтиков и постромантиков, отразившегося даже в сонатных формах Шостаковича, послужило не только стремление к «песенному тематизму», но и новая трактовка полисемантического устройства опорных зон экспозиции.

2. Особое внимание начинает уделяться репризным построениям. Этому способствует не только стремление к программности (то есть к возможной «сюжетности», а значит к сквозному развитию фабулы), но и эволюция симфонического мышления, устремленного к поиску «образной инкапсуляции» (Асафьев). Упомянутые неполные репризы шопеновских сонат — лишь один из примеров. Другим оказывается зеркальная реприза, подлюбившаяся авторам программных поэм и увертюр (см. «Прелюды» Листа, увертюру к «Тангейзеру» Вагнера). Возможным оказывается нестандартное решение тонального и синтаксического хода репризы (увертюра к «Легучему голландцу» Вагнера хорошо это иллюстрирует).



Но самым ярким завоеванием романтического времени является сращивание разработки и репризы, когда начало вершина тематических метаморфоз и конечное превращение главной темы. Такой репризный возврат главной партии совпадает с генеральной динамической (и смысловой) кульминацией формы.

Это нововведение прорастало постепенно (вспомним грандиозный канон в репризе главной партии первой части Девятой симфонии Бетховена, репризу на кульминационном гребне развития главной партии в сонате h-moll Листа). Но окончательно стабилизировался этот прием и стал новой «грамматической нормой» в симфонических сонатах Чайковского. Шостакович в этом смысле выступает прямым последователем опыта Чайковского и доводит тенденцию до своего абсолютного выражения.

3. Именно в романтическую эпоху в сонатную (и прежде всего в сонатно-симфоническую) форму проникают конкретные приемы оперной драматургии. Привлечение лейтмотивов и лейттем становится органичным свойством не только оперной, но и симфонической форм. Первенство здесь принадлежит Берлиозу с его знаменитыми лейттемами (и лейтмотивами) в «Фантастической» и в «Гарольде в Италию»<sup>22</sup>. В частности, в первой части «Гарольда» вычлененный из главной темы лейтмотив проходит 13 раз, а полное проведение темы (в первоначальном конструктивном обличье) осуществляется 3 раза.

Первые части Четвертой и Пятой симфоний Чайковского, быть может, самые знаменитые примеры использования лейттем, которые даются в развитии (через контекст и посредством образных мутаций). Оперный прием абсолютно органичен в чисто симфоническом развертывании сонатной формы. «Поэма экстаза» Скрябина — своеобразный апогей в использовании лейтмотивной техники в создании поэмого симфонического полотна. Но сочинение это не отражает сонатность непосредственно. Его можно

<sup>22</sup> Подробное рассмотрение форм первых частей названных сочинений Берлиоза содержится в фундаментальном последовании В. Протопопова «Сонатная форма в ее исторической эволюции». Рукопись.

относить к числу форм, *эквивалентных* сонатной<sup>13</sup>. Ниже они будут рассмотрены предметно. В «Поэме экстаза» именно программа определила лейтмотивную интонационную драматургию формы. Если учесть, что в опере привлечение лейтмотива — средство строго экономящееся, очевидно, что гипертрофия приёма как раз снимает «эффект оперности», рождая особый тип продвижения формы, опирающейся на постоянную эволюцию сочетаний (и смысловых связей) лейтсимволов.

Можно предположить, что отражение в симфонической сонатности некоторых принципов оперной драматургии утвердилось в романтическом и постромантическом искусстве принцип многократного проведения в сонатной форме главной темы с полным сохранением ее начальной конструкции и объема. Кроме упоминавшихся произведений Берлиоза достаточно вспомнить начало разработок и реприз в первых частях Четвертой симфонии Брамса и Третьего фортепианного концерта Рахманинова.

4. Важным приемом, обновившим технику сонатной формы, является активизация *вариационности*. Стремление к сквозным вариационным процессам, пронизывающим сонатную форму, к рассредоточенной в пространстве сонаты вариационности в определенном смысле может быть связано с той же тенденцией к повествовательности. Вариационность объективно привносит экстенсивность во внутренне динамичную среду сонатного формообразования. Но нельзя забывать, что и сама вариационность, попадая в контекст становления сонатной формы, преобразуется, обретая порою особую энергию и структурные очертания.

Вл. Протопопов в упоминавшемся исследовании «Сонатная форма в ее исторической эволюции» называет Брамса художником, наиболее последовательно внедрявшим вариационный процесс в сонатное развитие. Он отмечает удивительную изобретательность Брамса и последовательную настойчивость в достижении синтеза сонатности и вариационности. При этом Протопопов фиксирует особую роль рассредоточенной вариационности не только у Брамса, называя первую часть симфонии d-moll Франка, первую часть

<sup>13</sup> Это понятие введено Н. Рыжковой в статье «О некоторых тенденциях формообразования в современной музыке» в кн. «Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности».

Восьмой симфонии Дворжака, первую часть Третей скрипичной сонаты Грига (подобную вариационность он фиксирует и в творчестве другого норвежца — Синдинга), увертюры Вагнера к «Тангейзеру» и особенно к «Майстерзингерам». А раньше других он снова упоминает Берлиоза, его «Фантастическую» и «Гарольда». Очевидно, что возрастание роли вариационности в становлении сонатной формы, особенно сонатной формы крупного масштаба, стало универсальным признаком времени.

Важно, что эта инерция оказалась передана веку двадцатому. Однако тип используемой вариационности кардинально меняется. На смену вариационности, оформившейся в гомофонную эпоху, и тех ее разновидностей, которые сложились в романтической практике, приходит полифоническая вариационность. Особую роль начинает играть техника интонационного прорастания. Этот древний вид полифонической вариационности оказался хранителем гигантского энергетического ресурса, привлечение которого преобразовало сонатную композицию. Ниже будет подробно рассмотрена проблема полифонической сонаты XX века и участие в ней вариационности. И следует признать, что новое вариационно-полифоническое решение сонатной формы уже ничего общего не имеет с тенденциями к нарративности, породившими внимание к вариационности. Симфоническая соната XX века — динамическая вершина эволюции формы, апогей ее экспрессивных возможностей.

5. В романтическую эпоху берет начало практика сонатной формы с *многофазной разработкой*. Снова приходится упоминать Берлиоза и формы первых частей «Фантастической» и «Гарольда» рассматривать как начало последовательно воплощаемой тенденции. Строго говоря, предвосхищение обозначено в монументализации формы. Романтизм, а особенно постромантизм (ранний экспрессионизм) отмечены стремлением к гигантизму симфонических композиций и прежде всего — к монументализации и крайнему драматургическому усложнению сонаты. Многофазность разработки становится важным элементом нового мышления. И хотя встречается она весьма нечасто (кроме примеров из Берлиоза и Листа, все монументальные симфонические сонаты Малера, струнный квартет № 1 Яначека), сам факт

ес периодического использования говорит о тенденции, которая в конце концов и приводит к таким явлениям, как *гиперсонатная форма* и *монополиция* с признаками сонатности и скрытой цикличности<sup>14</sup>.

Образование скрытой цикличности во многом связано с техникой многофазной разработки. Тут многое решают характер контрастирования и уровень синтаксической обозначенности разделов формы. Природа скрытой цикличности именно в том, что она как бы «не дотягивает» до цикличности явной. При этом она вполне ощутима, но как вторичное качество, возникшее именно в *контексте* сонатной формы. Правильнее было бы такую цикличность назвать не скрытой, а вторичной (по функции). Другое возможное определение: формы, *стреляющие* к циклическому строению (но не достигающие последнего).

Важно понимать, что форма с многофазной разработкой далеко не всегда приводит к скрытой (вторичной) цикличности. А вот скрытая цикличность в рамках монументальной сонатной формы всегда опирается на многофазную разработку. Построение гиперсонатной формы невозможно без многофазной разработки. Последняя может строиться как на основе монотематической (например, грандиозная первая часть Седьмой симфонии Малера), так и на основе нескольких контрастных тематических импульсов (например, первые части Четвертой и Восьмой симфоний Шостаковича). Названные примеры, которые будут рассмотрены ниже, являют собой собственно сонатные формы без признаков скрытой цикличности. Последняя, как правило, отвергает монотематическое решение формы и требует привлечения глубоких тематических контрастов. Тем сложнее достичь эффекта подчиненности сонатному принципу. Особая роль здесь принадлежит срашиванию экспозиционности и разработочности, а также функции узнаваемой репризы. Эта техника особенно рельефно проявилась в концертно-сонатных формах второй половины XX века и рассматривается подробно в соответствующем разделе книги.

Скрытая цикличность, примеры которой многочисленны (назовем для иллюстрации концерт для виолончели с

<sup>14</sup> Эти модификации сонатной формы ниже будут рассмотрены подробно.

оркестром a-moll Сен-Санса, скрипичную сонату Des-dur Яначека, Первый фортепианный концерт Прокофьева, вторую часть альтового концерта Шнитке, Третий концерт для скрипки с оркестром Лемана...), — в обязательном порядке приносит еще одно обновление: *политемповое решение сонатной формы*. Листовские формы провозглашают политемповое решение в качестве стилиевой нормы. И концерты, и программные поэмы (см., к примеру, «Тассо»), и знаменитая соната h-moll содержат это качество. Классицистская соната также допускала темповый контраст, но только в случаях соотношения вступления и экспозиции (а также во всех случаях возвращения вступления). Романтическая форма допускает многократную смену темпа и в пределах экспозиции (репризы-коды), и в пределах разработки. Поначалу это было связано либо с программой, либо со стремлением к скрытой цикличности. Позднее принцип политемпового решения формы эмансипировался от названных причин и сделался имманентным признаком сонатной формы в XX веке. Первая часть струнного квартета № 1 Яначека содержит политемповость, связанную с конкретным материалом и особенностями чисто интонационного развития, не спротоцированного какими-либо программными импульсами.

Практика XX века сделала политемповое решение формы чуть ли не обязательным свойством вне зависимости от стремления к скрытой цикличности и программности. Сонатные формы Шостаковича нередко называют сонатными Adagio (по контрасту к нормативным сонатным Allegro). И это грубая ошибка. Сонатные (симфонические) формы Шостаковича (и то далеко не все) лишь начинаются в медленных и сдержанных темпах. Целое же решение формы — принципиально *политемповое*, то есть подразумевающее *многократную* темповую смену.

Когда сонатная форма подошла вплотную к использованию *континуально-контрастного* принципа формообразования, ее политемповая организация стала облигатной нормой<sup>15</sup>. И с этим несомненно связано самое далекое пре-

<sup>15</sup> Описание континуально-контрастных форм см. в разделе о концертно-сонатной форме. В качестве примера политемпового решения формы такого рода см. схему формы первой части Второго скрипичного концерта Бартока на с. 181–182.

образование классицистской предпосылки, завершающая (рубежная) фаза исторической эволюции сонатной формы.

6. *Взаимодействие принципов сонатной формы с новыми композиционными системами* в музыке второй половины XX века стало одной из причин утверждения тенденции к подчеркнутой индивидуализации формы.

Конечно, в основе стремления к индивидуальной форме лежит поиск интрастилевых (авторских) знаков, которые ранее обретались прежде всего в области музыкального языка. Новые выразительные средства естественно порождают новые принципы формообразования. Эти принципы очень скоро обретали характер новых универсалий и складывались в новые, достаточно стереотипные формы. Подлинный простор для поиска индивидуальной формы композиции возникал в условиях контакта классического фонда форм и новейших принципов музыкальной лексики, почвенно принадлежащих XX столетию. Конечно, далеко не все открытия XX века располагали к подобному контакту. Напомним (в качестве примера) о наивности попыток прямой увязки сонорно трактованных средств электронной музыки с формами классического сонатно-симфонического цикла (см. «Электронную симфонию» Богуслава Шеффера). В случаях же более тонкого опосредования новых музыкально-лексических средств и устоявшихся принципов формообразования возникают сугубо индивидуальные композиционные решения. Такие формы могли содержать акцент на классических принципах, которые, однако, не выявлялись с классической прямотой. С другой стороны, степень опосредования устоявшихся принципов формообразования могла быть столь значительной, что классическая основа формы лишь слабо высвечивалась «из глубины», обнаруживаясь в виде «намек на присутствие».

Существенную роль в контакте классического фонда форм и новейших средств (в том числе и рожденных практикой авангарда) сыграли *неоклассицистские тенденции*. Вообще все направления с префиксом «нео» оказались великолепным полем реформирования классического фонда форм. Следует учесть также, что проявления неоклассицизма в музыке XX века могли быть выражены непосредственно (декларативно) и завуалированно (опосредованно). Неред-

ко именно форма выступала показателем либо открытой, либо замаскированной связи с традиционной основой.

Неоклассицизм первой половины XX столетия более очевидно и открыто опирается на традиционное формообразование. Неоклассицистская тенденция второй половины века, наследующая одновременно опыт новомейцев, авангарда 50–70-х годов и поставангардных открытий, принимает классический опыт более опосредованно, предлагая порой совершенно неожиданные решения в области формы.

Сонатная форма в рамках всякого рода неоклассицистских стремлений проявила удивительную пластичность и способность к самым непредсказуемым деформациям (при сохранении «опознавательного инварианта»).

Рассмотрим два совершенно разных примера преобразования сонатной формы под воздействием новых композиционно-технологических подходов.

Соната для фортепиано № 3 соч. 37 Игора Кефалиди имеет подзаголовок: «В двух движениях». При этом вся композиция лишена признаков цикличности, но обладает признаками контрастно-составной формы. Первое «движение» имеет свою экспозиционную зону: 47 условных тактов при темпе  $\text{♩} = 50$  и преобладании пульсации четвертями<sup>16</sup>. Переход Ататска ко второму «движению» не снимает эффекта контрастно-составного сочленения. Темп  $\text{♩} = \text{са } 132$  и пульс шестнадцатых обозначает вторую (большую) часть контрастно-составной композиции, которая и воплощается в совершенно самобытной сонатной форме. При этом первое «движение» дважды возрождается в ходе сонаты, но уже не образуя контрастно-составного сочленения и поглощаясь непрерывным развертыванием формы.

Непрерывность эта имеет, правда, один совершенно специфичный нюанс: большой раздел звучания, а именно — главная экспозиция проводится дважды. Эта музыка отсе-

---

<sup>16</sup> Определенные тактовые членения применяются здесь только на рубежах крупных разделов. В целом же тактовые членения в Третьей сонате Кефалиди условны, обозначены пунктирно, служат прежде всего для удобства чтения и лишь во вторую очередь ориентируют исполнителя в «метрических событиях» формы, поскольку лишь наредка фиксируют метрическую переменность. Поэтому определение пропорций путем подсчета количества тактов здесь бессмысленно. Условные цифры могут помочь лишь обматеруженно границы разделов композиции.

чена от остального пространства сонаты знаками точной репризы. Больше ничто и никогда в этой форме не повторяется точно, ибо в принципе если снять указание повтора экспозиции, то вся форма будет строго подчинена континуально-контрастному принципу развертывания.

Точный повтор большого фрагмента музыки и сквозная изменчивость интонационного хода (открытая вариантная эволюция материала) — две противоположные тенденции. Смысл противоречия очевиден: композитор стремится к форме, отразившей неоклассицистские представления (соната с повторенной экспозицией), но созданной в грамматической системе второй половины XX века.

Схематически форма Третьей фортепианной сонаты И. Кефалиди может быть изображена так:

а 1-е «движение» пульт $\downarrow$ н. = 50	б 2-е «движение» (1-й материал) цез. 2-го «движения» н. = 132 пульт $\downarrow$	в1 гл. п. - 2-й материал 2-го «движения» (f. <i>dim</i> subito)	в2 поб. п. - 3-й материал (Росо <i>conpinto</i> )	в3 закл. п. Росо <i>mod.</i> пульт $\downarrow$
экспозиция «движений», контрастно-составное сочинение		экспозиция сонатной формы		
в3 пульт $\downarrow$ и разработка	а2 Медо <i>molto</i> пульт $\downarrow$	1 цез.	в4 (= в <i>var.</i> ) Accelerando <i>rosso</i> семантически близкий квинтапостор. Пульт $\downarrow$ реприза-разработка	
в5 новая гл. п. в репр., 3-й материал 2-го «движения»	в6 Синтез первой поб. п. и 1-го материала 2-го «движения» (в)	1 цез.	Сода синтез «движений»	

Символы схемы со всей очевидностью показывают перманентную «интонационную эволюцию» формы. Но причина, порождающая постоянную изменчивость, связана не со старой вариационностью, а с новым принципом опоры на скрытую звуковую и вертикально-гармоническую конструкцию, с помощью которой композитор структурирует весь материал сонаты. Это пять вертикальных моделей, образующих вместе пространственную модель, звуковой ресурс которой эксплуатируется по определенному плану<sup>17</sup>:

<sup>17</sup> Сообщено автором — И. Кефалиди.



	I	II	III	IV	V
37-38-39					
34-35-36					
31-32-33					
28-29-30					
25-26-27					
22-23-24					
19-20-21					
16-17-18					
13-14-15					
10-11-12					
7-8-9					
4-5-6					
1-2-3					
	I	II	III	IV	V

Приведенная гипермодель регулирует только высотную основу интонационного строя сонаты. Ритм и тип движения (ритмические плотности) остаются свободными и подчинены классической логике образования контрастных тематических значений. Вот примеры из главной и побочной сфер второй (главной) экспозиции, обнажающие технику звукоорганизации на основе приведенной «пространственной модели».

19a

[ I:132 ] I:26,27 II:26,27 III:26,27 I:31,33 etc. →

*falso rub* *molto allegro*

I: 12,14,16 II: 12,14,16

6

I: 13,15,17 II: 13,15,17

IV от 10 черт I и подраза

II, III, IV, V: 22,23,24

I: 12-20

На протяжении всего хода сонаты принципиально используются *разные* комбинационные предпосылки модели, что полностью снимает возможность точной повторности. Она создается искусственно (повтор экспозиции). Начало репризы приближает к точной повторности: тематическая фигурация по трезвучию Des дается в медленном движении с постепенным ускорением (темповая маскировка репризы — прием, введенный Бартоком)<sup>18</sup>. Добавим, что приведенная «гипермодель» — это рабочий материал композитора, не прилагодимый к нотному тексту сонаты. Это совершенно индивидуальная конструкция, созданная только для данного произведения и призванная породить качество единичности.

В результате возникает совершенно оригинальная и изящная структура. Сонатная форма кристаллизуется в ней постепенно, но в конечном итоге оказывается опорной конструкцией для более сложно организованного целого. В принципе эту композицию можно было бы представить как сонатную форму с двойной экспозицией и продолженной (в репризе) разработкой. Мешает качество контрастной составности первых двух разделов, в результате чего форма воспринимается как *модулирующая в сонатную*. Собственно сонатная экспозиция, звучащая дважды, имеет черты старинной сонатности (интонационная близость главной и побочной партий, текучесть структуры). И автор весьма остроумно воспроизводит предпосылки именно старинной сонатности (в данном случае трехфазной), заменив побочную партию в репризе. Реприза же опирается на первую экспозицию, сохраняя в начальной своей фазе состояние разработки, что тоже весьма свойственно старинной сонатности. Двойная экспозиция создает двойную дихотомию: двух «движений» и двух тематических зон (партий). И эта спаренная система контраста работает на протяжении всей композиции, в свою очередь сообщая ей искомые черты неповторимой единичности.

Если соната Кефалиди могла служить примером индивидуального преломления (точнее — отражения) принципа серийности и конструирования формы: частично на его ос-

<sup>18</sup> См. с. 312-314 1-го выпуска «Музыкальной формы», где цитируется пьеса «Минор и мажор» из «Микрокосмоса».

нове, то соната для фортепиано № 2 Василия Лобанова базируется на совершенно иной технике, также обозначившейся во второй половине XX века. Это минималистская техника на основе развития принципа полистиности.

В сонате Лобанова также очевидны приметы контрастно-составного принципа: в ней два раздела (*Allegro* и *Adagio*), первый из которых опирается на сонатную форму, трактованную предельно своеобразно. Это тоже соната в двух «движениях», но с обратным ходом (в данном случае от быстрого к медленному). Если форма Кефалки модулировала от контрастно-составной в сонатную, то здесь наоборот: сонатная конструкция размывается в репризной части и модулирует в контрастно-составную. Единство здесь определяется сквозным действием принципа *ostinato*.

Подробная схема Второй фортепианной сонаты Лобанова показывает детальный ход формы, создаваемой с помощью так называемой «репетитивной» техники многократных повторов мотивных образований, которые постоянно мутируются, видоизменяются, сохраняя, однако, связь с первым (инициальным) мотивом. Приведем краткие фрагменты подобного развития (начальные фазы главной и побочной партий), а также мотив из заключительной партии, которому суждено сыграть роль лейтмотива, объединяющего целую композицию.

20а

Начало 1-й парт.  
*Allegro* (J. 48-52)

Этот фрагмент музыкальной партитуры представляет собой начало первой партии. Он состоит из двух систем нот. Первая система начинается с динамического markings *ppp* и *cresc.* (crescendo). Вторая система содержит более сложную ритмическую фигуру, состоящую из множества коротких нот, повторяющихся в течение нескольких тактов. Над второй системой нот есть пометка *Этот*.



Схема этой формы к тому же великолепно иллюстрирует технику полиостинатного конструирования на основе перманентной смены фаз остинатного развертывания. При огромном количестве мотивных «ротаций» форма сонаты не содержит повторений крупных разделов. Отсутствие репризы вообще делает форму открытой. В макромасштабе композиция Второй сонаты Лобанова тоже подчинена континуально-эволюционному принципу, который парадоксально осуществляется в форме со строго остинатной природой.

В схеме буквы обозначают материал для репетитивных (остинатных) повторений. Чаще всего это мотив. Цифра перед буквой обозначает не количество тактов, а количество повторений мотива. Количество тактов обозначается цифрой с буквой т. Цифры при буквах, как обычно, означают варианты мотивов. Данная схема иллюстрирует так называемую технику «минимализма».

В. Лобанов. Вторая фортепианная соната

Первый раздел формы — Allegro

A — гл. п.

8 орг. пункт 5a 5a1 7a 5a1 4a1 5a1 4a 2a1 5a  
4a 8a1 5a1 4a1 4a1 6a1 10a1 4 орг. п. 5a1 4 орг. пункт

A1 — св. п.

6b 4b1 5b1 1b1 5b1 6b1 1b1 4b1 4b1 4b1 10b1 10b1 10b1  
1b1 4b1 1b1 1b1 4b1 1b1 1b1 1b1 1b1 5b1

А<sub>1</sub> — разработка

первая фаза разработки

4 орг. п. : 3a<sub>1</sub> 4a<sub>1</sub> 6a<sub>1</sub> 8a<sub>1</sub> 1 т. интермедия - 1 5 орг. п. : 6a<sub>2</sub>  
2 орг. п. : 3a<sub>2</sub> 9 т. интерм.-1 (мотивное разв. а) 7a<sub>2</sub> 8a<sub>2</sub>

Двойная реприза — вторая фаза разработки:

7 орг. п. : 21 т. — интерм.-2 (свободно-остинатные комбинации а и б) 8a<sub>2</sub>  
7a<sub>2</sub>(augt.) + 6t. — интерм.-1 — своб. разв. а 4a<sub>2</sub> 4t. — интерм.-1 7a<sub>2</sub>(augt.)  
4t. — интерм.-6 4a<sub>2</sub> 6t. — интерм.-4 (inv., credo) 4k<sub>2</sub> 5a<sub>2</sub>(augt.)  
7k<sub>2</sub> + 8 т. — кластер, переход ко второму разделу формы.

С (= B2) - второй раздел формы — Adagio

а	б	с (= b1)
39т. Медленная сцена гармонически плавная. Система аккордовых остинато.	15 т. + 2 т. (G.P.) + 15 т. периодическая структура на pedalpoint гармонии E и Es с мелодическим присутствием.	20 т. Полифоническая структура на остинатной pedalpoint гармонии.

б (Coda)

113 т. Высотная реприза : орг. п. С + гимн. педаль раздела С. После 37 т. - разв. эп. k из закл. п. (см. В).  
Присутствие k делает коду общей для всей композиции.

Начинает композицию сонатная форма. Из ее энергии проистекает целое, вторая фаза которого уводит от сонатности. Побочная партия сонаты рождает второе «движение», которое усугубляется во второй фазе композиции. Главная партия (и разработка), побочная и завершающее Adagio организованы на основе *разных* типов остинатности. В первом случае — это остинатные вращения постоянно мутлируемых

мотивов (гл. п. и разработка накапливают 27 вариантов исходного мотива, не считая тех, что рождаются в интермедиях, подчиненных принципу свободной оstinатности). Во втором — это комбинации нескольких мотивов при минимальном их варьировании. В третьем — оstinатные гармонические педали и органые пункты. Возникает важное качество, обеспечивающее цельность крупной композиции: система контрастов на основе единства основного формообразующего принципа.

Тонким композиционным моментом является размыкание сонатной формы. Ложная реприза возрождает текстурный облик начала (при сходстве движения). Но подлинная высотная повторность (реприза) наступает лишь в коде. Ложность репризы еще и в отходе от строго репетитивной техники начала. В результате форма как бы тяготеет к репризе, но не достигает последней. А тяготение это выражено в привлечении элемента к из заключительной партии. Но снова он не возрождает искомую экспозиционную высотность и привлекается с целью предупредить в конце первого раздела его появление во втором, то есть осуществить технику плавного перехода.

Сравнение двух сонат, созданных в последние десятилетия XX века, показывает, сколь различны могут быть преломления испытанной формы под воздействием открытий в области техники композиции, почвенно принадлежавших XX столетию. Реальные художественные накопления на этом направлении творческих усилий как будто вступают в полемику с известным тезисом об окончании «эпохи сонатности и симфонизма». В сущности, на дальних рубежах исторической эволюции сонатная форма обрела новый универсум возможностей, обнаружив невиданную гибкость и пластичность в космосе языковых открытий века. Она научилась легко менять контуры, обнаружила способность к безграничному расширению семантического поля, объемлющего новейшую интонационную символику. И следуя логике «развития по спирали», можно предположить, что рано или поздно сонатный принцип (вероятно, в обновленном конструктивном выражении) снова выйдет на авансцену художественного внимания.

## ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ФАКТОР В СОНАТНОЙ ФОРМЕ. ОПЫТ XX ВЕКА

Хотя сонатная форма зарождалась в недрах полифонического искусства, ее становление связано с формированием гомофонии, с утверждением господства синтаксиса, подчиненного принципу периодичности. Классический период и периодические структуры стали фундаментом синтаксического строения сонаты. В свою очередь сонатная форма оказалась тиглем, в котором выплывали структуры среднего, переходного, заключительного положения, периоды единого строения (типа Satz), модулирующие, всякого рода дис- и асимметричные периодические построения. Старинная соната красноречиво показывает становление принципов формы в связи с возникновением нового синтаксиса. Опыт таких выдающихся мастеров, как Д.Скарлатти и К.Ф.Э.Бах, обнаруживает отчетливую тенденцию к гомофонии, которая еще не эмансипировалась окончательно и предстает в условиях синтеза с полифоническими принципами развертывания. Классцистская соната есть завершение тенденции и олицетворение торжества гомофонного стиля. Более того, классицистская соната признана высшей формой, отражающей принципы гомофонии.

Обычно говорят о «гомофонном генезисе» сонатной формы, что верно по отношению к классической сонате. Это можно признать и в отношении старинной сонатной формы, но с одной оговоркой: такой генезис *прорастал* как новое качество в формах, имевших сузубо полифоническую «генную природу». Поэтому и классицистская соната не может не хранить (и хранит!) память о полифонической предтече. Это выражается прежде всего в участии полифонических средств *развития* (особенно в разработках). Мотивное дробление в разработочных разделах сплошь и рядом приводит к образованию обширных имитационных зон. Они в изобилии встречаются у Гайдна и Моцарта. Такие зоны могут оформляться в построении типа фугато. Бетховен часто прибегает к подобному приему.

Однако все это не более чем *полифонизация* сонатной формы. Она не затрагивает сферу тематизма и касается лишь сферы развития. Подлинная же *полифоническая трактовка*



сонатной формы связана с привнесением полифонических предпосылок именно в структуры *тематизма*, отчего функция полифонии возрастает необыкновенно и становится определяющей для целого пространства формы. Но определяющая функция не означает монопольного господства, ибо гомофония, выраженная в «чистом» виде и в смешанных фактурных типах, охватывает обширные участки формы.

Бетховен был первый, кто начал путь к полифонической трактовке сонатной формы. От него берет начало эволюция, приведшая в XX веке к новому типу сонатности — *полифонической сонатной форме*. Поздние фортелианские сонаты Бетховена дают примеры синтетического гомофонно-полифонического, либо сугубо полифонического решения структуры отправных тем. Вот два примера, великолепно иллюстрирующих это бетховенское нововведение:

21a

Allegro



6

Allegro con brio ed appassionato



Пример 21а (из финала сонаты A-dur, op. 101, № 28) — лаконичный период из двух предложений, где лишь первое имеет имитационную природу, а в целом построение соответствует гомофонному синтаксису. Пример 21б — это уже собственно полифоническая структура (в том числе и по синтаксическим признакам). Тема эта уже никак не вписывается в рамки обычного периода. Здесь четко обнаруживается деление темы на ядро, развертывание и кадансирование в том виде, в каком мы это наблюдаем в темах фуг. Окончание темы сливается с началом ее повторения в гомофонном изложении, имеющим целью раскрыть гармоническое содержание темы. И лишь после этого, уже в связующей партии, начинается имитационное развитие, столь органично вытекающее из мелодической природы темы.

Для стиля Бетховена подобное строение тематизма является хотя и не случайным, но все же исключительным, единичным. В обоих случаях максимально используются полифонические предпосылки. В финале сонаты op. 101 реакция на начальную тематическую имитационность наступает уже в экспозиции: в сфере побочной партии, которая также содержит имитационность, и в заключительной партии, где фактура гомофонно-полифоническая.

22а



22б



Разработка же в этой сонатной форме в контексте бетховенского стиля уникальна. Весь ее объем занимает фуга. Подобные примеры характерны для музыки XX века. В XIX

же строгие аналоги бетховенскому примеру единичны. В этом смысле финал Пятой симфонии А. Брукнера также можно считать предвосхищением грядущих стилевых норм. Во-первых, потому, что весь объем разработки здесь также охвачен фугой (правда, с начальной экспозицией на новую тему, а не на производную от главной, как у Бетховена). А во-вторых, потому, что главный исходный тематизм имеет здесь ярко выраженную полифоническую основу.

Схема финала Пятой симфонии Брукнера наглядно обнаруживает соотношение полифонических и гомофонных зон, а также действие полифонического фактора на пространстве формы.

Экспозиция  
Ветвление

Материал интродукции  
1-й части, зарождение  
пл. т. финала.

a  
A

Фугированная экспозиция  
гл. т. Гл. п.

b

B

Имитационная полифония, устойчивые фигуро-фонные отношения. Гомофонно-полифонич. склад.

c

C

Имитационная полифония имитационного типа.

b1

B1

Динамическая реприза первого раздела. Духовно-струнный фуга.

Первая фаза побочной партии. Трехчастная форма.

c + b

C + B

Имитации. Полифония имитационного типа.

d + c

D + C

Гомофония + имитационная полифония. Развитие в рамках поб. п.

e (от a)

E (от A)

Сдвиг в поб. п. Контрастный контрапункт. Закл. в рамках поб. п.

f

F

Закл. п. (хорал, гермоническое изложение).

Вторая фаза побочной партии

Разработка

g

G

Фуга на тему хорала закл. п.

fb

Fb

Подключение темы фугато сл. п. Перерастание фуги в двойную.

a (разр.)

A (разр.)

Стрелки: прямой и обращенный варианты темы.

fb (разр. D)

Fb (разр. D)

Доминантовый прелюдент. закл. фазы фуги.

закончительная часть фуги

# Реприза

af  
[2]

Реприза гл. т. с контрапунктом гл. т. разрабаточной фуги. Генеральная кульминация. Контрапунктич. фактура

b  
[R]

Аналогичное экспозиции построение с трехголосной фигурой. Гомофонно-полифонический склад.

c  
[S]

Усиление гомофонного начала. Вторжение аккордовой гармонии в полифоническую ткань.

e (пар.) + a (вар.)

[V]

Имитационная полиф. фоновые контрапункты, устойчивые фигура-фоновые отношения.

af  
[W]

Пластовый контрапункт. инверсия a.

a (вар.)

[Z]

Гл. тема в увеличен. Гомофония. Закл. кульминация

aa (вар., хорал)

[2], т. 20

Гомофонно-полифонический склад, пластовый контрапункт.

Вл.Протопопов, обсуждая роль полифонического фактора в крупных композициях, выдвигает понятие «большой полифонической формы», скрытой в макрообъеме целой структуры, где действуют различные формообразующие силы. Это явление можно назвать также *рассредоточенной* полифонической формой.

В случае с финалом Пятой Брукнера именно так и обстоит дело. В приведенной схеме опущено множество тонких подробностей, средн которых совершенно неклассические тональные отношения на всех этапах формы (например, главная тональность B-dur многократно возникает в разработке, в результате чего тональная структура финала подчиняется принципу рондальности). Сейчас обращаем внимание лишь на место и функцию полифонии. Ее роль огромна, по существу, — сквозная. Полифония выключается лишь в заключительной партии экспозиции — хорал f [H] и в репризе: a (вар.) из [Z]. Но наряду с имитационным развитием à la Fuga огромная роль здесь отводится смешанной гомофонно-гармонической фактуре. При том, что от гомофонии здесь остается только разделение на рельеф и аккомпанемент (фон). И фоновый пласт суть «аккомпанирующий» контрапункт. Эти участки формы остроконтрастны по отношению к имитационно-фугированным, которые образуют рассредоточенную полифоническую форму: a [A] + разработка. На первый взгляд эта «большая полифоническая форма» соответствует двойной фуге с разделяющими экс-

позициями тем и последующей совместной репризой *fa* [1], ибо возвращается главная тема. Но именно отсюда начинается могучая волна собственно разработки сонатной формы, которая порывает с ощущением заключительности и векторно направлена на генеральную кульминацию начала репризы сонатной формы.

Одновременно можно определить эту виртуозно выполненную форму как собственно полифоническую сонату, где хорально-гармоническая и гомофонная структуры выступают в значении интермеди. Несомненно, Брукнер предвосхищает здесь важнейшие тенденции грядущего столетия.

В музыке XX века полифоническое решение сонатной формы стало стилиевой нормой — явлением распространенным и получившим блестящее художественное воплощение. Полифония оказалась замечательным средством становления симфонической композиции большого масштаба. При этом она обнаруживает поистине универсальные экспрессивные возможности. С ее помощью достигаются гигантские динамические нагнетания, осуществляется так называемая «волновая» динамическая драматургия. Она может длиться во времени кульминирующие плато громадной экспрессивной напряженности, но с равным успехом может создавать экстенсивные пространства, зоны медитативных сосредоточений. И поскольку полифония оказывается способной формировать облик тематических структур, поскольку она охватывает важнейшие и большие временные отрезки экспозиции, это сказывается на информативной емкости тематического фонда. Принцип интенсивного мелоса и связанный с ним принцип тематически-концентрированного развертывания вызывают к декламационности (экспрессивной повествовательности) и внутримелодической контрастности длительного действия. Подключение к темообразованию контрастного контрапункта также может чрезвычайно повысить количество информативно-знаковых элементов («интонационных событий») на единицу времени.

Интенсивный мелос и тематически-концентрированное развертывание — это завоевание музыки XX века. Такие мелодико-тематические структуры опираются на полифонический принцип развертывания. Они устремлены в даль,

в условную «бесконечность». Они порывают с традицией опоры на периодичность и подчинены фазовому синтаксису.

Наряду с интенсивным мелосом «полифоническая соната» XX века привлекает также тематизм афористичный, построенный на краткой мелодической формуле, предпосланной для имитационного оформления. Это более традиционная форма полифонизации сонатного тематизма (выше говорилось о предвосхищениях такого рода). Но сделавшись распространенной в практике XX века, она обрела множество новых черт и выразительных возможностей. Ниже они будут рассмотрены.

Полифоническая природа отправного тематизма меняет синтаксис формы, которая обретает еще большую текучесть и слитность. Характерной особенностью художественной практики XX века является вовлечение в сонатную форму всех средств полифонического воздействия. Иными словами, кроме традиционно используемой имитационной техники и фугированных форм огромную роль начинает играть полифоническая вариационность (и прежде всего техника вариационного прорастания), а также контрастный контрапункт, способный выступить в качестве темообразующей силы и в качестве активного средства развития.

При том, что каждая развернутая «полифоническая соната», как правило, использует все средства полифонии, в музыке XX века наметились две главные тенденции: 1) создание сонатной формы с преобладающим значением полифонической вариационности; 2) создание сонатной формы с преобладающим значением имитационной техники и фугированных движений. Важно понимать, что формы с тем и с другим акцентом обязательно включают и вариационность, и имитационность. Речь идет именно о преобладании одного или другого принципа. И критерием здесь является присутствие или отсутствие опоры на интенсивный мелос долгого дления (в экспозиции это тематически концентрированное развертывание). В случае опоры на интенсивный мелос широкого дыхания преобладает вариационно-полифонический путь развития формы. В случае опоры на лаконичный и конструктивно замкнутый тематизм пре-

обладает имитационная техника (и в экспозиционных, и в развивающих зонах).

Наконец, важнейшим свойством полифонически трактованной сонатной формы является чередование полифонических и подчеркнуто гомофонных фаз. При этом полифонические методы развития решительно преобладают по времени звучания. Заметим, что привлекается весьма разнообразная полифония: от подчеркнуто полифонических структур до смешанной гомофонно-полифонической фактуры, где, однако, отсутствует *гармонический* аккомпанирующий пласт, заменяемый фоновыми контрапунктами. Таким образом, «рассредоточенная полифоническая форма» в больших сонатных композициях симфонического дыхания занимает *большой* объем времени, чем гомофонные структуры. Последние нередко выступают в роли *второго* материала, а гомофония трактуется в качестве сильно действующего контраста к главному экспозиционно-тематическому началу.

Превосходные образцы двух названных (и различных!) тенденций в полифоническом сонатном формообразовании прослеживаются в творчестве двух крупнейших мастеров первой половины XX века — Д.Шостаковича и П.Хиндемита. Обратимся и мы к примерам из их творчества. Примеры эти не иллюстрируют всего разнообразия трактовки сонатной формы, но четко обозначают два господствующих направления.

### **Развитие классического опыта полифонизации сонатной формы. Композиция с определяющей ролью имитационной полифонии**

Классицистская соната предусматривала широкое участие полифонии в разработочных разделах формы. Чаше всего разработочная полифония опиралась прежде всего на имитационные эффекты. Мотивное дробление тем и имитационное их развитие, равно как преобразование тематических конструкций и возникновение футурованных движений в разработочных разделах — эти распространенные приемы

классицистской сонаты сохранились в практике XX века. Сохранились и приумножились. Например, имитационное развитие на основе мотивно-тематического дробления может быть совмещено с политематическим контрапунктом. Примером может служить разработка в первой части сонаты для фортепиано № 2 С. Прокофьева, где собственно разработочная техника дробления великолепно уживается с контрастным контрапунктированием. И тут уже не имитационный эффект, а именно контрапункт выступает в роли главного средства воздействия.

Схема Второй фортепианной сонаты Прокофьева наглядно показывает роль и место полифонического фактора в пространстве композиции.

Экспозиция						
a	b	a	c	d	e	f
7 (+1) т.	12	7+5	16	16	8+13	18
d —		g	(gd) — секв.	(eF)	(ea) —	e
гл. п.			св. п.		п. п.	
гомофония					закл. п.	
Разработка			e (ув.)			
e	fac		b			
			c			
6+6	12 +	16	45			
cf	ef — (as g) —	es (ок.)	ост. от d — e — f — cis —			
			cis			
			gis			
жт. к разр.		1-я фаза разр.		2-я фаза разр.		переход
				юга исключительного воздействия полифонией, кульминация		
Реприза						
a		c	d	e	f	a
7 (+1) + 11		16	16	8 + 13	18 + 13	(+4) + 15
d	A-g-c-a	a-секв.-es	(dEs)	(dC)	d —	
гл. п.		связ. п.		поб. п.		закл. п.
гомофония						кода

45 тактов полифонической разработки помещены в контекст сугубо гомофонного сложения всех остальных разде-

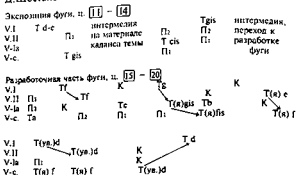


дов сонаты. Прокофьев вносит сугубо индивидуальный знак: заменяет ожидаемую имитационность на контрапункт с *ostinato*.

Музыка XX века знает немало примеров всплеск полифонической активности в разработках, когда тематическая структура экспозиции не имеет ярко выраженной полифонической природы. В этих случаях (как и в приведенном примере из Прокофьева, где единственный полифонический эпизод образует высшую кульминационную зону формы) полифония выступает средством создания ярчайшего контраста. Этот контраст может достигать уровня семантического превращения тем без изменения их структур: только через кардинальное изменение контекста их интонационной жизни, через замену начальной гомофонии полифонией.

Первая часть Третьего квартета Шостаковича является великолепным примером такого рода. Но здесь мы сталкиваемся с классической традицией имитационного развития. Обращение к фуге тут связано с принципами симфонической драматургии Шостаковича (в данном случае они перенесены в сферу камерного жанра). Композитор использует метод укрупненного контраста, то есть размещает основное «поле напряжения» не внутри экспозиции, а между экспозицией и разработкой. Безмятежное изящное звучание главной партии в начале квартета ничем не предсказывает драматического строя образов квартета в целом. Побочная партия не вносит в этом смысле ничего нового. Гомофонный тип изложения помогает созданию просветленной окраски экспозиции. Разработка резко меняет характер и тонус звучания: оно приобретает напряженно-драматическую окраску. Безмятежная лиричность экспозиции омрачается. При этом тема полностью сохраняет свои первоначальные интонационные очертания и структуру. Сохраняется также и темп. Но образ меняется кардинально. Это достигается при помощи переключения в другое русло развития. Потеряв светлую гомофонную окраску, тема в окружении контрапунктов становится злобшей и напряженной.

Приведем схему фуги-разработки из Третьего квартета Д.Шостаковича<sup>19</sup> :



Заключительная часть фуги, начало репризы сонатной формы.

Важно уяснить особенности строения подобных серединных фуг, занимающих весь объем разработки и перетекающих через границу разработки — в репризу. В этой разработочной фуге две особенности: 1) ненормативное тональное решение в начале экспозиции (модулирующая структура первого тематического проведения) и 2) совпадение заключительной части фуги с началом репризы сонатной формы. Первая особенность предвосхищена еще Бетховеном. Фуга из разработки финала сонаты op. 101 (A-dur, № 28) также занимает весь объем разработки и демонстрирует еще более индивидуальный план экспозиции (a — C — d — a). Это необходимо для создания эффекта разработочной *серединности* в экспозиционном разделе фугированной формы. Вторая же особенность в большей мере относится к опыту XX столетия (хотя в финале Пятой Брукнера мы видели его предвосхищение). Ниже мы убедимся в неединичности подобного явления.

<sup>19</sup> Т — тема, П<sub>1</sub> — первое удержанное противосложение, П<sub>2</sub> — второе удержанное противосложение, К — свободный контрапункт, Т(а) — ядро тем, Т(yв.) — тема в увеличении, < / > — стретты.

И все же примеры из Второй фортепианной сонаты Прокофьева и Третьего квартета Шостаковича — это признанной формы. Полифоническое начало не проникает здесь в качестве определяющего фактора в экспозиционный тематизм. И по времени звучания полифоническое изложение занимает не большую, а все-таки меньшую часть формы. Полифоническое решение сонаты предусматривает иное соотношение. Форма, построенная на *преобладании* полифонии, также содержит чередование полифонических и гомофонных зон развертывания. Но последние занимают меньшее время композиции и как бы инкрустированы в макроформу, образуя своего рода «рассредоточенную гомофонную форму» (по аналогии с «большой полифонической формой») в композиции, которая подверглась *тотальной полифонизации*. В этом смысле финал Пятой симфонии Брукнера является уже не полифонизированной, но собственно *полифонической* сонатной формой (см. схему). И это единичное для музыки девятнадцатого столетия качество становится стилевой нормой в музыке двадцатого столетия.

Обратимся к примерам из творчества Пауля Хиндемита, иллюстрирующим опору на имитационную технику. Здесь Хиндемит выступает как художник, завершающий тенденцию, сложившуюся в прошлом.

Симфония «Die Harmonie der Welt» — одно из самых значительных произведений композитора. Первая часть симфонии (Musica instrumentalis) представляет собой оригинально трактованную сонатную форму с большим вступлением. В основе вступления лежит имитационное развитие. Это продиктовано свойствами самой темы:



Тема очень лаконична. Ее структура переключается со структурами тем, предназначенных для фугированного развития. Каданс, отделенный от развертывания цезурой, начинается поступенное движение, приходящее на смену квартетным спадом в соответствии с традициями развертывания

полифонической мелодии. Этот мелодический противовес распространяется главным образом на противосложение. Тема воспринимается как начальный возглас, как первое слово, открывающее симфонию. Характерная интонационная заостренность свойственна только теме. Остальные голоса основаны на более общих формах линейного движения. Поэтому имитационность здесь — единственный возможный путь развития. Действительно, вступление изложено в виде многократных октавных имитаций приведенной темы. Остальные темы экспозиции также содержат предпосылки полифонического развития:

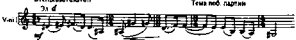
24 Gewaltig

Тема га. партии



Breit, leuchtend, voll

Тема лед. партии



2x g

Schnell, laut und brutal

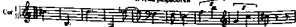
I тема разработок



2x A

Schnell, laut und brutal

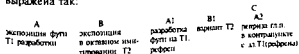
II тема разработок



Очевидно, что ни одна из тем не стремится к замыканию в период. Здесь вообще отсутствует какая-либо симметричная периодика. Тема побочной партии удивительно лаконична, что в сочетании с типичными для полифонической мелодии условиями вызывает активное имитационное развитие (V-ni I + II; Cor. I + V-ni II; V-ni I; Vc. + Cb.). Тема главной партии симфонии и первая тема из разработки довольно развернуты. Но если тема разработки выдержана в традициях, свойственных фугированному развитию, то тема главной партии («марш») представляет собой длительную цель тематически значительных, интонационно характерных мотивных звеньев. Она принципиально отличается от темы из разработки (T<sub>1</sub>), лежащей в основе большой фуги (многими чертами она смыкается с баховскими темами). Приемы развертывания мелодической линии в главной партии («марш») вплотную приближены к тому, что получило название «тематически-концентрированного развертывания». Серединовые и конечные мотивообразования не уступают здесь заглавным, и в целом эта мелодия содержит все признаки «интенсивного» мелоса. Но и этой теме Хиндемит не позволяет обрести свободу вариантного прорастания, видоизмениться при повторе initial. Она проводится в экспозиции трижды (причем в начале и конце точно), образуя микровариации на сопрано оstinato). В середине (от [E]) возникает краткая интермедия с активным имитационным развитием. Это резонанс на имитации вступления и предвосхищение имитационной побочной партии.

Вторая тема разработки (T<sub>2</sub>) — своеобразный современный cantus firmus — также развивается имитационно. Но если первая тема развертывается как фуга с хвнтовым шагом первых трех проведений (C-G-D — As-E-C), то развитие второй темы близко по типу октавной фуге (4 проведения темы даются у разных инструментов от Cis). По ходу развития возникают черты рондальности.

Схематически эта оригинальная разработка может быть выражена так:



Монументальность разработки — следствие масштабности целой формы.

Нижеследующая схема первой части «Гармоний мира» П.Хиндемита отражает ее структуру.

Экспозиция = 117 т.

a (4/4 — 5/4)

34 т.

исступление. Остаточные имитации от E.

b (Marsch, 4/4)

9 (+1) + [E] 6 + [F] 7 + [G] 9 (+1) = 32

три проведени. п. т. от E.

Вариации на хорално-окопато

[H] c

5

связка

Главная партия

d (Waltz) +

8 + 8 = 15 (+1)

имитационное разв.

поб. т. 4 провед.

дел. от Dia. 1- от A

[K] e

9

интермедия

(стретты)

[L] d:

6

проведени. тем.

от Gis (om.)

[J] : 7 f

16 (8+8 — Fl.+Cl.; B.-Cl.+Fag.)

закл. п. Периодич.

структура: 2 проведени.

тем. от F. Контрастный

контрапункт

Побочная партия. Фугато

Разработка (Фуга) = 217 т. (Schnell)

g (3/8)

88 т.

экспозиция новой темы (T1)

= гл. т. разработанной

фуги. Проведения от: C-G-D-

Gis- E+C (стр.) + интерме-

дия (= разв.)

[R] b

35

(+5 — интермедия).

Экспозиция 2-й темы

фуги (T2). Остаточные

имитации от Cп

[T] : 6 g1

45 (+1)

имитационное разв. T1

Проведения от H-E-Fb-E-B

+ интермедия. Продол-

жение фуги.

[W] h:

44 т.

вар. разв. T2. Нов. контраст.

контрапункт. Устойчивые

фигуро-фондовые позиции.

b (ув. — 3/8)

+ эл.а (Ein wenig breiter)

37 (+1)

гетеральная

кумуляция

Реприза = 124 т.

[Aa] b (ув. вар.)

44

спад динамической волн.

Переход к репр. поб. п.

Гомофонно-полифоническое изложение

d: (Ruhig)

21 т.

реприза поб. т.

3 имитационных проведени.

поб.т. (d) от Gis, 1 — от Dia

f (расш.)

9

окопато

[Ff] a (ув.)

f (вар.)

13

тематическое замыкание форм.

Тема испути. на фоне двух пластовых

х-тов. Октавные имитации in E

Code in E

Очевидно, что разделы a-d-g-h-g<sub>1</sub>-h<sub>1</sub>-d<sub>1</sub>-af (вар.) образуют так называемую «большую (рассредоточенную) полифоническую форму» (термин Вл.В.Протополова) имитационной природы. Здесь обращает на себя внимание обилие октавных имитаций. Октавные фугато заполняют вступление, первый раздел побочной партии, две зоны проведения T<sub>2</sub> (h) в разработке. Неоктавные имитации возникают лишь с началом разработки, где развигывается fuga на T<sub>1</sub> (g) с не-нормативным для фуги тональным плаком, вызванным ее *разработочным* положением. Собственно, только в зонах проведения T<sub>1</sub> (g) мы и видим неоктавные имитации. Октавное же имитирование — индивидуальный знак этой формы.

Очевидно также отсутствие развитой связующей партии: 5 тактов от [H], отделяющих главную партию от побочной, являются не столько связкой, сколько кратким вступлением к побочной теме. Принцип поглощения главной партией связующего построения оказывается универсальным для форм с преобладанием не только имитационной техники, но и полифонической вариационности. А вот заключительная партия у Хиндемита выделена в самостоятельную структуру. И это также принцип, подтвержденный другими примерами. Самый выразительный из них — первая часть симфонии того же Хиндемита «Художник Матис».

Схема ее формы выглядит следующим образом:

Экспозиция a (d = 66) 38 т.	b (d = 108-112) 12,5 + 11 + 9 + 9(+1) + 17 = 59 т.
Хорал + к-пункт. 3 про- веден. хорала: Des-F-A.	Гл. т. G-C      закл. гл.п., переход E-G-C
Вступление	Гл. п. Гомофонное и гомофонно- полифонич. изложение
[7] c 37	[10] d + a (вар.) 16 + 18 8 Н - E
Поб. п. Фугато. Прове- дения: Fis-Fis (вар.)-C- A-Fis (ув.)	Закл. п. Гомофонное изложение

# Разработка

b + c

[16] a

c

37(+1)

61 т.

Фуга. C — тема фуги, b — материал интермедий и к-пунктов. Проведения Т (с):

B-T-Es-B-A-C-G-C-D-B-Es. План фуги (интермедии = И; проведения = П):

И П И П И П И П И  
4 14 6 3 6 11 7 5 5(+1)

Продолжение фуги. Реприза вступления хорала. 3 проведения хорала в том же тоне + новый х-пункт струнных + провд. Те, D

As-A-C-D-A-G. Закл. часть «большой» фуги — фуга на хорал

Реприза: от [20] (Ruhiger)

b

d + разв.

[20] d (фактура)

d (фон)

b

a

c (си.)

10 + 13

16 + 8

11

9

8

Cis-Fis

Es

G-C

G-C

A-D-C

AsDes

Не одна лишь экспозиция, где отсутствует какая-либо структурно выделенная связка к побочной и где заключительная партия образует самый яркий контраст (благодаря введению подчеркнутой гомофонии), обнаруживает сходство с формой из «Гармоний мира». Разработка также полностью занята многотемной фугой (здесь в отличие от «Гармоний» разрабатывается материал экспозиции и фигурируют три тематических элемента, в том числе и хорал).

Сравнение с фугой из «Гармоний мира» обнаруживает множество других сходств. Например, в обеих разработках динамика векторно направлена на генеральную кульминацию, которая совпадает с репризным тематическим провозглашением. Только в первой части «Матиса» две репризные границы. Первая — в ц. [16], когда возвращается хорал вступления в начальной тональности и fuga продолжается уже как «fuga на хорал». Это и есть генеральная кульминация формы. Однако реприза вступления — это лишь тонально-тематическая реприза, но не «реприза состояния» (по существу, это апофеоз разработки). Подлинная реприза начинается с ц. [18] возвратом материала b (главной партии) с сохранением его начального образа.

Другим сходством является отсутствие имитационной полифонии в главной партии и определяющая функция



имитационности в побочной. Широкоохватность главной партии достигается здесь также с помощью полифонической вариационности, но уже иного типа — с помощью *интонационного прорастания*. Мы встречаем здесь не слишком распространенную у Хиндемита разновидность тематического прорастания:

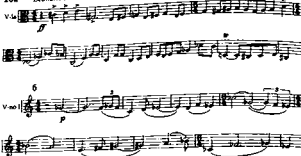


Ниже будет рассмотрена техника прорастания у Шостаковича (у него она играет ключевую роль). Сейчас укажем лишь на различие: Хиндемит чаще возвращает начальное *initio*. Отсюда определенная кратковременность вариантного роста и несравненно меньшая степень образкой мутации темы в процессе вариантных прорастаний из начального *initio*. Как результат — интонационная цельность, в определенном смысле — моносемантичность главной партии.

Одним из самых красноречивых примеров гегемонии имитационности в сонатной форме может служить первая часть Четвертого квартета Хиндемита. Здесь форма сонаты и форма фуги находятся в своеобразном симбиозе. Сонатность доминирует только благодаря особой глубине контраста между главной и побочной партиями, а также большому собственно разработочному разделу. Последний хотя и сохраняет имитационность, но на основе мотивного дробления темы (то есть на основе традиционной разработочности).

Вот основные темы этой композиции:

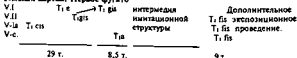
26a Lebhaftes Händchen



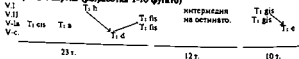
Контраст между мелодиями типичен для соотношения образов главной и побочной тем сонатной формы. Первая тема написана так, что она не мыслится вне фугированного развития. Вторая безусловно содержит признаки полифонической темы, но предназначена скорее для полифонического варьирования, чем для имитационной разработки. Однако Хиндемит и ее кладет в основу фугированного движения, которое приобретает черты вариационности.

Приводим схему формы первой части Четвертого квартета Хиндемита (стрелками обозначены стретты).

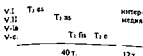
Главная партия. Первое футато



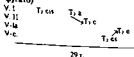
Связующая партия (разработка 1-го футато)



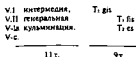
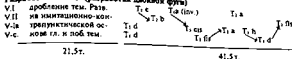
Побочная партия (второе фугато)



Закл. партия (разработка 2-го фугато)

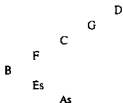


Разработка сонаты (разработка двойной фуги)



Реприза точно повторяет схему экспозиции главной партии.

Связующая и заключительная партии выделяются здесь условно и, по существу, сомкнуты соответственно с главной и побочной. Их можно обозначить, лишь руководствуясь тональным планом. В данном случае это следствие синтеза сонатной формы и фуги. Следует обратить внимание на всеобразные тональные отношения вступающих в экспозиции голосов. В квартете это терцовые отношения (см. схему), в фуге из разработки первой части симфонии «Художник Матис» — квинтовые:



Видимо, Хиндемит (подобно Бартоку: вспомним фугу из «Музыки для струнных, ударных и челесты») считает «цереобразную» фугу более устремленной и соответствующей симфоническому масштабу формы. Вообще опыт XX века выдвигает проблему «разработочной фуги» в полифонической сонате. Три примера из Хиндемита свидетельствуют о стремлении индивидуально решить эту проблему в каждом конкретном случае. В разработке первой части «Гармоний мира» — это рондальное чередование первой и второй тематических зон и особая роль октавных имитаций. В Четвертом квартете это двухфазность разработки, где первая фаза — собственно разработка (мотивно-имитационная), вторая же — продолжение фуги с участием двух тем — главной и побочной. В первой части симфонии «Художник Матис» особым образом используется интонация главной темы: сначала для интермедий (включая полные тематические проведения), потом — для образования контрапунктов. С возвратом вступительного хора фуга становится трехтемной. Поиск индивидуальной формы для фугированного воплощения разработки — непременное условие художественной результативности.

### **Сонатная форма с определяющей функцией полифонической вариационности**

Примеры из Хиндемита показывают, что опора на имитационную технику развития вовсе не исключает полифоническую вариационность. Вполне совместимы оказываются приемы, близкие вариационности типа *sorta* *ostinato*, и техника обновленного продления из многократно возвращаемого *initio* (так называемое «интонационное прорастание» по принципу  $ab \rightarrow$ ;  $ac \rightarrow$ ;  $ad \rightarrow$  etc.). Именно техника прорастания стала основной другого направления в развитии полифонической сонатной формы XX века. Существует немало образцов преломления подобной техники в композициях сонатного типа. Но самые впечатляющие и художественно совершенные примеры встречаем в творчестве Дмитрия Шостаковича и прежде всего — в его симфониях.

Естественно, что выбор преобладающей техники диктуется не только избранным «контуром экспрессии» и целостным замыслом. Этот выбор определяется также характером тематического материала. Тематизм Хиндемита очевидно предрасполагает к имитационности: он тяготеет к лаконичной формульности, конструктивной завершенности мелодикотематических построений. Темы пространного развертывания — редкость. Но и они «анализируются» композитором сообразно общему контексту: остиная повторяемость чаще всего преобладает над дроблением и вычлениением из темы новых «толчковых» *initio*, способных лечь в основу самостоятельных фаз развертывания. Да и вся зона экспозиции естественно предвосхищает характер грядущего развития. Как правило, в экспозиции возникает не просто имитационность (как следствие особенностей мелодикотематических структур), но также эпизоды типа фугато. Это наблюдалось уже у Брукнера. Для Хиндемита экспозиционное предвосхищение большой разработочной фуги становится обязательным условием. На примере первой части Третьего квартета Шостаковича видно, что можно и отказаться от экспозиционных предвосхищений, определив фугу для разработки в качестве эффекта внезапного, альтернативного, переносящего «поле напряжения» из отношений главной и побочной сфер экспозиции в отношения между целой экспозицией и разработкой. Последние поэтому представляются разными смысловыми мирами.

Очевидно, что композиция, в которой «имитационное прорастание» является главным инструментом формообразования, должна содержать тематизм, к тому предрасполагающий. И структурная основа этого тематизма принципиально иная, если сравнивать ее с тематизмом, предложенным для имитационного развития. «Анализируется» такой тематизм композиторским сознанием не в направлении приспособления его к имитационности, но в направлении проращивания толчковых *initio*, служащих импульсами для роста новых и новых «периодов развертывания». И даже лаконично сформулированная тема рассматривается как основа вычленения нескольких *initio*, стимулирующих дальнейшее Развертывание формы.

Именно так анализируется Шостаковичем заглавная тема его Пятой симфонии:



Все три элемента оказываются важными для развертывания формы. Элемент *a* (канон) чаще используется оstinатно, и лишь в главной кульминации разработки из этой интонации вырывается гигантская «инерция роста» (один из пластов двойного канона в ц. 32). Элемент *b* становится главным в организации дальнейших «периодов прорастания» как в экспозиции, так и в разработке. Элемент *c* определяет всю ритмическую природу побочной сферы (крошечный ритмический вступления оказывается определяющим для целостного ритмического облика формы).

Однако это единственная тематическая конструкция, имеющая очертания лаконичного тезиса: заглавная тема, выполняющая функцию вступления. Вслед за ней развертывается долготекущая главная партия, непрерывное развитие которой время от времени разрывается приведенной выше трехэлементной темой вступления. Развертывание главной партии — великолепный образец интенсивно-мелодического процесса, пример тематически-концентрированного развертывания, в ходе которого рождаются новые весьма значительные мелодические элементы. Но каждый новый синтаксический этап этого развертывания начинается от возвращаемых элементов *a* или *b* (= *i* — initio). Даже мотив начала главной партии (*d*), который за пределами экспозиции выступает в значении важнейшего initio, произведен от начальной секвенции *b*. Техника плавного перехода в развертывании главной партии выражена с предельной убедительностью:



2

2 т. - тема  
калона

3

1 т. - исту-  
плине и  
след герольду

4

5

6

Сонтратену итическе  
напоистине

Тема канона

Cor.

Cor.



Из приведенного здесь мелодического движения главной партии первой части Пятой Шостаковича намеренно удалены все возвраты темы вступления, дабы показать, насколько естественно перетекали бы друг в друга периоды развертывания, насколько способны они образовать *непрерывную линию*. Разрывающие включения первой темы (в виде канона или пропосты) создают трагическую коллизию экспозиции. В ходе развертывания накапливаются новые мелодико-тематические элементы. Очевидно, что такой тип мелоса и фазовый тип синтаксиса требует для себя только полифонического оформления. Поэтому главная партия насквозь полифонична. Она не содержит собственно гомофонной фактуры, но имеет зоны устойчивых фнгуро-фоновых отношений, когда фоновые контрапункты выступают в роли аккомпанирующего пласта (см. ц. I, 3-4).

Полная схема этой необыкновенно экспрессивной формы может быть выражена следующим образом<sup>20</sup>:

<sup>20</sup> Буквенные индексы символизируют конкретные мотивные элементы тематического фонда; индекс *i* при каком-либо буквенном индексе означает, что данный элемент использован здесь в роли *initio* — толчка для следующей фазы развертывания-прорастания.



Экспозиция  $J = 76$

$\boxed{1} \text{ abc}$	$\boxed{2} \text{ d} + \text{e} + \text{f}$	$\boxed{3} \text{ i (b1 + c)} - \text{прораст.} = \text{g}$
мел., 4т. (+1), 1-я тема гл.п. d	(+1) 2(2+3+2) - 2-я тематич. построение d	4(+1) (+1) 4т. 3-я тематич. постр. гл.п. in a — модуль с-б-а

Главная партия. Полифоническая структура

$\boxed{5} \text{ r, 2 k (Ob., 2т.)}$ b1 + c	+	$\text{a}$ g	$\text{i (b1 + b2r.)} - \text{прорастание}$	abc
5т. a — d		10т. c — e		3, 5т. d — es

$J = 84$

$\boxed{9} \text{ k}$ с (ритм)	$\boxed{12} \text{ k}$ 1	+	$\boxed{13} \text{ l} - \text{прораст. l} + \text{хорал (гарм.)}$
(+0,5) 19 + 4 es — 1 часть трехчастной формы. Гомофония	— середина трехчастной 10т., g — неуст. Имитационно-пластовый контрпункт. Полифония		формы — 22т., b1 — модуль — h Гомофония

Побочная партия

$\boxed{15} \text{ k}$ с (ритм)	+	$\text{d} - \text{прораст. 2}$
------------------------------------	---	--------------------------------

Закл. поб.п., репр. трехчастн. формы. Гомофония

15т. h — es

Разработка

$\boxed{17} \text{ J} = 92$	$\text{J} = 104$	$\text{J} = 126$
d (ув.) 1 (контрапункт) 20т., от f — неуст. —	$\boxed{19} \text{ ab} + \text{комб.}$ i (вар.) 17т., контрпункт	$\boxed{22} \text{ b1} + \text{h}$ 8(+1), b — неуст. гомофон. наложение

$\boxed{23} \text{, т. 3 a1 (вар.)} + \text{b} + \text{b2}$ 2т., канон	$\boxed{25} \text{, т. 4 d} +$ 4т. (канонич. секв. + аккорд, пласт)	$\boxed{26} \text{ b (вар.)} - \text{прораст.}$ 8т. (гомофонно-полифонич. фактура). a — f
---	---	---

$J = 126$  (Марш)

$\boxed{27} \text{ def}$ 14т. (7+7)+2 f — c	$\boxed{29} \text{, т. 3 a (канон, шиф.)} + \text{разв.}$ 8т. f — d — c — d	+	5т.
---	---	---	-----

$j = 138$ <div>32</div> a — прораст. k (изгн.) 26т. Дизимич. нерешит. разборки Джанной колон		Реприза $j = 66$ <div>36</div> bgh (univ.) 10т., 1п. d. Генеральная культурация. Гомофонно-мо- нодич. склад. выкл. полифония	a (пропосга) с (ритм) склж. постр. бг
$j = 84$ <div>39</div> k (кэтон) с(ритм) 17т., 1п. d — гомофонно-полифонич. наложение поб. п.		+ <div>41</div> х.2 h (Cl., прораст.) г 7т. наложение поб. п.	<div>42</div> k (вар.) 18т.(12+6) от b—h—e имитационно-пластовый контрапункт. Полифония
$j = 42$ <div>44</div> d (inv.) + h +a(к-кт имитационной структуры) 9т., c—d — Кода — гомофонно-полифонич. наложение		<div>46</div> a (вар.) + h 12 т. d —	

Очевидно, что здесь (так же, как в примерах из Хиндемита) полифония перестает быть привилегией разработки, но играет в ней особую роль. Схематический план первой части Пятой свидетельствует, что контраст между главной и побочной партиями оформлен как контраст между *подчеркнуто* полифонической и *подчеркнуто* гомофонной сферами. И это «авторский» стилизованный знак Шостаковича (вспомним, что Хиндемит тяготеет к обратной зависимости, ибо ему более свойственно имитационное развитие побочной сферы). Полифоническая природа главной партии — следствие мелодико-тематических структур, которые, в свою очередь, порождены стремлением к «векторному», экспрессивно волнообразному контуру первой тематической зоны. Побочная — ее антипод: состояние, близкое медитативному. Кроме Пятой, и Седьмая, и Восьмая, и Десятая симфонии содержат подобное распределение «смысловых полей». Таким образом, уже в экспозиции полифония обнаруживает свое главное предназначение: служить экспрессивным нарастаниям и спадам, творить «гористый» (или волноподобный) динамический рельеф формы. Но на это способна именно та разновидность полифонии, которая базируется на интен-

сивном мелосе и технике прорастания. По существу, это контрапунктическая полифония, которая опирается на *конструктивно-разомкнутый* тематизм (в отличие от имитационной техники). Прорастания все время размыкают тематические *initio*. Да и выбираются эти *initio* свободно, из различных (начальных, срединных, конечных) фаз мелодического движения в экспозиции.

Полифонический изгиб главной партии придает ей особую монолитность, исключаящую структурное выделение связующей. Не возникает и самостоятельной заключительной партии, ибо завершающее экспозицию построение — прежде всего реприза трехчастной формы, в которой написана побочная партия. Чувство заключительности есть, но это заключение *в рамках побочной партии* (а не самостоятельный раздел). Таким образом, кажущееся обилие тематических элементов стянуто всего в две тематических сферы: главную и побочную. Но при этом *всё*, что следует за темой вступления (важнейшим элементом главной партии), произведено *от нее*. Тематически элементы *всё* предопределяют все остальные без исключения. Это также принцип Шостаковича. Монотематичность как бы вынуждает его расположить главные контрасты не в рамках экспозиции, а в системе отношений экспозиции в целом и разработки. Побочная партия хотя и произведена от главной, но производность эта камуфлируется подчеркнутой гомофонией. А вот начало разработки — это *открытая* производность и первое радикальное семантическое превращение главной темы. Это коренной «смысловой раскол» первой части симфонии. Интимно и трепетно звучавшая линия скрипок в ц. [1] (эл. *def*), символ индивидуально-личностного, преобразуется в грозно ревуший глас валторн (увеличение) — в символ внеличной данности, воссоздающий образ катастрофы.

Углубление контраста между экспозицией и разработкой готовилось всем ходом исторического развития европейского симфонизма. У Гайдна и Моцарта основное «поле напряжения», основной контраст заключался между главной и побочной партиями (или внутри главной партии, или между главной и побочной, с одной стороны, и заключи-

тельной — с другой). Разработка же дополняет динамический потенциал тематизма в том плане, в каком он наметился в экспозиции. Первые попытки глубокого обновления образной сферы в разработке встречаются у Бетховена. Достаточно сослаться на Largo e mesto из Седьмой фортепианной сонаты, где в начале разработки появляется образ песенно-гимнического плана. В разработке из перлой части Героической симфонии вводится новая тема-образ. В разработке первой части Девятой симфонии фугированное развитие главной темы значительно меняет ее образно-динамический смысл.

У Шостаковича в случаях, когда основной контраст лежит между сферой экспозиции в целом и разработкой, реприза динамизируется чрезвычайно. Она воспринимается прежде всего как продолжение развития. Если разработка отделяется от экспозиции достаточно ясно обозначенным ступенчатым сдвигом в новую образную сферу, то с репризой она сливается в едином сплошном течении. Совмещение генеральной кульминации с началом репризы заставляет воспринимать последнюю как итоговое продолжение. В этом, безусловно, нельзя не усмотреть преемственных связей Шостаковича с симфонической трактовкой сонатной формы Чайковским. Однако уровень образного переосмысления первого репризного провозглашения темы у Шостаковича достигает степени глубинного *семантического преобразования*. Глубина смысловых метаморфоз тематизма в разработке рождает принципиально новое качество в репризе (в значении итога). В семантическом плане она перестает быть повторением. Подобные явления особенно характерны для больших монументальных симфонических полотен Шостаковича. В камерной музыке, где тематизм не содержит столь мощного динамического потенциала, разработка не предусматривает «симфонической» глубины образного перевоплощения. Ее соотношение с экспозицией более классично. Естественно, что и реприза не требует кардинального тематического перерождения.

Полифония давно уже завоевала себе репутацию действенного средства динамизации повторений. В репризу сонатной формы она проникает в качестве активизирую-

шей силы еще со времен Бетховена (достаточно вспомнить начало репризы в первой части Девятой). Но вернемся к первой части Пятой Шостаковича. Могучий поток разработки всей массой накопленной звуковой мощи вливается в репризу на вершине кульминационной волны. Проводглашается главная тема. Темп, хотя и более сдержанный по сравнению с разработкой, по соотношению с экспозицией сдвигается вперед (экспозиция:  $\text{♩} = 76$ ; реприза:  $\text{♩} = 66$ ). динамическое изложение —  $\text{fff}$  (в экспозиции  $p - f - p$ ). Кроме этих наглядных способов динамизации, композитор активизирует и саму интонацию: в ее ритмической структуре меньше тормозящих и прерывающих движение моментов.

И наконец, в экспозиции главная партия излагается полифонически. Тонкие плетения сопровождающих солирующих голос контрапунктических линий создают атмосферу трепетной лиричности, иногда просветленной, иногда экспрессивной и внутренне напряженной. В репризе главная тема излагается в мощном унисоне: струнные, деревянные, валторны. Никакого полфонического многоголосия. Реприза главной партии — это мелодический монолог. В процессе повторения материала рождается новая интонация, несущая эпический образ. К этому пришло развитие формы, симфоничной по своему существу.

Итак, налицо динамизация посредством отказа от полифонического многоголосия. Безусловно, это осуществимо лишь при условии использования полифонии как основного композиционного принципа в экспозиции и разработке. Тогда отказ от нее воспринимается как особый момент. В данном случае репризе предшествует разработка, в которой полифония выступает как главный фактор развития. Конечная разработка — двойной канон — момент высшей полифонизации.

Побочная партия в репризе первой части Пятой Шостаковича по сравнению с экспозицией претерпевает изменения, обратные главной. Она динамизируется исключительно средствами полифонии (канон).

Введение главного контраста в начале разработки означает острое возбуждение экспрессии. В данном случае раз-

разработка имеет двухволновую природу: вершина первой волны — марш (ц. [27] — [28]); вершина второй — двойной канон и начало репризы ([32] — [38]). Векторная природа замысла разработки вызывает к жизни технику прорастания (то есть технику, которая господствует в главной партии). Но в отличие от классиков (и в отличие от Хиндемита) разработка Шостаковича не содержит новых тематически значимых образований. Они все рождаются в экспозиции в ходе концентрированного развертывания. Таким образом, прорастание в разработке не продуцирует новые элементы (это привело бы к переизбытку тематизма), но создает комбинации из показанных раньше, неожиданно соединяя в линии элементы, которые в экспозиции располагались далеко друг от друга и порой в разных голосах (см. ц. [25] — [26]:  $d+b(\text{вар.})$  —; [28] — [29]:  $h+a$ ). Возможно также прорастание из относительно нового, но нейтрального тематического *initio*, соответствующего «общим формам движения». Максимально экспрессивный пласт струнных и дерева в двойном каноне ([32] — [35]) впервые взламывает путем прорастания конструкцию элемента *a* (просто вступительного канона) и наконец высвобождает гигантскую энергию этого тематического *initio*.

Техника прорастания, как бы она ни реализовалась, влечет полифоническое оформление, вытекающие отсюда нормы синтаксиса и ощущение предельной слитности развертывания. Однако в данной форме разработка испытывает на себе воздействие гомофонной сферы экспозиции. Гомофония в чистом виде присутствует лишь в двух эпизодах ([22] и [27] — [28] — марш). Преобладает смешанная гомофонно-полифоническая фактура. Аккомпанирующие пласти могут налагаться на фигуры, оформленные в виде канона или контрапункта (см. [24]—[26]; [29]—[30]).

Очевидно: имитационное начало присутствует в этой форме. Важно, что оно содержится в отправной теме симфонии. Это порождает неизбежные последствия. Имитационной полифонии отведена здесь важная драматургическая роль. Излюбленной формой имитирования у Шостаковича является каноническая имитация. К ней он прибегает чаще, чем к простым имитациям. Очевидно, композитора привле-

даст особая динамичность этой формы. Средствами канона можно чрезвычайно усилить провозгласительный характер тематических проведений. В данном случае канон открывает форму, он же «разрезает» экспозицию на части, не давая развернуться сплошному току мелодии, как бы притормаживая инерцию свободного развертывания. Переосмысление интонаций в разработке ведет к переосмыслению драматургической роли приемов развития. Канон начинает выполнять функцию энергетического толчка, импульса дальнейшего движения. Он перестает быть привилегией первой темы симфонии и постепенно распространяется на остальные темы. Все кульминационные восхождения разработки начинаются с канона. Он же образует ее главную кульминацию (32), проникает в репризу, варьируя побочную тему. Канон имеет свою жизнь и свои превращения. Однако имитационность нигде не достигает своей высшей формы — фугированного воплощения. При всей значимости имитационного начала (с его помощью также образованы некоторые пластовые фоновые контрапункты) создается впечатление, что композитор экономит средства.

Естественно, более наглядно подобная экономия выражена в формах, где тематизм не содержит открытых предпосылок к имитационности и где композитор не прибегает к фугато или фуге. В этих случаях имитации обычно отводится особая роль. Она прибегается в качестве кульминационного средства воздействия. Развитие осуществляется главным образом при помощи контрапунктической техники и интонационного прорастания. Но имитационность включается композитором в моменты наивысших подъемов. Благодаря этому кульминация выглядит как вершина полифонического развития. Такие кульминации часто оказываются переломными и помешаются на рубеже крупных разделов формы. Главенствующим же средством развития остается техника прорастания.

Наконец, темповые эволюции формы. В принципе их можно встретить и в музыке XIX века. Но в рассмотренной форме из Пятой Шостаковича наблюдается совершенно новый режим темповых сдвигов. И эта особенность не является индивидуальным свойством рассмотренной компо-

зиции, которая отразила более общие закономерности трактовки сонатной формы в XX веке.

Отметим два важных обстоятельства. Во-первых, принципиальный *глубокий* темповый контраст между всей экспозицией и разработкой. Во-вторых, *линократность* темповых сдвигов. Первак отмеченная особенность лишает нас возможности определить данную сонатную форму как сонатное Allegro или сонатное Adagio. Многократность сдвигов в свою очередь говорит, что перед нами политемповая сонатная композиция, где каждый крупный раздел формы имеет свой темп. Схема показывает смену темпа на рубежах главной и побочной партий в экспозиции и репризе (когда также имеет свой темп). Видна и многократная смена темпов в разработке (по существу, каждая ее фаза имеет свой темп). Темп регулирует ритмическую плотность. Темповые смены образуют пульсацию ритмоплотности, ее сквозную эволюцию. Ощутимое точное повторение темпа происходит лишь однажды (побочная партия в репризе), а сдвиги темпа осуществляются 9 раз!

Разумеется, большинство из перечисленных свойств относится к признакам большой сонатной композиции, которая, в сущности, не обходилась без полифонии. Но еще классическая традиция включала привлечение имитационной техники, в том числе и выраженной в фугированных движениях. На примере первой части Пятой Шостаковича видно, как по-новому преломляется традиция привлечения имитационности. Но главное — становится очевидным преобладание новых принципов полифонического становления формы. Новых лишь в контексте симфонической сонатности, поскольку интонационное прорастание как техника берет свое начало еще в строфической структуре грегорианского хора и выступает одним из ведущих принципов становления форм ренессансной полифонии.

Отдавая должное имитационной полифонии как вполне динамичному (и многократно опробованному) способу развития, укажем, что развивающее прорастание открывает новые грани выразительных возможностей. Оно, с одной стороны, заставляет слух фиксировать внимание на тождественных повторах характерных тематических элементов (ту



же цель преследует имитационность). Это является неотъемлемым условием развития при обязательной смене тональных, регистровых и тембровых оснущений темы, а также образного переосмысления тематических интонаций. С другой стороны, прорастание обеспечивает процесс постоянного мелодического обновления, создает условия для «мелодических продлений» одного тематического зисна в различных образно-интонационных ракурсах. Это вскрывает смысловой потенциал самого тематизма и рождает мелодическое богатство. Раскрепощение конструкции темы в ходе прорастания позволяет совершать динамические нагнетания даже без прибавления звучащей массы оркестровых голосов, при помощи ладовых, ритмических «мутаций» и расширения регистрового охвата мелодической линии. При условии же количественного роста звучащих голосов и постепенного усиления динамики прорастание может обеспечить предельный уровень драматического напряжения. И наоборот, если мелодические продления из одного импульса представляют собой варианты моносемантического начала, то прорастание обеспечивает дление единого состояния, поддерживая при этом интерес восприятия, связанный с постоянным интонационным обновлением.

Поскольку в рассмотренной выше первой части Пятой симфонии Шостаковича наблюдалась определенная «борьба за первенство» между имитационностью и прорастанием, обратимся к другой партитуре Шостаковича, где интонационное прорастание уже несомненно выступает в роли абсолютно главенствующего начала.


Первая часть Восьмой симфонии подтверждает принципиальные (то есть не единичные) нововведения Шостаковича, замеченные в Пятой. Схема этой формы также привлекает индекс *i* (initio) при буквенном обозначении какого-либо материала. Например, — *ia*; *ib* etc. При этом *a* и *b* при первом своем появлении в экспозиции могут быть пространными построениями, но initio (*i*) может опираться лишь на краткий мотив или фразу. Важно понимать, что initio — начало какого-либо тематического построения и что оно не имеет твердо закрепленного объема. Это значит, что из начала тематического построения каждый раз могут извлекаться

для импульса к прорастанию фрагменты различной длины (хотя в большинстве случаев они сводятся к начальной фразе или мотиву).

Приведем мелодические формулы всех *initio* (тематических импульсов к прорастанию) в первой части Восьмой симфонии Шостаковича:

29


Эп. а



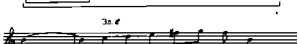
Эп. б




Эп. д



Эп. е



Эп. ф



Как видим, всего четыре импульса привлекает Шостакович к организации монументальной симфонической формы, служащей примером большой сонатной композиции. Это свидетельство предельной тематической экономности. Тематическая интонация *f* (хорал) — единственная «брошенная» в первой части: она появляется только один раз в середине побочной партии. Элемент *f* как бы ждет своего часа и обретает его в финале симфонии, становясь основой предъюктовой зоны.

Схема первой части Восьмой симфонии Шостаковича дает представление о главных «энергетических источниках» развертывания формы и о функции полифонии в ее становлении.

Экспозиция

$\lambda = 80$

a  
9т.  
с

вступл. = 1-я эл.  
гл. п.  
Паритетный  
контрапункт

b

8

с

2-я т. гл. п.  
Гомофония

[2] e (= разв. из a)  
17,5

от с (неуст.)  
полифония с неустойчивым  
положением рельефа

[4]  $\lambda$  —  
16,5

g—c

полкнижное прорастание  
+ контрапункт

[6] , т.2  $\lambda$  —  
15

c—g—e

линейное прорастание  
+ фоновый контрапункт

$\lambda = 72$   
[8] d  
9

e

[9]  $\lambda$  —

e—h

прорастание

[10]  $\lambda$  —

e—es—c—h

прорастание

поб. п.: 1-я ч. трехч. ф. Гомофония

[11] e  
d  
15

h—d—a

контрастный к-пункт.

[13] f +  $\lambda$

23

gis—c

хорал + монодия

[16]  $\lambda$ —g (= акар., сека.)

11

es

закл. поб. п.

поб. п.: середина трехч. ф.

поб. п.: репр. трехч. ф.,  
гомофония

Разработка

$\lambda = 52$

[17] a  
g (разв.)  
6

d

материал a в линии  
+ контрапункт из g

[18]  $\lambda$  (прорастание)  
g (разв.)  
9

a

контрапункт

[19]  $\lambda$  +  $\lambda$  (+ разв. e)

4 [6(7+9)]

от a—неуст.—

полифония

первая фаза разработки

(+1т.) [22] е(разв.) + в(канон)

3 + 3  
гомофония. Предыкт

е

d

7 + 5

первая кульмин. разработки  
Двойной канон

и = 116  
[25] и(diminut.)  
и(augm.)  
18

контрапункт —

[27] d  
+ новый х-кт  
7

с—с—

[28] т.5 d  
и(х-кт)

8

Вторая кульмин. разработки  
и = 13-голосный канон

вторая фаза разработки

и = 96

[29] т.2 в  
35

с — dis — d — cis  
генеральный предыкт. Кульмин.  
плато. Канон

+ в(разв.)

18

cis—g

Вершина динамич. развития  
третьего этапа разработки

третья фаза разработки

Реприза

и = 80

[34] а  
14

с

генеральная кульминация. Выключение полифонии

и = 56

(+1) [35] и: (пропастан. из мотива каленции)

39

es — g-d- des

слово гл. п. в репризе. Монолог С.-ingl.  
Гомофонно-монологическая фактура

и = 72

[38] d (вар.)  
11

с—

гомофония

[39] т.2 е  
13

полифония

[41] d  
16

f

подвижной х-кт при сохранении  
гомофонии

и = 80

[43] а  
8

с—

точный повтор —  
реминисценция

и = 56

+b (inv.) →  
18

с—

обращенное проведение  
2-го эл. гл. п.

Сода

Сходство с первой частью Пятой касается коренных свойств композиции: 1) трактовка краткой (афористичной) темы вступления как первого (и важнейшего) элемента главной партии; 2) динамическая (векторная) природа главной партии и безвекторная — побочной; 3) остро выраженный сопоставительный контраст полифонического изложения главной партии и подчеркнутого гомофонного побочной сферы; 4) совмещение генеральной кульминации с началом репризы и образование большого кульминационного предъикта с помощью канонической имитации; 5) использование двойного канона для вершинных динамических провозглашений; 6) трехчастная структура побочной партии; 7) исключение полифонии в репризном проведении главной партии.

Всё это сходства, лежащие на поверхности. Но существуют сходства, скрытые во внутренней природе формы и связанные с преобладанием полифонических сил в развертывании композиции. Во-первых, это структурная ясность макроконструкции при синтаксической слитности фаз развития. «Демаркационные линии» отчетливы на границах главной и побочной сфер в экспозиции (репризе), между экспозицией и разработкой, между фазами разработки (в данном случае, в отличие от Пятой, их три, и это три мощных динамических волны), при переходе к репризе, которая является новой и вершинной ступенью смыслового преобразования главной темы. Однако каждая более локальная синтаксическая зона — это абсолютно слитная структура, где возможно лишь условное разделение на фазы (периоды полифонического развертывания) по признаку средования различных *initio* для прорастания. Да и на главных рубежах силы членения постоянно наталкиваются на противодействие «сил слияния». Реприза, к примеру, просто неотделима от разработки, как следствие от причины, и появляется она на гребне кульминационного восхождения. Но самый характерный пример — это начало разработок. И в Пятой и в Восьмой они однотипны по технике решения, и техника эта вытекает из полифонической природы формы. Есть два классических способа начала разработки — это либо возврат главной темы, либо перенос через границу (и слом — модуляционный, динамический, синтаксический etc.) материала заключения экспозиции. Средствами полифонии

Шостакович объединяет оба способа. Контрастный контрапункт решает эту проблему:

30a [1-44]

300 [200]

Piano

V. hr  
V. c.

C. b.

1-92

Musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is for Piano, Violin (V.le V.c.), and Cello (C.b.). The Piano part features a "una corda, secco" instruction. The Violin and Cello parts are marked "Pizz." (pizzicato).

Музыкальный фрагмент из оперы «Сказка о царе Салтане». Видны ноты для ПIANO и Кор (F). Под нотами для Кор (F) и ниже указаны русские тексты: «Тема гл. партии в увеличении» и «Контрастная на материале поб. партии».



17

Adagio



Отметим еще одно неожиданное преломление полифонической традиции — инверсию тематического материала. Неожиданное потому, что инверсия применяется исключительно для создания эффекта окончания, завершения формы. К тому же мелодическое обращение дается в условиях строгой гомофонии (см. инверсию главных тем в кодах Пятой и Восьмой). В репризе Восьмой находим еще и «пространственную инверсию» в побочной партии: вертикально-подвижную перестановку фигуры и фона (и это в условиях чистой гомофонии!), когда побочная тема звучит у виолончелей (41).

Но самым фундаментальным свойством этой формы, родившим ее с первой частью Пятой, является опора на иктонационное прорастание. Однако здесь же коренятся и различия, придающие каждой композиции индивидуальный облик. Приведенные выше четыре основных импульса для вариантного роста линий (пример 29) не исчерпывают всех *initio*. Для особых ситуаций в качестве *initio* привлекаются срединные мотивы экспозиционных развертываний. На-

пример, заключение экспозиции (см. пример 306) возвращается в преобразованном виде ( $a_1 = g$ ) срединные секвенции из темы вступления:



Контрапункт, который сопровождает главную тему в начале разработки, «продолжает» инерцию экспозиции на протяжении долгого времени (см. [17]–[18] — прорастание из  $a_1 = g$ ). Но самый замечательный пример «извлечения» *in situ* для обновленного прорастания встречаем в репризе главной партии, когда происходит внезапный динамический сдвиг и начинается долгий рост линии из мелодического каданса-завершения темы вступления:



Такого преобразования в репризе первой части Пятой нет. Не встретится там и столь обнаженная техника прорастания, примененная последовательно на всех этапах формы Восьмой.

Отметим еще несколько отличий в двух формах, построенных на сходном техническом (и эстетическом) основании. Побочная партия в Восьмой также трехчастна, но в середине вспыхивает активная полифония, и новый контрапункт к повторяемой теме побочной партии оказывается важнейшим тематическим элементом (его начальный мо-



тив — initio e). Побочная сфера Пятой содержит полифонизацию только в репризе. Любопытно, что в Восьмой интонация главной партии также определяет все последующее. Но здесь к тому же главная партия открыто превосхищает гомофонию побочной, причем конкретную фактуру.

Разработка в Восьмой имеет три этапа — три волны, каждая из которых завершается грандиозной кульминацией. Пропорции фаз тяготеют к симметрии: 53 т. — 48 т. — 53 т. Но заключительный этап — кульминационное плато. Оно синтаксически слитко (35+18 т.). Первый же этап разработки синтаксически дробный: 6+9+4+7+9+6+7+5... Знак +, конечно, говорит об условности этих фазовых границ. Подобная условность синтаксического членения свойственна всей разработке. И еще: разработка в Пятой начинается сломом темпа. При всем сходстве темпового решения формы (см. схему) в Восьмой поначалу темп сохраняется, но остро возрастает ритмическая плотность партитуры. Холодные низкие флейты в проведении темы вступления (после струнных), когда оба контрапунктирующих во вступлении голоса темы вытягиваются в одну линию, — сильнейший смысловой контраст. Собственно, начальная экспрессия разработки и есть главное противопоставление экспозиции (в этом сходство с Пятой). Но сохранение темпа и операции исключительно с ритмической и фактурной плотностью — отличительная черта именно этой формы. Важно, что каждая кульминационная вершина (к которым подводят волны прорастаний) оформляется средствами канонической имитации. Этот прием экономится специально для данных ситуаций. И если в Пятой канон (за исключением двойного от ц. [32]) всегда был однотипным, то здесь они все разные. Первая кульминация — [23] — двойной канон на материале середины побочной партии. Вторая ([28]) — 13-голосный канон с пропостой, произведенной от а, — образец комбинаторно-сонорной полифонии, служащей экспрессивным фоном для проведения ритмически сжатой («хричащей») побочной темы. Третья кульминация — это динамическое плато, громадный кульминирующий предьикт перед генеральной кульминацией (репризой) — выполнена в октавном каноне на материале b и на ритмоостинато.

Наконец, последняя подробность. Материал *b* уводится из репризы в коду, которая замыкает форму точным повторением (но с инверсией *b*) начальных (опорных) тем главной партии. То, что материал *a* дается в репризе дважды, предвосхищает рондальность финала. Но ощущения рондальности не возникает: этому мешает коренное переосмысление *a* в репризе (и. 34). Рондальность остается лишь внутренней предпосылкой формы.

Все эти индивидуальные свойства формы первой части Восьмой симфонии Шостаковича свидетельствуют о пластичности формообразующего принципа, названного нами вариантным (интонационным) прорастанием. Сравнение первых частей Пятой и Восьмой симфоний говорит о способности прорастания формировать различные композиционные планы. Эти сравнения можно продолжить с Десятой, Шестой симфониями, где техника интонационного прорастания рождает совершенно иные конкретные формы (в первой части Шестой вообще образуется сложная разновидность трехчастной формы, лишь отразившая сонатность).

Масштабные формы симфонического плана опираются на несколько тематических импульсов к прорастанию. Формы камерного плана также могут строиться на базе интонационного прорастания, иметь полифоническую природу, но при этом они чаще всего опираются на один тематический импульс (*initio*), максимум на два. Однако сама по себе техника прорастания и здесь может выражаться весьма разнообразно. Выше мы отмечали различие между прорастанием на основе тематически-концентрированного развертывания (в экспозиции) и разработочным прорастанием на основе комбинационных перестановок различных экспозиционных элементов. Сюда можно добавить прорастание неиндивидуализированных продлений (выход в «нейтральные» ритмо-мелодические движения), прорастание из предельно обобщенных (ритмоэнергетических) импульсов, прорастание из имитационного импульса, когда подобные *initio* (пропоста и респоста) почти одновременно рожают разные продления. Возможно контрастное прорастание из унисонного зачина (развитие гетерофонных предпосылок) и пр.

Итак, полифония сообщает сонатной форме удивительную пластику и мощь экспрессивного развертывания композиции. Она удовлетворяет всем нормам сонатной разработочности, рождая неслыханной силы динамические нагнетания и обеспечивая полновую драматургию. Она сливает отдельные разделы в единое развертывание монолитной формы, создавая впечатление композиции крупного плана, широкого симфонического дыхания.

Прорываясь окончательно в сферу тематизма, полифония определила дальнейшие пути развития сонатной формы. Однако меняя очертания формы, которую она организует, она меняется сама в своих качествах. Масштаб экспрессии высказывания рождает новые гармонические нормы, по существу менее регламентированные, что способствует чрезвычайному усилению линейного начала, включению полифонии в сонорику. Увеличивается интонационная многокомпонентность полифонических комплексов. Контрапунктирование группами голосов становится нормой. Мелодически подвижные полифонические пласты необходимы в кульминационных нагнетаниях.

Включение в сонатную композицию футурованных форм в большинстве случаев сопровождается эффектом «переменной функциональности» заключительной части разработочной фуги, которая открывает собой репризу всей сонаты. Это также заставляет воспринимать репризу как продолжение развития, как новый этап разработки. Эти и другие качества полифонической сонатности, сконцентрированные в творчестве Шостаковича и Хиндемита, достаточно ярко заявляют о себе в творчестве Бартока, Онеггера, Стравинского и многих других, творивших в первой половине XX века. И несмотря на то, что к концу столетия сонатная форма (в том числе и ее последняя модификация — полифоническая соната) теряет былую актуальность, ее универсалии вовсе не сходят с авансцены. Опыт того же XX века говорит: творческая эволюция непременно возвращается к центральным узлам художественной истории и по-новому актуализирует ее важнейшие обретенные.

## ПРЕЛОМЛЕНИЕ СОНАТНОЙ ФОРМЫ В ЖАНРЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТА

### Классицистский тип формы

В музыкальном обиходе весьма распространено выражение «концертная форма». Это достаточно устоявшееся понятие, определение которого, однако, не откристаллизовано, ибо дается, в сущности, по одному главному признаку: сотрудничество оркестра и сольного инструмента (инструментов). Латинское слово *concerto* означает «состязание», а в итальянском языке — «согласие». «Состязание в согласии» действительно передает основополагающую сущность жанра на всем пространстве его исторического существования.

Отношения солирующего инструмента (инструментов) и ансамбля (оркестра) создают специфические свойства формы композиции. Однако последняя испытывает при этом воздействие конкретных отстоявшихся форм: сонатной, вариационной, рондальной и других. Они вступают во взаимодействие с *принципом концертности*, и в конечном итоге вышеназванный принцип оказывается прежде всего определителем *жанра*. Сам же контур композиции в большинстве случаев естественно совмещается с какой-либо устойчивой структурой музыкальной формы. Таким образом, понятие «концертная форма» привлекается для указания на жанровое оттенение, на специфичность трактовки универсальных (и конкретных) принципов формообразования.

Зрелая сонатная форма — детище классицизма, поэтому классицистский концерт дает первые *законченные* примеры концертной трактовки сонатной формы. Более того, в это время действительно складывается специфический тип сонатной формы, который по праву можно назвать *концертной формой*, но с одной оговоркой: это всегда будет концертная *сонатная* форма. Первым и важнейшим определяющим признаком такой формы является так называемая двойная экспозиция. Это означает, что вступлению солиста предшествует долгое оркестровое звучание, которое строится по законам сонатной экспозиции (с соответствующим соотношением тематического материала). По мере развер-

тивания начальный оркестровый раздел утрачивает черты вступления и обретает черты оркестровой экспозиции. Вслед за нею наступает вторая экспозиция, где ведущая роль отдана солирующему инструменту. Она еще в большей мере соответствует нормативам сонатной экспозиции: как правило, усиливаются (или возникают впервые) функции связующих и заключительных построений. Частично эти функции могли быть показаны и в первой экспозиции, но полное их раскрытие экономится для второй, которая (по сравнению с первой) предстает как законченная экспозиционная структура.

Спаренная экспозиция имела три «нормативных» условия. 1. Оркестровая экспозиция завершалась, как правило, в главной тональности и побочный тематизм чаще всего не покидал ее, хотя и мог «зацепить» побочную тональную сферу. 2. Вторая экспозиция (с участием солирующего инструмента) обязательно превосходила по объему первую, структурно была более «доведенной» и непременно завершалась в побочной тональности; экспозиционное соотношение *tutti* — *solo* решалось всегда в пользу *solo*. 3. Конкретный тематический материал двух экспозиций обычно различался в одной из ключевых зон: либо главная, либо побочная партии второй экспозиции как бы неожиданно вводили новый материал; возможно также острое контрастирование иных разделов экспозиции (прежде всего заключительных).

Первое условие двойной экспозиции обеспечивало единство спаренной экспозиционной зоны, имеющей одно (единое) окончание в побочной тональности. Второе обеспечивало эффект постепенной стабилизации («укрепления») формы. И наконец, третье условие связано с привнесенным «элементом неожиданности» и, как следствие, — эффекта импровизационности. Последнее — важнейшая предпосылка экспозиции, порождающая две особенности формы: «нормативное» изобилие тематизма (как бы импровизируемое) и каденция солирующего инструмента в конце формы — собственно импровизация, окончательная реализация экспозиционной предпосылки.

Конечно же, разработка концертно-сонатной формы всегда строилась с учетом особенностей экспозиционной

зоны. А главной особенностью двойной экспозиции был своеобразный «перенасыщенность» тематизма. Отсюда и забота композитора, связанная с выбором материала для развития. Здесь нет каких-либо жестких правил, кроме одного: весь материал двойной экспозиции никогда не воплощается в пространство разработки. Вообще говоря, это общее правило сонатной формы (неиспользование *всего* материала экспозиции в разработке). Но в данном случае перед композитором стоит проблема выбора и предпочтения по отношению к главным, опорным тематическим построениям, которые могут быть контрастны в разных экспозициях. И здесь не существовало предписаний. Могли быть воплощены и оба контрастных материала, соответствующих, скажем, главной или побочной партия. Но тогда опускались различные новые тематические элементы. Однако нередко действовал «принцип предпочтения»: для разработки привлекался один из контрастирующих материалов. Второй же «экономился» для репризы, где он мог быть подан в развитии и динамизации.

Введение в разработку нового материала, столь обычное в «нормативной» сонатной форме, здесь встречается несколько реже. Это связано все с тем же «перенасыщением» экспозиционных тематических накоплений. Новый материал почти никогда не вводится как собственно тематический, предназначенный для развития в разработочной зоне (подобно тому, как это происходит в первой части Третьей симфонии Бетховена). Здесь это чаще всего эпизод, который, в частности, может быть расположен на месте предъикта, либо в иной фазе разработки, помещенной во второй ее половине. Материал этот чаще всего несет в себе контраст на основе производности от каких-либо тематических импульсов экспозиции. Однако производность в этом случае должна вуалироваться, чтобы доминировал эффект новизны.

Соотношение *tutti* — *solo* еще более очевидно сдвигается в пользу преобладания звучаний с солирующим инструментом. Чисто оркестровые эпизоды строго экономятся. Возможно привлечение оркестрового звучания в конце второй экспозиции, но чаще оно открывает разработку в качестве ее вступительного раздела. Иногда подобный эпизод помещался сразу за первым синтаксическим разделом разработки, где звучал солирующий инструмент. Возможно

помещение оркестрового эпизода в конце разработки (на месте предъикта), если реприза начинается звучанием солирующего инструмента. Но вообще перенесение оркестрового звучания (без участия солиста) через основные рубежи сонатной формы возможно (например, чисто оркестровое окончание экспозиции и оркестровое же начало разработки — явление встречающееся). Важно, что фрагменты чисто оркестрового звучания в разработке значительно лаконичнее экспозиционных.

Так называемый «гармонический эпизод» чаще отсутствует в разработке (или переносится в репризу). Это также следствие «перенасытка» экспозиционного тематизма. Но это не значит, что подобные эпизоды невозможны. Неоднозначно может решаться и проблема предъикта. Он может быть тематически определенным (то есть узнаваемый как прямо связанный с одним из тематических комплексов), он может содержать относительно самостоятельный (но не слишком индивидуализированный) материал, может быть тематически нейтрален и опираться на «общие формы звучания».

Реприза вновь выдвигает проблемы выбора материала. Если спаренная экспозиция содержит тематические отличия в идентичных партиях, то реприза никогда не воспроизводит полный объем тематических накоплений двух экспозиций. Каких-либо жестких рекомендаций для выбора здесь не существует. Регулятором выступает разработка: если в ней, к примеру, преобладал тематический вариант главной партии из второй экспозиции, то репризу предпочтительнее начать первым ее вариантом. Важнейшим обстоятельством репризы является повторение тем, звучавших исключительно в оркестровой экспозиции, но теперь с участием солирующего инструмента. Последний может вести основной материал темы либо наладиться в виде яркого контрапункта, придающего новые оттенки.

Особый момент репризы — каденция солирующего инструмента. Она помещалась непосредственно перед окончанием формы. После нее обычно следовало небольшое оркестровое заключение (иногда вместе с продолжающимся звучанием концертирующего инструмента). В эпоху классицизма каденция сочинялась не композитором, а испол-

нителем. Бетховен, создавший по заказу эрцгерцога Рудольфа каденции к фортепианным концертам, не отказывал при этом другим исполнителям в праве на импровизацию. Наличие развернутой каденции в репризе окончательно сдвигает временное отношение оркестрового звучания и солино-концертирующего в сторону преобладания последнего. Это апогей самовыражения солирующего инструмента. Чисто оркестровое звучание чаще всего либо открывает репризу, либо завершает форму, либо размещается в начальной и финальной фазах репризы. В любом случае его протяженность по отношению к времени инструментального солирования будет меньше, чем в разработке. Дело именно в каденции — обширном инструментально-сольном импровизационном построении, включенном в «нормативно-предвиденный» текст репризы. Каденция способствует также временной сбалансированности репризной и экспозиционной фаз. Хотя продолжительность каденции не регламентирована, существовала традиция примерного временного соответствия меньшей из двух экспозиций. Конечно, это соответствие всегда было приблизительным и вообще могло легко нарушаться. Поэтому любые попытки установить какие-либо твердые пропорции (типа золотого сечения) в концертной форме беспочвенны.

Включение каденции принципиально отличает репризную фазу концертно-сонатной формы от экспозиционной. Для экспозиции важнейшим является контраст материалов и тональностей. В репризе внимание переключается на контраст состояний: «стабильное — мобильное» (по Денисову). Введение обширного «мобильного» участка формы — только одна из функций каденции. Но она влечет за собой другую: возврат к «разработочному состоянию». Новое развитие тематизма — главная задача импровизатора. И здесь ему не нужно искусственно создавать развитие *à la coda* (то есть развитие, показывающее конечное изжитие энергии и создающее предощущение окончания формы). Создать подобный эффект — сложная композиторская задача, решение которой не под силу исполнителю. Здесь все регулирует контекст формы. Как бы далеко ни зашел импровизатор в своем желании разработать темы концерта, само местоположение каденции (после всех репризных проведений) красно-



речиво говорит о последней (предфинальной) вспышке энергии. В результате каденция вместе с последующим заключением образует участок формы, соответствующий коде. Характерно, что финальное заключение не может претендовать на смысл коды в силу обычной краткости. Ощущение коды возникает, как правило, в слиянии каденции с заключением. Ощущение завершения как бы нарастает по мере развертывания каденции и ее приближения к заключительному посткаденционному построению. Разработочные моменты в принципе желанны в коде сонатной композиции. Особенность завершающего этапа концертино-сонатной формы, включающего каденцию, — в гипертрофии этой «заключительной разработочности».

Растянутость экспозиционной зоны, включение каденции, элементы диалогичности порождают качества экстенсивности классической концертино-сонатной формы, которая как бы наращивает количество крупных разделов: еще одна экспозиция плюс каденция. В результате концертная форма может иметь больше членящих моментов, чем обычная сонатная. Отсюда почти не встречающееся желание направить форму к единой (центральной) кульминации. Динамических кульминаций, как правило, бывает несколько. Они расположены в каждом макроучастке формы. Любопытно, что виртуозная каденция может содержать активный динамический всплеск, но он не будет воспринят как генеральная кульминация формы.

Классическая концертино-сонатная форма опирается на сложно организованную систему фигуристо-фоновых отношений. Эта система оказалась универсальной для всей последующей эволюции концертного жанра. Наиболее сложной здесь оказывается проблема соотношения солирующего инструмента и оркестра. Причем не во временной последовательности, а в единовремении. Сольный инструмент, симболизирующий индивидуально-личностный «знак», может противостоять оркестровому материалу (то есть семантическим знакам оркестрового пласта), может дополнять оркестр, сливаться с ним в «смысловом унисоне» и, наконец, подчинять его, низводя до уровня простого аккомпанемента. При этом сольное звучание всегда выделено и всегда предстает в роли фигуры. Но эта фигура может монополично владеть зву-

ковым пространством, а может обнаружить себя в системе «полифигурных» связей. Последняя особенность превалирует во времени формы, создавая атмосферу «диалогичности», столь свойственной жанру. В широком смысле понятие «концертный принцип» — это контрапунктический принцип. Материал солирующего инструмента свободно переходит от собственно тематического содержания к импровизационно-контрапунктическому, не теряя уровня экспрессии. Сама техника образования линии (пласта) солирующего инструмента вбирает в себя опыт барочной контрастной полифонии и технику орнаментальных вариаций. Фактурное варьирование тематических посылок у сольного инструмента становится важнейшим способом развития наряду с контрастно-контрапунктическими его функциями. Выделение солирующего пласта связано не только с тембро-тесситурными его характеристиками. Важнейшим обстоятельством здесь оказывается ритмическая плотность. Почти на всем протяжении совместного с оркестром звучания линия солирующего инструмента значительно превосходит по ритмической плотности оркестровый пласт, олицетворяя главный ритмический нерв формы.

Рассмотрим несколько классицистских образцов формы, дабы представить себе пластические возможности этого типа композиции, его способность к видоизменениям, вариантам и индивидуализации.

Сначала для сравнения приведем схемы форм первых частей двух фортепианных концертов Гайдна (здесь и далее в схемах фиксируются лишь опорные вехи тонального плана формы).

#### Гайдн. Концерт для ф.-п. с оркестром D-dur

##### Первая экспозиция (оркестровая)

a	b	c (от a)	d
11т.	9	18	(+1) 10
D	D — A	A	D
гл. т.	св. постр.	поб. т.	закл. постр.

##### Вторая экспозиция (с участием ф.-п.)

a	b	ac	+	e	+	ac(разв.)	f
11	9	7	+	8	+	7	12
D	D—A	A—				h—A	a—d—aA
гл. п.	св. п.	поб. п.	_____				закл. п.

# Разработка

a (разв.)	a + f (Tutti)	a (тема)	a (тема)
10 (+1)	14	6	5
A - D - A	A - c - D - h - Fis	h	D

ложн. репр.

a (разв.)	d (разв.)	предыкт	Реприза	a (тема, Tutti)	a (тема, Piano)
12 +	8	17	6	5	
D d a e	Fis - D	дом. D	D —		

Гармонический эпизод

b	a	e +	ac	f	a	Cadenza	d
9	7 (+1)	16	6	11	6 ↓		5
D		гарм. эп.		d ↓	D изз.		D
				изз.	переход		закл., Tutti

## Гайду. Концерт для ф-п. с оркестром G-dur

### Первая экспозиция (оркестровая)

a	b	c
9	8	8
G	G - D - G	G
гл. п.	поб. п.	закл. п.

### Вторая экспозиция (с участием ф-п.)

a	d	e + f	g
13	5 (+1)	18	16
G	C - D	D —————	d - неуст. — D
Гл. п.	св. п.	поб. п.	

### Разработка

a + c	a + f (разв.)	a (вар.)	f (разв.)	b
19	3 + 20	4 +	5	9
D — G a D	D d	c —————		e — G
Tutti	Piano + Orch.			

### Реприза

a +	a	d (разв.)	b	f
3	3	14	3 +	13
G —		гарм. мобильная зона	G	дом. a G,
Tutti	Piano + Orch. —			дом. предыкт

g (разв.)	Cadenza	b + c
18	10	
g-c-G		G
		закл. Tutti

Сравнение схем показывает очевидное сходство принципа, по которому организованы обе формы. В обоих случаях главная партия во второй экспозиции идентична первой по материалу, но обогащается звучанием сольного инструмента. В обоих случаях вторая экспозиция вносит глубокие изменения в сферу побочной и заключительной партий. Причем контраст оказывается глубоким, происходит принципиальное обновление материала. В концерте D-dur (первая схема) новый материал в побочной сфере вводится не сразу, а подается как «слив» в побочной партии (элемент е). Различие между элементами d и f (заключительными партиями двух экспозиций) также разительно. Аналогичный контраст заключительных партий наблюдаем в двусонной экспозиции концерта G-dur (различие между элементами e и g). Но в этом концерте (см. вторую схему) вторая экспозиция после повторения главной партии обновляет весь свой ход, порывая с материалом первой экспозиции (ср.: D-dur — a b e ; G-dur — a d e f).

Отметим и общие «нормативные» свойства: размещение Tutti в началах реприз и в заключительных построениях. Обязательно также присутствие Tutti в началах разработок. Но если в концерте G-dur Tutti открывает разработку, то в концерте D-dur оно является вторым синтаксическим разделом разработки. И здесь Tutti служит активному развитию, а не обычному провозглашению темы. Очевиден также избирательный подход к материалу двух экспозиций для использования его в разработке и репризе. Для разработки используется минимум тематических элементов (по три; в концерте G-dur разработка включает также новый материал — h). Концерт D-dur в репризе содержит все тематические элементы двух экспозиций, но в ином порядке следования и без отдельного показа элемента с первой экспозиции. Концерт G-dur также исключает из репризы наиболее контрастный элемент второй экспозиции — e. Он вообще (что весьма редко!) появляется в форме лишь один раз, видимо специально для создания эффекта контрастного оттенения второй экспозиции. Это, однако, не исключает возможности вариантного повторения данного элемента в каденции. Практика активизации «брошенных» и неиспользованных

тематических элементов экспозиции и импровизируемой каленции была весьма распространена.

На фоне сходств легко увидеть различия, демонстрирующие способность формы к индивидуализации. Форма первой части концерта G-dur представляется более строгой. Действительно, в концерте D-dur мы видим несколько нетипичных особенностей: многократное возвращение главной темы а в ее начальном конструктивном облике, наличие ложной репризы, введение гармонического эпизода помимо разработки еще и в репризу. Все это признаки рондальности, которые, однако, не довлеют в этой концертно-сонатной структуре, но приносят ощущение «игры с формой», которая всегда таит элемент неожиданности. Строгая форма концерта G-dur также содержит свои специфические особенности: «брошенные» тематические элементы (экспозиционный — е и нововведенный в заключительной фазе разработки — h). В принципе это почти невозможное обстоятельство в сонатной форме Гайдна, где все экономится и, как правило, ничто не оказывается «забытым». Но здесь соната-концерт, и подобное обращение с материалом резонирует главному генетическому предрасположению жанра: стремлению к импровизационности. Только в импровизируемом процессе можно «бросать» материал, не вспоминая о нем впоследствии.

Следующие примеры из Бетховена показывают, сколь различны могут быть варианты решения подобной формы (здесь и далее тональный план зафиксирован лишь в виде основных опор).

#### Бетховен. Концерт для ф-п. с оркестром C-dur

##### Первая экспозиция (оркестр)

a	A)b	c	B)d
46 (15+1+16+6+9)	26 (6+3+4+3+10)	13 (+1)	21
C —————	Es f	g-c	d-c-g-F-C
гл. п.	поб. п.		закл. п.

##### Вторая экспозиция (с участием ф-п.)

e	C)a + f	g	B)b	d + d1 + b	E)c (паза, Tutti)
11(+1)	15(+1) 11	10	20 + 7(+1)	17 + 18 + 20(+1)	20(+1)
C —————	g	G —————			
гл. п.	св. п.	поб. п.			закл. п.

Cadenza

<sup>d</sup>  
13 (Tutti)  
C  
Загл. постр.

В отличие от примеров из Гайдна здесь именно в главной партии второй экспозиции вводится совершенно новый материал. Это центральная «неожиданность» экспозиционной зоны концерта. Вторая главная тема — лирическая альтернатива героической первой. И обе темы равно индивидуальны.

33a Allegro con brio Op. 6

Tutti

6

Piano solo

Отличительная особенность этой формы, однако, не в том, что главные партии двух экспозиций различны. Уникальность в *единичном* появлении второй главной темы (элемента е). Конечно же, подразумевается, что каденция «вспом-

нит» этот материал (так оно и происходит в бетховенской трактовке каденции). Однако выписанный текст концерта проводит эту тему только в начале второй экспозиции и не вспоминает о ней ни в разработке, ни в репризе. Важно, что материал *e* воспринимается как производный от побочной темы — *b*, отчего вторая экспозиция (где побочный материал заимствуется из первой) представляется более монолитной. Если бы Бетховен не сохранил и в ней элемент *a* и не добавил новые элементы (*f* и *g*), она оказалась бы менее контрастной. В результате вторая экспозиция (как и у Гайдна) — более сложно организованная структура.

В разработке (как и в рассмотренных концертах Гайдна) вводится новый материал (элементы *i*, *k*). Заметим, что в обычных сонатных формах Бетховена это встречается далеко не всегда, а Гайдну (в отличие от Моцарта) вовсе не свойственно. Но это уже общая особенность *концертной* сонатной формы. В данном случае накопление в разработке новых элементов как бы оправдывает однократное проведение второй главной темы (*e*) и создает образ «импровизируемой формы». А это одна из главных характеристик жанра концерта, сохранившаяся в его эволюции.

Наконец, реприза: она может содержать акцент на синтезе материала двух экспозиций (как это было у Гайдна), но может избрать одну из экспозиций в качестве основы, лишь оттеняя элементами второй. В данном случае Бетховен избирает этот второй путь. Ход материала в репризе до-мажорного концерта повторяет оркестровую экспозицию с двумя нюансами: Tutti чередуются с Solo, а заключительная зона перед каденцией объединяет обе (разные) заключительные партии. К этому добавляется и третий нюанс — Cadenza. Ей предшествует подготовка — *a*(=*c*1), и сама каденция, согласно «правилу», включает «забытые» тематические элементы экспозиции и разработки. В результате и здесь, и в других случаях реприза отличается качествами синтетичности. Правда, иногда лишь одна каденция (реализация которой к тому же зависит от воли и сообразительности исполнителя) символизирует эту тенденцию к синтезу (см. ниже схему концерта для скрипки с оркестром G-dur, № 3 Моцарта).

Итак. Изменение хода второй экспозиции — «норматив» концертной сонаты. Однако (хотя и в редчайших случаях) это может не затрагивать самого тематического материала, а касаться лишь масштабно-синтаксических параметров. Примером тому может служить подлинный шедевр концертно-сонатной формы — первая часть концерта для скрипки с оркестром D-dur Бетховена:

**Первая экспозиция (оркестр)**

a + a <sub>1</sub>	+ b	c	d	e + e <sub>1</sub>	f
1+16	10	7	8	34 (8+18+8)	12
D—	B-g-A-d	d	D(d)—		
Гл. п.	сдвиг	закл. гл. п.	поб. п.	сдвиг	закл. п.
	в гл. п.	и связка		в поб. п.	

**Вторая экспозиция (с участием V-no solo)**

Вступит. соло V-no.	a + a <sub>1</sub> + b	b (разв.)	e	f + a <sub>1</sub> (разв.)
13	16 10	10	34(8+26)	46
дом. D	D—		A(a)	A—
		закл. гл. п. и	поб. п.	закл. и пер-
		переход к поб. п.		еход к разв.

**Разработка**

c	d	e + e <sub>1</sub>	f
7	8	25 + 8(+1)	12
F-d-a	E-a	A - a - F—c—c—	
Вступит. к разв.			
Tutti—			

**Вступит. соло V-no (вар.)**

16(+1)	a (разв.)	g	h
c—	30	26	9
	h-e-g	g-Es-d	дом. D
		лирич. центр	предыкт
		формы	

**Реприза**

a (Тutti) +	b (разв.)	e	f	c + d	Cadenza	e + f
16	4(орк.)+32	34	45	Орк.=7+7		12 12+1
D	D-g-e-B-A-d	D—	B-g A-dD		D—	
					Coda	

Главный «норматив» формы вроде бы соблюден: вторая экспозиция (с солирующим инструментом) превосходит оркестровую (88 т. и 135 т.). Однако по количеству тематических элементов первая экспозиция богаче (ср. ряды бук-



венных индексов, показывающих именно тематический материал: 1 — a b c d e f; 2 — a b e f a). Очевидно, что объем второй экспозиции возрастает благодаря подключению разработочных эффектов (развитие элементов b и a). Но самая главная особенность всей экспозиционной юны — отсутствие новых тематических элементов во второй экспозиции.

Разработка будто повторяет ход двойной экспозиции. Она тоже состоит из двух разделов (60 и 65 т.), притом первый — чисто оркестровый, а второй с участием solo. Но поразительно другое. Оркестровый раздел разработки *точно* повторяет ход материала и пропорции первой экспозиции (также чисто оркестровой) от элемента e: c d e f. Но тот же материал и синтаксис (особенно наглядно это показывает побочная партия) налагаются на крайнюю неустойчивость модуляционно-гармонического плана. Второй раздел разработки открывает вступительный ход V-по Solo из второй экспозиции, после чего дается развитие a. В сущности, на большом временном протяжении выстраивается точный повтор следования материала двойной экспозиции: c d e f — Solo v. — a. Но в разработке вступительное соло скрипки дается в c-moll, а последующее развитие a — минорная и модуляционно неустойчивая альтернатива (то есть типичная разработка). Повтор вступительного solo не создает ощущения ложной репризы. Здесь лишь *ожидание* репризы, вместо которой наступила активнейшая разработка, приведшая наконец к новым состояниям (g и h). Реприза снова (и строго) возвращает экспозиционные порядки, охватывая *весь* материал, и лишь каденция вносит элемент неожиданности в строжайшую ротацию материала экспозиционного раздела формы, да заключение сохраняет присутствие солирующей скрипки, отказавшись от ритуального оркестрового отыгрыша.

Зачем это? Видимо, для придания столь динамичной форме, как сонатная, черт экстенсивности. Это пример *конкретного* решения проблемы лиризации сонатной формы и один из высших образцов индивидуализации универсалий концертно-сонатной композиции.

Конечно, разработка в первой части скрипичного концерта Бетховена — пример предельно сдержанного отноше-

ния к тем самым «знакам импровизационности», которые столь характерны для этого жанра. Лишь в конце разработ-  
 столь характерны для этого жанра. Лишь в конце разрабо-  
 ки возникают принципиально новые образные значения. И  
 они связаны с обновлением материала. А вот концертно-со-  
 онни связаны с обновлением материала. А вот концертно-со-  
 онатная форма Моцарта может абсолютно воплощать тен-  
 денцию жанра (и формы) к обновлению материала в разра-  
 ботке. Схема скрипичного концерта № 3 ясно показывает  
 это<sup>21</sup>.

**Первая экспозиция (оркестр)**

a	b	c	d
10	8	7(+1)	12(8+4)
G	G-D-G	G	G-D-G
гл. п.	2-й эл. гл.п.	поб. п.	2-й эл. поб.п. =
	связ. постр.		закл. постр.

**Вторая экспозиция (с участием V-но)**

a	e	+ f	c	+ d	b
1) 10+3	2) 13(+1)	3) 12 10	4) 7(+1)	13	5) 9(+1)
G	G-D-A	D	D		
гл. п.		св. п.	поб. п.	сдвиг и закл.	закл. п.
				в рамках поб. п.	

**Разработка**

e	h	i	h	g	h	g	i (разв.)	d (закл.)
3 т. до 6) 10 4	5	4	6	6	7) 13 14	4		
d	a	e	c	C	DG	предыикт		

**Реприза**

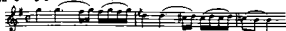
a	e	+ f	c	d	Cadenza	b(Tutti)
8) 10+3	9) 13	10) 10 (+1)	11) 7(+1)	13+5 (Tutti)		10
G						

Двойная экспозиция здесь устроена весьма типично.  
 Обновление материала во второй экспозиции, ее структур-  
 ная доведенность и расширение объема — все это универ-  
 сальные признаки. Реприза точно (исключая тональный план  
 и каденцию скрипки) повторяет вторую экспозицию с не-  
 большими структурными изменениями элемента d. И это  
 тоже типично. Индивидуальный знак формы здесь заклю-  
 чен в разработке. Мы видим полное обновление материала

<sup>21</sup> Здесь, как и в других подобных схемах, тональный план фиксирует  
 лишь опорные вехи без детализированной привязки к структурным раз-  
 делам.

(лишь элемент *d* из экспозиционных зон повторяется в конце как знак завершения структурного раздела, ибо он, как рифма, всегда несет подобную функцию). Вместе с тем этот раздел не воспринимается как «эпизод вместо разработки» в силу его структурной свободы, синтаксической слитности, а главное — в силу производности материала, его очевидной зависимости от экспозиционных *initio*. Самые характерные интонации разработки, при всей их новизне и индивидуальном обаянии, — всего лишь синтетические производные от экспозиционных мотивов. Вот один из примеров: главная (новая) тема разработки (элемент *g*) образуется от вариантного слияния *initio* главной и побочной тем:

34а [Allegro] Эл. *e* (гл. тема)



б Эл. *c* (поб. тема)



в Эл. *g* (нов. тема в разработке)



И вероятно, никто, подобно Моцарту, не владел искусством обновления материала разработки при сохранении собственно *разработочного ощущения*, эффекта *развития* экспозиционных накоплений в условиях экспонирования новых тематических идей. Это один из важных заветов великого мастера, ставших универсально значимыми. Опыт Моцарта, который видится основополагающим, указывает, что техника «разработочного экспонирования» базируется на использовании относительно «твердых» тематических (а порою и синтаксических) структур, но с качествами, характерными для срединности (в контексте моцартовского стиля это зыбкий тональный план, слитность течения и нежелание цезурно очерчивать синтаксические грани, подключение мотивной разработочности и т. д.). В приведенной схеме знаки +, постоянно присутствующие в разработке, при-

лааны обозначить именно более высокий уровень слитности развертывания.

Описанная выше концертно-сонатная форма с двойной экспозицией имела яркую, но достаточно краткую историю. Это не означает, что романтизм полностью отвергает классицистскую форму (достаточно вспомнить концерты Шопена). Вместе с тем Мендельсон отказывается от идеи двойной экспозиции, меняет традиционное место каденции (см. ее размещение перед репризой в первой части скрипичного концерта). Однако даже поздние постромантические явления содержат рецидивы классицистской формы. Примером тому может служить концертное наследие Брамса.

Схема первой части фортепианного концерта № 1 (d-moll) И.Брамса дает великолепный пример мутации классической формы:

Первая экспозиция = Интродукция. Tutti, 66 т.

a	b	c (от b)
25	20	[A] 16 + 5
BEs d	d	b — d
1-й эл. гл. п.	2-й эл. гл. п.	quasi-поб. п.

Вторая экспозиция с солирующим ин-том. 152 т.

a + d	d	+	a <sub>1</sub> (канон)	+	b	b (разв.)
[A] 9 + 15	[B] 19	+	7 + [C] 6	+	18(+1)	[C] 8+7
B Es—d	d		d—B		d	переход в дом. F
оркестр	+ Klav. —————					

Poco più moderato

e	+	f	e <sub>1</sub>	+	f <sub>1</sub>	+	f <sub>2</sub>	f <sub>1</sub> (разв.) b (вар.)
9 Kl. Solo —		10+8	8		[C] 8		7	5 + 6 + 6+10
F —————		DesF						Des (o.p.As) FBF
основная поб. п.								закл. п.
1-й эл. поб. п.								

Разработка. 85 т.

Темпо 1

вст. (f+a)	a	a (разв.)	a	+	ba (разв.)
S	6	14	4		[C] 23
F	B	Ad—Ha	a		a — неуст. — H
динамич. контраст					острый динамич. слом

$d_1$	$d_1$	$d_1$
$\boxed{D} 9$	$10$	$9+5$
$h$	неустойч. переход	доминант. к d-moll

Реприза. 169 т. Poco più moderato

$a$	$d_1$	$c$ (нар.)	$e$	$f$	пронзв. от d
$\boxed{E} \text{ т. 2 } 30$	$\boxed{E} 14+$	$\boxed{F} 6+5$	$6+9$	$9$	$10$
Ad—неуст.	$d$			$D$	$\boxed{G} 8$
	связка				$B-D$

$e$	$f$ —————	Tempo I
$8$	$28 (7+2+19)$	Coda (d + a + d)
$D$	FisH—неуст.-D	$4 $
	закл. п.	$d$

Воистину Брамс куда как нагляднее проистекает из Бетховена, нежели из Моцарта. Никаких тематических обновлений в разработке у него нет. Экспозиционная зона предопределяет все. Множественность ее тематических элементов снова демонстрирует бетховенскую (по намерению и уровню выполнения) технику проистекаемости всех элементов из моноисточника, из первого тематического initio:

35a *Maestoso* Эл. a





Легко заметить, что ниспадающие секунды элемента *b*, секундовые «Lamento» элемента *d*, движение по разложенным гармониям элемента *e* и особая роль кварты в элементе *f* — все это заимствовано из интервально-ритмической структуры заглавного тематического комплекса (*a*). И это вполне вписывается в классицистские логические основы. Но вот пропорции двух экспозиций, нежелание «импровизировать с тематизмом» в разработке, отсутствие импровизируемой (и даже выписанной) каденции, монументальность, неведомая ранее масштабность целостной композиции — все это уже признаки иного подхода к концертно-сонатной форме. Здесь ощутимо приближение ее к собственно симфоническому решению. Слитная динамическая волнообразность преобладает над «составностью», неумолимая логика симфонического преобразования тематических импульсов отодвигает импровизационность и «свободное изобретательство» новых тематических элементов.

Разработочность вводится уже в экспозиционную зону (см. последовательность  $a_{\text{тематический}} - b_{\text{тематический}} - e - f - e_1 - f_1 - f_2 - f_3 - b_{\text{импровизационный}}$ ). Да и сама двойная экспозиция здесь лишь

отражение принципа, а не классическое его воплощение. Первая (оркестровая) экспозиция настолько меньше и структурно неразвитее второй, что производит смешанное впечатление: экспозиции и интродукции. И поскольку побочная сфера здесь показана лишь намеком, восприятие более склоняется к оценке первого оркестрового эпизода как интродукции. Тем более что собственно экспозиция тоже начинается оркестровым Tutti. Любопытно также, что вся огромная суммарная зона экспозиций и разработки соотносится с развернутой репризой почти в соответствии с золотым сечением. И это тоже знак симфонизации за счет ослабления импровизационности.

### **Эволюция концертно-сонатной формы. Опыт XX века**

Мендельсон был одним из первых крупных мастеров, кто отказался от двойной экспозиции. Последняя в принципе провоцировала тематическую расточительность, ибо допускала свободное (как бы импровизируемое) накопление тематизма и акцентировала экспозиционность. Отказ от двойной экспозиции достаточно глубоко реформировал концертно-сонатную композицию. Направленность реформы заключалась в усилении конструктивных и ослаблении импровизационных качеств в форме. Кроме двойной экспозиции исчезает также импровизируемая каденция. Весь ход сонаты-концерта контролируется волей композитора. Наличие развернутой каденции перестает быть обязательным атрибутом формы. В случае если каденция присутствует, она сочиняется композитором и трактуется как органически приданная форме ее неотъемлемая часть, имеющая инвариантную структуру и конструктивно выверенную функцию. Такие каденции чаще всего — зоны активной разработки, хотя и могут традиционно помещаться в разделе репризы. Но нередко каденции вовсе отсутствуют в концертно-сонатных формах романтического и постромантического времени. При этом они могут отсутствовать даже в формах, отразивших память о двойной экспозиции (рассмотренный выше концерт Брамса тому пример). Возможно

также раздробление каденции, ее своеобразное рассредоточение в форме. Все эти каденционные (сольно-инструментальные и квазимимпровизационные) участки формы также трактуются как *стабильные* (то есть органически вписанные в форму). Они лишь несут в себе память о мобильности, о свободной импровизационности, когда-то обязательной в жанре концерта.

Между тем даже в случае отсутствия каденционных или квазикаденционных моментов качество импровизационности вовсе не покидает форму, поскольку находит иные пути воплощения. «Образ импровизационности» проникает в систему отношений «оркестр — солирующий инструмент». Прихотливый, порою непредсказуемый ритм обмена тематическими рельефами, подключение «игровой» вариационности с использованием квазимимпровизационной орнаментики, фигураций и контрапунктов — все это восходит к традиции классицистской концертности. Но возникает и новая тенденция: концертно-сонатная форма заметно усиливает предрасположение к своего рода «монтажности» — острым слогам, сопоставительным контрастам, игровым переключениям, свободным сменам ритмоплотности и даже темпов<sup>22</sup>. Правда, это более свойственно музыке XX века. В XIX лишь намечается тенденция.

Итак, несмотря на сближение с собственно сонатной формой и усиление конструктивного фактора, образ импровизационности сохраняется в семантическом поле жанра концерта и особенно — в концертно-сонатной форме. Но в большинстве случаев речь идет именно о композиторском

---

<sup>22</sup> Н. Рыжкова связывает такой принцип формообразования с дискретным развитием, трактуемым как альтернатива *непрерывному*. На самом деле подобные формы могут отличаться абсолютным воплощением непрерывности. Но это не будет непрерывность волнового хода. Это будет непрерывность «континуального контрастирования», событийная непрерывность на основе синтаксической и семантической рубежности, преодолеваемой с помощью различных наклонений техники плавного перехода. Однако Рыжкова абсолютно права в том, что подобный тип драматургии природно соответствует жанру концерта. (См. статью Н. Рыжковой «О некоторых тенденциях формообразования в современной музыке» в кн. «Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности». Л., 1981, С. 54.)



воссоздании различными средствами «образа импровизации». Кстати сказать, далеко не всегда эти образы выдвигаются на ключевые позиции. Иногда они появляются фрагментарно, в качестве традиционного «жанрового знака», оттеняя твердую и совершенно предвиденную конструкцию формы. Опыт XX века, выраженный в устремлении к синтезу, сильно активизирует эту классическую тенденцию жанра. Новые выразительные средства позволяют к тому же прямо использовать мобильные (по Денисову) приемы музыкальной речи (например, различные типы алеаторики), природа которых базируется на импровизационном начале.

Отказ от двойной экспозиции обусловил еще одно важное изменение в характеристике концертно-сонатной формы: изменение соотношения времени чисто оркестрового звучания и сольно-инструментального присутствия. Эта пропорция вообще является особой заботой композитора во все времена существования жанра. Любопытно, что классицистская форма, а потом романтическая и постромантическая удерживают свои (разные) достаточно устойчивые пропорции. Очевидно при этом, что снятию двойной экспозиции сопутствовало значительное сокращение времени оркестрового звучания без солирующего инструмента. И это несмотря на очевидную симфонизацию, возможность отказа от традиционной каденции и опыт монументализации жанра.

Усиление функции сольного инструмента не означает отстранения извечной диалогичности концертной формы. Но очевидно также, что *монологичность* высказывания не только претендует на паритет с диалогичностью, но и заметно теснит последнюю. Эти изменения в форме наглядно подтверждаются отношением времени чисто оркестрового звучания (без солирующего инструмента) и звучания с участием солирующего инструмента. Сравнение названных пропорций в классицистской форме, в более поздних образцах и в музыке XX века показывает тенденцию.

Первая часть концерта Бетховена для фортепиано с оркестром № 1 содержит 478 тактов. Из них 160 — звучание оркестра без солирующего инструмента. Отношение

$160 : 478 = 0,33$  и есть «индекс оркестровой активности» (он же — индекс сольно-инструментальной активности с обратной числовой зависимостью). Однако указанное числовое выражение не точно отражает названную пропорцию. Следует учесть, что классицистская форма предусматривает импровизируемую каденцию, продолжительность которой примерно равна оркестровой экспозиции. Добавление этого времени несколько меняет пропорцию. В данном случае указанное отношение выразится примерно индексом 0,3.

Подобная картина в первой части скрипичного концерта Бетховена, где целое объемлет 535 тактов + каденцию, а чисто оркестровое звучание — 198 тактов. Отношение выразится примерно тем же индексом — 0,3.

В первой части фортепианного концерта Чайковского 5-ой такой пропорция устанавливается уже не приблизительно, а точно, поскольку здесь, как и во всех постклассицистских формах импровизируемая каденция отсутствует. Отношение  $126 : 653$  дает индекс 0,19. Это наглядно показывает тенденцию, крайнее выражение которой встречается в первой части Второго фортепианного концерта Рахманинова (0,1). Вероятно, это рекорд плотности присутствия солирующего инструмента, поскольку формы XX столетия обнаруживают подобные пропорции в диапазоне индексов от 0,13 до 0,17: 1-я часть скрипичного концерта Берга — 0,13; 1-я часть Второго скрипичного концерта Бартока — 0,16; 1-я часть скрипичного концерта Стравинского — 0,16; 2-я часть альтового концерта Шнитке — 0,15; 1-я часть Третьего фортепианного концерта Прокофьева — 0,14.

Отказ от двойной экспозиции хотя и сопровождается возрастанием активности солирующего инструмента, но не является причиной этой тенденции. Нельзя забывать, что параллельно произошел отказ от обязательной импровизируемой каденции. При этом даже квазиимпровизационная каденция перестает быть непременным атрибутом формы. Рекордная по плотности участия солирующего инструмента форма первой части Второго концерта Рахманинова вовсе лишена каденции. Значит, дело в изменении и усложнении функции солирующего инструмента, в открытии новых

принципов и смысловых наклонений его соотношения с оркестром и, как следствие, — в зарождении новых (и различных) тенденций в развитии формы.

Рассмотрим последовательно различные типы концертно-сонатной формы, представляющие разные тенденции эволюционного развития классических предпосылок.

1. *Форма, содержащая рудименты классической композиции в условиях переосмысления функций разделов.* Важнейшим свойством подобной формы является избыточное обилие тематизма экспозиционной зоны — отражение традиции, обусловленной двойным экспонированием. На месте оркестровой экспозиции возникает развернутое вступление с автономным тематизмом. Второй особенностью такой формы является сохранение эффекта каденционного присутствия солирующего инструмента, сохранение «образа импровизации». При этом каденция традиционно помещается в конец репризы, но сочиняется композитором с учетом доразвития тематических элементов, «пропущенных» репризой. Более того, каденционная квазимимпровизация может проникать во все разделы формы, когда «мобильные» (точнее — «квазимобильные») структуры становятся постоянным (сквозным) качеством формы.

Схема формы первой части фортепианного концерта Чайковского *b-moll* иллюстрирует описанный тип композиции<sup>23</sup>.

Вступление. *Allegro non troppo molto maestoso*

a (T <sub>1</sub> — <i>орк.</i> )	a: (T <sub>1</sub> — <i>ф-п.</i> )	<span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">A</span> a <sub>1</sub> (T <sub>1</sub> — <i>орк. + ф-п.</i> = <i>нов. контрапункт</i> )	закл. постр. вступления
6 + 18	7 + 31 ( <i>разв.</i> )	17 + 8	22
Des —	Cadenza I = 16т.	Des —	Des — b

Простая трехчастная форма с вариационным развитием. Подготовка b

<sup>23</sup> Обозначения a (=T<sub>1</sub>), b (=T<sub>2</sub>), c (=T<sub>3</sub>)... символизируют одновременно определенный материал, а также конструктивно-тематическое его воплощение и функцию. Индексы в b c... (без T) означают привлечение конкретного материала, его разработочное развитие. Соответственно a(T<sub>1</sub>), b(T<sub>2</sub>)... означают проведение конструктивно оформленной темы. Схема тонального плана фиксирует только опорные вехи модуляционного процесса формы.

Вступительная. Allegro con spirito

b (T<sub>1</sub> — ф-п.)  
6 + 20 + 34 + 16(11 + 5)

вст. — переход, под-  
готовка к

Poco meno mosso

[E] c (T<sub>1</sub>)  
8 (T<sub>1</sub> — орк.) + 12 (T<sub>1</sub> — ф-п.)  
b — As — c

гл. п.: простая трехчастн. форма

поб. п.: простая трехчастн. форма

d (T<sub>4</sub> — орк.)

14  
As —  
середина —

Tempo I

c (T<sub>1</sub> — орк., ф-п. — нов. х-кт)  
22 + 4 (закл.)

[G] сдвиг в поб.п. + Recitativo (= T<sub>1</sub> — ф-п. solo) [H] d (T<sub>4</sub> — орк.)  
7 16 25  
с — As — c  
1-я кульм. закл. п.

Разработка Poco più sostenuto

[J] d + b + произв. от T<sub>1</sub> и c [L] Синтез в к с [M] разв. d и b  
54 (орк.) 38 + 4 24 24

Cadenza лирич. кульм. разв.  
b — c — d — a — fis — d — Es — E — h — cis — Es — c — A — b — c — cis — Es — Ges — b

[N] Реприза.  
Cadenza b (T<sub>1</sub> — ф-п.)  
15 20  
предынкт b —

Poco più lento  
[O] c (T<sub>1</sub> — орк.)  
20 (+1)  
В

Tempo I  
c (T<sub>1</sub> — ф-п.)  
32

сдвиг в поб.п. — генеральн. кульм.  
8 7  
В — Ges

a tempo rubato  
гл. Cadenza  
разв. с и T<sub>1</sub>  
74  
Ges-Des-Es-неуст. — В  
подобие гарм. эп.

Tempo I  
Coda  
разв. d  
30 + 25

Схема показывает, что соотношение вступления и экспозиции — своеобразное отражение практики двойного экспонирования. Вступление обширно и структурно самостоятельно. Оно имеет даже развернутое завершающее построение, которое одновременно готовит следующий материал и обеспечивает плавный переход, несмотря на подчеркнутую синтаксическую рубежность. Здесь возможны аналоги с

первым фортепианным концертом Брамса, где форма первой части имеет двойную экспозицию, но при этом оркестровая экспозиция производит впечатление вступления. У Чайковского обратная картина. Здесь вступление может быть уподоблено первой экспозиции, оставаясь при этом именно вступлением по функции. В отличие от Брамса Чайковский использует разный материал для двух этапов экспозиционной зоны и тем самым достигает иного функционального значения начальной фазы формы (этому помогают и тематическая однородность вступления, и темповые отличия). Характерно, что классическая идея чередования Tutti — Solo хотя и выведена из экспозиции, эффектно воплощается в разработке, притом в «чистом» виде (см. I — S4 т. орк. + 38 т. Cadenza). Это также воспоминание о классицистских нормах, но одновременно и свободная их трактовка.

Вторым важнейшим аксессуаром классической формы является каденция. Главная каденция и здесь, как принято, расположена перед концовкой. Но схема показывает множество каденций (они содержатся в каждом разделе формы). Очевидно, что Чайковский, несмотря на то что все каденции сочинены, не только не желает отказываться от эффектов импровизационности, но и усиливает последние. Это вообще делает более заметным присутствие «нрового» начала и, наряду с экспозиционным обилием тематизма, привносит оттенок спонтанности, свободной сопоставительности разных материалов и состояний. Здесь ошутима предпосылка к формообразованию, отмеченному чертами «монтажности».

Очевидно, что монументальная форма Первого концерта Чайковского отчетливо опирается на сонатную конструкцию, но при этом активизирует все признаки концертности (к сказанному можно добавить расширение семантического поля солирующего инструмента, куда дополнительно вовлекается разного рода декламация в диапазоне от повествовательности до ораторской патетики). Это сказывается и на самой конструкции сонатной формы, осложненной названными «концертными привнесениями». Вместе с тем постромантический концерт предлагает и прямо противоположную тенденцию.

2. Форма, освобожденная от конструктивных привнесений концертного жанра и абсолютно соответствующая структурным принципам сонатности.

Признаки жанра в форме такого рода полностью поглощены отношением «оркестр — солирующий инструмент». Вернее, функцией и выразительной ролью солирующего инструмента. Упомянутая первая часть Второго концерта Рахманинова, где концертирующий рояль имеет рекордную плотность временного присутствия, убедительно демонстрирует форму такого типа.

Рахманинов. Второй концерт для ф-п. с оркестром, ч. I

Экспозиция. Moderato			Un poco più mosso a tempo		
вст.	а <sub>1</sub>	а <sub>2</sub>	b + c (от a)		
8(+1)	[1] 2+16	[2] 28 + [3] 8	8	4(+1) + [4] 4(+1) + 4	
			закл. сл.п.	связка	вст.
f—c	c	Es—модул. неуст.—c	c—орт.п.	c—Es	к поб. п.
сл. п.					

д <sub>1</sub>			д <sub>2</sub>			Un poco più mosso		
10 + 10			[5] 10 + 12 + 8 + 8			e + a-c		
1 ч. двух. ф.	серелина	репр. —	расш.	закл. поб. п.		4 + 8 + 8		
Es	g—мод. неуст.—	Es	Gf-c	c—Es		закл. постр. и переход к разр.		
						Es — G		
поб. п.								

Разработка			Accel., Allegro		
aif	Più vivo	a <sub>2</sub> e	a <sub>1</sub> (aap.)		d: d <sub>1</sub> f (d <sub>2</sub> )
16 (орк.) + [8] 16 (ф-п.)	16	+	[9] 8		28
f—g—b—c неуст.	Es- Cis-		Gis-d —f-g-		B-G—Es—c
					предытк

Реприза. Maestoso (Alia Marcia)			Coda		
a: + f (к-кт ф-п.)	a:	d (орк.)	d <sub>2</sub> (трансф. f)		e (разв.) + c
16	[13] 36	[13] 16+6	34		[16] 20 + 2
генеральн. хульм. (с)	As—c	сдвиг в поб. п.	c-moll		

Схема показывает строго сонатную структуру этой композиции. Вступление лаконично и носит чисто «сонатный» характер. В форме не только нет намеков на обычные «знаки концертности», но и тематический строй ее полностью

соответствует собственно сонатному закону, но не концертному. Вместо множественных контрастов — максимально выраженное стремление к монотематичности. Взаимозависимость основных тематических элементов здесь достигает гайдновского уровня, хотя и преломлена эта техника в сугубо романтической интонационной сфере. Обычная в сонатной форме внутритематическая контрастность отсутствует. Широкие песенные темы моносемантичны на обширных пространствах развертывания. Производность абсолютно довлеет над сопоставительностью, которая выражается только во введении моторного элемента *e*, сосуществующего с *a*-*e*. Тематический материал концерта весь вырастает из начальной тематической попевки.

36a

Moderato



б



в



г

Орк. (начало разг.)





Итак, в структуре композиции признаков «концертной формы» нет, поскольку отсутствуют сопоставительная контрастность, квазимпровизируемые фрагменты и каденции, какие-либо отголоски двойной экспозиции, стремление к спонтанным («игровым») соотношениям контрастных элементов формы. Ничего этого нет. Форма монолитна, строга, но... концертна по признакам функционального отношения солирующего инструмента и оркестра. Несмотря на минимальное для таких форм время оркестровых звучаний без солирующего инструмента, оркестр имеет здесь большую нагрузку по воссозданию тематических рельефов в ходе развертывания формы. 160 тактов (из 374-х целого объема формы) — это время тематических проведений в оркестре, когда рояль воспроизводит лишь сопровождающие конфигурации либо контрастные контрапункты (своего рода контр-фигуры). И все же фортепиано — безоговорочный лидер по части именно тематической нагрузки. Оно реализует смысловые рельефы на большем пространстве формы, и в этом основной знак «концертности» рассматриваемой композиции. Если сравнить соотношение времени звучания сольного инструмента, проводящего тематические рельефы, и целого времени звучания в данной форме Рахманинова и в первой



части Третьего фортепианного концерта Прокофьева (где рояль также необычайно *тематически активен*), получится такая картина:

$$\text{Рахманинов: } 214 : 374 = 0,57$$

$$\text{Прокофьев: } 127 : 276 = 0,46$$

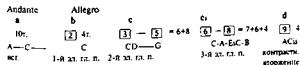
Если учесть, что в форме Рахманинова сольный инструмент воспроизводит также тематические дублировки и контрастные «контрфигуры» (например, вся главная партия в репризе с элементом f у ф.-п.) и что это время может быть прибавлено к времени активно-тематического присутствия рояля, то искомый индекс для первой части Второго концерта Рахманинова превзойдет 0,6.

Почему же у Прокофьева более низкий коэффициент рельефно-тематической нагрузки на солирующее фортепиано? Ответ очевиден: Прокофьев не сосредоточивает признаки «концертности» исключительно в фактурных особенностях. Он ищет новые закономерности концертно-сонатной *структуры*, сообщая последней черты, свойственные мышлению XX века. Эта прокофьевская композиция может представлять третью тенденцию в развитии концертно-сонатной формы.

3. *Формы с элементами «монтажной» драматургии и смещения функций.*

Приведем схему формы Третьего фортепианного концерта Прокофьева.

Экспозиция



\* (далее произз. от b, c)

$$[10] - [11] = 11т.$$

Ces—B ~ G—Ez

св. п.

$$d_1$$

$$[12] 8$$

A

вст. к поб. п.

$$f$$

$$[13] - [17] = 8 + 7 + 9 + 8$$

A—D—HA—A

поб. п. = простая дилуч. ф.

# Разработка

*Più mosso*

$$\begin{array}{l} \text{F} \quad \text{F}^{\sharp} \quad \text{F} \quad \text{F}^{\sharp} \quad \text{F} \quad \text{F}^{\sharp} \quad \text{F} \\ \boxed{18} - \boxed{20} = 17\text{t.} \quad \boxed{21} = 4 \quad \boxed{22} = 4 \quad \boxed{23} = 3 \quad \boxed{23} = 3 \quad \boxed{24} - \boxed{25} = 8 \\ \text{A} \quad \text{H} \quad \text{A} \quad \text{D} \quad \text{FH} \quad \text{AC} \end{array}$$

контрастное вторжение

# Реприза

*Andante*

$$\begin{array}{l} \text{a} \quad \text{b} \quad \text{d (вар.)} \quad \text{b}_1 \text{ (разв.)} \\ \boxed{26} - \boxed{29} = 19 \quad \boxed{30} - \boxed{31} = 10 \quad \boxed{32} = 4 \quad \boxed{32} - \boxed{35} = 21 \\ \text{C-CA} \quad \text{B} \quad \text{GC} \quad \text{C-неует.} \\ \text{тем. вст.} \quad \text{переход} \quad \text{вст. к гл. п.} \quad \text{разр. 1-го эл. гл.п. в репр.} \end{array}$$

c (разв.)

$$\boxed{36} - \boxed{45} = 41$$

C-D-G-C-DH-H-DV-C  
разр. 2-го эл. гл. п. в репр.

f

$$\boxed{45} - \boxed{49} = 8 + 8 + 10$$

C

генералы, кульм. разр. поб. г.  
Закл. тип изложен.

b(разв.)

$$\boxed{50} - \boxed{52} = 16$$

C

Coda

Чтобы схема «звучала», следует напомнить основные тематические интонации:

37a

*Andante* Эл. а

Cl.

*Allegro* Эл. б

Vcl.

Celli

*Allegro* Эл. в

Piano

Г. *On. d*

piano *ff*

Archi

Д. *On. d'*

Piano *ff*

е. *On. f*

Ob. *mp*

Элементы е, г и б не имеют мелодико-тематической заостренности. Это фактурно-тематические образования промежуточного типа. И то, что элемент г охватывает все пространство разработки, а собственно разработка (то есть развитие основного тематизма) происходит в репризе, — уникальное свойство именно этой формы. Но все эти сдвиги и замены есть отражение идеи «игры», включающей в качестве обязательного условия «элемент непредсказуемости» в форме с известным (предустановленным) порядком. Поэтому первая забота композитора здесь — ясно обозначить тип формы в первой фазе ее становления.

Действительно, медленное вступление и последующее Allegro — абсолютно традиционный, чисто сонатный контраст. Столь же традиционна тематическая связь материала вступления и главной партии (ср. элементы *a* и *e*). Первая неожиданность — аккордовый эпизод *d* — острейший контраст, вспыхивающий и тут же «бросаемый». В результате чередование разделов *с1* — *d* — *e*) совершенно «ненормативно». Но после раздела *e* развитие будто опять входит в предвиденную колею сонатного становления: *d1* — хотя и совсем по-другому, но «вспоминает» фактуру *d* и связывается с *f* уже на основе плавного перехода (ритм).

Вторая неожиданность — новый (и весьма контрастный) эпизод на месте разработки. Поначалу он воспринимается как вступительный раздел разработки, после которого должно начаться развитие тем. В конечном итоге так оно и происходит, но в условиях смещения разработки в репризу. Это третья неожиданность формы. И важно, что возврат темы отчетливо осознается именно как *реприза* сонаты, после чего функция репризы начинает размываться и перерастает в разработочную. В этом смысле совершенно ненормативной оказывается крайняя тональная неустойчивость разделов *b1* и *с* репризы, где мощно развивается главная партия. Чисто симфоническое кульминационное провозглашение побочной темы — это одновременно и эффект тональной стабилизации, которую реприза окончательно обретает лишь к концу<sup>24</sup>.

Можно предположить, что подобная передача свойств одного раздела формы другому вообще присуща концертно-сонатной форме и отражает ее генетическую импровизационность. Даже первая часть Второго концерта Рахманинова, при всей строгости формы, также содержит «ненормативное» смещение: перенос такого приема, как «сдвиг» в побочной партии, из экспозиции — в репризу. И это придает конструкции индивидуальную особенность (см. схему).

<sup>24</sup> Здесь прослеживаются неожиданный (в контексте прокофьевского стиля) связь с барочными образами старинной сонатно-концертной формы (напомним структуру первой части клавирного концерта И. С. Баха *d-moll* — см. схему на с. 73).

Однако то, что у Рахманинова являлось частным (оттеняющим) знаком, у Прокофьева является основополагающим принципом формообразования. Рассмотренная форма обнаруживает четкую опору на сонатный принцип. Именно на фоне этой четкой «декларации формы» видны эффекты «игры» — смещений, контрастных включений, монтажной сопоставительности и других знаков активной авторской воли.

4. *Композиция, отразившая воздействие континуально-контрастного формообразования.*

Прежде всего следует осознать само понятие «континуально-контрастное формообразование». Точнее было бы сказать «континуально-эволюционное формообразование». Это понятие охватывает более широкое поле явлений, и к нему мы обратимся ниже. По отношению же к концертному жанру целесообразно обсудить принцип континуальной контрастности (разновидность континуальной эволюционности). Укажем сразу, что названный принцип может вступать во взаимодействие с различными жанрами и формами. Ниже будут рассмотрены его проявления в собственно симфоническом формообразовании и в формах, не совмещаемых с пределами сонатности.

Музыкальные формы классического фонда свободно оперируют точными повторениями и повторениями с сохранением основной (начальной) интонационной семантики. Любая репризная классицистская форма подразумевает точное (иногда транспонированное) повторение обширных зон звучания. Рондальная композиция, к примеру, опирается на принцип точного рефренного повтора. Даже самая динамичная — сонатная форма и та в репризе, как правило, содержит точное воспроизведение большей части экспозиции. Музыка XX века не отказывается вовсе от названной традиции (примером могут служить формы Стравинского и в первую очередь — неоклассицистского периода). Но основная тенденция в развитии формообразующих сил оказалась иной.

Вариантная динамизация реприз (и вообще любых повторений) — путь к формообразованию, исключающему точную повторность. Уже в первой половине XX века музы-

ка пришла к формообразованию, которое сводит к минимуму и вовсе исключает точные повторы. Производные изменения в разгортывании формы все более тяготеют к постоянству глубоких (по сути — *контрастных*) превращений. Эффект семантически близкого повтора стал строго экономизирующим средством, а тяготение к контрастированию стало континуальным, то есть пронизывающим *весь* путь формостановления. Разумеется, такие формы предусматривают привлечение самых различных градаций контрастирования, которое, как правило, сосуществует с привычной вариантной повторностью, сохраняющей основной семантический знак возвращаемого материала.

Теория музыкальных форм располагает понятием контрастно-составной формы. Правильнее было бы выдвинуть тезис о *контрастно-составном принципе* формообразования. Он закрепился в нескольких устойчивых разновидностях, но одновременно является открытым для воссоздания различных индивидуальных форм. Очевидно, что континуально-контрастный принцип в самых определяющих свойствах является противоположностью контрастно-составного. Формы, образованные на основе контрастно-составного принципа, являются слитно-циклическими композициями, содержащими один или несколько ступенчатых рубежей контрастирования. Формы, образованные на основе *континуально-контрастного* принципа, монолитны, непрерывны в разгортывании, в моментах стыков опираются на технику плавного перехода и содержат выдержанную на всем протяжении композиции эволюцию образно-смысловой природы интонаций.

Идеальное воплощение континуально-контрастного принципа — это путь непрерывного чередования перетекающих друг в друга контрастных зон при условии интонационной взаимообусловленности этих зон. Однако взаимодействие континуально-контрастного формообразования с различными «базовыми» формами вносит эффект «узнаваемого повтора». Он служит ориентиром для определения этой базовой формы. Одновременно он осложняет (и обогащает!) процесс перманентных контрастных смен, привнося в него отголоски привычной (и ожидаемой!) репризности.

Эволюция жанра инструментального концерта естественно подвела к привлечению континуально-контрастного принципа в силу склонности жанра к активному включению импровизационного (мобильного) компонента. Может быть, поэтому именно концертино-сонатная форма стала «полногном» его освоения. Б.Барток был одним из первых, кто начал осваивать новый принцип формообразования, которому суждено было стать универсально значимым. Важно, что Барток начал осваивать этот принцип не в рамках додекафонно-серийной техники, где отказ от тождественной повторности является органичным следствием метода композиции, а в синтезе с классическими формами, которые ценнились композитором как совершенные коммуникативные системы.

Обратимся в качестве примера ко Второму скрипичному концерту Бартока и приведем схему формы первой части (схема тонального плана фиксирует лишь опорные центры; в этом смысле здесь фиксируется скорес высотный, нежели тональный план в традиционном понимании).

#### Экспозиция

*Allegro non troppo, j = 100*

а1:1 22 b (разг. а1)

2+19т. 21

H —

43 а1 (орк.)

8 + 9

H — C1k G

семантически  
близкий повтор

*Risoluta, j = 120*

56 с (квазифугато)

8 + 9

G — A

ступенчатый контраст

*Calmò, j = 90*

73 d

19

F — D

додекафонный  
мелос

*Vivace, j = 132*

92 е1:—1

23

F

ступенчатый  
контраст

#### Разработка

*Molto tranquillo, j = 94*

115 а1:1 (вар.)

26 (+1)

F — B

семантически  
близкий повтор

f

19

D — Ges (Fis)

2-й эл. поб. п.

сдвиг в поб.п. и  
заключение экспозиции

1-й раздел разр.

2-й раздел разр.

*Vivace, j = 150*

160 а1:1

19

179 b (а1) + а1

15

3-й раздел разр.

4-й раздел разр.

*Meno vivo, j = 116*

194 i (а1 inv. + а1)

10

ступенчатый контраст, предикт

*Più mosso, j = 132*

204 е1 (вар.)

9

Рескрип  
Темпо I  
 $\frac{211}{7} a$  (вар.) +  $\frac{220}{8} b$  (вар.)  $\frac{228}{6} a$  (вар.) +  $\frac{k}{7}$  +  $\frac{241}{7} a$  (г.)  
H — семантически близкий повтор генеральный кульминационный ступенчатый контраст.

Risolut.  $\mu = 126$  Calmo  $\mu = 100$  Vivace  $\mu = 132$  Risolut.  $\mu = 120$   
e (вар.) da: (вар.) ] = e: (inv.) +  $\frac{290}{13} m$  (разв. с.)  
7 25 4 + 6 13  
D—Fis Fik-B-A-C неуст. — ступенчатый контраст  
семантически близкий повтор додекафонный целос

Tempo I (tranquillo) Rubato Vivace  $\mu = 150$  Coda  $\mu = 140$   
 $\frac{304}{6} n$  (от a)  $\frac{309}{34}$  Cadenza  $\frac{344}{10} p = g$  (разв.) +  $a$  (вар.) r  
D — A — H

Прежде всего отметим важнейшую подробность: на протяжении всей формы ни разу не возникает ни одного *точного* повтора. Да и сам Барток фиксирует эту определяющую характеристику своего стиля: «Наверняка уже подмечено..., что я не люблю повторять музыкальную мысль неизменно и что ни одну деталь я не возвращаю в той же самой форме. Этот метод происходит из моей склонности к варьированию, к переделке тем. Это не просто игра...»<sup>25</sup>

Исследователь Бартока Я.Ковач утверждает, будто композитор создал здесь «бетховенскую» форму. Но единственным «бетховенским» признаком является только лишь очевидная опора на сонатность. И не менее очевидны при этом «антибетховенские» признаки: отсутствие двойной экспозиции и отсутствие точных повторений в каком-либо из разделов формы даже на кратком промежутке времени. Невозможно встретить у Бетховена подобной формы. Более того, — ее невозможно встретить у романтиков и их после-

<sup>25</sup> Из письма к Дени Давиле (1937). Цит. по статье Яноша Ковача, предлагающей пластинку с записью Второго скрипичного концерта Бартока. Изд. Hungaroton, Будапешт, 1988, С. 16.



доказателей. Здесь очевидно действие нового принципа формообразования, рожденного практикой XIX столетия. И этот новый принцип выступает во взаимодействии с классической формой, меняя ее привычный контур.

Выше отмечалось, что в сонатной форме классического типа точные повторы были обязательны. Они были возможны даже в разработке (например, проведение в ее начале фрагмента главной партии). И в случае внесения изменений в тематическую структуру репризы определенные (и обширные) построения главной, побочной и заключительной сфер повторялись дословно (разумеется, в условиях транспозиции). В симфонических формах подразумевалось даже сохранение инструментовки.

Романтическая соната сохраняет эту традицию, но именно романтизм порождает тенденцию к будущей тотальной динамизации всех повторений. Сначала это выразилось в фактурной модификации и переоркестровке повторов в симфонических сонатах, но лишь у Бартока впервые намечается принцип постоянных (и достаточно глубоких) изменений *семантики* повторяемых темообразований. Вообще тенденция *не повторять точно* стала важнейшей для сонатной формы в XX веке. Полифонизация сонатной формы во многом способствовала этому. Но стремление к постоянно действующему производному контрасту, крайняя экономия *узнаваемых повторений*, последовательное избегание фактурных, динамических и даже темповых аналогий — все это определило особое направление в развитии сонатной формы.

Действительно, достаточно сравнить рассмотренные концерты Прокофьева и Бартока, чтобы убедиться в этом. Форма первой части Третьего концерта Прокофьева содержит минимум точных повторов (в этом смысле она не выдерживает сравнения ни с бетховенскими, ни с романтическими образцами). Строго говоря, абсолютно точных повторов здесь вовсе нет, но есть максимальное приближение к ним, когда прямо переносятся самые важные компоненты интонации. Так, музыка вступления (до ц. 2) повторяется в ц. 26—27 с незначительным изменением оркестровки гармонического

фона и в обратном порядке фраз. Такты 5–7 и. 32, а также т. 1–2 и. 50 в переинструментовке повторяют материал и фактуру и. 2 (см. элемент *b* в схеме). Такты 4–5 и. 40 и такты 2–3 и. 42 повторяют друг друга и и. 6 в транспозиции. И это все повторения, приближенные к точным. Они касаются важнейших тематических элементов. Но существенно, что и другие — *неточные*, динамизированные повторения в большинстве случаев стремятся к сохранению и усилению семантического поля материала экспозиции. Например, побочная партия в репризе обретает монументальность, но сохраняет самое главное свойство экспозиционной темы — саркастический излом, остроту штриха и ритм.

Иное во Втором скрипичном концерте Бартока. Чтобы представить характер тематических эволюций и облик производности, к которой прибегает Барток, приведем несколько тематических фрагментов и некоторые их видоизменения. Для наглядности приведем также образец измененного повтора, который классифицируется как *семантически близкий повтор*. Все подобные случаи отмечены в схеме, которая показывает, сколь экономно относится Барток к подобному рода повторениям, главная функция которых — создать опору для восприятия сонатной формы.

### 38a

*Allegro non troppo*

Вр.

*p*

3n. a1

V.no solo

*pizz.*

V.-c. C.b.

*p*

3n. a2

Hp.

V.no solo

V.c.  
C.b.

*f*

3n. a<sub>2</sub>

6

Hp.

V.no solo

*p*

3n. a<sub>2</sub>

**B** *Meno vivo*

V.no solo

V.le

V.c.  
C.b.

*p*

sul pont.

*ppp*

3n. a<sub>2</sub> (inv.)

V.no solo

V.le

V.c.  
C.b.

*p*

**r**

Ob. Cl.

Cor. (in F)

Tr-be (in C)

Tr-ne

**Vivace**

**d**

V-no solo



Конечно же, Барток тонко чувствовал различие между *интонационным вариантом*, сохраняющим основное «семантическое поле» отправной интонации, и *производным контрастом*, когда возникает новая интонация на основе уже звучавшего материала. Очевидно, что хотя форма и тяготеет к производной контрастности, последняя используется экономно еще и потому, что очень активен здесь также контраст сопоставительный. Одни только темповые колебания свидетельствуют о нацеленности формы на отличия и контраст. Все обозначения ступенчатого контраста в схеме означают главным образом сопоставительность *subito*. Барток изящно чередует вариантность и контрастность, создавая и промежуточные формы (это особенно касается судьбы элемента *аз* — главной мелодической идеи концерта). Очевидно, что пример 38б — это именно *интонационный вариант* — семантически близкое повторение главного тематического материала, несмотря на отсутствие главного тематического элемента *аз* — мелодии. Басовый голос темы превращается в мелодию (ср. примеры 38а и 38б), и слушатель узнает начальное настроение, но не узнает начальной темы. Примеры 38в и 38г показывают возникновение уже производного контраста на основе элемента *аз*. Тут именно интонации отличны друг от друга и от исходной. Сравнение

примеров 38ж и 38е показывают, что не всякая инверсия (примем, активно проявленный в этой форме) приводит к произвольному контрасту. Здесь как раз интонационное подобие.

Примеры тематических превращений можно многократно умножить. Важно, что этот путь «скользящих изменений» прослеживается не только в макромасштабе формы, но и в ее микромасштабах. Например, ведущие мелодические линии второго элемента побочной партии (хрупкий лирический образ) имеют додекафонную структуру. Первая (исходная) линия содержит такой ряд:

a—	h—	f—	b—	fis—	cis—	g—	dis—	c—	e—	gis—	d
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Далее в экспозиции лишь один раз возникает подобный ряд, но потом каждый раз 12 неповторяющихся звуков предстают в ином порядке:

12—4—8—10—5—2—11—9—3—6—1—7

12—10—4—8—5—2—9—3—7—11—1—6

1—6—7—5—9—3—2—11—8—12—4—10

Реприза сохраняет додекафонную природу этого построения, но на совершенно иных основах, продолжая варьирование на расстоянии:

5—2—3—6—9—1—10—8—4—7—11—12

5—10—4—3—6—1—12—8—11—2—9—7

В схеме специально обозначены моменты «семантических возвратов» и моменты «ступенчатого контрастирования». Первая группа обозначений показывает, как Барток распределяет такие эффекты. Очевидно, что они служат опорными точками для восприятия сонатной основы. Вторая группа обозначений фактически иллюстрирует все то же качество «монтажности» (при всей условности этого метафорического термина), которую мы отмечали в первой части Третьего концерта Прокофьева. Очевидно, что ступенчатое контрастирование, вторжения *subito* не противоречат континуально-контрастному принципу разворачивания формы и приносят тот самый элемент неожиданности, который и составляет природу «интонационной монтажности».

Итак, после отмены двойной экспозиции концертно-сонатная форма как будто лишается главной специфики и сближается с нормативной сонатной формой. Но имманентные свойства жанра выступают в роли стимулятора эволюции собственно сонатной конструкции. Именно в лоне концерта возникают новые тенденции, которые впоследствии стали универсальными в развитии формы как таковой. Проникновение в сонатную композицию континуально-контрастного принципа стало одной из таких тенденций. И творчество второй половины столетия сохраняет актуальность этой тенденции прежде всего для концертного жанра. Драматургия на основе перманентных эволюций может предстать в гипертрофированном масштабе и подвести композицию к черте, за которой сонатная предпосылка исчезает как отчетливо воспринимаемая идея. Такие формы, акцентируя континуально-контрастную драматургию, как будто из глубины высвечивают контур сонатной основы. Последняя выявляется лишь по избранным признакам, поданным к тому же намеком, в виде возможного, но не явного ориентира.

Сонатный и континуально-контрастный принципы могут по-разному воздействовать друг на друга. В рассмотренной форме Бартока названный принцип подключается к сонатному формообразованию, сообщая ему новые черты. А вот в *Allegro* Концерта для альта Альфреда Шнитке уже сонатность является скрыто-организующей силой для формы с перманентным обновлением семантического ряда. И главным организующим ориентиром здесь оказывается феномен репризы, которая тоже решается нестандартно.

Форма второй части альтового концерта Шнитке связана с крайними частями. Особенно важна зависимость ее от первой части, где формируется строительный материал всей композиции. Два важнейших элемента второй части сформулированы в самом начале и в самом конце первой:

А. Шнитке. Концерт для альта с орк.



C- (ingl).  
Cl.  
Fag.

V-la  
solo

Первые мотивные структуры солирующего альта — главный интервально-фонический определитель всей интонационной сферы концерта. Даже второй из приведенных элементов — воплощение романтического сладкозвучия — интервально зависим от первого. Вторая же часть добавляет новый ритмоэлемент, которому суждено сыграть роль центрального тематического знака:

#### 40 Allegro molto

V-la  
solo

Ритмофигурация создает главный контраст в начале второй части и становится рефренно возвращаемой идеей, четко узнаваемой при повторах. Эта фигурация (притом начальная ее фаза) — единственный *точно* повторяемый элемент. Но следует помнить: каждое рефренное возвращение этой ритмоинтонации означает помещение ее в иной фонический контекст. Во всем концерте не содержится тождественных повторений сложно организованных интонационных комплексов. Повторяться могут лишь отдельные элементы (ритмофигурация, интервальные связки, звено секвенции). Целостно-фактурные и синтаксически развернутые построения не повторяются.



Схема формы второй части альтового концерта А. Шнитке показывает еще один вариант взаимодействия континуально-контрастного принципа и сонатности.

Экспозиция

**a** = ритмоостинато (p.-o.)

**[1] - [2] = 20т.**

пульс:  $3_4$  + ол.  $4_4$

дух. аер.

**b**

**[3] - [6] = 46**

пульс:  $4_4$  (без p.-o.)  $6_4$

струн., ф.-п.

квизитокката - зона гл. п.

**c** (+ p.-o. **a** = V-ia)

**[7] - [8] = 24т.**

пульс:  $8_4$  + p.-o.

струн. + Tuba, Tr-pe  
cresc.

**d** (+ **a** = p.-o.)

**[9] - [10] = 30т.**

пульс:  $3_4$ ,  $6_4$  >

дух. (дер. и медн.) + p.-o.a (V-ia)  
dim. ~~сгес.  $\text{ff}$~~

4 т. - переход

заключение главной партин.

**e**

**[11] - [12] = 15т.**

quasi valse

струн., духовые  
+ клавишные

**f**

**[13] = 16**

увеличение

ритмоплотности  
клав. + V-ia, дух.

**a + e (= h)**

**[14] - [15] - [16] = 43 т.**

quasi valse

+ ритмоостинато, пульс: 3  
molto v.

1-й эл. поб. партин

2-й эл. поб. п.

сдвиг в поб. п. (условно)

**g**

**[16] т.13 - 22 = 9т.**

квизитатата

плотности

Fl., Cl., V-ia

подчеркнуто тональн. зона

завершен. поб. п. -

цитата-рифма =

т. 180 = т.з.с.

**g** — развитие, выправление.

**[17] — [20] = 32т.**

пульс:  $12_4$ ; нарастание фактурной

$\text{pp}$  ~~росо  $\text{ff}$  - сонорная~~ ~~тональн. основы~~

квазиразработка

**a** (p.-o.) — вар.

**[21] = 9т.**

пульс:  $6_4$  + p.-o.

дер.+стр.+уд.+V-ia

Квазиреприза, синтез основных эл. гл. п поб. сфер

**e**

**[22] = 9т.**

перен. метр →

клав.+ медь + V-ia

**e + e**

**[23] = 8т.**

Cadenza

$\overline{24}$  = 22г.  
интонацион. сфера  
1-й части

Coda

$\overline{23}$  —  $\overline{26}$  = 37  
постепенное разрежение  
ритмоплотности

*ff dim. poco > pp*

Tutti — dim. — разрежение плотности фактуры

*dux. + piano + V-le*

Марш-гротеск (macabre)

Для построения этой сравнительно лаконичной формы Шнитке привлекает пять жанровых сфер, каждая из которых показана с очевидной рельефностью: токката, речитатив (инструментальная декламация разных типов), вальс, романтическая песня, марш-гротеск с траурно-мистическим inferнальным оттенком. Ни одна из жанровых сфер не воплощается в какой-либо конкретной структуре-форме. Каждая предстает в виде «интонаций-знаков», готовых в любую минуту перейти в иную жанровую ипостась. Декламация возникает спорадически, объединяя все контрасты, сама включается в их систему и выступает в значении высшего жанрового знака формы, обретающей «нарративный» характер. Пять отчетливых жанровых знаков, чередуясь, образуют многоступенчатую контрастность формы: различие самих «жанровых сигналов» умножается постоянной вариантностью всех жанровых возвратов.

Изобилие контрастов требует дисциплинирующего начала. Его функцию берет на себя сонатный принцип. Континуально-контрастная драматургия тяготеет к свободной импровизационности. Скрытая в глубине структуры сонатность не только «дисциплинирует» стихию контрастов, но и создает ощущение «конструктивного целого». Совмещение полярных формообразующих устремлений рождает самобытную форму.

Вспомним три главных признака сонатной композиции: 1) контраст главной и побочной сфер; 2) наличие разработки (разработочности); 3) ясно ощутимая (воспринимаемая) реприза. Напомним еще один знак сонаты — полисемантический тематизм. Во второй части альтового концерта Шнитке присутствуют все присмыслы развертывания сонатной композиции. Но преломление их весьма специфично именно в

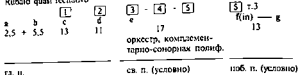
силу воздействия континуально-контрастного принципа. Прежде всего заметно нарушение всех принятых пропорций: экспозиция — 183 т., разработка — 32 т., реприза (чистая) — 18 т., Cadenza + Coda — 59 т. Золотое сечение падает на 180-й такт, в котором начинается переход к «романтической песне». Введение этой квазицитаты — главный контраст формы. Растянута экспозиция — следствие продолженной системы контрастирования. Центральный элемент главной партии — ритмопульс фигурации альта. Он то возникает, то исчезает. Но токатное ритмопульсирование может быть продолжено в более абстрактном виде. Это вторая ипостась главной партии. Третья — вообще без «токатного» пульсирования, когда возникают чисто речитативные зоны. Наконец, квазивальс побочной партии — главный смысловой контраст экспозиции, осязаемое начало побочной сферы. Его пульс тоже склонен исчезать (см. раздел f), а потом вступать в контакт с ритмопульсом фигурации а. Словом, побочная сфера тоже полисемантична. Тем более что заключительное построение побочной сферы — главный контраст — «романтическая песня». Вместе с тем и главная и побочная сферы конструктивно оформлены. Главная завершается рефренным возвратом фигурации а, побочная завершается подобным эффектом, но с разрушением ритма и переходом к g. На первый взгляд на месте разработки — эпизод. Но это не так, поскольку здесь *развивается* заключительный материал экспозиции. Реприза — лишь первое из заключительных построений (+ Cadenza + Coda), которые продолжают цепь контрастных обновлений. Реприза — острейший контраст после «романтической песни», но подготовленный сонорным размытием и драматизацией экспрессии разработочного эпизода. Инфернальная, траурно-гротескная кода — конечное новое качество — свидетельство сквозного (континуального) накопления контрастных сущностей.

Итак, при всей множественности контрастов, рассмотренная форма из концерта Шнитке содержит различные признаки сонатной формы. Основные рубежи (переходы к побочной сфере, к разработочному разделу, к репризе) показаны как ключевые нитонационные события.

5. *Форма, эквивалентная сонатной (на основе континуально-контрастного принципа)*<sup>26</sup>. Возможно такое сложение форм, когда континуально-контрастное развертывание превалирует и оставляет минимум безусловных признаков, по которым можно определить присутствие сонатности. Примером такой формы может служить первая часть (она имеет название «Речитатив») Первого скрипичного концерта Мирослава Скорика.

Схема этой композиции может выразиться так<sup>27</sup>:

Rubato quasi recitativo



Poco allegro

Tempo I



квазиразработка

реприза гл. темы

квазиреприза поб. п.

Вся форма может быть воспринята как непрерывное тематически-концентрированное развертывание, осуществленное в системе отношений «оркестр — сольный инструмент». Принцип интенсивного линейного развития с перманентным накоплением новых смысловых качеств здесь выражен с исчерпывающей полнотой. Форма производит впечатление свободно импровизируемого, как будто не скованного никакими конструктивными рамками процесса. Но это не так. Конструкция, притом приближенная к сонатной, скрыта внутри этого процесса, дисциплинирует его и делает логически обусловленным. Главным «формоуточняющим» моментом является реприза — точное (в высотном

<sup>26</sup> Понятие формы, функционально эквивалентной сонатной, предложено Н. Рыжковой в цитируемой статье.

<sup>27</sup> Индекс f(in) означает f — initio (см. пример 42).

контурном отношении) повторение главного тематического элемента а:

41



Репризное туттийное провозглашение этой фразы — кульминация формы. Кроме этих трех тактов точно повторяется в репризе только однотоковый мотив-initio f:

42



Иных повторений в форме нет. Да и столь четко намеченных рубежей тоже нет. Однако сдвиг темпа в середине композиции и возникновение танцевального нерва, устремленной неустойчивости движения и наложение в контрапункте нового элемента *h* на *f(in)* рождает ассоциации с разработкой. Оркестровый эпизод в ц. 3–5 будто разделяет две основные тематические зоны. Сближение с сонатной конструкцией налицо. Но только сближение, своего рода стремление к сонатной форме, не реализуемое декларативно. Зато континуально-контрастный принцип реализуется последовательно: репризное развитие из *f(in)* — новое (готовое) качество, результат сквозного тематического развертывания.

Известно, что симфонически трактованная сонатность может выразиться отвлеченно от нормативной структуры. Она может быть передана формой, структурно не соответствующей сонатным критериям, но функционально отвечающей им. М. Арановский говорит о «семантическом инварианте» сонатной формы, сущность которой — в моделировании ситуации действительности и процесса развития, направленного к достижению нового качества<sup>26</sup>. Заметим, что «семантический инвариант» в самой сонатной форме

<sup>26</sup> Арановский М. Симфонические искания. Л., 1979. С. 265.

подкреплен «структурным нормативом». Поэтому, наверное, еще целесообразнее говорить о «семантическом инварианте» не сонатной формы, а *сонатности как принципа*. Действительно, семантический инвариант *сонатности* в формах, не подкреплённых соответствующим структурным основанием, — особенность практики XX века. Такие формы даже получили свое обобщенное название функционально *эквивалентных* сонатным.

По существу, рассмотренная форма первой части скрипичного концерта Скорика имеет очень слабое структурное подтверждение сонатного присутствия. Обратим внимание на важнейшее обстоятельство *ослабления* действия структурно-сонатных признаков: инициальный мотив *f* (пример 42) в начале (и в завершении) так называемой побочной сферы повторяется на той же высотной позиции в репризе (in C). Одно из ключевых противоречий между экспозицией и репризой — тональное контрастирование — снимается. Зато семантические признаки сонатности здесь усилены активным действием континуально-контрастного развертывания.

6. *Форма, эквивалентная сонатной (на основе иной композиционной структуры).*

Практика XX века в жанре концерта дает примеры создания форм, *эквивалентных* сонатной, на основе твердо выраженных структур несонатного типа. Это еще одна очень важная тенденция использования сонатного принципа в музыке XX века. Это направление, как правило, совершенно не связано с континуально-контрастным формообразованием. Цель подобных исканий очевидна: создание *индивидуальной* формы на фундаменте какой-либо классической структуры. В сущности, мы уже касались подобных композиций в главах о вариациях и сложной трехчастной форме (см. 1-й выпуск «Музыкальной формы»). «Симфонические вариации» Франка и Largo из Шестой симфонии Шостаковича несомненно отразили семантический инвариант сонатности. Обсуждая феномен преломления принципов старинной сонатной формы в практике XX века, мы приводили схему формы первой части скрипичного концерта Стравинского (с. 64). Очевидно, что в основе ее конструкции — сложная трехчастная форма (где первый раздел имеет вари-

ационно-строфическую структуру). Столь же очевидно, что сложная трехчастность оказывается не просто осложненной, но находится в противоречии с иной (оппонирующей) силой формообразования. И хотя мы и говорим, что несонатная форма в состоянии выступить в значении *функционального эквивалента* сонатности, механизм создания подобной эквивалентности все же тем или иным боком должен касаться структурного фактора. Структура этой сложной трехчастности очевидно реагирует на поставленную задачу (см. схему и описание ее на с. 65–66).

Рассмотренные выше формы Прокофьева, Бартока, Шнитке, Скорика коренным образом отличаются от этой формы Стравинского отсутствием *точных* повторений. У Прокофьева и Скорика повторяются считанные такты, при том *относительно* точно (в переоркестровке). У Бартока и Шнитке какие-либо элементы тождественной повторности отсутствуют вовсе. У Стравинского же реприза возвращает обширный фрагмент экспозиции (45 т.) без каких-либо изменений. Это значит, что Стравинский в качестве «базовой» формы привлекает не сонатную (которая, скорее, тяготеет к постоянной интонационной изменчивости), а трехчастную, где статическая реприза нормативно допустима. Вместе с тем эта сложная трехчастность Стравинского имеет ряд особенностей. Они связаны с придаaniem форме внутренних качеств, делающих ее эквивалентной сонате. Композитор создает форму, в которой опорные структурные основания и характер драматургии как будто заимствованы из разных форм. Возникает реальное ощущение замены одной (ожидаемой) формы другой. Это знак «игры», остротой «структурной импровизации», отражающей генетические предпосылки жанра концерта.

Ниже мы будем неоднократно обращаться к технике создания форм, эквивалентных сонатной, поскольку уход от прямой сонатности оказался одним из наиболее действенных способов развития последней в музыке XX столетия. Одновременно *принцип эквивалентности* стал одним из инструментов создания крупной *моноформы*, заменившей циклическую композицию на последнем (завершающем?) этапе развития симфонизма.

## КРУПНАЯ СОНАТНАЯ КОМПОЗИЦИЯ. ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Развитие симфонизма неизбежно вело творческую мысль к созданию крупных композиций, способных охватить широкий семантический спектр. Уже Бетховен в Третьей и Девятой симфониях, в фортепианной сонате ор. 106 создает сонатные композиции, намного превышающие привычные временные параметры. Именно он вводит многофазную разработку в качестве радикального средства раздвижения событийного времени формы. Но в целом Бетховен остался верен основополагающим принципам классицистской структуры. Привнесение в сонатную форму принципиальных нововведений, затрагивающих конструктивные нормативы экспозиционных и репризных частей, связано с эпохой романтизма.

Ференц Лист был тем, кого следует считать создателем первой *гиперсонатной* формы — композиции, в которой сонатная форма выступает в качестве самостоятельной структуры, образующей произведение симфонического масштаба и размерами соответствующее большой циклической композиции. Имеется в виду знаменитая фортепианная соната h-moll — своеобразная фортепианная симфония, вошедшая в историю как первая блистательная попытка заменить традиционную цикличность *моноформой* на основе сонатного принципа. Следует учесть, что в этом сочинении действие контрастно-составной техники не обозначено совершенно и скрытая цикличность хотя и ощутима, но не акцентируется. Поэтому соната Листа h-moll являет собой первый опыт техники развертывания гиперформы. В этом произведении, конечно, не формулируется весь набор средств, используемых в практике XX века, где крупной сонатной композицией отводится важное место. Но листовская соната определяла главные тенденции *становления* такой техники.

Учитывая, что это произведение многократно описано в литературе, обозначим лишь последовательность синтаксических и структурных этапов формы, выделив жирным курсивом те, которые оказываются ключевыми для образова-



ния гиперформы. Эти же моменты могут быть оценены как принципиальные нововведения в классическую структуру сонатной композиции.

Последовательность структурных компонентов симфонической сонаты Листа выглядит так<sup>29</sup>:

#### Экспозиция главной партии:

1. Экспозиция главного тематического комплекса:  
 $a \quad b \quad c \quad d = 7 \text{ т.} + 10 + 14(+1) = 31 \text{ т.}$
2. *Разработка, примыкающая к экспозиционному комплексу тем* = 50 т.
3. Связующее построение = 23 т.

#### Экспозиция побочной партии:

4. Первая побочная тема (*Grandioso*) — e = 15 т.
5. Связующее построение между 1-й и 2-й побочными темами (развитие b и c) = 33 т.
6. Вторая побочная тема — c<sub>1</sub> = 18 + 8 = 26 т.
7. *Разработка в рамках экспозиции побочной партии* = 26 + 34 + 16 = 76 т.
8. Заключительная партия всей экспозиции (развитие c<sub>1</sub>, a и b) = 42 т.

#### Разработка:

9. Первая фаза — вступление к разработке: диалогическая структура (развитие эл. e и bc) = 34 т.
10. Вторая (главная) фаза разработки — *Andante sostenuto* (обнаружение скрытой цикличности)
  - а) Раздел f (производный от гл. п. и от c<sub>1</sub>) = 6(+2) т.
  - б) Варьирование c<sub>1</sub> (*Quasi adagio*) = 14 т.
  - в) Развитие e и b = 34 т.
  - г) *Предвзвешивание в тональности Fis-dur* (материал f с последующим развитием c<sub>1</sub>) = 56 т.
11. *Первая реприза* — реприза-разработка:
  - а) Точный повтор эл. a, но на полтона ниже = 7 т.

<sup>29</sup> Жирным курсивом выделены разделы, свойственные именно гиперсонатной композиции.

- б) Фугато на тематических элементах вс, опущенных на полтона. Темповая реприза (позират Allegro) = 73 т.
12. *Вторая реприза* — тональная.
- а) Точная реприза (в сокращении) позиции 2 = 22 т.
- б) *Разработка* эл. а и б (= связ. парт. в репризе) = 45 т.
- в) Реприза первой побочной темы (H-dur) = 16 т.
- г) Реприза второй побочной темы (H-dur) = 34 т.
- д) Реприза заключительной партии Stretta quasi presto (= позиция 8) = 23 т.
- е) Coda: Presto: 9+8+11; Andante sost.: 8; All. mod.: 8+13; Lento: 11 (синтез) = 68 т.

Прежде всего обратим внимание на включение в экспозицию обширных разработочных эпизодов. И главная, и побочная партии имеют свои «экспозиционные разработки». Это принципиальное нововведение, которое закрепится в практике сверхмасштабной формы сонатного типа. Впоследствии ни одна гиперформа не обходится без этого приема.

Разработки примыкают непосредственно к изложению тематических комплексов, и лишь после разработок наступают нормативные связующая и заключительная партии. Это своеобразные «внутренние» расширения двух сфер экспозиции, что придает каждой из них более эмансипированный характер. Складывается ощущение, что экспозиций две и вместе они образуют некую макроэкспозицию всей сонаты. Но пока что Лист лишь намечает тенденцию — тенденцию к особому рода двойным экспозициям в гиперсонатной форме.

Многофазная разработка — явление достаточно традиционное уже во времена Листа. Но политемповое решение разработки (и всей формы) — качество новое. Темповые сдвиги регулируются здесь не только указаниями смены темпа, но также с помощью радикальных изменений ритмической плотности. Особая роль отводится *tempo rubato* (это касается прежде всего речитативов первой фазы разработки). Но главной подробностью листовской разработки яв-

ляется предъиктовое построение (вдохновенная лирическая кульминация сонаты) в тональности Fis-dur — доминантовой к главной. Такой предъикт должен предвосхищать репризу. Но в данном случае он превосходит ложную репризу, которая начинается на полтона ниже. Вместе с тем эта ложная реприза отличается от обычных реприз такого рода тремя обстоятельствами: 1) предъикт тонально предвосхищает *настоящую* репризу; 2) материал *a* экспозиции повторяется здесь *точно*; 3) возвращение долгожданного Allegro — это тоже знак настоящей репризы. Здесь лишь два (но важных!) несоответствия: 1) транспозиция на полтона вниз тематического материала главной партии; 2) включение фугато — активнейшей *разработки* главных тематических элементов. В результате этот раздел формы несет в себе внутреннее противоречие: с одной стороны, здесь очевидная реприза (элемент *a*, подготовленный нормативным предъиктом), с другой — продолжение разработки на месте *ожидаемой* репризы.

Лист руководствуется совершенно новыми задачами построения гиперсонатной формы. В результате он фактически предлагает (впервые) сонатную конструкцию с *двойной репризой*. При этом он прибегает к еще одному важному приему: мощному проникновению разработочного начала в репризу. И двойная реприза, и развернутое разработочное присутствие в ней станут важными признаками гиперсонатной формы в будущем. И если первая реприза в сонате h-moll бифункциональна, ибо несет в себе черты репризы подлинной и ложной одновременно, то в первой части Седьмой симфонии Малера, форма которой поражает размерами, двойная реприза уже не содержит тональных аномалий.

Упомянутая первая часть Седьмой Малера является убедительным примером стабилизации принципов построения крупной сонатной композиции. Прежде чем привести схему этой показательной формы, процитируем важнейшие мелодико-тематические элементы, чтобы показать монотематическую природу формы, несущей черты гиперсонаты. Монотематичность служит в данном случае фактором скрепляющим, стягивая в единство огромное звуковое пространство.



В схеме формы первой части Седьмой симфонии Малера те участки, которые являются имманентной принадлежностью гиперсонатной формы, отмечены посредством об-  
ражения. (Указанный в схеме тональный план фиксирует  
лишь опорные веки.)

# Вступление

*Largam (Adagio)* *Etwas weniger langsam*

a <sub>1</sub> 2	b		
18т.	8 + 5	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">4</span> a <sub>1</sub> 1	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">5</span> a <sub>1</sub> 1
h	gis As	7 h	6 + 5
	подготовка a <sub>1</sub>		fis - h
			разн. переход к эксп. гл. п.

# Экспозиция *Allegro risoluto*

<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">6</span> a <sub>1</sub>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">10</span> т. 5 e (от a <sub>2</sub> )	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">12</span> т. 4 a <sub>1</sub> (вар.)	
14 + 16	19	10 +	9
e	h	e —	h
гл. п.	2-й эк. гл. п. (quasi valse)	квазирепр.	подготовка поб. т.

# *A tempo Allegro*

d	e (=a <sub>1</sub> + b)	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">18</span> т. 4 — разн. сферы a <sub>2</sub>	<i>Molto pesante</i>
16	11	29	e <sub>1</sub> + a <sub>2</sub> (вар.)
C	G		22
поб. т.	сдвиг и поб. п. прорыв a	разр. в рамках экспозиции	2-я фаза экспозицион- ной разр. — заключение поб. п.

# Разработка

<i>Modrato</i>			
d (разн.)	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">26</span> a <sub>1</sub> (вар.)	28 т. 5 сфера d	30 т. 4 сфера e (quasi valse)
16	16	17	11
H	неуст.	Es — неуст	G
мкл. п. и	вст. к		
перех. к разр.	разр.	1-я фаза разр.	

# *Meno mosso*

(+1) 32 (синтез b и a <sub>2</sub> )	<i>Subito allegro</i>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">37</span> f
10	d (контрапункт a <sub>1</sub> и двар.)	19
Es	32	B — Es
	G (неуст.)	переход к репр.

2-я фаза разр.

Первая реприза (зеркальная)

Sehr breit	Adagio		
[39] т.5 двар. + b	[42] т.4 а1-2 (+ d)	[44] т.3 а-d(синтез) + 45 разв. d	
21	16	8	11
Н — Г — Н	h — Н	Н	
репр. поб. f.	своб. репр. 1-го эл. вст.	предыктов. зона	—

Вторая реприза.

Maestoso. Allegro			
а1	[49] т.2 а2	[50] разр. сферы а	[53] т.5 с вар. (quasi valse)
21	6	27	23
с	неуст.	Е — неуст.	
генералш. кульм.	разр. эпизод в репр.	свободн. репр. эл. с	

	Poco rit.	A tempo	Frisch
[56] а1	подготовка d	[59] т.6 двар.	бвар.
15	11	11	8
г — G	G — C — G	Е	h — Es
реприз.	репр. раздела	2-я репр. поб.	1-й этап закл. п.
обращение а1	в и. 14	темы	в репр.

	Allegro	
[61] т.7 разр. сферы а	[65] т.5 Кода — разн. сферы а и с	
28	25	
с — h — с (неуст.)	с — Е	
2-я фаза закл. п. в репр. =		
включение разработочн. эпизода		

Конечно, не только обрамленные участки схемы сигнализируют о специфичных признаках гиперсонатной формы. Прежде всего следует с этой точки зрения оценить структуру вступления. Оно чрезвычайно обширно и являет собой экспозицию целого комплекса тем: а1-2, b, а1-3 + развитие сферы а, выполняющее функцию перехода к главной партии основной экспозиции. Еще важнее то, что весь тематический фонд вступления задействован в становлении макроформы. Во все разработочные движения, примыкающие к главной и побочной сферам, добавляются темы из вступления. Это могло бы привести к ощущению переизбытка тематизма и к пестроте в экспозиции, если бы не проращивание почти всего материала из одного хорна. Монотематичность скрепляет

форму и одновременно придает ей черты безусловной вариантной подвижности, внутренней текучей изменчивости.

Другой специфичной подробностью является определенная размытость заключительной партии. Она как будто слита с «экспозиционной разработкой», но воспринимается более как *переход*, неустойчивое построение, носящее предельный характер и готовящее основную разработку формы. Такая длительная *подготовка* разработки — также момент, расширяющий форму. Разработка начинается как бы исподволь, прорастая из экспозиции, и ее начало в ц. 28 в определенном смысле условно. Монументальная форма обретает пластическую текучесть. Ощущение текучести сохраняется даже в условных переменах темпа и, казалось бы, ступенчатого контраста (см. переход ко второй фазе разработки). Этому помогает монотематичность, постоянно действующая производность.

Но все-таки наиболее важными (и универсально значимыми) признаками гиперсонатной формы являются фрагменты, заключенные в обрамление, а также феномен двойной репризы. Наличие разработочного состояния во всех разделах макроформы — устойчивый признак гиперсонатной композиции. Отличительной чертой конкретно этой формы является отсутствие разработочного эпизода, примыкающего непосредственно к главной партии (*Allegro*). Обширное вступление компенсирует его недостаток. «Экспозиционная разработка» здесь одна — в сфере побочной партии. Реприза же содержит даже два разработочных эпизода, способствующих внутреннему раздвижению формы.

Если наиболее характерной чертой первой части Седьмой Малера была двойная реприза, то самым примечательным обстоятельством формы первой части Четвертой симфонии Шостаковича является *двойная экспозиция*. Разумеется, речь идет о совершенно ином типе двойной экспозиции по сравнению с тем, который отстоялся в жанре инструментального концерта. Шостакович предлагает особый способ создания сверхмасштабной экспозиции, отчетливо разделенной на две обширнейшие сферы, каждая из которых являет собой самостоятельную, внутренне конфликтную и сложно организованную структуру, претендующую на зна-

чение разлитой экспозиции. В результате гиперформа обретает не просто две разных экспозиции, но два экспозиционных раздела, отмеченных классическим признаком сверсонаты: в каждой экспозиции содержится мощная разработка, аккумулирующая энергию, направленную на кульминационные свершения. Макроэкспозиция этой формы содержит три кульминации. Решающая сохраняется для главной разработки. Характерно, что в двойной репризе первой части Седьмой Малера также содержатся два разработочных эпизода, но оба они сосредоточены во второй репризе. В этом смысле форма Шостаковича представляется как бы более упорядоченной, системной.

Приведем основные мелодико-тематические идеи первой части Четвертой симфонии Шостаковича, дабы наглядно представить глубину контрастных противостоящих материалов внутри главной и побочной сфер. Такой уровень контраста создает эффект отношений главного и побочного материалов *внутри* каждой из партий. Отсюда и произрастает впечатление двух экспозиций.

44

Fl.  
Ob.  
Cl.

Cl. b.  
Fag.  
Arch.

3n. a

marcatissimo

3n. a / Tr-be

The musical score consists of three systems. The first system (measures 44-46) features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet) and strings (Clarinete basso, Fagotto, Archi). The second system (measures 47-49) continues the woodwind and string parts, with a 'Tr-be' (Trumpet) entry. The third system (measures 50-52) shows the woodwinds and strings continuing their respective parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



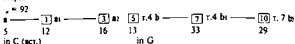
Музыкальный фрагмент, состоящий из шести стaves. Первые два staves — для скрипки (Vln) и флюты (Fag), оба обозначены *p espress.*. Третий staff — для кларнета-пикколо (Cl. picc.), обозначен *pp* с надписью *Зп. f* и стрелкой. Четвертый и пятый staves — для флюты (Fag), оба обозначены *p espress.*. Шестой staff — для флюты (Fag), обозначен *p espr.*. Музыка содержит различные мелодические линии со штрихами и динамическими обозначениями.

Смысловая дистанция элементов *a* и *b* очевидна, и если бы не их непосредственное примыкание друг к другу, такая последовательность материалов произвела бы впечатление нормативного экспонирования главной и побочной тем. А вот контрапунктическая связка *f — e* нуждается в пояснении. Материал *f* (Cl. piccolo) появляется на далеком этапе развития побочной партии. Но это совершенно новый материал. При этом главная побочная тема сохраняется и повторяется. Но наложение контрапункта *f* создает новую смыс-

ловую коллизию. Семантическая поляризация здесь очевидна: на этически величавую *главную побочную* тему налагается интонация, выхваченная из сферы «малых чувств». Этот контрапункт и есть *побочная в побочной* — новая идея, порождающая конфликт громадной силы (от ц. 48 разрозненные возгласы кларнета превращаются в удары громадной силы, а главная побочная тема обретает противоположный смысл).

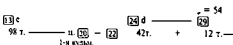
Приведем схему формы первой части Четвертой симфонии Шостаковича. Она еще раз подтверждает, что листовская техника создания гиперсонатной формы оказалась жизненной и в условиях преобладания полифонического фактора.

Первая экспозиция — экспозиция главной партии



гл. тематич. материал гл. п.

второй (поб.) тематич. материал гл. п.



разр. в экспозиции гл. п.;

развитие материала а, от 22 - б

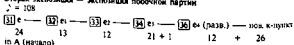
закл. построен.

экспозиция гл. п.

предыдущ перед поб. п., гл.

кульм. экспозиции гл. п.

Вторая экспозиция — экспозиция побочной партии

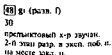


гл. тематич. постро. поб. п.

св. постро. — переход ко 2-й фазе поб. п.



разр. в рамках эксп. поб. сферы



# Гадания разработки

$J = 108$

[51] = разн. темат. сферы а, b, f  
103

1-я фаза разр.

[63] h

109 +  
d - c - g - c

[23] h<sub>1</sub>

28  
своб. разн

фугато, 2-я фаза разр.

$J = 184$

[75] = прорастание из h<sub>1</sub>  
50г. — и. [78] + 20  
генералит. от cis  
кульминация

[81] разн. а + [84] вар. с + [88] вар. е  
25 41 28  
Des—Es H

3-я фаза разр. — кульминационная зона форм

4-я фаза разр. (постыктовая)

## Реприза

$J = 69$

[90] k + 91 l  
16 8  
с-тол

предикт

$J = 92$

[92] авар. +  
8  
с — а — C(c) контрапункт: 1-я п. тема + фактура гл.п.

совместная репр. первых тем гл. и поб. п., кульминационное введение репр.  
первая (главная) репр. —

[93] la

23

$J = 108$

[96] е: вар. + зл. аз [99] fe вар.  
35 15  
in F (полтон.)

репр. поб. сферы

$J = 72$

[101] bi: вар.  
19  
от B — C

репр. 2-го зл. гл.п. =  
закл. построек. репр.

$J = 69$

[103] ai: вар. = Coda  
40  
C (a) — C

репр. 1-го зл.  
гл. п.

вторая репр. = репр.-кода (жиральные  
репр. гл. п.)

Есть одно принципиальное отличие этой формы от разработанных выше: здесь полностью отсутствуют активные разработочные вторжения в репризную часть формы. В остальном же самые существенные признаки гиперсонатной формы не только сохранены, но проявлены с разительной рельефностью.

Раскол экспозиции на две контрастные фазы здесь доведен до состояния двух экспозиций, каждая из которых имеет сложную и относительно законченную структуру. И главная и побочная партии экспозиции имеют свои побочные сферы, а кроме того, каждому из этих разделов придана своя разработка (причем активнейшая, приводящая к кульминационным результатам). После экспозиционных разработок появляются «нормативные» заключительные переходы (промежуточная и завершающая заключительные партии). Во всем этом чувствуется развитие традиции крупной сонатной формы в сторону логического завершения тенденции и создания устойчивой системы.

Столь же наглядно развивается здесь идея многофазной разработки (равно как и принцип политемпового решения формы). При этом, однако, Шостакович обозначает еще один индивидуальный штрих в структуре формы. Реприза появляется не на гребне кульминации, как это будет свойственно его последующим сонатным композициям. Возвращаемый репризой тематический материал вступает после постъиктовой (послекульминационной) зоны разработки и, в сущности, не меняет основной интонационной природы (глубинная метаморфоза тем в начале репризы также станет признаком его последующих работ). Но происходит объединение тяжелой аккордовой фактуры главной партии, на которую накладывается совсем не ожидаемая основная мелодия *побочной* партии. В результате возникает не обычная зеркальная, а совершенно уникальная — одновременная — реприза главного и побочного материалов, когда сугубо гомофонный тип фактуры имеет подчеркнуто полифоническое слушательское прочтение.

Это последнее обстоятельство является индексом главного внутреннего свойства данной композиции — ее опоры на полифонический тип развития. Отсюда важный вывод: принципы гиперсонатной формы, складывавшиеся в романтическую и постромантическую эпоху, оказались универсально значимыми и действенными в ситуации новых музыкально-грамматических опор и нового синтаксиса, явившегося следствием господства полифонического фактора.

Это подтверждается и попыткой отразить принцип двойной репризы, который здесь, однако, обозначен условно и выражен в виде двухфазной структуры репризной части формы.

Лист отказывается от цикличности и создает композицию в сонатной форме, замещающую привычный цикл. Он автор первых моноформ — нециклических крупных композиций, структура которых определялась преимущественным действием какого-либо одного, главствующего принципа (в данном случае — сонатного). Творчество Листа обнаруживает к тому же различные возможности моноформы в опосредовании циклического принципа. Достаточно сравнить его концерты и сонату *h-moll*, чтобы убедиться в различной степени *выявленности* скрытой (вторичной) цикличности.

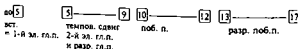
В музыке XX века путь к моноформе был достаточно долгим, несмотря на листовские прецеденты. Цикличность не спешила сдавать позиции, и первые художественно яркие опыты создания гиперсонатной формы происходили в рамках симфонических циклов.

Крупная моноформа (ее чаще называют крупной одночастной композицией), столь значимая в музыке XX столетия, обнаружила способность опираться на различные композиционные принципы. Не только соната привлекается в качестве базисной основы такой формы. Ниже будет рассмотрена техника моноформ в музыке второй половины XX века, не связанной с сонатностью. Сейчас укажем лишь на один важнейший момент: какой бы определяющий принцип ни лежал в основе крупной моноформы, в ее формообразовании обязательно участвует еще одна сила, образующая второй (скрытый) план формы. Эта вторая формообразующая основа может проступать с разной мерой рельефности. Встречается опыт паритетного участия разных формообразующих начал. Но чаще второй план формы просматривается как скрытое, внутреннее свойство формы, как композиционное осложнение (обогащение), призванное, в частности, ослабить прямое (и могущее показаться вульгарным) действие какой-либо традиционной, «нормативной» основы.

Сонатный принцип представляется весьма естественной основой для создания моноформ. И поскольку такие композиции замещают ожидаемую цикличность, строение их никогда прямо не совпадает с классической сонатной конструкцией. Рассмотренные выше фортепианные сонаты И. Кефалиди и В. Лобанова, несмотря на относительно скромные временные масштабы, несут в себе признаки моноформы, заступившей место традиционной цикличности. В этих композициях сонатность занимает центральное, но не всеобъемлющее место. Параллельно с сонатностью действует контрастно-составной принцип. Именно взаимодействие этих двух начал создает неповторимую специфику названных форм.

Что же касается крупных моноформ симфонического плана, которые базируются на сонатности, в них чаще всего параллельно действует принцип цикличности. Следует заметить, что принцип цикличности не привлекается как паритетная формообразующая сила. В этом случае композиция попросту стала бы циклической, а сонатность заняла бы место скрытого (фонового) качества, несколько осложняющего впечатление от обычной цикличности. В моноформах такого типа цикличность всегда занимает позицию второго (скрытого) плана, осложняя сонатность. Собственно, только в этом случае и возникает феномен *моноформы* — композиции, замещающей циклическую.

Обратимся в качестве примера к Третьему скрипичному концерту А. Лемана и зафиксируем в схеме ее основные структурные рубежи:



1-й ч. скрытой циклической композиции — макроконтрастная сонатная форма  
= контрастно-составная форма





Стилистика Третьего скрипичного концерта А. Лемана тесно увязана с широким комплексом «грамматических норм» второй половины XX века. В этой ситуации естественно подчинение громадной гиперсонатной композиции принципу *континуальной контрастности* (или *континуальной эволюционности*). Это означает, что на всем большом временном пространстве *моноформы* (свыше 40 мин.) не возникает ни одного точного повтора. Развертывание формы — это путь скользящих изменений, интонационных эволюций. Внезапные ступенчатые сломы и контрасты тоже участвуют в драматургическом становлении композиции, но строго экономятся, выступая в значении особых стимулов формообразования. Еще экономнее расходуется эффект прямых интонационных сходств. Материал экспозиции лишь один раз (в п. 35) напоминает о себе, образуя репризный эффект — важнейшее «уточнение» формы со стороны сонатного принципа. Конечно, и здесь материал начала не повторяется. Возникает лишь некое (узнаваемое!) *подобие* началу. Одна из главных особенностей этого концерта Лемана в том, что названный принцип объединяется здесь с *гиперсонатной* формой. Мы привлекли этот пример в силу общезначимости приема, в нем преломленного.

Скрытая цикличность, обозначенная в схеме скобками, по существу, лишь один раз обнажается открыто (ступенчатый контраст в п. 26 — начало квази-танцевального «скерцо»). В остальных случаях на стыках действует техника плавного перехода, которая хотя и «камуфлирует» цикличность, но не снимает ощущения ее присутствия. Двойная экспози-

ция может быть определена как первая часть, построенная на основе контрастно-составного единства, но в равной степени здесь можно обозначить две части, соответствующие главной и побочной сферам, поскольку обе экспозиции необыкновенно масштабны и пронизаны разработочностью. Развернутая каденция (масштабы которой гипертрофированы) с последующим оркестровым развитием и квазитанцевальное скерцо образуют две условные внутренние части. Вся репризная сфера — сложно организованный финал. Однако воспринимается эта монументальная композиция прежде всего как моноформа, подчиненная сонатному принципу. Три обстоятельства способствуют этому: 1) очевидно слышимый разлом гигантской экспозиции на главную и побочную сферы; 2) наличие активнейших разработочных зон, обширных периодов разработочного состояния, которые господствуют на всех этапах, кроме заключительного; 3) ошутимость репризы (относительно близкого подобия начальным интонациям), которая окончательно корректирует форму, утверждая ее сонатную основу.

Итак, кроме ставших классическими признаков гиперсонатной формы Леман привлекает еще один: *полное сращивание экспозиционности и разработочности*. Этому способствует специфичность тематизма, не стремящегося к структурному оформлению и открытого в развитие. Тематический материал сводится к инициальным формулам, благодаря чему развитие становится преимущественным состоянием формы, устремленной к непрерывным смысловым эволюциям.

В условиях действия континуально-контрастного (эволюционного) принципа важную роль в создании «ориентиров формы» выполняют своеобразные лейтфонемы, появляющиеся (всегда вариантно) в ответственных узлах композиции: формула лгтавр, рассекающая большие этапы гиперформы; тембр челесты, определяющий репризное ощущение и формирующий коду; возникающие на расстоянии хоральные крисонаисы струнных. Это несомненно способ компенсации тотального действия континуально-эволюционного становления композиции.



Соната *h-moll* Листа несет в себе сквозное действие сонатности и одновременно обнаруживает тенденцию к скрытой цикличности, к разрастанию контраста до уровня возникновения ассоциаций с циклическим следованием частей и выделению медленной части в обширную и не нарушаемую зону лирического погружения. Непрерывное движение формы си-минорной сонаты Листа, формы, где отчетливо действует монотематический принцип (ибо все происходит из единого истока), еще не приводит к ощущению присутствия контрастно-составного начала в организации композиционного целого. Но тенденция к возможному взаимодействию контрастной составности и гиперсонатности уже обнаружилась. Причем обнаружилась именно там, где гиперсонатная конструкция предстает не в виде части большой циклической композиции, но утверждает свою самодостаточность в рамках нециклической моноформы. Сотрудничество сонатности и контрастно-составного принципа может выразиться даже в вытеснении сонатности в какую-то локальную зону крупной моноформы, если в последней приоритет отчетливо отдан контрастно-составному началу. В таком случае образуются слитно-циклические композиции, описанные в литературе, посвященной контрастно-составному принципу формообразования. Вопрос о преломлении ведущих принципов гиперсонатной формы в условиях *монокомпозиции* — это тема отдельного и монументального исследования. Сейчас мы лишь обозначаем проблему и основные аспекты ее обсуждения.

Вторая половина XX века отмечена активнейшим накоплением опыта в создании крупных нециклических композиций главным образом в области симфонии, инструментального концерта и примыкающих (новых) жанрообразований. Однако, в сущности, монокомпозиция (моноформа) обретает всепроникающую значимость, охватывая гигантскую сферу, связанную с аудиовизуальными жанровыми решениями и с новыми источниками звука, с новыми алгоритмами формотворения (к примеру, электронная музыка, выраженная в специфической «электронной композиции», воплощается исключительно в параметрах моноформы). Вместе с тем ярчайшей характерностью второй половины

XX века становится развитие континуально-эволюционной техники и прежде всего — континуально-контрастного типа формообразования. Последний в рамках симфонической традиции возникает еще в практике первой половины столетия и в дальнейшем развивается прежде всего в области крупных инструментальных жанров. При этом он вступает во взаимодействие с теми принципами, которые исторически сложились в классическом фонде форм. Рассмотренный выше скрипичный концерт Лемана подтверждает это.

Следует учесть, что *континуально-контрастный* тип мышления отличается от контрастно-составного по двум главным параметрам. 1. Он направлен на нециклическую текучую форму, а значит не предусматривает очевидного акцента на скрытой цикличности; последняя может предстать лишь как тенденция, не достигающая реализации, как аллюзия или отражение «генной памяти» жанра. 2. Он в принципе направлен на отказ от репризности (даже на уровне разделов формы); это обстоятельство в масштабе моноформы может быть выражено в виде абсолютной реализации намерения, но может также компромиссно допустить некие аллюзии репризности в ситуации *отстранения* ее наглядного и полного присутствия. По отношению к гиперсонатной форме (равно как и к сонатности вообще) отход от развернутой репризности оказывается главным показателем изменения закрепившегося контура сонатной композиции. Это путь к возможной энтропии сонатности в условиях моноформы.

Вопрос об отношении к репризности оказывается ключевым. Речь идет о распознаваемой слухом репризности, о возврате некоего начального материала в семантическом тождестве (либо сходстве) и в функции, соответствующей классическому значению репризы. Такая функция может быть переосмыслена, скажем, в функцию обрамления-коды. При этом идея репризного возврата сохраняется, но структура репризы в традиционном понимании исчезает. С другой стороны, реприза может уйти в слой конструктивно-ведущих признаков, оставив интонационно-ведущей сфере право на глубокое интонационное обновление. По отношению к сонатной форме полное отсутствие репризы будет

означать модуляцию формы из сонатной (по признакам экзопозиционного и разработочного разделов) в континуально-эволюционную. Наличие же репризного начала (пусть не ведущей роли сонатного принципа).

Напомним, что сонатная форма расширенного (гипертрофированного) масштаба, условно названная гиперсонатой, не только не отвергает репризу, но наоборот, чаще предлагает двойную репризу. Таким образом, традиционная гиперсонатная композиция чрезвычайно усиливает репризное присутствие, осложняя его разработочными моментами во имя исчерпания развивающей энергетики и раздвижения во времени пространств формы. Сотрудничество гиперсонатного принципа с контрастно-составным, рождающее стремление к скрытой цикличности, не ослабляет репризную зону, которая в подобных случаях может ассоциироваться с финалом произведения.

Совсем иная картина складывается при подключении к сонатному *континуально-контрастному* принципу развертывания формы. В сущности, это означает столкновение противоположных сил. Сонатный принцип, даже преломленный в гипермасштабе, традиционно опирается, во-первых, на отчетливую репризность, а во-вторых, — на узнаваемую производность вообще. Континуальная же эволюционность максимально камуфлирует производность (уводя ее в плоскость скрытых конструктивных связей) и в принципе отвергает репризность вообще (либо репризность в традиционных формах). Это говорит о том, что континуальная эволюционность способна разрушить гегемонию сонатности и увести форму на простор перманентных обновлений.

Ниже мы рассмотрим монокомпозиции, которые на начальном этапе содержат сонатную «завязку», полностью теряющую в ходе становления формы свои инициальные функции. Сейчас же мы обратимся к той разновидности взаимодействия гиперсонатной формы и континуально-контрастного принципа, которая позволяет признать сонатность ведущей и в конечном итоге преобладающей силой, несмотря на осложнения, привносимые тенденцией к перманентному обновлению интонационного поля.

Рассмотрим Пятую симфонию В. Сильвестрова — возможно, самый яркий пример из области «несоциализма» второй половины XX века, пример, направленный на сохранение жанра симфонии в исторической ситуации ее постепенного отторжения и деактуализации. Но прежде чем приступить к предметному рассмотрению этой моноформы, сочетающей уникальность с концентрацией общеизвестных установлений, обсудим вопрос о синтаксической оснине композиции. Этот вопрос оказывается важнейшим для осознания структурных основ формы в связи с привлечением новейших выразительных средств и коренным обновлением традиционных.

Пятая симфония Сильвестрова характерна сочетанием сонорной техники, направленной на 12-тоновый охват звукового пространства и мелоса, прямо ассоциирующегося с романтическими образами. Этот очевидно тональный мелос (в основе которого песенная природа линейности) в принципе должен был бы привести (во всяком случае в определенных эпизодах) к привычным каденционным закруглениям и, соответственно, — к привычным периодическим структурам. Однако роль метро-тектонического фактора, столь существенная в романтическом мышлении, здесь полностью нивелирована. Отсутствует даже намек на внутримелодическую симметричность. Вся сфера так называемого «стилевого цитирования», когда композитор привлекает мелодические формулы «из образов романтизма» (и долго их удерживает), отмечена глубоким преобразованием ритмоплотности мелодических линий (в сравнении с «романтическим нормативом»). Отдельные мотивы и даже звуки мелодии отделены от соседних долго длящимися тонами (но так, чтобы ощущение «цитаты» сохранилось и линейная длина мелоса тоже сохранилась). В результате абсолютно несоциальная ритмоплотность мелодической линии описанного типа в моменты ритмических торможений легко выдвигает на первый план фоновые (чаще всего — сонорные) интонации. Образуется текучий обмен фигуро-фоновых отношений, когда пробивающийся сквозь сонорные мерцания мелодический контур то активизируется, то нейтрализует свое присутствие. При этом полностью устраивается какая-либо возможность симметрических пропорций в

синтаксисе (и в мелодической линии, и в развертывании целого).

В подобной ситуации целесообразно ввести понятие *фазы развертывания формы*. Понятие это привлекается по аналогии с фазовой системой синтаксиса в ходе описанного выше мелодического развертывания<sup>10</sup>. Здесь принцип фазового строения выведен на уровень целой формы и не связан с присутствием или отсутствием мелодического начала вообще. Этот принцип действует и в ситуации полного отключения линейности либо привлечения ее исключительно для комплементарных целей. Конкретный регламент фазы развертывания формы определяется в каждом отдельном произведении на основе различных критериев. Последние чаще всего связаны с характеристиками конкретной техники, привлекаемой композитором, и спецификой целостного «семантического поля» произведения. Но объективно фаза формы, как синтаксический ее элемент, всегда подразумевает некую энергетическую целостность, нерасчлененность в конечном восприятии и распознаваемую слухом достаточно отчетливую рубежность в стыках с соседствующими фазами. При этом техника плавного перехода на фазовых рубежах, как правило, действует с исчерпывающей полнотой. Ниже вопросы фазового синтаксиса будут рассмотрены более подробно. Сейчас укажем лишь на то, что последовательность может нести с собой череду заметных перманентно возникающих контрастов, но может создавать плавную эволюционность. Различные случаи преломления континуальной эволюционности в условиях крупной нециклической композиции будут рассмотрены ниже. Континуально-контрастный метод — частное, но наиболее распространенное преломление континуально-эволюционного принципа. При обращении к монокомпозициям симфонического масштаба чаще всего привлекается именно континуально-контрастный принцип, который подразумевает определенный (и перманентно осуществляемый) уровень контрастирования фаз. Следует учесть также, что фазы развертывания формы могут быть абсолютно неделимы, но могут слагаться из субфаз. В свою очередь фазы развертывания свободно

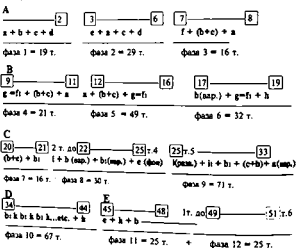
<sup>10</sup> См.: *Задерацкий В.В. Музыкальная форма*. Вып. 1.

объединяются в *макрофазы*, рубежи которых и являются главными рубежами контрастных соотнесений.

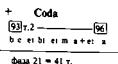
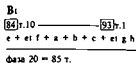
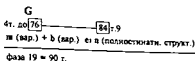
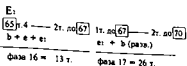
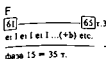
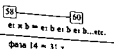
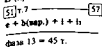
Предлагаемый ниже аналитический план фазового членения в Пятой симфонии Сильвестрова подразумевает именно следование макрофаз (при том, что некоторые из них вовсе неделимы и полностью совпадают с понятием фазы развертывания формы).

Итак, форма Пятой Сильвестрова зиждется на базе соотнесенного принципа, осуществляемого в системе фазового синтаксиса. Но прежде чем показать фазовую структуру этой монументальной формы, обратимся к интонационному материалу симфонии, к инициальным элементам формы, при рода которых обнаруживает не только специфику тематического мышления Сильвестрова, но также систему множественных и весьма предметных интонационных контрастов, которые развертываются в ходе чередующихся макрофаз формы.

Схема фазового членения формы Пятой симфонии Сильвестрова наглядно представляет движение материала:



Е (продолжение)



Первый инициально-тематический элемент, обозначенный индексом а, очень важен, несмотря на то что он не имеет сквозного присутствия в форме. С ним связан эффект «обрамления». Это туттийный аккорд (точнее — созвучие в регламенте гиперногоголосия), длящийся два такта на  $\frac{1}{4}$ , имеющий динамический профиль  $mf > pp$  и острую сонорную характерность. Последнее обстоятельство требует комментария, поскольку создание остроиндивидуализированного сонорного комплекса, способного выступить с тематической функцией в классическом понимании, — это новый аспект композиторской техники, рожденный практикой именно XX века. Пятая («неоромантическая») симфония Сильвестрова опирается *главным* образом на линейно-мелодические (чаще — краткомотивные) инициально-тематические структуры. Элемент а и показанные в нотном примере 45 элементы е (ei) являются исключением, ибо представляют собой чисто сонорные кванто-мотивные ком-

плексы. Элементы эти совершенно различны по структуре и могут служить примером создания индивидуальных соноров абсолютно различными способами. Первое созвучие — сложный политембральный комплекс, охватывающий Tutti оркестра и все 12 тонов в условиях множественных удвоенный и полной мобилизации техники *divisi*. Элемент *e* — это двузвучие (в интервале ноны) с оригинальным тембральным смешением (фортепиано, низкие струнные, ударными) и регистровым размещением. Элемент *e1* (ритмическая копия *e*) — кластер исключительно у струнных (с ударными). Именно первое созвучие (элемент *a*) достойно аналитического взгляда на предмет уяснения композиторской работы над индивидуализацией сонорного комплекса. При том, что в этот вертикальный комплекс вовлечены все 12 звуков, особое значение имеет их тембральное распределение (по группам) и количественное присутствие (то есть дублировки). В результате из 12-тонового комплекса высвечиваются 3 основных тона: *c*, *e*, *fis*. При этом *c* дублируется 15 раз, *fis* — 10, *e* — 7. Остальные (по существу, «закрашивающие») тоны имеют следующее количественное присутствие: *des* — 3 раза, *d* — 3, *b* — 3, *h* — 3, *a* — 3, *es* — 2, *f* — 1, *as* — 1 раз. Как видим, композитор дает некую настройку *in c*, но весьма специфичную (с тритоновой основой) и назначает систему убывания функциональной значимости тонов: *c* — главный, *fis* — 2-й по значению и, наконец, мажорная терция. Тембральное распределение опорных тонов также тщательно продумывается, и каждому тону соответствует свой «инструментальный вес» (это касается и «закрашивающих» тонов). В результате возникает именно тематический сонорный комплекс, несущий в себе подчеркнутый «авторский» знак и четко узнаваемый в повторениях как тематический элемент, по существу не меняющий своей семаитической природы. Появление элемента *a* в конце формы вполне узнаваемо, а потому и воспринимается именно как обрамление.

Остальные инициально-тематические элементы удобнее показать в виде конкретного нотного примера:



45a

6  
V. ni I [ J=84 ]

B



Г



Д



Элемент *b* — единственный, не имеющий повторений (см. схему). Он проводится только один раз, но предвосхищает (экспонирует) *тип* лирической линии, господствующий во всем пространстве симфонии. Чередование долгих выдержанных тонов (или глубоких цезур) и кратких зон ритмомотивных оживлений — принцип, выдерживаемый во всех случаях изложения лирико-романтической сферы мелоса (ср. с элементами *f*, *g*(=*f*), *i*, *k*). Нетрудно заметить, что все *initio* ритмически подвижной сферы симфонии — краткомотивные структуры. Более того, протяженные линии лирического плана также содержат участки краткомотивных ритмических оживлений. Все это не что иное, как отражение своеобразного «кванто-мотивного» синтаксиса, возникшего в практике XX века, преимущественно второй его половины. Суть его в том, что каждая линия (или пласт партитуры, либо целостное движение музыкальной ткани) строится на основе исключительно импульсно-мотивных образований, сменяющих друг друга. Такие синтаксические ячейки условно можно назвать «квантами», подразумевая их импульсную, короткополную микроэнергетику. Сменяя друг друга, они не складываются в традиционные периодические структуры и могут объединяться лишь в построения типа фазы развертывания формы на уровне целого.

Ниже мы подробно остановимся на кванто-мотивном принципе синтаксической организации движения. Сейчас лишь обратим внимание, что в Пятой симфонии Сильвестров прибегает главным образом к мелодической обозначенности мотивных *initio* (чего не скажешь о его более ранних сочинениях). Висемелодический «квантовый мотив» встречаем лишь в элементах *e* и *e*. Это чисто сонорные кванто-мотивные структуры, воссозданные средствами динамики и темброритма. Остальные тематические элементы имеют линейно-мелодический контур. Некоторые *initio* при этом выражены чрезвычайно лаконично (*b*, *b*<sub>1</sub>, *e*, *b* и особенно *h*) и предназначены для стреттно-полифонических и комплементарных сложений. Мелос, интонационные формулы которого перекликаются с романтической традицией, изобилует секвенциями. Сильвестрову нужна секвенционность как «знак» романтизма. Но не менее нужен ему и знак «перемещения во времени», знак из новых музыкально-грамматических порядков. Поэтому он прибегает исключительно к

ритмо-вариантной секвенционности (см. элементы  $f, g=f_i, i, i_1$ ). Вариативность эта на первый взгляд минимальна, но она определяет то самое отличие «раньше» от «позже», воплощенное в «теперь», то есть в произведении, стилистика которого определяется с помощью префикса «нео». Нетрудно заметить и тотальную взаимосвязь всех элементов на основе то очевидной, то скрытой производности. Кажется бы, вполне самостоятельный элемент  $m$ , хоть и опосредованно, но тесно связан с  $b$ , а остигательный элемент  $p$  — прямо произведен от  $h$ , секвенция тромбона в  $i$  скрывает восходящую поступенность, отражая  $e$ , и т. д.

Разные инципиально-тематические элементы имеют разную судьбу в форме. Некоторые призваны обозначить сильные тематические контрасты, рубежи формы и выступают в масштабе определенных ее разделов. Другие обрамляют форму, и только элемент  $b$  ( $b_1$ ) пронизывает ее всю, присутствуя почти во всех фазах развертывания формы.

Итак, форма Пятой симфонии Сильвестрова содержит 21 фазу, каждая из которых абсолютно асимметрична всем остальным. Это означает 21 *контрастный переход* или, по крайней мере, 21 осязаемое интонационное отличие. Но вся эта вереница отличий подается с разной степенью рубежности на стыках фаз, а сами фазы объединяются в крупные разделы (их десять, и они обозначены в схеме заглавными буквами). Чередуя же этих более крупных разделов подчинено стратегия целостной макроформы, которая может быть обозначена как мутационная: от гиперсонатной — к континуально-контрастной (со слабыми признаками действия контрастно-составного принципа). Это форма с арочным обрамлением. Однако реприза в обычном смысле здесь отсутствует. Возвращается в узнаваемом семантическом сходстве лишь одна из экспозиционных тем (причем не начальная и вариантно). Форма имеет своеобразный финал, воспринимаемый как расширенная кода, обладающая собственной кодой.

Таким образом, схема фазового членения может быть приведена к иной схеме, показывающей главную стратегию развертывания формы, где исходной опорой оказывается гиперсонатный принцип, постепенно отодвигаемый континуально-контрастной системой эволюции. Обозначенные в схеме фазового членения крупные разделы имеют следующие

функциональные нагрузки с точки зрения взаимодействия гиперсонатного и континуально-контрастного принципов:

<b>A</b> начальный тематический комплекс гл. п.	<b>B</b> материал поб. п. в рамках гл. п.			
1-я экспозиция гиперсонатной формы. Гл. п. макроформы				
<b>C</b> главн. материал поб. п.	<b>D</b> материал поб. п. в рамках поб. п.			
2-я экспозиция гиперсонатной формы. Поб. п. макроформы.				
<b>E</b> 1-я разр.	<b>F</b> 1-й эп.	<b>E<sub>1</sub></b> 2-я разр.	<b>G</b> 2-й эп.	<b>B<sub>1</sub> + Coda</b> репр.- макрокода = финал
<p>транзитное нача- ло большого разр. Подкрепление сонатности.</p> <p>переходящее к действию континуальной эволюционности. В системе контрастов — акцентирует скрытой циклическости.</p> <p>вызывает к осущест- влению сонатн. принципа и одновре- менно — протекание эволюционности.</p>				

Остается лишь прояснить функции макрофаз (обозначенных в схеме на с. 220–221) в свете особенностей целой монокомпозиции, где главенствующее начало все же отдано сонатному принципу. Двойная экспозиция — ярчайшее свидетельство привлечения устоявшихся норм гиперсонатной формы. Однако особенностью данных экспозиций становится отсутствие внутриз экспозиционной разработанности. Композитор постоянно балансирует на грани экспозиционного и заключительного типов изложения, будто намекая, что вся симфония — некий предельно протяженный гипотетический финал, где семантика завершения оказывается довлеющей. Но объективные законы формы даже при общем склонении к самоопределенности требуют все же предметных различий в самоопределении участков макроформы. И здесь важнейшим оказывается начало разработки, воспринимаемое классично и ясно. Это определяющий знак сонатности, который, однако, очень скоро уступает место иным характерным чертам. Начиная с 15-й фазы внимание переключается на систему чередующихся контрастов. И даже восстановление разработки в E<sub>1</sub> воспринимается как эпизод в системе контрастирую-

щих эпизодов. В результате функции макрофаз в целом можно охарактеризовать следующим образом:

Фазы 1 + 2 — это начальный этап первой экспозиции, соответствующий собственно главной партии, точнее — первому ее этапу.

Фаза 3 — переход, связующее построение между двумя этапами главной партии. Иными словами — переход к побочной сфере главной партии.

Фазы 4+5 — побочный материал в рамках главной партии, второй этап первой экспозиции.

Фаза 6 — заключительный раздел первой экспозиции, завершение большой главной партии гиперсонатной формы.

Фазы 7+8+9 — первый материал большой побочной партии — главный материал второй экспозиции.

Фаза 10 — побочный материал второй экспозиции, побочная сфера в рамках большой побочной партии.

Фазы 11+12+13 — разработка гиперсонатной формы с чертами классического соответствия понятию сонатной работочности.

Фаза 14 — торможение разработочного состояния, переход к эпизоду.

Фаза 15 — первый эпизод (с солирующим фортепиано), контраст сопоставления. Он имеет полиостинатную структуру: комбинаторное чередование остинатно возвращаемых элементов —  $e_1 b_1 b_1 e_1 l e_1 l b_1 e_1 l b_1 e_1 + b_1 l e_1 l$ .

Фазы 16+17+18 — второй этап разработки, воспринимаемый в значении контраста по отношению к первому эпизоду.

Фаза 19 — второй эпизод, введение следующего сопоставительного контраста. Здесь также полиостинатная структура эпизода ( $m b m b m e_1 b m l m b m b m e_1 l \dots$  etc.), и это уже сигнализирует о предфинальном торможении.

Фазы 20+21 — собственно финал с кодой: реприза побочной сферы первой экспозиции. Это не реприза сонатной формы в классическом понимании и тем более не реприза гиперсонатной формы, тяготеющей к удвоению репризного пространства. Здесь узнаваемая и развернутая реприза лишь одного тематического элемента ( $f, g=f_1$ ) с функцией репризы-арки. Кода, возвращая элемент  $a$ , завершает эффект обрамления.

Пятая симфония Сильвестрова, так же как и скрипичный концерт Лемана, по существу, обнажает тенденцию к энтропии сонатной формы в случаях реминисцентного обращения к ней. Крупные моноформы Сильвестрова, созданные им до поворота к неоромантизму, вовсе не опираются на сонатность. Само воспоминание о романтической традиции возрождает внимание к сонатной конструкции, хотя, однако, не воспроизводится в полном объеме признаков. Композитор заимствует при этом знаки гиперсонаты — порождения романтизма и постромантизма. Но это именно знаки (точнее — признаки), а не полное подобие. Главная интрига формы Пятой симфонии разворачивается после первого этапа разработки. Здесь наступает переключение в иную систему разворачивания, подразумевающую скользящее и постоянное контрастирование. При этом чередование собственно разработочных разделов (различных по материалу) и эпизодов (тоже контрастных, но однотипно полностинатных по строению) создает последовательность неустойчивых (мобильных) и стабильных структур. Воспринимающий слух, по существу, теряет нить сонатного ориентира. Вот здесь обрамляющая квазиреприза с кодой становится сильным корректирующим знаком, уточняющим главное структурное преобладание. Очевидно, однако, что практика второй половины XX века стремится к вуальрованию сонатности в качестве основы монокомпозиции и главным средством здесь выступает отказ не только от двойной репризы, но и от репризы в принятом значении. Идея обрамления, выраженная в краткой реминисценции лишь некоторых (и немногих) начальных *initio*, замещает развернутую конструкцию репризного этапа сонатной формы.

Моноформы на основе сонатности — своеобразная вершина эволюции сонатного принципа. Но одновременно это и знак его энтропии, знак завершения тенденции, которая на первом историческом отрезке исчерпала свою формостроительную энергию. Несомненно также, что следующий виток «исторической спирали» вернет внимание и к сонатному принципу, и к гиперформам, способным обнаружить новые перспективы и методы опосредования одного из самых динамичных и семантически емких способов музыкального формотворения.

## II. РОНДО

### Основные понятия

Форма рондо вошла в профессиональное искусство европейской традиции с XVII века и пережила две главные исторические фазы развития: в искусстве рококо и в практике венского классицизма. В ходе дальнейшей исторической эволюции форма рондо не приобрела, подобно сонатной, *принципиально новых* очертаний. Обретая обновленные варианты воплощения, она демонстрирует очевидную привязанность к базовым принципам-стереотипам и обнаруживает нежелание отклоняться от них на дистанцию глубокого реформирования. Может быть, поэтому она завершила свою блестящую художественную историю в первой половине XX века. Во всяком случае после Прокофьева, Бартока, Шостаковича, Стравинского, Онеггера музыка (за редчайшим исключением) уже не достигает столь высоких образцов формы этого типа.

Очевидно, что форма рондо уходит на периферию композиторского внимания, появляясь лишь в виде своего рода реминисценций, отразивших тенденцию к творчеству «in modo retro». Тому есть несколько причин. Но прежде чем обозначить их, следует определить два не во всем идентичных понятия: *рондо* и *рондальности* (как формообразующего принципа).

Отношение рондо и рондальности подобно отношению понятий вариационной формы и вариационности. Рондальность — это принцип формообразования, в основе которого чередование устойчивой (повторяемой) темы и различных отличающихся (или контрастирующих) структур. В основе рондальности систематическое (и узнаваемое слухом!) возвращение главной темы. Подобно вариационности, рон-

дальность может проникать в различные формы, выступая в роли формообразующего принципа *второго плано*. Например, присутствие рондальности очевидно в сонатной форме, где главная тема может быть повторена в начале раздела, где обязательно — в репризе. В классицистской же форме, учитывая повторение экспозиции и еще одно возможное напоминание о главной теме в коде, основной тематический материал может повториться в сходной семантике и структуре до пяти раз. Фуга с симметричным чередованием проведений и интермедий также будет нести в себе *семантику рондальности* (но не превратится при этом в форму рондо). Наиболее наглядно принцип рондальности преломлен в так называемых двойных трехчастных — «трех-пятичастных» формах. И действительно, конструктивные схемы формы такого типа (A B A B A; A B A B<sub>1</sub> A; A B A C A) предельно близки конструктивным схемам формы рондо как таковой. Большинство учебников, созданных в России в XX столетии, содержат подробное толкование различий рондо и двойной (трех-пятичастной) формы. Это понятно, поскольку сравнение позволяет ярче высветить внутреннюю сущность формы рондо. Следует признать, однако, что различия эти так и не были обозначены во всей полноте, и главный критерий «именной» характеристики рондо оказался упущенным.

Итак, форма рондо — это абсолютное, всршинное воплощение рондальности как формообразующего принципа. Подобно тому как вариации — это высшее воплощение универсального принципа вариационности.

Во всех существующих определениях говорится о чередовании главной темы с какой-то иной, каждый раз контрастной музыкой, называемой «другими частями» (И. Способи), «другими темами» (Ю. Тюлин) или «эпизодами» (Л. Мазель). Последнее определение закрепилось в качестве термина, так же как понятие *рефрена*, соответствующее главной теме.

Очень важно, что форма рондо имеет свой «терминологический облик». Понятия рефрена и эпизода (именно в парном сочетании) неприменимы к формам, где рондаль-



ность выступает на втором плане. Нелепо, например, использовать эти понятия для выявления признаков рондальности в сонатной форме или двойной трехчастной (неважно — простой или сложной). Это означает, что форма рондо имеет свой образ (подобно вариационной форме), отраженный в конкретной терминологии.

В результате универсальное определение формы рондо может иметь следующий вид: форма, основанная на чередовании рефрена (сохраняющего устойчивую семантику и чаще всего — структуру) и сменяющихся контрастных эпизодов, всегда содержащих внутреннее качество *устремленности к рефрену*. Сохранение исходной семантики рефрена в случае варьированных повторений отличает форму рондо как таковую от свободных проявлений рондальности, где в системе тематических возвратов возможна глубокая трансформация образа рефрена, его семантическая метаморфоза (в результате подобный возврат главной темы не воспринимается как *рефренный* в классическом смысле). Что же касается строгой формы, то *круг (rondo)* — действительно наилучший ее символ. В то время как «арка» (аркоподобная графика) наилучшим образом символизирует двойную трехчастную форму. Обычно главное отличие рондо от двойной трехчастной формы усугубляют в уровне контрастирования (считается, что в рондо контраст между рефренами и эпизодами острее). Но с точки зрения качества материала это может быть совсем наоборот: тематический контраст в трехчастной форме может оказаться обостренным до чрезвычайности. Коренное отличие в том, что любое трехчастие тяготеет к внутреннему акценту на экспозиционности. В то время как рондо чередует «твердую» (рефренную) экспозиционность с серединностью, либо условной экспозиционностью, особого рода «серединной экспозиционностью», в результате чего возникает предощущение рефрена, его активное ожидание.

Неразличение рондо как формы и рондальности как принципа, способного сотрудничать с различными формами, в XIX веке привело к теории, утверждающей пять различных типов рондо. Немецкий теоретик А.Б.Маркс сформулировал.

как ему казалось, универсальную теорию для форм с репризным возвратом главной темы. Поскольку и сегодня ее время от времени вспоминают и пытаются актуализировать, остановимся кратко на ее главных положениях.

Пять форм рондо делятся на две группы: первые три — низшие формы рондо, четвертая и пятая — высшие. Каждая из форм имеет свое количество и последовательность разделов.

I форма рондо: главная партия — ход — повторение главной партии — дополнение. При этом главная партия пишется в двух- или трехчастной форме (период привлекается реже). Под ходом подразумевается свободное построение типа эпизода в сложной трехчастной форме. Главная партия нередко варьируется, а дополнение может использовать материал главной партии, хода и даже новый материал.

II форма рондо: главная партия — побочная партия — повторение главной партии и дополнение. Главная партия пишется в одной из песенных форм. Побочная — также, что соответствует характеру Trio. Побочная пишется в субдоминантовой, либо медиантовой или одноименной тональности.

Первая и вторая формы применяются исключительно для медленной музыки.

III форма рондо: главная партия — первая побочная партия — повторение главной партии — вторая побочная партия — повторение главной партии — дополнение. Главная партия — одна из песенных форм. Первая побочная — период (построение типа Satz), доминантовая тональность. Вторая побочная — песенная форма, реже — период (субдоминанта, медианта, одноименная). Между партиями могут быть ходы. Повторение главной партии может быть сокращено.

IV форма рондо: главная партия — первая побочная — повторение главной партии — вторая побочная — повторение главной — повторение первой побочной в главной тональности — дополнение. Первая побочная может быть связана с главной тематически. Между главной и первой побочной возможен ход.

У форма рондо: главная партия — первая побочная — заключительная партия (возможно повторение этой последовательности как экспозиции) — вторая побочная партия — повторение главной партии — повторение первой побочной и заключительной партий в главной тональности — дополнение. В экспозиции после заключительной партии возможен возврат (повторение) главной партии. Первая побочная (равно как и заключительная) партия обычно не превышает периода.

Очевидно, что приведенная классификация обращена к формам эпохи классицизма и совсем не затрагивает рондальных форм эпохи барокко — рококо. Природная терминология рондо (понятия рефрена, эпизода) не привлекается совершенно. Зато понятия, почвенно принадлежащие сонатной форме, становятся опорными. Очевидно также, что первая и вторая формы рондо прямо соответствуют структуре сложных трехчастных форм (соответственно — с эпизодом и с Trio). Немаловажна также ремарка, сообщающая, что первые две разновидности пригодны лишь для медленных движений. Регламентация эта весьма умозрительна, поскольку невозможно перечислить произведения, созданные по названным схемам и развернутые в подвижных темпах. Но кроме того, это указание заставляет вспомнить еще одну особенность, связанную с формой рондо.

Известно, что в генезисе рондальной композиции — танцевальный народный жанр, песня-танец куплетной структуры. Исторически сложилось так, что форме рондо, как правило, придаются указанные жанровые черты. Танцевальные движения и вообще движения, связанные с пластикой жеста, — обычная семантическая характеристика рондо. Обобщенные интонации рефрена к тому же несут в себе отголоски интонационной сферы коллективного танца (и это также пронстекает из «хороводного истока» формы). Приданные форме устойчивые и конкретные жанровые признаки сделали ее желанной и удобной для финалов сонатно-симфонических циклов. Форма рондо, конечно, проникает и в иные смысловые сферы, изменяя стереотипной танцевальности тематической основы. Рондо Антонида из «Жизни за царя» Глинки — один из примеров. Но в этом

случае неукоснительно действует принцип не менее чем *трехкратного* проведения рефрена и эпизоды строятся по принципу *устраиваемости к рефрену*, а вся композиция, несмотря на сдержанный темп, обретает исконные рондо черты «скольжения по кругу».

Первая и вторая формы рондо фактически порывают с жанровой и конструктивной основой подлинного рондо. Здесь очевидно желание завлечь под крышу термина «рондо» формы, отвечающие иным структурным (и семантическим!) принципам. Об этом свидетельствует и продолжение перечня. Только третья разновидность действительно соответствует принципу формы рондо в чистом виде. Четвертая разновидность — это не что иное, как известная, описанная в качестве самостоятельной, рондо-сонатная форма без заключительной партии и с возможной заменой разработки на контрастный эпизод, что усиливает функции рондальности. Пятая разновидность содержит два варианта формы. Первый — это чисто сонатная форма опять же с возможной (всего лишь возможной!) заменой разработки на «вторую побочную партию» (под этим неясным понятием следует подразумевать либо эпизод на новом материале, либо структуру, выдержанную в «песенной форме»). Второй подвид пятой разновидности — это классическая рондо-соната, но на сей раз с заключительной партией.

Уже в конце XIX столетия Э. Праут в популярном тогда учебнике «Прикладные формы» предлагает лишь два типа рондо: *старинное*, которое охватывает не только рондо эпохи барокко, но и классицизма, и *новое рондо*, соответствующее рондо-сонате. Впоследствии установилась более точная классификация типов рондо: старинное (*кулетное*) рондо; рондо эпохи венского классицизма; рондо-соната. Уход от классификационной идеи «пяти форм» и ограничение тремя *основными* разновидностями имеет свою цель: избежать нежелательного единотипия в определении *разных* композиционных планов. Подведение под рондо трехчастных, двойных трехчастных и сонатных форм сужает истинный смысловой спектр классического фонда форм, отстраняет возможность иной, более тонкой классификации.

## Старинное (куплетное) рондо

О всех названных разновидностях формы рондо существует обширная литература. Куплетное рондо также предстало в книгах XIX и XX столетий, посвященных вопросам музыкальной формы. Поэтому мы ограничимся самым кратким изложением основных признаков формы и акцентируем моменты, не затронутые в существующей литературе.

1. Французское слово *Couplet* заимствовано из песенной практики и означало сочетание *запева* и *припева*. В песне музыка запева также была твердо закреплена и повторилась тождественно. Менялся текст. Это оказалось предпосылкой для варьирования и музыкального содержания запева. Куплетная форма в *песенном* жанре подчинена схеме: A B A<sub>1</sub> B A<sub>2</sub> B ... (где A 1-2-3... — тождественные по музыке запевы, повторяемые с разными словами, а B — оstinатно повторяемый припев). Куплетная форма в инструментальной музыке подчинена схеме B A C A D A... , где A — тождественно повторяемый припев, а буквы B C D символизируют *разные по музыке* запевы. Кстати сказать, припев в такой форме может варьироваться, но не терять изначальную структуру и семантику (по принципу B A C A<sub>1</sub> D A<sub>2</sub>...).

Куплетное рондо отличается от куплетной песенной формы тем, что припев, оstinатно сохраняемый, *открывает* форму и тем самым окончательно утверждает себя в качестве главной темы. Только в рондо существует понятие *рефрена* в значении «припева», начинающего произведение. И только в старинном рондо существует понятие куплета как двухчастной структуры, первая часть которой (эпизод) — мобильна (сменяема), вторая — оstinатно сохраняется.

В понятии «куплет» коренится генная основа рондо и его отличие от иных форм с многократными репризными повторениями главной темы. Эпизоды в рондо находятся не просто «между рефренами»; каждый эпизод стремится к рефрену, поскольку генетически он мыслится «в паре» с ним, «ищет» его, подобно тому как песенный запев жаждет своего припева. Действие этой генетической предпосылки со-

хранилось во всех последующих типах рондо, обеспечивая один из главных признаков формы.

Общая схема куплетного рондо:

R	A R	B R	C R...	...X R
1 куплет		2 куплет	3 куплет	последний куплет

Здесь R означает рефрен. Количество частей в куплетном рондо не регламентировано строго: у Куперена встречаются рондо, содержащие от пяти до семнадцати частей.

2. Рефрен обычно писался в форме периода квадратного строения или в простой двухчастной форме (реже). И это не только пережиток песенного происхождения формы, но и требование «жанровой базы» рондо, предусматривающей танцевальную, либо связанную с пластикой жеста основу тематизма. Квадратность рефрена, как правило, камуфлировалась *затактовым началом*. Это закон формы, снимающий излишнюю жесткость синтаксических рубежей для достижения большей текучести. Полутакт — самый популярный масштаб затакта, хотя возможны его увеличения и уменьшения.

Завершались проведения рефрена обычно однотипными каденциями. Приход к тонике (главной тональности) был всегда одинаков. Сама тоника располагалась на сильной доле последнего такта. Далее обычно следовало каденционное расширение в последнем такте рефрена (расширение тонической функции для захвата времени финального такта):

46

Ф. Куперен "Любимая"

Grave-mot, sans l'entreu

рефрен = R  
2 раза





Здесь в самом рефрене, состоящем из двух предложений, — две таких каденции. В данном случае рефрен проводится 6 раз и можно ожидать 12 подобных каденций. Однако перед двумя последними эпизодами в каденциях происходит сбой: сильно сокращается «каденционный постык». При том, что 10 каденций рефрена в пьесе «Любимая» Куперена подобны приведенной, две из двенадцати имеют другой вид (см. пример 47в и 48).

Это важный и универсально значимый для куплетного рондо прием: действенный способ «синтаксической динамизации», средство, которое экономятся для последней фазы формы. Здесь, например, каждый эпизод имеет три затактовые восьмушки. Затакт предпоследнего эпизода имеет три четверти (пример 47в), а затакт последнего — семь восьмых (пример 48). Расширение затактов возникло за счет сжатия каденций. Произошло своеобразное «ускорение формы», устремившейся к завершению. Эта техника, конечно, при-

меняется не всегда, но часто. Любая тетрадь купереновских миниатюр содержит немало подобных примеров (см. пьесы «Девушка», «Душистая вода», где последние эпизоды имеют расширенный предьикт: в пьесе «Сборщицы винограда» просто два варианта каденции — разделительная и соединительная; пьеса «Пассакалия» — 17-частное рондо — вся построена на игре с завершающей рефрен каденцией, ее постыточной частью).

В тех редких случаях, когда рефрен содержит два различных предложения, возможно повторение одного из них (причем не обязательно первого). «Пастораль» Куперена служит наглядным примером:

Rab	C	Rb	D	Rab	E	Rab
	1-й куплет		2-й куплет		3-й куплет	

3. Тематическая зависимость рефрена и эпизодов была теснейшей и наглядной. Рондо с контрастными эпизодами оформилось в эпоху классицизма. Конечно, встречались случаи опосредованных тематических связей и даже некое подобие контраста, но тогда «контрастный» эпизод (первый) служил контртемой, распространяя свой материал на все другие эпизоды. Прямая зависимость материала делала нецелесообразным варьирование повторяемых рефренов. В подавляющем большинстве примеров старинного рондо рефренные повторы тождественны. Зато эпизоды, если их изложить подряд, образуют цепь вариаций, и становится ясно, что вариационность в куплетном рондо оказывается второй по значению формообразующей силой.

Для наглядности приведем каденционные фрагменты рефрена и всех пяти эпизодов упоминавшейся пьесы «Любимая» (Куперен обозначил ее как *Chaconne-Rondeau*):

47a

Каденция R

Начало 2-го эпизода

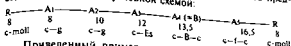






Тематическая зависимость рефрена и эпизодов не требует специальных пояснений (даже контрастный квартовый мотив четвертого эпизода коренится в квартовом диапазоне исходных мотивов рефрена). Если убрать промежуточные рефрены и оставить только крайние (без которых не обойтись), возникнет возможная (и стройная) варнационная форма с планомерно возрастающим объемом варнаций и допустимыми тональными стыковками, поскольку все эпизоды и рефрен находятся в первой степени родства. Тогда

цепь эпизодов (вариаций) в этой пьесе может быть представлена следующей условной схемой:



Приведенный пример весьма типичен. Понятно, что тезис об особой остроте контраста, отличающей рондо от трехчастной композиции, совершенно несостоятелен по отношению к старинному рондо. Добавим, что он столь же несостоятелен и по отношению к форме эпохи классицизма, несмотря на полную свободу выбора тематических зависимостей рефрена и эпизодов.

4. Пропорции куплетного рондо нередко воплощались в трех основных типах отношений рефрена и эпизодов: 1) рондо с планомерно возрастающим объемом эпизодов; 2) рондо с одинаковым объемом всех эпизодов; 3) рондо с убывающим объемом эпизодов. Подразумевается при этом, что рефрен, как правило, сохраняет свои пропорции неизменно. Однако и здесь возможны коррективы: повторение одного из двух предложений рефрена. В результате возможны формы с принципиальным убыванием объема частей (и в рефренных повторях, и в эпизодах). В пьесе Рамо «Солонские простакки» следующие пропорции: R (16 т.) — A (14) — R (8) — B (12) — R (8). Встречаются убывающие пропорции эпизодов с резким (половинным) сокращением объема (в пятичастном рондо Куперена «Развешивающиеся ленты» эпизоды имеют соответственно 16 и 8 тактов). Принцип убывания частей все же наименее употребимый, встречается редко и порою сосуществует с первым принципом («Пассакалья» в форме рондо Куперена — 17-частная композиция, где все рефрены тождественны, а эпизоды имеют следующий ряд объемов: 9 — 15 — 16,5 — 14,5 — 16 — 18 — 8 — 8. Наиболее распространенным является принцип планомерного увеличения объема эпизодов. Практиковалось два типа расширения структуры: постепенное наращивание объемов и кардинальное их раздвижение. Упомянувшееся 11-частное рондо Куперена «Любимая» при тождественных рефренах имеет следующее возрастание объемов в эпизодах: 8 — 10 — 12 — 13,5 — 16,5. Наращивание объема эпизодов на

два такта весьма типично и встречается даже в пятичастных куплетных рондо (см. «Тростники» Куперена, где эпизоды содержат 10 и 12 тактов). Не менее типично и резкое расширение объема эпизода (см. пятичастное рондо «Танец изальниц» Рамо, где при 16-тактном рефрене эпизоды имеют объемы 16 и 24 такта). Добавление восьмитакта довольно распространенный прием (в «Сестре Монике» Куперена эпизоды содержат 6 — 14 — 24 такта).

Пропорциональное расширение или сжатие масштаба эпизодов хотя и распространено в практике, но не является обязательным свойством формы. Возможна и свободная организации пропорций, зависящая от конкретного характера материала в эпизодах. Но в любом случае всякий отход от прямой симметрии связан с действием формулы  $i-m-t$ . И расширение, и сжатие структурных разделов по мере приближения к окончанию создают своеобразную «устремленность формы» к завершению, то есть реализуют действие фактора  $t$ .

В куплетных рондо, где эпизоды строго симметричны (они к тому же могут быть равновелики рефрену), включается иная техника преодоления статической симметрии: перманентные изменения уровня ритмической плотности в эпизодах.

5. Регулирование ритмической плотности в эпизодах рондо — особый аспект формы, связанный с конечным семантическим результатом. Принцип наращивания ритмической плотности в эпизодах по мере продвижения формы к окончанию столь же типичен, как и принцип структурного расширения. Чаще всего этот принцип сосуществует с указанным расширением. Но значение этого приема особенно заметно в формах со строгой симметрией структурных отношений. Пятичастное рондо Рамо «Нежные упреки» содержит пять 16-тактных построений. При этом первый эпизод имеет показатель РП (ритмической плотности), выраженный отношением 40 (атакируемых тонов):  $48_1 = 0,83$ . РП второго эпизода выражена отношением  $50 : 48_2 = 1,04$ . Таким образом, два абсолютно симметричных эпизода обнаруживают различную ритмическую интенсивность (здесь и далее РП измеренется условно: по линии верхнего солирующего голоса, при этом постоянно присутствующая ме-

лизматика не принимается во внимание). Следует учесть также, что ритмоплотность рефрена ниже ритмоплотности первого эпизода (что также весьма типично для куплетного рондо). Все вместе замечательно иллюстрирует технику преодоления симметричной квадратности с помощью варьирования ритмоплотностей. И это *универсальный* прием для форм, содержащих чередование периодических структур и вообще любых симметричных построений.

Следующий пример из Куперена показывает еще более типичную ситуацию, когда эпизоды равновелики, но не равны рефрену. Пятичастное рондо «Сборщики винограда» имеет следующие пропорции:  $R(16) - A(10) - R(16) - B(10) - R(16)$ . При этом индекс РП для первого эпизода = 1,42; для второго = 1,67. Это классический способ динамизации формы при отсутствии в ней структурных эволюций.

Каких-либо строгих закономерностей регулирования интенсивности формы с помощью фактора ритмической плотности не существует. Привлечение этого фактора призвано создавать *индивидуальный* характер формы. Например, плавное увеличение объема эпизодов может сопровождаться столь же плавным возрастанием ритмоплотности. Два эпизода в рондо Куперена «Тростники» соотносятся в такой пропорции: 10 т. (РП= 0,78) — 12 т. (РП= 0,93). В других случаях можно встретить иную картину. Семичастное рондо Куперена «Душистая вода» имеет следующее соотношение эпизодов: 10 т. (РП=0,95) — 12 т. (РП=0,97) — 12 т. (РП=1,45). Очевидно, что первые два эпизода имеют разные объемы, но одинаковую ритмоплотность; третий эпизод, равный второму, имеет значительно превосходящую ритмоплотность.

Дело в том, что «операции с ритмоплотностью» действительно воздействуют на семантику целого, отражаются на содержательной стороне произведения. В принципе можно обозначить три типа куплетного рондо: форма, содержащая неуклонное нарастание интенсивности в эпизодах; форма, содержащая обозначенные зоны кульминирования и «торможения»; форма подчеркнуто экстенсивного («ровного») протекания. Очевидно, что это три возможных смысловых наклонения формы и создаются они с помощью структур-

ных эпюлюций и изменений ритмоплотности в эпизодах. Очевидно также, что форма, устремленная к финалу, будет совмещать планомерное структурное расширение эпизодов и наращивание в них ритмоплотности. Яркий пример такого рода содержится в упоминавшейся пьесе Куперена «Любимая». Характерно, что в случае резкого сокращения эпизода в предфинальной зоне обычно столь же резко возрастает ритмическая плотность. У этого приема двойная функция: компенсировать эффект структурного сжатия и реализовать действие фактора  $t$  посредством внезапной ритмической активизации, устремленной к завершению (см. характернейшую в этом плане Пассакалью Куперена).

Формы второго типа обычно обнаруживают высший показатель РП в одном из средних эпизодов. И не обязательно (хотя и возможно), чтобы этот эпизод был наибольшим по объему. Высокая ритмоплотность сама создает впечатление наибольшей весомости раздела (см. «Вторую жигу в форме рондо» Рамо, где второй эпизод имеет высшую ритмоплотность 0,9, а третий — больший по объему — имеет  $РП = 0,75$  и явно подчинен функции  $t$ ).

При том, что форма первого типа наиболее распространена, а форма второго — наименее, формы третьего типа по степени распространенности оказываются посередине. Их можно встретить и у Рамо (чаще), и у Куперена, и у других авторов. Достичь абсолютного равенства РП весьма сложно и при равных, и при различных объемах эпизодов. В любом случае музыка в эпизодах разная. Соблюсти равную пропорцию числа атакующих тонов (в солирующей мелодии) и количества метрических единиц весьма непросто в обоих случаях. Первый и второй эпизоды в пьесе Рамо «Гавот» равновелики. Но конфигурация мелодических линий в эпизодах различна, а ритмоплотность одинакова! Другая пьеса Рамо — «Жига в форме рондо» — содержит два несимметричных эпизода (14 и 13 тактов) с абсолютным одинаковым показателем РП ( $=1,64$ ). Очевидно, что в данном случае регулирование с помощью РП обеспечивает равное («бессобытийное») движение формы.

6. В куллетном рондо (и это принцип рондо вообще) рефрен и эпизоды находятся в отношении определенного

контраста. Контрастируют друг другу также и эпизоды (крайне редко встречается повторение какого-либо эпизода — см. Гавот Рамо; позднее, в рондо-сонате это станет обязательным условием). Источники контрастирования следующие:

1) Тематический контраст (наименее действенный, поскольку близкая производность — почти обязательное условие куплетного рондо).

2) Тональный контраст; эпизоды писались в тональности первой степенн родства по отношению к главной, привлекались также одноименные тональности, а группа субдоминантовых тональностей чаще прибегалась для заключительной фазы формы.

3) Контраст ритмоплотностей, описанный выше.

4) Синтаксический контраст.

Это последнее обстоятельство требует краткого комментария. Эпизоды почти никогда не повторяли в точности форму рефрена и друг друга. Даже в случаях соблюдения пропорциональных объемов. Куплетное рондо символизирует эпоху перехода от полифонического к гомофонному мышлению и отражает разные типы синтаксиса. Рефрен всегда символизировал идею гомофонного периода со строго пропорциональными предложениями. Эпизоды же могли свободно выходить из-под воздействия строгого гомофонного синтаксиса, изменять его регулярной симметричности, включать элементы полифонического развития материала и полифонического (фазового) синтаксиса. Для наглядности сошлемся на первый и последний эпизоды пьесы Куперена «Любимая» (см. примеры 46 и 48), напомним, что рефрен в ней написан в форме квадратного периода повторного строения (4+4).

Очевидно, что в отличие от рефрена первый эпизод (тоже 8-тактный) имеет неделимую структуру (следствие подключения полифонического развития). Последний эпизод — это сложная структура с элементами имитационного развития, тяготеющая к фазовому синтаксису (3+4+3+6,5). Разумеется, все остальные эпизоды этого рондо имеют индивидуальное синтаксическое строение. Принцип синтаксического контрастирования является краеугольным камнем старинного рондо.

Напоминание об этом опыте полезно, поскольку принцип синтаксического различия является универсальным для всех форм, образуемых сложением «малых структур» и являющихся собой *липожество* таких структур. Принцип синтаксического различия может быть преломлен в самых разных музыкально-грамматических ситуациях, в том числе и в контексте новых техник, возникших во второй половине XX века.

### Рондо эпохи классицизма

Если старинное (кушетное) рондо естественным образом синтезировало гомофонную и полифоническую (фазовую) синтаксические основы, то классицистское рондо подчинено исключительно гомофонному принципу. Это означает, что «твердые» структуры типа строго организованного периода, простой двухчастной, трехчастной форм сплошь и рядом оказываются не только принадлежностью рефрена, но также эпизодов. Как следствие, части рондальной композиции укрупняются. Это ведет за собой сокращение возможного количества основных разделов композиции (самым распространенным вариантом оказалось рондо из пяти разделов с добавлением коды). Все вместе это сформировало предпосылку к углублению контраста между частями рондо.

Классицистское рондо нередко называют пятичастным. Это неверно, поскольку и у Моцарта, и у Бетховена встречаются рондальные композиции, содержащие семь и более основных частей (разделов). Но главное в том, что грубые схемы типа A B A B<sub>1</sub> A или A B A C A (соответственно — A B A C A D A...) не отражают внутреннюю природу формообразования, не фиксируют тонкости синтаксической основы формы и функций ее гораздо более многочисленных разделов. Напомним: главной особенностью формы рондо является устремленность эпизода к рефрену. Эта особенность проявляется независимо от уровня внутреннего контрастирования. В условиях гомофонного синтаксиса с его тяготением к «твердым» структурам это означает новый (по сравнению с кушетным рондо) принцип конструирования эпизодов. Последние могут включать достаточно строго вы-



раженные малые формы (от периода до трехчастной). Однако при этом важнейшую роль играют добавления переходов, предъиктов, дополнений-связок, ложных рефренов и прочих структурных элементов композиции. Существенна также постоянная переменность функций реприз малых форм, их расширения. Все это играет важнейшую роль в создании *образа формы*.

Чтобы сформулировать основные принципы техники классицистского рондо, обратимся к нескольким примерам из Бетховена и Моцарта. Схемы обнажают сложность и многоэлементность внутреннего строения форм, которые, казалось бы, легко приводятся к грубым схемам типа A B A C A или A B A C A D A. Нотные примеры иллюстрируют принцип интонационно-тематической зависимости и контрастирования разделов (это необходимо для сравнения с куплетным рондо эпохи барокко).

Обратимся к формам Бетховена и Моцарта. В приведенных схемах индекс R означает рефрен, буквы символизируют конкретный интонационный материал:

Схема 1. Бетховен. Рондо, ор. 51 № 1, C-dur

Ra + ba	c (от b)	d	e (от a)	Ra
17	7,5	9,5	9	8
C	G - D	G - a - G	G	C
простая двухчастн. ф.		предикт		
<hr/>				
1-й эп.				

f	g	fi	Ria (раз.)
8	7	9	16
c - Ez	Ez (пуст.) - c	c	As - c
		предъикт	ложн. рефр. = 2-й предъикт

2-й эп. простая трехчастн. форма

Rab	a2	Coda
13	+	32
C		

закл. рефр. + кода

49 3a a

*p dolce*

3a b

3a c

3a f



Схема 2. Моцарт. Соната для ф-п. № 6, D-бемоль (K 284)

R1(a1 + a2)	b	R2 (a3 + a4)
8 + 8	14	8 + 8
A	A—c	A

c	+	b1	R3 a5	d = Coda
6		17	8	15
fis - H - Cis		D—A—a	A—	
		гл. контраст		

50a

В. А. Моцарт. Соната К 284, II ч.



6



В. Эт. с

Эт. d

Схема 3. Бетховен. Романо-каприччио, оп. 129

R <sub>2</sub> 24 G-e-G	b <sub>1</sub> 8 с	R <sub>1</sub> 24 G-e-G	c <sub>1</sub> + 16 + 16 B-Es-g	R <sub>1</sub> 8 Es-G	R <sub>1</sub> (вар.) 24 G-e-G
-------------------------------	--------------------------	-------------------------------	---------------------------------------	-----------------------------	--------------------------------------

построение с функцией  
1-го эп. = середина  
сложн. трехчастн. ф.

2-й эп.

ложн. рефр.

сложн. трехчастн. ф.

d 16 + 16	+	5	R <sub>2</sub> 24	e (разн. а) 12
--------------	---	---	----------------------	-------------------

E — ложн. продолжен.

G-e-G

G-D

3-й эп.

вар. 1

4-й эп.

R <sub>1</sub> 16 + 4 As	разработка R 32 As-f-Des-b-Ges-B	R <sub>2</sub> 24 B	+	6 G	+	8
--------------------------------	--	---------------------------	---	--------	---	---

5-й эп.

рефр. с функцией  
эп.

разраб. дополн.

связка-  
переход

рефр. в значен. 6-го эп. = вар. 2

R <sub>4</sub> 24 G	e (разн. R) 12 G (неуст.)	+	f 20 неуст.	+	1-я разн. R + 28 As — неуст.
---------------------------	---------------------------------	---	-------------------	---	------------------------------------

рефр. в значен. 7-го эп.  
= вар. 3

1-й гармонич. эп.

8-й эп.

2-й разг. R  
32  
неуст.

R<sub>3</sub> (quasi R)  
16  
G-e-D-G

R<sub>4</sub> (вар.) + Coda (R)  
8 47  
G—

8-я ст. (продолж.)

Схема Рондо-каприччио показывает необычную даже для классицистского рондо многосложность внутренней структуры. Главной особенностью формы является переключение материала рефрена в функцию эпизода. Поэтому процитируем интонационный материал R<sub>1</sub> и R<sub>3</sub> с переходом к R<sub>4</sub>, чтобы уяснить глубину вариантного превращения темы рефрена, недоступную куплетному рондо, но вполне соответствующую классической вариационной форме.

51

Л. ван Бетховен. Рондо-каприччио, соч. 129



переход от R3 к R4





Схема 4. Моцарт. Соната для ф-п. № 8, а-молл (К 310)

Ra	b	a1	+	a2	+	c	+	a2	a3	+	a2	c1 (разв.)
20 (8+8+4 доп.)	8	8		15		8	+	4	8	+	15(+1)	предъикт-20
a	C	c		C		d-C		e-	e-			a-C-a(неуст.)

1-й эп.

R (a + a2)	a4	Ra	b1	a3 + a2 (вар.)
36	32 x 2	20	8	8 + 15
Тrio, Maggiore — главн. контраст		переход к эп.		3-й эп.
a				a —

c	+	a2
7 (+1)		20
d-E-a		a
переход к закл.		закл.

52a

Presto Эл. 4

В. А. Моцарт. Соната К 310, финал





Приведенные выше схемы, а также многочисленные описания классического рондо в различных учебниках, используемых в настоящее время, позволяют сформулировать главные принципы техники построения формы указанного типа<sup>1</sup>.

1. Строение рефрена соответствует одной из «малых» форм (развернутый период, простая двухчастная и трехчастная формы). Возможны внутренние расширения структуры, тяготеющей к квадратности, и дополнения (см. схему 4). Очевидно, что рефрен в классицистском рондо превосходит по объему рефрены старинного рондо.

2. Повторение рефрена может быть точным, подобно тому как это практиковалось в старинном рондо. При этом чаще, чем в куплетной форме, используется структура сокращенного рефрена, поскольку последний нередко пишется в двухчастной или трехчастной форме. Схема 1 наглядно иллюстрирует этот принцип: первое проведение —  $R(a + ba)$  — простая двухчастная форма; второе проведение —  $Ra$  (повтор лишь первой части  $R$ ); третье (и последнее) проведение —  $Rab$  (из  $a_2$  — репризы двухчастной формы — вырастает coda; в этом одна из специфических особенностей данной композиции).

Классицистское рондо вводит варьированное повторение рефрена. При этом существует практика последовательного вариантного обновления. Схема 2 содержит следующий ряд повторений рефрена:  $R_1(a_1 + a_2 = 16 \text{ т.})$ ;  $R_2(a_3 + a_4 = 16)$ ;  $R_3(a_5 = 8)$ . Фактически здесь тема с двумя вариациями (последнее проведение к тому же содержит типичное сокращение структуры) и вариации эти вполне соответствуют классицистскому типу варьирования без изменения семантики отправного материала. Наряду с описанной, существует практика сочетания тождественного и варьированного повторения. Схема 3 (Рондо-каприччио Бетховена) показывает постепенное нарастание вариационности в форме. Рефрен написан здесь в простой трехчастной форме ( $8+8+8$ ), после чего вводится относительно контрастный

<sup>1</sup> См. учебники И. Словоскина, Л. Мазеля, группы авторов под ред. Ю. Тюлина.



материал *b* (8 т.) и снова тождественно возвращается трехчастный рефрен. Материал *b* возникает единичный раз и нигде более не повторяется. Поэтому нет смысла определять рефрен в виде сложной трехчастной формы: система повторов фиксирует рефрен в объеме 24-х тактов. Четыре раза подряд проводится тождественно. Более того, после появления первой вариации (*R*<sub>1</sub>) вновь возвращается *R*<sub>1</sub>, но уже в сокращенном виде и в тональном смещении. Лишь после этого вариационность окончательно побеждает (см. *R*<sub>3</sub>, *R*<sub>4</sub>, *R*<sub>5</sub>), начинается глубокое преобразование рефрена (см. пример 51). Именно глубокое вариантное изменение приводит к перерождению функции рефрена в функцию эпизода, а последовательность *R*<sub>1</sub> — *R*<sub>4</sub> — это последовательность рефренов-эпизодов. И если бы не дополнение и связка в разделе *R*<sub>3</sub>, можно было бы говорить о следовании вариационных разделов.

3. Интонационно-тематический материал эпизодов формируется четырьмя способами.

а) На основе производности от рефрена (старая традиция). Производность может быть выражена по-разному. Эпизоды, где производность выражена наиболее опосредованно, олицетворяют высшую степень контрастирования. Схема 4 иллюстрирует роль материала *a*, лежащего в основе *R*. В эпизодах он появляется только в варьированном виде, но вариационная форма типа *a* — *a*<sub>1</sub> — *a*<sub>2</sub> — *a*<sub>3</sub>... не складывается, поскольку *a*<sub>2</sub> имеет свои многократные повторения. Здесь тончайший симбиоз родальности и вариационности, выраженный даже на уровне частей формы. Например, раздел от первого (экспозиционного) проведения *R* до второго может быть приведен к такой схеме: *a b a*(1.) с *a*(1.) с *a*.

б) Тематический материал эпизодов формируется на основе сопоставительного контраста. Этот способ, как правило, сосуществует вместе с первым. Схема 1 и пример 49 показывают связь материала *R* и первого эпизода (разделы *c* и *e*), а также сопоставительный контраст *R* и материала *f*. Иногда контрастный материал вводится не с самого начала эпизода (как это было у Бетховена в Рондо соч. 51 № 1), а

уже в ходе его (см. в схеме 4 введение зл. с): Моцарт сначала экспонирует контрастный материал с, потом отходит от него в сторону развития Ra, а потом вновь возвращается, подвергая разработке (сг). В этом смысле финал сонаты К 310 — прекрасная иллюстрация того, насколько сложно может быть реализовано развертывание эпизода, насыщенного *разными* тематическими элементами, которые обнаруживают *разную* степень зависимости от R. Если внимательно посмотреть примеры 49, 50, 51, 52 и сопоставить их с соответствующими схемами, станет ясно, насколько система контрастирования в классицистском рондо стала активнее и динамичнее в сравнении с рондо старинным.

в) Материал первого (первых) эпизода может быть повторен в эпизодах последующих. Речь идет о *конкретном* материале, который вводится в первом эпизоде и в дальнейшем может иметь точные повторения. Схема 4 (Моцарт, К 310) показывает, что для связок используется один и тот же материал — b в аналогичном структурном воплощении и с незначительным варьированием в b1. Материал с, который вводится в первом эпизоде (и в нем же позднее разрабатывается), повторяется в третьем эпизоде в сходной функции (см. схему 4). Схема 2 (Моцарт, К 284) показывает, что материал первого эпизода b точно (в транспозиции и с дополнением) переносится во второй эпизод. Но перед повторением звучит главный контрастирующий материал с. Это связка, переход к повторению b. И именно на это повторение падает самый глубокий контраст в форме (он отмечен в схеме). Описанный принцип повторности почти не встречается в старинном рондо.

г) Эпизод может включать активную разработку материала R и вообще представлять собою зоны «разработочного состояния». Определенный оттенок серединности отличал и эпизоды в старинном рондо. Здесь же мы видим прямое воздействие разработочности сонатного типа, вплоть до возникновения «гармонических эпизодов» — сугубо разработочных структур, где воздействие мелосом уступает первенство воздействию гармоний. Пятый эпизод в Рондо-каприччо Бетховена (схема 3) являет собой большую раз-

работочную зону на материале R. Восьмой эпизод в этой форме, имеющий сложную внутреннюю структуру, почти весь построен на разработке R. Здесь два «гармонических эпизода», первый из которых базируется на самостоятельном материале (f). Подзаголовок «каприччио» определяет все аномалии, происходящие с формой. Последние показывают гибкость рондальной формы, способной вступать во взаимодействие с вариационностью и сонатностью (в данном случае взаимодействие с сонатностью не приводит к возникновению рондо-сонаты). Вовлечение эффекта разработочности в структуры эпизодов не является обязательным моментом в классицистском рондо. Это одна из возможностей формы. В случае привлечения разработочности она, как правило, сосуществует с «твердыми» структурами экспозиционного типа и трактуется как специальный эффект, расходуемый экономно на фоне преобладающей экспозиционности.

В классицистском рондо взаимодействуют два разнонаправленных начала: акцент на экспозиционности и стремление к текучести (устремленность эпизодов к рефрену). Акцент на экспозиционности может быть выражен столь сильно, что в форму рондо вводятся структуры типа Trio. Схема 4 фиксирует такую структуру в разделе a (Maggiore). Форма явно сближается со сложной трехчастной, но этому мешает начальный раздел, образующий «микрондондо» (a b a1 c a2 c1 a). Мешает этому также заключительная фаза формы, тоже имеющая рондальный «ритм» (a b1 a2 c a2). Ощущение рондальности оказывается преобладающим. Стремление к текучести в условиях, когда периодически возникают «твердые» структуры экспозиционного типа, реализуется с помощью связок, переходных построений и предиктивных зон. Все приведенные выше схемы содержат подобные построения, размещение которых не подчинено строгой закономерности. Классицистское рондо, сочетающее устойчивые и переходные структуры, демонстрирует возможность стыковки разделов как через связку, так и без нее, через прямое сопоставление (по принципу старинного рондо). Это позволяет достигать множественности вариан-

тов конкретного решения формы. Схема 4 показывает присутствие связующего (b) и предъиктового (c1) построений в первом эпизоде и полное отсутствие таковых внутри и вокруг второго (Maggiore).

Особо следует отметить предъиктовые зоны. Это также пример воздействия сонатных принципов формообразования. Предъикты (подобно разработочным разделам) также строго экономиящийся эффект. Одним из наиболее действенных способов построения предъиктовой зоны является введение *ложного рефрена*. Классицистское рондо (в отличие от старинного) подразумевает возможность проведения рефрена в какой-либо *новой тональности*. Если при этом сохраняются структура рефрена и его начальная семантика, то подобное проведение не является ложным рефреном. Последний подразумевает нарушение формы и семантики начального рефрена, то есть перевод материала из экспозиционного изложения в крайне неустойчивое состояние, соответствующее семантике ожидания, устремления. Ложный рефрен обычно располагается непосредственно перед подлинным (см. схемы 1 и 3).

4. Классицистское рондо демонстрирует определенную свободу и возможную непредсказуемость в решении формы. Это особенно часто встречается в композициях, интонационный строй которых соответствует «нормативной» жанровой характеристике рондо (оживленное танцевальное движение). Здесь возможны формы с пропуском рефрена (см. схему 4, где после третьего эпизода  $a_2 + a_2$  ожидаемый рефрен не возвращается, а связка с приводит непосредственно к заключительному построению на материале R, но не в форме рефрена). Как говорилось, возможно даже следование рефренов друг за другом, если они подвергаются глубокому варьированию. В этом случае между ними помещаются переходные построения, дабы придать форме текучести и воспрепятствовать эффекту «составности». Схема 3 показывает такую возможность. После  $R_3$  —  $R_4$  дается разработочное противопоставление (8-й эпизод), состоящее из e + f, разработки R и ложного рефрена R5. Возможно даже построение рондо с двумя рефренами, как это происходит в

знаменитом финале сонаты Моцарта № 11, a-moll (K 331) — Allegretto, Alla turca<sup>2</sup>:

Ra 8x2 + a—e	16x2 C—a	Rb 8x2 A	C 8x2 + 16x2 fis—cis A—fis	Rb 8x2 A
--------------------	-------------	----------------	----------------------------------	----------------

прост. двухчастн. ф. сложн. трехчастн. ф.

Ra 8x2 + a—e	16x2 C—a	Rb1 8x2 A	d = Coda 31т. A
--------------------	-------------	-----------------	-----------------------

Очевидно, что здесь взаимодействуют принципы рондальности и сложной трехчастности. Несмотря на то что Ra проводится только дважды, он воспринимается как рефрен в общем контексте формы, где рондальность играет первую роль. Rb проводится, как положено, трижды. Появление Ra второй раз рождает ощущение сложной трехчастности (поскольку все структуры «твердые»). Появление Rb1 поворачивает ситуацию в сторону рондо. Финал сонаты K 331 — редкий пример формы без связующих и переходных построений, без предъиктовых построений в форме, основанной исключительно на «твердых» структурах.

5. Классцистское рондо чаще всего имеет коду или заключительное построение. Эта деталь также отличает его от старинного рондо. Коды (и заключения) могут основываться на самостоятельном материале (см. схему Allegretto alla turca и схему 2). Но еще чаще завершающая фаза формы основывается на материале рефрена (см. схемы 1, 3, 4). Кода может оказаться на месте ожидаемого последнего проведения рефрена (схема 4). Она может вырастать из последнего предложения рефрена (схема 1), но чаще кода синтаксически отделена и как бы приращивается к форме после завершения последнего рефрена.

Творческая практика классицизма, создав новый тип рондо, одновременно наметила, в сущности, все целесообразные разновидности формы, включая синтез рондальности и сонатности.

<sup>2</sup> Тональный план формы в этом и в других подобных случаях фиксирует лишь основные вехи.

## Рондо-соната. Классицистский тип формы и его преобразования в музыке XX века

Рондо-сонатная форма — открытие эпохи музыкального классицизма. Эту форму никогда не называют «соната-рондо», что говорит о безоговорочном преобладании в конечном образе композиции качеств рондальности. Рондо-соната — *разновидность рондо*, которую в традиционной теории форм относили к «высшим» формам рондо. Вместе с тем присутствие сонатных признаков в такой композиции должно быть выражено ярко и наглядно, ибо рондо-соната имеет *семантику* двух, в сущности различных, принципов формообразования. Иными словами, сонатность должна быть выражена в такой форме не одним каким-то признаком, а *несколькими*. Например, если один из эпизодов рондо представляет собой яркую разработку какого-либо предшествовавшего материала или на новом материале воссоздает остро неустойчивое состояние, адекватное сонатной разработочности, этого одного оказывается недостаточно для возникновения образа рондо-сонаты. С другой стороны, если третий эпизод повторяет первый уже не в подчиненной, а в главной тональности, этот *единственный* признак обычно считается достаточным для определения формы как рондо-сонаты<sup>1</sup>. Названный признак на самом деле важнейший для рондо-сонаты, но он оказывается достаточным для ясного обозначения присутствия сонатности только при наличии других дополнительных признаков. Имн являются или особая *сонатная* структура экспозиционного раздела (рефрена и примыкающего к нему первого эпизода), либо наличие разработочного раздела во втором эпизоде, либо совмещенные названных свойств. Вот пример того, как рондо-соната *не состоялась*, несмотря на присутствие, казалось бы, «ко-

<sup>1</sup> В учебнике «Музыкальная форма» И. Способина (М., 1947) на с. 207 читаем: «Рондо-сонатой называется форма, в которой: 1) имеется основной признак рондо — проведение главной партии не менее трех раз; 2) среди эпизодов, расположенных между ее проведениями, первый и третий (второй — четвертый) одинаковы по содержанию; при этом тот из них, который помещен раньше, идет в подчиненной тональности, другой же — в главной».

ренного» признака — повтора первого эпизода в условиях «нормативного» тонального смещения:

Бетховен. Соната для ф-п. № 2 (ор. 2 № 2), А-бур, финал. *Rondo*, *Gracioso*<sup>4</sup>

R1	a	b		R2	c	ct	c	ct	c(нар. = закл.)
16	10	14		16	10	8	5	8	12
A	A	E-D-cis-H-A		A	a-C	C-c	a	C-c	a
св. парт.			поб. парт.	quasi-Trio					
R3	a	b		R4	d = разн. R + разн. C)	R3 (с функцией ходы)			
16	8	11		13	13 + 12	15			
A	A	A-G Fis E		A	A—B—A(зам.)	A			
св. п.			поб. п.	4-й эп. рондо					

Приведенная форма вообще служит превосходной иллюстрацией способности рондо вступать во взаимодействие с иными принципами формообразования, сохраняя при этом за собой главенствующую позицию. Здесь ощутимо воздействие не только сонатной формы, но также вариационной (пять вариантов R) и сложной трехчастной, о чем говорит структура центрального эпизода, выдержанная в характере Trio. Казалось бы, согласно способинскому и другим определениям, признак рондо-сонаты выражен вполне определенно: первый эпизод, состоящий из связующего раздела и побочной темы, повторен в третьем эпизоде со смещением тональности побочной темы. Но слухового ощущения сонатности так и не возникает. Эффект рондальности преобладает безраздельно, гораздо в большей мере осложняясь структурой типа Trio, нежели указанными сонатными признаками. Все дело в том, что сонатная экспозиция, состоящая из последовательности элементов R1 — a — b, лишь отражает сонатный принцип, не достигая полноты его выражения. Отсутствует здесь заключительная партия, да и побочная представлена тематически односложным, к тому же неустойчивым построением. Само же повторение a — b

<sup>4</sup> Здесь обозначение тонального плана формы также фиксирует только основные ходы. Подобный принцип будет применяться во всех последующих схемах такого рода.

в третьем эпизоде — явление вполне нормативное именно для рондо, и только тональное смещение становится сонатным признаком. Тут лажно понимать, что воздействие радиационности и сложной трехчастности со своей стороны мешают сонатному началу более или менее рельефно обозначить себя. Дело в том, что принцип вариационных повторений рефрена — нормативная и устойчивая возможность именно формы рондо (см. схемы 2 и 3 предыдущего раздела). Да и структура типа *Trío* доступна именно рондо, а не сонате (см. схему 4 предыдущего раздела). К тому же в данном случае это *quasi Trío* имеет внутреннюю рондальную природу (*c c c c c*), что также усиливает в целой форме рондальное начало, которое в результате господствует безраздельно, не оставляя сонатности шанса на ощутимое присутствие.

Итак, рондо-соната — это разновидность рондо, содержащая минимум три рефренных проведения и несколько признаков сонатной формы, среди которых обязательным является наличие репризного раздела, включающего типичные для сонаты изменения. В такой композиции рондальность всегда оказывается на первом плане, поскольку нарушается главное условие сонатной экспозиции — окончание ее в побочной тональности. Экспозиция рондо-сонаты подразумевает возврат к главной тональности в заключительной партии (а в определенных условиях — в завершающей фазе побочной). Возврат рефрена после экспозиции обычно не становится зоной восстановления главной тональности. Главная тональность чаще возвращается в последней фазе экспозиции. Иными словами, сонатность, захватив экспозиционное пространство, как бы «сдает позиции», меняя нормативный ход тональной логики и вынуждая возврат рефрена. Периодичность рефренных возвратов — самый сильный знак формы. Но сонатность в ней — воспринимаяемая слухом «оппонирующая сила», действующая на разных участках формы. И здесь чем шире пространство «сонатных эффектов», тем богаче и динамичнее композиционный результат.

Финал сонаты для ф-п. № 13 Моцарта, B-dur (K 333) являет собой полноценный пример рондо-сонаты, отвеча-



ющий данному выше определению. Схема этой формы выглядит следующим образом:

Ra 15(+1) B	b 8(+1) B— F	c 12 F	d 5 F—B	Ra 15(+1) B
гл. п.	св. постр.	поб. т.	закл. постр.	
1-й эп.				
b + 5 B	связка + 4 g-D— B	e 11 Es	я (разв.) 16 с — неуст. —	+ d 5 F(дом.В)
нов. материал		нов. материал	разр. R, тематич. предмет к рефр.	
2-й эп.				
Ra 15(+1) B	b + связка 4 6(+1) B — c — B	+ g 11 B-c-B-F	c (вар.) 16 B—	d (вар.) + связка 7(+1) 2
гл. п.	св. постр.	нов. материал	поб. п.	закл. постр.
3-й эп.				
реприз. раздел рондо-сонаты				
Ra (вар.) 4 Bb	d (разв.) 2! bB—неуст. —	+ Cadenza секв. неуст.	Ra 15 B—	Coda (a) 11

ложит. рефрен: 2-я разработка и предъикт

Приведем в качестве примера мотивы-символы, представляющие тематические зоны, соответствующие определенным буквам схемы, чтобы убедиться не только в глубине контраста, но и в его множественности, присущей как рондо, так и сонатной форме.

53а

В. А. Моцарт. Соната К 333, финал



б 3а. б



Тематические элементы *e* и *f* возникают как новообразования среднего эпизода, расположенного на месте сонатной разработки. Тематический элемент *g* — новообразование, вклинивающееся в репризу. Признаки рондальности и сонатности сплетаются в этой форме воедино. Введение нового элемента в эпизод рондо — желанное, требуемое качество. Включение элементов *e* и *f* во второй эпизод — явление нормативное. С другой стороны, возникновение новых тематических элементов в разработке сонаты — явление хотя и не обязательное, но возможное и весьма распространенное. Введение нового материала в репризу сонатной формы — редкость, но это свойство, присущее Моцарту. Зато введение такого материала в структуру эпизода рондо — универсальное качество формы.

Перечислим конкретные сонатные признаки, которых здесь *несколько*:

1) наличие экспозиции сонатного типа, содержащей разделы, соответствующие главной, связующей, побочной и заключительной частям; 2) наличие зоны активной разработки экспозиционного материала в центральном эпизоде, местоположение которого соответствует разработочному разделу сонаты (см. раздел *a* (раз.) + *d*); 3) наличие репризного раздела (третий эпизод), строение которого не повторяет экспозицию и содержит не только изменение тонального плана, но и другие эволюции, свойственные сонатной репризе; 4) пронесение в репризу «разработочной инерции» (см. *d* (раз.) + Cadenza = вторая разработка в завершающей фазе третьего эпизода).

Из всех названных признаков самым важным является третий. И вовсе не потому, что в репризе меняется тональное соотношение главного и побочного материалов, но потому, что перед нами подлинная сонатная реприза, содержащая *различные* изменения по сравнению с экспозицией. Изменения эти предусматривают введение нового материала (*g*), расширение побочной и заключительной сфер, включение развивающего раздела и усложнение в системе следования материала (экспозиция: *a b c d*; реприза: *a b g c d a d*). Таким образом, тезис И.Способина о том, что в рондо-сонате первый и третий эпизоды «одинаковы по содержанию»,

не применим к большинству композиций, в которых сонатность выражена множеством признаков, среди которых наиболее распространенным является как раз изменение экспозиционного хода в репризе и нередко — динамизация последней.

Признаки рондо в такой форме, как ни странно, обычно менее многочисленны, однако определяют главную «фигуру формы», ее основную структурно-семантическую характеристику. Эти признаки группируются вокруг функции рефрена и отношения к нему в ходе развертывания формы: 1) рефрен повторяется многократно (до 5 раз), как правило, сохраняя структуру и функцию *рондальной* главной темы; 2) структура рефрена обычно соответствует одной из песенных форм симметричного строения и лишь в редких случаях содержит собственно сонатные признаки (подчеркнуто полисемантическое развертывание, постепенное становление пульсации, различного рода расширения и внутритематическая разработанность); 3) повторения рефрена либо тождественны, либо варианты в условиях *сохранения* начальной семантики и обычно монотональны; 4) структура экспозиционного раздела, объемлющего рефрен и первый эпизод, обычно менее развита, нежели в «чистой» сонате, что также продиктовано «выбором рондальности» как господствующего рельефа формы.

Вл. Протопопов в работе, посвященной форме рондо у Моцарта<sup>5</sup>, отмечает две основных разновидности рондо-сонатной формы, используемой композитором: форма с прямой последовательностью основных тем в репризе и форма с обращенной последовательностью хода экспозиционного материала. Пример формы первого рода рассмотрен выше (см. схему и комментарии к сонате № 13, К 333, B-dur). Второй же тип формы — с обращением хода экспозиционного материала в репризе — представляет собой композицию, где сонатные признаки имеют шанс максимально активного выражения. Правда, это лишь предпосылка формы

<sup>5</sup> Протопопов Вл. Форма в инструментальных произведениях Моцарта. М., 1978. Эту книгу настоятельно рекомендуем для более глубокого проникновения в сущность классицистской концепции рондо-сонаты.

такого рода. Она может быть использована и не использована композитором. Во втором случае возникает возможность паритетного (я восприятии) сосуществования рондальности и сонатности, возможно также выведение сонатности на первый план, когда рондальность становится на место оттеняющего фактора. Но в этом последнем случае форма, по существу, отступает от семантики рондо и переходит в лono сонаты.

Дело в том, что эпизод между вторым и третьим R может в принципе оказаться необыкновенно растянутым и охватывать два совершенно разных по функциям раздела сонатной формы: разработку и репризу, которая в этом случае начинается в рамках второго эпизода. Если исходить из того, что второй эпизод, находящийся в центре рондальной композиции и совпадающий по положению с разработкой в рондо-сонате, может быть больше первого (экспозиционного) и к тому же содержать еще репризу побочного материала, обобщенная структурная схема такой предполагаемой композиции может выразиться следующим образом:

1-й эп.		2-й эп. = x + n тактов + объем b	
Ra	b	Ra условн. разр. = x + n тактов + b	Ra + Coda
т.е. н. поб.п. = x тактов		жесткий репр.	

В этом случае, когда масштаб второго эпизода разрастается чрезвычайно, а его функциональная структура оказывается двойственной, происходит своего рода «потеря» ведущего эффекта рондальности, форма модулирует в другую сущность. В принципе композиторская фантазия вольна «играть» с этой предпосылкой формы, реализуя ее в зависимости от смысловой сути целостного замысла. Если, к примеру, сжать условно-разработочную зону до размеров, не превосходящих половину первого (экспозиционного) эпизода, а репризу обширной побочной сферы (куда могут входить и связующие и заключительные построения) распределить между вторым и возможным третьим эпизодом либо кодой, возникает столь же отчетливый рельеф рондо, как в выше рассмотренной сонате К 333. Опыт Моцарта, который, по свидетельству В.В.Протопопова, является изобретателем

и единоличным пользователем такой формы в свое время, свидетельствует о желании сохранить именно рондальные признаки в качестве преобладающих в создании конечного эффекта.

Великолепным примером именно такого решения названного типа формы служит финал сонаты Моцарта для ф-п. № 7, C-dur (K 309). Ее подробная структурная схема выглядит так:

экспозиция

Ra	b	c	d + e	e1	f	Ra1
18 (+1)	20(+1)	12 (+1)	6 + 8	12	16	18
C	C — G	G		G	G—C	C
гл. п.	св. п.	1-й поб. материал	2-й поб. материал	закл. поб. п.		закл. п.

структура, замещающая разработку

e1	g (= a вар.)	h	c
5	15(+1)	6	6
F	F	F — d — G	G
заст. к разр.	эн. в форме периода	связка	переход к поб. п. на материале поб. п.

зеркальн. репр.

c1	d + e	e1
14	5 + 8	19 (+1)
C — G — C	C	C—c—C—d—C
динамизированн. репр. 1-й поб. т.	статическ. репр. 2-й поб. т.	закл. поб. п. с расширением

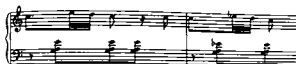
Ra	f + e	b	Ra
18 + (4 + 8 = доп. = c вар. + f вар.)	4 + 13 (+1)	11	8
C			
репр. гл.п. = репр. с дополнен.	реприм. инверсия и св. построения	закл.	рефрен-заклучение

Чтобы уяснить, насколько здесь сильны сонатные отношения, приведем отправные фразы главной темы (R) и побочной, имеющей полисемантическую структуру:



6

Эп. е



в

Эп. е



Очевиден контраст между главной и первой побочной темами, очевиден также так называемый «сдвиг» в побочной (эл. е). Не менее контрастны и другие разделы экспозиции. Здесь в полной мере представлен «семантический масштаб» сонатного развертывания формы. В этой ситуации, да еще при условии зеркальной репризы, когда появ-

ление третьего рефренного проведения оттянуто, сохранить господство «образа рондо» в конечном композиционном результате можно лишь регулируя пропорции, сознательно направляя форму в русло рондальности. Моцарт делает это блестяще. Он сохраняет признаки развитой сонатности в структуре и соотношении экспозиции и репризы. Но жертвует при этом другим коренным свойством сонатной формы — разработочностью. Это позволяет решительно сжать время центрального эпизода, стоящего на месте разработки. В первой ее фазе он строит именно эпизод, помещая в центр «твердую» структуру (элемент g — производный результат далекого видоизменения a). Вслед за ним идут два кратких связующих построения, скоро приводящих к репризе побочной партии (c1 + d + e + e1). Но эта часть репризы также входит в структуру большого эпизода, которая содержит 78 тактов. Его начальный раздел, соответствующий ожидаемой разработке, содержит всего 32 такта. Первый же эпизод, объемлющий связующую, побочную и заключительную партии экспозиции, содержит 74 такта. Возникают чисто рондальные пропорции, а «эффект рондо» усиливается особым строением репризы и дополнительным финальным проведением R.

Финал сонаты K. 309 Моцарта еще раз показывает, насколько сложно и тонко решается вопрос репризы в рондо-сонате и насколько бессмысленно приведение таких форм к грубым обобщенным схемам, не раскрывающим внутренний ритм композиции, всегда индивидуальный и, как правило, — многосложный. Здесь не просто зеркальная реприза, но реприза с тонкой системой перекомпоновки элементов экспозиции. Рефрен, приходящий после возврата видоизмененного e1, не останавливает «репризную инерцию», не смотря на дополнение. Вторая фаза репризы несет черты заключения и возвращает «недостающие» элементы экспозиции. Столь тонко организованная реприза — также классический сонатный признак. Однако рассечение репризного хода рефреном, пропорции двух опорных эпизодов и появление неизменного рефрена в конце создают необоримое господство рондальности.

В.В.Протопопов называет рондо-сонату с обратным ходом материала в репризе «моцартовским рондо». Действия-



тельно, сонатная форма с зеркальной репризой — явление достаточно редкое вообще и у Моцарта в частности. Зато рондо-соната такого типа распространена необыкновенно, но именно у Моцарта<sup>6</sup>. Ниже мы убедимся, что в музыке XX века оригинальный моцартовский принцип оказался подхваченным, что говорит об универсальном (типовом) значении указанной структуры.

Дальнейшая эволюция рондо-сонаты вплоть до XX столетия не внесла радикальных изменений в сам принцип формообразования. Моцартовское решение формы оказалось самым тонким, разнообразным и, в сущности, непревзойденным. Музыка XX века обнаружила (так же, как и в случае с «чистым» рондо) две основные тенденции: 1) к сохранению классического стереотипа и осознанию его в новом языковом контексте и новой динамике контрастирования; 2) к смыканию с принципом *континуальной изменчивости*: в отличие от «чистого» рондо, которое обнаруживает способность к сотрудничеству с *континуально-эволюционным* принципом, рондо-соната чаще сближается с *континуально-контрастным* типом формообразования. Возникает также тенденция к активнейшей симфонизации рондо-сонатной формы, где объединилось все: традиционная способность формы к тождественным (или моносемантическим) рефренным возвратам и стремление к глубокому переннтонированию, разработочность на основе производности и ступенчатая контрастность тематических новообразований. Вообще стремление к монументализации формы становится заметной тенденцией в музыке XX века. Это влечет за собой тяготение к паритетности двух формообразующих принципов, когда форма обнаруживает склонность к моду-

<sup>6</sup> В книге Вл. Протопопова «Форма в инструментальных произведениях Моцарта» рассмотрены следующие образцы подобной формы: финал сонаты для скрипки и ф-но F-dur (K 376), финал трио C-dur (K 548), Финал квинтета g-moll (K 478), рондо из концерта с кларнетом A-dur (K 622), Финал фортепианного концерта B-dur (K 456), Allegretto фортепианного концерта № 26 D-dur (K 537), рондо из концерта для флейты и арфы (K 299), из квинтета для ф-но и духовых Es-dur (K 452), рондо из концертов для трех ф-но (K 242 и K 246), рондо из квартетов и другие сочинения композитора, применявшего рондо-сонату с обращенным порядком тем в репризе в самых различных жанровых ситуациях.

лированию — от рондо к сонате с последующим возвратом. Таков преимущественно *ход восприятия* монументальных рондо-сонатных композиций XX века. И подобное впечатление не зависит от того, выдержана ли форма в неоклассическом духе или безоговорочно подчинена задаче симфонизации и континуально-контрастного развертывания.

Конкретные примеры позволяют наглядно представить логику рондо-сонатных композиций XX века, соответствующих названным тенденциям. Обратимся сначала к неоклассическому типу трактовки формы, когда конструктивная ее основа вполне согласуется с традицией, а новый тип тематического наполнения и особая масштабность «тематической энергетики» вносят существенный корректив, отменяя старую «коммуникативную схему» новыми значениями.

Финал Восьмой фортепианной сонаты С. Прокофьева рельефно представляет форму такого рода. Ее схема выглядит следующим образом:

рефрен			
Ra — b + св.	Ra — b + переход	c1 + c2	d + Rb (вар.)
8 10 + 3 10	6 + 4	29	8 + 6
B — Es e — B	F-B a-cis-H	H-Es — H-C	C-E-cis
гл. п.	св. постр.	поб. п.	закл. п.

Ra (вар.)	e = 3 фазы:	+ fe — прорыв темы поб. п. первой части (эл. f)
22	78 + 40(+1) + 64	+ 54
B	Des As+Des As	As+Des

эт. на месте разр. = 4 фазы

инверсия структуры R, развитие элемента a		
e2	Rb	Ra (вар.)
16	21	27
H — Gis	gis — A	BEs — неуст. — B

предыкт	ложн. рефр.	репр. гл. п.	
c1 + c2	d	Rb	a (разв.)
29	8	6	41
E H As E A	F	(d)B—	B—
репр. поб. п.	репр. закл. п.		кода

Даже без комментария, одна лишь схема сообщает о том, что здесь присутствуют, по крайней мере, два очевидных признака сонатной формы: полная («нормативная») структура экспозиции и соответствующая реприза, меняющая высотное соотношение главной и побочной сфер. На самом же деле сонатность выражена здесь гораздо мощнее, но об этом свидетельствует конкретная природа «интонационного рельефа» формы. Черты сонатности становятся осязаемыми уже при оценке тематического фонда композиции и характера основного контраста, расположенного между крайними разделами (эпизод *e* + *fe*). Прочитируем отправные тематические интонации финала Восьмой сонаты Прокофьева:

55

Vivace Эл. а

С. Прокофьев. Соната для ф-п. №8, III ч.



Эл. б



*molto stacc.*



Op. 61

*f* *espress.*

Op. 62

*f*

Op. 6 Allegro ben marcato

*f* *p*

Зл. *Руб.* *Pochissimo meno*



Прежде всего обратим внимание на строение репризы, которая почти дословно повторяет ход экспозиции (кроме расширения  $Ra =$  главной партии). Никаких перестановок материала (в этом смысле форма Прокофьева много проще моцартовских решений). Проведение лобочной сферы в новых тональностях (неэкспозиционных, но и не в главной) — «грамматический знак» XX века. Налицо как будто не просто классицистский подход, но даже упрощенно-схематическое решение классических предпосылок.

И все же финал Восьмой сонаты Прокофьева содержит форму, полностью отвечающую первой из названных тенденций эволюции рондо-сонаты в XX веке. Этим особым знаком принадлежности к новой эпохе является строение середины —  $e + fe$ . В схеме обозначены пропорции четырех фаз среднего эпизода. Очевидна полная асимметрия, усугубляемая подключением предфинальной зоны ( $es$ ) и переходного ложного рефрена ( $Rb$ ). Важно, что эта асимметрия — результат сугубо разработочного состояния «интонационного хода» всей этой обширной середины. Векторная, направленная на кульминационные подъемы при рода развертывания здесь очевидна. Очевидна также типичная для сонатного развития мотивная разработочность.

слитая с ритмоостинатностью (это уже семантический знак XX столетия). Но особо важным обстоятельством является глубина выводимого вместе с серединой контраста (вплоть до изменения темпа и характера движения) и очевидность производности этого контраста (ср. в примере 55 отмеченные мотивы элементов а и с; другие тематические структуры также содержат хроматические ходы, предупреждающие хроматическое «качание» элемента е). Производность зажима здесь не только для скрепления формы, но и для создания *эффекта развития*. Однако начало среднего эпизода не производит впечатления начала разработки. Этому мешает темповый, ритмический и артикуляционный контраст, усугубляемый также контрастом синтаксическим и новым качеством остинатности. Возникнет впечатление начала середины сложно организованной трехчастной композиции. И только ход самой этой середины, прорывы в могучие кульминационные плато, синтаксическая разомкнутость, мощная динамическая энергетика развития переключают восприятие на сонатную разработочность. А родство тематизма усиливает конечный функциональный результат, достигаемый в ходе становления середины. В результате даже прорыв побочной темы из первой части в последней фазе среднего эпизода воспринимается как *продолжение разработки*, поскольку малая нона первого мотива этой темы — обращение все той же малой секунды. Наконец, пропорции: средний эпизод объемлет 263 такта — больше половины целого объема (477 т.). Это признак скорее трехчастной композиции, чем сонатной и тем более — рондальной. Как говорилось, внутренняя природа середины переключает воспринимающее внимание на активную разработочность, а точное повторение рефрена с закреплением его материала в коде ставит точку над *i*, утверждая рондальность в качестве ведущего рельефа. Этому помогают и жанровая природа тем, и двойной рефрен — Ra и Rb, элементы которого используются отдельно для рефренных «напоминаний», усиливая конечное чувство рондальности. Своеобразная борьба формообразующих сил, пересекшихся в этой композиции, приводит к яркому обновлению универсальной классической схемы.

У Прокофьева мы находим также форму «моцартовского рондо» — рондо-сонаты с инверсией последовательности тем в репризе. Видимо, не случайно, что именно композиторы, чаще других в XX веке обращавшиеся к рондо, — Прокофьев и Барток — являются, скорее всего, единственными, кто затронул это наклонение рондальных форм<sup>1</sup>.

Если в финале Восьмой сонаты Прокофьева рондальность была осложнена не только сонатностью, но и сложной трехчастностью, то финал его Шестой фортепианной сонаты содержит ярко обозначенное взаимодействие (иногда — противодействие) исключительности двух сил: рондальности и сонатности. И сколь отчетливо выражено в этой форме присутствие двух названных сил, столь решительно акцентируется превосходство рондо, несмотря на отчетливо обозначенную *модуляцию* в сторону сонатности. Названное модулирование формы становится важнейшей особенностью трактовки рондо-сонаты в музыке XX века. Финал Шестой сонаты является ярчайшим примером постепенного накопления сонатных качеств. Названная постепенность обусловила *переход* от ясного ощущения рондальности к столь же отчетливому ощущению сонатности. При этом переход к сонатности не оказывается окончательным, необратимым. Завершающий раздел формы все возвращает «на круги своя», утверждая рондо в качестве ведущей формообразующей силы и господствующего «образа формы».

Финал Шестой фортепианной сонаты Прокофьева имеет еще одну особенность. Это рондо-соната, продолжающая моцартовскую традицию: форма с обращенным следованием тем в репризе. Означенная особенность предусматривает одновременное действие двух, по существу, разнонаправленных стремлений: усиление признаков сонатности во имя еще большей рельефности итогового утверждения рондальности в значении главного «конструктивного рельефа». Это объективная предпосылка формы с обратным ходом материала в репризе. Вопрос лишь в том, как использовать эту предпосылку. В приведенном выше примере Моцарт (см. К 309) не доводит форму до ощущения *модулирования* и

<sup>1</sup> См. Финал сюиты № 1 для оркестра Б. Бартока.

*сонатность*. Последняя высвечивается из глубины рондальной композиции на всем временном протяжении развёртывания формы, ровно. Зоны концентрированного «воздействия сонатностью» не познникают. Зато приход зеркальной репризы к завершающему рефрену ставит окончательный акцент на рондальности. В финале Шестой сонаты Прокофьева эта особенность зеркальной репризы выражена в той же функции конечного (и безоговорочного) утверждения рондальности. Но другая важная предпосылка такой формы реализуется здесь совсем иначе. Имеется в виду смыкание разработки и репризы побочной сферы.

Схема этого финала даёт наглядное представление об упомянутых особенностях формы.

Vivace

Ra	a (разв.)	b	Ra1	c (от b и a)+
20	8	56	14	28
a	gis	C	b	Des CA+E
гл. т. = рефр.	св. постр.	1-я поб. т. - прост. трещ. ф.	рефр.	св. постр.

Andante

d	Ra2	e	quasi Ra — разв. a
31	27	44	4 57
gis	a	aA-fis	fis — неуст.
2-я поб. т.	рефр.	эл. в рамках разр.: прорыв гл. т. 1-й ч.	ложн. рефр. - начало собственно разр. —————

Più tranquillo

d1	c (+разв. d)	b	Ra2	Coda
14	37	29	27	34
a	Cc	A —	FA —	свободн.
разв. a репр. 2-й поб. т. в конце.	св. постр.	рефр. рондо		+ эл. c

Проиллюстрируем отправные интонации первой и второй побочных тем (пример 56а, б соответствует элементам b, d), а также сравним основной вид рефрена Ra с его ложным проведением в начале разработки (в схеме — quasi Ra, см. пример 56б, в):



56 в

Эп. б

С. Прокофьев, Соната для ф-п. №6, IV ч.



6

Эп. d



в

Vivace Эп. Ра





Очевидная глубина различия между первой и второй побочными темами делает удобным размещение их в качестве эпизодов рондо, когда рефрен рассекает сферу побочных тем (см. в схеме Ra: между a+b и c+d). Поначалу оба побочных материала воспринимаются прежде всего как эпизоды рондо, и лишь реприза, где они идут слитно (хотя и в обратном следовании), вскрывает их функцию побочной сферы сонатной конструкции (см. в схеме последовательность  $bi - c + разв. d - b - Ra$  репризы).

Исчезновение рефрена между двумя побочными материалами репризы — первый признак *модуляции* в сонатную форму. Вторым таким признаком является замена ожидаемого нормативного рефрена, разделяющего экспозицию и разработку, на *quasi-рефрен*, где как будто восстанавливаются интонации Ra, но подаются не в характере рефрена, а в характере типичного начала сонатной разработки (ср. пр. 56б и 56г). Короткая, но необыкновенно интенсивная разработка опирается здесь исключительно на развитие элемента a, что впоследствии дает возможность оттянуть появ-

ление рефрена. Искажение Ра в начале разработки, ее непосредственный переход в зеркальную репризу побочных фраз не отказывается от коренной особенности рондо-сонаты с обращенным ходом репризы: главная партия *не подвергается* глубокой семантической мутации (в классической сонатной форме мы видим обратную ситуацию: именно главная партия, обычно второй ее элемент, подвергается активному перентонированию). В финале Шестой сонаты Раз содержит тождественный Ра тип интонации, отличаясь лишь структурно. Предельная семантическая близость Ра и Раз создает «ре-модуляцию» — возврат к рондальности и утверждение ее в качестве превалирующего знака формы.

Рондо-соната оказалась формой, которая значительно менее охотно, нежели собственно рондальная композиция, вступает в контакт с принципами континуальной эволюционности (контрастности). Причина этого — в увеличении количества повторяемого материала: кроме рефрена повторяется также материал первого эпизода (пример из Прокофьева показывает возможность повторения материала даже двух эпизодов). Обилие повторяемых структур и является первым «опознавательным знаком» рондо-сонаты.

Сам принцип рондо-сонаты связан с достаточно отчетливым показом действия и рондального и сонатного начал. Традиционный «образ» этой формы таков, что ни один из взаимодействующих принципов не в состоянии уйти вглубь, стать лишь *конструктивно-ведущим* началом. В случаях с формой собственно рондо это возможно: такие структуры воспринимаются как конечная эволюция рондального принципа (ниже приводятся показательные примеры — «Лирическая сюита» Берга, «Карпатский концерт» Скорика, концерт «Думбартон Окс» Стравинского). В этом смысле рондо-соната демонстрирует значительно меньшую пластичность. Зато она великолепно поддается симфонизации и способна воссоздаваться в *модулирующих структурах*, демонстрируя не просто синтез, но внутреннюю борьбу двух формообразующих начал. Как говорилось, базисом такой формы является принцип рондо. Поэтому классический тип рондо-сонаты и воспринимается как разновидность рондо. Но в ходе исторической эволюции наметился отход от форм «синте-

тического типа», где оба формообразующих принципа как бы интегрированы друг в друга. Композиция, построенная на основе *перехода* от одного типа формы к другому — это уже не «синтетическая», но «модулирующая» форма, которая может сохранить за собой возможность конечного акцентирования рондальности, но может содержать «необратимую модуляцию» — окончательный переход на другую формообразующую платформу. Однако даже в этом втором случае переход всегда осуществляется от начального рондо к конечной сонате. А следовательно, рондо, хотя и оказывается лишь паритетной формообразующей силой, заявляет о себе как «первообраз формы», который оставляет решающий след в воспринимаящем сознании. Примером композиции такого рода служат финал Восьмой симфонии Шостаковича, являющийся одной из вершин *симфонического* преобразования рондо-сонатного принципа.

Приведем схему этой необыкновенно сложно организованной формы (здесь, как и прежде, фиксируются лишь главные опоры тонального плана):

#### Д. Шостакович. Финал Восьмой симфонии

Allegretto, $J = 138$	$J = 152$	$J = 168$	$L'istesso tempo$
[124] Яя	[125] а:	[126] b	[129] c + [131] d
36	25(+1)	31	40 + 9
Ce	C	C	a — C
монолог, Fag. —	разв. рефрена, лиризация, V-ni	1-й контрастн. эп.	2-й контрастн. эп., лирич. контраст к b

[132] Яя:	[134] - преобразование c, d и a + контрпункт b = 227.	$J = 96$	[136] e —	[138] e:
23		43	от E	
C —		люб. п. (Cl.-b. + Fag.)		«сдвиг» в люб. п. (V-ni)
рефр.	1-й развивающий эп. с функцией св. п.			

$J = 192$				
[141] Яя (Vc., Cb.)	[142] ad (V-kr)	[143] ad	[144] ad (V-ni)	[144] r. 10 = d
9	9 (+2 инт.)	9	8 (+1)	4(+1)
Des	Aa	Des	Aa	

интерм.

разр' экспозиция фуги, струнные

[145] ad (Fl., Ob.) (Cl. < Fag)	[146] ad (C. ingl., Fl.) + d (интерм.)	[147] ad (Fag., Ob.)	[148] ad
9 e	9 h	+ 5	9 a
			9 d

разр.: средняя ч. Фуги, деревянные дуэты

[149] интермедия = дв.-остин. (двр.+стр.+мед.)	[150] quasi Ra (мед.) + ad (мед.)
23	16 с-е-g d+a (центр C)

предыкнт

тонатная реприза, замк. ч. Фуги

[154] f (=разв. хорала и п.п. 1-й части) + g	Allegro, J = 108 [156], т.5=разв. f, g и п.п. 1-й части
22	27

1-й предыктовый эп.

2-й предыктовый эп.

[158], т.5 = ostinato	J Adagio, = 60 [159] гл. т. 1-й ч. + разв. f
5 центр d-cis	15 + 5 + 3 cis — а — e

3-й предыктовый эп.

генералы. кулы.

Allegretto, J = 96	J = 168
[162] e (Cl. basso) + [164] ee:	[166] c + [167] d
16	18
e	a
поб. п.	Сс гл. п.

зеркальная реприза

[169] а:	Andante J = 84 [172] Coda: s + d
41	14 + 9
Сс	C-dur

Схема показывает, что перед нами *модулирующая* форма: от рондо — к сонате с первичными признаками рондо. Реприза обнажает тенденцию к сонатности, как бы завер-

шает *переход* от одной формы к другой. Здесь важнейшим оказывается репризное смыкание главной и побочной тем без промежуточных эпизодов. Более того, именно реприза уточняет, что является побочным материалом. Только в конце формы приходит осознание того, что экспозиционные элементы d, e, f при всей контрастности — всего лишь эпизоды начального рондо-процесса и не принадлежат к собственно побочной сфере (материал b появляется всего один раз, не повторяясь, — типичный признак рондо). Композитор будто подчеркивает: я начинаю рондо, но целая форма — не обычная рондо-соната, а *модулирующая* композиция, уводящая форму от рондо к сонате.

Техника модуляции формы требует краткого комментария. Начало модуляционного процесса — в цифрах 134–135. Музыка ц. 134 еще воспринимается как развивающий эпизод (то есть эпизод с элементами разработки). Но с ц. 135 слух начинает осознавать это построение как *переход*, после которого появление нового материала e (C1-b.) воспринимается как тематическое новообразование, как «твердая» структура.

Благодаря переходному (связующему) построению элемент e воспринимается не как второй этап сложно организованного эпизода, а как *побочная партия*.

Необычность, однако, в том, что до вступления темы у бас-кларнета (эл. e) звучат разные контрастные темы и слух не ориентируется *однозначно* на восприятие материала e как побочной партии. Здесь важен второй этап модуляции — *сдвиг* в побочной партии (138). Это типичное качество сонатно-тематической структуры и первый намек, что e—e1—это не просто эпизод рондо, но побочная партия сонаты. Однако ярко выраженная заключительная партия здесь отсутствует; рондальность еще не отступила окончательно и качества сонатности стабилизируются постепенно.

Третий этап модуляции — тональное смещение рефрена (141 — Des) и превращение его в тему фуги. Привлечение фуги в качестве средства разработки — явление обычное для сонатной формы. Но здесь тема фуги *точно* воспроизводит рефренную тему финала, а сама fuga имеет спланированную, предвиденно-расчитанную форму (нормативные

квинтовые отлеты, схематизированный тембровый план: струнные — деревянные — медные). Сравнение с фугой из финала сонаты Бетховена оп. 101 A-dur говорит о многом. У Бетховена — чисто разработочная fuga (с ненормативной системой экспозиционных имитаций). У Шостаковича — более «твердая» и более экстенсивная структура. Она как будто сохраняет свойства для возможного соответствия структуре эпизода рондальной формы. Она тяготеет к сонатной разработанности, но достигает эффекта последней лишь на третьем (заключительном) этапе фугированной формы.

Заключительная часть этой серединной фуги и есть четвертый этап модуляции. Здесь восстанавливается главная (рефренная) тональность C-dur. Но при этом установившаяся структура фугированного движения сокрушается. Сокрушается и структура темы. Стрелты полностью снимают ощущение репризы именно в тот момент, когда для нее возникает, быть может, важнейшее — тонально-высотное — предусловие. На место возможной репризы становится острая разработанность. Заключительная часть фуги кардинально меняет функцию. Ожидаемая рефренная реприза полностью отодвигается, происходит окончательное вытеснение рондальности, сонатность выходит на первый план. Наступающая вслед за фугой собственно разработка этой модулирующей формы также специфична: развивается материал побочной сферы первой части симфонии, причем тот, который оказался «брошенным» и не развитым в форме самой первой части. Материал первой части отодвигает тему финала, на ее основе строится генеральная кульминация формы. Это и понятно: рефренно-рондальная тема не предполагается для кардинальных перевоплощений и крайней динамизации, ибо прежде всего требует подобию в повторях.

Зеркальная реприза — это пятый, завершающий этап модуляции формы. Но и здесь присутствует отголосок рондо: побочная тема дается в тональности побочной партии экспозиции (наподобие возвращаемого эпизода). Однако этого оказывается недостаточно для возвращения чувства рондальности, тем более что элементы е и d поворачивают в C-dur-moll.

Финал Восьмой симфонии Шостаковича — пример индивидуально решенной модулирующей формы. Универсальным качеством здесь оказывается *постепенность* модуляционного перехода и до конца выдержанная «борьба за первенство» двух формообразующих сил.

### Эволюция формы рондо. Опыт XX века

Напомним, что универсально значимое понятие *рондального принципа* не идентично понятию *форма рондо*. Последняя подразумевает присутствие принципа рондальности в значении *рельефа формы*, когда рондальность воспринимается как «образ композиции», ведущее и ярко обозначенное начало. Иными словами, обнажение *семантики рондо* является задачей и признаком формы рондо. Обращение же к обобщенно понимаемой рондальности подразумевает включение последней в сложно организованную композицию в качестве формы второго плана, когда в роли господствующего «рельефа формы» выступает какой-либо иной принцип формообразования.

Взаимодействие рондальности с другими принципами формообразования может иметь «установленный» характер (например, рондо-соната или так называемая «продленная трехчастность»). В этих случаях рондальность присутствует как *интонационно* воспринимаемая идея даже в ситуации намеренного ее камуфлирования, увода на второй план.

Однако уже в XIX веке замечаются иные типы взаимодействия рондальности с такими принципами формообразования, которые, казалось бы, не должны контактировать с идеей рондо. Дело в том, что одним из генетических признаков рондо является обязательность (и множественность) тождественных (рефренных) повторов. Вместе с тем общая наоравленность эволюции в области формотворения связана с преодолением эффекта репризности. Художественный опыт показывает, что рондальность может взаимодействовать с такими формообразующими принципами, которые генетически противоположны идее тождественных возвратов. В этих случаях сам факт подключения рондальности



воспринимается как «элемент неожиданности» и создает уникальную специфику формы.

Взаимодействие рондальности и вариационности при господстве рондальности — классический опыт. Взаимодействие рондальности и вариационности на основе *паритетности* — опыт, рожденный в ходе исторической эволюции, когда обнаружилась способность рондального принципа взаимодействовать и с циклической вариационностью, и с вариационностью слитной, на основе прорастания. Подключение рондальности к формообразованию фуги — другой пример «ненормативного» взаимодействия различных принципов (см. фуги *As-dur* и *c-moll* из op. 87 Шостаковича, где указанное взаимодействие выражено на паритетной основе). Однако наиболее парадоксальным следует признать опыт взаимодействия рондальности с принципами континуальной эволюционности (контрастности). Последние противостоят основному признаку рондо: рефренному возврату с удержанием тематической структуры и семантики. Преодоление этого противоречия означает кардинальное изменение подхода к созданию эффекта рефренности. И неважно, выступает ли в этом случае принцип рондо в значении рельефа («фигуры») или высвечивается из глубины композиционной структуры только лишь в виде конструктивно значимого оттенения, — отношение к принципу рефренности, сама техника оформления рефренных возвратов меняется.

Художественная практика XX века предлагает различные пути видоизменения формы рондо. Именно рондо, а не рондо-соната оказалось более пластичной разновидностью, выказавшей способность адаптироваться в контексте новых техник и стилевых тенденций. Это и понятно, поскольку в форме рондо лишь рефрен вовлечен в систему обязательных повторений, в то время как в рондо-сонате несколько тематических элементов повторяются непременно.

Заметим, что XIX век дал интереснейшие варианты композиторской трактовки принципа рондо. Последнее сохраняет свое присутствие в циклической композиции, а кроме того, проникает в оперу. Но все проявления рондальности в музыке XIX века сохраняют опорный принцип точной повторности рефрена. Более того, можно сказать, что форма рондо испытывает на себе воздействие рондо-сонаты (как

самостоятельной конструкции). Это выражается в повторимой многотемности и четком разведении материалов на главный и побочный без зарождения собственно сонатных отношений между ними. Иными словами, речь идет о форме, в которой эпизоды тоже основаны на едином материале, так же циклично повторяемом, но повторимом по-другому. Собственно, в отличие техники повторов коренится предпосылка к возникновению безраздельного «чувства рондальности» в конечном восприятии формы. Важно, однако, понимать, что устойчивый тематизм эпизодов — это четко узнаваемая в повторениях интонация, варьируемая (развиваемая), но *сохраняющая* свое семантическое поле. Бартоковская техника повторений, предусматривающая перманентную скользящую эволюцию «семантического гена», еще грядет. Можно сказать, что форма, устойчиво закрепляющая кроме тематизма рефрена также тематизм эпизодов (монотематических), — крайний предел выявления предпосылки рондо — предпосылки к повторности.

Такой тип рондо может служить совершенно противоположным задачам. Он может обеспечить сугубо контрастное и симфонически напряженное развертывание композиции. Контрастирование материалов рефрена и эпизодов порождает контраст в *использовании* контрастных материалов, воспринимаемых поначалу как главный и побочный. Поляризация подхода к двум тематическим зонам создает устойчивую систему контрастирования, не допускающую слияния и взаимопроникновения тем, параллельную и одновременную их разработку (что является почти обязательным признаком сонатной формы). В такой разновидности рондо один из тематических комплексов (рефрен) служит символом незыблемости и остиной сохранности, другой — символом движения, изменчивости, разработочности.

Иной (прямо противоположный) тип решения рондальной композиции на основе *двух* тематических материалов (когда все эпизоды построены на едином тематизме) предусматривает создание не контрастной, а, в сущности, монотематической композиции. Но и в этом случае действует принцип *различия подходов* к материалам рефрена и эпизодов. И здесь рефрен — символ конструктивной закреплённости, а эпизоды — символ изменчивой подвижности. Все

регулируется глубиной контраста тематических идей и глубиной разработочных преобразований материала эпизодов. Если первый тип такого рондо можно назвать интенсивно развивающейся (симфонической) формой, то второй тип — это экстенсивно развертываемая камерная композиция.

Обратимся сначала к примеру, представляющему первый (симфонический) тип рондо, основанный на двух поляризованных тематических сферах. Знаменитый финал Четвертой симфонии П. Чайковского основан на трех тематических идеях, появляющихся последовательно:

57

*Allegro con fuoco*

Эп. а

Fiati  
Эп. б

Эп. в



Далее материалы а и с оказываются слитными и образуют сложно организованный рефрен, устойчиво и тождественно повторяемый (с продолжает а во всех рефренных проведениях, кроме последнего, где дается зеркальное следование — с-а). Материал b, воспринимаемый сначала как побочный, становится «объектом разработки» в эпизодах, никогда не повторяясь тождественно.

Схема этой по-своему классической формы может иметь следующий вид<sup>2</sup>:

П. Чайковский. Финал Четвертой симфонии

Allegro con fuoco

Ra

87.

F

т. 9 →

b1 + a (х-пункт)

(1+) 20

a — F

[A] = т. 30

Rac

8 + 22

F

[B] = т. 60

b2

8 + 8 + 8 + 8

b

1-я вар. 2-я 3-я 4-я

вар. на сопрано остинато

[C] = т. 92

b3

вар. 5

8

Ges

т. 100

разр.

10

неуст.

т. 110

переход, предвосхищение а

9

[D] = т. 119

Rac

8 + 22

F

[E] = т. 149

b4

8 + 8 + 8 +

d

вар. 6 а. 7 а. 8

т. 173

26

d — неуст. — f

разр.

Andante

d

24

f

т. вст.

из 1-й ч.

вар. на сопрано ост.

<sup>2</sup> Тональный план в схеме фиксирует лишь главные опоры.

Темпо I			т. 249	$[H] = \text{т. 257}$
Re1			Ra	Coda
22	+	4	R	37
F				
предыктов. х-р			связка (a)	
зеркальн. рефр.			разн. лт. а и с и т R	

Схема показывает наличие универсальных и индивидуальных знаков формы, присущих только данному рондо. Из универсальных знаков очевидна периодика возврата R, сохранение его конструкции, пропорций и тональности (всегда главной). Этого оказывается достаточно, чтобы обеспечить отчетливое преобладание рондальности в конечном восприятии формы.

Проследим сначала за судьбой рефрена. В полном виде он формируется только в структуре, начинающейся в т. 30 (a+c). Далее точно повторяется в D (т. 119—149). Но материал a (Ra) к этому времени успел уже пройти трижды, сохранив неизменным свой тематический облик и структуру. Эффект рондо (трехкратное рефренное проведение главного элемента a) уже создан. Поэтому Чайковский, дабы избежать монотонии и усилить симфоническое воздействие, предлагает зеркальную репризу в последнем рефренном проведении (ca). При этом он сохраняет пропорции (c = 22 т., как и прежде), но полностью меняет структуру материала, придав ему разработочный и одновременно предьиктовый оттенок. На протяжении формы Чайковский строго сохраняет тематическую конструкцию Ra и Ra+c, но свободно распоряжается с внутренним строением Re в связке Re+a. Привнесение разработочности — реакция на прорыв главной темы первой части («темы рока»). Примечательно использование материала a для контрапунктических оттенков первых показов материала b в эпизодах. Это создает эффект «инерционного» проникновения a почти во все разделы формы, вопреки острейшей контрастной поляризации тематической сферы. Возникает замечательное единство композиции.

Первый этап формы (Ra + b + Ra+c) воспринимается как экспозиция, где намечается репризная, но еще не реф-

ренная повторность, ибо материал а поначалу воспринимается как иступление к материалу b. Чувство рондальности как бы развивается и укрепляется в ходе развертывания формы. Первое построение, воспринимаемое в значении эпизода, простирается от В до начала D (т. 60—118) и имеет двухфазную структуру: 4 вариации на b + 5-я переходная (все вариации с сопрано остинато — чисто русская традиция) + разработка с предъиктовым предвосхищением репризы а. Переходная вариация и разработка объединены в одну фазу. Второй эпизод (Е — т. 149—198) имеет аналогичную структуру: 3 вариации (тоже на сопрано остинато) + разработка с предъиктовым предвосхищением главной тональности симфонии (f-moll). Прорыв заглавной темы первой части (кульминация финала — классический штрих, присущий симфоническим финалам вообще. В данном случае это «эпизод в эпизоде» — элемент и формы финала, и циклической композиции в целом (функция семантической арки, скрепления). По отношению к форме рондо это своего рода разрушительный момент. Он вовлечен из стихии сонатности. Отсюда зеркальный рефрен и разработочность в нем, а также чисто симфоническая кода, где впервые разрабатывается материал а (наряду с с). Однако все эти осложнения не в состоянии победить решающего господства рондальности, сообщающей форме классические черты финала циклической композиции.

Описанный вариант рондо несет в себе гипертрофию повторности — классического знака рондо. В этом смысле финал Четвертой Чайковского представляется скорее неким завершением эволюции классического принципа рондо, нежели предвосхищением будущего. Нельзя забывать, что уже в первой половине XX века возникают тенденции к становлению континуально-эволюционного и континуально-контрастного принципов формообразования. Избегание точной повторности, приход к «семантически неузнаваемой» повторности, уход от эффекта репризности в классическом понимании — все это признаки, прямо противоречащие принципу рондо, где узнаваемая рефренная повторность является главным «генным знаком». В рассмотренном примере из Чайковского чередование эпизодов также находится

на семантически близкой повторности. Даже строения эпизодов, основанных на одном тематизме, сходны, ибо содержат макровариационный цикл и открытую разработочную зону. Ясно, что подобная форма символизирует все то, от чего стремится уйти новое формообразование вообще, в том числе и все принципиально новаторские попытки решения формы рондо. И это несмотря на ее «генетическое противление» тенденции к континуальной изменчивости. И все же опыт XX века в области рондо отразил описанный выше тип формы.

24 прелюдии и фуги для ф-п. (ор. 87) Шостаковича содержат две фуги (№ 17, *As-dur* и № 20, *c-moll*), подчиненные ясно выраженной рондальной структуре. Точнее говоря, обе эти композиции имеют традиционную трехфазную структуру, на которую налагается принцип рондальности с тематически идентичными эпизодами-интермедиями. Перед нами фуги с удержанным тематическим материалом в интермедиях (прием вполне классичный). Все дело в строгой системности и многократности удержаний, в постоянной вариантной изменчивости удерживаемого материала, что и приводит к конечному ощущению рондальности как одного из ведущих принципов формы. Здесь, конечно, действуют два главных начала: принцип фуги и принцип рондо. Принцип фуги ясно выражен в имитационно-тональном плане формы: отчетливые переходы к средним — развивающим — частям фуг и рельсфно обозначенные рубежи заключительных разделов. Однако в конечном восприятии рондальность оказывается ведущим *motto*.

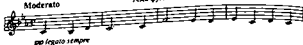
Обе указанные фуги предлагают на сей раз сугубо камерное решение рондальности на основе монотематических эпизодов. И дело не только в малом временном объеме композиций, но прежде всего — в родстве материалов: интермедия, вступающая сразу после первой пары тематических проведений, воспринимается как своеобразная коветта к имитационно-тематическому комплексу (это особенно ощутимо в фуге *As-dur*).

Приведем отправной материал к схеме фуги *c-moll* из ор. 87 Шостаковича:

58a

Moderato

Тема фуги



6

Интермедия



4т. + 4	4	4 + 4	4+1	4 + 4	4+2	4 + 4
Т	Т	И	Т	Т	И	Т
с - g	с	с - g	Es-G	Es(c) B(b)	As	As-Des

4 + 4	4 + 4	4 + 4 + 10	4 + 4	4
И	Т	И (развитие)	ТТ(ув.)Т	И
As- F(f)	a(F) c(G)	d-g—c	c(Ex)	Des
			стретта+х-кт И	

5	4	5	4 + 1	4	4 + 4
ТТ	И(вар.)	ТТ	И	Т	И
As- Des		b-es	Ges-des	f	C-dur
стретта		стретта			кода

Очевидна конструктивная неизблемость тематических проведений (варьируется лишь система контрапунктов). В заключительной части возникают стретты, но в целом девять зон строгого тематического присутствия образуют систему рефренов (наподобие старинного рондо). Интермедии по ходу формы все более ясно воспринимаются в значении эпизодов, несмотря на системные изменения пропорций и сохранение начального четырехтакта (4; 4+1; 4+2; 4+4; 4+4+10 — контраст; 4; 4+1; 4+4). Определяющим здесь оказывается именно изменяемость пропорций интермедий и строгое удержание пропорций тематических проведений. Ненормативным для рондо является завершение композиции материалом эпизода, а не рефреном. Но это вполне типично для фуги. Типично также создание предъиктовой зоны (И=4+4+10) перед тональной репризой, которая открывается стреттой с проведением темы в увеличении.



Схема фуги As-dur из оп. 87 Шостаковича также обнаруживает присутствие рондальности:

4т + 4	2	4 + 4	2	4 + 4	2 + 2
T T	И	T T	И	T T	И
As Es	As	As Es	Des As (c-Es)	f c	BH (As F#)
4 + 4	2	4	2 + 5	2 + 2	4 + 4 + 4 + 4
T T	И	T	И(развитие)	T И	T T T T
H Fis	C	d	в-пуст.	Ges As	As Des-f-Es
					стретта

2 5  
И Coda (на T)  
As

Если фугу c-moll можно было уподобить старинному (куплетному) рондо, то здесь прямая параллель такого рода невозможна. Слишком диспропорциональны зоны проведений (условных рефренов) и интермеди (условных эпизодов). Последние лишь два раза из семи выходят за пределы двух тактов. Кроме того, заключительная часть фуги мощно концентрирует собственно фугированные средства формообразования (12-тактовая зона стреттных тематических проведений). Лаконичность интермеди как бы противостоит очевидной рондальности чередования материалов. Любопытно при этом, что фуга c-moll, где композиция, в сущности, достигает формы рондо, выдержана в эпической («хоровой») манере. В фуге же As-dur, где рондальность выражена неклассично и не достигает собственно рондо, жанровая основа точно соответствует классическому рондо — пример тончайшей композиторской регуляции активности взаимодействия формообразующих сил, призванных к функциональному равновесию.

Разумеется, форма рондо, предусматривающая повторность не одного, но двух материалов, может иметь и более сложное воплощение, когда наряду с этими двумя повторяющимися материалами присутствуют иные (контрастные) интонационные идеи. Такая форма не подразумевает стабильной системы повторности тематического материала в чередовании рефренов и эпизодов. Повторность может экономиться, перебиваясь многократным контрастированием.

В качестве примера отошлем читателя к партитуре Концерта для оркестра под названием «Карпатский» Мирослава Скорика<sup>9</sup>. Произведение это, созданное в 1972 году, в период так называемой «новой фольклорной волны», содержит 4 части, идущие слитно. Каждая из этих частей демонстрирует конкретное (и весьма различное) преломление принципа рондо. Приверженность к рондальности здесь напрямую связана с обращением к фольклорным интонационным истокам и является своего рода «неоклассицистским» признаком. Последнее обстоятельство как раз и приводит к различным «деформациям» классического и старинного принципов рондо, а весь концерт может быть воспринят как своеобразные «вариации на рондо».

Первая часть этой слитно-циклической композиции обнаруживает отдаленную (но очевидную) связь с рассмотренным выше финалом Четвертой Чайковского. Здесь тоже предельно сближена экспозиция контрастных элементов, призванных к дальнейшему повторению, и зона первой тематической экспозиции также образует простую трехчастность. Как и у Чайковского, начальная трехчастность легко входит в рондальное разворачивание. Но на этом сходства кончаются, ибо второй тематический элемент (b) вовсе не предназначен для последующего использования в эпизодах. Наоборот, в заключительной фазе формы он ставится в позицию рефрена.

Схема, отражающая следование материала и пропорции, достаточно наглядно обнаруживает как традиционные, так и совершенно специфические черты.

М.Скорик. «Карпатский концерт», ч. I

Moderato rubato	Più mosso	2 Tempo I	Molto più mosso	4 Tempo I
Ra	b +	Ra	c	Ra
9j	8,5j	7j	4j + 14j + 6j	9j

первая основная фаза

<sup>9</sup> См. издание партитуры: Скорик М. Концерт «Карпатский» для большого симфонического оркестра. Сов. композитор, М., 1975.

Cadenza: Fl. + Fag.

[6] Più mosso

d

+

e

34;

13)

промежуточная фаза

[7] Tempo 1 e string.

Meno mosso

[9] Più mosso

[10] Molto meno mosso

quasi Rb

Г (кулым)

g

quasi Rb + g

Ra (мкл)

23,

11,

12,

7,

9,

Перед нами трехфазная композиция с двумя основными фазами и одной переходной. Твердая рондальность первой фазы создает многое в формировании конечного образа формы, которая в целом лишь высвечивает рондальность из глубины трехфазной композиции (после ш. 4 действует бартоковский принцип квазирепризных повторов, не воспринимаемых как идентичные (тождественные) возвраты). Оба quasi Rb лишь условно отнесены к рефренным структурам, ибо содержат активные видоизменения материала b. По существу, здесь происходит модуляция от рондо — к трехфазной структуре на основе сложной двухчастности (поскольку средняя Cadenza — промежуточное и связующее построение). Иными словами, здесь отражен принцип континуально-контрастной формы. Об этом говорит и система смен темпа. Но континуально-контрастный принцип вступает в силу лишь со второй фазы (Cadenza). Возврат к точно узнаваемой интонации Ra в самом конце — знак утверждения «образа рондо» как паритетного в этой двуплановой структуре.

Поскольку «Карпатский» концерт Скориха может служить примером переосмысления классических «формул рондо» (исключенне составляет третья часть концерта, рассматриваемая ниже), приведем схемы второй части концерта и финала. Вторая часть ([11]—[23]) являет собой достаточно неожиданный вариант сугубо симфонической трактовки старинного рондо (с полным охватом амплитуды динамических возможностей оркестра). Пятнадцатифазная структура этого рондо включает и реминисцентный рефрен — возможное влияние Стравинского (см. ниже схему финала «Весны священной»).

*Allegro moderato*

[11]  $\frac{3}{4}$

R (viale) + R (V-ni pizz.)

11т.

11

[12]

x (дерев.)

19

[13]

R (V-ni, Sil.)

11

[14]

b (стр., ударн.)

18

[15]  $\frac{3}{4}$

R (дерев., Tutti)

11

[16] x, переменнo

c (стр., Tutti)

12

[17]  $\frac{3}{4}$

R (стр., Tutti)

13

[18] x, переменнo

d (дерев., ударн.)

20

[19]  $\frac{3}{4}$

R (Tutti)

11

[20]

x, переменнo

e (Tutti, molto forte)

16

R (реминисценция)

3 (+2 — переход)

[21]  $\frac{3}{4}$  - x

f (стр., дор.)

18

[22]  $\frac{3}{4}$

g (стр., медл., Tutti)

18

предмет

[23], т.3

R (кульм., полное Tutti)

6 + 1

функция перехода к след. части

Признаком, указующим на связь со старинным рондо, является шестикратное монотональное проведение рефрена с сохранением полной его структуры (всего в форме 8 рефренных возникновений). Финальная же часть «Карпатского» концерта Скорика ([34] — [50]), несмотря на 12-кратное возвращение рефренной интонации, не может быть соотносена с принципом старинного рондо, поскольку главная тема (рефрен) сводится к двухтактной (и двухэлементной — 2:1) танцевальной формуле. Она предназначена для остинатных повторов, количество которых в структуре каждого следующего рефрена иное. В результате рефрен никогда не появляется в своем первоначальном структурном облике, который выглядит следующим образом:

М. Скорик. Концерт для оркестра  
«Карпатский»





Важно, что элементы  $a_1$  и  $a_2$  представляют R как вместе (спаренно), так и по отдельности.

В нижезложенной схеме формы этого финала каждый раз указывается количество оstinатных повторений в рефрене тематической формулы (например,  $4Ra_1-2$  означает, что оба тематических элемента повторяются 4 раза подряд;  $1Ra_2$  означает однократное проведение второго элемента, которого достаточно для фиксации рефренного эффекта).

М. Скорин. «Кардасский концерт». Финал

<b>34</b> $4Ra_1-2$ 20j	<b>35</b> $b_1$ 9j	<b>36</b> $3Ra_1-2$ 15j	<b>37</b> $b_2$ 8j	<b>37</b> , т.5 $2Ra_1-2$ 10j
<b>38</b> $b_3$ 6j	<b>38</b> , т.4 $iRa_2$ 5j	<b>39</b> $b_4$ 7j	<b>39</b> , т.4 $iRa_2$ 2j	<b>40</b> $b_5$ 7j
				<b>40</b> , т.4 $iRa_1-2$ 5j
<b>41</b> $b_6$ 9j	<b>42</b> $2Ra_1-2$ 10j	<b>43</b> $b_7$ 6j	<b>43</b> , т.4 $ia_1$ - прорастание = c 23j	<b>45</b> $ia_1$ - прорастание = d 14j
<b>45</b> , т.8 $a_2$ - прорастание = e 11j (6j + 5j связка)	<b>46</b> , т.5 $3Ra_1-2$ + к-к е 15j	<b>47</b> П (с исключением $a_2$ ) + $a_2$ + 53j 1j		
<b>48</b> $\Gamma_2$ + 23j	$a_2$ + 1j	<b>48</b> , т.5 $\Gamma_3$ 16j	<b>49</b> в (разв. 2-го зл. гл. тем. 1-й ч.) 42j зеркальн. обр. R из 1-й ч. (см. схему)	
<b>50</b> к (1-й зл. гл. т. 1-й ч.) 20j	$Ra_2$ 3j			

Здесь также очевидна важная роль реминисцентных рефренных появлений, а также этапов развития посредством прорастания из рефренных элементов (*ia*), *ia*z, где *i* означает «initio»). Прорыв в конце формы заглавной темы первой части — прием совершенно традиционный для финальных структур. Специфичным в этой форме является нестандартное строение рефрена и обращение с ним, а также чисто симфоническая амплитуда контрастов.

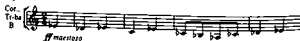
Кардинальные сдвиги в эволюции формы рондо в музыке XX века были связаны в первую очередь с глубинными изменениями в самих принципах мышления. Выведение на авансцену ритма и сонора, новые техники авангардного опыта приводят к отказу от мелоса в качестве ведущей темообразующей силы. Возникают рондо-конструкции, где опора на индивидуализированный мелос отсутствует.

Самым ранним (и, вероятно, самым блестящим) образцом такой формы следует считать финал «Весны священной» Стравинского («Великая священная пляска»). Наиболее важным отличительным признаком этой формы является отсутствие линейно-мелодического начала в рефренных разделах, которые традиционно оформлялись как наиболее рельефные, запоминаемые. И всегда для решения этой задачи привлекался индивидуализированный мелос. Стравинский предлагает для оформления рефренов только ритм и краску. Более того, эпизоды тоже базируются на этом принципе. Однако движение «ритмохром», образующее существо материала эпизодов, обогащается здесь участием кратчайших ритмомелодических формул типа:

60a



6



Главная тема (Ra) финала «Весны» содержит [12] и выражена в следующем метроритмическом следовании:

$$\begin{array}{cccc}
 \boxed{142} & & \boxed{143} & \boxed{144} \\
 \frac{3 \ 2 \ 3 \ 3}{16} & \frac{2}{8} = \frac{4}{16} & \frac{2 \ 3 \ 3}{16} & \frac{2}{8} = \frac{4}{16} \quad \frac{3}{16} \quad \frac{3 \ 5 \ 4 \ 3 \ 4}{16} \\
 \\
 \boxed{145} & & \boxed{146} & \boxed{147} & \boxed{148} \\
 \frac{5 \ 5 \ 4 \ 3 \ 4 \ 3}{16} & \frac{2 \ 3 \ 4 \ 6}{16} & \frac{3 \ 2 \ 3 \ 4 \ 2}{16} & \frac{3 \ 3 \ 4}{16}
 \end{array}$$

С абсолютной точностью этот метроритмический порядок, воплощенный в конкретной гармонии и оркестровой ткани, повторяется от ц. 167. Но если первое проведение Ra имело высотную ориентацию in D, то второе — in Cis. Третье рефренное проведение (ц. 180) и вовсе специфично. Оно значительно короче двух предыдущих (всего 23<sup>1</sup>), внедрено во второй эпизод и воспринимается как реминисценция. Здесь несколько нарушен начальный метроритмический распорядок Ra:

$$\frac{5 \ 2 \ 3 \ 3}{16} \quad \frac{2}{8} = \frac{4}{16} \quad \frac{2}{16} \quad \frac{2}{8} = \frac{4}{16}$$

Однако нарушение это чисто вариантное. Гармония и оркестровое решение полностью сохраняются, и восстанавливается высотность начального рефрена (in D).

Схема формы этого знаменитого финала обрисовывает пропорции и функции разделов по отношению друг к другу:

$$\begin{array}{lcl}
 \text{A} : \boxed{142} - \boxed{148} = 112\text{A} \text{ (in D)} \\
 \text{b} : \boxed{149} - \boxed{153} = 67\text{b} \\
 \text{bi} : \boxed{154} - \boxed{158} = 46\text{b} \\
 \text{z} : \boxed{159} - \boxed{161} = 24\text{z} \\
 \text{z} : \boxed{162} - \boxed{164} = 35\text{z} \text{ (квазиреприза, из ток нэже)} \\
 \text{b} : \boxed{165} - \boxed{166} = 21\text{b} \text{ (переход-предыкт)}
 \end{array}$$

Эпизод 1

$$\begin{array}{lcl}
 Ra & : \boxed{167} - \boxed{173} & = 112\lambda \text{ (in Cis)} \\
 & \lambda = \lambda \\
 c & : \boxed{174} - \boxed{179} & = 73\lambda \\
 & \lambda = \lambda \\
 Ra & : 180 & = 23\lambda \text{ (реминисценция, in D)} \\
 & \lambda = \lambda \\
 c1 & : \boxed{181} - \boxed{185} & = 46\lambda \\
 & \lambda = \lambda \\
 Ra & : \boxed{186} - \boxed{201} & = 264\lambda \text{ (разв. Ra, закл. построение, in A—D)}
 \end{array}
 \quad \left. \vphantom{\begin{array}{lcl} Ra & : \boxed{167} - \boxed{173} & = 112\lambda \text{ (in Cis)} \\ c & : \boxed{174} - \boxed{179} & = 73\lambda \\ Ra & : 180 & = 23\lambda \text{ (реминисценция, in D)} \\ c1 & : \boxed{181} - \boxed{185} & = 46\lambda \\ Ra & : \boxed{186} - \boxed{201} & = 264\lambda \text{ (разв. Ra, закл. построение, in A—D)} \right\} \text{Эпизод II}$$

Видно, что эпизоды содержат вариантность, причем в обоих случаях действует принцип убывания пропорций ( $b > b_1 > b_2$ ;  $c > c_1$ ). Но оба эпизода осложнены совершенно нестандартными обстоятельствами. В первом появляется квазиреприза  $b$ . Раздел  $b_2$ , наступающий после нее, как будто продолжает вариационную цикличность, но очевидно носит характер перехода и предзвонка к  $Ra$ . В результате возникает трехчастная структура  $b - b_1 b_2 - b_{quasi} + b_3$  (переход). Однако сравнение  $b$  и  $b_{quasi}$  показывает, что идентичными здесь являются исключительно *принципы* гармонии и оркестровки. Изменение последней во всех вариантных преобразованиях оказывается важнейшим формообразующим моментом. Но не только это. Если сравнить метроритмическое строение  $b$  и  $b_{quasi}$ , получим следующие ряды:

$$\begin{array}{l}
 b (149 - 153) \\
 3 \quad 2 \quad 2 \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 2
 \end{array}
 \quad \frac{\quad}{8} = 67$$

$$\begin{array}{l}
 b_{quasi} (162 - 164) \\
 3 \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 3 \quad 3
 \end{array}
 \quad \frac{\quad}{8} = 35$$

Очевидно, что  $b_{quasi}$  продолжает варьирование  $b$ , сохраняя тип оркестровой фактуры (этого оказывается достаточно для создания репризного эффекта). Двойственная функция  $b_{quasi}$ , равно как ненормативное появление сокращенного  $Ra$  в середине второго эпизода и его очевидная реминисцентная функция, придают целостной форме черты индивидуальной неповторимости, единичности. Этому же служит большое заключительное построение, основанное на разработке  $Ra$ .



Здесь свободно взламывается метроритмическая основа материала а, его энергия освобождается и как бы полностью изжиается в заключительной фазе развития, замыкающей не только «Великую священную пляску», но и весь балет.

При всей новизне тематической основы, финал «Весны священной» еще сохраняет классическую рефренную репризность. Стремление создавать на классической основе континуально-контрастные композиции проявилось, однако, уже в первой половине столетия. В этой ситуации точная репризность исчезает вовсе, а репризность динамическая означает переход в иное семантическое поле, когда постоянная изменчивость интонационной сферы становится ведущим толом формы. Такие устремления становятся важнейшими для музыки XX века. Полифонизация мышления чрезвычайно способствовала утверждению названной тенденции. Собственно полифонические формы имеют генетическое склонение к подобному разворачиванию композиции. Важно, что эта тенденция стала налагаться на классический (точнее — классицистский) фонд форм. Последние традиционно ориентированы не только на обязательную репризность, но на многократность точных и семантически предельно близких повторений. Форма рондо в этом смысле — наиболее противоречащая новой тенденции формообразования. И это при том, что новая тенденция не более чем актуализация *старой*, коренившейся в ренессансной полифонии. Круговорот рефренных повторов подразумевает *узнаваемость сходства*, по крайней мере, какого-либо определяющего параметра. Иначе исчезнет всякая связь с семантикой рондальности, которая является конечной целью композиторского усилия, направленного на создание формы рондо. Многократность рефренных возвратов делает взаимодействие рондо с континуальной эволюционностью весьма проблематичным. Подобное сближение — особая композиторская задача.

В рассмотренном выше финале «Весны священной» Стравинский обнаруживает блестящее умение создать острохарактерную, индивидуальную интонацию рефрена, не привлекая мелодического начала. Но он не отказывается от главного знака рондо — точной повторности. Основная интонация рефрена трижды проводится тождественно. Полная конструкция рефрена проводится дважды. Лишь транс-

позиция служит слабым вариантным оттенением. Иными словами, основные характеристики финала «Весны священной» соответствуют классической форме рондо.

Совсем иное решение рондо предлагает Стравинский в произведении так называемого «неоклассицистского» периода творчества, когда, казалось бы, логично ожидать максимального приближения к классическому решению формы. В первой части *Concerto in E<sub>3</sub>* («Dumbarton Oaks») Стравинский едва ли не впервые пытается создать композицию, содержащую очевидные рефренные возвраты и одновременно полностью подчиненную принципу континуальной изменчивости. Он предлагает рондо без точных реприз, рондо, где все рефрены каждый раз содержат новый материал (новые линейно-мелодические контуры, иное фактурное решение, изменения в контрапунктических связях и гармонии). При этом чувство рефренности в восприятии сохраняется неукошительно. Приведем пример из четырех разделов, соответствующих рефренным «возвратам»: R1 R2 R3 R4 = Ra Rb Rc Rd (цитируем лишь основной материал; следует учесть, что фактура при этом постоянно меняется).

И. Стравинский. *Concerto en mi<sub>b</sub>*

61я R1=Ra  
Tempo giusto ♩=152

Fl.

Cl(B)

Cor. (F)

3 V-ni

3 V-lc

2 V-c

6

R2=Rb

3 V-ni

*f marcato*

3 V-lc

3 V-ni

3 V-lc

**B**  $R3=Rc$

Fl. *f* *brillante*

3 V.m. *f*

3 V.le

Fl.

3 V.m.

3 V.le

**F**  $R4=Rd$

Fl. *etc.*

3 V.m.

Vc. Cb.

*simile*

Fl.

3 V.m.

Vc. Cb.

Текучий, барочный характер движения делает форму удивительно монолитной. Она вся проистекает из начальной формулы движения, введение контрастов не прерывает течения, цезуры на рубежах формы отсутствуют. И вместе с тем фазовая структура формы и, главное, рефренная возвратность ощутимы сполна. Если сравнить материалы рефренов (см. пример 61), станет очевидным сходство характеров движения (при различии конкретных фактурных решений и линейно-мелодических контуров). Но не оно является главным критерием рефренности. Им становится высотность: неизменный возврат к центру Es, как бы далеко ни отстояли главные опоры эпизодов. Здесь нет (подобно финалу «Весны священной») смены высотных позиций рефрена. И это потому, что сам материал изменчив и высотность берет на себя роль главного ориентира формы.

Схема первой части концерта Стравинского «Dumbarton Oaks» наглядно представляет строение рондальной композиции, подчиненной принципу континуальной изменчивости и лишенной тождественных повторов.

Ra: до [2], перехода: [2]-[3], т.4 = 29,5 + 22,5 = 51,5  
in Es ————— неуст.

эпизод I в значении связ. постр.: от [3], т.4 до [7] = 51,5  
От Es ————— неуст. ————— f — g

эпизод II в значении «твердой структуры»: от [7] до [11] = 52  
in D — C

Rb: от [11] до [12] = 20,5  
in Es. связ.. постр.: от [12] до [13] = 17,5

эпизод III (центральный): от [13] до [22] = 111,25  
in As ————— неуст. ————— B

Re: [22] + дополн. от [23] до [25] = 9,5 + 25,75  
in Es

Rd: (в значен. 1-й фазы закл., quasi R): от [25] до [28] = 29,5  
in Es } ок. 53.

закл. постр. типа дополн.: [28] = 24  
in Es ————— F

Естественно, материал во всех эпизодах различный, но вписывающийся в общий тонус движения. И все же именно смены материалов и высотности образуют несколько крупных фаз текучего развертывания формы. Первые три фазы — Ra + два первых эпизода, идущие подряд. Это индивидуальный знак формы. Все три фазы удивительно симметричны (примерно по S<sub>2</sub>). Финальная фаза формы, объединяющая Rd и заключительное дополнение, содержит около S<sub>3</sub>, и тоже оказывается симметричной первым фазам. Движение, охватывающее Rb — связующее построение — эпизод III — Re с дополнением, полностью порывает с установившейся симметрией. Возвращение начальных пропорций в заключении восстанавливает равновесие. Очевидна здесь и опора на принцип золотого сечения (как это часто бывает у Стравинского). Отношения между Ra и Rb соответствуют золотому сечению, и сумма первых трех фаз (своего рода экспозиции) соотносится с целым объемом формы (154<sub>2</sub> : 392<sub>2</sub>) также с очевидным приближением к пропорциям золотого сечения. Вся эта виртуозная работа по выстраиванию формы служит одной цели: создать ощущение живой непредвзятости развертывания и одновременно строгой внутренней соразмерности и уравновешенности композиции, призванной сотворить эффект «классичности». При этом Стравинский создает, пожалуй, наиболее далекий от классического образец формы рондо без участия репризности рефренного материала.

Опыт XX века предлагает решение рондо как перманентно изменчивой композиции, не отказываясь от тождественной повторности, которая вместе с тем не приводит к репризности в классическом понимании. Блестящим примером такой композиции является II часть «Лирической сюиты» Альбана Берга, где рефренная рондальность так же очевидна, как и постоянная изменчивость в чередовании фаз развертывания формы. Эта изменчивость затрагивает и рефренные возвраты, которые в обязательном порядке восстанавливают начальную тему-мелодику 12-тоновой структуры (второе рефренное проведение подразумевает также возврат 12-тоновой незамкнутой гармонической каденции). Столь же обязательными при *повторах* сохраняемой мелодико-те-

матической структуры (собственно темы) являются глубокие *изменения* в фактуре и в высотной структуре материала. В результате оstinатно сохраняемая тема-линия каждый раз попадает в совершенно новый контекст оформления и развития, меняя вместе с контрапунктическим нарядом и глубинные смысловые оттенки.

Приведем в качестве примера четыре проведения рефрена и заключение из второй части «Лирической сюиты» Берга, показывающие очевидность скользящих изменений всех репризных участков:

Andante amoroso  
62a ♩=100 (Tempo I)

[ т. 1-4 ]

Poco rit.

6 [r. 41-43] Poco allargando - - - - -

Four staves of music. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with long horizontal lines indicating sustained notes or breath marks. A forte dynamic 'f' is marked at the beginning of each staff.

Four staves of music. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns. The first three staves have a 'dimin.' (diminuendo) marking with a wedge-shaped line. The fourth staff has a 'p' (piano) marking. A 'Tempo I' marking is placed above the second staff. A double bar line is present between the second and third staves.



B Tempo I [r. 81-83]

pp

pp

pp

pp

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

[r. 113-118 ]

Subito poco meno mosso

*pp*

*p* *pp*

*pp senza espr.*

*fp* *pp*

*mf*

*mf*

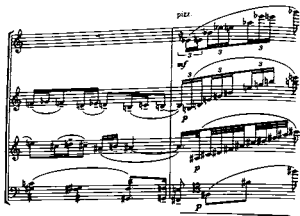
*mf*

*mf*

д Quasi Tempo I [r. 143-147 ]

First system of musical notation, measures 143-147. The score is written for four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over measures 143-144 and a fermata in measure 145. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over measures 143-144 and a fermata in measure 145. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over measures 143-144 and a fermata in measure 145. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with a slur over measures 143-144 and a fermata in measure 145. Dynamics include *mf* and *mp*. A vertical dashed line is present between measures 144 and 145.

Second system of musical notation, measures 148-152. The score is written for four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over measures 148-150 and a fermata in measure 151. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over measures 148-150 and a fermata in measure 151. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over measures 148-150 and a fermata in measure 151. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with a slur over measures 148-150 and a fermata in measure 151. Dynamics include *mp* and *p*.



Следует учесть, что каждая новая рефренная зона простирается далеко за пределы цитируемых фрагментов. И каждый раз возвращаемая линия темы не только меняет природу контрапунктических оформлений, но порождает совершенно различные линейные прорастания ткани в рефренных зонах. В результате лишь начальные фазы рефренных зон содержат опознавательный знак повторности. Развитие же внутри данной зоны каждый раз новое. Единство рефренных зон обеспечивается лишь привязанностью их к одному и тому же додекафонному ряду и той или иной мерой близости «инерции прорастания» из единого для всех рефренов *initio*. В результате, несмотря на точную повторяемость линейно-тематической структуры (повторность в классическом понимании), в целом разворачивании формы господствует принцип континуальной изменчивости.

Изобилие темповых переключений делает предпочтительным определение этой композиции как континуально-контрастной (хотя контраст между постоянно меняющимися рефренами, а главное, — между рефренами и эпизодами регулируется единством поэзного лирического жанра и единством конструктивной — додекафонной — основы). Темповые сдвиги в обязательном порядке сопровождают перехо-

ды от рефранных зон к эпизодам (и наоборот). Постоянная темповая подвижность будто отвечает необыкновенной фактурной подвижности (изменчивости), а все вместе создает уникальное богатство тончайших нюансов лирического состояния.

Руководствуясь темповыми рубжками и репризными возвратами отправной мелодико-тематической структуры, можно предположить следующий план этой совершенно новой (по отношению к классическому принципу) рондальной композиции:

А. Берг. «Лирическая сюита», ч. II		
$\lambda = 100$ (Tempo I)	$\mu = 50$ (Tempo II)	$\lambda = 100$ (Tempo I — через allarg. 11-й фазе R2)
R1 = 87, <sup>2</sup> от G	эп.1 = 73, <sup>2</sup>	R2 = 81, <sup>2</sup> от C
$\lambda = 69$ (Tempo III)	Tempo I	Tempo II
эп.2 = 51	R3 = 52 От G	эп.3 = 67
Tempo II + $\mu = 69$		$\lambda = 69$ (Tempo III)
R4 (quasi) = 15, <sup>2</sup> —	эп.4 = 74, <sup>2</sup>	R5 (закл.) = 48, <sup>2</sup> от A
от G		

Сравнение композиций Стравинского и Берга показывает неклассичность подхода к рондо в обоих случаях. По сути, перед нами формы, где рондальность выступает в роли прежде всего конструктивно-ведущего начала и не воспринимается идентично классическим образцам, в которых точная репризность делала принцип рондо интонационно-ведущей силой. Но несмотря на все аномалии, рондальность выражена именно в *семантической* поле этих сочинений. Очевидно, что решающий эффект рефрентности создавался путем сохранения какого-либо одного (но важнейшего) компонента. В первом случае это высотность (тоникальная настройка), во втором — краткий мелодико-тематический рельеф, открывающий каждую следующую (вариантную) рефрентную зону.

Итак, наложение принципа континуальной изменчивости на рефрентную структуру рондо может воплощаться различными путями. Для подтверждения универсальной значимости этого опыта, родившегося лишь в XX столетии.

приведем еще один пример подобной диалектики, воплощенной третьим способом. Вернемся вновь к «Карпатско-шуму» концерту для оркестра М.Скорика и обратимся к третьей его части, форма которой является законченным воплощением континуально-контрастной композиции. В концерте «in Es» Стравинского мы видели в рефренных зонах помимо возврата опоры на Es также подобия в характере ритмо-интонационного движения (при различии конкретных мелодико-фактурных контуров). В «Лирической сюите» Берга в рефренных зонах возвращалась краткая и всегда преобразованная через фактуру линейная конструкция, служившая импульсом к вариантному прорастанию. В третьей части концерта Скорика рефренные участки не содержат какого-либо повторения, либо приближения к повторениям вообще. Ни один конкретный интонационный элемент не удерживается. Функцию рефрена здесь выполняет устойчиво сохраняемый фактурный прием — имитационно-стреттная (каноническая) структура, которая появляется пять раз и каждый раз строится на совершенно другом материале. Для наглядности приведем три из пяти имитационно-стреттных построений:

М. Скорняк. Концерт для оркестра  
«Карпатский», III ч.

63  
я 26

Fl.  
Ob.  
Cl. (Bb)  
Cl. (Eb)  
Fag.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. (B)

Fag.

This musical score block contains five staves for woodwind instruments. From top to bottom, they are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (C. ingl.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), and Bassoon (Fag.). The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and specific notes with articulation marks like slurs and accents. The bassoon part features a prominent triplet of eighth notes.

6 28

Tr-be  
(B)

Tr-tu  
Tuba

This musical score block contains two staves for tuba parts. The top staff is labeled 'Tr-be (B)' and the bottom staff is labeled 'Tr-tu Tuba'. The notation includes musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and specific notes with articulation marks like slurs and accents. The tuba part includes a triplet of eighth notes.

Tr-be (B)

Tr-m c Tuba

Ob.

C. ing.

Cl. (B)

Cl. b.

Fag.

30

Ob.

C. j.

p

s

p

p

s

Очевидны отличия приведенных имитационных комплексов, но столь же очевидно и их сходство. Все они направлены на достижение чисто сонорного эффекта и являются примерами комплементарно-сонорной полифонии. Остальные имитационные комплексы не только сохраняют сонорную направленность, но и усиливают ее. Вершиной тенденции становится монофония на звуке *ля*, осуществляемая путем имитационных подключений инструментов, вступающих в тоне *ля* первой октавы. Именно сонорное *едино-типие* имитационно-канонических структур, периодичность их появлений после контрастных эпизодов (где господству-



ет дух импровизации), их определенная соразмерность — все это приводит к ощущению рефренности. Здесь весьма оригинальное, но сохраняющее «гениальные признаки» преломленные формы рондо, которое, однако, начинается не с рефренной темы.

Если обозначить специфические рефрены в этой форме индексом РК (где К — каноническая имитация), схема третьей части «Карпатского» концерта Схорика выразится следующим образом:

[24] Andante rubato  
a(тонич. созвучие) b  
10т. 5 6 11

[26]  
RK1 (депр.) c

[28]. т.6  
RK2 (медл.)  
5

[29]  
d  
10

[30]  
RK3  
2

[31]  
e  
5

RK4 +  
2

[32]  
+ RK5 (монофония на ла): 12 RK6 = a вар. (тембромиматический тонич. созвучие) 5 f (закл., перекр. к финалу) 11

Схема фиксирует безраздельное действие континуально-контрастного принципа формообразования (каждая буква обозначает конкретный и контрастный материал). Единственный момент репризности — замыкание формы возвращением тонического созвучия, но поданного в системе тембромиматий как последний рефрен. Рондальность тут как будто уведена на второй план, но на самом деле именно она дисциплинирует общий импровизационный ход развития композиции, сообщая ей ощутимую конструктивность.

Итак, форма рондо сохраняет свое присутствие в музыке XX века, хотя преимущественное обращение к ней характерно для стилей декларативно традиционных. Для нас ценны те варианты ее обновленного решения, которые направлены либо к динамичному переосмыслению традиции, либо к выработке новых «музыкальных грамматик». Из этих стилистических сфер и были извлечены рассмотренные примеры.

Примеры эти, конечно же, не исчерпывают весь опыт XX века в области преобразования рондо, но они дают представление о возможностях различного соотношения с классической «формулой рондо».

Можно обобщить: наметились два пути в эволюции этой формы.

Первый связан с намеренно выраженной *трактовкой* классических установлений формы, когда сами эти установления сохранены и даже подчеркнуты. Это путь к сохранению в новых условиях традиционного семантического поля формы. Он связан с сохранением точной и семантически подобной повторности рефренов (при этом возможна активная вариационность). Такая повторность чаще всего означает возвращение не только ведущего мелодического рельефа, но фактуры, гармонии, полифонического контура начального материала. На этом пути наблюдается актуализация многофазного рондо (и по принципу схожести со старинным рондо, и в стороне от его стереотипов). Важно, что осуществлен опыт активнейшей симфонизации многофазного рондо (и это привнесение XX века). Но вне зависимости от конкретного типа рондальности всякое желание выразить свое отношение к рондо с позиций «неоклассицизма» подразумевает, что рефренность сохраняет роль интонационно-ведущего (отчетливо воспринимаемого) фактора формы.

Второй путь пролегает через взаимодействие «формулы рондо» с принципом континуальной изменчивости (континуально-контрастным типом формообразования). Принцип этот оказался ведущим в системе новационных устремлений творческого опыта XX века. Здесь важнейшим оказывается отказ от точной и семантически идентичной репризы. Возвращение тематических структур во всей полноте их элементов оказывается невозможным. Родается новый тип рефренности, базирующийся на возврате какого-либо одного элемента (из множества), либо некоего принципа, постоянно варьируемого в конкретном материале. При этом тенденция формы налагает свой отпечаток, и тип континуально-контрастной композиции преобладает над континуально-эволюционным. Однако в любом случае эффект реф-

ренности оказывается увиденным «вглубь» и выступает в большей мере в значении конструктивно-ведущего фактора. Мера активной выявленности семантики рондо здесь может быть весьма различной. Не всегда подобные формы достигают уровня собственно рондо. Но в той или иной мере они все же отражают семантику рондальности, а значит — несут в себе знак связанности с традицией, с выверенными средствами коммуникативной ориентированности формы. Парадоксальное наложение рондальности на принцип континуальной изменчивости свидетельствует о способности рондо к выживанию в условиях меняющихся тенденций. И если сегодня рондо и рондальность не принадлежат к числу наиболее актуальных структур, то завтра ситуация может измениться в соответствии со спиральной логикой эволюции художественного мышления.

### III. ПРИНЦИП КОНТИНУАЛЬНОЙ ЭВОЛЮЦИОННОСТИ В ФОРМООБРАЗОВАНИИ. ОПЫТ XX ВЕКА

---

В этом разделе рассматривается творческий опыт исключительно второй половины XX столетия. Теоретические труды, обобщающие названный опыт в его суммарном выражении, пока еще не возникли. Музыкальное искусство второй половины века получило дополнительное ускорение темпа накопления новаций даже по сравнению с первой его половиной, открывшей новые горизонты мышления. Новационные открытия первой половины века описаны в обширной зарубежной и отечественной литературе. Труды, посвященные радикальному преобразованию тонального мышления и гармонии, мелодико-линейных структур и полифонии, труды, представляющие додекафонную технику и опыт преломления серийности, сыграли важную роль в раскрытии природы новаторских привнесений. Вторая половина века предложила нашему искусству путь от крайнего экстремизма послевоенного авангарда, через множество замкнутых на себе техник, через свободную сонорику, полистилистику, минимализм — к феномену «ретроспективной» музыки. Этот период предстоит еще осознать в значении некоей целостности, включающей полные альтернативы.

Прежде всего необходимо обозначить главные новационные тенденции и преломление их в реальном историческом пространстве. В этой связи обращаем внимание читателей на книгу А. Соколова «Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества»<sup>1</sup>.

В качестве главного признака сквозной эволюционности можно признать отсутствие узнаваемой слухом репризы

---

<sup>1</sup> Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992.

ности. Речь идет, конечно же, о повторности на расстоянии в узнаваемом семантическом тождестве или подобии. При этом выборочная повторность какого-либо элемента вполне допустима (например, возмрат какого-либо элемента вполне фактурного элемента, динамики, ритмозлемента, ostinati и пр.). Однако этого недостаточно для создания семантической тождественности и того ощущения, которое традиционно связано с чувством репризности. Таким образом, в конструктивно-скрытом виде (не отражаясь в прямых сходствах) репризность может присутствовать, выражаясь на уровне варьированного возвращения *отдельных элементов*. Важно понимать, что в старинных формах эти конструктивно-скрытые элементы репризности несли в себе предпосылку к последующему историческому развитию в направлении выработки репризности в классическом понимании. Формы же второй половины XX века, в случае их ориентации на принцип сквозной эволюционности, скорее отражают (преодолевая) исторический опыт непосредственного прошлого (опыт репризного мышления), нежели резонируют принципам эпохи Возрождения.

Выше мы касались воздействия континуально-контрастного принципа на классический тип формообразования. Очевидно, что в этом случае опорная (устоявшаяся) система формы оказывалась чаще всего сильнее, слуховое ощущение репризности все же сохранялось, но тенденция к размытости этого ощущения, к его деавуации и отходу от семантической тождественности также очевидна. Взаимодействие континуальной эволюционности и классических принципов формообразования в практике XX века выразилось двояко: с акцентом на первостепенном значении классических принципов и с акцентом на континуальной эволюционности. Настоящий раздел книги затрагивает проявления континуальной эволюционности в «чистом виде», а также примеры ее взаимодействия с классическими основами в условиях главенства континуально-эволюционного принципа в развертывании формы.

Даже на основании уже приводимых примеров можно заключить, что континуальная эволюционность может быть определена в трех основных разновидностях: 1) континуаль-

но-контрастный тип, 2) континуально-статичный и 3) континуально-волновой тип формообразований. Из названных трех разновидностей лишь первая тяготеет к взаимодействию с классическими схемами. И здесь важнейшим обстоятельством является возможное сотрудничество континуально-контрастного и контрастно-*составного* принципов формообразования.

Различия названных подходов очевидны. Кроме отношения к репризности, зафиксируем еще несколько отличий. Континуально-контрастный метод подразумевает множественность контрастных переходов. Контрастно-*составной* принцип, хотя и в исключительных случаях, также может тяготеть к многоступенчатой контрастности. Коренное отличие лежит в доминировании техники *переходности* в первом случае и техники *сопоставительности* во втором. Кроме того, контрастно-составной принцип чаще всего подразумевает опору на ограниченное, регламентированное различными жанровыми и иными традиционными факторами количество контрастирующих ступеней. Континуально-контрастный принцип в преломлении опыта XX века признает регламентацию лишь от имени данной конкретной композиции. Иными словами, универсальных установлений в части регламентации здесь нет. Контрастно-составной тип формы объективно несет в себе скрытую цикличность, воспринимаемую как преодоленная цезурированная цикличность. И это при том, что контрастно-составной принцип не отвергает моно-, лейттематических и других связей, равно как и техники плавного перехода. Последняя может быть проявлена очень сильно, но не на уровне преодоления эффекта сопоставительности. Сущность же континуальной контрастности именно в преодолении сопоставительности. В создании текучей формы, до конца пронизанной контрастной событийностью. И только в случае взаимодействия этих двух различных принципов может возникнуть «модуляция формы» посредством внезапного введения сопоставительности по методу контрастной составности. Такие напоминания о «первородной» цикличности встречаются в крупных нециклических композициях, которые являются неотъемлемым признаком опыта второй половины XX века

и которые будут главным объектом нашего внимания в данном разделе книги.

Было бы неверным связывать становление континуально-эволюционного типа формообразования исключительно с додекафонной и серийной техникой. Выше были зафиксированы проявления континуальной эволюционности вне пределов действия указанных факторов. Кроме того, эффект репризности в принципе может быть воссоздан и в условиях серийной композиции. Э.Кшенок в своих наставлениях по додекафонной технике открыто намекает на желанность репризных (квазирепризных) аллюзий, причем в масштабах малых форм (а Веберн подтверждает это в живой и высокой художественной практике). И вместе с тем объективно додекафония и серийность несут в себе предпосылки к континуальной изменчивости материала в ходе его развертывания. На основе серийной техники очень удобно создавать континуально-стабильные (платоподобные, моносемантические, медитативные) дления. Но столь же естественно подобная техника может быть вовлечена в создание континуально-контрастных композиций с действительным типом драматургии. К такой разновидности континуальной эволюционности мы и обратимся прежде всего.

### **Континуально-контрастный тип формообразования и его преломление в крупных нешклицеских композициях**

Целесообразно вначале рассмотреть действие этого принципа в «чистом» виде в пространстве малой формы, становление которой включает, в частности, и присутствие додекафонной техники.

Обратимся к струнному квартету № 2 Д.Лигети. Эта пятнадцатая циклическая композиция (длительностью в 21 минуту) являет собой пример трактовки малых форм в их соотношении с континуально-контрастным принципом развертывания. Если третья, четвертая и пятая части могут быть соотносены с классическими прототипами, подразумевающими наличие какого-либо репризного эффекта, воспринимаемого слухом, то первая и вторая части могут быть объяс-

нены только с позиций континуально-контрастного принципа развертывания формы. Действительно, третью и четвертую части можно определить как двухчастную форму с репризой-кодой. Они имеют сходные пропорции: 3-я часть —  $30 + (8+8+2)$ ; 4-я —  $36 + (19+7+1)$ . В обоих случаях даны острейшие контрасты при переходе ко второму разделу и предельно закамуфлированная, крайне видоизмененная, но все же распознаваемая слухом репризность. Пятая часть резонирует с традиционной трехчастной формой с двухфазной серединой и репризой бартоковского типа (то есть сильно видоизмененной, но все же читаемой слухом). В третьей и четвертой частях репризность спрятана еще более тщательно и является слушателю лишь в виде намеков, штрихов. И все же три последние части Второго квартета Лигети дают пример взаимодействия континуально-контрастного принципа с классическими схемами формообразования, где действует паритет обоих начал в третьей и четвертой частях и ошутим акцент на традиционных принципах в пятой части. Зато формы первых двух частей не имеют аналогов в прилегающем прошлом.

Схема первой части Второго квартета Лигети:

a	b	c	d (плавн. переход + контраст subito)	e
1 - 19	20 - 37	38 - 47	48 - 71	72 - 88

Схема второй части подобна и обнажает единство принципа:

a	b	c	d	e
1 - 19	20 - 27	27 - 33	34 - 45	45 - 56

Следует заметить, что сонорная и додекафонная техники здесь переплетены, но несмотря на новизну превалируемых приемов письма, несомненно обновляющих и самое формообразование, действие формулы *i-m-t* ясно ошутимо. Стремление создать зону с индексом *terminus* и здесь становится причиной призрачных намеков на репризность, которые в следующих частях окажутся развитыми. В первой части репризный элемент выражен в возврате тремоло (в самом конце и в совершенно ином виде). Во второй части раздел е обнаруживает конструктивное сходство с разделом а:



первая фаза формы содержит переход от центра *gis* к *g*, вторая — от *g* к финальному *gis*. Важно, однако, что никакой репризности в восприятии не возникает, и формула *i-m-i* воплощается в системе неповторяемых фаз движения формы.

Первая часть в этом смысле может быть признана законченным образом подобной композиции. Здесь прослеживается движение формы от сонорного начала к додекафонно-линейным структурам и от них — к обрамляющему сонорному же завершению. Во второй фазе формы зарождается линейность с выраженной тенденцией к додекафонному оформлению ткани. Однако во второй и третьей фазах полное 12-звучие достигается через комплементарное сложение линий. Например:

64a

Д. Лигети. Квартет №2, I ч.



Зато в четвертой фазе возникает вариантная ротация в линиях чисто додекафонного типа (на основе ниспадающей хроматической последовательности тонов):



В четвертой фазе чисто додекафонное *quasi fugato* — очевидная кульминация и предельная динамизация неустойчивости. Приведенная хроматическая структура от *d* повторена вариантно в линии 14 раз. Остальные голоса организованы подобным образом: например, линия виолончели от 51 до 63 содержит также 14 вариантных наклонов хроматической структуры. Питая (заключительная) фаза формы уже подчинена индексу *terminus*. Она подхватывает додекафонный принцип организации линейных структур, но лишь вначале, предлагая только 4 модусных наклона хроматического ряда. Налицо ослабление интенсивности самой структуры, явное торможение. Кроме того, привлекаются более сложные варианты преобразования и одновременно возвращается комплементарность в достижении 12-звучия. Но главное средство торможения — постепенное интервальное сжатие в линиях и постепенное *diminuendo*:

65

74

75

*diminuendo poco a poco*

76

77

*(dim.) mp*

*dim.*

Все эти приемы призваны восполнить отсутствие распознаваемой репризы в ходе развертывания динамичной формы, ясно подчиненной классической формуле *i-m-l*.

Первая часть Второго квартета Лигети — удобный для демонстрации континуально-контрастного принципа образец лаконичной формы, на основе которого можно проследить некие универсальные (опорные) закономерности в сложении подобных структур, вне зависимости от их масштаба. Важнейшим свойством такого типа структур является тяготение к реализации формулы *i-m-l* в условиях отсутствия распознаваемой репризности (при полном исключении прямой повторности) и в условиях фазовой системы синтаксического устройства формы. Последнее требует отдельного обсуждения.

Континуально-эволюционный принцип формостановления, сложившийся в художественной практике XX века, не опирается на традиционные синтаксические основы, утвердившиеся еще в эпоху классицизма. Он опирается на фазовый принцип, свободно адаптирующий различные виды техники. Выше, в ходе рассмотрения Пятой симфонии Сильвестрова, было выдвинуто понятие фазы *развертывания формы*. Говорилось о том, что регламент этого понятия определяется в каждом конкретном сочинении на основе различных критериев, фиксировалась энергетическая целостность, нерасчлененность такой фазы и распознаваемая слухом рубежность на стыках фаз. В рассмотренной форме из квартета Лигети эти признаки фазового членения выражены очень ясно. Форма здесь обладает новой мерой текучести (в сравнении с существовавшим опытом). Фазы монолитны. Это не периодические структуры, имеющие регламентированное синтаксическое дробление. Они образованы на основе единства ритмической пульсации, фактуры, динамической направленности экспрессии, структурных предпосылок формирования ткани. Следует признать, что и одного из названных признаков может оказаться достаточно для создания эффекта целостности фазового развертывания. Однако чаще всего единство фазы образует полная или неполная совокупность указанных свойств.

Не менее важной оказывается также техника разграничения фаз. Это может быть фактурный контраст, ритмичес-

кое обновление движения или динамический слом. К эффекту «subito», в частности, прибегает Лигети в разграничении фаз формы первой и особенно второй частей квартета № 2 (см., к примеру, в первой части стык 47–48: *ppp* — *fff* и условных непрерывного моноритмического движения). Точно так же оформлены разграничения между 1-й и 2-й, а также между 2-й и 3-й фазами формы во второй части квартета. Но здесь следует понимать, что ясно (иногда предельно подчеркнуто) обозначенная рубежность свойственна именно континуально-контрастному типу форм. При этом техника плавного перехода проявляет себя в полную силу, но может выразиться самым различным способом. Рубежность и соединенность (через переходность) фаз создает единство и текучесть континуально-контрастной формы, ее отличия от контрастно-составных форм.

Однако укажем сразу, что в формах, подчиненных волновому рельефу или статическому делению, деление на фазы может не иметь столь подчеркнутой рубежности. В некоторых случаях оно вообще чрезвычайно затруднено в плане чисто слуховой оценки. Тогда наметить фазы развертывания формы можно лишь на основе конструктивных (нередко скрытых) признаков. Техника минимализма, репититивная техника, техника построения непрерывной динамической волны долгого восхождения также подразумевают фазовое членение, но эффекты постоянно действующих и открытых динамических, ритмических, тембральных, фактурных сломов здесь неприемлемы. *Постепенное* накопление нового качества — основа техники подобных форм. Начало новой фазы чаще всего обозначается с помощью какого-либо одного признака, но не совокупностью нескольких. Ниже мы рассмотрим подробно такую технику. Что же касается композиций, подчиненных континуально-контрастному принципу, заметим, что рубежные моменты фазового синтаксиса могут иметь подчеркнутую цезурность (то есть некую остановку, временный разрыв), но могут и не иметь ее (в случаях моноритмического протекания от фазы к фазе). Цезурный тип подобного синтаксиса встречаем в тех композициях, которые исповедуют «квантовый» (точнее — *кванто-мотивный*) синтаксис, где мотив, разнообразнейшим

образом трактованный, каждый раз решенный индивидуально, является главной строительной ячейкой, приравненными к ячейкам для создания структуры наподобие периода. Ниже мы рассмотрим и эту разновидность техники формообразования, получившую широкое распространение во второй половине XX века.

Фазы развертывания формы в принципе не тяготеют к симметрии. Они могут подразумевать приближение к некоей пропорциональности, но не к точной симметрии, как это нередко бывает в отношении периодических структур, комплекствующих развернутую композицию традиционного типа. Важно и другое: фаза развертывания формы может иметь свое внутреннее синтаксическое членение и складываться из нескольких субфаз. Понятие *субфаза* не уподобляется понятию предложения, поскольку являет собой некий «энергетический монолит», не поддающийся порой даже мотивному расчленению. Идеальным примером подобного «субфазного синтаксиса» могут служить «Контакты» К.Штокхаузена, где каждая субфаза суть развернутый гипермотив, контрастное чередование которых творит кванто-мотивный тип драматургии. Целостный ход композиции, конечно, позволяет наметить несколько крупных фаз формы, объединивших в себе группы субфаз-квантов. Но не только кванто-мотивный тип драматургии обнаруживает наличие субфазных синтаксических элементов, слагающих более обширные фазы развертывания формы. В рассмотренном квартете Лигети в рамках крупных фаз могут быть намечены несимметричные субфазы, которые не имеют столь отчетливого рубежного членения. В этом отличие, условно говоря, «крупнофазной» драматургии от «квантовой», где субфазы отчетливо (иной раз цезурию) разделены, индивидуализированы и тем самым (по функции) уподобляются собственно фазе развертывания формы. Практика показывает, что и крупные, долго развертываемые фазы формы могут быть абсолютно монолитными и не содержать предпосылок к субфазовому членению. Это особенно касается обширных кульминационных зон. Однако чаще крупные фазы предусматривают субфазную структуру. В этом случае границы

между субфазами, как правило, закамуфлированы, отнюдь не подчеркнуты (наподобие квантовой техники) и все движение направлено на эффект цельности более крупной фазы.

По существу, можно выдвинуть понятие *макрофазы* развертывания формы. Оно особенно целесообразно при обращении к монументальным, долго длящимся нециклическим монокомпозициям. (Для удобства в дальнейшем по отношению к монументальным нециклическим композициям будут использоваться определения *монокомпозиция* и *моноформа*, отличающие их от циклической «полиформы».) Макрофаза может включать несколько фаз и множество субфаз. В случае, когда континуальная эволюционность охватывает пространство малой формы, макрофаза совпадает с разделом формы (как это и происходит в квартете Лигети). Понятие *раздела* формы в случае действия континуальной эволюционности в условиях крупной монокомпозиции охватывает большой участок целой формы, включающий свою внутреннюю систему контрастов входящих в него фаз, и соотносится с другими разделами формы по принципу «макроконтрастирования». Подобные многофазные разделы формы свойственны именно крупным композициям, тяготеющим к сотрудничеству с контрастно-составным принципом и стремящимся пусть завуалированно, но отразить генетическую цикличность, отодвинутую в скрытый план формы. В принципе понятие раздела формы, развернутой на основе континуальной эволюционности, весьма близко к понятию раздела формы классического типа (наподобие соотношения «экспозиция — разработка — реприза» или «частей», как принято называть, в трехчастной или рондальной композиции). Отличие, однако, в том, что разделы в континуально-эволюционных формах не тяготеют к симметрии друг с другом и в большей мере соответствуют ощущению этапа текучей формы, чем какой-либо ее «части». Опять же, континуальная контрастность в случае ее преломления в крупных монокомпозициях тяготеет к более четко обозначенным разделам формы, нежели континуально-волновые или континуально-стабильные (моносемантически длинные) структуры, где вообще возможен отказ от членения на крупные этапы формы. В случае волновой драматургии гораздо боль-

шую роль играет члененность на фазы, нежели члененность на разделы (последние вообще могут не быть обозначены рубежно и намечаться лишь динамико-экспрессионными признаками формы). Ниже мы рассмотрим примеры синтаксического решения форм, различно преломляющих принципы континуальной эволюционности.

Пример из квартета Лигети показывает, что, несмотря на крайнюю новизну конкретной техники оформления музыкальной ткани, процесс целостного формообразования включает множество традиционных черт. Принципиально новым оказывается, в сущности, лишь фазовое членение, в то время как остальные признаки вполне соотносятся с традицией (исключая важнейшую деталь: отсутствие эффекта воспринимаемой репризности). Действительно, подчиненность формуле *i-m-l*, развитая система контрастов, объединенных с помощью техники плавного перехода, строгий расчет динамического развития формы, включающей эффект динамического обрамления, и, наконец, подчиненность пропорций принципу золотого сечения. В первой части Второго квартета Лигети точка золотого сечения точно совпадает с границей 2-й и 3-й фаз, во второй — с границей 3-й и 4-й фаз (то есть в первом случае — отношение «меньше + больше», во втором — «больше + меньше»). Аналогичные явления наблюдаем в третьей и пятой частях (исключая четвертую).

Разумеется, признаки традиционного мышления в разной степени выражены в различных конкретных композициях, созданных под воздействием новых средств. Точно так же весьма относительно должна восприниматься система синтаксических элементов формы. Членение на субфазы, фазы, макрофазы, разделы приложимо далеко не к каждой конкретной композиции. Существуют формы, состоящие из множества весьма контрастирующих фаз развертывания, не объединенных в разделы. Да и крупные макрофазы могут возникать лишь на определенных этапах развертывания формы, в то время как другие ее участки строятся на основе более дробных фазовых чередований. В этих случаях далеко не всегда макрофаза (объединение нескольких близких по характеру фаз развертывания) отождествляется

в восприятии с разделом формы, поскольку для этого необходимо последовательное чередование таких макрофаз-разделов. Условность и взаимоперетекаемость понятий субфаза — фаза, фаза — макрофаза, макрофаза — раздел очевидны и подтверждаются великим разнообразием конкретного решения форм с физовой природой становления. И все же на уровне осознания крупной моноформы континуально-контрастного типа такая дифференциация нередко применяется в полном виде. Однако чаще всего это вызвано сотрудничеством континуально-контрастного метода с одной из схем классического фонда формы (чаще всего — сонатной). В случаях же «чистого» самоопределения континуально-контрастной формы мы встречаемся с весьма прихотливыми образцами собственно фазового синтаксиса без каких-либо прямых перекличек с классическими принципами.

Великолепным образцом формы, построенной на основе полного преобладания континуально-контрастного метода, является «Sinfonia larga» Е. Станковича — произведение, представляющее собой относительно крупную монокомпозицию (ок. 18 мин. звучания) для пятнадцати струнных. Форма эта полностью лишена классических признаков репризности. Лишь в редких эпизодах она сохраняет эффект узнаваемой вариантной повторности на уровне даже не субфазы, но мотива, интонационного *initio*. Главным выразительным началом этой партитуры является сонорика, выраженная как в вертикально-гармонических, так и в линейно-комплементарных комплексах. Здесь есть место и комплементарно-сонорной полифонии, и регламентированной алсаторике, и даже мелодически (тематически) индивидуализированной линейности.

Это чрезвычайно экспрессивное, драматическое повествование в качестве главных опознавательных знаков включает три элемента: 1) хоральную гармоническую сонорность с полифонизированным голосоведением и несинхронной сменой вертикалей, 2) свободную линейно-комплементарную сонорную с широким привлечением имитационно-канонических комплексов в условиях гипермногоголосия. 3) узнаваемый в предметном сходстве при повторах (всегда вариантных) лейтмотив. Вот его появления в ц. 2, 7, 12, 13, 21



(данный пример показывает и количественное присутствие лейтмотива, и его реальное звучание в целом времени сочинения):

66 и. 2. 1.5 Е. Станкович. Sinfonia larga

V-ni I  
II  
III  
IV  
V  
VI  
VII  
VIII  
V-c. + C-b.  
V-c.

и. 7. 1.4.5

V-ni III  
IV  
V  
VI  
VII  
VIII  
V-c.  
V-c.

13 Е. Станкович. Sinfonia larga

V-ni I  
II  
III  
IV  
V  
VI  
VII  
VIII  
V-c.

стретный канон на 5 голосов в пределах 3-х условных  
тактов флажолетами (на фоне гонимой мелодии F-c и V-c.)

Musical score for a piece titled "Poco a poco dim". The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo/mood is marked "Poco a poco dim" (Poco a poco diminuendo). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score consists of 11 staves. The first 10 staves are marked with a forte (f) dynamic and a "Poco a poco dim" instruction. The 11th staff is marked with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

[21] con sord.  
ord.

V-le

V-II

V-c

C-b

pppp

8

« 1) Широкое vibrato в пределах 1/4 тона.

V-le

V-II

V-c

C-b

По существу, этот мотив стабилизирует свою собственную линейно-мелодическую функцию только в конце. В остальных случаях он либо вуалируется сонорным фоном,

либо выступает в значении инициальных формул для построения чисто сонорных по конечному результату гиперканонов. Он не воспринимается поначалу как собственно мелодическая (тематическая) данность еще и потому, что спрятан в первом сонорном аккорде начального хораля:

Е. Станкович. *Sinfonia larga*

67 *42*

Схематически эта аккордовая последовательность может быть выражена так:

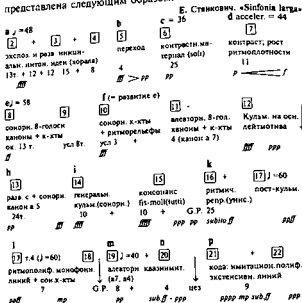
as	c	c	
c	e	gis	as
f	es		cis
g	es	f	gis
d	d	a	d
e	fis		f
g	cis		fis
	g		h
			a

Состав первого аккорда содержит возможную нисходящую последовательность *as-f-e-es-c*; состав второго —

*f-d-cis-c-a* (добавляется); состав третьего — *f-d-cis-c-a* или *f-d-cis-c-h-as*. Генеральная кульминация хоральной макрофазы формы (4) — семизвучный аккорд *b-d-fis-e-f-g-a* включает все тот же нисходящий ход *d-h-a-fis-f-e* — вариант осходящие последовательности описанного типа легко извлекаются из каждого семи- или восьмизвучного аккордового комплекса, входящего в хоральное движение. Переходит в момент первой кульминации хоральной макрофазы формы (и. 2 т. 5), открывающей композицию. Это лишь мгновенная вспышка линейной энергии: в пределах одного такта пятизвучный мотив накладывается на семизвучную вертикаль, слагаясь в полный 12-звучной комплекс. Сонорный эффект здесь не поступает своим главенством. В дальнейшем этот мотив завуалированно присутствует в линиях голосов, предназначенных к комплементарно-сонорному сложению. При этом он иногда реализуется в значении *initio* для стреттных гиперканонов, иногда преобразуется в виде интервальных раздвижений, пермутаций и других далеких вариантных преобразований. Естественно, постоянная зыбкость и изменчивость ритмики (всегда индивидуализированной) чрезвычайно затрудняет конкретную узнаваемость этого мотива в значении какого-то закрепленного тематического элемента. Настоящее «приведение к тем» происходит в самом конце формы как итог и показ в виде *интонационного рельефа* центрального тематического элемента формы. Таким образом, указанный мотив, несущий к тому же очевидный карпатский фольклорный знак, является центральным элементом композиции. Он выполняет прежде всего конструктивно-ведущую функцию, временами прорываясь в область интонационно-ведущих значений и тематически стабилизируясь в коде.

И все же, несмотря на сквозное действие центрального элемента и его периодического лейтмотивного присутствия, главным оказывается перманентная смена материала и интонационных значений. Эта скользящая, к тому же изобилующая контрастными сломами форма отчетливо делится на фазы, энергетически тесно сцепленные, а порою стремящиеся к объединению в макрофазы.

Схематически «Sinfonia larga» Станковича может быть представлена следующим образом:



Смена букв означает здесь смену интонационных структур. Цифры внизу — количество тактов, входящих в фазу развертывания. Этот показатель в принципе весьма условен, ибо сами тактовые членения обозначены композитором условно, с помощью пунктирных линий, что соответствует стремлению к непрерывно текучей эволюционирующей форме. Вместе с тем композитор скрупулезно проставляет метр, отличающийся перманентной переменностью. К этому следует добавить многократные смены темпа. И вместе с тем количество этих весьма условных тактов в фазах, хотя и очень приблизительно, все же дает представление о пропорциях, не стремящихся к уравновешенной симметричности. Сплошные вертикальные стрелки обозначают цезурированные рубежи формы. Здесь очень многое решает динамический план

формы. Диалектика объединяющей и разъединяющей функций динамики очевидна. Темпоритмические решения стыковки фаз также работают на восприятие синтаксической структуры композиции, подчиненной перманентному конструированию. Обилие подчеркнутых цезур ближе к завершению указывает на желание воплотить действие формулы  $i-m-i$ . В данном случае цезуры (ферматы, С.Р., паузы) призваны создать ощущение финального этапа. И наоборот, предфаза начала, соответствует индексу  $i$ , воплощая инициальную (экспозиционную) функцию. Зато срединный этап, соответствующий индексу  $m$ , являет собой систему множества контрастов (ц. 6–15), не тяготеющих к объединению в макрофазы. Два этапа срединного движения формы лишь подчеркивают симфоничность масштаба зоны  $m$ . Сильная цезура перед 13 наступает почти сразу после первой кульминационной зоны (12–7-голосный канон на материале лейтмотива; сонорный результат канона снимает возможность восприятия главного мотива в качестве тематического рельефа). Первая кульминация достигнута в результате относительно долгой динамической воли. Парадоксальность этой структуры в том, что постепенный рост динамики в направлении к вершине и бесцезурное непрерывное ритмодвижение на большом участке формы сосуществуют со ступенчатым чередованием весьма различных по структуре интонационных блоков (фаз). Вот начальные интонационные структуры фаз срединного этапа, дающего наиболее ясное представление о технике континуально-контрастной формы:

68a

ц. 6  $J=36$

The musical score for piano, measures 6-15, is presented on five staves. The first staff features a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is indicated as  $J=36$ . The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *p*. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes or rests.

Violin I (V. I.) and Violin II (V. II.) musical score, measures 6 and 8. The score is written for two staves, Violin I and Violin II, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo/mood is marked *più ff* (pizzicato fortissimo) and *détaché* (detached). The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with a fermata over the final note of measure 8. The measure numbers 6 and 8 are indicated at the beginning of the staves.

Violin I (V. I.) and Violin II (V. II.) musical score, measures 6 and 8. The score is written for two staves, Violin I and Violin II, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo/mood is marked *più ff* (pizzicato fortissimo) and *détaché* (detached). The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with a fermata over the final note of measure 8. The measure numbers 6 and 8 are indicated at the beginning of the staves.



V-ni

I-VIII

The image displays a page from a musical score, specifically for Violins I through VIII. The page contains eight staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style typical of 19th or 20th-century orchestral notation. Various performance markings are present throughout the score, including *più ff* (piano fortissimo) and *détaché* (detached). Some staves also feature fingerings (e.g., 5, 6, 7, 3, 5) and slurs. The staves are numbered 1 through 8, corresponding to the Violins I through VIII. The overall layout is clean and professional, with clear notation and legible markings.

musical score for guitar, featuring ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pizz.* and *ff*. The music is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

String section (I-VIII) and woodwinds (V-le II, V-c II, C-b.) musical score, measures 11-13. The score is written for a full orchestra, with string parts I through VIII and woodwind parts for Flute II, Clarinet II, and Bassoon. The music is in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The string parts are marked *mf* *sub détaché* and feature triplet patterns. The woodwind parts are marked *pizz.* (pizzicato) and also feature triplet patterns. The score includes dynamic markings (*mf*, *pizz.*) and articulation markings (*sub détaché*, *pizz.*). The woodwind parts are marked *mf* *sub détaché* and feature triplet patterns. The string parts are marked *mf* *sub détaché* and feature triplet patterns. The woodwind parts are marked *pizz.* (pizzicato) and also feature triplet patterns. The score includes dynamic markings (*mf*, *pizz.*) and articulation markings (*sub détaché*, *pizz.*).

I *mf* *sub détaché*

II *mf* *sub détaché*

III *mf* *sub détaché*

IV *mf* *sub détaché*

V-le II *mf* *sub détaché*

V *mf* *sub détaché*

VI *mf* *sub détaché*

VII *mf* *sub détaché*

VIII *mf* *sub détaché*

V-le II *mf* *sub détaché*

V-c II *mf* *sub détaché*

C-b. *pizz.*

Итак, «*Sinfonia larga*» Статковича обнаруживает измимое действие новых принципов формообразования с исполне традиционными. К новому принадлежит все, что связано с континуально-контрастным типом становления формы и так называемой «техникой центра» — принязкой различных вариантов решения сонорной вертикали и линейных структур к центральному элементу, представленному комбинацией терцовых и полутонных связей. К новому принципу относится также фазовое решение синтаксической основы формы. В пользу опоры на новый (фазовый) принцип разнертывания говорит также нецелесообразность назначения каких-либо *разделов* формы, ассоциируемых с нормативными разделами классических композиционных структур. Континуальная изменчивость материала здесь проведена сквозь всю форму до самого конца. Эффект репризности в классическом понимании и даже в приближении к такому пониманию полностью выведен из сферы восприятия.

Традиционные признаки сводятся к следующему: 1) ясная реализация формулы *i-m-f*; 2) постепенная интонационно-тематическая (линейная) реализация лейтмотива и наглядное его провозглашение в заключительной фазе сочинения; двойная функция лейтмотива (центрального элемента) — конструктивно-ведущая (постоянная) и интонационно-ведущая (спорадическая); 3) признаки рондальности, увиденные на второй план формы, связанные с периодическим возвращением лейтмотива; 4) аллюзия зеркальной репризности (не распознаваемой, однако, в восприятии): сильно видоизмененное и краткое возвращение к фактурному облику материала с в [13] и материала в в [16] в начальных тактах фаз с последующим прорастанием каждый раз в совершенно новый материал. Эти далекие аллюзии репризности — наиболее сильная коррекция континуальной контрастности «от имени традиции». Однако чувства репризности в реальном восприятии не возникает в силу интонационно-го превращения материала и предельной краткости этого искаженного напominания. Не рождается поэтому и ощущения сонатности, хотя отдаленное резонирование этого принципа как будто присутствует.

Столь подробное рассмотрение симфонии для струнных Станковича было необходимо для экспозиции метода континуальной эволюционности в ее конкретном наклонении — континуально-контрастной форме. В данном случае это сводится к самой возможности индивидуального (единичного) преломления континуально-контрастного принципа. Универсально же значимым моментом здесь является прежде всего фазовая структура синтаксиса в ее наложении на контрастные интонационные комплексы и на различные фактурно-ритмические решения. «Sinfonia larga» показывает возможность преодоления ступенчатости смен материала в пользу единовекторных сил, направленных на господствующее чувство текущей непрерывности и достижение динамических восхождений, устремленных к вершине. Партитура предлагает несколько вариантов решения динамического рельефа в ходе фазового развертывания формы. Динамика продолженного состояния (платоподобное  $\text{fff}$  начального хора); постепенное и долгое восхождение к кульминации, состоящее из 6 контрастных фаз ([6]–[12] = 1-я кульминация); сжатое во времени восхождение к генеральной кульминации ([13]–[15]), состоящего из трех контрастных фаз (генеральная — высшая — кульминация отмечена единственным случаем привлечения чистого консонанса *fis-moll'*ного трезвучия); наконец, чередование фаз динамического убывания ([16]–[22]) с преобладанием *pp* и реминисцентными всплесками *ff*. Все это нас интересует именно в связи с универсалиями техник, демонстрирующей возможность различного динамического наполнения контрастно-фазового развертывания формы. Универсальным моментом является также достижение конечного единства композиции (в данном случае оно является следствием «техники центра»). Наконец, столь же универсально значимым следует признать привлечение знаков из области классического фонда форм: отказ от прямых реприз крупных разделов вместе с тем предусматривает варианты повторы лейтмотива (мелодически реализованного «центрального элемента») и отдаленные (атавистические) напоминания о репризности, замаскированные в конструкции формы и не выводимой на уровень открытого восприятия.

Показательной особенностью формы «*Sinfonia larga*» является обращение к цезурному и бесцезурному вариантам фазового синтаксиса. Макрофазы (некая аналогия разделам) отделены глубокими цезурами. На заключительном этапе формы цезурность усиливается, образуя зону действия раздельно-фазового синтаксиса. Вместе с тем срединный этап формы содержит пример слитно-фазового движения (не смотря на контрастность материала). Очевидно, могут существовать формы, которые принципиально подчинены либо раздельно-, либо слитно-фазовому синтаксису.

Рассмотрим вначале образец формы, где властвует на всем протяжении композиции раздельно-фазовый синтаксис. Обратимся к первой части Второй симфонии В. Лютовского, которая для нас интересна еще и тем, что она базируется на совершенно иной технике, нежели рассмотренная выше симфония Станковича. Здесь действует техника ритмической полифонии, обогащенная регламентированной алеаторикой на всем протяжении формы (у Станковича эти приемы использовались лишь эпизодически в срединных фазах композиции). Во Второй симфонии Лютовского ритмическая полифония становится безраздельно главенствующим средством достижения сонорного результата. Индивидуально-мелодические обнажения (даже на уровне мотива) здесь отсутствуют. Единство формы достигается не за счет привязки к «центральному элементу», а за счет единства техники и подборки определенного типа ритмоинтонаций для вариантного развития в системе тембросонорных смен.

Есть еще одно кардинальное отличие от «*Sinfonia larga*». Последняя являет собой динамически векторную (точнее — многовекторную) форму. Первая часть Второй симфонии Лютовского — динамически безвекторная форма. Она полностью лишена признаков векторных восхождений. Ее название — «*Hesitant*», которое можно перевести как «Колебания», говорит о неспокойстве смен. Партитурные сгущения и разрежения не достигают кардинальных контрастов в использовании оркестровой массы и не приводят к рельефным *crescendo* и *diminuendo* еще и потому, что все

здесь построено на основе сопоставительности, то есть ступенчатости. Если «Sinfonia latva» написана исключительно для струнных, то первая часть симфонии Лютославского вовсе обходится без струнных (за исключением четырех аккордов *secco* в (2) — (3) и (44) — (45)). Опора исключительно на духовые, ударные и клавишные (с арфой) — сознательное ограничение, предпосылка к красочным, но относительно близким контрастам, то есть к единству мозаичной по структуре формы.

И все же в этих партитурах есть одно сходство, причем по важнейшему основанию: присутствие знаков из традиционной системы формообразования. Во-первых, это сама же, притом очевидная, воспринимаемая слухом приверженность формуле *i-m-f* (особенно рельефно обнаружен здесь индекс *terminus*). Во-вторых — далекое отражение (призрачное напоминание) о рефрессной рондальности, возникающей в ходе формы и так же внезапно исчезающей. Эта квазирондальность образует внутренний контраст на уровне макроформы, лишенной опоры на тематизм в привычном понимании. В значении импульсных *initio* выступает либо монофоническая (на одном звуке), либо моноконтравальная ритмоформула — прерывистое движение шестнадцатыми, сгруппированными в основном по 5 и 7, но также по 3 и 9 (в ходе развития). Прерывистость пульсации в линиях рассчитана на ритмокомплементарность контрапунктов, образующих непрерывное пульсирование в фазах. Монофонические ритмоформулы, хотя и пронизывают всю партитуру, не являются единственным высотным воплощением ритмофигурации. Последние свободно (и по-разному) усложняют свой высотный контур, но никогда не достигают мелодической линейности.

Начальный интонационный комплекс дает представление о господствующем принципе комплектации ткани, которая в дальнейшем может ритмически уплотняться, включать остинатные, непрерывно-ротационные вращения в линиях по принципу алеаторного продолжения, чаще всего регулируемого дирижером:





*rim. molto*

The musical score consists of ten staves. The first staff is for the first violin, marked *mf*. The second and third staves are for the second violin and viola, marked *mf*. The fourth staff is for the first violoncello, marked *f* and *p*. The fifth staff is for the second violoncello, marked *mf*. The sixth and seventh staves are for the first and second flutes, marked *mf*. The eighth staff is for the first oboe, marked *mf*. The ninth and tenth staves are for the first and second bassoons, marked *mf*. The score includes a *cresc.* marking at the end of the tenth staff.

Как видим, медные начинают и звучат до ④. В ④ включаются новые инструменты — флейты, челеста и том-том. Это яркая тембральная ступень, сохраняющая, однако, генеральный принцип ритмополифонической комплектажи. Но в ⑧ возникает сильный контраст: включаются гобой и



ант монофонической ритмополифонии начала. Он вообще воспринимается как некая контрастно-устойчивая идея лишь в ходе формы, по мере вариантных повторений, сохраняющих идею trio в близких тембрах. В дальнейших проведениях кваририфрен (q.-R) выглядит следующим образом:

71a

(13)

Музыкальный фрагмент 13, обозначенный как 71a. Он состоит из трех систем нотации. Первая система включает три стана: 1 (верхний), Ob. (обойи), 2 (средний) и C. ingl. (кларнет-ингла). Вторая система включает три стана: 1 (верхний), 2 (средний) и C. ingl. (кларнет-ингла). Третья система включает три стана: 1 (верхний), 2 (средний) и C. ingl. (кларнет-ингла). В начале фрагмента указано *Juca 85*. Динамические markings включают *p* (пиано) и *p < p* (пиано-менее-пиано). Темповые markings включают *rit.* (ритарданто) и *a tempo* (а темпо).

6

(18)

Музыкальный фрагмент 18, обозначенный как 6. Он состоит из трех систем нотации. Первая система включает три стана: C. ingl. (кларнет-ингла), 1 (верхний) и 2 (средний). Вторая система включает три стана: C. ingl. (кларнет-ингла), 1 (верхний) и 2 (средний). Третья система включает три стана: C. ingl. (кларнет-ингла), 1 (верхний) и 2 (средний). В начале фрагмента указано *Juca 85*. Динамические markings включают *p* (пиано) и *p < p* (пиано-менее-пиано). Темповые markings включают *rit.* (ритарданто) и *a tempo* (а темпо).

25

ca 80

Ob.

C. Ingl.

Fag.

*p* *p* *rit.* *p*

*p* *p* *rit.* *p*

*p* *p* *p*

*a tempo* *rit.* *a tempo*

*p* *p* *p*

*a tempo* *rit.*

*p* *p* *p*

47

ca 80

1.

Ob.

2.

C. Ingl.

*pp* *mf* *p < p < p* *p < p < p*

*pp* *mf* *p* *p*

*pp* *mf* *p* *p* *p*



Пример показывает свободу обращения с ритмическими фигурациями, способными вольно менять контур, но всегда сохранять строжайшую экстенсивность линейных структур и внутреннюю ротационность.

Укажем, что смена фаз определяется здесь прежде всего сменами инструментально-тембральных красок, и это касается не только различия макрофаз, но иногда и более дробных участков формы. Вся форма — это «ступени тембров», объединенных господством ритмической полифонии и разделенных множеством Г.Р. (последние, правда, сплошь и рядом разделяют и монотембральные фазы).

### В. Лютославский. Симфония № 2, ч. I<sup>2</sup>

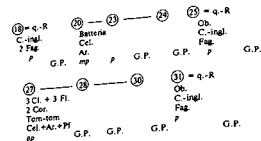
#### 1-й раздел

①	② — ③	④ — ⑤ — ⑦
3 Tr-be	+ Cel.	3 Fl-ti
4 Cor	Pf	Tom-tom
2 Trb-ni	струн.	Cel.
<i>mp/mf</i>	<i>mf</i>	G.P.
		G.P. G.P. G.P.

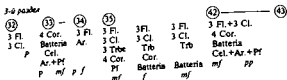
#### 2-й раздел

⑧ = q.-R	⑩ — ⑫	⑬ = q.-R	⑮ — ⑰
2 Ob.	4 Cor.	2 Ob.	3 Cl.
C.-ingl.	Batteria	C.-ingl.	Vibr.
<i>p</i>	<i>Alra</i>	<i>p</i>	2 Trb-ni
G.P.	<i>p</i>	G.P.	G.P. <i>p</i> <i>mf</i> G.P. G.P.

<sup>2</sup> Цифры верхнего ряда (в кружочках) проставлены в партитуре.



### 3-й раздел



### 4-й раздел

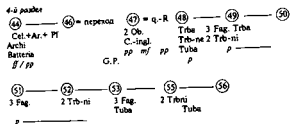


Схема показывает объединение фаз в разделы, среди которых отчетливо видны два обрамляющих и два срединных. Заключительный 4-й раздел ни в коей мере не является репризой, хотя и начинается с возвращенного q.-R (трио: 2 гобок и английский рожок). Все фазы этого раздела совершенно новые по конкретной конфигурации и сложению голосов. Но здесь присутствует важнейший знак — синте-

тичность, столь желанная для классических зон завершения. Трехголосный q.-R, варьируясь в тембросоставе, сохраняется до конца, но возвращает господство монофонической ритмополифонии. Инициальный (начальный) тип ритмополифонии восстанавливает свой приоритет, но совмещается со строгим трехголосием q.-R (см. пример 9д). Ощущение функции *terminus* осуществляется прямо противоположным традиции способом: вместо тормозящих пауз и разрывов — слитность (по контрасту с предшествовавшим движением). Это символизирует устремленность к завершению (G.P. возобновляются лишь в самом конце).

Первый раздел — очевидная экспозиция инициальной идеи. Второй раздел — попытка создать относительно «крепкую» форму на основе квазирондальной структуры, развитие фигуративного контура ритмополифонических линий (нечто вроде «Trio»). Третий раздел — символ высшей неустойчивости в системе мозаических смен фаз-блоков, максимальная активизация мозаичности, рождение тембрально выраженных субфаз, максимальная дробность движения при отказе от G.P. и цезур, наконец, эффект перехода-предыкта перед заключением, возвращающим q.-R. Слитность движения 4-го раздела обеспечивает действие техники плавного перехода (подхват тенденции 3-го раздела).

Два рассмотренных примера преломления континуально-контрастного принципа показывают совершенно различные подходы к решению формы. Различия связаны прежде всего с конкретными замыслами (динамически векторная и динамически безвекторная формы) и различием композиционной техники. Но есть и принципиально общее в обоих примерах: перманентная смена конкретных интонационных структур, наполняющих чередующиеся фазы. Эти интонационные различия в большей или меньшей мере выходят на уровень либо семантической варьантности, либо глубокой семантической контрастности (по-разному в этих двух сочинениях).

Итак, сквозная изменчивость самого *материала* и постоянное воспроизведение различных интонационно-смысловых наклонений — важнейший тип драматургического решения континуально-контрастной формы, способный

обнаружить полярные экспрессивные возможности. Однако возможен и совершенно иной вариант воплощения континуально-контрастного принципа формообразования. Имеется в виду устойчивое чередование резко контрастных элементов, сохраняющих в системе возвращений свою семантическую природу и вместе с тем никогда не повторяющихся идентично. Отказ от идентичности (точной репризности) повторяемых интонационных структур, когда *структуры* подвергаются изменениям, а *интонация* сохраняет первоначальную сущность, — один из возможных и впечатляющих опытов XX века.

Возникновение подобных форм имеет свою предтечу. Та же куплетная песенная форма опирается на устойчивую систему повторяемых контрастов (чередование музыкально подобных строф при сменности текста). Но ближе всего подобный замысел двойным вариациям с переменным включением тематического материала. Правда, это всего лишь генетическое родство, ибо континуально-контрастный принцип, сохраняя идею вариантного развития, коренным образом меняет структуру целого и его восприятие.

В таких формах действие континуальной контрастности выражено прежде всего в устойчивости системы перманентных контрастирующих слогов. Что же касается судьбы инициальных (тематических) элементов, предпосланных контрастированию, то они претерпевают эволюционный путь, постепенно меняя свой начальный облик, развиваясь в направлении усиления (расширения, укрепления) начальных смысловых значений. Образом подобной формы могут служить симфонии Г. Канчели. Некоторые из этих многокомпозиций соотносятся с классическими схемами, резонируя им, но не отражая их в прямом подобии, другие же полностью свободны от привязки к традиционным схемам (исключая внимание к воплощению формулы *i-m-i*) и безраздельно подчинены принципу континуальной контрастности.

Рассмотрим сначала именно такой тип формы и обратимся к симфонии № 6.

Здесь можно (и следует) говорить о тематическом фонде формы в понимании, приближенном к традиционному:



гит есть конкретно сформулированные интонационные структуры. Повторяясь, они постоянно видоизменяются, сохраняя при этом первородную семантическую основу (которая либо подсвечивается дополнительными нюансами, либо расширяет сферу временного присутствия). Отличительным свойством инициальных интонационных структур является их предельный лаконизм и нежелание оформляться в какие-либо замкнутые конструкции. Это понятно: они предназначены для постоянного изменения именно в структурных очертаниях.

Вот перечень опорных элементов тематического фонда Шестой симфонии Г. Канцели:

72

Г. Канчели. Симфония № 6.

**Adagio e piacere**

2 V-le soli

1 *pp* *1* *2*

2 *pp*

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) followed by a quarter rest, then a half note (C5), and finally a quarter note (Bb4). The lower staff begins with a bass clef and contains a half note (F3) followed by a quarter rest, then a half note (G2), and finally a quarter note (F2). A first ending bracket is placed over the final two measures of the system, with a '1' above it.

2  $b^1$

Fl. I

[illegible]

3  $c^1$

C-b  $p$

5  $c^1$

Ar.  $pp$

7  $c^2$   $b^2$   $c^2$

4 Cor., 3 Tr-ni, Archi

Ficu, 4 Tr-ni, Archi

4 Cor., 3 Tr-ni, Archi

2 V-le  $p$

11  $d$

3 Fl.  $fff$

Initio а состоит из 4-х элементов (включая педальный тон), которые в системе дальнейших повторов либо постоянно перегруппировываются по отношению друг к другу, либо транспонируются (как правило, и то и другое). Педальный тон диафонии эмансипируется на больших временных отрезках. Тембр альтиов — остиная данность по отношению к initio а. Инициальные мотивы  $b_1$  и  $b_2$  предельно

родственны и предельно противоположны. Они обнажают главное противостояние, главный контраст как залог единства целого. Суть главного контраста в расколе всего пространства симфонии на зоны *pp* и *ff* (без промежуточных динамических состояний). *Initio b1* относится к зоне *pp* (которую образуют также элементы *a*, *c1*, *d*) и является в ней единственным ритмически активным моментом. *Initio b2* символизирует рождение зоны *fff* (*subito*), которой суждено захватить большое пространство формы. Производность *b2* от *b1* — отражение техники плавного перехода в ситуации контрастов *subito* и вполне определенный семантический знак, обнаруживающий единство генетического истока полярных энергий симфонии. В такой же зависимости находятся элементы *c1* и *c2*. Первый — один из определителей зоны *pp*, второй принадлежит зоне *ff*, образуя мощное плато генеральной кульминации и превращаясь из двузвучия в кластерные удары предельных по динамической выразительности *tutti*. Главные инициальные элементы появляются в первых двух фазах (1—4). Элемент *c2* (как производный от *c1*) появляется в [7], а *initio d* (как производное от 1-го элемента *a*) — в [1]. На этом накопление тематического фонда прекращается, и все дальнейшее — производное от накопленного. Связь и взаимозависимость всех *initio* очевидны. Первый элемент *a* интервальным строением предвосхищает *b1* и *b2*, а также *d*; третий элемент *a* предвосхищает *c1* и *c2*, а в кульминационном плато сливается с *c2* (см. 34 и 37). Все это работает на отчетливое единство формы, при том, что ее динамическая сфера раскола на полярные зоны, сопоставляемые по принципу самых радикальных *subito* (*crescendo* и *diminuendo* исключаются и допустимы лишь внутри зон *ff* как «партитурные *crescendo*», доводящие эффект *ff* до гипертрофированных масштабов; «партитурные *diminuendo*» связаны с переходами к дискретному *ff*).

Итак, ни один из инициальных элементов ни разу не повторяется тождественно. Элементы *b1* и *b2* развиваются за счет постоянного изменения количества тонов в мотивных группировках (*b1* в пределах [2]—[4] имеет следующие варианты: 4, 5, 8, 7, 3, 4 (интервальное варьирование), 4 (интервальное варьирование), 6, 6 (интервальное варьирование),

2, 3 (транспозиция), 6 (интервальное варьирование), 7 (интервальное варьирование). В ц. 9 b1 имеет следующие варианты: 3, 4, 6, 7, 16. Еще более впечатляют метаморфозы, происходящие с b2. После первой группировки из 17 тонов в дальнейшем он группируется по 3, 4, 5, 7, 8, 17 тонов. Но именно b2 имеет перспективу свободного расширения мотива, который, по мере захвата пространства *ff*, доводится до группировок в 36, 56, 64, 90, 96 тонов (см. 26–32). Точно так же эволюционирует элемент c1 и особенно c2, объединяющийся с a2 и чрезвычайно расширяющий свое присутствие в кульминационных фазах.

Структура формы здесь также подчинена фазовому синтаксису. При этом фазы, которые имеют различное время звучания (вплоть до контрастов *subito* через такт), легко объединяются в макрофазы, последние — в разделы. Комментарий к схеме формы дает представление о разворачивании этой монокомпозиции, основанной на индивидуальной трактовке принципов континуально-контрастного разворачивания. Напомним, что постоянство контраста зиждется здесь на постоянстве динамических сломов «*subito*» и континуальной (сквозной) эволюционности основных элементов тематического фонда.

#### Г. Канчели. Симфония № 6

— [1] — [2] — [5] — [6] — [7], т. 4 [7], т. 5 — [8], т. 10 [8], т. 10 — [10]

наклонение основ, интимизм, эл.  
b1, b2, c1. Зона преобладания  
pp, эксп. тл. контраст: *subito* *ff*  
масштаб 1 т. pp (= 40т) + *ff* (= 1т).

группировка зоны преобладания, pp. Наложение a1, a2, a3, a4  
дискретно звучащего b2 (= *ff*) на непрерывно  
звучащее разв. a (= pp). Эксп. эл. c2 (= *ff*)  
Всего 34т. Из них 10 содержит краткие мотивы  
b2 и c2 (*ff*)

[11] — [12], т. 2 — [12], т. 3 — [13] [14] [15] — [16] [17] [18] [19] [20] — [21] [22] — [23]

экспозиция эл. d. Зона безраз-  
личия, pp. Всего 27т.

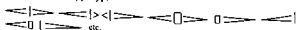
соответствие индексу т. Расширение зоны  
*ff*. Всего 81т. Из них *ff* = 23т. Чередование  
фаз: [14] = *ff* — разв. b2 и c2; [15] — [16] = pp,  
разв. b1, d; [17] = pp — разв. c1; [18] = *ff* — разв. b2, c2 + a3  
[19] = *ff* (дискретн. вторж. pp), разв. c2, c1, a1;  
[20] = дискр. *ff* + [21] = pp — переходн. фаза,  
разв. a2, b2, b1, d; [22] — [23] = pp, разв. d.

закл. раздел = *pp*,  
 разв. в 2 3 4, *sf* и 6 = синтез  
 всех элементов зоны *pp*.  
 Всего — 18 т.

Итак, звучание зон *pp* и *ff* составляют отношение (в тактах) 193: 102. При этом *ff* имеет тенденцию к постоянному расширению сферы, вплоть до установления непрерывного движения от *ff* до *fff* (26—37), образующего мощное кульминационное плато — динамический итог симфонии. При этом формула *i-m-t* воплощается весьма своеобразно: первые 3 раздела соответствуют индексу *i*, два следующих — индексу *m*. Четвертый раздел весь построен на колебаниях *pp* и *ff*, а 5-й содержит прорыв энергии *ff* и ее изжитие. Таким образом, 5-й раздел бифункционален: он служит двум показателям *m* и *t*. Завершение (кода) также имеет классические признаки. Несмотря на краткость, она успевает синтезировать все инициальные элементы зоны *pp*, то есть, по существу, все тематические знаки, поскольку *initio* зоны *ff* суть производные от тематических элементов *pp*.

И снова мы видим сложную диалектику новых и традиционных принципов формообразования. Предпринятое в схеме членение на фазы — это прежде всего указание на макрофазы. В зонах преобладания *pp* особенно заметно деление макрофаз на более дробные участки. Все эти членения создаются исключительно средствами оркестровки. Если сопоставить Шестую Канцели с первой частью Второй симфонии Лютославского, станет очевидной роль оркестровки в решении синтаксиса крупной формы. Это и понятно: в эпоху остро возросшей роли сонорности такой подход представляется наиболее органичным. Он и становится универсально значимым.

Континуально-контрастный принцип формообразования может опираться и на кванто-мотивный тип синтаксиса, когда каждая линия или пласт партитуры, и даже целостное движение музыкальной ткани строится исключительно на основе импульсно-мотивных образований, сменяющих друг друга. Упомянувшиеся «Контакты» К.Штокхаузена служат превосходным примером образования континуально-контрастной композиции на основе кванто-мотивных фаз, сначала охватывающих все целое, потом дробящихся в пластовых контрапунктах, затем снова охватывающих целое... Такой синтаксис может образовывать дробно-мозаичные структуры, построенные на множественном контрасте, когда средствами объединения в целое служит единство все той же техники интонационного структурирования (у Штокхаузена это стабильный инструментальный состав, участие электроакустических эффектов и полная подчиненность сонорности, поданной в виде динамических микроволн — мотивов-фаз). Кванто-мотивный тип фазового синтаксиса подразумевает привлечение гипермотивных структур, где возможно расширение любого структурного элемента, входящего в мотивное целое. Последовательность предъикт — икт — постыкт может быть выражена весьма по-разному: возможно чрезвычайное расширение предъикта, или постыкта, или обоих элементов, в свою очередь икт может предстать в виде ударного акцента, но может также иметь свое временное кульминирующее расширение. Наконец, предъикт или постыкт могут вовсе отсутствовать, и мотив может быть представлен одним иктом, расширенным во времени в виде сонорного сгустка, вспыхивающего, длящегося некоторое (храткое) время и так же внезапно гаснущего. Квант-мотивы могут иметь бесчисленное многообразие конкретных решений. Для примера предложим некоторые варианты кванто-мотивных структур:



Их временная продолжительность также может быть весьма различной, но здесь важным оказывается сохранение образа квантовой импульсности. Естественная дробная

цезурность, отделяющая импульсные микроволны друг от друга, может преодолеваться с помощью наложений партитурных пластов с разномасштабной кванто-мотивной структурой. В таком случае возникает своеобразная «энергетическая комплементарность», когда предъиктовые и постъиктовые элементы могут контрапунктически налагаться во времени, сохраняя продолженный уровень энергетической напряженности в развертывании формы на достаточно длительном отрезке звучания.

С помощью кванто-мотивной драматургии можно строить дробно-контрастные и даже мозаические структуры с эффектом «subito», но можно создавать продолженные и цельные состояния, приближающиеся к медитативным, но сохраняющие внутреннее «энергетическое мерцание», микроволны энергетических возникновений и затуханий. Кванто-мотивный тип синтаксиса может охватывать лишь один из пластов партитуры, когда форма в целом подчинена более крупным фазовым членениям. Но и в этом случае такой тип развертывания выступит в роли знака, определяющего главный отличительный признак целостной интонационной структуры.

Можно предположить, что наиболее плодотворным способом использования кванто-мотивного фазового синтаксиса является его вовлеченность в более сложную синтаксическую ситуацию целого. В этом случае кванто-мотивное развертывание может определять один из пластов, либо проявляться в комплементарно-контрапунктических связях, либо возникать и исчезать спорадически. Во всех случаях это подразумевает опору на крупное фазовое членение. Более того, кванто-мотивный принцип синтаксиса сам по себе не отвергает объединенный в более крупные макрофазы и разделы. В монокомпозициях, предусматривающих участие кванто-мотивной техники, присутствие макрофаз и крупных разделов, в сущности, обязательное условие.

Кванто-мотивная техника подразумевает самые различные масштабы контрастирования. Важно и то, что любая форма цезурности — в линии или в пласте, в целостном движении — не только не исключает техники плавного перехода, но в принципе может акцентировать цепную произ-





X ————— 13"

Tr-Io

C-lli

Vibr.

3 P-ni  
acorp.

Timp.

Cassa

T-t.

Piano

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

*p* *pp* *f* *mf* *p* *pp* *f* *p*

*pizz.* *arco* *col legno*



Обратим внимание на важнейшую подробность: все слои и элементы фактуры оформлены в виде динамически выраженных кванто-мотивных структур, отделенных цезурно и разделенных в пластах «по вертикали» партитуры. Каждый звук партитуры имеет свой динамический индекс. Первая кванто-мотивная структура (эл. а, до вступления ф-п.) — два пуантилистических шестизвучия (у ударных и струнных), слагаемое в совместное 12-звучие, в котором 3 тона воспроизводят *Cassa* и *Tam-tam*, не дающих точной высоты. Однако предпосылка к 12-тоновости реализуется в дальнейшем прежде всего в кластерных вертикалях. Предвосхищение последних — в элементе *b* — аккорды фортепиано, образующие второй квант-мотив, охватывающий все 12 тонов. Заметим: *каждая* вертикаль *всегда* имеет конкретное динамическое обозначение и момента *attacca*, и продления. Позднее эта предпосылка реализуется во множестве кластерных (по преимуществу хореических) квант-мотивов.

В примере 73 первая фаза, длящаяся, согласно авторскому указанию 13", являет собой некий гипермотив, имеющий предъикт, икт (созвучия рояля) и постъикт — шестизвучный аккорд струнных с убывающей динамикой. Каждый этап этого гипермотива — самостоятельный квант-мотив хореического строения. Хорей как будто преобладает, но не монопольно: уже в ц. 1 квант-мотив рояля имеет предъикт и предупреждает о грядущем сосуществовании разных мотивных структур.

Сочетание пуантилизма и регламентированной алеаторики делает природным обращение к кванто-мотивному синтаксису в пластах партитуры. Такой синтаксис помогает создать ощущение мерцающей пульсации, десинхронизованной прерывности, образующей свободный ритм динамических сгущений и разрежений. Этому же служит сочетание хореических и ямбических (в широком смысле) мотивных структур (достаточно сравнить первый и второй мотивы в начале ц. 5 у флейты, а также первый и второй мотивы там же у скрипок). Далее очевидно преобладание хореических мотивных структур. Но и здесь заметны осложнения: отдельные линии содержат очевидное воздействие ямба (предъ-

иктовые зоны в квант-мотивах). Гипермногоголосные вертикали (чаще с кластерным эффектом и достигающие 12-звучия) — важнейший строительный элемент композиции. Он также присутствует в виде квант-мотивов (либо хорейческого типа, либо с предъиктом). Даже хорейческий тип кванто-мотивной структуры имеет разновидности: с акцентным иктом типа *z* и с продленным иктом (через систему имитационных вступлений со *z* в гипермногоголосии). В кульминационных фазах такие гипермотивы содержат предельно расширенные все три составляющих сложного мотива: предъикт, постъикт и сам икт (см. ц. 10–12 партитуры).

Фазы, обозначенные в партитуре лигами, — это расширенные квант-мотивы. Они чаще всего объединяются в макрофазы, границы которых также очень точно обозначены автором цифрами партитуры. Всего таких макрофаз 23, и они распадаются на два больших раздела: первый — до ц. 13, второй — от ц. 13 до конца. Таким образом, вся моноформа являет собой слитную композицию из двух разделов с фазовой структурой синтаксиса. Начало второго раздела обозначено контрастно вступающим хорейским кластером. Генеральная кульминация симфонии происходит в первом разделе ([12]–[13]), где преобладают хорейские кванто-мотивные структуры. Во втором разделе ошутимо преобладают ямбические структуры. Наконец, самое важное: на всем протяжении развертывания формы нет ни одного повтора. Прямые повторения не возникают даже на уровне мотивных вращений в линиях или пластах. Некые *quasi-ostinati* (ротационные алеаторные вращения) возникают в двухфазной коде ([22] и [23]), которая ясно выполняет функцию индекса 1, но не содержит даже намека на какое-либо интонационное обрамление. Наоборот, она предлагает совершенно новую структуру (полностинаго), подходящую для торможения и завершения формы.

Это, скорее всего, не столько континуально-контрастная, сколько именно континуально-эволюционная форма, тяготеющая к семантической стабильности, а точнее — некий промежуточный вариант, свидетельствующий об относительности этих определений. Все решает степень и природа кон-

трастирования. В данном случае контрастные сдвиги есть (при смене фаз; они и называют фазовое членение), но это контрасты-продолжения. Они создают определенный уровень «интонационной событийности», но это событийность внутри некоего изначально задуманного целого. Она лишена как внешней сопоставительности, так и драматических экспрессивных разломов. По существу, здесь проявилась высшая мера производности, определяющая текучесть формы, которая тяготеет к ступенчатости (к этому подталкивает и кванто-мотивный синтаксис), но не достигает последней.

О том, что кванто-мотивный синтаксис является разновидностью фазового, свидетельствуют многие примеры. Вообще включение кванто-мотивного принципа в фазовую структуру целой композиции может иметь самые разнообразные воплощения. Однако наиболее распространенным видится прием постепенного укрупнения фаз, когда значащие кванто-мотивные структуры совпадают с понятием фазы формы, но по мере развертывания композиции фазы становятся все более пространственными, длинными во времени структурами. Бывает, что и в этих случаях принцип квант-мотивности сохраняется в структуре сочетаемых пластов (это можно встретить в различных композициях К. Штокхаузена). Но более типичным для континуально-контрастных моноформ представляется постепенное укрупнение фаз на основе разного рода ротационной остигатности слитного развертывания.

Весьма выразительным примером подобной техники формообразования может служить Трио для фортепиано, кларнета и виолончели Юрия Воронцова. Вся интонационная сфера этого сочинения определяется господством принципа сонорности. Последняя воплощается посредством привлечения приемов из сферы алеаторики (всегда регламентированной), пуантилизма и Klangfarbenmelodie, кластерных сгущений, ритмической полифонии и экстенсивных линейных структур, серийной комплементарности и т. д. Господствующие значащие кванто-мотивные структуры суть расширенные мотивы, мотивы-фазы, формируемые комплементарно, всем содружеством инструментов.

Приведем для наглядности ц. 2 и 3 партитуры Трио  
Ю. Воронцова.

Ю. Воронцов

74

2

Violin I: Measures 16, 33, 60. Dynamics: *f*, *ff*, *f*.

Violin II: Dynamics: *ff*, *f*.

Piano: Dynamics: *ff*, *ff*, *(ff)*. Includes a first ending bracket.

Violin I: Measures 10, 10. Dynamics: *f*.

Violin II: Dynamics: *dim.*

Piano: Dynamics: *dim.*. Includes a first ending bracket.

Musical score for the first system, measures 13 to 19. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains measures 13, 16, 17, 18, and 19. A long slur covers measures 13 through 19. The middle staff is in treble clef and contains measures 14 and 15. The bottom staff is in bass clef and contains measures 13 through 19. Dynamics include *dim.*, *mf*, *p*, and *pp*. The instruction *dim. poco a poco* is written above the bottom staff. A double bar line is present after measure 15.



Musical score for the second system, measures 35 to 43. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains measures 35, 39, 40, and 43. The middle staff is in treble clef and contains measures 36 through 42. The bottom staff is in bass clef and contains measures 35 through 43. Dynamics include *f*, *mf*, and *pp*. The instruction *dim. poco a poco* is written above the bottom staff. A double bar line is present after measure 40.

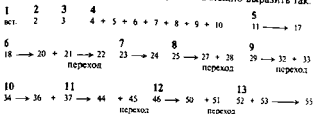
[illegible]

Цифры над тактовыми линиями означают количество секунд звучания в такте. В дальнейшем эти показатели будут меняться. Очевидно, что это и есть главный критерий такточленения, предпринятого для удобства игры. Тактометрическая акцентность и симметрия здесь полностью отстранены, и синтаксис может подчиняться исключительно



фазовому принципу. Однако структура, заполняющая п. [2], производит впечатление именно *мотивного* построения хония). Построение в п. [3] также производит впечатление сложного мотива и тоже хорического типа (с добавленным постыктом). В п. [4] вступает весьма контрастный материал, который подается в системе чередующихся кванто-мотивных структур, объединенных единством интонационной природы в макрофазу формы. После этого кванто-мотивное членение уступает место слитным фазовым развертываниям, где принцип фактурной остиности и ротационности оказывается превалирующим.

Фазовую природу Трио Воронцова можно выразить так:



Следует добавить только, что каждая следующая фаза предлагает достаточно новый материал, контрастное отличие которого, однако, обусловлено тонкой производностью и техникой плавного перехода. Последняя выражена и в природе фактурных формул, и в динамическом рельефе формы, и в наличии связующих построений. Поэтому знаки + говорят о соединенности малых синтаксических структур (кванто-мотивных) в макрофазу формы. Знак → сообщает о непрерывности фазового развертывания. Начальные построения соответствуют (в восприятии) кванто-мотивным фазам. В фазе 4 ошутны 7 кванто-мотивных микрофаз, объединенных единством материала.

Рассмотренные образцы, хотя и демонстрируют разнообразие преломления принципа континуальной контрастности, все же далеко не исчерпывают возможные (и реально воплощенные) варианты подобных форм. Приведенные аналитические этюды призваны лишь подтолкнуть творчес-

кую мысль к поиску собственных решений на этом весьма плодотворном и сравнительно недавно открывшемся пути. Не следует также забывать, что это лишь одна из разновидностей континуально-эволюционного формотворения.

### **Континуально-волновой тип интонационного становления формы**

Волновой — значит динамически векторный тип интонационной драматургии, построенный на постепенном и неуклонном накоплении экспрессии, на постепенности восхождения динамики и ее убывания. Он известен довольно давно, ибо зародился на определенном этапе развития симфонического мышления. Полифонизация сонатной формы не в последнюю очередь служила стабилизации этого типа развертывания интонационного процесса. Музыка последней четверти XIX и первой половины XX столетия содержит немало примеров крупноволновых подъемов и спадов, смонтированных в сложно организованную крупную композиционную структуру.

Важнейшей характеристикой этого опыта является его опора на линейно-мелодический тип тематизма и ведущую функцию мелоса, притом в индивидуализированных формах. Это в любом случае обуславливает особую роль метротектонического фактора и так или иначе связывает синтаксическую природу формостановления с традиционными основами. Как показывает практика, опора на периодичность (периодические структуры) в классическом понимании вполне возможна и в организации волн динамических подъемов и спадов. В случае же полифонизации самого мелоса, выступающего в значении тематического центра, понятие фазового синтаксиса приложимо именно к линейно-мелодическим структурам. Что же касается «макросинтаксиса», структурирующего динамическую волну, то здесь действует принцип членения на периоды полифонического развертывания. Генетически такие периоды суть производное от периодической структуры классического типа. Однако различие ощутимо. Такого рода синтаксис основан чаще всего на технике интонационного прорастания, где действует прин-

цип многократных возвратов весьма индивидуальных *initio*. Это создает ассоциации с периодичностью повторного строения и вообще рубежности на основе индивидуально-мелодических и повторяемых ориентиров. Однако периодические структуры классического типа в качестве важнейшего синтаксического ориентира подразумевают каденционно-гармонические рубежи. Их отсутствие в периодах полифонического развертывания образует принципиальное отличие. Сцепление периодов полифонического развертывания, опирающихся на фазовую синтаксическую природу *мелоса*, образует более текучее и устремленное единство, оптимально пригодное для создания векторно-динамической волины.

Опыт второй половины XX века подразумевает, в частности, полный отказ от индивидуализированного мелоса (а порою вообще от какой-либо «горизонтальной линейности»). Опять же это прежде всего связано с чрезвычайным усилением сонорного начала. Ритмическая полифония, алектоника, предельная линейная экстенсивность минималистской техники, пуантилистическая распыленность интервальной плотности и предельное ослабление линейной энергетичности, стремление выразить знаки интонационной индивидуализации преимущественно в сфере ритмотембра, сонора, динамического профиля, целостной композиционной структуры и т. д. — все это предпосылки привлечения континуально-эволюционного принципа в значении формобразующей основы. Для создания векторно-волновых форм в ситуации выключения линейно-мелодического фактора континуальная эволюционность оказалась идеальным средством. И здесь фазовый синтаксис действует уже не на уровне линейно-мелодического компонента (последний просто отсутствует). Фазовый синтаксис выведен здесь на уровень макроформы.

В случае построения долго длящегося векторного восхождения (или ниспадания) последовательность фаз означает последовательность этапов накопления (убывания) звукоэнергии. При этом, как правило, применяется слитно-фазовая система синтаксиса и техника главного перехода. Последняя выражена посредством наплыва начала каждой следующей фазы на окончание предыдущей, а также через

единство ритмопульсации, соединительные тембробедаки и единую технику оформления ткани. В случае обращения к монументальным формам, предназначенным для воплощения в оркестре, структура «полная» чаще всего опирается на диалектику слитности и ступенчатости. Последние становятся следствием фазового членения на основе включения (выключения) отдельных инструментов и групп. Последние всегда характерны в тембральной окраске и, следовательно, намечают синтаксический рубеж. Такой рубеж нередко обозначен увеличением или уменьшением оркестровой массы, а значит — изменением плотности фактуры и ее сонорной окрашенности. В случае монотембрального решения крупной континуально-волновой композиции эффект ступенчатости при переходе от фазы к фазе обычно сводится к минимуму и плавная эволюционность становится главным воспринимаемым знаком развертывания формы. Естественно, во всех случаях исключается какое-либо подобие репризных возвратов. Не прибегают и к повторам каких-либо *initio* для вариантного прорастания, поскольку такая техника связана с мелодическим тематизмом. Отсутствие тождественных структур — основополагающая особенность формы, отринувшей мелос в значении центрального тематического элемента. Очевидно ее отличие от вариационных форм, также имеющих сквозную систему нетождественных подобий. Любая вариационная форма опирается на постоянное контрастирование (различие), но при этом каждый следующий этап вариационной формы сохраняет (остинатно!) целую сумму параметров инициальной (тематической) структуры. Кстати сказать, любое длительное волновое восхождение (ниспадание) в форме, опирающейся на *мелодико-тематический* ресурс, также связано с вариационностью (прорастание). Поэтому сохранение нескольких параметров в ходе развертывания здесь тоже оказывается важнейшим принципом: узнаются в повторах инициальные мелодико-тематические формулы и заостренные ритморисунки, интервальные характеристики и прочее, включенное в материал динамичного прорастания. Но такие формы, как правило, не обходятся без репризности.

Континуально-эволюционная форма типа «волны» попросту не имеет подобного рода инициальной (тематичес-

кой) структуры. В этом ее главное и важнейшее отличие от предшествовавшего опыта. Каждая подобная композиция обретает свои устойчивые характеристики. Постепенно рождается господствующая в будущем ритмопульсация, постепенно зарождаются устойчивые нормативы фактуры (например, гипермногоголосие ритмополифонических линий, лишённых индивидуальности мелодического наполнения). Слух постепенно осознаёт главную конструктивную и интонационно-ведущую задачу — неуклонное (континуальное) восхождение долгой динамической волны к кульминационной вершине. Постепенно осознаётся и господствующий метод решения этой задачи.

Вторая часть Второй симфонии В. Лютовского может служить ярчайшим образцом континуально-волновой формы крупного масштаба. Эта часть, завершающая симфонию, имеет название «Digest», которое определяет программную направленность формы. Последняя представляет собой гигантскую динамическую волну, устремлённую к генеральной кульминации с последующим весьма кратким постыктовым движением, символизирующим не столько ослабление динамики, сколько торможение энергии, истощённость восхождения и невозможность дальнейшего роста экспрессии (реализация фактора *terminus*). После срыва динамики с *ff* к *pp*, которое завершает постыктовый раздел «волны», наступает краткая рефлексия — двухфазная тишайшая кода, приход которой был бы не обоснован без постыктового «торможения».

Главное отличие формы этой части симфонии от первой («Hesitant»), рассмотренной выше, в том, что в данном случае привлекается *слитно-фазовый синтаксис*. Членение на фазы происходит здесь исключительно с помощью оркестровых эволюций. Здесь всё определяет смена групп, дискретность или стабильность участия всех групп в tutti, уровень фактурной плотности. Смены групп осуществляются чаще всего методом «наплыва». В условиях сохранения господствующего ритмопульса и начального темпа это обеспечивает предельную слитность фаз, несмотря на то что каждая из них — своего рода «ступень» (по инструментальным и фактурным характеристикам). Это типичная векторная

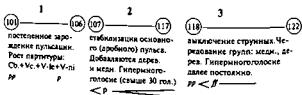
континуально-эволюционная композиция типа «волны» без каких-либо повторов. Кроме господствующего ритмопульса не повторяется ни один из предшествовавших параметров (не повторяется даже параметр ритмотембра, — как это было в 1-й части симфонии).

В основе всего материала 2-й части Второй симфонии Лютославского лежит свободная ритмolineарная полифония, подчиненная сонорной комплементарности. Характер этой полифонии един, но ее реальное овеществление в каждой фазе иное. Сохраняется лишь обретенная в первых фазах ритмоплотность (комплементарно выраженная в дробных биениях).

В дальнейшем, в кульминационной зоне, гиперноголосие достигает 40–50 голосов, несущих подобные ритмические рисунки. Чем ближе к вершине кульминации, тем очевиднее голоса стремятся к слиянию в ритмический унисон, хаковой и образует ритмическую вершину формы (при этом дробный пульс отступает, освобождая место более тяжелым, ритмически ровным ударам).

Схема фазового строения этой формы дает представление о ее динамическом профиле и соотношении разделов. Целостная «волна» этой континуально-эволюционной формы простирается от 1-й до 16-й фазы включительно, но на завершающем этапе имеет 3 раздела: предъиктовый — кульминационное плато — постъиктовый (функция *terminus*). Таким образом огромная динамическая волна охватывает почти весь предел формы (исключая краткую коду-завершение)<sup>1</sup>.

#### В. Лютославский. Симфония № 2, ч. II



<sup>1</sup> Цифры второго ряда проставлены в партитуре.

4

(123) — (123c)

струн. + спорадические  
челские включения дерев.  
и меди. в чередовании.

*f*

5

(124) — (124c)

струн. потом — дерев.  
+ труба + ф-но.

*f*

6

(125) —

струн. (континуо:  
 $p < f > p \dots$ )

*f*

7

(126) —

струн., дерев.,  
ф-п.

*f*

8

(127) — (128)

медн. + ударн.

*f*

9

(129) — (131)

Контрпункты групп: медн.  
+ дерев. + струн

*f*

10

(132) — (133)

чередование групп:  
дерев., ф-п. + чел. +  
ударн., струн.

*f*

11

(134) —

медн. + ф-п.

*f*

12

(135) — (138)

струн. (постоянно), потом  
последовательно: дерев. + ф-п  
медн.; стремление к Tutti.

*f*

13

(139) — (144)

туттийные контрпункты  
групп (кроме ударн.).  
Туттийная фаза с неполным  
тутти в каждый момент звучания.

*f*  
Предникт формы

14

(145) — (150)

Полное Tutti с подавлением  
ударных в 146. Дискретное  
Tutti; в 147 - 150 — переход к  
постыкту в зоне генералы. кульм.  
*гипер-f*  
Кульминационное плато, ритм форм

15

(151) — (152) — (153)

С.Р.  
контрпункт всех групп и Tutti.

*p гипер-f*

16

(154) — (157)

торможение ритмоэнергии через  
дискретное ритмо-остановку струн-  
ных — Tutti

*p*

Постыккт формы — (settling)

17

(158) — (159c)

Tutti;  
+ духовые

струн.  
струн.

*f*  
1-я фаза коды

18

(159) —

Сб. + Vc.

*fff*  
2-я фаза коды = заключение

Coda

В приведенной схеме «Direct» из Второй симфонии Лютославского все указания на участие различных инструментальных групп оркестра требуют комментария. Разные группы оркестра периодически включаются, выключаются и в разных фазах формы выступают в различные отношения друг с другом. Важно, что каждое указание на участие той или иной группы инструментов означает одновременно полное обновление материала (не говоря уже о контрасте интонационных структур в группах). Постоянным остается лишь принцип ритмической полифонии, служащей чаще всего сонорному гипермногоголосию. В подобных случаях элементарно сочетаются либо ритмомонофонические фигуры, либо высотно усложненные (но неиндивидуальные) ритмофигурации. Удержанными также оказываются преобладающая ритмическая пульсация и природа слагаемых линий: они всегда строго экстенсивны.

Проблема повторений (остинатных, либо возврата материала на расстоянии) в континуально-эволюционной форме с профилем векторной волны требует особого обсуждения. В «Direct» Лютославского мы видим полный отказ от какой-либо точной повторности (исключая эпизодические ротационные вращения ритмотивов в линиях). Однако художественный опыт второй половины XX века предлагает прямо противоположное решение континуально-эволюционного развертывания типа волны. Имеется в виду привлечение полиостинатной техники и приемов из области так называемого «музыкального минимализма» в условиях развертывания крупноформатной композиции симфонического типа.

Как известно, полиостинатность подразумевает не только наложение различных остинатно организованных линий или пластов. Форма, которая базируется на полиостинатности, в ходе развертывания выстраивает цепь фаз, каждая из которых устроена по принципу полиостинатности. При этом разные элементы, слагающие полиостинатное целое в *инициальных* фазах, имеют разную продолжительность жизни в форме целой композиции. Некоторые из начальных элементов удерживаются остинатно в объеме нескольких фаз и даже крупных разделов формы. Более того, полиостинатная техника позволяет на расстоянии возвращать отдельные ос-



тинатно развернутые структуры, причем возвращать точно, но всегда помещая подобную респизу в новый целостный контекст полиостиннатных контрапунктических связей.

На первый взгляд есть нечто парадоксальное в сочетании континуальной эволюционности и полиостиннатности (особенно в ситуации построения длинной динамической волны). На самом же деле полиостиннатность идеально обеспечивает диалектическое единство ступенчатости и текучести формы, акцентируя при этом последнюю (в силу указанных особенностей самой техники). Действительно, каждая следующая фаза — это следующий период полиостиннатного развертывания, определенная ступень, обозначенная в оркестровой ткани тембровым обновлением, новым оттенком сонорности. Вместе с тем, в силу разномасштабности составляющих элементов, отдельные остинатные фигуры получают возможность перетекать через границы фаз, меняя при этом свои динамические характеристики (в сторону *crescendo* или *diminuendo*). Естественно, на сохраненные элементы налагаются новые, или обновленные старые, или новые комбинации уже звучащих элементов. Словом, перед нами вариационный процесс, который, однако, не складывается в ощущение собственно вариационной формы. Мы слышим именно континуальную эволюционность как текущее непрерывное движение, устремленное к вершине волны и последующему рефлексивному завершению.

Форма «Direct» Лютославского представляла собой единую волну. Но это часть циклической композиции. В случае же построения крупной моноформы симфонического плана количество подобных волновых восхождений может быть большим. Целостная структура может оказаться усложненной. Она может содержать вступительный, контрастно оттеняющие, заключительный разделы, сохраняя при этом приоритетную роль континуально-эволюционного волнового развертывания.

Ярким примером такого рода композиции служит Пятая симфония А.Тертеряна. Эта монокомпозиция состоит из четырех разделов: вступительного (формирующего основные элементы тематического фонда — до ц. [1]); первой (главной) волны, содержащей свою генеральную кульминацию и спад, — [1] — [32]; каденции экзотической армянской

кеманчи — [33] и второй волны, также имеющей свое кульминационное плато и постепенный динамический откат, убывание в сторону полного затухания энергии — [34] — до конца. Разделы эти несимметричны, начальная макрофаза вообще весьма лаконична, так же как и каденция смычков кеманчи.

Две крупных динамических волны, объемлющих основное время симфонии, также несимметричны. Первая занимает больший объем и восходит к полному *tutti*. Вторая волна исключает участие струнных на этапе динамического восхождения и включает их в постыктовой финальной макрофазе. Однако кульминирующая динамика второй волны поддержана магнитофонной записью больших колоколов (подаваемой в режиме *гипер-ff*) и мобилизацией динамического ресурса группы ударных. Еще одна деталь: соединительная между 1-й и 2-й волнами каденция кеманчи объединяется через педальный тон *as* с фазой затухания первой волны и фактически является ее продолжением. Восхождение к кульминации охватывает большое время ([11]–[26]). В [27] наступает переломный момент и начало динамического ниспадения ([27]–[32]). Очевидно, что процесс затухания энергии намного короче процесса ее накопления. Каденция кеманчи призвана не только остановить действие и погрузиться в медитативную статику, но и уравновесить (во времени) волну динамического восхождения.

Упомянем здесь, что все случаи волнового движения формы в условиях опоры на *мелодический* тематизм неизбежно приводили к господствующему ощущению именно вариационности, и даже конкретно — вариационной формы, прямо производной от классических образцов. Если вспомнить 3-ю часть Восьмой симфонии Шостаковича, где также две волны восхождения, различие становится очевидным. Индивидуализированные мелодические *initio*, периодически возвращаясь, дают отчетливое ощущение вариационной формы (в данном случае с *organo ostinato*). То, что Тертерян не обращается к мелодическому тематизму и раскрывает семантический ход формы через систему сонорных значений, определяет восприятие. Здесь довлеет постепенная, последовательная эволюционность. Не контрастность (то есть развитие в виде системы словов, острых рубежей,

«ступеней»), а именно *постепенная эволюционность*. И это при том, что фазы развертывания формы (которых, к примеру, в движении первой волны 17, а с каденцией — 18) имеют рубежи, отмеченные в определенном смысле ступенчатым изменением краски. Благодаря объединению упомянутой каденции с постыктом 1-й волны признаки традиционной контрастно-составной стыковки чрезвычайно ослабевают и целая форма воспринимается как непрерывный ход монокомпозиции, где цикличность поглощена непреодолимой тенденцией к слитности. В этой ситуации переход от каденции к финальной, более краткой (но динамически более высокой) волне воспринимается как стремление достичь высшего кульминационного порога (подобное, кстати, и в 3-й части Восьмой Шостаковича).

Перед тем как привести схему фазовой структуры формы Пятой симфонии Тертеряна, укажем основные элементы тематического фонда этой композиции:

75

А. Тертерян. Симфония №5.

Музыкальный фрагмент из Симфонии №5 Арама Тертеряна. Показаны первые два тематических фрагмента (Тем. а¹ и Тем. а²) с нумерацией тактов (11, 32, 40, 48) и обозначениями инструментов (V-ni I, V-ni II, V-la, V-c., C-b.).

Монофонич. педаль на одном токе = 3л.  $b^1$

В 113 [9] [J-66] Стереомонофония (деревя.) = 3л.  $c$  [8-10]

Ob. I II

Cl. picc (Es)

Cl. (B) I II

*p*

3л.  $d$  Монохромный остинатный канон

[14-19] и

г н [15] [J-66]

[28-30]

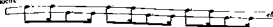
I

Flg. II

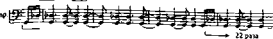
III

*f*

Д  
из [3] 1н. e  
Pandoce



e 1н. f [22] → [28]  
Tempo  
etc  
22 раза



Дл. 8 Монохромное остинато (ритмическое)

Ж [23] - [28]

Tr-be  
I  
II  
Tr-ni  
I  
II

3 [35] - [38] 3л. h

etc. + Campana noise (от [36]) + Campana.  
Фонотрагма ([37]-[40])

Элемент *bt* — педальная монофония (тянущийся тон *as*) — привлекается дважды и всегда у V-ni II: во вступительном разделе и в каденции кемакчи ([33]). Монофония кемакчи (3л. *bt*) тоже на *as* и во вступительном разделе, и в каденции («размытое» *as*, вращения вокруг *as*), и в заключении. Но монофонии кемакчи придан отдельный буквенный индекс не только в связи с острой специфичностью тембра, но и в связи с ритмической раздробленностью линии: *as* →



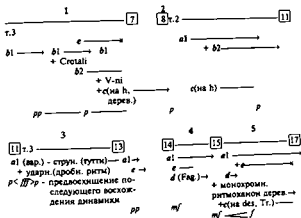
или *as* →

Гораздо большую роль играют стереомонофонические комплексы, показанные в примере 77в. Это элемент с — важнейший компонент полиостинатных структур на всем протяжении формы. В примере 77в показан лишь один тембровариант устройства стереомонофонических педалей. В дальнейшем по этому образцу и подобию строятся стереомонофонические комплексы у труб на *des* ([16]—[29]: эта педаль пронизывает, по сути, все пространство 1-й волны), у дерева на с ([18]—[29], то есть тоже охватывает большую часть подъема и спада 1-й волны), у медных и дерева на *des* во 2-й волне ([34]—[45] — почти до самого конца 2-й волны и симфонии); с и. [40] в постыктовой зоне возникает стереодиафония *des* — *d*, лишь усложняющая монофонию *des*. При-

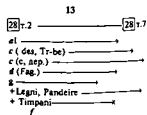
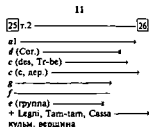
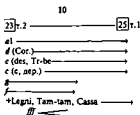
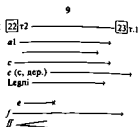
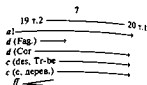
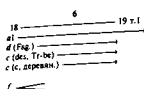
мер 77г представляет элемент d — монохромное каноническое остинато, его первый (и важнейший) вариант (группа фоготов). По этому образцу и подобию строится в дальнейшем бесконечный монохромный канон у валторн ([19]–[22]), который подхватывает канон фоготов. По этому же принципу построен канонический пласт у деревянных на основе ритмоподвижных мотивных вращений в [15]–[17] и у труб на протяжении всего восхождения к кульминации 1-й волны (см. пример 77ж). Сюда следует добавить остинатные формулы ударных (см. 77д, е, ж, з, к), уточнив, что элемент е (темброритм Pandeire) — единственный случай дискретного остинато (он появляется спорадически в восходящем движении 1-й волны).

В результате схема фазовой структуры этой монументальной монокомпозиции может выглядеть следующим образом<sup>4</sup>:

#### А. Тертерез, Пятая симфония



<sup>4</sup> Знак —> означает продление непрерывного остинато; знак —> означает прерывание остинатного присутствия конкретного элемента фактуры.





14

[28]т.8 ————— [29]т.1

al —————→

c (des. Tr-be) —————→

c (c. дерев.) —————→

d (Fag.) —————→

g —————→

+ Legni, Pand. —————→

f —————→

15

[29]т.2 ————— [29]т.10

al —————→

c (des. Tr-be) —————→

c (c. дерев.) —————→

d (Fag.) —————→

+ Tam-lam —————→

+ Legni, Pand. —————→

mf —————→

16

[29]т.11 —————→

al —————→

c (des. Tr-be, dim.) —————→

d (Fag.) —————→

mf —————→

17

[30] ————— [32]

al —————→

d (Fag.) —————→

fff p = bl (as) — ppp

18

[33] —————→

bl —————→

bl (разв.) —————→

ppp

каденция кемакчи

19

[34] —————→

c (des. дерев., медн.) —————→

subito ff c glass. медн.

20

[35] —————→

c (des. дерев., медн.) —————→

h —————→

ff

21

[36] —————→

c (des) —————→

h —————→

+ Campane russe

ff

22

[37] ————— [38]

c (des) —————→

h —————→

+

Campane russe —————→

Campane magnetofone —————→

купы. плато

23

[39] ————— [40]

al2 —————→

c (нар.) = диффузия des-d) —————→

дерев. + Cor.

sub. p pp —————→

fff

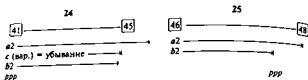


Схема наглядно раскрывает технику полиостинатного развертывания. Для обозначения границ новой фазы достаточно введения или выключения одного-двух остинатных элементов. При многопластовой структуре ткани композитор каждый раз стремится сохранить большее число остинатно контрапунктирующих элементов по отношению к элементам обновления (исключение составляет лишь переход от 4-й к 5-й фазе, где сразу происходит активное накопление оркестровой массы). Но фазы 4–5 — инициальный этап волнового восхождения, и в дальнейшем все происходит на основе сугубой постепенности. В схеме знак  $\rightarrow$  означает продление в следующую фазу; знак  $\rightarrow$  означает прекращение действия данного элемента в системе полиостинатных наложений. Если говорить о повторности вообще, то здесь она выражена на двух уровнях: 1) остинатное дление монохромных (то есть не меняющих своей окраски) педалей и монохромных бесконечных канонов; 2) экстенсивная структура линий-голосов, предназначенных для канонического движения (то есть опора на внутрелинейную остинатность), ротационно-вращательная структура полифонических линий.

И вместе с тем господствующим ощущением оказывается именно континуальная эволюционность, изменчивость каждого следующего этапа формы. Чередование фаз совершенно исключает точные повторения, поскольку полиостинатные комбинации с прибавлением или убыванием различных элементов меняют целостную интонационную структуру. Единственный момент точной репризности связан с возвращением элемента d (Fag.) — монохромного бесконечного канона трех фаготов. Он присутствует сначала в фазах 4–7, потом исчезает и возвращается в постыктовых фазах 13–17. Однако схема показывает, насколько различен контрапунктический и динамический контекст интонационного целого в первом и во втором случаях. Ощутимая эволю-

ционность от фазы к фазе таит в себе «интригу ожидания» и предпосылки для столь желанных появлений «элементов неожиданности».

Передача остигато длимого материала от фазы к фазе — важнейшее средство, обеспечивающее единство формы. Но существует и другая объединяющая сила, с помощью которой, в частности, преодолевается цезура перед второй (финальной) волной. Это опорные центры, главные монофонии формы — *as*, *des* и *c*. Устой *c* и *des* вообще утверждаются как раздвоенная «тоника» на протяжении всего хода первой волны (см. наложение эл. *c* (*des*) на *c* (*c*) в [18]–[29]). Если сонорно-педальный комплекс *a* включает 12 звуков, то финальная педаль — *b*: *c* - *g* - *des* - *d* - *as* - *e*. В этом созвучии *c* — в басу (5 дублировок), *g* (6), *e* (4), *as* — 1, но потом он выделяется тембром кеманчи; *des* поддержан диффонией деревянных и *d* — закрашивающий тон (1 дублировка). Таким образом финальное движение «собирает» самые существенные опоры, сжимает в кластерное пятно, в котором просвечивает до-мажорное трезвучие. На него фактически может быть наложено трезвучие *des-e(jes)-as* по принципу однотерцового родства. Характерно, что закрашивающий тон *d* в конце выбывает из звучания флейт.

Вторая волна — это, в сущности, поднимающееся плато, ибо начинается subito *ff* после каденции кеманчи и цезурной паузы. Эффект соединенности разделов заключен именно в следовании устоев: *as*, завершающий каденцию, логично сменяется стереомонофонией на *des*, который звучит до самого конца.

Итак, Пятая симфония Тертеряна убедительно показывает возможность достижения континуально-эволюционного развертывания векторного типа на основе полиостинатной техники. При большом количестве реальных, интонационных обнажаемых тематических элементов, комплекствующих полиостинатную ткань, здесь также действует некий совокупный «центральный элемент», являющийся конструктивно-несущим стержнем формы: главные монофонические опоры; строгая 12-звучная основа комплектации ткани на протяжении первой волны; строгая 6-звучная комплектация нисходящего этапа 2-й волны и строгая монофония (*des*) всех высотно настроенных инструментов на восходящем этапе 2-й волны. С учетом каденции кеманчи получается

ясный план композиции с точки зрения количественного звукового насыщения ткани: 12, 2, 1, 6. Конечно, это чисто конструктивный показатель.

Казалось бы, кроме остигатной техники, мало что объединяет эту форму с традиционными началами. Но даже остигатность здесь почвенно принадлежит XX веку и генетически восходит к опыту Стравинского, минуя при этом какие-либо подражания. Профиль волны говорит о действии формулы  $i-iii-i$ . Формула эта отчетливо реализуется дважды. Однако на уровне целого она также ощутима, поскольку автор прибегает к аллюзии репризности в макромасштабе: позврат кластерной педали струнных. Но это именно «эхо идеи», а не сама идея. Кластер здесь уже 6-звучный, и фиксирует он начало коды, а не развернутой репризы. В сочетании с тембром ксманчи возникает аллюзия обрамления. Это минимое обрамление на самом деле — новый (конечный) этап эволюционности. Феномен обрамления формы, в которой преобладает континуальная эволюционность, упоминался выше и еще будет рассмотрен в дальнейшем. Сейчас же зафиксируем важнейшую подробность: техника остигатной повторности, ротационное вращение элементов в экстенсивных линиях, минималистская лахонизация матернала (вплоть до обширных монофонических зон звучания), «бесконечные» каноны и педали — все вместе они являются прекрасным основанием построения континуально-волновой композиции, делимой на крупные, но несимметричные разделы формы.

Схема Пятой симфонии Тертеряна обнажает технику фазовой рубежности, которая в произведениях такого рода всегда связана с новым наклонением тембросонорной краски. В рассмотренной композиции зафиксировано 25 фаз. Каждый из них — достаточно обширный отрезок звучания. Иная картина может возникнуть в ситуации монотембральной, когда композиция адресована одному инструменту, а техника минимализма мобилизована еще более активно. В этом случае континуально-волновой тип формы может вовсе избегать ясно выраженных крупнофазовых членений. Все движение формы (как по восходящему вектору, так и по нисходящему) может опираться исключительно на дробнофазовую пульсацию, не конфликтующую с тенденцией к абсолютной слитности. Принцип опоры на остигатность

также оказывается ключевым, поскольку плавное, полностью лишенное ступенчатости восхождение и ниспадение молны подразумевает общую экстенсивность (то есть инертистную остигнательность). Такая цельная, единая в инертистности волна вместе с тем в каждом следующем шаге развития содержит интонационное обновление. Специфика экстенсивности, выстраивающей движение волны, заключается в том, что на нее налагается неуклонная (рассчитанная) система динамического роста или спада. При этом накопление динамики осуществляется двумя методами – через нарастание собственно громкостной динамики и через неуклонный рост фактурной массы, постепенное количественное прибавление (убывание). Эффект плавности в нарастаниях (спадах) достигается посредством *постепенной стабилизации* новой фактурной формулы. Все последующее выводится из непосредственно предшествовавшего, а также из «центральных» звукоструктур, определяющих главный принцип оформления ткани на всех этапах формы.

Впечатляющим примером континуально-волновой формы, лишенной крупнофазового синтаксиса, является масштабная композиция Н. Корндорфа «Ярило». Эта композиция воплощает сложно выраженную и подчеркнутую постепенную эволюцию типа «волны». Название в данном случае полностью определяет звукосемантическую канву-программу: ярило восходящее, ярило в апогее и ярило заходящее. Это пантеистическая звукометафора, символизирующая пробуждение природы, ее полуденное буйство и закатное успокоение. Здесь все подчинено идее постепенности, отвергающей всякую ступенчатость, когда эволюционно достигаются все новые и новые качества. Постоянно действующая техника вариантной повторности осуществляется в ситуации дискретных *ostinati*. Последние действительно повторяют инициальные элементы, но минимум один из параметров меняется при каждом повторе. Постепенно накапливается некая «критическая масса» таких изменений, отменяющая первые инициальные формулы. Рождаются новые предложения для остигнательной повторности, выросшие, однако, из прежних. Вся эта эволюционность связана с волновым динамическим изгибом, а потому направлена на постепенное накопление или убывание фактурной мас-

сы, ритмической плотности в линиях, частоты комбинаторных смен мотивных элементов в ходе свободно-остинатных ротаций материала.

Форма «Ярила» полностью лишена какой-либо репризы на расстоянии. Но вся она насквозь тематична в смысле привязки к центральному конструктивно-тематическому элементу. Последний формируется в первых фазах движения и складается из четырех значений: 1) начальных трех созвучий, содержащих тоны *h - cis a - gis fis - e* (из этих созвучий в дальнейшей системе *ostinati* основную роль играет первое); 2) итоговой верткали начального развертывания (*e-fis-a-gis-h*), производной от первого *initio*; 3) постепенно реализуемой тенденции к 12-тоновому наполнению звукового пространства; 4) экспозиции основного интервального ресурса для дальнейшего развертывания формы. Вот первые две фазы этого сочинения:

Н. Коридорф. «Ярила»

76 *♩ 96 Non rubato*

*Ped sempre p sempre*



В примере обрамлены два основных элемента, служащих строительной основой последующего движения (вплоть до предъиктовых звучаний, выводящих звуко-состав из пределов 6-звучия и постепенно достигающих 12-тоновости). В примере также отмечены буквенными индексами элементы, которые в дальнейшем объединяются в систему долгих ротационных вращений. Они создают ход формы, экстенсивной в конструктивных признаках, но предельно интенсивной в смысле динамическом.

После цитированного фрагмента вступает фигуративное движение. Первая фигурация появляется уже в цитированном материале (см. 5-ю строку примера 76) и синтезирует оба обрамленных элемента. В дальнейшем все фигуративные микрофазы (мотивы) являются вариантами друг друга, никогда не повторяясь точно. И все они — производные от отмеченных выше формул:

77



Динамическое восхождение волны от *pp* к предьикто-  
вым динамическим состояниям происходит исключительно  
с помощью остигатной техники. Пример 77 показывает ос-  
новные элементы, чередующиеся в остигатных вращениях  
(они помечены индексами *a, b, c*). Элемент *a*, сохраняя ритм,  
обретает чисто фактурную эволюцию, постоянно «утолща-  
ясь» и постепенно захватывая все звуковое пространство.  
Для наглядности приведем эти фактурные сдвиги:

78 *a*<sup>2</sup>

б *a*<sup>3</sup>

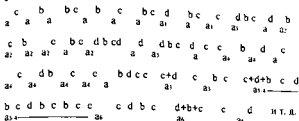
в

г *a*<sup>6</sup>

д *a*<sup>10</sup>



В примере 78а показан элемент *d*, который также включается в совокупность мотивных структур для остинатных чередований. А весь ход этого остинатно-волнового полъема может быть выражен схемой, часть которой (от *salto*  $\lambda = 96$ ) приводим:



Появление каждого нового варианта *a*, переходы от *a* к *a*<sub>1</sub>, *a*<sub>2</sub>, *a*<sub>3</sub>, *a*<sub>4</sub> и т. д. обозначают новые фазовые рубежи формы. Однако никакой рубежности в восприятии не возникает. Композитор тонко регулирует введение каждого нового «уталшения», комбинируя многотоновые созвучия с унисонным и секундовым движением, легко отступая на время назад (скажем, от *a*<sub>5</sub> к *a*<sub>4</sub> с последующим переходом к *a*<sub>6</sub> и следующими отступлениями). Это работает на постепенность. Лишь по достижении условного Tutti гипермногоголосие, близкое кластерным эффектам, захватывает приоритет. Таким образом возможная ступенчатость тщательно камуфлируется.

Схема показывает важную подробность техники развертывания динамически векторной формы на основе остинатно: постепенное спрессовывание элементов во времени, наложение их и взаимопроникновение. В дальнейшем ходе формы к этому добавляются убывания отдельных элементов ротационного вращения (*b* и *d*) и вертикально-подвижные перестановки элементов *a*<sub>10</sub> и *c*, которые попадают в нижний регистр. Вся предъиктовая зона построена на ритмических фигурациях, которые *также постепенно* зарождаются в недрах туттийного провозглашения элемента *a* посредством вклинивающихся дробно-ритмических монофоний и постепенного оттеснения элементов *a*<sub>10+9</sub>, полностью

завладевая движением. Столь же *постепенно* вводится микрофонное усиление, призванное восполнить звончатую прозрачность фактуры. Апогей усиления приходится на генеральную кульминацию, в ходе которой комбинируются элемент *а* с ритмофигурациями. Так же *постепенно* микрофонное усиление выводится из действия.

Вся макрофаза убывания (динамический откат волны) также последовательно остигнута и опирается на сугубо экстенсивные структуры. Но конкретные интонационные элементы, предлагаемые для линейной ротации и комбинаторных перестановок, здесь уже другие. Кроме остигнато повторяемых ритмофигуративных формул, похлябает дробный стук на зажатой струне  $f_3$  и квазирефренная восходящая фигурация триолями. Последняя произведена от начальных *initio* и, *постепенно* приближаясь к завершению, становится главенствующей. Наконец, добавляется магнитофонная дублировка реального звучания фортепиано с опозданием на 10 секунд (этот стереофонический квазирубж обозначает финальный этап композиции). Бесконечный канон коды сохраняет принцип предыдущего развертывания — *постепенное* отсисывание остигнато вращаемых элементов, отсисываемых новообразованиями. В данном случае магнитофонная запись заключительного этапа композиции отсисывает реальное звучание фортепиано и завершает сочинение.

«Ярило» Корндорфа — произведение уникальное, и форма его — единственная в своем роде. Тем более интересно обозначить универсальные признаки техники становления континуально-эволюционной формы волнового типа в условиях монохромного еонорного поглощения. Признаки эти следующие: 1) привлечение техники экстенсивной внутрилинейной остигнатности, генетически восходящей к опыту раннего Стравинского, но по-новому развитой (сообразно конкретному интонационному материалу); 2) принципиальное отсутствие репризы на расстоянии, отказ даже от аллюзий и намеков на репризность, опора на принцип абсолютно непрерывного эволюционирования; 3) техника постепенного усложнения остигнатных элементов, полное преодоление ступенчатой рубежности в восприятии; 4) макрофазы фор-

мы могут быть обозначены лишь с большой долей условности, поскольку техника плавного перехода достигает здесь своего высшего выражения — слитности (в данном случае можно условно обозначить 6 макрофаз: начальную (квази-экспозиционную), два этапа в ходе восхождения, кульминационное плато, волну ниспадения и условную ходу (от магнитофонного канонического дублирования); 5) техника постепенного отстранения и выключения ранее остинатно вращаемых элементов, их постепенное вытеснение новыми (использование репититивной техники, могущей придалкаться в значении основного принципа продвижения формы).

Мы рассмотрели несколько образцов формы, основанной на континуальной эволюционности векторно-волнового типа. Однако крупные монокомпозиции континуально-эволюционного типа могут строиться на основе нескольких и весьма контрастных формообразующих принципов. В этом случае векторно-волновой тип континуально-эволюционного развертывания может образовывать какой-либо раздел композиции, где в целом господствует континуально-контрастный тип развертывания формы. Последний может к тому же сотрудничать и с контрастно-составным принципом. Ниже мы обратимся к подобным структурам.

### **Отражение сонатного и контрастно-составного принципов в крупных монокомпозициях континуально-эволюционного типа**

В разделе, посвященном сонатной форме, затрагивалась проблема воздействия континуально-контрастного принципа на трактовку сонатной формы. Разумеется, имелся в виду опыт XX столетия, и приведенные выше примеры показывают взаимодействие сонатности и континуальной контрастности в ситуации очевидного главенства все-таки сонатного принципа. Здесь же мы рассмотрим вопрос о взаимодействии названных сил в условиях гегемонии континуальной контрастности и, что особенно важно, — в ситуации становления крупной монокомпозиции.

Развернутая монокомпозиция симфонического типа лишь в редких случаях ограничивается каким-либо одним видом континуальной эволюционности. Даже в рассмотренной выше Пятой симфонии Тертсряна, где несомненно господствует принцип динамической волны, существенную роль играют различные оттенки привлекаемой техники: зона статического (медитативного) дления (хаденция кеманчи), контрастный слом после кульминационного апогея второй волны к *pp* коды, контрастные сопоставления начальной фазы, после которой начинается долгое динамическое восхождение первой волны. Да и самих динамических волн в симфонии две, притом весьма различных по интонационной структуре. Таким образом, здесь господствующий континуально-волновой принцип осложнен, в сущности, ступенчатой контрастностью, действующей на уровне макроформы. Отмеченные в схеме разделы формы, несмотря на технику плавного перехода, соотнесены как весьма контрастные данности (медитативная каденция вообще выделена как полярное качество). Цезура перед началом второй волны и *subito ff* наводят на мысль об отражении контрастно-составного принципа формообразования, столь органичного для крупной монокомпозиции. Противоречит этому лишь ощущение абсолютной подчиненности всех этапов формы центральному конструктивно-тематическому элементу.

Практика второй половины XX века в большинстве случаев предлагает более сложные формы преломления континуальной эволюционности. И здесь важнейшим обстоятельством является, с одной стороны, взаимодействие названных принципов с традиционными формообразующими силами (прежде всего с сонатностью и контрастной составностью), с другой — вовлечение в пространство моноформы разных типов континуальной эволюционности (при конечно господстве контрастной ее разновидности). Крупная нециклическая композиция («моноформа») чаще всего естественно тяготеет к гиперсонатным принципам формообразования. Вместе с тем в случае активного подключения континуальной эволюционности сонатная форма оказывается недостижимой в своей полной и отчетливой реализации. Чаще всего она проступает в виде инициально-экспо-

зиционного импульса — через введение контраста, воспринимаемого как побочный материал. Однако целый перечень качеств обычно сообщает об определяющем участии перманентного контрастирования в построении макрокомпозиции: 1) скользящая система интонационных мутаций; 2) возможное введение новых контрастных сопоставлений; 3) отсутствие традиционных разработок, изобилующих узнаваемыми повторами; 4) отсутствие репризы какого-либо материала в классическом виде и уж конечно полное отсутствие репризы сонатного типа, замена ее (по возможному местоположению в форме) новым материалом, получающим свой эволюционный рост; 5) введение жакрового контрастирования через цезурный момент (что напоминает о генетической цикличности крупной композиции симфонического плана). Континуально-контрастный принцип может выразиться через сквозное свое действие на целом пространстве формы вплоть до ее окончания. Однако возможны и случаи интонационного обрамления (впрочем, всегда вариантного, но узнаваемого в приближенном семантическом тождестве). Заключительное обрамление объемлет конечную фазу формы — коду, но все, звучавшее до нее (то есть основное время композиции), подчинено господству континуально-контрастного развертывания. Интонационное обрамление чаще всего привлекается в случаях отражения сонатного принципа (обычно в виде инициального соотношения главной и побочной сфер и иллюзии традиционного начала разработки). Обрамляющая кода в этих случаях не выполняет сонатную репризу, но предстает в значении ее атавистического отзвука.

Крупная нециклическая композиция (условно названная нами моноформой) нередко на разных этапах становления включает различные типы континуальной эволюционности. Наряду с господствующим перманентным контрастированием, которое обычно действует не только на уровне макроформы, но служит также основой отдельным фазам ее становления, могут привлекаться и волновой, и статичный типы эволюционности, равно как и различные виды техники (от комплементарно-сонорной полифонии на основе свободной линейности — до серийного развития и

различных полиистинатных структур). Нерегламентированной в подобных случаях оказывается также и собственно семантическая сторона перманентного контрастирования. Здесь может действовать техника постепенного интонационного обновления чередующихся структур (при том, что уровень контрастирования может быть весьма различным: от предельного родства на основе производности до полярных сопоставлений). Но может действовать и принцип перманентного сохранения семантических характеристик сопоставляемых интонационных полей (при этом структурные характеристики постоянно меняются). Обратимся сначала именно к этому типу континуально-контрастной композиции, отразившей одновременно принцип сонатности.

Рассмотренная выше Шестая симфония Г. Канчели была привлечена нами как образец формы, полностью подчиненной континуально-контрастному принципу. В отличие от нее Пятая симфония Канчели основана на взаимодействии континуально-контрастного и сонатного принципов при очевидном преобладании первого.

Пятая симфония, подобно Шестой, также сохраняет систему чередования полярно разведенных и предельно контрастных семантических полей: медитативные зоны *pp* и яростная энергетика зон *ff*. Инициальные тематические элементы подобны тем, что имели место в Шестой симфонии. Они также претерпевают свой путь эволюций, постепенно меняя начальный структурный облик и развиваясь в направлении укрупнения зон действия начальных *initio*. Приведем для наглядности основные тематические элементы этой симфонической моноформы.

#### Г. Канчели. Симфония №5



Зн. *b* Flati

Archi

*p*

Fl. alto (G)

Зн. *c*

*pp*

11

Cor (F)

Зн. *d* (продле от C)

*ff*

15

Fl. II

Зн. *e* (продле от C)

*ppp*

17

Fl. alto (G)

Зн. *f*

*pp*

21

Fl. alto (G)

Зн. *g* (продле от e + f)

*p*

28

Fl. II

Зн. *h* (отражение e)

*pppp*

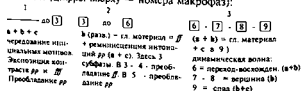
*mf*

*f*

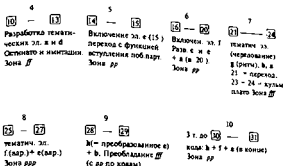
Нетрудно заметить, что, в сущности, начальный элемент а включает все характеристики высотного строения линейного движения формы. Отметим: 1) секундовое движение в среднем голосе *semplo* (что предвосхищает элемент с); 2) репетиционный повтор звуков (он отразился в элементах g и d); 3) фигурацию 64-ми, из которой вырастает элемент b (*ff*). И все же элементы b и c можно выделить в число основополагающих *initio*. Элемент b обнажает важнейший контраст — *ff*, а c связан с рефренным тембром флейт. Последний служит прямым прообразом элементов, являющихся в ходе развертывания формы и значения новых, но производных. Они подкрепляют эффект перманентного контрастирования еще и со стороны материала, не нарушая единства целого. Важно и другое: инициальные элементы a и b многократно повторяются (особенно b), постоянно меняя структуру, но сохраняя отправной семантический контур. Элемент b — это единственный строгий материал для развертывания всего семантического поля, связанного с эффектом «иротного фортиссимо». И развивается он абсолютно тем же способом, каковой наблюдался в Шестой симфонии: это система свободных мотивных расширений туттийного пращаемого движения 64-ми в ритмическом и высотном унисоне, образование гипермотивов. В зоне кульминационного плато (23—24) возникают дробно-ритмические репетиционные повторы звуций (развитие репетиций в элементе a). Элемент h — единичный, который добавляется зоне *ff* (но изначально он принадлежал зоне *pp*).

Форма Пятой Канчели (подобно Шестой) — фазовая, то есть явственно состоит из ряда макрофаз, границы которых отмечены либо динамическими, либо тембральными, либо инициально-тематическими знаками.

Вот схема фазового членения формы Пятой симфонии Канчели (цифры вверху — номера макрофаз):







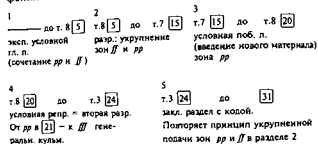
Нетрудно заметить, что тематические элементы *d*, *g*, *h*, по существу, действуют только в своих фазах. Это относится и к элементу *f*, который становится основным инициально-мотивным рельефом условной побочной сферы. Этот элемент лишь вскользь вспоминается в ц. 25 и в коде. В результате все этапы, связанные с полной статикой медитативного погружения (зоны *pp*), предусматривают обновление материала по принципу континуальной эволюционности. Однако обновление это не взламывает семантическое пространство, определенное элементом *e*. Зоны же *ff*, в сущности, «моноинициальны» (развитие *b* — главный источник дления этих пластов, и здесь мотив *b* включается в ритмофигуративное движение от четырех — восьми до нескольких десятков тонов). Лишь однажды ритмофигурации уступают место репетиционным ритмоунисонам (на гребне генеральной кульминации) и обогащаются мотивом *g*.

Но есть в этой композиции одна специфическая подробность. Элемент *a* используется в значении лейтмотива симфонии, повторяемого множество раз на манер рефренных повторов. При этом он никогда не меняет своего смыслового знака, но всегда меняет либо структуру, либо высотность. В первой фазе формы элемент *a* возвращается несколько раз (дабы закрепиться в памяти в качестве центрального тематического элемента). В дальнейшем всецельно возвращению этого квазирефрама оп- гда узнаваемые слухом возвращению этого квазирефрама оп-

деляют рубежи второго плана формы (второго по отношению к первому — «фазовому»). Вот порядок вариантов появления элемента *a*: 1) начало; 2) через такт; 3) через 2 такта; 4) через 3 такта в ц. [1]; 5) за 2 т. до [6]; 6) за 3 т. до [16]; 7) за 2 т. до [21]; 8) за 2 т. до [25]; 9) в самом конце звучания симфонии.

Таким образом, кроме экспозиционных 4-х возвращений *a* в первой фазе, остальные рефренные напоминания, в сущности, определяют 5 крупных разделов, соотношение которых отражает сонатный принцип (именно отражает, а не воплощает в значении очевидного и ведущего начала).

Приведем вторую возможную схему формы Пятой симфонии Канчели:



Здесь заметны признаки гиперсонатной формы. Второй раздел — это разработка, примыкающая непосредственно к I-му разделу, экспонировавшему главный материал: устойчивый признак гиперсонатной формы. Здесь намечается главная стратегия формы — укрупнение зон *ff* и *pp*.

Третий раздел, где вводится новый элемент *f* (зона пианиссимо), ассоциируется с побочной партией. Более того, перед появлением главного элемента побочной сферы дается некое вступление, где развивается эл. *e* — отдаленный аналог связующего построения, перехода к главному новому материалу. Однако разрастание этой условной побочной сферы, целиком погруженной в тишайшую атмосферу медитативной сосредоточенности, столь велико (и к тому же протекает в ситуации максимального разрежения ритмической

плотности), что весь раздел ассоциируется также с некой (тоже условной) медленной частью. Это также отражение генетического стремления гиперсонатной формы к скрытой цикличности. Четвертый раздел также открывается репринным *a*, и это единственный случай структурного приближения лейтмотива к его начальной форме. Поэтому и возникает чувство репризы. Но это ложный эффект, поскольку движение сразу же вступает в разработочную фазу, направленную к достижению генеральной динамической кульминации. Это снова переключка с принципами гиперсонатности (когда побочная сфера имеет свою примыкающую разработку). И снова ложное сходство, поскольку развивается здесь вовсе не материал побочной сферы (элемент *f*), но возвращается сверхактивная энергетика *ff* (при этом включается фактор *tempius* и кульминация служит переходом к финалу — 5-му разделу формы, который также открывается напоминанием *a*). Это последнее столкновение сверхстатички и сверхдинамики. В заключительном разделе, как и положено, происходит попытка синтезировать основные тематические *initio* формы. Добавим, что даже отраженное присутствие сонатности приводит к определенному усложнению динамического рельефа (в сравнении с рассмотренной Шеттой симфонией). Здесь первый разработочный раздел включает динамическое нарастание типа волны: [6] — восхождение динамики; [7]—[8] — вершина; [9] — динамический спад. Кроме того, начало финального раздела также содержит редчайшее для стилистики симфоний Канчели паритурное и динамическое *crescendo*.

Итак, здесь немало признаков гиперсонатной формы. И все же в живом восприятии главным формообразующим рельефом выступает континуальная контрастность. Сонатность скрыта в глубине композиционной структуры, выступая в значении дополнительного скрепляющего фактора.

Весь опыт второй половины XX века говорит о том, что монументальная нециклическая композиция может обрести удивительную пластичность в конкретном выборе пути и характера формостановления. Но это чаще случается в ситуации опоры на континуально-контрастный принцип, который оказывается более «подвижным», нежели контраст-

но-составной. Крупная моноформа очень часто стремится так или иначе сохранить знаки генетической привязанности к основополагающим признакам симфонического жанра: присутствию сонатности, цикличности, сложно выраженной вариационности и т. д. В каждом конкретном случае важнейшей заботой композитора оказывается поиск индивидуального воплощения подобной связи. Поиск этот, как правило, связан с обнаружением своего пути в построении перманентного, скользящего контрастирования. Последнее зависит от выбора господствующего принципа интонационного структурирования, от конкретной техники оформления ткани и характера контрастирования в рамках этой техники. В таких формах уже не индивидуальный мелос выступает в качестве тематического основания сквозного действия. В этой роли нередко выступает определенный тип преобладающей звукосоставности, линейного структурирования, определенный тип оформления сонора, единый и общий для целого пространства формы характер динамического контура и т. д. Рассмотренная выше Пятая симфония Канчели предлагает ярко выраженную индивидуальную подборку названных характеристик сквозного действия и демонстрирует приверженность единому типу контрастирования на протяжении всей формы. Форма этой симфонии предстает весьма ясной в восприятии и в определенном смысле даже предугадываемой в главной стратегии развития. Элемент неожиданности (непредсказуемости) коренится в деталях и конкретном временном распределении чередования всегда однотипно контрастирующих смысловых полей. Это касается большинства симфоний Канчели, представляющих в виде своеобразного цикла «варнаций на идею».

Симфонии Канчели так же, как и симфонии Тертеряна, имеют графически ясный рисунок контрастирования. Динамическая ступенчатость «subito» Канчели и пластично-волнивой ход формы Тертеряна — это магистральные характеристики стратегии разворачивания их монокомпозиций. Однако художественная практика весьма многообразна. Она предлагает также иные решения монументальных симфонических моноформ, когда в основу композиции положена

многосложно выраженная система контрастов и целостной организации динамического контура композиции. Такого рода формы вовлекают и волновой тип развертывания, и полную статику, и ступенчато-сопоставительный контраст, они могут даже восходить к жанровому контрастированию и в ходе обновлений подключать новые наклонения техники. Комплементарно-сонорная полифония, алеаторные приемы, серийность, коллажная техника могут проникать друг в друга либо образовывать различные зоны (разделы, макрофазы) на пути развертывания формы. При этом волновой тип развития далеко не всегда означает неуклонную поступательность динамических нарастаний и спадов. Здесь нередко используется система волновых подъемов на уровне макрофаз, складывающихся в длинную волну подъема (с возможным последующим спадом или без него — с переходом «subito» после кульминации). Сами эти макрофазы и даже фазы развертывания, в них входящие, могут опираться на различный материал, то есть быть в определенном смысле контрастными. Их обычно объединяет общность основных параметров техники (структура линейных развертываний, тип ритмики, организация сонора и т. д.). Даже зоны моносемантических состояний, зоны динамической статики, медитативные погружения могут содержать либо достаточно глубокую вариантность, либо откровенный контраст материалов (при близости семантики) в фазах развертывания, слагающих данный раздел формы.

Можно признать, что большинство крупных нециклических композиций («моноформ») симфонического масштаба предусматривает опору прежде всего на континуально-контрастный принцип, который на макроуровне формы поглощает иные разновидности сквозной эволюционности. Последние могут играть лишь эпизодическую роль на разных этапах становления формы. Более того, длинная динамическая волна может состоять из цепи подъемов и откатов, контрастных по материалу и даже содержащих определенную меру контрастирования внутри фаз развертывания. Такие формы могут содержать отдаленные напоминания о репризности, которые обычно уведены в глубь конструкции

и в реальном восприятии не приводят к «узнаванию в сходстве». Но столь же чисто крупные моноформы не содержат даже завуалированных ассоциаций с репризностью.

Следует учесть, что континуально-эволюционный метод формообразования в принципе не ориентирован исключительно на новейшие композиционно-технические основания. Проникновение индивидуализированного мелоса, выступающего в значении собственно тематического начала, может повлечь за собой откровенное сближение с классическим фондом форм. Идея репризности также в этой системе может оказаться весьма органичной. Все решает в конечном итоге масштаб формы, ее временной объем и стремление выйти на конкретный уровень семантической событийности. Только в пространстве крупной моноформы появляется возможность уйти из-под воздействия традиционных стереотипов и даже в условиях привлечения индивидуализированного мелоса создать ситуацию перманентной, безрепризной на уровне макроформы интонационной эволюции. И все же такие композиции нередко тяготеют к интонационному обрамлению (именно обрамлению, а не репризности в классическом понимании).

Мы рассмотрим примеры крупномасштабных континуально-контрастных моноформ с обрамлением. Они чаще всего относятся к направлению, получившему обозначение «неоромантизма». Однако сначала обратимся к форме, организованной исключительно на основе новооткрытых грамматических норм и не содержащей каких-либо признаков индивидуализированного мелоса, выступающего в значении сформулированной темы (или тематического *initio*) в классическом понимании.

Пятая симфония А. Лемана в этом плане может служить ярким примером. Это сложно организованная крупная монокомпозиция (ок. 45 мин. звучания), целиком основанная на принципе континуальной контрастности. В отличие от вышеприведенных примеров, Пятая симфония Лемана насквозь пронизана активной линейностью, более того — собственно мелодическими токами. Ближе всего к ней со стороны этого критерия «*Sinfonia larga*» Станковича, в ко-

торой, однако, время от времени появляется индивидуализированный мотив, а линейность всегда служит комплементарной сонорности. Иное у Лемана. Здесь собственно подстлует в основном дсиндивидуализированный слог интенсионного развертывания. Он несет в себе высокую меру экспрессивности, но тщательно избегает всех видов повторности как на расстоянии, так и в ходе непосредственного развертывания (например, полное отстранение симметричных секвенций, преобладание межтактовой ритмической асимметрии, уход от интервальной повторности в мотивных следованиях, неуклонно меняющийся высотный контур в тактометрических отрезках, в субфазах и фазах развертывания и т. д.). Линейные структуры здесь предстают в двух разновидностях: для экспрессивной собственно мелодической процессуальности и для слияния в комплементарно-сонорные комплексы. В обоих случаях характер линий порождает исключительно полифоническое развитие. Но в первом случае — это либо *sol*, либо система контрапунктов со строго регламентированным количеством голосов (в основном двух-трехголосие с эпизодическими расширениями до пяти голосов). Во втором случае это всегда гиперноголосие. Различие этих двух типов линейных структур еще и в том, что в первой разновидности выстраивается интенсивное развертывание мелодико-линейного движения с широким охватом интервального ресурса, богатой и постоянно изменчивой ритмикой, свободным охватом тесситуры; вторая же разновидность линейного движения тяготеет к сугубой экстенсивности, лишена внутрелинейного ритмического контраста (чаще всего это ровное ритмодвижение), содержит всякого рода внутрелинейные *ostinati*, скована в тесситурной свободе. Эта вторая разновидность укреплается ближе к завершению произведения, по мере необходимости построения кульминарующих зон (последние в принципе связаны с нивелировкой линейности, с подчинением горизонталей гиперноголосию, ритмическому унисону).

Приведем для наглядности несколько образцов линейных структур из Пятой Лемана:

[Moderato]

1  
Cor.  
(F)  
II





6

solo  
mp

Ob.

B

22

Allegro molto

V-ni I  
ff marcato

V-ni II  
ff marcato

V-le  
ff marcato

ff marcato



r

27

Cl.  
(B)

V-ni II

V-le

V-c.

con sord.

*pp*

con sord.

*pp*

Cl.  
(B)

V-ni II

V-le

V-c.

senza misura solo

con sord.

*pp*

*mf*

Cl.  
(B)

V-ni II

V-le

V-c.

Cl.  
(B)

V. en II

V. le

V. c.

Cl.  
(B)

V. en II

V. le

V. c.

29

V. en I

Canon a 11 (cnp.)

V. en I

c

Moderato

V-ni I

*p molto cantabile, dolce*

V-ni II

V-ni I

V-ni II

ж

43

V-ni I

*f*

*f*

Канон в 24 (стр. + дер.) + кластерная 12-тон. педаль медных (Tutti)

etc.

Примеры дают представление о характере линейности, безоговорочно преобладающей в этой партитуре. Во всех случаях виден высокий уровень интервальной плотности. Она обеспечивает линейную энергетику. Два последних примера демонстрируют образцы экстенсивных линейных структур. Такие линии чаще всего складываются в имитационно-каноническом гиперноголосии. Мелодические образцы в примерах а – б показывают новые наклонения техники в примерах а – б показывают новые наклонения техники интенсификации линейно-мелодического развертывания. Напомним, что опыт первой половины XX века, когда эта техника возникла и стабилизировалась, предусматривал опору на сугубо индивидуализированные мелодические интонации. В случае действия тональной логики, первые мотивные построения обычно служили материалом, от которого в ходе развития возникали производные мотивы и фазы мелодического развертывания. Это мы видим и у Бартока, и у Шостаковича, и у многих других (см. главу «Мелодия, мелодико-тематические и линейные структуры» в 1-м выпуске «Музыкальной формы»). В случае действия логики атональной (вне зависимости от того, свободная это атональность или регламентированная додекафонией и серийностью) обычно чрезвычайно возрастает роль мотива, стремящегося к острейшей ритмоинтервальной (иногда тембральной и динамической) индивидуализации, оттеняющей данный мотив от иных, складывающихся в линии. Такой мелос может называться сверхинтенсивным, поскольку обилие индивидуальных мотивных элементов приводит к гипертрофии внутримелодического контраста. В этих условиях восприятие фиксирует лишь высшую меру экспрессивности, но не успевает «оценить» индивидуальные достоинства каждого элемента. Здесь многое зависит от темпа движения и уровня интервальной плотности: сдержанный темп позволяет вслушаться в детали развертывания, а высокая интервальная плотность способна обеспечить восприятие линии именно как мелодической данности. Однако в любом случае гипертрофия внутримелодического контрастирования приводит к обратному результату – ощущению деиндивидуализированности.

У Лемана, в сущности, иная техника. Мотивные звенья (микрофазы) сменяют друг друга так же: не повторяясь и

избегая всяческой симметрии. В редких случаях возврата ритма меняется интервалика (и наоборот). Но все дело в дуализации в той мере, как это имело место у классиков первой половины века. Контуры его мотивных звеньев, как не по нескольким, они более спокойны и устремлены к слиянию. Они не претендуют на цезурную разграниченность, как это предписывает, к примеру, строгая додекафония. Текучая энергетика линий требует постоянного обновления мотивов-фаз, но при этом опирается на мягкость отличий, близость во имя слитности и неразобвенности. Производство здесь не работает, поскольку нет характерных *initio*. Мотивы объединяет общий, избранный для целой линии модус. Наибольший внутрилинейный контраст наблюдается в примере 2, где кларнетное соло символизирует предельную индивидуалистичность голоса, малагаемого в рамках коллажа на предельно обобщенный звукообраз хорального канона *à la* Палестрина. Но и здесь ни один мотивный элемент не повторяется и ни один не претендует на инициальное первенство.

Линейно-мелодические структуры приближаются к понятию мелоса интенсивного развития. Но представлены они здесь в двух разновидностях: для слияния в контрапунктические комплексы с ограниченным количеством голосов (2–5) и для долгого сольного разворачивания. Примеры *a, б*, показывают первый тип мелодических структур. Примеры *в, г* — второй. Очевидно, что и высотный и ритмический контур солирующей мелодии гораздо более активен. Но и он не приводит к традиционному мелосу с опорой на индивидуальные и закрепленные (узнаваемые в повторах) *initio*. Ротационная повторность (внутримелодическая остиантность) есть в образцах экстенсивной линейности (примеры *д, е, ж*). Но уровень индивидуализации здесь сведен к нулю. Это линии, предназначенные чисто сонорного эффекта. Подобными для достижения чисто сонорного эффекта. Лирическое трехголосие в примере *в* содержит восьмикратное повторение начального мотива на протяжении первых 4-х тактов. Возникает эффект *quasi fugato*, но лишь на момент в

виде «структурного initio», которое тут же растворяется в свободном движении голосов шестнадцатыми. Это типичный пример реминисцентного отражения классических формообразующих начал.

Примеры помогают определить совокупность устойчивых параметров формы. Последние образуют некий совокупный центр квазitemатических элементов композиции, которые сводятся к следующему. 1. Опора на описанную разновидность линейных структур, чередование которых образует систему контрастов, постоянно обновляемых. 2. Опора на 12-звучие в линейных структурах (без обращения к додекафонной технике как таковой). Нередко мелодические новообразования оформляются как строго додекафонные линии (без звукоповторов), но развиваются свободно. (Заметим, однако, что еще чаще он обращается к мелодико-линейным структурам, опирающимся на 11-звучие — см. solo CL в примере 2.) 3. Избегание слишком долгих монолинейных развертываний у одной группы инструментов. Техника передачи линейного движения из одного пласта в другой, когда долгое развертывание образуется из взаимодействия инструментальных групп (пластов). 4. Опора на кластерные гармонии. Преобладание шести-двенадцатизвучных вертикальных комплексов. 5. В кульминирующих зонах широкое обращение к комплементарно-сонорной полифонии и гипермногоголосию (особая роль отведена сонорно-каноническим структурам).

Схема этой монокомпозиции выглядит следующим образом (второй ряд цифр означает номера фаз развертывания; третий ряд — количество тактов в каждой фазе; вертикальные стрелки показывают границы макрофаз):

# А. Леман. Симфония № 5

A —————									
→ 1		2	т. 16	3	3	т. 6		т. до 5	
1	2	3	4	5	6	7		8	
26т.	20т.	15	9	6	7	9		18	
<i>pp</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>mf</i>	<i>ff</i>		<i>f</i>	<i>ff</i>
Вступ. макрофаза		Краткая эксп. волна восхождения динамики					Кульмин. плато 1-й волн		
Сог + стр.		стр. + деп. + медл. Tutti (исполн.)					Tutti (дискретное)		



**A**

1т. до <b>6</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>8</b> т.7	<b>9</b>	<b>10</b>	Molto espressivo	<b>14</b> т.10
9	10	11	12	13	14	15	16
13т.	6	6	6	19	9	34	25
<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>mp</i>	<i>pp</i>
<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>

Динамич. восхождение  
2-я волны. Стр. + дер.

Кульмен, плато  
2-я экстр. волны  
Тutti (без Tr.)

Ложное начало разраб.  
Динамич. спад.  
Стр. + дер.

Переход.  
Кульмен  
построение

**A** ————— **B** —————

<b>16</b>	<b>16</b> т.9	<b>17</b>	<b>17</b> т.16	<b>18</b>	
17	18	19	20	21	22
8т.	15	15	12	10	17
<i>p</i> ( <i>mp</i> )	<i>p</i>	<i>pp</i>			

2-я фаза перехода  
(функция вступ.  
к лоб.п.)  
Solo *Fag.* + пед.стр.

Условн. зона лоб.п. *Soli* (=дер.) + стр. (пед.)

**C** **D (Allegro molto)**

<b>20</b> ( <i>Allegro moderato</i> )	<b>21</b>	<b>22</b>	<b>23</b>	2т. до <b>25</b>	<b>25</b> т.7
23	24	25	26	27	28
10т.	10т.	31	15	8	5
<i>mf</i> ( <i>p</i> )	<i>pppp</i>	<i>f</i>	<i>ff</i> = <i>Tutti</i>	<i>ff</i> = <i>Tutti</i>	

Интерсекция (эпизод) Функция  
связки-перехода к разраб.  
Педаль всех групп  
+ *Fag.* *Solo*

Квадрат. (новый материал) 3-я динамич.  
волна восхождения  
Стр.+дер.+пед. Tutti (неполн.) Tutti (полн.)

**D** **E**

2т. до <b>26</b>	<b>26</b> т.13	<b>27</b>	<b>27</b> т.37
29	30	31	32
13т.	8	36	17
<i>f</i>	<i>ff</i> ( <i>sub.</i> )	<i>mf</i> ( <i>Cl.</i> )	<i>mf</i> ( <i>Cl.+Ob.</i> )
		<i>pp</i> ( <i>стр.</i> )	<i>pp</i> ( <i>стр.</i> )

Начало динамич. спада (откат волны)

Эпизод: отражение тенденции к скрытой  
циклическости. *Quasi Andante*.  
Стр. & 1а Палестрина

<b>F</b>						
<b>28</b>	7т. до <b>29</b>	<b>29</b>	<b>29</b> т.6	<b>30</b> т.18	<b>32</b>	<b>32</b> т.15
33	34	35	36	37	38	39
16т.	?	5	21	24	14	6
sub./f	f	ff		ff	ff(дискр.)	> pp
стр.	Tutti: стр.	Tutti	Tutti (неполн.)	Tutti (резанте)	дер. ударн. стр.	

Динамич. восхождение 4-й волны

Кульмин. плато 4-й волны

Спад динамики

<b>G</b>						
Modesto	<b>34</b> т.7	11т. до <b>35</b>	<b>35</b>	<b>36</b>	Allegro moderato	10т. до <b>37</b>
40	41	42	43	44	45	46
42т.	20	11	25	+ 5	15	10
p	mp	p	ff	ff	< + sub.pp	mf > p < f > pp < mp
стр.	стр.(пед.)+дер.(зол.)	дер.	стр.(+дур.)	стр.	стр.+Tr.	стр. + дер.
1-я часть	середина	переход-связка	квинзеприза			

Эпизод: трехчастн. квинзеприза, форма

Переход

<b>H</b>					
37(Allegro molto)	<b>38</b>	38 т.12	19т. до 39	<b>39</b>	39 т.14
<b>47</b>	<b>48</b>	<b>49</b>	<b>50</b>	<b>51</b>	<b>52</b>
4т.+30т.	11	22	19	13	40
sub./ff	ff	ff > f	f	pp	mf > pp
стр.+V-pi+Ob.			стр.(+Cl., Cor=ped.)	дер.+стр.(пед.)	
Увеличение РП и торможен.		Резкое расщеплен. и падение РП			

Динамич. восхождение

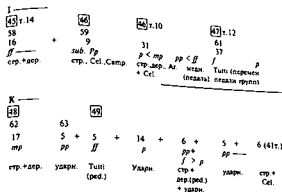
Динамич. спад 5-й волны

Заклuch. раздела H

<b>I</b>				
<b>41</b>	1т. до <b>42</b>	7т. до <b>43</b>	<b>43</b>	<b>45</b>
53	54	55	56	57
11т.	19	7	32	13
p	> pp	p	mp < f > < ff > mp	sub/f < ff
дер.стр.(пед.)	стр.+Al.+ дер.	стр.(пед.)+ дер.	Tutti*: сапог à 24(стр. +дер.), Ped.: медн.-12-тоновый кластер. Далее-стр. - 14-гол. х-хт с убыванием голосов.	дер.+стр.+

Постепенное убавление ритмичности:

Ложное сверхо: обнажение тенденции к скрытой цикличности и контрастности составному принципу; через 11 т. - включение фактора *terminus* = первый развил финала.



Второй раздел финала — двухфазная coda.

Итак, схема показывает, что Пятая симфония Лемана состоит из 10 разделов, помеченных разными буквенными индексами в соответствии с совершенно различным материалом в каждом из них. Ни о каком репризном возврате на уровне макроформы здесь не может быть речи. Единственный случай репризности на расстоянии (близком) отмечен в разделе G, где развертывается полифонически решенная трехчастная форма. В ней связка (после середины) приводит к подобию репризы, поскольку возвращается лишь начальный мотив 1-й части, который сразу же исчезает в новом прорастании голосов.

Схема фиксирует 63 фазы развертывания (в принципе можно обозначить большее их количество, например, разделив такие долго звучащие фазы, как 60 и 61). Важно понимать, что не только крупные разделы и макрофазы принципиально отличны друг от друга по конкретному интонационному материалу. Вообще все фазы развертывания здесь в той или иной мере контрастны по отношению друг к другу.

Схема показывает также, что форма содержит пять динамических волн, пять подъемов и спадов. Каждая из этих волн достигает своей кульминационной вершины (точнее —

кульминационного плато). Динамические волны в Пятой Лемана достаточно развернуты во времени, но при этом весьма отличны от волновых подъемов и спадов, описанных выше. Ряд динамики, выписанный в схеме под каждой фазой развертывания, показывает неравномерность динамических нарастаний, моменты отката и нового роста динамики, сложный рельеф экспрессивной «волны». Примеры полиовой драматургии, рассмотренные выше, показывают различные решения именно одновекторной, строго линейной направленности динамики в подъемах и спадах экспрессии. Здесь же имеет место взаимодействие волнового типа драматургии и континуально-контрастного принципа. Он преломлен в системе обязательных различий всех фаз развертывания формы, вне зависимости от того, включены ли они в динамическую волну или в другие структуры. Отсюда внутренняя многосложность волновых структур в Пятой симфонии Лемана. Ближе всего к описанным выше 3-я динамическая волна, связанная с развертыванием токатного движения в режиме квазифугато.

Однако целостное строение симфонии вовсе не опирается исключительно на волновые структуры. Очевидно, что начальный этап формы содержит предположение сонатности (точнее — гиперсонатности). Вступительные фазы и первая волна образуют зону условной главной партии. Вторая динамическая волна, примыкающая к первой, ассоциируется с разработкой в рамках главной партии. Это типично для гиперсонаты. Контраст условной побочной сферы весьма глубок: включение сольного (а не туттийного) представительства инструментов; это зона тихих звучаний выдержанных педалей струнных и спокойных ритмодвижений *solii*. Раздел D может ассоциироваться с началом главной разработки формы (но никак не разработки в рамках побочной партии, поскольку материал абсолютно обновляется). Однако именно раздел D начинает поворот восприятия в совершенно новую плоскость. Дело в том, что динамическая волна в D, несмотря на свою относительную масштабность, все же не объемлет должного для подобной функции пространства. Разработка как бы «захлебывается» и останавливается иными силами формообразования. Да и разработка эта весьма сомнительна: что, собственно, разрабатывается?

Вторая динамическая волна (в рамках условной главной партии) также не является разработкой экспонированного выше материала. Таким образом, в восприятии постепенно выстраивается ощущение перманентного обновления. Семантический разлом между первыми динамическими волнами симфонии и тихими сольными монологами и ансамблями лишь поначалу воспринимается как условные главные и побочная сферы. Начиная с раздела Е слушателя окончательно покидают всякие ассоциации с сонатностью. Континуально-контрастный принцип формообразования окончательно кристаллизуется и в самой форме, и в сфере восприятия как главенствующий.

И все же сонатный импульс очень важен. Он порождает масштаб композиционного целого, создает интригу в самом «модуляционном» повороте формы, рождает в дальнейшем зоны активного возбуждения и целую цепь кульминирующих вершинных плато. Но главное, что именно ассоциации с гиперсонатностью рождают постепенно вызревающее стремление к скрытой цикличности (столь типичное для гиперсонатной формы в случае ее преломления в крупной монокомпозиции). Это стремление так и не реализуется в полном объеме, сохраняясь в виде тенденции. И контрастно-составной принцип также не в состоянии реализоваться отчетливо, хотя стремление обнажить его действие нарастает к концу формы. Ему мешает неодолимое стремление к слитности всего хода континуально-контрастной моноформы, постоянное действие техники плавного перехода.

Композиция эта изобилует включениями контрастных эпизодов, разделов, некоторые из которых демонстрируют ложные «начала». Например, разделы F и H начинаются как разработки, но мгновенно теряют это ощущение. Раздел I начинается как скерцо (к тому же после цезуры), сейчас же пропадающего в интонациях нарастающего финального торможения формы. Эпизоды как будто претендуют на роль части в циклическом целом, но не достигают воплощения тенденции. Эти аллюзии цикличности начинаются с раздела E, где стиливая цитата из строгой полифонии Ренессанса служит фоном для суггестивных soli деревянных духовых, продолжающих ведущую стилистику мелоса симфонии. Далее идут разделы G и H, воспринимаемые как

зоны спокойного и возбужденного движений. Но намеренное сдерживание масштаба эпизодов не позволяет оформиться скрытой цикличности в традиционном смысле. Характерно, что сближение с контрастно-составным принципом нарастает по мере приближения к финальному завершению. Как будто раздел I началом своим обнажает наконец действие этого фактора. Но это оказывается ложным эффектом. Первые 10 тактов обещают вполне традиционное скерцо, готовое выделиться в самостоятельную часть. Но тут же происходит поворот к финальному завершению формы и тенденция не реализуется.

Контрастная составность (основа скрытой цикличности) не терпит дробности смен. Именно обилие контрастов и сопоставлений, дробный ритм контрастных чередований обеспечивает генеральную функцию в форме *континуальной* контрастности. Осложнение ее действия аллюзиями сонатности и скрытой цикличности — отзвук «генетической памяти жанра» — средство создания дополнительной интриги на пути формообразования и привнесения «элементов неожиданности». Пятая симфония Лемана — пример формы, несущей в себе лишь далекий призыв к сонатности. *Континуально-контрастный* путь становления крупномасштабной формы, изобилующей глубокими смысловыми переменами, как будто призывает к большей активности *контрастно-составного* начала. Последнему, однако, далеко не всегда удается выйти на приоритетную позицию.

Художественная практика второй половины XX века содержит немало примеров такого сотрудничества континуальной эволюционности и сонатности, которое порождает сбалансированное, паритетное участие названных формообразующих сил. Конечно же, речь идет прежде всего об отношении к репризности (и шире — повторности вообще). Иными словами, если есть экспозиция, содержащая глубокий (генеральный) контраст интонационных идей, если есть разработка как развитие ранее экспонированного материала (то есть повторность, узнаваемая даже в глубоко вариантном превращении), если есть реприза, возвращающая (пусть вариантно) диатонию экспозиции, в этом случае любые осложнения формы не вытеснят приоритета сонатного начала. Отсутствие одного из названных параметров также не

отстранит главенства сонатного принципа. Но отсутствие нескольких параметров сообщает о действии иных формообразующих сил, претендующих на столь же весомую роль в формообразовании.

Если, к примеру, в разработке возникает столь глубокая производность, что эффект повторности в восприятии не лишь на уровне конструкций элементов, проникших в окончательное целое, сонатность начинает сдавать позиции. На авансцену выходит континуальная эволюционность. Если к тому же полностью отсутствует повторность репризного типа, то «модуляция формы», растворение сонатного импульса в перманентных эволюциях продления сонатного импульса и непременно. Если же в завершении возникает пусть неполная и измененная, но узнаваемая репризность (как некая повторность, расположенная на месте ожидаемой или возможной репризы), сонатность вновь обретает ведущую функцию. Однако если в случае отсутствия репризы как таковой форма все же получает узнаваемое слухом обрамление в виде *коды*, возвращающей исходный материал, — в такой ситуации сонатность как бы уравнивается в функциональной весомости с континуально-эволюционным началом.

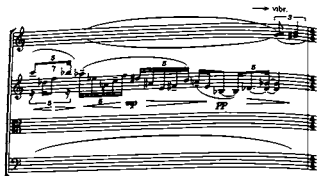
Композиционные структуры, в которых сбалансированы функции сонатного и континуально-эволюционного принципов, встречаются в произведениях В.Сильвестрова, отмеченных устремленностью к неоромантизму. Последнее обстоятельство и явилось причиной обращения композитора к сонатной идее, которая им же полностью отвергалась в крупных моноформах раннего периода творчества (примером тому служит рассмотренная выше Вторая симфония). Выше обсуждалась его Пятая симфония, где сотрудничество сонатного и континуально-контрастного принципов подразумевало сохранение приоритета сонатности. Сейчас же мы обратимся к струнному квартету 1974 года, форма которого может служить примером паритетного действия двух названных формообразующих сил.

Интонационный строй квартета Сильвестрова может быть отнесен к явлениям полистилистики. Пронзание открывается и обрамляется в завершении мелодическим









The image shows a musical score for the piece 'L'Espresso' by Maurice Strakosky. It consists of two staves: a piano (p) part and a violin (v) part. The piano part is written in treble clef and includes various musical notations such as triplets, dynamics (p, pp), and vibrato markings. The violin part is written in treble clef and includes vibrato markings. The score is divided into two systems, each with a 'non vibr.' (no vibrato) and a 'vibr.' (vibrato) section. The piano part includes a section marked 'p' and 'pp' with a triplet of eighth notes. The violin part includes a section marked 'v' with a triplet of eighth notes. The score is written in a style typical of early 20th-century musical notation.

Musical score for "The Rose Tree" in 3/4 time. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature has one flat (B-flat). The melody is primarily in the Treble 1 staff, with a vocal line in Treble 2. The bass parts provide harmonic support. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). Performance markings include "vibr." (vibrato) and "s" (sustained). The piece concludes with a double bar line.

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of four staves. The top two staves are for voices, with dynamics *pp* and markings "sul pont." and "Da. e rubato". The bottom two staves are for piano, with dynamics *mp*, *p*, *ppp*, and *pp*, and markings "legatissimo", "leggiero", and "rubato". The second system consists of two staves, with dynamics *pp* and markings "sul tasto", "rubato", and "legatissimo (leggiero), quasi allegretto".

Если первое проведение *a* имело РП = 24 : 44 (0,54), то здесь РП = 21 : 67 (0,31). При этом условно-нормативный вариант РП = 24 : 32 (0,75). Здесь уже не следование контрастных элементов, но сочетание их в контрапункте. Предельное ритморазрежение при повторном проведении *a* — способ его постепенного выведения из действия и передачи ведущего рельефа элементу *e*, проводимому в контрапункте к *a*. Элемент *e* — интонационное производное от *b*, но в свою очередь *b* логично (по принципу далекой производности) вытекает из *a*. Однако *e* столь далекое производное от *b*, что воспринимается как новое интонационное состоя-

ние. Все дальнейшие тематические элементы, возникающие на разных фазах течения формы, — далекие производные от микроэлементов а и в. Приведем некоторые из них:

83a



6

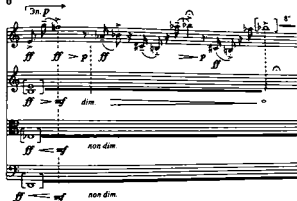


Схема композиции струнного квартета В.Сильвестрова

	1	2	3	4
$a + b$	$c = 16t. + 8t.$	$d$	$e$ (произв. от $d$ )	$f$
	$a_1 = 16t.$	$9t.$	$3t.$	связь мотив
$14t. + 15t.$		$ff$	$pp$	
$pp < p < mp$		связь мотив.	связь мотив.	

Условная сфера т. п.

Сфера условной п. п.

<b>5</b> g 12т. pp функция связей и рит. а. разб.	<b>6</b> h (мс вар.) + i (мс вар.) 11 pp < mf < f > p < mf < f < ff историч. динамика: волна, постепенный рост РП	<b>7</b> k (пронзв. от c) 11 pp < mf < f > p < mf < f < ff историч. динамика: волна, постепенный рост РП	<b>8</b> l + m + n (от f) 18 + 10 ff > mp > pp тепловая купан. и отбег волны
--	---	--	---

Средний развивающий раздел - «визн-разб»

<b>9</b> n (разв.) 12т. p < mf > p «визн-разб» предмет	<b>10</b> c (вар.) n (вар.) 7 ff > p ff ложная реприз: переключение в систе- му дальнейшего контрастирования	<b>10</b> т.8 + p (зарождение) 10 f / p	<b>11</b> p (разв.) 19т. ff новый эп. на месте возможной репр. поб. п. (связь с поб. оферой только через свободу ритмики)	<b>12</b> a1 + b1 + p 19т. pp	<b>13</b> 11 19
---	--	--	--	--	--------------------

Серия контрастных эпизодов = несостоявшаяся попытка репризы

Кода =  
интонацион-  
ное обрамление

Основные этапы формы Квартета Сильвестрова подчеркнуты также системой темповых смен:

Экспозиция: a + b c d e + e  
a f

Andante J = 66 - до **4** включительно

Развивающая часть: g h + i k m + n  
l

**5** **6**  
Meno mosso J = 60

**7** **8**  
Più mosso J = 100

n (разв.) c (вар.) + p  
n (вар.)

**9**  
Allegro J = 144

**11**

Кода: a 2 + b1 + p

**12** **13**  
Andante J = 66

Итак, сонатное начало аналитически прослеживается достаточно ясно на протяжении всей формы. Дело лишь в приостанавливает действие сонатности в значении рельефно-ощутимой силы. Сонатность уходит «вглубь», становится конструктивно-ведущим фактором. Разработка столь радикально модифицирует начальные *initio* (весьма индивиду-альные!), что каждый ее этап воспринимается как новая идея (и это несмотря на волновой ход первого послезэкспозиционного раздела). Второй же послезэкспозиционный раздел как будто должен соответствовать репризе, поскольку фаза в п. 9 — весьма ясный предъикт. Но весь дальнейший ход продолжает глубинные метаморфозы начальных и средних *initio* (к примеру, элемент *p* построен на выхваченной из *e* секунде и формально сигнализирует о репризе побочной партии, но реально воспринимается как совершенно новая интонационная идея, выстраивающая новый эпизод). В результате после «волны» наступает цепь сомкнутых эпизодов с конструктивными (при том сугубо) признаками репризности. При этом ощущение репризности на уровень *реального восприятия* не выводится. Поэтому появление *а* в коде воспринимается как единственный собственно репризный момент в форме, но выполняющий функцию обрамления.

В итоге можно суммировать следующие признаки сонатности: 1) глубокий контраст между главной и побочной сферами; 2) полисемантическая природа главной партии; 3) наличие неустойчивого раздела на месте ожидаемой разработки; 4) наличие обрамления (=коды), поглощающего в данном случае идею репризности, узнаваемой в прямом семантическом сходстве.

Аномальные по отношению к сонатности признаки, возникшие как следствие участия континуально-эволюционного принципа, сводятся к следующему: 1) отсутствие репризы в классическом понимании (и репризного возврата побочной сферы в частности); 2) репризный возврат главной партии только в функции заключения (коды); 3) замедление темпа в начале квазиразработки; 4) отсутствие соб-

ственно разработочных моментов: производность не носит характер нормативной разработочности, постоянно порождает контрастные интонационно-смысловые сущности и тяготеет к экспозиционности; 5) нарастание темпа вплоть до коды, и только в ней восстанавливается Темпо I; это окончательно нивелирует возможный (и предполагаемый) репризный эффект; 6) опосредованная производность, создающая ощущение действия техники плавного перехода, но не узнаваемая в прямом сходстве производного и исходного.

Это фазовая форма на основе *равнодействия* континуально-эволюционного и сонатного начал. Отличие формы квартета от рассмотренной выше Пятой симфонии Сильвестрова заключается в двух важнейших нюансах: 1) начало разработки воспринимается как новая интонационная идея (в не в классическом значении «узнаваемого развития», как это было в Пятой); 2) репризный момент *полностью* сведен к обрамлению-коде и не имеет еще одной (собственно репризной) фазы.

Заметим, что в Квартете Сильвестрова (так же, как и в его Пятой симфонии) действует принцип «укрупненного контраста», подчеркнутый темповыми сменами. Это означает очевидное тяготение к контрастно-составному началу. Но это лишь тенденция, так и не достигающая цели. Никакого ощущения скрытой цикличности либо кардинальной рубежности не возникает. Техника плавного перехода действует неуклонно. Да и временные масштабы контрастирующих макростапов недостаточны для ощущения скрытой цикличности. Именно в результате этого и контрастно-составной принцип не может преодолеть текучей континуальной изменчивости, которая определяет и конструктивный контур формы, и ее восприятие.

Разумеется, взаимодействие континуально-эволюционного метода развертывания формы с традиционными основаниями формотворения не ограничивается описанными вариантами. Ниже мы рассмотрим проблему обновления вариационной формы в контексте той же проблемы.



### Взаимодействие континуальной эволюционности с вариационными формами

Любая разнотилность вариационной формы несет в себе признаки постоянной (континуальной) изменчивости. Сама суть вариационной формы — в перманентном обновлении на основе производности. Обрамляющие репризные проведения темы не столь часто используются в романтических и постромантических вариационных циклах. Они призваны сблизить вариационно-циклическую композицию с господствующей универсалией классического фонда форм — репризностью, как наиболее остро выраженным знаком фактора *terminus*. Наоборот, вариации с контрастным финалом подчеркивают устремленность формы к необратимому и незамкнутому движению на основе обновлений. Иными словами, вариационная форма — прямая предтеча континуально-эволюционной композиции. Но во всех случаях форма вариаций содержит «знак узнавания» имманентной сути образа именно вариационной формы, который сам по себе несет определенное смысловое сообщение. Здесь снова уместно вспомнить различие между вариационностью (вариантностью) как универсальным методом развития, и вариационной формой — конструктивно конкретизированным воплощением метода.

Выше мы рассмотрели целый ряд произведений, где континуальная эволюционность оказывалась ведущим принципом формообразования. Мы обозначили разные типы преломления подобной эволюционности (прежде всего — континуально-контрастный ее тип) и почти во всех случаях отмечали действие свободной вариантности. Формы Г. Канчели, к примеру, целиком построены на принципе вариантности. Но ни одна из рассмотренных выше композиций разных авторов не воспринималась как «вариационная форма». В них не было узнаваемых слухом конструктивных признаков какой-либо из вариационных форм. В этих композициях господствовала или техника перманентного контраста (по большей части лишенная признаков узнаваемой

производности), или техника непрерывной плавной эволюционности, направленной на построение динамической «волны».

Принцип фазовой структуры к вариационно-циклическим формам не приложим. В остигатных формах он также не может выступить определяющим моментом, поскольку слух распознает главный конструктивный ориентир — систему опорных повторов. В этом ином случае несовпадение фаз *мелодического* развертывания в голосах, налагаемых на остигато вращаемую структуру, создает лишь эффект преодоления конструктивных рубежей, связанных с остигатной ротацией. Однако воспринимается это именно как *преодоление* и не снимает ощущения опорного «конструктивного синтаксиса», распознаваемого слухом в непрерывном течении композиции. Сложнее ситуация в формах, где господствует полиостигатность. Они могут тяготеть к модели собственно вариационной формы, но могут избрать свободный (именно фазовый) тип конструктивно-синтаксического воплощения, что всегда свидетельствует о вмешательстве континуальной эволюционности.

Вариационная форма (циклическая или слитная) воспринимается слухом как таковая, в частности, по признаку тяготения к пропорциональности. Классическая форма подчинена строгой пропорциональности. В других же случаях можно говорить именно о тяготении, без слияния со строгой пропорциональностью. Но и этого достаточно для распознавания специфики именно вариационной формы. Фазовая конструктивно-синтаксическая структура, свойственная всем типам континуально-эволюционных форм, не несет в себе обязательной привязки к принципу пропорциональности. Здесь возможны любые решения. В случае чередования относительно пропорциональных фаз перманентно используется либо контрастная сопоставительность, либо далекая производность, что также снимает ассоциации с вариационной формой. В принципе же любая композиция, построенная на основе континуальной изменчивости, опирается на свободно-фазовую организацию. В этом случае «регулирование пропорциональностью» осуществляется на макроуровне формы.

Вариационные формы создают относительно размеренный ритм «интонационной событийности». Здесь, однако, можно ощутить некий второй план формы, но исключительно на основе укрупнения разделов через группировки вариаций. Совершенно иная картина образуется при *языковых* действиях названных формообразующих сил. Возникает чрезвычайное усложнение всей ситуации контрастирования, при которой может образоваться второй и даже третий план формы. Притом они разворачиваются одновременно, параллельно основному, который отталкивается от принципа вариационной формы. Возникают богатые предпосылки для слухового выбора. От этого зависит конечное восприятие формы — в значении вариационной или в значении структуры, покинувшей пределы традиционных ожиданий. В любом случае восприятие не совпадает со структурным стереотипом.

Естественно, легче всего вступает в союз с вариационной формой континуально-контрастный принцип формообразования. Он таится в сердцевице самой вариационной формы, и его подключение — реализация предпосылок. Однако это всегда оказывается связано с гипертрофией контраста, усложнением семантической структуры композиции и чревато энтропией собственно вариационной формы, претендующей на роль первоосновы.

Можно представить три варианта синтеза названных формообразующих сил. Первый — паритет формообразующих начал — собственно вариационного и континуально-контрастного принципов; возможность двойного конструктивно-синтаксического членения: на основе структурных рубежей вариационной формы и на основе фазового принципа. Второй — модуляция от очевидного преобладания (в восприятии) вариационной формы — к композиции, подчиненной континуально-контрастному разворачиванию и потерявшей признаки инициальной структуры. Третий — бесспорное преобладание (в восприятии) континуально-контрастного принципа, когда все (или почти все) макрофазы формы построены на основе вариантности, но соотношение макрофаз образует систему постоянно меняющихся контрастов (такой принцип формообразования можно встретить.

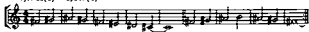
и частности, в крупных композициях с привлечением минималистской техники).

Примером формы, синтезирующей два обсуждаемых принципа на условиях паритетного присутствия, может служить произведение В.Тарнопольского «Choralvorspiel». В основе сочинения лежит хоральная мелодия «Jesu, Deine tiefen Wunden» («Твои глубокие раны, Иисус»). Это десяти-минутная композиция для солирующего струнного трио (с микрофонным усилением), деревянных и медных духовых (без тубы, но с двумя валторнами и добавлением контрабаса) и широкого ассортимента ударных. Сочинение это подчеркнуто программное содержания, обусловленного темой привлекаемого хора. Программный замысел вызывает к жизни признаки аудиовизуальной композиции (ударники размещены на переднем плане, выполняя также актерские функции и изображая бичевание). Сверхэкспрессивный кульминарующий финал, призванный передать космический масштаб трагедии, — специфический знак формы, обусловленный программой.

Принякхаемый Тарнопольскым хорал имеет 6 строф (объединенных по две), из которых первые две повторяются (всего 8 строфических проведений):

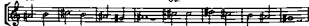
В. Тарнопольский, «Choralvorspiel»

84

1)Ts- $\beta$ u(C) 2)Cor.(C)

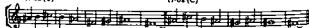
F

Ob



Tr-ba (C)

Tr-ba (C)



Композитор привлекает здесь старинный принцип обработки хора, когда строфы возникают дискретно и всегда вариантно, образуя специфическую форму вариаций на хорал, которая воплощается в слитной композиции. Это

особая форма «строфических вариаций», где действуют два типа вариационности: вариационность на основе обновления тождественных повторов мелострофа хорала (так происходит в данном случае с повтором первых двух строф) и вариационность на основе родства строф, заложенная в строении самого хорала. В сочинении Тарнопольского первая строфа хорала появляется лишь в ц. [5] партитуры, а финальные раздел состоит из двух фаз, где первая содержит последние (предельно динамизированные) строфы, вторая же заключительная фаза полностью свободна от мелодического начала. Вариационная цикличность камуфлирована здесь слитным течением композиции и обширными вступительным и завершающим разделами.

Но это внешние признаки формы, в которой многое может быть согласовано с традицией. Исключение составляет острейший контраст финала; уровень подобного контраста нелепым не только в ренессансной и барочной формах, но и во всех, предшествовавших опыту второй половины XX века. Есть, однако, и другие, сугубо внутренние (интонационные) обстоятельства, несущие в себе знаки принадлежности исключительно музыке XX столетия. Имеется в виду именно форма, а не язык. Последний не вызывает сомнения в принадлежности концу столетия, несмотря на привлечение интонационных анахронизмов (скорее, благодаря этому). Названные «внешние» признаки формы несли в себе, быть может, наибольшее количество анахронических знаков. Однако следует учесть одну важнейшую корректирующую особенность. Форма развертывается тремя интонационными пластами, движущимися параллельно. При этом строфические проведения хорала, претендующие на первородность в определении главного структурного принципа формы, в реальном восприятии занимают лишь паритетное место наряду с другими интонационными линиями. Последние оказываются предельно контрастными по отношению к хоралу — светлой и возвышенной ровноритмической линии с очевидной окрашенностью в *Fis-dur*. Сохорная гармония, образуемая линиями контрапунктов, сообщает ей трагическую подсветку. Центр *Fis* трактуется автором как символ средокрестия и обозначается в качестве главного высотного центра всей композиции.

Вторым важнейшим тематическим пластом партитуры оказывается также строфическая структура, имеющая двоякую фазовую структуру: *initio*, подражающее ритмическим (и частично фоническим) формулам контрапункта строгого письма, и развертывание — ритмически активные линейные фазы, образуемые 12-звучными контрапунктическими связками. Последние всегда образуются на основе канонов в инверсии (господствующий полифонический прием в форме).

Вот пример подобной конструкции из ц. [4a]—[5]:

85 [*Andante con moto*]

The musical score consists of three systems, each with three staves. The first system is marked *quasif*. The second system is marked *ff*. The third system ends with a *p* dynamic marking. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is characterized by dense polyphonic textures with many beamed notes.

Эта контрастная структура живет в форме также по принципу строфической дискретности. Она возникает не сразу, но после четырехкратного вариантного повтора инициальной формулы. Этот материал проводится в форме 12 раз (первые 4 раза только в виде *initio*). Здесь также присутствует повторность, но не распознаваемая слухом как индивидуально фиксированная. Эта квазистрофическая структура не тяготеет к пропорциональности, ее синтаксические параметры нестабильны и не совпадают с параметрами хора.

Но есть в этой композиции и третий интонационно-ведущий материал, носящий характер строгого остинато. Он поддается на постоянно вибрирующем изменчивом фоне протянутых «ледалей» ударных (различного сонорного наполнения). Фон этот выключается лишь один раз (в п. [8]—[9]—[10]) в момент высшего лирического сосредоточения перед финальным кульминированием. Фигурой же в пласте ударных выступает дискретное остинато:

86



Эти удары парными четвертями возвращаются 30 раз («30 сребреников»?) в основном в масштабе 2–3-х тактов.

Таким образом, перед нами «полистрофная» композиция, изобилующая глубокими контрастами, которые разветвляются и в чередовании, и в едином контрпунктическом времени. Такой глубины, множественности и разных временных типов организации контрастирования вариационная форма в прошлом не знала. Это типичный знак участия континуально-контрастного принципа. Есть и другой знак его действия в формообразовании: наличие двух реально ощутимых планов целостной структуры композиции. Первый (он обозначается цифрами партитуры) фиксирует вступительный раздел и варианты проведения хоральных





«нормативом ожидания», с предположениями на основании слухового опыта и сложившегося «образа формы». Иными словами, подобная структура подразумевает, что слушатель начинает осознавать форму как вариационную, но постепенно (темп этого процесса зависит от воли композитора) теряет привычные ориентиры. Развертывание композиции вовлекает его в иной ритм чередования контрастных «интонационных событий». При этом вариационный процесс как таковой не покидает форму, но уходит «вглубь», превращаясь исключительно в конструктивно-ведущий фактор формы, в ее скрытый скрепляющий стержень.

«Оффетогит» Губайдулиной создан как вариация на знаменитую «королевскую» тему из «Музыкального приношения» И.С.Баха. Тема Фридриха II излагается здесь в духе Веберна (в технике Klangfarbenmelodie), когда каждый отдельный звук или краткомотивное их объединение подаются в разном тембре. Вот ее экспозиционный вид:

87

С. Губайдулина. Оффетогит

♩=54

Flg. I I solo

Flg. II I solo

Cor. (F) I solo con sord.

Tr-bell (B) I solo con sord.

Trbn. I I solo con sord.



Сам показ темы предвосхищает ее дальнейшую жизнь. Подобное изложение подразумевает отношение к ней как к теме-серии. Тембровая эмансипация тонов и мотивов — прецедент для грядущих метаморфоз, в конечном счете направленных на ослабление и энтропию линейно-тематического напряжения. В первом выпуске «Музыкальной формы» приводилась тема из пассакалии в Септете Стравинского, имеющая сходное изложение и дальнейшее развитие на основе серийного подхода. Очевидно, что и в этом случае интервальная природа темы может подвергнуться мутации на основе обращений, можно предвидеть свободные ритмические эволюции темы. Все это и происходит в дальнейшем. В «Оффенинг» тема уходит в глубь структуры формы. Ее каденционный мотив  $e - f$  не замыкает, но размыкает тему. Заключительная тоника  $d$  уходит в бас первого аккорда струнных, а сам мотив имеет острохарактерный динамический профиль:  $< (>)$ . Он становится важнейшим тематическим элементом сам по себе и ключевым для прорастания новых контрастных *initio*, уже свободных от указанного динамического профиля. Хроматический ход в теме и малая секунда — главные интонационно-строительные элементы формы. Они порождают различные инициальные структуры:

4

3л е

я и 5 — 12-звучный кластер струнных в диктанде:

6

13 Разв. 3л. d = e, но уже в интенсивной фазе и без (→)

Cel. + Арге

V-no solo

В 47

Fl. picc

3л. f (= e')



Линия в [61] – острый контраст, связанный с введением широкоинтервального движения. Но еще более заметное нововведение – ход по ниспадающим терциям, имеющий рефренную систему возвратов и инверсионные превращения:



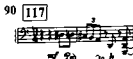
В принципе все приведенные фрагменты совершенно далеки от «королевской» баховской темы. Большинство их связано с ключевым элементом – полутоновым каденционным оборотом, начинающим жизнь солирующего инструмента. Но это уже авторский знак Губайдулиной. Сама эта секунда с характерным и чрезвычайно экспрессивным динамическим профилем хотя и произведена от хроматики темы, принадлежит сонорно-динамической стихии. Почти все приведенные интонации – далекие производные от этой «каденции размыкания», ее свободное опосредование. Тема постепенно покидает поле действия и уступает место цитированным инициальным элементам, слагающим индивидуально окрашенную интонационную атмосферу концерта.

Собственно, судьба темы и определила природу всей композиции. В.Холопова так характеризует эту вариационную технику: «...тема постепенно уменьшается по продолжительности, укорачиваясь с двух концов, пока в ней не остается всего лишь один звук»<sup>5</sup>. К тому же сюда следует

<sup>5</sup> Холопова В., Рестаева Э. София Губайдулина. М., 1996. С. 195. «Оппозиция» анализируется также в книге В.Ценовой «Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной». М., 2000.

добавить интервальные, а потом и ритмические искажения темы, все более уводящие ее с «авансценны узнавания» и глубь формы. Очевидно, что слух не в состоянии распознать тему (и соответственно — «вариацию») по нескольким звукам (не говоря об одном!). В. Ценова предлагает понятие возрастающего и убывающего логогрифа, характеризующего технику постепенного пропорционального отсечения или добавления тонов при последовательном проведении тематической конструкции<sup>4</sup>.

В концерте Губайдуллиной три раздела, притом второй полностью свободен от присутствия главной темы. В первом разделе тема сокращается по принципу «убывающего логогрифа». В третьем — по принципу «возрастающего логогрифа», когда тема постепенно вновь воссоздается и достигает своего полного структурного облика в конце. Однако восстанавливается именно структурный облик, но не интонационный. Тема как бы окончательно подтверждает факт своей жизни в форме на основе серийной обработки. Здесь она воплотилась в ракоходном движении и в интервальных обращениях, а потому не узнается как традиционное «репризное замыкание». При этом автор в заключительном разделе формы пытается вернуть внимание к образу темы. Но не через возрождение *интонационного* облика собственно тематической конструкции (она окончательно уводится вглубь, как исключительно конструктивная идея). В ц. [117] вводится оstinatно повторяемая (дискретно — 17 раз) формула, производная от хроматического хода в теме:



Но этого оказывается недостаточно, чтобы восстановить образ вариационной *формы*. Этот образ покидает слушателя уже в первом разделе, который начинается как вариации в достаточно традиционном модусе воплощения. В ц. [8] дается *узнаваемое* второе проведение темы (без крайних то-

<sup>4</sup> См.: Ценова В. Указ. изд. С. 21.

ник), где тембральное внутрилинейное контрастирование усиливается, но сохраняется ритм, по которому в первую очередь определяется тематическое возвращение. Третье предложение ([17]) также сохраняет принцип политембральной расцветки тонов, отсекает уже по два тона с каждого края и добавляет свободные интервальные обращения, деформирующие начальный облик темы. Но сохраняется ритм, и этот фактор делает возможным вновь узнать тему. После этого убывающая конструкция темы подвергается ритмическим эволюциям и полностью утрачивает значение опоры для слухового слежения. И уже никогда не сможет восстановиться в этом качестве. Любопытно, что композитор еще заботится о сохранении инерции «образа» вариационной формы в восприятии. Но передает это ощущение лишь через скрытую цикличность, выраженную в системе фазовой периодичности (см. рубежи в [27], [37], [46]). Однако и этот рудимент вариационности исчезает уже в первом разделе. То, что второй раздел вообще не содержит тему, а третий ее постепенно возрождает в *неузнаваемых* контурах, подтверждает свершившуюся модуляцию формы от вариационной — к континуально-контрастной, отвергающей какие-либо «репризные узнавания».

Три крупных раздела композиции (1-й — до [60] включительно; 2-й — [61]—[107]; 3-й — [108] —») имеют исключительно фазовую структуру, которая органически соответствует континуально-контрастной природе формы.

Сложившиеся типы вариационных форм всегда обнаруживают свое присутствие по конструктивному, но распознаваемому признаку. Даже в том случае, когда они вступают во взаимодействие с континуально-контрастным методом. Здесь, конечно, возможно разнообразное преломление синтеза в итоговом результате. Эти преломления легко представить совершенно отличными от приведенных выше образцов. Например, «модулирующий» тип композиции может иметь обратный ход (от свободной интонационно изменчивой контрастности — к постепенному высветливанию образа вариационной формы). Формы с паритетным участием вариационности и свободной континуальной изменчивости могут иметь пульсирующие зоны неоднократных

исчезновений и возникновений вариационной структуры. Можно представить двуплановую организацию крупной композиционной структуры, где один пласт организован в виде вариационно-принципу перманентной свободной изменчивости. Здесь мы позволяем создать пульсирующий ритм преобладания одного из пластов и ощущение их конечного функционального равновесия (паритета). Композиторская фантазия должна предлагать самые различные варианты такого синтеза. Важно лишь понимать, что в случае привлечения «образа» вариационной формы этот «образ» не может быть сохранен, если вариационную форму увести «вглубь», придать ей одну лишь конструктивно-ведущую функцию. Она обязательно на каком-то этапе должна быть услышана как интонационно-ведущая идея, то есть именно как «образ формы», реально воспринимаемый. Конечно, это нужно тогда, когда композитор ставит перед собой соответствующую задачу по выстраиванию семантического поля целого.

Можно также представить присутствие вариационной структуры исключительно в виде глубоко скрытого фактора, в значении чисто конструктивном и тщательно замаскированном для слуха. В этом случае лишь сознание композитора да глаз аналитика могут распознать присутствие конструктивной вариационности. Однако последняя в любой ситуации будет играть важную «строительную» роль. Она не станет паритетной в «интонационной фигуре» формы (и сама такая форма обозначит господство свободной континуальной контрастности). Но она определяет «структурную дисциплину» композиции, в которой кажущиеся свободными интонационные эволюции будут подвластны внутреннему конструктивному закону.

Уже на заре XX века возникает новый тип вариационности, который впоследствии ляжет в основу особой техники, получившей название «минимализм». Речь идет о технике развертывания экстенсивных мелодических структур, где господствующим началом выступает свободная внутрилинейная остигательность, мотивная комбинаторика, микровариантность. Эстетика «Весны священной» прямо проти-

воположна минимализму. Но техника линейного развития в экстенсивном мелосе действительно несет в себе предпосылки целого направления, которому суждено было развернуться лишь в последних десятилетиях минувшего века. Минимализм в конструктивных своих характеристиках несомненно вытекает из техники экстенсивного развертывания. Другое — эстетика минимализма, вошедшая в искусство в виде нового качества. Оно сродни «примитивизму» в живописи, но не совпадает с ним полностью, поскольку содержит немало предпосылок к чисто техническим изыскам. Можно сказать, что минимализм в лучших своих проявлениях претендует на звание «изысканного примитивизма».

Квадратным основанием техники минимализма является свободное оstinato, точнее — полиостинато. Но это не техника контрапунктических наложений различных оstinato организованных линий и пластов (как это было уже в «Весне священной»). Это не полиостинатные структуры, объединявшие в едином времени контрастные оstinатные элементы. Здесь полиостинатная техника подразумевает чередование пространных «периодов оstinатного развертывания». Каждая такой «период» (фаза формы) предлагает лишь одну формулу для оstinатного «вращения» (согласно идее «минимализма»).

Многократная оstinатная повторяемость — основа техники минимализма. При этом повторяемый элемент — единственный, тотально организующий музыкальное время и пространство на данном отрезке звучания. Такую технику нередко называют *репетитивной*, подразумевая доминирующее значение повторности тождественных элементов.

Можно обозначить два аспекта семантического преломления подобной техники. Первый связан с формами, в основе которых лежит семантическая статика. Второй — с формами, обладающими ярко выраженным вектором, направленным на новое интонационное качество, к которому в итоге эволюции приходит развитие. Это отличает обычно крупные монокомпозиции, основанные на репетитивной технике. Монументальные формы такого типа могут содер-

---

<sup>1</sup> Это понятие введено в обиход Г.Заднепровской.



жать зоны строго статического преломления указанной техники. Но на уровне целого здесь, как правило, чередуются достаточно контрастные этапы, материал которых контрастен начальным импульсам, хотя и зарождается в ходе эволюционных преломлений репетитивной техники (вплоть до динамически векторных и активно эволюционных).

Итак, если первой особенностью техники минимализма является остигатная повторность, то второй особенностью названной техники становится микровариантность и внесение (в процессе вариантных повторов) *необратимых* мутационных изменений в ротационно вращаемую структуру. При этом изменения обычно накапливаются постепенно и закрепляются уже в структуре *initio*, предлагаемого для следующего этапа остигатного развертывания. Постепенность мутационных эволюций позволяет сохранить классический знак традиционного формостроения — технику плавного перехода. В «минималистских формах» она может быть выражена самой полной мерой.

Наконец, третья особенность минималистского мышления — стремление к континуально-контрастному методу в организации композиционного целого (иногда чрезвычайно обширного по времени). Формы минимализма не знают реприз на расстоянии и тяготеют к постоянной изменчивости на уровне соотношения периодов остигатного развертывания. На микроуровне формы безоговорочно действуют повторность (тождественная и вариантная). На макроуровне столь же безоговорочно — континуально-контрастный принцип (имеются в виду, конечно, крупные композиции). При должном композиторском расчете возникает напряжение уравновешенных сил, способное сообщить даже чрезвычайно пространным композициям черты стройности и цельности. Постепенная эволюция интонационных блоков, подвергаемых ротационным повторам, может прерываться контрастами сопоставительного рода, которые, однако, всегда расходятся предельно экономно: введение такого контраста обычно означает начало более крупного раздела формы и вносит в целую композицию черты контрастной сопоставности. В принципе минимализм и контрастно-составной

метод организации формы могут контактировать и объединяться. Но это не всегда органично. Подобное скорее возможно, если минималистская техника применена лишь на отдельных этапах формы. Если же она владеет всем пространством формы, мобилизуется главная особенность техники — постепенная эволюционность, сглаженность контраста при переходах и постепенное достижение иной раз весьма далеких интонационных качеств. И здесь ведущей силой оказывается континуально-контрастный метод развертывания целого.

Минималистская техника создает свой тип вариационности и в конечном итоге — вариационной формы. Несмотря на определяющую функцию остинато, техника эта не имеет ничего общего с традиционной техникой вариаций на остинато и с «образом» подобных форм. Дело в том, что здесь остинатно повторяемый элемент выступает как *самодостаточная* величина. Он не облекается контрпунктами и гармониями, которые постепенно меняют его подсветку и в конечном итоге берут на себя функцию интонационно-ведущего начала. Такой материал повторяется сам по себе, без «комментариев». Он не сопоставим с традиционными темами, кладущимися в основу форм с *basso ostinato*, *tenore ostinato*, *soprano ostinato*. Сама идея минимализма подразумевает крайнюю лаконичность. Формула для остинатных повторов далеко не всегда содержит мелодическое начало вообще. Линейность в ней нередко передается фигурой ритма, а само звуковое содержание может быть сведено к одному звуку.

Техника вариантных мутаций также подразумевает строжайшую экономию. Прежде всего минимализм тяготеет к множественным точным повторам. Вот здесь минимализм — это самый настоящий «максимализм», поскольку гипертрофия повторности — главное существо и техники, и эстетики. Многократные, чрезмерные в количестве (в сравнении с прошлым опытом и нормативами) точные повторения сначала вызывают переоценку материала. Он начинает восприниматься как сугубо сонорный (даже если в его основе присутствует линейно-мелодическое начало тональной природы). Потом восприятие достигает ощущения «предела

целесообразности». Возникает эффект слухового отторжения и активного ожидания каких-либо изменений. В этом остро желанное «событие», как интрига. И в принципе подобные изменения вводятся на основе все той же крайней лаконичности. В ходе формы они накапливаются постепенно, в результате чего, однако, на определенном этапе возникают совершенно новые формулы для остигатных вращений. Контрапунктическое обогащение тоже возможно, но всякий контрапункт, налагаемый на основной остигатный блок, не претендует на мелодический или ритмогармонический (в случае, если это пласт) контраст по отношению к основному материалу. Более того, он всегда также устроен остигатно и предназначен к полному сорному слиянию, лишь увеличивая массу «моноблока».

В результате вариационная форма в условиях техники минимализма обретает свой «образ». Суть его в том, что вариационный процесс ощущается в двух аспектах: 1) мы воспринимаем его как воплощение ожидания изменений после долгого остигатного удержания; 2) мы воспринимаем следующий этап формы — следующий период остигатного развертывания — как новый этап развития на основе вариационности. Итак, вариационный процесс идет и внутри каждого периода остигатного развертывания, и на уровне соотношения этих периодов. Это последнее обстоятельство напоминает старые нормативы вариационной формы. Но тут лишь внешнее сходство. Чувство цикличности хотя и возникает, но воспринимается совершенно специфично. Во-первых, потому, что здесь не действует принцип пропорциональности (композитор волен свободно определять временные параметры отдельных блоков). Во-вторых, в силу перманентных тематических метаморфоз: приносимые изменения — не просто вариантно-обогащение, но закрепленная данность, остигатно эксплуатируемая в следующем блоке.

Сочетание вариационности (через микровариантность) с перманентной эволюционностью самих «остигатных формул» рождает совершенно новый тип композиционной структуры. Со стороны интонационного содержания такая фор-

ма характеризуется движением к новым качествам не через переинтонирование одной и той же темы (как это происходит в классических вариациях), но через прорастание новых тематических *initio* изнутри предшествовавших. На каком-то этапе новые *initio* корреспондируют с начальными только через параметры техники (все той же) и генеральные признаки избранных для данной композиции стилевых норм. Конкретной общности интонаций здесь уже нет.

Такие формы могут великолепно соответствовать целям создания медитативных состояний, длиться динамически безвекторную композицию, но могут образовывать островковые подъемы и спады, создавать волновой контур композиции. Если отрешиться от динамического аспекта, в любом случае плавность возникновения изменений в самой структуре остинатных *initio* будет главным показателем развертывания формы. Постепенная эволюционность и постепенное накопление новизны не обязательно исключают острые динамические контрасты. Этим формам подвластна и ступенчатая система контрастирования, хотя последняя не является органически соответствующей и «удобной». Контрасты *subito* возможны именно как динамические (без слома техники интонационных эволюций). Но в крупной композиции сопоставительный контраст возможен на уровне собственно интонационном. Однако это будет означать возникновение нового пути «континуально-эволюционных» вариаций, то есть, по существу, — нового вариационного процесса. Минималистская техника может быть вовлечена в строительство разных форм. Выше мы рассмотрели сонатную конструкцию В.Лобанова, где контрастирующие участки формы, соответствующие разделам сонатной композиции, оформлялись в технике континуально-эволюционных вариаций. Но в любой ситуации само по себе обращение к минимализму естественно влечет за собой описанный вариационный процесс.

Монументальная композиция В.Мартынова «Ночь в Галиции» может служить великолепным примером такой формы. Ее продолжительность — около 1 часа 40 минут. Партитура создана для русского народного певческого ансамбля, работающего в так называемой «аутентичной» манере, и для

струнного ансамбля (камерного оркестра), также являющегося стилизованными приемами игры. Исполнители здесь в определенной мере соавторы в создании композиции. Сама композиция носит аудиовизуальный характер, поскольку в вокального ансамбля. Именно исполнители воссоздают действенный (законченный) вид партитуры, дополнив ее целым комплексом артикуляционных и тембрально-динамических характеристик, которые не фиксированы в авторской записи.

Сочетание народных певческих голосов и барочного струнного ансамбля, играющего в манере, приближенной к певческой артикуляции (и в певческом диапазоне!), — заявка на уникальность сонорной основы звучания. Сюрреалистический, насыщенный фоническими (раскрашивающими) эффектами текст В.Хлебникова, подобранный специально под задуманную сонорную основу, в сочетании с обширными зонами сольфеджирования на гласных лишь усиливает акцент на звукофонической природе как наиболее специфичном моменте. Композитор прекрасно понимает, что столь долгая протяженность формы требует чередования вокального, инструментального и смешанного звучаний. Это чередование подразумевает ансамблевые, сольные, смешанные, мужские, женские звучания, разнообразные инструментальные и вокально-инструментальные сочетания. Причем все это не должно привести к эклектичной чересполосице слабо согласованных контрастов. Преодолеть эту угрозу помогает не только единство темброфонической основы, но и континуально-вариационное развитие.

Последнее достойно отдельного обсуждения. Но прежде чем обратить внимание на конкретные нюансы данной техники, упомянем, что в пространной композиции Мартынова можно наметить три крупных раздела и 29 фаз развертывания формы, каждую из которых можно квалифицировать как период остигатного развертывания. Некоторые из них перекликаются с песенными запевно-припевными и строфическими структурами, оставаясь при этом в плену непререкаемой остигатности. Последняя выражена по-разному: на уровне непосредственной точной повторности

«вслед», на уровне свободной (вариантной) остигатности «вращаемых» блоков, на уровне полиостинатности в одно-временности, на уровне свободной остигатности и мотивной комбинаторики слагаемых пластов... и т. д. Песенные и строфические структуры никогда не приближаются к традиционному песенному мелосу, в принципе чуждому остигатности. Это всегда ритмические речитации, включающие внутрелинейную остигатность, мотивную микровариантность, комбинаторику микроэлементов, словом, — все знакомые еще по опыту Стравинского атрибуты экстенсивной линейности. Сольные речитации включаются в сложно организованные пласты, которые в целом подвержены остигатной ротации. Здесь взаимодействуют различные виды полиостинатности: в единовременьи и в последовательности развертывания формы. В случае, если initio организованно полиостинатно, композитор прибегает к ритмической полифонии (поскольку высотная структура линейных контуров крайне аскетична и собственно мелодические структуры в принятом понимании здесь не используются).

Предположительно деление этой обширной моноформы на фазы можно представить следующим образом (в партитуре отсутствуют цифры и темповые указания, поэтому границы фаз намечают главным образом смены параметров аранжировки):

**В. Мартынов. «Ночь в Галиции»**

Хоровое звучание						струнное / хоровое (черед.)		струнные			
1	2	3	4	5	6	7		8			
1-й раздел											
соло/хор						струнные		струнные		соло/хор	
9		10				11		12		13	
celli		соло+хор(наложен.)				v-ли+соло+хор		запевано-припевн.структ.			
14		15				16		17			
2-й раздел											
celli/solo+хор		струнные		соло+стр./стр./соло+стр./стр.				запевано-припевн.структ.			
18		19		20				21			

струнные	струнные	строфическая структ.	хор+стр.	хор+стр.+хлопки и танцы
22	23	24	25	26
Третий раздел				
хор—хор+стр.	струнные	хор/хор+струнные		
27	28	29		
	Заключение			

Следует заметить, что фазы 9, 15, 16, 17, 23, 26 и 28 предлагают ощутимый сопоставительный контраст (яплоть до темповых сдвигов). Такое контрастирование, однако, не нарушает непрерывности развертывания формы, поскольку не отстраняет технику плавного перехода. Ощутить природу техники подобных вариаций легче всего на конкретных примерах. Самым важным обстоятельством здесь оказывается постепенное накопление изменений, приводящих к новому качеству в конце периода оstinatного развертывания. В сущности, каждый такой блок может в условиях гипертрофированной оstinатности охватывать большое время. Но он эволюционирует внутри себя, подготавливая почву для рождения следующего инициального предложения. Судьба обретенной интонации будет той же: она подвергнется вариантно-остинатному развитию в условиях постепенного эволюционирования.

Уже первая страница партитуры «Ночи в Галиции» В. Мартынова обнаруживает главный принцип техники:

91

В. Мартынов. «Ночь в Галиции»

а а а о о о э э э н н н у у у

71. а а а о о о э э э н н н

71

а а а о о о у у у

51.

х х х у у у

91

а а а о о о у у у х х х

11.

у у у а а а о о о

Эффект «эхо» (канонический подхват репетиционных тонов) появляется в конце первой фазы. Можно было бы с этого момента определить начало второй фазы, но здесь еще сохранена дискретность оstinатных возвращений. Трехголосный «монофонический канон» открывает непрерывное течение формы, ее устойчивый пульс на протяжении первого раздела. Движение к непрерывности, ее завоевание, а также открытие эффекта «эха» — главная задача внутренней эволюции первого периода оstinатного развертывания. Паузы между оstinатными проведениями постепенно сокращаются.

Заметим, что в принципе желательно, чтобы подобные формы имели свой устойчивый конструктивный знак. В данном случае (у Мартынова) это обязательное, по крайней



мере двукратное, оstinatное закрепление каждого новообретения. Поэтому и паузы сокращаются в том же режиме: 7 т. — 2 раза, далее — 5, 3, 1 — все по два раза. Приведенные эхоподобные ритмические каноны подаются непрерывно на большом временном протяжении в антифоне мужских и женских голосов и при этом сохраняют строжайшую ровность ритмического хода. На всем этом пути постоянно возникают микроизменения, несущие в себе удивительную интригу для слуха.

Другой пример, уже из далекой фазы развития формы, показывает возможность более активных внутривидовых мутаций в ходе долгого становления оstinатного периода:

92

a1 4 раз

a2



6



Фактура в басах сохраняется на большом промежутке звучания строго оstinato. А вот три верхних голоса, живущих в ритмическом унисоне, развиваются по классическому закону экстенсивного развертывания.

Дальнейший переход к соло сопрано — это переход ко второму разделу композиции — один из острых контрастов, связанных с изменением темпа. Однако новая интонация



прочно увязана с предыдущей (и форшлаг к половинкам, и секунда предвосхищены). Развитие линии этого соло также прямо увязывается с открытиями Стравинского и с природой русской песенности, от которой и отталкивается композитор, усваивая лишь фонические и конструктивные стороны мелоса:

## 93 Solo



Важным средством в подобном варьировании оказывается введение контрапунктов. Но это не обычное для вариационной формы контрапунктическое расцвечивание. Здесь полностинатное обогащение ткани, увеличение массы, приращивание линий, которые в свою очередь имеют строго остинатную природу.

Вот типичное добавление из сферы ритмической полифонии. Канонические антифоны, показанные в следующем примере, получают добавление в басу:

## 94

х х х о о о у у у н н н  
х х х о о о у у у х х х  
х х х о о о у у у у н н  
х х х о о о у у у



На более далеком этапе оstinатных повторений ритмо-канонов из примера 96 добавляется более развитый контрапункт — гетерофонное двухголосие. Оно имеет оstinатную структуру, организовано по принципу старинного *schimma-tausch* (обмена голосов) и повторяется дальше несколько раз (дискретно и также строго оstinатно — пример 97б):

95а Solo (R-RT)





Наконец, важным элементом вариационной техники такого рода является полидинамическое развитие разных остинатных пластов в одновременности. На определенном этапе развертывания здесь появляется характерная танцевальная ритмоформула в качестве новой интонационной идеи, подаваемой сопоставительно. Это сильный контраст и обновление движения. Но материал верхних голосов возвращает к исходной идее, от которой начала жизнь инструментальная линия композиции (см. пример 95а). Далее композитор пользуется техникой совмещения двух типов остинатности — строгого и свободного, что приводит к глубоким изменениям. Здесь на большом протяжении ритмоформула низких струнных строжайше сохраняется. Зато скрипки эволюционируют по принципу экстенсивного развертывания с участием свободной внутримелодической остинатности. В результате к концу вырабатываются такие формулы:

96в

Из начала эпизода



4 раза



6

Из конца эпизода



В следующей фазе эти формулы продолжают присутствовать, но уже дискретно, постепенно мутируясь, изжывая энергию.

Конечно же, опыт второй половины XX века не замыкается на описанных типах. Вариационная форма настолько легко вступает в сотрудничество с континуальной эволюционностью и континуальной контрастностью, настолько пластично адаптирует в себе этот принцип, что все варианты сотрудничества названных методов невозможно ни учесть, ни предвидеть. Важно понимать, что творческая

практика второй половины XX века вовсе не отказывая от обширнейшего классического фонда форм и не замыкаясь исключительно на новациях. Огромное количество чинений создается на основе господства классических представлений о музыкальной форме. Но всегда в случае г длинной художественной удачи мы видим то или иное сильное отклонение от «нормы» по причине неизбежного резонирования более поздним тенденциям.

Эти «отклонения» начали возникать в первой половине века, который принципиально не порывает с классическим комплексом представлений о жанровой сфере и структуре композиции. Можно перечислить эти важнейшие сохраняемые признаки. 1. Верность циклическому принципу обращения к монументальным жанрам. 2. Верность принципу узнавания «образа» формы. 3. Опора на индивидуализированный и узнаваемый в повторах (в том числе — в антиных) тематизм. 4. Верность принципу экономии акцентного контрастирования, рубежи которого определены какой-либо из устоявшихся типов структуры. 5. Принцип репризности, узнаваемого (точного или «динамизированного») повторения. Все эти признаки сохранились в практике и сегодня.

Но в той же первой половине столетия возникают тенденции, чреватые предпосылками появления совершенно новых структурно-семантических типов композиции. Рядом с техникой интенсивного развертывания линейных структур. Будучи устремленным «вдаль», в предполагаемую «конечность», такой тип мелоса не был ограничен симметрией и стремлением к периодической замкнутости. несомненно может быть признан одной из естественных предтеч континуально-контрастного принципа, который суждено было возникнуть позже.

Додекафонная система со своей стороны чрезвычайно усиливает значение вариационного метода. При этом, последний сам по себе — естественное преддосхищение континуальной эволюционности. Здесь мы видим прямое приближение к технике перманентно изменчивого развертывания формы, как бы абсолютное воплощение вариационного развития. Оно освобождается от схем и в большин



случаев не стремится к воссозданию «образа» формы (исключения составляют произведения, объявленные как пародии).

Додекафония и серийность уводят вариационность «в глубину» формы, не позволяя ей обрести контур, ассоциируемый со стереотипом. Это уже очевидное предвосхищение континуально-эволюционного метода. Тут многое зависит от уровня интонационной индивидуализации и отношения к принципу репризности. Реприза как идея не отвергалась, но чаще всего преодолевалась. Вообще отношение к репризе стало тоже важнейшим предвестием появления новой логики. Барток, не будучи поборником додекафонной техники, также провозглашает принцип тотального участия вариационности, пронизывающей любую форму. Он тоже прибегает к технике гипервариационности, когда реприза становится более конструктивным признаком, нежели интонационно воспринимаемым.

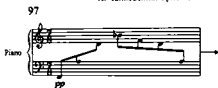
И все-таки в большинстве своем пробы в области континуально-эволюционной композиции в первой половине века были в основном привязаны к додекафонно-серийной технике. Во второй половине века этот метод освобождается от каких-либо привязок вообще, становится универсальным.

Выше мы рассмотрели действие этого метода в условиях крупной нециклической композиции и в различных контекстах композиционной техники. Вопрос о взаимодействии с вариационной формой — это частный вопрос. Он может быть осложнен проблемой взаимодействия со свободной вариационностью, не тяготеющей к созданию «образа» формы. Последнее обстоятельство оказывается ключевым при создании (и рассмотрении) форм, не порывающих с академической ориентацией на классический опыт, где принцип репризности, в частности, является основополагающим. Обратимся лишь к одному из множества возможных примеров такого рода, чтобы представить сам ракурс осмысления техники подобного синтеза.

Фортепннанное трио № 2 А.Чайковского, созданное в 1995 году, — яркий пример проникновения новой логики в форму, сохранившую классические атрибуты. Речь идет

именно о свободной вариационности, той, что почвенно принадлежит XX столетию. Последняя включается в структуру целостная природа которой не соответствует понятию континуально-контрастной формы. Трио имеет двухчастную циклическую структуру. При этом каждая из частей — типичная контрастно-составная форма с репризным обрамлением. Вторая часть — это токкатное движение на выдержанном ровном ритме. Оно имеет выраженное фазовое строение. Включение контрастного эпизода с индексом *tertempus* — индивидуальный момент формы. Завершается вторая часть репризным обрамлением. Обратимся сначала к первому разделу второй части. Его остиный ритмический пульс выглядит следующим образом:

А. Чайковский. Трио № 2



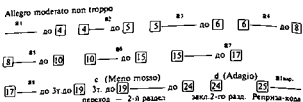
Высотный контур фигурацин в дальнейшем меняется и не тяготеет к строгой остиности (последняя допускается лишь эпизодически). Приведем несколько начальных фрагментов (выборочно) из дальнейших фаз движения этой квантоккаты:





Перед нами вариации без темы (квазивариации). Их можно назвать вариациями «на выдержанный ритм». Движение это абсолютно непрерывно, и господствующий пульс — постоянная величина. Фазы развертывания вытекают одна из другой, контрастируя в ситуации принципиальной бесцезурности. В результате образ собственно вариационной формы не складывается, но все это построение (весьма обширное) вполне согласуется с понятием континуально-эволюционного развертывания.

Схема второй части Трио № 2 А.Чайковского выглядит так:



Глядя на схему, можно предположить, что перед нами близкая «нормативу» вариационная форма с контрастным эпизодом (с—d). Но дело как раз в том, что форма эта совсем «ненормативна». От образа вариационной формы здесь остается лишь относительно размеренное фазовое членение, то есть некоторая внутренняя цикличность, побеждаемая слитностью. Но не только слитностью. Здесь действует система постоянного интонационного обновления без сохранения какого-либо инварианта, кроме ровного, деиндивидуализированного ритма. Здесь нет «темы» и нет узнаваемой производной. Присутствует только остигнутый элемент — ритм, предположительно могущий иметь бесконечное число вариантов высотного воплощения. Перед нами типичная континуально-эволюционная структура, несущая в себе «память» о вариационности. Вторжение остроконтрастного эпизода (второго раздела контрастно-составной формы) останавливает ритмическую пульсацию «тоchkаты». Здесь разворачивается своя кульминация, действует своя ритмическая и фигуративная остигнутость, своя система сквозного интонационного обновления и даже свое заключение. Сознание переключается на контрастную сопоставительность («составность»). Однако перед нами контрастно-составная форма с репризным обрамляющим завершением, где повторяется именно фигуративная формула начала. Эта реприза как бы завершает квазिवариационный ход, принося в свидетелство того, что данная контрастно-составная структура вмонтирована в достаточно традиционную цикличес-

кую композицию. Это чисто «академический знак»: принцип опоры на репризность показан здесь в первой части и по законам цикличности должен отразиться во второй.

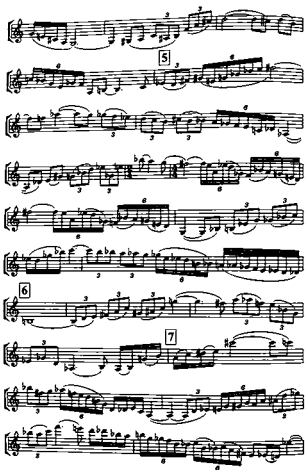
Остается лишь окончательно уяснить, как преломлен здесь континуально-эволюционный метод. Он не охватывает всей формы Трио и не охватывает всей формы второй части. Он действует только на уровне раздела (правда, наиболее обширного) в форме контрастно-составного типа. Несмотря на то что здесь перманентно эволюционирующий интонационный ход несет в себе отголосок структурной вариационности, форма эта не принадлежит к числу монументальных. Возможность лаконичного (и даже миниатюрного) воплощения континуальной эволюционности выше была показана на примере квартета Лигети. Если же мы обратимся к первой части трио № 2 А. Чайковского, то найдем еще одно подтверждение такой возможности. При этом здесь используется совершенно иная техника, и сама структура оказывается не автономной, но вмонтированной в более крупную композицию.

Первая часть этой циклической композиции, как уже говорилось, сама по себе является контрастно-составной композицией (Adagio до [4] и Poco più mosso от [4]). Ее первый раздел — модификация простой репризной двухчастной формы с ясно узнаваемой репризой. Подобная же музыка, так же ясно узнаваемая в значении репризы, завершает и всю первую часть. Однако основное содержание второго раздела формы можно признать одним из показательных образцов техники интенсивного мелодического развертывания. Мелодия солирующей скрипки охватывает в нижеследующем примере 4! такт и образует совершенно особую структуру. Суть ее — в континуальной изменчивости, в постоянном преобразовании мотивных формул и удержании уровня острой индивидуализации мотивных связей на всем протяжении развертывания.

99

А. Чайковский. Трио №2, I ч.







Здесь действует классический закон межтактовой ритмической асимметрии. Из 41 такта (на 4/4) 37 содержат оригинальные мелодико-фигуративные формулы. В ц. 6 подключается контрапункт солирующей виолончели, организованный по точно такому же принципу, и интенсивность

контрастирования на уровне тактовременных отрезков возрастает вдвое. Сам характер мелоса говорит о стремлении к гипертрофии индивидуализации каждого элемента мелодической цепи. Индивидуальная (и каждый раз новая) интонационная заостренность всех мотивных единиц снимает возможность фиксации каких-либо отправных и закрепляемых через повторы *initio*. Повторяемым оказывается лишь общий волнообразный контур мелодических фаз (сочетание восходящего и нисходящего движений). Это придает абсолютную цельность (своего рода «тематичность») всему построению.

Однако гипертрофия индивидуального приводит к тому, что общее движение начинает восприниматься как «экспрессивная абстракция», устремленная, по существу, в «открытое время». Композитор ограничивает эту структуру во времени. Но выраженная в описанной технике, она не может быть квалифицирована иначе, чем континуально-эволюционная. Другой вопрос, что «ритм контрастирования» и его функция здесь совершенно иные, чем то, что наблюдается на макроуровне крупной композиции. Здесь межмотивные и межфазовые отличия, действительно творящие континуальное обновление, но уже на микроуровне. Это один из множества примеров проникновения техники континуальной эволюционности в структуру, тяготеющую к традиционному оформлению (в данном случае в рамках контрастно-составной формы). Пример возможного преломления нового принципа на малом временном пространстве.

Малые формы, которые в прошлом так или иначе были связаны с репризностью, сегодня стремятся к сквозной эволюционности. Принцип континуальной изменчивости становится обязательным для малых форм, организованных на основе новых принципов композиционной техники. Циклы миниатюр в этих случаях — всегда цель контрастов, лишенных даже иллюзий распознаваемой репризности. Как правило, она отсутствует и на уровне циклической композиции, и на уровне каждой части.

Реприза как принцип формы сегодня утрачивает свои позиции. Это несомненное воздействие (теперь уже и на малые структуры) континуально-эволюционного метода ста-



новения формы. Классические (старые) долекафонные формы это допускали (о чем говорит и что советует Э.Кшеснек в своем известном руководстве по 12-тоновому контрапункту). Новое мышление безоговорочно склонилось к перманентной изменчивости. Нередко композитор тщательно рассчитывает алгоритм подобной формы (на основе серийного подхода или сугубо индивидуального решения) таким образом, чтобы все движение циклической композиции было скреплено лишь общностью этого алгоритма. Последний являет собой сугубо конструктивную, скрытую данность формы. Ее воспринимаемый интонационный путь тщательно избегает репризных аллюзий. К примеру, вокальные циклы Л.Грабовского «Пастели» и «Когда» опираются именно на подобный принцип. Вообще вокальная музыка, отошедшая от песенности, восприняла принцип континуальной изменчивости даже раньше инструментальной. Вектор смыслового движения слова естественно вызывал к жизни поиск интонационного адекватата. Но музыка не просто шла за перманентной смысловой изменчивостью слова. Она выработала свой имманентный закон необратимой эволюционности. В вокальной музыке это означало новое соотношение вокальной линии и инструментального пласта. Открылась возможность иного уровня микроконтрастирования, чрезвычайного уплотнения «интонационной событийности» (и в вокальной и в инструментальной партиях). Возникает возможность преломления континуально-контрастного принципа не только в монументальных моноформах, но и на малом временном пространстве.

Принцип континуальной изменчивости действительно становится все более универсальным. Он может быть адаптирован в контексте самых различных техник, жанров и временных масштабов композиции. Он может подключаться к ортодоксальным формам, организуя крупные временные фрагменты. Можно признать, что он становится одним из устойчивых «знаков» в последние десятилетия XX века. И может быть самым веским доказательством его актуальности является опыт творчества в области «электронной композиции» — новейшей и почвенно принадлежащей XX веку области музыки, которой суждено определить контур искусства будущего.

## ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА И ЭЛЕКТРОННАЯ КОМПОЗИЦИЯ\*

Человечество постоянно ищет новые источники звука. Строительство и совершенствование инструментов можно представить процессом извечным и непрерывным. Каждый новый инструмент или усовершенствование означали обогащение параметров звуковой шкалы, находящейся в распоряжении композитора. Новопризнания тембральные и артикуляционные — постоянная данность истории нашего искусства. Все это теснейшим образом связано с развитием творческой мысли, с открытием новых музыкально-смысловых и чувственных сфер.

Современный инструментарий почти окончательно сложился во второй половине XIX века. Партитура полного симфонического оркестра современного типа тоже сложилась к концу XIX столетия.

Вероятно, XX век продолжил бы вечную тенденцию «накопления инструментов», если бы не новые предпосылки, открытые технической цивилизацией. Вряд ли человеческая фантазия исчерпала себя в области собственно инструментального изобретательства. Но оно оказалось, в сущности, приостановленным. Конструкторская мысль из области строительства новых инструментов двинулась в сторону реконструкции старинных и совершенствования массового производства устоявшихся видов. Образ классического инструментария «академизировался», и его реестр был фактически признан исчерпанным. Лишь в сфере ударных наблюдалась определенная конструкторская и воспроизводящая активность, связанная с вовлечением в «академизацию» ставшего доступным глобального опыта в этой области. И все же XX век не только не приостановил поиск новых звуковых источников, но совершил, быть может, самый решающий прорыв к разомкнутому и, в сущности, неисчерпаемому ресурсу звуковых возможностей.

---

\* При подготовке этого раздела автор воспользовался помощью И.Л. Кефалиди — известного композитора, активно работающего в области «электронной композиции». Его усилия на этом направлении получили международное признание.

Можно предположить, что коренной причиной приостановки роста «инструментального парка» стало открытие нового источника звука — электрического. Первый электрический звук был получен изобретателем Т.Казиллом уже в 1906 году. Но лишь в 1921 году с появлением «терменвокса» начался этап сенсационных открытий. Он связан с именами отечественных инженеров-музыкантов Л.Термена, Е.Шолпо, А.Шорина, а также с именем Мориса Мартено, предложившего свои «волны». В эти же годы развевается деятельность немецких музыкальных изобретателей Й.Мегера, О.Фирлинга, Ф.Траутвайна. Композитор и звукорежиссер Кёльнского радио Роберт Байер уже в 20-е годы пытается пересмотреть (впервые!) само понятие музыкального произведения, исключив исполнителя и инструмент. На американских киностудиях создаются экспериментальные аппараты, способные продуцировать и запоминать звук. К ним и апеллирует теория Р.Байера.

Примечателен сам факт возникновения в 30-е годы теории в области электронного звука (который в ту пору так еще не назывался). Эти теории затрагивали также вопросы техники становления формы. Кроме упомянутой теории Р.Байера обращает на себя внимание теория Мориса Мартено. Он применял ее в своей педагогической практике в Парижской консерватории, но опубликовать решил лишь в 1952 году в книге «Méthode Martenot». Характерно, что его метод опирается на новейшие (для музыки) принципы, лежащие в основе азартных игр (домино, лотерея, карты). Вовлечение в сферу музыкального мышления электронных звучаний подтолкнуло Мартено к поиску принципиально новых основ музыкальной теории. Это была первая (пока еще наивная) попытка обнаружить алгоритм композиции, уходящей из-под воздействия традиционной звукоосновы.

Вклад американцев в развитие электроинструментария в первой половине XX века весьма значителен, хотя о нем говорят меньше, чем об усилиях европейцев. Электроорган Чарльза Хаммонда (его промышленный выпуск начался в 1935 году) сохранил актуальность по сей день. Инструмент канадца Ле Кейла под старинным названием «буччина» (средневековый предшественник тромбона) был способен при-

дать электромузыкальным динамическую пластику нарастающих и спадов, гибкость динамической микроуравновешивки. Наконец, в конце 30-х годов американцы создают аппарат (Vocoder), способный мутировать звук; его и сегодня можно встретить в ансамбле электронного оборудования современных студий.

В середине столетия в Америке возникает синтезатор (1964). Его рождение связывают с именем Роберта Абрахама Муга, а само название «синтезатор» вводится лишь в 1967 году. Физики и звукоинженеры были первыми пользователями только что созданного прибора-инструмента (В. Карлос, Б. Фолкман). Они не шли дальше обработки классики. Вообще на первом этапе дело развития электронной музыки подхватывают музыкально одаренные инженеры; это Владимир Усачевский, Отто Лайонинг, Луис и Бебе Баррон, с именами которых связывают рождение прикладной функции электронной музыки.

В середине 50-х возникает чисто американское явление (и название) «Music for Tape». Началась работа над «препарацией звука». Вскоре «музыка для магнитофона» оказывается в центре внимания композиторов, среди которых столь крупные фигуры, как Д. Кейдж и М. Фридмен. Начинается поиск новых алгоритмов для композиции с новым звуковым основанием. Привлечение «формулы случайности», математических исчислений вероятности, концепции неопределенности становится знаком американской тенденции тех лет.

Отметим важнейшие вехи новооткрытий в европейской практике. 1. Зарождение тенденции к переосмыслению функции звука — теперь уже в качестве первоосновы композиции. 2. Зарождение тенденции к исчислению алгоритма композиции, ее параметров: главные структурные предпосылки — в аналитическом преобразовании звука в цифровое выражение. 3. Апология звукошуму: вовлечение шумовых соноров главным образом искусственного происхождения в концепцию музыкального произведения в качестве элемента и в качестве основы, в том числе и монополярной. 4. Рождение французского направления от родоначальника Пьера Шеффера (и под влиянием Д. Кейджа), суть которого в пре-

обладании звуковой фантазии над какими-либо существующими правилами (высшим критерием объявляются субъективные акустические ассоциации). 5. Рождение немецкого титескан выверенность композиции, опора на предзаданный логический порядок (теорема Фурье, тотальный сериализм; апологеты: Герберт Аймерт, Карлхайнц Штокхаузен). 6. Зарождение понятий «электронная музыка», «акустические» и «электронные» инструменты-голоса (при всей терминологической некорректности новые обозначения, предложенные Майер-Эпплером, оказались понятными). 7. Возникновение Кёльнской студии и школы, провозглашение электронной музыки как особого стилевого феномена. 8. Рождение понятия и практики «mix-формы» — особого рода смешанной формы, объединяющей живые инструменты (голоса) и электронные звучания (главный адепт — П. Булез). 9. Возникновение практики интерактивной композиции (особая роль в этом принадлежит IRCAM, но параллельно подобные опыты проводятся и в Америке)<sup>9</sup>.

Вместе с тем многие из этих открытий на начальном этапе не влияли на магистральный ход развития искусства. Они оставались на периферии внимания, сохраняя характер экстравагантных предложений, за которыми не просматривалось какое-либо художественное будущее. Лишь наиболее пытливые умы ощутили новую перспективу. Предположения о том, что новым источникам звука, «электрическим машинам» будет принадлежать выдающаяся роль, звучали из уст Б. Асафьева, Г. Эйслера и других видных представителей искусства. Но тогда они воспринимались именно как предположения.

Во всех этих накоплениях таился сигнал, который был распознан раньше других промышленниками, их «упреждающим чутьем». Это был сигнал к приостановке создания новых инструментов традиционного ряда. И одновременно — сигнал к началу исследований в области поиска новых звуковых источников и создания электронных инструментов.

<sup>9</sup> Интересующихся историей вопроса отсылаем к книге украинского композитора и исследователя Виктора Казинского «Электронная и компьютерная музыка» (на украинском языке). — Львов, 2001.

Итак, то, что принято считать сегодня «электронной музыкой», прорастало от начала XX столетия и в первой фазе своего исторического движения сыграло роль отнюдь не эстетическую (она осталась малозаметной). В конце концов и «терменвокс» и не менее знаменитые «Онде» Марте-но были всего лишь инструментами с электрическим импульсом звуковоспроизведения, предназначенными для *исполнителя*. Источник звука был новый, но функция инструмента оставалась еще старой. На этих инструментах надо было *играть*, и они имели закреплённый тембральный спектр. Настоящая революция на этом направлении и появление предтечи того, что позднее будет названо «электронной музыкой», произошла на рубеже 50-х годов. И решающую роль в этом сыграли события, развернувшиеся в Европе.

В 1948 году французский музыкант Пьер Шеффер впервые предложил понятие «конкретная музыка», а в 1950 году состоялся публичный показ «Symphonie pour un homme seul» («Симфония для одного человека»), созданной П. Шеффером совместно с Пьером Анри. Новый принцип композиции получил признанное художественное подтверждение. Суть новизны заключалась в том, что звук отделялся от своего инициального источника и записывался на носителе. Далее композитор имел дело со звуком, свободным от инициального источника и поступающим в распоряжение композитора как материал, с которым можно совершать различные манипуляции. Таким образом, в сочетании, по существу, чуждых слов «конкретная музыка» первое означало не конкретность источника (который как бы уводился из поля зрения), а конкретность самого звука, существующего уже на носителе. Звук давался композитору как конкретный материал для работы. Шеффер сначала изучал технические возможности «операций со звуком», способы его анализа и деформирования, получения различных производных результатов. Он открывает возможности изменения тембра и профиля (контура) звука через инверсию записи и с помощью других приемов. Так рождается мысль о создании центра «музыкальных исследований» (то есть исследований звука как феномена и материала, путей и способов

его преобразований, новых методов композиции). В 1958 году в Париже возникает первый такой центр (GRM), а позднее — второй (IRCAM). Открываются специальные студии в Германии и Италии. К новым исследованиям и к новому творческому направлению примыкают виднейшие композиторы того времени: О. Мессиа́н, П. Буле́з, К. Штокхаузен, Л. Берно́, Э. Варез, Я. Ксенакис, Б. Мадерна. Оливье Мессиа́н провозглашает изобретение электронного звука величайшим открытием в музыке, которое уже повлияло на традиционную композицию. В 1968 году в Парижской консерватории создается факультет электроакустической («акустатической») композиции и музыкальных исследований.

К тому времени стали прорастать новые тенденции, понятие «конкретная музыка» утрачивает актуальность. Получают хождение понятия «электронная музыка» и «электроакустическая музыка». В самих «музыкальных исследованиях» на этом направлении случилось два революционных сдвига: изобретение синтезатора (а позднее — семплера) и включение компьютера в процесс создания электронной музыки. Оба эти обстоятельства сделали «электронную музыку» расхожим словосочетанием, весьма размыто определяющим явление чрезвычайно многоликое и столь же чрезвычайно распространенное. Произошел «социальный прорыв» электронной музыки. Он стал возможен только с внедрением синтезатора и компьютера, которые открыли электронные источники звучания для масс- и попкультуры. Сфера собственно «электронного мышления» также получает мощнейший импульс. Возникает понятие «компьютерной музыки», появляются исследования новых возможностей<sup>10</sup>.

Однако опыты докомпьютерного времени развития электронной музыки имели ключевое значение. Опыты Шеффера, Берно, Булеза, опыты из области «конкретной музыки» были связаны с выработкой нового мышления; более того, само понятие «электронная музыка» связывалось с понятием «новое мышление». Содержание усилий создате-

<sup>10</sup> Проблемы «компьютерной музыки» посвящена кандидатская диссертация Виктора Ульяничца.

лей первых опусов электронной музыки (которая еще так не называлась) было совершенно недоступно творцам масс-культуры. Последняя так или иначе воздействовала на многих из тех, кто взялся за развитие идеи. Английский композитор, работающий на инвэ электронной музыки, Энди Пикфорд справедливо замечает, что в работах молодых продолжателей жанра сама энергетическая и музыкальная мысль разжижена присутствием откровенно банальных элементов и не столь глобальна, как у «дсдушек». Следует отметить, что сфера масс-культуры инцинировала немало нововведений в систему электронного инструментария. Но в ходе эксплуатации комплекса возможностей электронной базы (компьютер предлагает некую условную бесконечность «электронных предложений») создатели жанров масс-культуры ограничивались условностями самих этих жанров.

Между тем участие звукового синтеза в построении нетрадиционного «звукового пространства» меняет наше представление уже не только о самих физических свойствах звука, но и о семантических возможностях его самоопределения в композиции собственно «электронной». Вместе с тем титул «электронная музыка» неслепо (и эклектично) объединил бесконечный поток музыкальной масс-продукции и творческий поиск, продолжающий тенденции послевоенного авангарда и «электронные» опыты докомпьютерного времени.

Следует признать, что и недрах масс-культуры, в промежуточных жанрах и явлениях изобретались новые технологичные универсальной значимости. Достаточно вспомнить Клауса Шульца, талантливого берлинского композитора, не принадлежавшего к тем, кто посвятил себя «чистой» электронной композиции. Свои опыты с новой стереофонией он предназначал как бы «для общего пользования» и предложил новую «формулу пространства». Под давлением жанров масс-культуры, которым он предпочел служить, Шульц отказывался от своих же накоплений в области технологий электронного сочинительства. Однако созданное им в определенном смысле подлиняло и на «высокий жанр» электронной музыки.

В.Каминский в упоминавшейся книге приводит следующие суждения: «В немецком словаре термин „электрон-



ная музыка" используется и для обозначения тех произведений, которые были скомпанованы и реализуются с помощью электронной аппаратуры, и для обозначения определенного художественного стиля... Однако сегодня это второе понятие практически не используется и сохранилось в виде определенного анахронизма, имевшего место в критических эссе пятидесятых — начала шестидесятых годов. Не последнюю роль в этом сыграла массовая эстрадная культура, которая очень быстро присвоила электронные инструменты<sup>11</sup>.

В ситуации тотального смешения явлений, жанров и подходов возникает необходимость разобраться с самим понятием «электронная музыка».

Нас интересует, естественно, новое мышление, соответствующее совершенно новой природе звуковой базы. Обширная литература, посвященная этому вопросу, прежде всего обсуждает первый и важнейший элемент мышления — звук. Вся сущность нового «электронного мышления» — в новой функции звука, новом осмыслении и новом отхождении к звуку. Прежде всего звук — это искомое, изобретаемое. Он либо моделирует известные тембры, либо воспроизводит тембры неслыханные и различные «соноры», организованные творческой волей, не имеющие аналогов и не подчиненные традиционным параметрам. Более того, звук — это объект, могущий иметь свою жизнь в системе поистине бесконечных мутаций. Евгений Мурзин, основатель и руководитель студии АНС<sup>12</sup>, говорил, что в электронном звуке должно все время что-то происходить, что-то меняться, его жизнь должна содержать «события». Один звук и производные от него в состоянии создать «звуковое пространство» со своей глубиной и фигуго-фоновыми отношениями. Звук становится объектом подробнейшего анализа. Анализируются прежде всего стадии развития звука, соотношение: импульс — стабильное состояние — затухание, а также при этом так называемой «огнивающей», которая объединяет все три стадии. Подобный аналитический подход — еще одно свидетельство центральной (в определенном смысле тема-

<sup>11</sup> Каминский В. Указ. изд. С. 54.

<sup>12</sup> АНС — инициалы А.Н. Скрыбиня. В Днепропетровском музыкальном институте им. П.Чайковского в 1960-е гг. существовала студия звукозаписи, которую возглавлял А.Н. Скрыбиня. В Днепропетровском музыкальном институте им. П.Чайковского в 1960-е гг. существовала студия звукозаписи, которую возглавлял А.Н. Скрыбиня.

тической) значимости понятия «звук» для «электронного мышления». Здесь по отношению к одному лишь звуку возможны аналогии с известной формулой  $i = m - f$ , символизирующей энергетическую природу развернутой интонации (равно как и целой формы) в традиционном мышлении. В звуке анализируются (разумеется, с помощью технических средств) все составляющие: «негармоническая компонента» звука и так называемые «форманты», что необходимо в поисках тембральных обретений.

Тезис о том, что звук — это целый мир, организующий пространство, красной нитью проходит во всех описаниях электромузыкальных технологий. На звуке концентрируются понятия, ранее приложимые лишь к развернутым временным периодам звучания. Кроме стадий развития звука, в описаниях электронной звукотехники встречается термин «модуляция», прилагаемый исключительно к одному звукоимпульсу. Вводятся понятия «амплитудной модуляции», «частотной модуляции», «косвенной модуляции». В конечном итоге все эти наблюдения, выраженные в математических индексах, направлены на обсуждение проблемы синтеза звука, которая рассматривалась в различные времена в зависимости от состояния технической базы.

Главное направление усилий — приход к цифровому синтезу звука и подключение компьютера к участию в создании композиции. Цифровая индексация звука становится мощным инструментом в работе со всеми параметрами звука. В идеале такой анализ мобилизует во всей полноте «электронное вооружение» и творческую фантазию одновременно. Техника синтеза звука — постоянная тема различных текстов, посвященных электронной музыке. Сначала подробно обсуждалась роль осциллятора, с помощью которого достигались различные виды звукового синтеза: аддитивный, субтрактивный, мультипликативный, репродуктивный, гранулярный<sup>13</sup>. Очевидно, что и по уровню вариативности, и по функции в звуковом пространстве «элект-

<sup>13</sup> Рекомендуем для ознакомления статью А. Розена «Критический взгляд на историю электронной музыки» (Музыкальная академия, 2000. № 2). В ней содержится более подробное описание технических аспектов проблемы и эволюции инженерно-художественного поиска.

ронный звук» — это феномен, претендующий на коренное отличие от звука в традиционном мышлении. Но сам по себе звук от электрического источника не может выступить в значении феномена, не будучи включенным в «новое мышление».

Итак, звук оказался центральным объектом внимания. В новой природе звука, в новом (аналитическом) подходе к нему, в безграничных возможностях его преобразований — источник новых возможностей художественного мышления, направленного на создание развернутой композиции. Но именно последние пока еще находится вне сферы теоретического осознания важнейших универсалий. Обсуждение принципа «упреждающего алгоритма» формы — быть может, первый сдвиг в этом направлении. Но принцип этот восходит к доэлектронной эпохе. Кроме того, постоянный прогресс технических предпосылок делает временным предложение любого алгоритма. Возможности электронной базы оказались столь космически огромными, что, казалось бы, индивидуальный подход получил возможность абсолютного выражения. Однако парадокс «электронной музыки» (в совокупном и размытом понимании) состоит в том, что 98% всего производимого с помощью электронного источника звука создается в традиционных (чаще — ультратрадиционных) музыкально-грамматических системах. Это все то, что относится к сфере прикладной и масс-продукции. Здесь жанровые требования налагают естественные и жесткие ограничения на использование электронного ресурса.

Вместе с тем в параллельном историко-культурном пространстве десятилетия существуют снискавшие мировой авторитет студии электронной музыки (не только в Париже и в Кёльне, но также в Берлине, Эссене, Милане, Брюсселе и других городах Европы и Америки). Многие из того, что создано там, отмечено историками искусства как событийное явление в эволюции художественной мысли. Рожденное в студиях относилось к разряду экспериментального искусства. Одно время даже был принят термин «экспериментальная музыка», связанный именно с опытами в области «электронного мышления». Явления эти мы и сегодня относим к числу элитарных. Однако именно они символизир-

руют художественно значимые шаги, которые с течением времени воспринимаются уже без эпитета «экспериментальный», как «существующие во времени», то есть состоявшиеся в значении законченных художественных фактов.

Несомненно, что эти важнейшие в истории искусства явления создают свой звуковой мир, неслыханный и непоставимый с опытом прошлого, создают новый музыкально-грамматический алгоритм, остро индивидуализированный в каждом сочинении и еще не проясненный и не детерминированный в универсалиях. Таким образом, можно предложить два смысловых наклонения понятия «электронная музыка». 1. Музыка вообще, создаваемая на основе электронных источников звучания. 2. Музыка, открывающая новый (безграничный) ресурс «электронной базы». Внутренний алгоритм такой музыки базируется на имманентных возможностях этой базы и на открытиях в области музыкально-грамматических представлений, отвечающих новым возможностям.

Мы подошли к необходимости введения понятия «*электронная композиция*». Оно отвечает второй из названных выше разновидностей электронной музыки. В явлениях, связанных с понятием «электронная композиция», формирующие основы, принципы и методы отличны от общеизвестных. В конечном итоге они отличны от устоявшихся, традиционных понятий музыкальной формы, в рамках которых с помощью электронных звукоисточников и компьютера действует, в частности, масс-культура. В этой области попадаются яркие работы, но они лежат вне сферы электронной композиции как понятия. Электронная музыка (в широком смысле) свободно вбирает в себя необходимый опыт прошлого. Для «электронной композиции» (мы опираемся на художественно значимые образцы) подобная всеядность не характерна. Во всяком случае пока здесь действует принцип селекции, хотя предпосылки к всеобъемному охвату традиции, конечно, существуют. Электронная композиция ориентируется прежде всего на то, что ближе внутреннему ресурсу «электронной базы».

Из «неэлектронной традиции» в значении предтечи и параллельно развивающихся техник выступают серийность

и сериализм. Сонорика, сонорное мышление, сонорная композиция — очевидные спутники электронной композиции по целому ряду параметров. Алеаторика, стохастические мышления. Все это знаки авангардного круга. Однако рамки подобной опосредованной пресмщенности по отношению к большой традиции и накоплениям XX века, очевидно, могут быть свободно расширены. Самые различные знаки из разных стилевых систем прошлого и настоящего могут быть ассимилированы в электронной композиции. Важно, чтобы не нарушался *приоритет* предпосылок именно «электронной базы», предлагающей имманентную алгоритмизацию формы.

Разработка технологии анализа электронной композиции — дело будущего. Пока еще мы не владеем аналитической техникой такого рода. К тому же безграничность возможностей электронной базы, компьютерного анализа звука и комбинирования порождают великое множество совершенно индивидуальных решений формы. Не детерминирован еще перечень универсалий, способных охватить столь разные образцы внутренних алгоритмов формотворения. Мы попытаемся обсудить лишь главные константы мышления «электронными образами» и провести параллели между слышимыми закономерностями форм «электронной композиции» и теми, которые сформировались за пределами электронной музыки вообще. Мы не будем при этом касаться технологических подробностей операций со звуком. Они конкретно связаны с уровнем технического обеспечения, который постоянно совершенствуется и предлагает новые пути.

Важно понимать, что композитор, приступающий к работе над электронной композицией, должен обладать навыками звукорежиссера, компьютерного программиста, быть знакомым с основами акустики и звукоинженерии, уметь осуществлять особого рода звукозапись и воспроизведение в условиях зала с помощью современных микшерских пультов и компьютеров. Овладение техникой электронной композиции — путь сложный и небystрый. Начинать движение в этом направлении лучше после тщательного (при том прак-

тического) ознакомления с основами большой музыкальной традиции. Ибо все новое, что предлагает разум в искусстве, опирается на человеческую природу, которая, в сущности, не терпит «разрыва времён». Она требует от нового предложения соответствия неким константным нормам интонационной коммуникативности, коренящимся в природе человека и осознанным в многовековой практике. Сфера электронной композиции не терпит дилетантизма, который недопустим ни со стороны «электроники», ни со стороны собственно музыки. К сожалению, компрометирующие новое направление дилетантские опыты достаточно распространены (особенно в среде «музицирующих инженеров»).

Итак, к началу XXI столетия получили хождение три наименования, претендующие на обозначение нового феномена: электронная музыка, электроакустическая музыка и компьютерная музыка. Очевидно, что последняя дефиниция более поздняя. О размытости понятия «электронная музыка» говорилось выше. Понятие «микстовая» композиция, которое удобнее всего принять, означает прежде всего «высокий» род композиции, а также возможный синтез «живых» инструментальных звучаний и электронных (сюда относят и так называемую «live electronic music»). Нередко подобный род композиции называют «электроакустической» музыкой, подразумевая взаимодействие звуков натуральных («акустических») инструментов и электронных. Однако само по себе такое сочетание еще не указывает на художественную тенденцию. Дефиниция «компьютерная музыка» также легко размывается в системе традиционных и нетрадиционных музыкальных «грамматик» (к тому же оно, по существу, дублирует понятие «электронной музыки», уточняя лишь, что последняя воссоздается в компьютерную эпоху).

Предлагаемое понятие «электронная композиция» намечает определенный круг, в пределы которого входят лишь те явления, которые раскрывают новейшие предпосылки электронной базы. Понятие электронной композиции, по существу, не относится к музыке, созданной на основе традиционных стиливых констант. Понятнейшее уточнение «mix-форма» понадобилось именно для выделения из так назы-

ваемой «электроакустической музыки» ее разнообразности, примыкающей к сфере электронной композиции. Послед-  
ственно электронную, смешанную (или «mix-форму») и  
чисто «алгоритмическую», не рассчитанную на электрон-  
ные звучания вообще. Третья разновидность относится к  
электронной композиции только по структурным парамет-  
рам. Последние исчисляются с помощью электронных  
средств, но создается произведение для традиционных ин-  
струментов (голосов).

Повторим: предпосылки электронной композиции дей-  
ствительно лежат в самом звуке и преобразованиях этого  
звука. Звук, эманированный от инициального источни-  
ка или полученный из электроимпульса, поступает в распо-  
ряжение композитора. Традиционно воздействовать на ин-  
струментальный или вокальный звук можно было только с  
помощью исполнителя. Здесь амплитуда звуковых градаций  
весьма ограничена. В электронной композиции возникает  
возможность влиять на звук как на идею. Здесь коренится  
главное открытие, и это становится важнейшей составляю-  
щей творческого процесса. Композитор оперирует именно  
с «электронными звуками», которые существуют в двух ос-  
новных разновидностях: звуки синтезированные и звуки  
семплированные.

Синтезатор способен имитировать звук какого-либо  
инструмента. Но все эти звуки — лишь приближение, ими-  
тация. Семплированный звук — подлинное отражение «пер-  
возвука». Это особым образом осуществленная запись, по-  
зволяющая дальнейшую работу с этим звуком. К примеру,  
флейта синтезированная и флейта семплированная — раз-  
ные вещи. Семплированная — аналог подлинной. Синтеза-  
тор может предложить шкалу подобий. Семплирование же  
создает шкалу виртуальных, запрограммированных «инст-  
рументов». Звучание их может быть абсолютно идентично,  
но самих инструментов физически нет. Они присутствуют  
лишь в виде знаков на экране, но ими можно пользоваться  
точно так же, как и обычными инструментами. Еще важнее  
то, что все эти звуки могут подвергнуться анализу и преоб-  
разованиям.

Анализ звука, его направленность и методы — определяющий фактор при создании электронной композиции. Звук — это, в сущности, тематическая данность, объект, который сначала необходимо проанализировать. Можно обозначить три цели такого анализа: 1) возникнуть в существо звукового объекта и понять скрытый в нем потенциал; 2) совершить фильтрацию составляющих; 3) обеспечить предварительные условия и определить направленность звуковых мутаций. Сам результат анализа даст необходимый звуковой материал. При этом совершается переход в другое измерение, в другую систему единиц. Математический анализ — сложный процесс. Человек не в состоянии его осуществить, здесь необходим компьютер. Привлечение последнего не делает музыку «компьютерной», поскольку авторская (композиторская) интенция сохраняет определяющую роль. Форма и семантика композиции, как всегда, ведомы волей создающего.

Можно иметь дело с «перпозвучаниями» музыкальными и немusикальными (например, удар грома, который также можно «засемплировать»). Чтобы превратить звучание немusикальное в музыкальное, следует обратиться к алгоритмам определенной программы. В ходе этой работы композитор может влиять на все параметры и получать самые различные результаты. Фантазия композитора может отставать, но может забегать вперед. В этом случае следует искать дополнительный ресурс в недрах имеющейся программы или создавать свою, индивидуальную, отвечающую замыслу.

Созданию алгоритмических программ в принципе посвящают свою деятельность известные студийные центры (такие, как парижский IRCAM). Музыкальная индустрия уже давно работает на композитора и теснейшим образом связана с ним. Технические новшества стимулируют мысль, и наоборот, — творческие идеи стимулируют развитие техники. (Известен случай, когда Штокхаузен потребовал от дирекции электронной студии при Кёльнском радио создания специального цифрового пульта, который и был создан в Японии с учетом требований композитора.)

Выше говорилось, что еще в эпоху, когда электронная музыка называлась «конкретной», возникло два направления в развитии этой новой идеи. Первое направление свя-



зано с именем П. Шеффера, а также созданного им и П. Анри центра GRM в Париже. Его базовой характеристикой является ориентация на электронное звучание как таковое. Второе направление связано с именем П. Булеза и с деятельностью IRCAM. Как говорилось, оно не имеет устойчивого названия и определяется то как «электроакустическая» музыка, то как «микстовая» (в 1964 году Штокхаузен создает сочинение с определяющим технику названием «Mixture» — «Микст»). Это означает взаимодействие электронных звуков и натуральных, не оторванных от их естественных источников. Последние присутствуют в своем естественном виде, но могут параллельно подвергаться преобразовательным воздействиям. Как правило, в концертных показах, которые Булез проводит на сцене, всегда участвует инструменталист или группа музыкантов. В этой ситуации акустический звук, присутствующий сам по себе, мог препарироваться через специальные программы, и результат, выдаваемый на публику, содержал одновременно и природное («акустическое») звучание инструмента, и то, что возникало в результате электронной обработки.

Одно из самых признанных произведений Булеза — «Repons» — великолепно представляет этот метод. Название сочинения происходит от латинского «responsum». «Диалог», провозглашенный здесь Булезом, воплощен многоканально: 1) между инструментальным ансамблем и собственно электронными (автономными) звучаниями; 2) между природными и электронно преобразованными звучаниями; 3) между группами ансамбля; 4) между солистами и ансамблем. Премьерное исполнение было обставлено так, чтобы можно было предметно ощутить пространственное размещение звучаний: в центре зала — ансамбль из 24-х участников, шесть подиумов у стен — для солистов. Стерефоническая система динамиков, на авансцене — «технический арсенал»: уникальный 4X компьютер из IRCAM, модификационные аппараты, галафон<sup>14</sup>, микшерский пульт управ-

<sup>14</sup> Галафон — аппарат для распределения и организации движения звука в пространстве. Звук, регулируемый галафоном, направляется через динамики и может обретать различную форму и к тому же воплощаться в различной шкале колебаний (подробнее см. в цит. кн. В. Канзисского).

ления. Произведение изобилует множеством тончайших переходов (переливов) от живых звучаний — к электронным, содержит кардинальные контрастные сломы, создаваемые подключением полнообъемного электронного насыщения. Но даже самая кардинальная мера электронного преобразования не исключает живого присутствия инструментов, в звучании которых изначально определился инициальный тематический сонор. Его бесчисленные преобразования творят целую (и цельную!) композицию — своеобразное «астральное эхо» звукоимпрессионизма начала века. Это истинно французская музыка, несмотря на «явенациональную» природу средств конструирования формы.

Варианты сочетания и взаимодействия электронных и натуральных (акустических) звуков невозможно перечислить. Очевидно, что на этом пути — огромная творческая перспектива. Важно, однако, учитывать, что «mix-форма», если ее понимать просто как сочетание электронных и натуральных звуков, может и не иметь отношения к «электронной композиции». Более того, подавляющее большинство из сочиненного для этого «состава» относится к явлениям массовой культуры. Только мышление «электронными образами» вводит «mix» в сферу электронной композиции. Но эта ее разновидность ближе традиционному представлению о музыкальном произведении. Здесь присутствует некий «сценический акт», слушатели воспринимают эту музыку не только на слух, но и визуально. В большинстве случаев она требует создания партитуры. Последняя имеет специфический облик, но при этом отражает извечную практику.

Итак, новое понятие объединяет два указанных направления. Но существуют еще две разновидности электронной композиции. Они также определились в докомпьютерную эпоху становления электронной музыки. Первая разновидность — это строго фиксированная форма, точно детерминированная и инвариантная в воспроизведении. Вторая получила название «интерактивной» композиции. Суть «интерактивности» прежде всего в непосредственном контактом обмене предложениями со стороны созданной автором специальной компьютерной программы и самим автором — композитором-оператором, избирающим в момент экспозиции сочинения одно из возможных решений. Кроме того,

интерактивная композиция подразумевает сценическое присутствие исполнителя, артиста, танцора, которые обеспечивают и некий визуальный момент. Такое произведение не может «повторить себя» дословно (лишь вариантно). Оно окончательно создается в присутствии слушателей. Как и раньше, творцом выступает композитор, но теперь сидящий за пультом оператора. При этом за пультом не может сидеть просто оператор. Он не воплотит сочинение (это возможно лишь в случае, когда интерактивное сочинение не относится к разряду электронной композиции). Перед автором-оператором расположен компьютер, на котором стоит его программа, способная откликаться на конкретные решения в ходе окончательного воспроизведения композиции. Здесь несомненно присутствует асаторный момент. Это своего рода импровизация. Но на основе программы, которую, в сущности, можно уподобить произведению. Интерактивная композиция может быть чисто электронной, но может быть и электроакустической.

Здесь возникает вопрос о соотношении электронной композиции с письменной традицией музыки. Что это — неписьменная традиция (если говорить о беспартитурных парантах)? И. Кефалиди называет это явление «ненотописьменной» традицией. Он утверждает, что в принципе может любое *свое* сочинение зафиксировать в виде ряда цифр и диаграмм, которые точно будут отражать то, что происходит в сочинении. Но даже самый искусственный в проблемах электронной композиции мастер не в состоянии закодировать (индексировать) *не свое* сочинение. В определенном смысле это письменная традиция, но совершенно особого рода. Это практика гипотетически возможной (исключительно для автора), но не реализуемой фиксации.

Никто не пытается выразить свою композицию в символах, которые не могут служить основой ни для интерпретационного воспроизведения, ни для аналитического (в традиционном смысле) осознания. Слушателю эта расшифровка также ничего не дает. К тому же реконструировать сочинение таким образом — это почти то же самое, что сочинить его заново. Процесс трудоемкий, не всегда позволяющий достичь условного адекват, и по существу — бессмысленный. При этом существует немало моментов, которые не

поддаются фиксации. Особенно если речь идет об интерактивном сочинении. Невозможно зафиксировать все приемы миксажа, осуществляемые композитором в режиме регламентированной алеаторики. Зафиксировать подобное можно лишь в случае, если работа ведется на микшерском цифровом пульте, который способен давать цифровую диаграмму, где будут точно зафиксированы перемещения рычагов. Но и это усилие нецелесообразно, поскольку сущность интерактивной композиции именно в свободной вариабельности.

Можно признать, что пока еще существует непреодолимая преграда для стороннего аналитического проникновения во внутреннюю структуру электронной композиции. Пока еще только слуховое впечатление может быть основанием для аналитических заключений. И. Кефалиди (и не он один) обоснованно утверждает, что создание электронной композиции всегда — исследование. Античное сближение музыки с наукой здесь остроактуализировано. Однако «научная» основа самой электронной композиции, путь исчисления ее внутренних алгоритмов и звукоаналитические операции не экстраполируются в традиционную научно-аналитическую плоскость. Здесь традиционные аналитические подходы утрачивают свою функцию. Все существующие аннотации к сочинениям, соответствующим понятию электронной композиции, в основном фиксируют технические параметры аппаратуры, базовых программ и программ индивидуальных, соответствующих основным целям звукоанализа и обработки. Почти никогда они не вторгаются в область обсуждения формы и тем более — семантического ее наполнения. Нередко к электронной музыке (вообще) прилагались эпитеты (психоделическая, иллюзорная, ассоциативная, медитативная), но все они наивнейшего порядка. Научно-технический аспект пока единственный, с помощью которого описывается электронная композиция. Разумеется, он совершенно не в состоянии представить ее звучащий облик.

Соотнесение интеллектуально-логического и интуитивного, рационального и иррационального всегда оказывалось важным стилевым показателем. В электронной композиции

эта проблема обретает специфическое наклонение. На первый взгляд очевидно, что рациональное, планируемое, расчётанное и, соответственно, предвиденное становится осн-  
овой несущего алгоритма композиции. Этому помогают (и компьютеры). Но по свидетельству создателей электронных опусов, тех, кто последовательно и планомерно осваивал технику электронной композиции, параметры, которые след-  
дует задать той или иной программе, и другие искомые значе-  
ния можно выбрать лишь интуитивно. Это не всегда уда-  
ется, ибо искомое следует выловить в море возможностей. Можно согласиться, что, в сущности, все здесь происходит так же, как и в обычном творческом процессе. Существует некое воображаемое целое, контур которого корректирует-  
ся в процессе творчества. В формировании предвидения целого интуиция должна играть первостепенную роль. Она же определяет ценность или проходящую значимость воз-  
никающих в процессе создания композиции элементов. Однако новые технологии вносят свои акценты. Одним из них несомненно является радикальное возрастание роли ratio (что естественно!). Другой специфической особенностью (об этом свидетельствуют многие) можно признать возникнове-  
ние некоей иррациональной связи между машиной и че-  
ловеком. Поведение машины и ее содержательная результа-  
тивность не только предвидится, но и предчувствуется. Ре-  
зультат зависит от скорости и точности реакций, от умения адекватно реагировать на предложения машины, несмотря на то что «мыслит» она неизмеримо быстрее. Говорят о необходимости некоей «взаимной чуткости», без чего не до-  
стичь результата. В этом «вочеловечении» машины нет угрозы обратного воздействия — магической схематизации живого сознания. Оно сильнее, ибо это мышление без кавычек, оно всегда несет в себе тягу к «элементу неожиданности». Это обстоятельство и делает композитора-создателя главной продуцирующей силой «двойственного союза».

По конструктивному признаку электронная композиция всегда концептуальна. Но по конечному семантическому результату (в восприятии) ее концептуальность не соотно-  
сится прямо с традиционным понятием «интонационной

концептуальности». Ощущение *иной* внутренней организации превалирует. Даже в традиционной музыкальной композиции концепт внутренний, конструктивный бывает скрыт и слуховое распознавание его оказывается весьма затруднено. Он как бы мигрирует в конечную идею, входит в нее, поглощается этой идеей, служит ей, но сам остается в тени, напоминая *cantus firmus* в старинной мессе. Это конструктивно-ведущий элемент, который не декларируется, но работает на создание конечного интонационного результата. Однако в формах неэлектронной музыки такой элемент рано или поздно распознается. Обнажается хорал, лежавший в основе *cantus firmus*, распознается серия, усваивается индивидуально-конструктивный принцип формы и т. д.

В электронной композиции роль скрытого конструктивного фактора возрастает многократно. Она не гипертрофирована, она просто *иная*. Фактор конструкции в электронной композиции оказывается всеобъемлющим, но не подлежащим распознаванию вообще. Значение конструктивного фактора столь велико, что «электронное обдумывание» композиции, расчет алгоритма и звуковой природы формы может увести замысел вообще за пределы электронных звучаний.

И. Кефалиди считает свое сочинение «4x4 для прямых и отраженных звуков» полностью «электронным», хотя производится оно на двух роялях. В данном случае он мыслит «электронными образами» и весь расчет алгоритма осуществил с помощью компьютера по методу электронной композиции. «То, что я делаю, — говорит он, — можно назвать превращением одного исчисления в другое или одного материала в другой. В конечном итоге на роялях воспроизводится то, что заложено в скрытом от слушателя электронном прототипе сочинения». В результате конструктивно-ведущий фактор здесь не распознаваем ни слушателем, ни аналитиком.

Суммируя попытки определить сущность понятия «электронной композиции», приведем высказывание И. Кефалиди:

«Мои личные изыскания в области применения электронных средств я подразделил бы на три типа:

Первый тип — это композиции, решенные *исключительно электронными средствами*.

Второй тип композиции — *микстовый*, когда композиционное целое выстроено из электронных и „живых“ компонентов, называющихся и неразрывным единством.

Третий тип, как я себе представляю, — такой, в звучании которого на первый взгляд не обнаруживается каких-либо электронных элементов и предназначено оно может быть для любого состава обычных акустических инструментов. Но скрытые от слушателя структуры, композиционные элементы и связи в нем подчинены на самом деле закономерностям композиционного алгоритма или же музыкальной идеи — *прототипа, созданного с помощью электронных средств*.

Факт существования такого типа композиции, мне кажется, говорит о том, что главное, вероятно, сегодня даже не то, что появились новые электронные музыкальные средства, а вместе с ними, условно говоря „электронная музыка“, а то, что возникает *новое отношение к законам взаимосвязей процессов, методов и признаков композиции*, что дает нам право говорить о несколько другом явлении — „электронной композиции“ (в отличие от музыки, лишь раскрашенной электронными тембрами).

Надо отметить важное различие в работе композитора над акустической партитурой и электронной композицией. Это касается *организации пространства*. И если в обычном случае, например, какой-либо оркестровый стереоэффект в конечном итоге достигается в звучании исполнителем, дирижером, инструменталистом, учитывающим особенности конкретного концертного зала, то создатель электронной композиции должен сам конструировать это пространство, добиваясь на пленке окончательного результата. После записи могут только учитываться пожелания автора по организации и распределению источников звука. Таким образом, объем знаний композитора нашего времени, кроме основ — курсов полифонии, гармонии, формы, инструментовки и истории своего искусства, должен быть обогащен целым рядом дополнительных сведений главным образом из области информатики и акустики, а также хорошим представлением о функциях и технике работы звукозаписывающего аппарата.

Техника электронной композиции при всей своей новизне, вытекающей из нетрадиционных звукоисточников, функции звука и новых комбинаторных возможностей, определенными нитями все же связана с традиционными представлениями о музыкальном произведении. В этом плане важно обозначить, какие параметры традиционных установлений в электронной композиции опущены, а какие сохранены. Поскольку метод создания электронной композиции совершенно нов, легче обозначить позиции преемственности. Их мало, но они весьма существенны, ибо определяют возможность преломления традиционных методов аналитического познания конечного результата, воспринимаемого

слухом. Опираясь на произведения Л.Берно, П.Булеза, И.Ке-фалиди, Д.Чоунинга, К.Штокхаузена, обратим внимание на следующее.

Выше говорилось о том, что формула *i-m-t* в условиях «электронного мышления» соотносится со звуком, который тем самым обретает автономную «микроформу». Естественно, что формула эта экстраполируется на композиционное целое. Большинство художественно значимых электронных композиций содержат фазы, соответствующие *initio* — *motus* — *terminus*. Это важнейший момент преемственности.

В своей книге «Электронная и компьютерная музыка» В.Каминский отрицает возможность реализации формулы *i-m-t* в электронной композиции, подразумевая при этом невозможность экстраполяции референных, репризных, экспозиционных функций традиционного типа. Не менее весомым основанием для подобного обобщения могли послужить многочисленные полудилетантские «опусы» музицирующих инженеров, не имеющих представления об имманентных законах музыкальной формы. Однако его резюмирующая формула излишне категорична: «Привычные категории структурных отношений по принципу *i-m-t* тут попросту не могут действовать», — пишет он<sup>15</sup>. Вместе с тем реальный творческий опыт и реальное восприятие большинства выдающихся сочинений из области чисто электронной или «микстовой» музыки говорит о присутствии названного принципа. Это относится и к ранним (докомпьютерным), и особенно — к более поздним опусам современной композиции. Другой вопрос, что здесь предполагаются самые различные варианты преломления этого принципа. Возможно слияние инициального и срединного разделов, возможно вообще отсутствие воспринимаемого эффекта *initio* (к примеру, чередование дробных контрастных слогов в начальных фазах, ощущение срединности с самого начала). Но, как правило, сохраняется воспринимаемое ощущение завершающего раздела.

В музыке, которая опирается на новые «музыкально-грамматические» основания (не обязательно «электронные»), фактор *terminus* вообще доказал свою решающую роль в

<sup>15</sup> Каминский В. Цит. изд. С. 75.



создании конечного чувства «свершившейся формы». Он оказался важнейшим средством организации коммуникативной направленности сочинения. При этом фактор *terminalus* действует равно в условиях композиции, содержащей генеральную кульминацию или цепь кульминаций, и в условиях «безвекторной» формы. Развернутая электронная композиция чаще всего содержит все три состояния, причем раздел, соответствующий *m*, может иметь сложную многофазовую структуру. При этом, конечно, границы зон действия этих функций, как правило, совершенно размыты, переходы могут быть долгими и постепенными, слушатель не сразу начинает ощущать свое нахождение в том или ином «состоянии формы».

Такая «текучесть» формы во многом связана с другой воспринятой особенностью электронной композиции — с ее склонностью к континуальной эволюционности. Последняя органически соответствует природе «электронного мышления». Электронная композиция в качестве «темы» опирается на конструктивный алгоритм, который всегда остроиндивидуализирован в композиторском сознании. Компьютерную программу конкретного сочинения композитор вправе приравнять к прототипу произведения. Это скрытая, конструктивно ведущая индивидуальная константа композиции. Она определяет живой (слышимый и воспринимаемый) интонационный слой. В случаях интерактивной композиции каждое конкретное воплощение может быть достаточно оттенено в фонических, звукоколеристических, ритмических и других абрисах целостного стиля, предопределенного данной программой.

Но тщетно искать здесь закреплённые тематические формулы на манер классического мышления, узнаваемые репризные повторы на расстоянии, переключки с классическим фондом форм и традиционными основами синтаксической организации. Исключения, конечно, возможны, но это всего лишь исключения. Например, в произведении Джона Чоунинга «*Sabelithe*» в конце возвращается мелодический ход по ниспадающему гексахорду *g-fis-e-es-des-c*. В начале композиции он прозвучал у квазифагота 3 раза; в конце повторяется оstinato 9 раз, создавая впечатление репризы-коды.

Тотальная оstinатность, вариантная (комбинаторная) оstinатность, полиостинатность разного профиля здесь возможны, поскольку скоординированы с техникой минимализма. С ней электронная композиция общается охотно. Однако и в этом случае повторность преследует цель изменчивости, хотя и в «статическом поле». Конечно, оstinатность используется в электронной композиции не только в контексте минимализма. Дискретные оstinато — явление распространенное. В этих случаях возможны повторы и на значительном расстоянии, когда оstinатные позораты воспринимаются как реминисценции и даже своеобразные «лейтмивии». Но и тогда они читаются слухом как «прерванные оstinато». Однако в принципе нитонационный код электронной композиции подчинен континуальной изменчивости, кахм бы ни был задуманный семантический контур сочинения.

Это означает еще одну важную подробность: фазовое конструктивно-синтаксическое членение текучей формы. В большинстве случаев — это очевидное (для слуха!) чередование микро- и макрофаз. Последние ограничены моментами контрастных включений — либо по принципу наращивания сонорной массы, либо по принципу замены новым инициальным элементом, либо через постепенное, «наплывное» изменение господствовавшей сонорной атмосферы. Принцип несимметричности и непредсказуемости синтаксических масштабов также заимствован из опыта континуально-эволюционной композиции, сложившейся вне пределов электронной музыки. Но здесь он предстает в виде непреложной закономерности.

Есть еще одна важная закономерность, обновленная в электронной композиции. Это действие «техники плавного перехода» в значении обязательного технического компонента формы. Принцип «текучести» для электронной композиции не менее значим, чем для сугубо полифонической. Но при этом электронная композиция допускает и в большинстве случаев стремится к ярко действующей контрастности, достигаемой самыми различными путями. Возможности электронной базы в создании контрастных эффектов

бесконечны, поэтому автор ограничивает их выбор намеченным алгоритмом (своеобразным «планом» формы). Это удерживает всю звуковую концепцию сочинения в конкретном «интонационном поле», характеризующем именно данное произведение. Одновременно обеспечивается связность всех переходов, в том числе и контрастно-сопоставительных. Производность — главный аспект самого процесса сочинения. В сущности, техника электронной композиции не есть техника производности. Анализ полученных звуковых комплексов и перманентная их изменимость обеспечивает ту самую технику плавного перехода, которая всегда была универсально значимым компонентом мышления в области формы.

Как уже говорилось, суть реформы музыкального мышления, предпринятой в электронной композиции, состоит в новом отношении к понятию «музыкальный звук». Высотно определенные тоны сохранили свое участие. В отдельных случаях они могут целиком составлять основу электронной композиции. Однако монопольное главенство их закончилось; более того, электронная композиция обнаружила возможность вообще обходиться без них. Уже первые опыты П. Шеффера и П. Азри, известный «Visage» Л. Берно (1961) опираются на человеческую речь, подаваемую в препарированном и «омузыкаленном» виде. Это речь, синтаксис которой подчинен музыкально-фазовому принципу, это особый тип сонорных состояний со своей системой фигур-фоновых отношений и особый способ темпоритмического и фонического решения «образа речи». Однако интонационный результат, не несущий в себе точных (в традиционном смысле) высотных характеристик, не всегда означает отсутствие этой точной высотности в инициальных звуках. Их анализ и последующий синтез может привести к самым неожиданным результатам: это могут быть звуковые пятна самой разной подсветки.

В равной мере инициальные звуки могут происходить из немusicalной сферы. Это могут быть различные шумы, удары, звуки природы и города. В свою очередь из них можно получать что угодно, в том числе и звуки, детерминирован-

ные в традиционной высотной шкале. Суть в другом: электронная композиция безгранично расширяет звуковое поле музыкальной композиции вообще. «Mix-форма» электронной композиции в принципе не допускает полной аннигиляции высотности традиционного плана. Присутствие живого звучания инструментов не позволяет этого. Но одновременно ведущаяся «электронная препарация» живых акустических звуков помещает их в новый целостный звуковой контекст, природа которого имеет совершенно новые градации высотности. Этот контекст и определяет главную звуковую сущность конечного результата.

Даже то, что *переходит* в электронную композицию из накопленного опыта, подвергается глубокому опосредованию. Это связано не только с новой технологией работы со звуком. На семантическом уровне это связано с неизбежным *содержательным* следствием применения новой технологии: с возникновением нового музыкально-звукового *пространства*.

Словосочетание «пространство музыки» стало расхожим, но не закрепились в значении четко ограниченной дефиниции. Это понятие, интенсивно обсуждаемое, пока что все-таки в большей мере соотносится со сферой «теоретической интуиции». Оно имело несколько аспектов возможного толкования. Во-первых, это реальное пространство, в котором разворачивается звучание, образуя живую стереофонную. Во-вторых, это все, что связано с понятиями пространственной перспективы и пространственного объема в их специфическом преломлении в музыкальной форме: это модуляционная система в тональной музыке, представления о «верхних» и «нижних» регистрах диапазона, полирегистровые имитации, сопоставления *subito* по принципу «эха», расширение и сужение регистровой амплитуды, пунтилистический разброс звуков и создание «полисонорного пространства» (наподобие звездного неба) и т. д. В третьих, это система фигуристо-фоновых отношений — основная задача фактурной комплектации, «пространственное» распределение элементов. Точнее — распределение функций, определяющих главные и фоновые линии слухового слежения. Не-

сомненно, все это отвечает нашему пространственному мышлению, вне которого мы не существуем. Кроме того, музыка нередко ставила своей целью создание «образа пространства» как такового. Пуантизм и сонорная композиция стремятся максимально приблизиться к искомому образу. Но даже на этом направлении пространство остается «представляемым образом». Метафоричность понятия «пространство в музыке» нарушается только в электронной композиции последних десятилетий XX века. В определенном смысле мы можем сказать, что цель композиторского поиска (зачастую бессознательного), связанная с желанием поместить слушателя в центр звуковых событий и сделать его возможным соучастником звукового действия, стала реально достижимой.

Есть различие между «представлением пространства» и «ощущением пространства». Электронная композиция эпохи компьютеров и звуковой стереофонии типа «surround» (кругового звучания) опирается на совершенно иные возможности пространственного самоопределения звука. Техника электронной композиции предполагает владение средствами построения различных звуковых объектов: «mono», «stereo», «quadro», «poli» вплоть до «surround». Эдуард Артемьев — известный композитор, работающий преимущественно с электронными источниками звучания, прямо так и говорит: «Композитор получил возможность сочинять не только музыку, но и сочинять пространство»<sup>16</sup>. Электронная композиция впервые дает слушателю феномен именно «ощущения пространства». В определенном смысле она выводит категорию «пространство в музыке» из сферы «условно представляемой» и сближает ее с феноменом реального овеществления. И это результат лишь первых открывшихся возможностей. Перспектива развития музыкально-инженерной мысли обещает новые привнесения, предугадать которые невозможно.

Первым и важнейшим сдвигом в интонационной структуре является пересмотр привычной системы организации

<sup>16</sup> Артемьев В. Электроника позволяет решить любые эстетические и технические проблемы // Звукорежиссер. 212001.

фигуро-фоновых отношений. Предложенное Е.Назайкинским понятие «глубины фактуры» опиралось на представление о пространственности, извлекаемое как бы из одноплоскостного ракурса (наподобие перспективы, запечатленной на плоском живописном холсте). В электронной композиции это понятие получает объемное, трехмерное выражение. Фигуро-фоновые отношения обретают реальную пространственность, звуковую «стереоскопичность». Возможность показать огромность пространственного объема порождает умножение количества элементов, насыщающих звуковое пространство. Это чрезвычайно усложнило бы саму ситуацию фигуро-фоновых связей, если бы не пространственное «разведение» элементов. Они приходят из разных зон пространства, различаются в ритмическом, динамическом, тембральном, артикуляционном планах. Это облегчает их дифференцированное восприятие и смягчает «количественную гипертрофию».

Техника полифонического соотнесения элементов меняет свою природу. Это *пространственная полифония* — новое явление, реализующее в прошлом метафорическое понятие «глубины фактуры». Имитация в реальном восприятии становится пространственной «по глубине». Условная «рнспоста» может не менять высотное положение, но уйти в другую зону пространства, поменяв к тому же тембродинамические характеристики. Эффект «эха» может быть воспроизведен в значении безусловного присутствия. Фоновых элементов может быть великое множество. Они могут группироваться вокруг центрального сонора, могут образовывать несколько фоновых слоев. Все они готовы перемешаться «по пространству». Фоновые процессы чаще всего мерцающие, постоянно меняющие подсветку, пространственный объем, количество элементов. Они могут иметь свою «внутрифоновую» систему фигуро-фоновых отношений и проявляют готовность в любой момент выйти на уровень фигуры.

Следует заметить, что в принципе возможен такой тип электронной композиции, который вовсе отказывается от пространственных фигуро-фоновых связей. Примером может служить «TetrisGame» И.Кефалиди — произведение, ос-

нованное на минималистской технике и эстетике, на системе тотально остинатных (точнее, полиостинатных) моно-регистровых вращений. Здесь «игра» не с пространством, но со временем: непредсказуемость цезур становится главной «интригой» сочинения (равно как и непредсказуемость количества одновременно звучащих линий трехголосия условных струнных, а также ударных кластеров «роэля»). Но в большинстве сочинений действует стереопринцип зонного обнаружения пространства. Он подразумевает фигуоро-фоновые связи в постоянно мерцающем взаимодействии многочисленных элементов.

Перманентная изменчивость фигуоро-фоновых отношений, изменчивость самих элементов и пространственная насыщенность звучания делает электронную композицию весьма непростой для восприятия. Она действительно выдвигает перед слушателем целый ряд дополнительных задач по сосредоточению, вслушиванию, распознаванию новых ценностей. Вне зависимости от типа электронной композиции для ее восприятия требуется определенный слуховой опыт, адаптация в новой пространственности. Композитор должен иметь в виду проблему восприятия и не переусложнять композиционные решения.

Вторым существенным моментом является формирование сонорного комплекса и дление его во времени. Это тоже имеет непосредственное отношение к пространственному решению звучания. Совет Е. Мурзина не продлевать звук монотонно, а постоянно мутировать его, насыщать внутренней событийностью, вытекает из возможностей электронных звукоисточников. Этот принцип стал определяющим для электронной композиции. Он распространился на все разновидности сложно организованных сонорных комплексов. Его действие можно наблюдать в структуре сонорных педалей с неопределенным высотным контуром. В равной мере он действует в структуре движущихся (ленточных) линейно-сонорных комплексов (ориентированных на точную высотность и не ориентированных).

Принцип перманентных мутаций подразумевает определенные этапы развития сонорного комплекса: его зарождение (возможно из одного звука), расширение и динами-

ческую стабилизацию, дление в микромутационном режиме (возможен мутационный поворот, приводящий к кардинальному контрасту), этап затухания (в ходе которого обычно зарождается наплывом новый сонорный комплекс). Динамический профиль длящихся соноров чаще всего соответствует разновидностям описанных выше *кванто-мотивных структур*. Все вместе это образует микрофазу либо целой формы, либо отдельного ее пласта. Педальные соноры нередко содержат некое ядро, вокруг которого мерцают краткие звуковые и мотивные всплески, образуются «звуковые туманности». Да и само «ядро» чаще всего переливчато в колористических свечениях, но не теряет своих «гравитационных» свойств, притягивая звукоэлементы из разных зон пространства. Это особенно часто встречается в фоновых педальных, обрастающих мерцающими микроэлементами. Иными словами, здесь действует техника построения сонора с подвижной звукопространственной ориентацией. Творческое освоение «пространственной сонорности», вероятно, является важнейшим вкладом в музыкальное мышление вообще.

Ярким примером композиции, опирающейся исключительно на соноры с подвижной пространственной ориентацией, может служить сочинение известного американского композитора, основателя студии Стенфордского университета Джона Чоунинга. Произведение это называется «Stria». Оно все построено на протянутых «педальных» сонорах, наплывающих друг на друга. Характер их соответствует описанному «гравитационному» принципу: один сонорный комплекс притягивает другой, как бы подплывающий к нему из смежного пространства. Вся композиция имеет ясное деление на три этапа, соответствующие *initio, motus, terminus*. В первом (инициальном) разделе рождаются наплывные педали сначала в высоком регистре, потом — в нижнем. Динамический профиль всех фаз волнообразный, но отношения фаз асимметричны. Преобладающая звуковая основа — сонорные кластеры, образованные собственно музыкальными звуками (с определенной высотной настройкой). В смешении они образуют сложные миксты, звуковые «пятна». Серединный раздел постепенно увеличи-



вает плотность пространственных наплывов «педалей» и приводит к кульминации. Переход к *terminus* размыт, но заключительная фаза контрастна: долгая зона чистого медитирования с помощью мерцающих сонорных педалей.

Музыкальный синтаксис в электронной композиции может быть выражен весьма разнообразно, но чаще всего артикуляция формы осуществляется на основе фазового членения. И это не только следствие воздействия континуально-эволюционного принципа (из возможностей которого чаще всего избирается континуальная контрастность). Огромную роль в формировании синтаксической природы здесь сыграло обращение к сонору.

Традиционно понимаемый мелос — редкий гость электронной композиции. В сущности, он полностью выведен из сферы действия. Сонор выходит на первый план как ведущий формообразующий компонент. Линейность может сохраняться, но она чаще всего обретает немелодический характер. Это либо фигурации (контур которых неуловим в связи с гипертрофией темпа, колеблющейся высотностью и тембромутациями), либо краткомотивные структуры. В любом случае они также выполняют функцию наполнения «сонорного пространства». Такова преобладающая (и, в сущности, монополярная) тенденция, сложившаяся на первых (охвативших полстолетия) этапах освоения электронной композиции. Тенденция эта может уступить место иным стремлениям, мелос (в традиционных или опосредованных формах) конечно же может войти в круг элементарных составляющих электронной композиции. И хотя это вопрос будущего, можно предположить, что фазовая природа синтаксиса сохранит свое определяющее значение.

В ситуации гегемонии сонорности огромную роль начинает выполнять кванто-мотивный синтаксис. Здесь можно вспомнить Мессиана, который говорил о воздействии электронной композиции на традиционное мышление. Во всяком случае создание партитур (то есть сугубо «акустической» музыки) на основе кванто-мотивного синтаксиса началось в эпоху «электронного мышления». Уже в образцах «конкретной» музыки видна ориентация на автономное синтаксическое самоопределение и звука, и мотивных струк-

тур, обретающих значение фазы. Сам анализ звука и тезис о том, что звук имеет форму — то есть зоны возникновения, деления-кульминирования, затухания, — позволяют даже один звук превращать в мотив-фазу. Но сделать это можно только на основе кванто-мотивных синтаксических представлений<sup>17</sup>.

К.Штокхаузен в своих «Контактах» (1960) демонстрирует уже развитую технику построения формы исключительно на основе кванто-мотивного мышления. При этом он создает *mix*-форму электронной композиции, распространяя единый принцип синтаксической организации и на электронный слой звучания, и на «живых» исполнителей. Тем самым провозглашается универсальность нового синтаксического структурирования. Название «Контакты», как и «*Repons*», несет в себе дуалистичность и внутреннюю диалогичность. Эта крупная композиция (продолжительностью в 40 минут) предусматривает участие фортепиано, ударных и электронных звучаний (существует также и чисто электронная версия «Контактов», однако основной признана версия *mix*-формы). Электронный слой звучания включает шумовые звукопостроения из источников металлических, деревянных, полученных путем трения меха и др. Включает он также и звучания, рожденные преобразованием инструментальных *initio*. Очевидно, что композитор имел в виду контакты живых и электронных звучаний, контакты звуков «сторонне» электронных и преобразованных из «живых». «Живая» инструментальная сфера здесь оказывается ключевой, поскольку также несет в себе идею «контакта» контрастных сфер: фортепиано — ударные. Кванто-мотивный синтаксис применен здесь Штокхаузенем прежде всего в инструментальном срезе звучаний, выполняющих инициальную функцию.

Электронная композиция позволяет преломить технику кванто-мотивного синтаксиса столь разнообразно и богато, что это в принципе должно стать предметом отдельного изучения. Сейчас мы отметим только, что пространственное мышление позволяет полностью отойти от классицистского

<sup>17</sup> Понятие кванто-мотивного синтаксического строения входит на с. 364—375.

«моносинтаксического» подхода. Более того, оно *требует* выхода за эти пределы. «Полисинтаксические» структуры полифонии XV–XVI веков с наложением разномасштабных фаз мелодического движения в контрапунктирующих голо-позиции. Последняя так же принципиально «полисинтаксична», но уже на «пространственном уровне» и в ситуации полного господства сонора. Это обстоятельство и порождает другой тип фазового мышления, отличный от линейно-мелодического, а именно — кванто-мотивный.

Кванто-мотивные фазы в электронном мышлении могут охватывать временные зоны звучания разной продолжительности. Они могут иметь и достаточно продленное звучание. Суть феномена в том, что подобная фаза всегда совпадает с профилем мотива, то есть состоит из предикта, икта и постикта, либо из двух элементов, но развернутых во времени. Зона икта — это не акцент (как в обычном мотиве), а возможное дление со своими эволюциями и внутренним тембродинамическим биением. Обобщенно схему подобной фазы можно выразить так: < — >. Эта грубая схема может варьироваться в самых разнообразных формах. Здесь можно говорить о специфическом предомыслии кванто-мотивного синтаксиса в контексте возможностей электронной базы. Выше была рассмотрена Вторая симфония В.Сильвестрова в качестве примера реализации кванто-мотивного синтаксиса. И там, в ситуации нового полифонического мышления, отмечалось наложение разномасштабных кванто-мотивных фаз, возникавших в одновременности в разных слоях партитуры. В электронной композиции этот принцип обретает пространственное усиление и уже стереофоническую «полносинтаксичность». Здесь наложения разномасштабных кванто-мотивных фаз образуют уже не полифонию, но пространственную полифонию, отчего и структура подобных фаз может обретать качества, недоступные неэлектронной музыке. В полисинтаксической ситуации «электронного пространства» формируются фоновые слои и рельефы. Нередко их бывает несколько, и представляют они разные зоны пространства. Эффект фонических наплывов сонорных комплексов друг на друга — это своего

рода стретные наложения кванто-мотивных фаз. Подобное возможно либо в одной, либо в разных зонах пространства, но в любом случае они будут восприниматься как некие «электронно-канонические» структуры, где инвариантом служит прежде всего кванто-мотивная природа налагаемых соноров.

Описанные образования хотя и не идентичны стереотипному представлению о мотиве, все же являют собой дробные синтаксические структуры. Возможно (по принципу допущения) обозначить несколько уровней синтаксической оценки электронной композиции. Кванто-мотивные структуры объединяются в более крупные фазы. Последние, слагаясь, образуют макрофазы формы. Границы между фазами и макрофазами отмечены контрастными сдвигами (границы макрофаз, соответственно, отмечены остроконтрастными событиями). Словом, здесь многое подобно неэлектронной музыкальной композиции, подчиненной фазовому синтаксису. Отличие лишь в опоре на кванто-мотивные структуры и в предельной индивидуализации синтаксического решения в каждом конкретном случае. Поэтому указанная «синтаксическая иерархия» может действовать, а может и отсутствовать или проявлять себя эпизодически. Конечно, опора на кванто-мотивные структуры — это не обязательное условие, но чрезвычайно распространенное.

Важнейшим качеством синтаксиса электронной композиции является его увязка с переменными нормами человеческого дыхания. Это значит, что «электронный синтаксис» остался верен человеческой природе. Членораздельность «музыкально-электронной речи» опирается на коммуникативный принцип, оказавшийся незыблемым на протяжении веков. Видно, это такая же константа, как слышимый человеческим ухом диапазон звуков, в пределах которого осуществлялись явления музыкального искусства во все времена. Кардинальные реформы послевоенного авангарда, в ходе которых, казалось, было пересмотрено все, включая само понятие музыкального произведения, не коснулись извечных норм масштабных пределов синтаксиса. Как видим, электронная музыка также не является исключением. Более

того, ставшие знаменитыми опусы, представлявшие «конкретную» музыку, были связаны с человеческой речью. А речь (и поэтическая, и прозаическая) прямо увязывается с временными пределами дыхания.

«Visage» Лучано Берно — это поэма возгласов, междометий, стонов, смеха, имитации речи и даже пения. Это «слово без слов», речевой спектр, из которого взяты артикуляционно-семантические формулы. Они превращены в формулы сонорно-фонические. Последние уже подчинены синтаксису собственно музыкальному. Принцип несимметрично-фазового строения становится здесь ведущим. В произведении два пласта: пласт «речи» и пласт фона. Последний имеет электронно-сонорную природу и организуется исключительно на основе кванто-мотивного принципа. Но и пласт «речи», в сущности, подчинен этому же синтаксическому принципу, ибо фазы чаще всего прямо ассоциируются с мотивными структурами (иногда чрезвычайно расширенными, но все же мотивными). Фазы эти так или иначе цезирурованы и не объединены в какой-либо из привычных «периодов». «Visage» — типичная континуально-контрастная композиция с множеством «микро-» и «макро-» событий. Более рельефные контрасты определяют условное членение текучей композиции на макрофазы. Их около десяти. Внутренняя структура макрофаз остается сугубо кванто-мотивной. В «речевом» пласте синтаксическая автономность кванто-мотивных структур столь очевидна, что текучесть формы была бы под угрозой, если бы не фоновые процессы. Последние также не опираются на традиционную звуковысотную определенность. Это чисто электронные сонорные комплексы, звуковые «пятна» и «блики» разной ассоциативной наполненности, постоянно мутлируемые и движущиеся в диапазоне. Как говорилось, они имеют кванто-мотивную природу. И это уже тот синтаксический образ, который закрепляется в электронном мышлении, поскольку органично связан со спецификой электронной сонористики. Добавим лишь, что фазовая природа и фонового, и, естественно, «речевого» пластов согласуется с ритмовременной природой человеческого дыхания.

«Электронное мышление» включает прием гипертрофии — различные преувеличения по отношению к первообразу, из которого заимствуется инициальный импульс. В «Vixage» Берно очевидна гипертрофия темпа и фонических параметров человеческой речи. Важно, что это не влияет на согласованность фаз с «мерой дыхания». Но в электронной композиции существует также практика обращения к «виртуальным инструментам» в условиях гипертрофии темповых и регистровых параметров (по отношению к натуральным инструментам и голосам). Любой из известных инструментов может зазвучать в электронной композиции в таких темповых режимах, которые совершенно недоступны живому исполнителю. Однако темповая гипертрофия — столь же нормальное явление и для собственно «электронно-звуковых» пассажей. Сверхъестественные темповые стретты позволяют такому пассажи в пределах кванто-мотивной фазы охватить огромный диапазон и даже несколько раз поменять звуковую окраску. Это уже не пассажные фигурации в привычном смысле. Это особый тип сонорной фигурации, порожденный электронными возможностями.

Сочинение «Tuglas» уже упоминавшегося Д.Чоунинга — своеобразное «электронное скерцо», пронизанное пассажными фигурациями описанного типа. Они имитируют разные артикуляционно-штриховые приемы, акцентируя *pizzicato* и «ударность», но всегда остаются в пределах собственно электронных звуков. Фигурации, а также имитации развертываются в сверхъестественных темпах, творящих эффект мгновенного охвата огромного пространства с обнаружением разных его зон. Это стереопространственные пассажи и имитации. При этом все здесь, включая фоновые наплывающие соноры кванто-мотивной структуры, подано в соответствии с «мерой дыхания». В этом аспекте никакой гипертрофии не наблюдается.

Обратимся к двум сочинениям И.Кефалиди, неоднократно представленным на публике в России и за рубежом. Они иллюстрируют разные подходы к формированию электронной композиции. Мы не обсуждаем здесь технических путей достижения результата. Это взгляд на электронную

композицию со стороны ее семантического наполнения. Сочинение под названием «Vogelperspektive» может служить примером медитативного замысла и чисто электронного воплощения. Автор обращается к извечной «птичьей» теме, «засемплировав» ночное пение соловья. На основе этой звуковой данности он строит целую форму. Каждый звуковой атом ее извлечен из инцидального источника. «Vogelperspektive» — идеальный пример воссоздания пространства, данного слушателю не в «представлении», но в «ощущении»<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Любопытен комментарий композитора к этому сочинению, высказанный в устной беседе: «Vogelperspektive» — «С птичьего полета» — произведение, созданное в 1996 году и относится по моей классификации к паразиту типу электронной композиции (то есть той, которая создана исключительно электронными средствами).

Как-то на одной подмосковной даче я услышал пение соловья, причем совершенно выдающегося (ведь они бывают разные — некоторые хорошо поют, а некоторые не очень), в чем я затем убедился. После того как закончилась DAT-кассета, у меня образовалось около часа записи его пения. Прелестная большая работа. Сначала надо было оцифровать фотограмму от всех посторонних шумов, которых даже, казалось бы, в тишине оказалось довольно много...

Далее следовал этап селекции. На слух кажется, что соловей все время поет одно и то же, только немножко по-разному. Для того чтобы понять, что же он поет в реальности, я провел сравнительный анализ. Мой соловей оказался действительно выдающимся исполнителем — у него набралось девятнадцать разных фрагментов («колен»). Они вроде бы все и похожи друг на друга, но при этом все разные. В процессе сравнительного анализа я выявил еще несколько интересных, на мой взгляд, вещей. Например, то, что соловей не любит четные размеры, предпочитая им нечетные (то есть он шелкает 3, 5, 7, 11 раз, но не 2 и 4...), а также, если он что-то повторяет, то делает это совершенно одинаково — количество щелчков, длительности, абсолютно все совпадает. Поразительно (!). Как на магнитофоне.

С момента, как я закончил всю эту работу, мне стало ясно дальнейшее, и сочинение выросло как-то само по себе. Центральным элементом системы в этой композиции стал, безусловно, соловей. Кроме него, здесь нет ничего, никаких дополнительных инструментов, дополнительных звуков, все звучание сделанно из одного лишь пения соловья.

По форме «Vogelperspektive» — вариация и тема, причем сама, так сказать, тема — пение соловья в чистом виде — проявляется только в конце композиции. Вариациями же становятся структурные и качественные компьютерные преобразования самого центрального элемента за счет всевозможных сжатий и растягиваний, а также различного транспорта вверх и вниз. Преобразования эти не очень сложные, но вычислены чисто и добросовестно программой AudioSculpt<sup>15</sup>.

Главный прием (центральный семантический знак) — пространственные имитации, воспроизводящие эффект эха. Это эффект *действительно* отдаляющихся и умирающих вдали звуков. Имитации эти могут иметь промежуток между пропостой и респостой, но могут создавать впечатление стремительного отдаления звука в перспективе пространства (наподобие расходящихся кругов на воде). Исходным материалом являются соловьиные зоны, которые формируются постепенно (из разрозненных звуков первых фаз) и в конце складываются в разнервную песню соловья, записанную с натуры. Форма движется на манер Дебюсси — к теме, завершающей композицию. При этом, конечно, ощущение «формы вариаций» не возникает. Вариационность — внутренний код формы, скрытый в текучей, эволюционно развивающейся композиции. Огромную роль здесь играет фон — дышащий, пространственно подвижный. Он насыщен своей «событийностью». Это образ ночной глубины, достигающей астральных далей, дышащее пространство звездной ночи. Сгущения фоновых соноров образуют кульминирующие «вздохи» и «шумы» ночи. В этом соловьином ноктюрне важнейшая роль отведена также принципам остиности. Это и зонные остиности, и остиности имитационные переключки в пространстве, и остиности фоновые мерцания. При этом все и в фоне, и в солирующих фигурах подчинено кванто-мотивному принципу. Пространственные имитации (преимущественно с затуханием) — это хорические кванто-мотивные фазы, где эхо воспринимается как постыктовая рефлексия.

Всю композицию можно разделить на шесть макрофаз, где первые две соответствуют *initio*, третья (в ней выключается фон) и четвертая — *motus*, а пятая (кульминирующая) и шестая — *terminus*. Несмотря на кульминирующие подъемы, форма воспринимается как безвекторная, поскольку динамические сгущения — это «событийность» внутри медитативного внимания. Пропорции определены рубежными интонационными событиями, но не снимают качества абсолютной текучести континуально-контрастной формы с вариационностью в роли конструктивной основы.



Композиция И. Кефалиди «*Percato molto*» является «*mix-формой*» и предусматривает присутствие на сцене музыканта (ударника). Это векторная форма, направленная к грандиозной кульминации, образующей второй раздел композиции. Особенность «*Percato molto*» в том, что здесь кванто-мотивный фазовый синтаксис не действует полностью. Во втором разделе формы он полностью уступает место ритмоостинатному движению и полнотинатности. Здесь уже действует принцип чередования «периодов остинатного развертывания». Однако остинатность и вообще всякого рода экстенсивность постепенно зарождаются в обширной предкульминационной зоне формы. Там же зарождается дискретно-остинатная фигура, имеющая сквозную жизнь в форме и реминисцентно завершающая ее. Этот эффект не воспринимается как реприза, ибо принцип прерывности данной остинатной линии выдержан от начала. К тому же это элемент, являющийся из глубин фона и принадлежащий фоновой сфере. Подключение к фону яркой и устойчивой интонации — предпосылка вольного перемещения фоновых звучаний в позиции рельефов. Эта композиция целиком основана на звуках музыкальных, но высотно не детерминированных. Инициальным источником являются и звуки ударных инструментов, и собственно электронные звучания. Это позволяет развернуть кульминацию гигантского динамического масштаба и ритмоостинатного напряжения, несущую в себе отражение поистине планетарного мистицизма.

В основе композиционного замысла — специфическая игра с натуральными и искусственными звуками, когда слушатель не может сориентироваться в источниках звука. Ему неясно, воспроизводит ли слышимое исполнитель на сцене или же электронные устройства. При этом собственно электронная составляющая («электронные *initio*») не стремится стать натуральной (то есть подобной демонстрирует «технику пространства» не менее эффектно, чем «*Vogelperspektive*»). На постоянно мерцающем фоне возникают контрастные смены различных фигур, стремящихся к экстенсивной линей-

ности с внутриостинатным содержанием. Стереомышление позволяет привлечь сразу несколько подобных блуждающих в пространстве фигур, организованных в кванто-мотивной системе. Они последовательно уходят в фоновые соноры, обладающие «гравитационным» притяжением. Количество остинатных элементов постепенно нарастает. Иногда одновременно возникает до пяти элементов, остинатно живущих в разных зонах пространства. Остинатные повторы при этом могут быть либо дискретными, либо пространственными (повторяться в разных зонах, но не в образе имитаций). Техника плавного перехода воплощается неукоснительно. Никаких разрывов. Все эволюционно, но при этом полно контрастных событий. Цель всего первого этапа — приход к непрерывному ровному ритмопульсу. Вся огромная кульминация построена на строго симметричных ритмах, предельно механистичных, принципиально контрастных началу. Это блоки остинатных вращений, следование периодов остинатного разворачивания. Но пространственный эффект сохраняется. Возникает сонорная «антифония» остинатных эхо. Именно это и дает ощущение апокалиптической, «всепространственной энергетики подчинения».

Приведенные примеры — лишь выборочная иллюстрация возможностей и разнообразия семантических целей электронной композиции. Этому виду музыки несомненно принадлежит большое будущее. Он только выходит на историческую авансцену. Его связанность с постоянно прогрессирующей технической базой делает каждый этап развития «временным», то есть неспособным дать «облигатные» рецепты в области технологии. Вместе с тем полувековая эволюция «электронного мышления» показала, что на разных этапах этой эволюции возникали самоценные явления, воспринимаемые вне сравнения с последующим или более ранним. Мы подразумеваем, конечно, *исключительно* то, что может быть названо художественно значимым (широкий поток экспериментальных проб как бы выводится нами за скобки). Это означает несомненную принадлежность «электронной композиции» к искусству в широком смысле, в котором, как известно, нет прогресса, но есть накопление

самоценных качеств. Компьютерная техника чрезвычайно раздвинула звукопреобразующие возможности и спектр «алгоритмического выбора». Но событийные прояснения докомпьютерного времени сохраняют свою ценность и энергетiku воздействия на фоне обретений «компьютерной эпохи». Зависимость технологии электронного процесса от технического прогресса не устанавливает жесткой демаркационной линии между новым искусством и практикой прошлого. Всегда музыкально-художественная мысль зависела от прогресса в развитии звукоисточников. Просто сегодня эта зависимость возросла чрезвычайно и поменяла характер функциональных отношений между конструктивно-технологической базой и творческой мыслью.

Однако даже лучшее из того, что накоплено опытом в области электронной композиции, не в состоянии пока получить социальный статус востребованного искусства. Интерес к открытиям и накоплениям новых *выразительных средств* был главным акцентом в середине XX столетия, но перестал быть таковым к концу. Подстилистка, направления с префиксом «нео», минимализм, эксплуатирующий извечные интонационные формулы, сочинительство «in modo reitro» без установления границ подражания — все это свидетельства крайнего ослабления интереса к поиску *новых средств*. Это рефлексия так называемого «постмодернизма». Но история художественного мышления не знает остановок. В сложившейся ситуации именно электронная музыка и прежде всего та, которая соответствует понятию «электронная композиция», взяла на себя миссию поиска новых музыкально-грамматических порядков.

Творчество в духе «неэлектронных» опытов послевоенного авангарда изжило себя и к концу столетия стало рассматриваться как анахронизм, еще больший, чем творчество в ретроспективной манере. Зато область электронной композиции сохранила за собой право на любое «прорывное» предложение. Это *признанная* область поиска и эксперимента. И может быть, именно «экспериментальная составляющая» делает электронную композицию явлением элитарным даже в случае несомненной художественной удачи. Эксперимент —

это проба. Она может быть успешной и наоборот. Устойчивое историческое самоопределение жанра связано с формированием устойчивого архетипа.

В электронной композиции такой архетип еще не сложился. И не только постоянное развитие технической базы тому причиной. Рискнем предположить, что искомая сумма инвариантов, определяющая жанровый контур электронной композиции, и не может сложиться, поскольку само «электронное мышление» в исторической перспективе претендует на всеохватность и всеобщность. Да и можно ли представить электронную композицию в значении жанра? Это, скорее, *вид* музыки, определяемый технико-инструментальной базой и характером мышления, из нее вытекающим. То, что этот *вид* музыки не имеет пока закреплённого *жанрового спектра*, — следствие все той же «экспериментальной составляющей».

Можно предположить и другую причину столь трудного пути к востребованности «широким слушателем» даже самых впечатляющих работ в этой области. Электронная композиция с самого начала интегрирует в себе широкий круг музыкально-грамматических предположений авангарда. Можно сказать, что «электронное мышление» — порождение авангарда, его ветвь. Автономизация этого вида творчества отделила его от общеавангардных процессов по технологическому признаку, но сохранила верность установке на ограничение в определенном семантическом поле. Оно исключало привычные смысловые связи и ассоциации. Дело даже не в «мере абстрактного». Дело именно в призыве к *интой ассоциативности*. Иными словами, электронная композиция еще не вышла из пределов «герметичности» и не нашла модус контакта с большой традицией, символизирующей весь опыт искусства. Попытки такого рода чаще всего оканчивались банальными срывами и отходом от «электронного мышления».

Сами же параметры такого мышления, скорее всего, будут расширены. Вероятно, не только анализ звука, но и анализ интонационных знаковых данностей будет занимать все большее место. Можно предположить, что включение в си-

туацию пространственного мышления цитатных и коллажных моментов, поданных в соответствии с электронным препарированием, но ассоциативно узнаваемых, раздвинет объем смыслового наполнения. Возможно, что со временем возникнет особая технология «электронного цитирования» и всяческих ретроспекций. Но это связано с рождением новых идей, способных изменить и обогатить контур самого «электронного мышления».

Наконец, есть еще одно обстоятельство, осложняющее социальную судьбу электронной композиции. Это борьба алгоритмичности с артистичностью. Пока что борьба эта в лучшем случае приводит к равновесию сил, но чаще — к победе алгоритма над фантазией. В таком случае мы уже имеем дело не с творчеством, но с деятельностью. Это не судьба одной лишь электронной композиции. Это следствие все той же привязанности к экстремальным направлениям авангарда. Последние так и не смогли стать «социально слышанными», и творческий интерес к ним, в конечном итоге, резко упал. Следует признать, что электронная музыка в принципе поднимает на новую высоту технику тотальной алгоритмизации, которая служит новой (и богатейшей) звуковой основе и оказывается способной создавать впечатляющие «семантические поля». Но это всего лишь предпосылка для выхода на широкую арену музыкально-исторического действия.

Возможно, что замедленность темпа такого выхода связана с глубинной генетической предпосылкой. Суть ее в том, что «электронному мышлению» в будущем может принадлежать, условно говоря, вся «творческая вселенная». Движение к подобной ситуации — процесс, связанный с эволюцией цивилизации. Он не может быть быстрым, ибо требует накопления предварительного опыта. На этом пути должны возникнуть глубинные изменения в самой природе художественного сознания. И такие изменения постепенно происходят. Творческая мысль все более склоняется к активизации собственно «артистического» начала. Такое искусство должно нести в себе элемент неожиданности не только от имени электронного алгоритма, но и от *первого лица*. Это

обстоятельство, а также свободное раздвижение семантической сферы через контакт с большой исторической традицией может дать шанс «электронному мышлению» выйти на авансцену социального внимания. Искусство не имеет прогресса. Все ценное, свершившееся в нем, вечно актуально. Высшие удачи в области электронной композиции уже можно признать состоявшимися артефактами, способными существовать в перспективе времени. Восхождение «электронной композиции» как вида искусства на уровень социального признания и универсально значимого принципа зависит и от развития цивилизации, и от активности вовлечения опыта прошлого в космос новых звуковых представлений.

# СОДЕРЖАНИЕ

I. Сонатная форма .....	3
Основные понятия .....	3
Классический тип сонатной формы .....	12
Тематический комплекс .....	12
Движение формы как тематический процесс .....	29
Синтаксическая природа формы. Преломление «техники плавного перехода» .....	36
Предклассические типы сонатной формы .....	44
Старинная (двухчастная) сонатная форма .....	45
Двухчастная сонатная форма в музыке XX века ..	58
Трехфазная старосонатная форма .....	71
Направленность эволюции сонатной формы .....	81
Полифонический фактор в сонатной форме. Опыт XX века .....	102
Развитие классического опыта полифонизации сонатной формы. Композиция с определяющей ролью интонационной полифонии .....	109
Сонатная форма с определяющей функцией полифонической вариационности .....	122
Преломление сонатной формы в жанре инструмен- тального концерта .....	146
Классицистский тип формы .....	146
Эволюция концертно-сонатной формы. Опыт XX века .....	165
Крупная сонатная композиция. Особенности формо- образования .....	198

<b>II. Рондо</b> .....	229
Основные понятия .....	229
Старинное (куплетное) рондо .....	235
Рондо эпохи классицизма .....	246
Рондо-соната. Классицистский тип формы и его преобразования в музыке XX века .....	260
 <b>III. Принцип непрерывной эволюционности в формообразовании. Опыт XX века</b> .....	322
Непрерывно-контрастный тип формообразова- ния и его преломление в крупных нециклических композициях .....	325
Непрерывно-полной тип интонационного становления формы .....	376
Отражение сонатного и контрастно-составного принципов в крупных монокомпозициях конти- нуально-эволюционного типа .....	401
Взаимодействие непрерывной эволюционности с вариационными формами .....	439
Электронная музыка и электронная композиция .....	480



- Задерацкий В.  
3 15 Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып. 2. — М., Музыка, 2008. — 528 с., нот.  
ISBN 978-5-7140-1149-8

Во 2-м выпуске «Музыкальной формы» автор анализирует проблемы сонатной формы и принципы рондальных композиций в новом аспекте видения этих проблем. Кроме исторических разновидностей сонатной формы рассматриваются эволюция и концертное преломление сонатности, проблемы полифонической трактовки сонатной формы, гиперсонатных композиций и образования на их основе крупных моноформ нециклического строения. Исторический путь рондальных композиций прослежен вплоть до новейших преобразований этого композиционного принципа. Третий раздел посвящен континуально-эволюционному принципу формобразования, а также проблемам электронной композиции, рожденным творческой практикой 2-й половины XX века.

Адресовано студентам и педагогам теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов.

ISBN 978-5-7140-1149-8

ББК 85.31

Защедцкий Всеволод Всеволодович

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

Выпуск 2

Редактор В. Панкратова

Техн. редактор О. Нуталина Корректор В. Голышевская

Компьютерная верстка Н. Еласовой

МБ № 5880

Подписано в печать 14.10.08 Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная.

Гарнитура «Ньютон». Печать офсетная. Объем печ. л. 33,0.

Тираж 1000 экз. Изд. № 16845. Заказ № 2059

Издательство «Музыка». 127051, Москва, Петровка, 26, стр. 3

Тел.: 644-0297. Тел./факс: 254-6598

[www.music-izdat.ru](http://www.music-izdat.ru)

Отпечатано в ТПП «Типограф «Наука»

121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 978-5-7140-1149-8



9 785714 011498