


Проблемы
музыкаль
ной
науки.

5

Проблемы музыкаль- ной науки



СБОРНИК СТАТЕЙ
ВЫПУСК ПЯТЫЙ

МОСКВА
Всесоюзное издательство
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
1983

Редакционная коллегия:

*О. В. Соколов, М. Е. Тараканов,
В. Н. Холопова, В. А. Цуккерман*

П 4905000000—228
082(02)—83 443—83

© Издательство
«Советский композитор», 1983 г.

Первый выпуск сборника «Проблемы музыкальной науки» увидел свет в 1969 году. Сейчас читатель держит в руках пятый выпуск. Формированием и публикацией этих сборников издательство преследовало двоякую цель: информировать о последних научных достижениях и стимулировать творческую работу молодых музыковедов. При составлении выпусков редколлегия стремилась охватить возможно более широкий круг проблем, привлечь авторов из самых различных городов Советского Союза. От выпуска к выпуску совершенствовалась структура сборника. Обязательными для него стали статьи общетеоретического и эстетического направлений; исследования, посвященные проблемам советской музыки, опирающиеся на творчество ведущих композиторов; критико-библиографический очерк, знакомящий читателей с какой-либо значительной теоретической концепцией; статьи, разрабатывающие вопросы истории как отечественной, так и зарубежной музыки.

К ИЗУЧЕНИЮ НОВЫХ ТОНАЛЬНЫХ СИСТЕМ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Многосистемность ладового мышления — характернейшая черта музыки XX в. Если при изучении гармонических стилей предшествующих двух столетий исследователя больше интересует специфика гармонических средств у конкретного композитора или даже в конкретном произведении, это значит, что основной организующий принцип гармонии в данном сочинении ему заведомо известен, ведь основа разных гармонических стилей этого периода общая: мажорно-минорная тональность. Иное дело — музыка нашего столетия, когда отсутствует единая универсальная система. С одной стороны, индивидуальное, специфическое настолько возросло, что затрагивает саму основу музыки — ее высотную организацию. И тогда анализ гармонии того или иного произведения неизбежно превращается в анализ и определение его высотной системы. С другой стороны, исследователь сталкивается со столь разнородными и нередко взаимоисключающими способами организации, что перед ним невольно возникает вопрос: что же общего между ними или, наоборот, что именно их разделяет? Сказать о данном произведении, что оно тонально или атонально — значит еще ничего не сказать. Тональность, понимаемая сегодня как общелогический организующий принцип, как система звуковысотных отношений, основанная на внутренней взаимосвязи ее элементов, может принимать многообразные формы. «Атональность» же означает отсутствие только единственной — традиционной ее формы.

Одновременное существование разных творческих направлений — характерный признак переломных периодов в истории музыки, когда происходит ломка старых концепций мышления и поиски форм для воплощения новых представлений, новых идей, нового «слышания мира». Одним из таких периодов был рубеж XVI—XVII вв., когда происходило крушение принципов ренессансной полифонии и становление новых концепций. Старая полифония, достигшая своей заключительной стадии в многохорной композиции и хроматическом мадригале а cappella, была современницей монодии с ее гомофонным складом и новой полифонии с basso continuo.

Таким же рубежным оказался период конца XIX — начала XX в. — время бурного развития новых художественных идей, становление нового мира образного содержания, что вызвало соответствующие изменения во всей системе организации музыкальной формы, ладогармонической интонационности, ладотональных взаи-

мосвязей. В эту эпоху накопленные в пределах классической тональности мажора и минора новые явления — результат развития различных элементов прежней системы — образовали новые самостоятельные системы.

Классическая тональность, как известно, эволюционировала в трех областях, соответствующих основным элементам лада: в области звукоряда, вертикали и функциональности.

Звукоряд мажора и минора развивался в сторону расширения ступенного состава, результатом чего явилась 12-ступенная система. В то же время возникновение в хроматическом звукоряде новых ступенных связей образовало различного рода модальные звукоряды.

Развитие вертикали привело к использованию самостоятельного диссонанса, способного выполнять примерно те же функции, что прежде выполнял консонанс.

Эволюция гармонической функциональности протекала в нескольких направлениях. Это, во-первых, — развитие форм высотной взаимосвязи устоя и неустоя. Наряду со стабильным отношением последних, постоянным высотным положением устоя, свойственным централизованной функциональной системе, стало распространено мобильное отношение, выражающееся в изменении высотного положения устоя, что характеризует переменнотональные системы. Во-вторых, в сферу ладовой организации оказались вовлечены приемы и средства, выполнявшие прежде формообразующую роль. К ним относятся лейтмотив, лейтгармония, а также приемы производного темообразования. В новых системах мотив, диссонантный аккорд, серия способны выполнять роль центра, чья индивидуализированная структура становится источником производного гармонического развития.

Новые явления, возникшие в результате эволюции основных элементов лада, определили круг разнообразных новых форм высотной организации. То, что эта эволюция протекала в разных областях, и явилось причиной многосистемности, характеризующей ладовое мышление в XX в.

Среди современных типов высотных систем выделим следующие: расширенная, или хроматическая, тональность; модальные системы; системы с диссонантным устоем; системы с переменным устоем. Эти формы различаются между собой разными сторонами. По принципу организации звукоряда сопоставляются тональность (в узком смысле: господство тоники, последовательность ступеней как контрастные функциональные смены) и модальность (развертывание ладового звукоряда с ограниченным ступенным составом). По характеру соотношения ступеней мы различаем системы с устойчивой иерархией (централизованные тональность и модальность) и с подвижной иерархией (переменные системы). Наконец, по характеру вертикали противостоят системы с консонантным устоем и системы с диссонантным устоем.

Из-за различия критериев эти способы взаимосвязи не противоречат друг другу, и их не следует понимать как изолированные

один от другого, в них указан лишь основной принцип. В современной музыке они нередко предстают в сочетаниях, комбинациях. Например, диссонантная тональность (централизованная) или модальная система диссонантная с переменным устоем.

Обзору этих 4 типов современных тональных систем и посвящена предлагаемая статья. В ней мы опираемся на произведения советских композиторов. Советское музыкальное творчество открывает перед исследователем чрезвычайно богатую картину явлений современной тональности в ее преемственной связи с классической, в ее эволюции. Многие стороны современного гармонического мышления развились на почве русского народного творчества и в лоне русской школы. Далее, мощная волна новаторства в русской и советской музыке начала века и в 20-е гг. родила много конструктивных идей. И, наконец, советское музыкальное искусство выдвинуло плеяду композиторов, признанных классиками XX в., сконцентрировавших в своем творчестве важнейшие черты современной музыки, а также композиторов нового поколения, чье творчество представляется ярко современным и в области гармонии.

Расширенная, или хроматическая тональность — одна из высотных систем, основанных на 12-ступенном звукоряде, что вместе с тональной централизацией является ее главным свойством.

Хроматическая тональность представляет собой новый этап эволюции классической мажорно-минорной тональности. Развитие внутритональной и инотональной хроматики создало то новое качество, которым хроматическая тональность отличается от диатонической. Это качество ее заключается в том, что если в классической тональности всякий хроматический аккорд принадлежал своей подсистеме и, следовательно, был инотональным элементом для центра системы, то в хроматической тональности любой аккорд может входить в центральную систему. «Если хроматический аккорд применяется без отклонения, то он считается аккордом расширенной (хроматической) ладовой системы»¹.

Процесс расширения рамок мажорно-минорной системы протекал от диатонической тональности через 10-ступенный мажорно-минор к тональности хроматической². Образцы последней мы встречаем уже во второй половине XIX в. у Листа, Мусоргского, Бородина, Вагнера и др. В XX в. хроматическая тональность стала нормой гармонического мышления. В советской музыке она является наиболее распространенным типом тональных систем.

¹ Способин И. В. Лекции по гармонии. М., 1969, с. 141.

² Под мажорно-минорной тональностью, в отличие от составного мажорно-минора, следует понимать классическую тональную систему мажора или минора.

Хроматическая тональность отнюдь не исключает диатоники, а напротив — активно включает ее как важную составную часть. Соотношение диатонических и хроматических элементов может быть различным. Чтобы очертить область хроматической тональности, назовем две ее разновидности, которые следует рассматривать как два полюса: 1) хроматический мажор и минор; 2) хроматическая тональность вне мажора и минора.

Обратимся к хроматической мажорно-минорной системе. Хроматической она называется потому, что любая из 12 ступеней, а также аккорд, построенный на ней, могут быть взяты после тоники и разрешаться в нее. Но при этом мы определяем ее и как мажорно-минорную, так как она наследует многие важнейшие элементы и свойства классической мажорно-минорной тональности, а именно: опору на консонантную гармонию, а отсюда и ясную ладовую окраску — мажорную или минорную, классические функциональные соотношения, прочную централизованность системы; наконец, она не исключает и диатонического звукоряда.

Таким образом, в хроматической мажорно-минорной тональности названные важнейшие элементы диатоники находятся в единстве со свободным оперированием аккордами всех 12 ступеней.

С. Прокофьев. Восьмая соната для ф-п.

В приведенном образце хроматической мажорно-минорной системы соотношение диатоники и хроматики иное, нежели в диатонической тональности, где хроматические ступени являются производными от диатонических. Здесь примечательно двоякое использование хроматических ступеней: и как производных при

вводнотоновом сопряжении их с разрешением, и как самостоятельных, то есть свободно взятых и свободно покидаемых. В такте 2 один и тот же *gis* в разных голосах ведется к тонике по-разному: в басу он, по существу, *as*, разрешается вводнотоновым ходом в *g* и является производным ($a - as$); верхний же *gis* не разрешается восходящим вводнотоновым тяготением в соседнюю диатоническую ступень *a*, как если бы он был производным от *g*, а миную ее, свободно ведется через другой хроматический звук *dis* в тоническую терцию *h*. Так же двояко ведет себя тритоновая ступень: в такте 3 она как вводный тон разрешается в *d*, а в тактах 7—9 она, входя в разные аккорды и как *des*, и как *cis*, свободно ведется вниз к тонической терции. Возможность вариантов нотации хроматических ступеней подчеркивает их самостоятельность. Другое проявление самостоятельности хроматических ступеней относительно диатонических — это сочетание с ними в одном комплексе. В тактах 7—8 очевидна самостоятельность ступеней *des* и *f* относительно звуков тонического септаккорда *G-dur* — *d* и *fis*.

Итак, трактовка хроматических ступеней в приведенном примере убеждает, что перед нами не просто 12-звуковая, а именно 12-ступенная мажорная тональность: хроматические ступени и аккорды выступают в ней наравне с диатоническими. Но наряду с этим сохраняется классическая функциональная система, которая подчиняет все неустойчивые элементы — диатонические и хроматические — единому центру. Однако здесь ладовые функции действуют несколько иначе, чем в условиях 7-ступенности. Изменения эти двояки. С одной стороны, они выражаются в динамизации функционального сопряжения (т. 1—3), а с другой — в тенденции к тоникальности свободно взятых аккордов хроматических ступеней при фонической их трактовке (т. 5—10).

Другая разновидность хроматической тональности — тональность вне мажора и минора. Она содержит сходные компоненты с первой, но и существенно отличается от нее. Общими для них являются: 1) 12-ступенность; 2) функциональная дифференциация; 3) монотоникальность. Однако соотношение элементов диатоники и хроматики здесь иное: преобладающей становится хроматика. И это вносит глубокие качественные изменения в структуру тональности.

Хроматический звукоряд реализуется как по горизонтали, так и по вертикали. Диатонические элементы не исключаются. В аккордике используются как самостоятельные и равноправные с терцовыми созвучия нетерцового строения, полигармония, равноинтервальные сочетания, кластеры. Сферы устойчивости и неустойчивости четко противопоставлены, но внутри неустойчивости стирается дифференциация противоположно направленных сил тяготения, которые характеризуют разветвленную классическую функциональную систему и значительную роль играют в хроматической мажорно-минорной тональности. Здесь есть лишь различные степени неустойчивости, наделенной одним ладовым значением.

Две разновидности хроматической тональности не отделены резко очерченными границами. Можно наметить ступени убывания элементов диатоники и возрастания элементов хроматики (разумеется, условно). На пути «диатоника — хроматика» после Восьмой сонаты Прокофьева можно было бы поставить Прелюдию f-moll Р. Щедрина из цикла «24 прелюдии и фуги».

Р. Щедрин. Preludio XVIII



Хроматический звукоряд в начальном тематическом ядре показан полидиатонически, а в ответе и интермедии преобладают элементы хроматики. При этом все же еще улавливается ладовое наклонение. По вертикали господствуют диссонантные интервалы, противопоставленные консонантным в конце построений. Линеарное 2-голосное письмо сильно сглаживает действие ладовых функций, впрочем, выявленных в цезурах (Т в начале и D в конце примера 2). В данном случае можно было бы говорить о равновесии элементов диатоники и хроматики.

Следующая ступень — виолончельный концерт Б. Тищенко.

Б. Тищенко. Концерт №1
для виолончели с оркестром





Здесь представлена хроматическая тональность вне ладового наклонения (ни мажорное, ни минорное трезвучие как гармонический центр не прослушивается), но с удивительной ясной ладовой опорой. Идея гармонического развития темы заключается в постепенном захвате 12-тонового пространства вокруг центра (сперва по целым тонам, затем путем заполнения целых тонов полутонами). После этого устой перемещается на другую высоту (т. 40). Таким образом, на протяжении 40 тактов фигурирует тоника, стягивающая к себе все остальные 11 звуков. Диатонический трихорд $g - a - b$ будет развиваться в двух направлениях: хроматика (и в частности, как первый шаг — целотоника) и диатоника (терцовые и квинтовые созвучия) — с преобладанием 1-го.

Рассмотрим I часть струнного квартета К. Хачатуряна как образец крайнего насыщения тональности хроматикой.

Lento $\text{♩} = 40 - 42$ *non vibrato* К. Хачатурян. Струнный квартет, I часть

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

5 6 7

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

3

Violino vibrato

11 12 arco pp non vibrato arco

13 14 pp non vibrato cresc.

15 cresc.

16 17 18

f *arco*

19 20 21 22

p

23 24 25 26 27

fff *dim.* *ppp* *pizz.* *attacca*



12-ступенный звукоряд реализуется преимущественно в виде равноинтервальных последовательностей: полутоновых, целотоновых и малотерцовых. В качестве контрастного элемента выступает звукоряд *b — a — ges — f* в т. 18—19 (хотя и в окружении хроматизма). Вертикаль составляют разного типа созвучия, в каждом из которых неизменно присутствует малосекундовый интервал. Это — полутоновые трехзвучные ряды, квинта с добавленным полутоном, аккорды терцовой структуры с полутоном. Функциональная система лишь обобщенно напоминает классическую. Вся музыкально-логическая конструкция опирается на функции тоники, доминанты и субдоминанты, действующие на уровне целых построений, а не соседних аккордов. В тоническую сферу входят начальное и конечное созвучия, включая органнй пункт *in c*, но, кроме того, трехзвучные полутоновые группы, построенные по малотерцовому ряду от начального звука.

Нарушение ряда — отчетливо слышимый сдвиг на тон — воспринимается как уход из тонической сферы, что совпадает с концом 1-й части на D (т. 8—10). Неустойчивую сферу составляют те же малосекундовые ряды в иной, нетонической высотной позиции. Начало 2-й части в тоне *f* (S) расширяет сферу неустойчивости. Целотоновое последование рядов, смешивающее ряды всех трех позиций, — есть момент нарушения заданного порядка, момент гармонической неустойчивости, развития, свойственных 2-й части (т. 11—17).

Контрастирующий материал, вторгающийся в кульминации 2-й части, вносит с собой элемент диатоники, наделенной ладовыми особенностями: малосекундовым тяготением к нижней квинте лада, интонацией ув. секунды. Однако хроматическая дублировка диатонической попевки образует по вертикали созвучия, близкие начальным. И, таким образом, весь этот эпизод (т. 18—24) не нарушает гармонической цельности пьесы.

Итак, тонально замкнутая система развивается по принципу: устой, его нарушение и восстановление. Укреплению тоники способствует несколько дополнительных факторов: яркий показ ее в начале произведения благодаря органному пункту, длительное выдерживание в конце, наличие квинтового тона в заключительном аккорде.

На данном примере можно видеть один из путей дальнейшего развития хроматической тональности: соединение ее с другими организующими принципами. В данном случае таковым служит серийность, являющаяся дополнительным фактором организации. В самом деле, действие тональных функций на уровне функциональных сфер — крупным планом — при крайнем насыщении хроматикой требует дополнительного фактора целостности для построения мелкого плана.

Итак, крупный план (форма — простая 2-частная): $T - D$; $S - T$. Мелкий план опирается на микросерию — полутонное трехзвучие $c - cis - d$, которое выстраивает малотерцовые ряды внутри функциональных сфер. Так, к тонической сфере принадлежит ряд $c - es - ges - a$, к доминантовой — $g - b - des - e$ (в субдоминантовой от f порядок нарушен, о чем говорилось выше). Микросерия как добавочный конструктивный элемент регулирует также состав вертикали.

Модальная система. Часто говорят, что XX в. в музыке — век раскрепощения хроматизма, «атональности», разнообразных индивидуализированных систем, додекафонии и т. п., иными словами — век тотальной хроматики. Картина верная, но далеко не исчерпывающая. XX в. принадлежит не менее значительное открытие — новой диатоники. Хронологически оно совпадало с 1-м, оказавшимся более заметным. Барток, Стравинский, Прокофьев, чьи имена называют среди «раскрепостителей» хроматизма, — первые, кто по-новому услышал диатонику. Новое в подходе к диатонике заключается в том, что на 1-й план выносятся ладовый звукоряд как мелодическая модель, то есть звукоряд, воспринятый мелодически. Такой подход называется модальным¹.

Под модальной системой понимается особый тип высотной системы, в основе которой лежит ладово-мелодический принцип организации. Строгое или относительно строгое соблюдение ладового звукоряда служит важнейшим признаком модальной системы, отличающим ее от тональной, в которой функциональное значение элементов не изменяется от хроматического варьирования ступенного состава². В этой системе доминируют не функционально динамические процессы, группирующие в тональности все элементы вокруг конструктивного центра — Т. Ее организующим элементом служит сам ладовый звукоряд, и базируется она не на гармонической, а на мелодико-линейной концепции, которая обуславливает свободное от централизации развертывание звукоряда, где может стать опорной любая ступень. Именно мелодическое раз-

¹ Мелодический принцип в модальности — одно из проявлений мелодической концепции мышления, возрожденной в XX ст.

² Так, например, функцию S в тональной системе могут выполнять различные по звуковому составу аккорды: IV_{35} и IV_{35}^{b3} ; II_{35} и nII_{35} ; II_{56}^{b5} и $II_{56}^{\#1}$ и т. д.

вертывание лада выявляет его специфическую выразительность, «ладовый колорит».

Старые модальные системы существовали до формирования томофонно-гармонической концепции. Они были диатоническими и опирались на тетрахорды, гексахорды, 7-ступенные лады. С развитием ладофункциональных связей между вертикалями, а одновременно и хроматики, заменившей тоновые соотношения вводнотоновыми, ладово-мелодический принцип был постепенно вытеснен тональным, а модальные системы уступили место мажору и минору.

С расцветом национальных композиторских школ в XIX в. появляется интерес к различным ладовым звукорядам как таковым, а с ними и к принципу модальности. Лады, отличные от классических мажора и минора, встречаются у многих композиторов прошлого столетия: у Глинки, Шопена, Листа, Мусоргского, Римского-Корсакова, Грига, Бизе, Альбениса и других¹.

Качественно новое явление в XIX в. — звукоряды, не сводимые к 7-ступенной диатонике и образующиеся при делении октавы на 2, 3, 4, 6 равных частей. Возникли они в недрах развитой мажорно-минорной системы как своеобразное ответвление и могут быть рассмотрены как особая разновидность модальности. В разработке модальных систем выдающуюся роль сыграла русская школа. Музыку русских композиторов выделяло многообразие форм ладового мышления, широкое использование звукорядов, отличных от мажора и минора. Одним из первых особые лады применил Глинка. Он вводил диатонические, неполные диатонические лады, а также целотоновый ряд — гамму Черномора. После Глинки пристальное внимание различным ладам уделяли Даргомыжский, Бородин, Мусоргский, Чайковский, Рахманинов и в особенности Римский-Корсаков, Стравинский, Черепнин, Станчинский.

Модальные системы занимают видное место в советской музыке, начиная с композиторского поколения 20-х гг. и по 70-е гг. Мы их встречаем у Прокофьева, Шапорина, Ан. Александрова, Мосолова, С. Протопопова, Шебалина, Мясковского, Свиридова, Шостаковича, Щедрина, Дамбиса, Тищенко, Шнитке, Тормиса и других. Развивая традиции русской школы прошлого века, советские композиторы вносят существенно новое в область модальных систем, закономерности которых смыкаются с основными принципами современной гармонии, а именно: 12-ступенностью системы, самостоятельностью диссонанса, новой функциональностью². Модаль-

¹ Интерес к ладам, заимствованным из народной музыки, проявляли не только композиторы, но и музыкальные писатели, критики, исследователи. Им посвящены работы В. В. Стасова «О некоторых новых формах нынешней музыки» (1858), Г. А. Лароша «Исторический метод преподавания теории музыки» (1873), А. Н. Серова «Русская народная песня как предмет науки» (1871).

² Этот комплекс принципов, характеризующих современную гармонию, сформулирован в кн.: Холопов Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967.

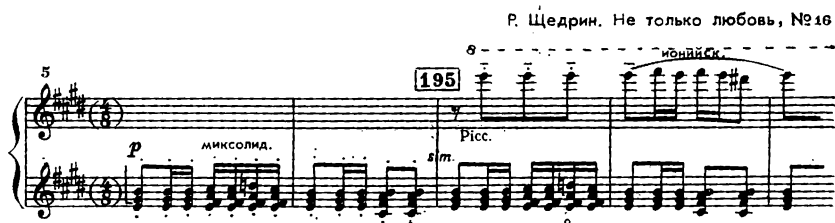
ная система как явление ярко специфическое и в некоторых отношениях принципиально отличное от ладотональной системы порождает и специфическое преломление общих законов современного музыкального мышления.

1. Ладовые звукоряды и хроматика. Модальные системы могут быть диатоническими и хроматическими, в зависимости от звукоряда, на котором они основаны. К группе диатонических ладов относятся не только 7-ступенные, но и все лады пентатоники, диатонические тетрахорды, гексахорды, доминантовые лады. Хроматическую группу составляют лады, не сводимые к диатонике¹. Это — 6-ступенный целотоновый лад, 8-ступенные гаммы тон-полутон и полутон-тон и прочие многочисленные лады симметричной структуры.

Из двух групп ладов в советской музыке гораздо большее распространение получила диатоническая группа. Это объясняется меньшей спецификой ее ладов и, следовательно, более богатыми выразительными и конструктивными возможностями.

В современной музыке образуются такие формы модальности, которые возможны только на основе 12-ступенности. И здесь оказывается, что один из принципов современной гармонии — 12-ступенность — проникает в эту специфическую область, не нарушая ее сущности.

Одной из форм современной модальности является полимодальность — сочетание одновысотных диатонических звукорядов-вариантов. При этом хроматические ступени являются вариантами: каждая из них слушается как диатоническая относительно ее лада. Нарушения диатоники по существу нет, в сумме же образуется полимодальное соединение, условия которого — хроматика:



¹ Название «хроматические лады» или «лады хроматической группы» принято условно, чтобы разграничить типы модальных систем, на них основанных. Эти лады возникли не путем хроматического альтерационного преобразования диатонического лада, — они не имеют диатонического прототипа. Кроме того, принцип модальной техники предполагает такое оперирование ладами, как если бы они были натуральными. Иными словами, в модальной системе избранный звукоряд, независимо от его структуры, это диатоническая данность. Их структура представляет собой хроматическое (секундовое, мало- или большетерцовое) соединение отрезков диатонического звукоряда. Это и послужило основанием для условного определения их как хроматических.



Другое взаимодействие диатонической модальности с 12-ступенностью возникает при модальной транспозиции. Ее суть заключается в переносе ладового звукоряда на другую высоту. В рамках данного строя диатоника лада сохраняется, тогда как в целом система оказывается хроматической:

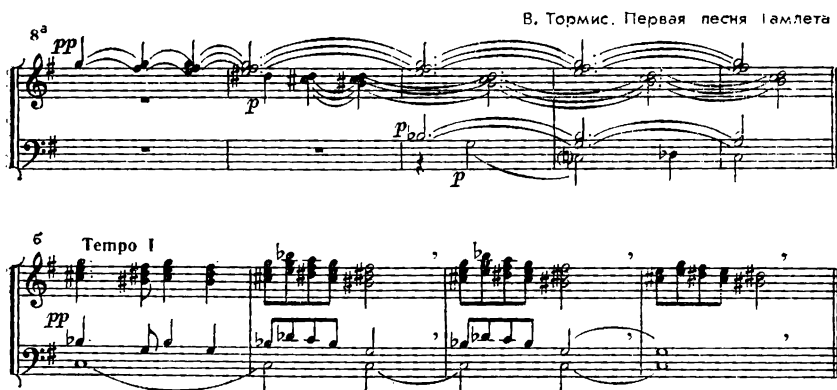


Сочетание одинаковых или разных диатонических ладов разного строя образует разновысотную модальную систему. Это явление родственно политональности и возможно только в условиях 12-ступенности.



Варьирование звукоряда, чередование одновысотных ладов-вариантов также невозможно без общей хроматической основы. Все названные формы модальности представляют собой по существу хроматическое целое, составленное из диатонических элементов. Другое дело — модальные системы с симметричными ладами (термин Ю. Холопова). Они, как уже сказано, не имеют диатонического прототипа. Хроматическая сущность их проявляется уже хотя бы в нотации, допускающей для удобства энгармонические замены.

Симметричные лады весьма подробно изучены музыкальной наукой¹. Здесь же мы затронем вопрос о способах их реализации. Дело в том, что симметричные лады возникли в рамках развитой системы мажора и минора, и поначалу реализация их соответствовала этим условиям. Так, в произведениях русских классиков они трактовались диатонически (с использованием отклонений, аккордов мажоро-минора), то есть как диатонические отрезки в разных тональностях. Современная модальная техника предполагает оперирование ладами как натуральными, независимо от структуры. Как это ни парадоксально, но она-то и выявляет хроматическую сущность симметричных ладов. Отрывок из двухорного сочинения В. Тормиса «Первая песня Гамлета» демонстрирует образец модальной реализации звукоряда тон-полутон (отличной от tonальной реализации прошлого века):



¹ См.: Протопопов С. Элементы строения музыкальной речи. М., 1931; Тюлин Ю. Учение о гармонии. М.; Л., 1937; Тюлин Ю. Натуральные и альтерационные лады. М., 1971; Тютманов И. Некоторые особенности ладогармонического стиля Н. А. Римского-Корсакова. — В кн.: Научно-методические записки Саратовской консерватории, 1957—1961, вып. 1—4; Будрин Б. Некоторые вопросы гармонического языка Римского-Корсакова в операх первой половины 90-х годов. — В кн.: Труды кафедры теории музыки Московской консерватории. М., 1960; Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. — В кн.: Музыка и современность, М., 1966, вып. 4; Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессiana. — В кн.: Музыка и современность. М., 1971, вып. 7; Кон Ю. Об искусственных ладах. — В кн.: Проблемы лада. М., 1972; Сарафачников Н. Равноинтервальные звукоряды у русских композиторов начала XX века, 1972, рукопись.



Звукоряд трактуется как гармонически единое целое в одной высотной позиции, в частности, как «застывающая» гамма, превращающаяся в кластер. Распадение звукоряда на равные отрезки происходит не только в последовательности, но и в одновременности. А это снимает возможность даже временного превосходства какой-либо из местных опор и заставляет слушать их как части одного и того же целого, то есть как единый лад.

2. Модальная аккордика. Влияние мелодического звукоряда на гармонию может быть различным. Если лад помещен в условия классической функциональности, то его мелодическое действие сказывается на изменении ладофункциональных процессов (тональная и функциональная переменность), аккордика же сохраняет классическую терцовую структуру и не подвергается воздействию мелодического начала. В современной модальной системе мелодическая природа ладового звукоряда влияет и на аккордику. Распространение воздействия линейности на вертикаль — это явление, лежащее в русле общего процесса в развитии гармонии — завоевание самостоятельности диссонанса. Модальный диссонанс и есть специфическое преломление одного из законов современной гармонии в модальных системах.

Отдельные попытки построения мелодической вертикали делались уже в музыке XIX в.:



Здесь в трактовке лада Бородин прикоснулся к самой его сути, открыл его мелодическую стихию и дал ей развернуться. Поэтому так свежо заиграли «чистые краски» пентатоники. По этому пути и пошло развитие модальной аккордики в современных системах.

Особенно активно мелодическая природа модальной вертикали проявляется в полифонии при одновременном движении голосов

по ступеням ладового звукоряда. Обратим внимание на то, что в условиях модальности, где на первый план выходит голосоведение, наш слух не противопоставляет консонирующие и диссонирующие созвучия. И то, и другое вместе — мягко звучащая натурально-ладовая гармония.

10 [2] П. Щедрин. Не только любовь, №1

Охы да, ско-ро, ско-ро снег ра-ста-
 et, вся зем-ля со-гре-ет-ся, эх...

Как крайнее выражение звукорядного принципа вертикали следует рассматривать модальные кластеры:

11. Нежно, прихотливо, А. Латы Г. Свиридов. Курские песни, I

Зе-ле-ный ду-бо-к,
 FI, CI.

Четыре звука лидийского тетрахорда «распеты» здесь не только в мелодии, но и в вертикали (кластер звукоряда тон-полутон показан в приводившемся выше примере 8 а).

3. Функциональность. В модальной системе первичным фактором организации служит ладовый звукоряд, а не высотный устой. И все же почти всегда возникает вторичная организующая инициатива высотного порядка. Это — ладовые опоры, которые, в отличие от классической ладотональности, образуются не под воздействием функционально-гармонических смен, а чисто мелоди-

чески. Эти опоры легко достигаются, но и легко покидаются. Образующиеся местные системы представлены как устоями, так и группирующимися вокруг них неустоями, но и те, и другие временны. Перемещение устоев по ладовому звукоряду — вот особенность организации модальных систем, сочетающей в себе два момента: звукорядный и высотный. Из-за подвижности устоя и неустоя высотный принцип не может быть главенствующим и уступает в приоритете звукорядному. В связи с этим современные ладовые системы подобного рода обладают весьма любопытными, можно даже сказать специфичнейшими особенностями: 1) мелодический устой не зависит от звукового состава вертикали, которую может представлять любой комплекс звуков ладового звукоряда. Он способен действовать как устой практически с любым созвучием:

С. Прокофьев. Третья мимолетность



Приведенные отрывки из Третьей мимолетности Прокофьева показывают разные варианты звукового состава вертикали при неизменном местном устое *d* в повторяющемся 4-звучном мотиве. В последнем отрывке все варианты собраны воедино.

Точно так же целая мелодическая попевка при повторении может быть сдвинута по горизонтали относительно неизменного контрапункта. В примере 13 дан вариант приведенного выше примера 10. В отличие от первоначального варианта, здесь голоса сопровождения вступают на одну восьмую позже, но при этом не возникает никакого противоречия между мелодией и аккордами, так как выбор аккордов и их соединение обусловлены не функциональной логикой классической терцовой гармонии, а мелодическим горизонтальным движением голосов по ступеням лада, ориентированным на кварто-секундовые сочетания. Изменения состава вертикали не коснулись мелодического устоя (сравн. с примером 10).

Р. Щедрин. Не только любовь, № 1



2) обратная сторона того же явления — установление в звуко-
ряде различных устоев при неизменной вертикали. Примером
может служить — срединный раздел Третьей мимолетности Про-
кофьева, построенный на ладовом звукоряде тон-полутон $g — a —$
 $b — c — cis — dis — e — fis$. На фоне оstinатно чередующихся се-
кунд $g — a$ и $cis — dis$ в рамках одного и того же звукоряда обра-
зуются мелодический устой g , а затем — e :

С. Прокофьев. Третья мимолетность (середина)



Другой образец представлен в отрывке из приведенного хора
Тормиса (см. пример 8 б), в котором мелодический устой переме-
щается по звукам g, fis, dis , то есть по ступеням звукоряда тон-
полутон, тогда как гармония нижних голосов неизменна;

3) мелодическая концепция модальной системы допускает
возможность сочетания в разных пластах (или голосах) ткани
нескольких устоев одновременно. В хоре «В городе звонят звоны»
из «Курских песен» Свиридова, I часть которого построена на
звуках лидийского тетрахорда, опорным тоном служит звук c .
Одновременно же вся попевка опирается на органнй пункт —
звук d того же звукоряда:

Сосредоточенно и таинственно

15 Басы 10 *p molto tenuto*

Агра, P. no, T. lam В го ро де зво ны зво нют.
V. c., C. b

(d)

Названные особенности функциональности в современных модальных системах еще более подчеркивают принципиальное отличие этих систем от ладотональной организации. Высотная централизация, функционально-гармонические смены (заметим — при ладово ограниченном звукоряде) для модальности не принципиальны, хотя их взаимодействие с ее основной идеей — звукорядной организацией — не исключено.

Специфика модальности — это одновременно и ее ограниченность. Последняя касается ее конструктивных возможностей¹. На модальном материале нельзя построить формы с большим тематическим развитием. Максимум — это миниатюрные вариации. Тем не менее пути, расширяющие сферу применения, на наш взгляд, многообразны. Это: 1) введение другого ладового звукоряда, контрастного по отношению к 1-му. Так, например, в хоре «В городе звоны звонют» из «Курских песен» Свиридова лидийский тетрахорд I части сменяется эолийским ладом во II. В середине Третьей мимолетности Прокофьев после дорийского лада I части вводит лад тон-полутон, добиваясь сильнейшего контраста; 2) использование последовательного смещения опоры по ступеням лада для создания своего рода «тонального движения». В фуге C-dur op. 87 Шостаковича средством тонального развития служит перемещение опор на каждую из 7 ступеней белоклавишного звукоряда. Таким образом, тема фуги проводится во всех диатонических ладах; 3) транспозиция диатонического лада как средство тонального развития и контраста. На ней построены, к примеру, Восьмая мимолетность Прокофьева или Прелюдия D-dur op. 87 Шостаковича и др.; 4) введение модального материала в хроматическую систему в качестве контраста и построение на нем самостоятельного раздела, как это сделано в *Sinfonia Robusta* Б. Тищенко (модальный алеаторический эпизод) или в финале Симфонии in C А. Шнитке, в многоголосном каноне темы градуала; 5) внедрение модального материала в хроматическую систему в качестве одного из пластов. Например, в Концерте «Озорные частушки» Щедрина модальный пласт (частушки) развивается параллельно тонально-хроматическому. При этом последний несет конструктивную функцию, а на него опирается натурально-ладовая гармония.

¹ См.: Способи И. В. Лекции по гармонии, гл. 8, с. 79.

Различные сочетания перечисленных приемов позволяют добиться большого гармонического разнообразия. Так, например, построен приводившийся выше хор Тормиса. В рамки хроматической тональности вводятся контрастные между собой лады: диатонический 7-ступенный лад, целотоника, лад тон-полутон.

В различного рода соединениях модальной и современной тональной системы используются сильнейшие стороны обоих компонентов: конструктивность тональности и колорит модальности.

Тональность с диссонантным устоем. Эстетическое признание свободного диссонанса послужило импульсом к возникновению систем с диссонантным устоем. Диссонантный устой получил право быть центром системы в ходе эволюции форм ладовых устоев. Эта эволюция протекала от тонического унисона и квинты к трезвучию мажорному, затем и минорному, а от него — к трезвучию с прибавленным тоном, диссонантному терцовому аккорду, оставленному без разрешения в консонанс (как писал Стравинский, «глаз дополняет в рисунке штрихи, сознательно опущенные художником»¹) или к ув. и ум. трезвучиям в искусственных ладах и далее — к различным диссонансам, не сводимым к терцовой структуре². Таким образом, тонический устой эволюционировал от универсальной совершенной консонантности к самым разнообразным диссонантным формам. Это, однако, не означает вытеснения консонанса ни как устоя, ни как формы созвучия вообще. Он и сегодня занимает видное место и встречается и в консонантной классической тональности, и в новых индивидуализированных системах.

Классифицировать многообразнейшие конкретные формы диссонантных устоев можно на основе самых общих особенностей структуры³. Формы эти следующие: 1) трезвучие с добавочным (побочным) тоном; 2) диссонанс терцовой структуры; 3) диссонанс нетерцовой структуры.

В качестве диссонантного центра может выступать сложное созвучие, составленное из разных комбинаций 3-х названных форм. В любом случае этот полиаккорд относится к 3-й форме как ее разновидность.

¹ Стравинский И. Музыкальная поэтика. — В кн.: И. Ф. Стравинский. М., 1973, с. 28.

² Новым отношение к диссонансу стало лишь для профессиональной школы, чьи традиции восходят к строгому письму. В музыке же народов с древними традициями многоголосия свободный диссонанс — далеко не новость. Речь идет, например, о литовских сутартинес (см. в кн.: Славянос З. Сутартинес. Многоголосные песни литовского народа. Л.: Музыка, 1972) или о старинном многоголосии Грузии, Сванетии (см. пример 22).

³ Хотя консонирующих интервалов на один больше, чем диссонирующих: прима (октава), терция (секста), квинта (кварта) — и секунда (септима), тритон, — тем не менее трезвучие одно, и прибавление к нему 4-го консонирующего интервала даст удвоение, тогда как диссонантных трезвучий множество.

Д. Шостакович
Афоризмы op.13 №10

Трезвучия с добавочным тоном
К. Хачатурян
Струнный квартет, I ч.

16^a

С. Прокофьев.
Пять песен без слов, №3

Мимолетность №20.

Терцовые диссонансы (доминантообразные)
Н. Мясковский
Вокальный цикл
на стихи З. Гиппиус
op.16 №6, Петухи^с

16

А. Пирумов. В. Тормис. К. Хачатурян. Р. Леденев
Прелюдия. Первая песня Гамлета. Струнный квартет. 6 пьес op.16, №5

16

Д. Шостакович
Афоризмы

С. Прокофьев
Вторая мимолетность

Б. Тищенко
Виолончельный концерт

Диссонантные устои выполняют функцию организующего центра в системах различных свойств. В зависимости от вида диссонантной системы значение устоя, пути реализации его свойств оказываются разные. Можно выделить следующие три вида диссонантных систем в зависимости от организующего принципа: 1) тональность с классической функциональностью; 2) диссонантная тональная система; 3) диссонантная модальная система.

Тональность с классической функциональностью. Диссонантный устой в тональности данного вида — привнесённое свойство. Его можно рассматривать как нарушение консонанса. Организующего принципа — ладофункциональной системы консонантной тональности — он не меняет вовсе либо не меняет существенно. В данных условиях значение диссонантной тоники невелико, а ее свойства развиваются в тех же направлениях, что при консонирующем трезвучии, с теми или иными «поправками». Эти «поправки» заключаются и в выборе аккордики,

по структуре близкой к тоническому диссонансу, и в особенностях ладовых тяготений. В условиях классической функциональности диссонантный устой характерным образом корректирует ладовые тяготения, меняя их направление. Возникающая система тяготений включает в себя два пласта: первичный — уровень действия классической функциональности, сохраняющий ладовое значение ступеней, и вторичный — индивидуально привнесённый. Такого рода тонально-диссонантная система содержит в себе определённую степень индивидуализации, так как вторичный пласт определяется избранным диссонансом. И, таким образом, суммарный эффект двух пластов тяготений оказывается неповторимым.

По значению в системе диссонантный устой может быть добавочным конструктивным элементом и существовать наряду с тоническим трезвучием, но может быть и самостоятельным диссонансом вместо тонического трезвучия. В 1-м случае таким устоем обычно оказывается трезвучие с добавочным тоном (самое распространенное — тоника с секстой), а во 2-м — им может быть диссонанс нетерцовой структуры.

17 Largo А. Пирумов. Прелюдия

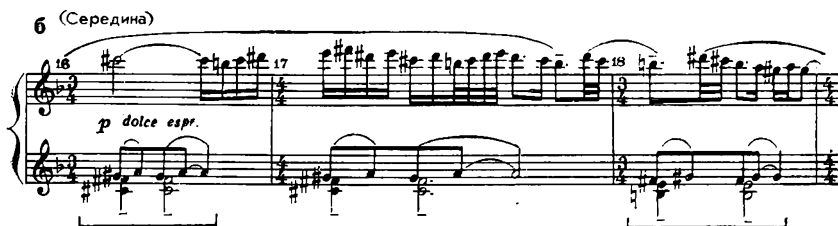
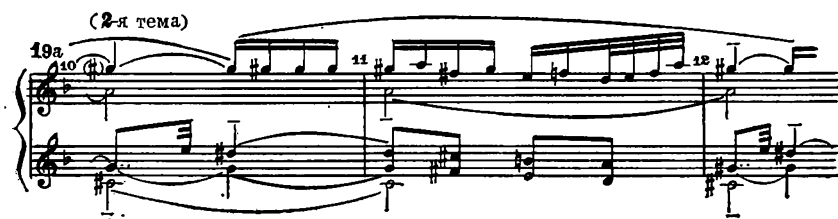
В Прелюдии Пирумова (из двухчастного цикла Прелюдия и Токката) представлена тональность с диссонантным устоем. Последний поставлен в условия классических функциональных отно-

шений: это — ясно выраженный центр тяготений с основным тоном *d*, обороты D — T (т. 3—4; 8—9), определенность ладового наклонения (*f*♯ в т. 1), даже сам тонический аккорд *d — a — e* — функционального (точнее, полифункционального, тонико-доминантного) происхождения (см. т. 2).

В то же время тоника в виде консонирующего трезвучия принципиально отсутствует: она не просто избегается, но даже не ожидается слухом. Звуковой состав диссонантной тоники варьируется, а с ним меняется и плотность аккорда, степень напряженности диссонирования.



Тонический диссонанс вносит заметные коррективы в функциональность. В мелком плане они касаются частичного изменения ориентира ладовых тяготений: в нижнем пласте *d* — опорный тон, в верхних он неустойчив; III ступень становится неустойчивой и тяготеет во II (т. 1—2). В крупном плане в связи с появлением производных образований и их соединениями нарушается действие классических ладовых функций: тональность нижнего вводного тона, а не V ступени, оказывается здесь ближайшей доминантой (ведь квинта на V ступени уже использована в центральном аккорде). Выбор *cis-moll* для 2-й темы к тому же реализует идею малосекундовой связи (*nV — V*), заданную вначале (т. 3 и 8).





Таким образом, в Прелюдии Пирумова на фоне функциональных отношений хроматического d-moll выступает индивидуализированная система связей и производных преобразований из диссонантного центра, благодаря которым гармония приобретает ярко самобытные черты: терпкую насыщенность красок, национальный колорит, напряженно-выразительную интонацию.

Диссонантная функциональная система. Называя эту систему функциональной, мы имеем в виду четкое разграничение между центром и периферией, подобное противопоставлению тонических и нетонических элементов в классической гармонии. При этом мы учитываем организующую роль высотной замкнутости и централизации, а также принцип подобия побочных элементов главному — то есть все то, что составляет понятие функциональности и не зависит от времени создания произведения и свойств материала.

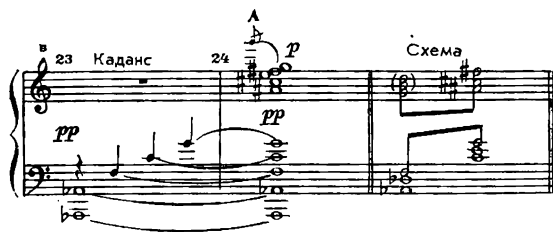
Диссонантный устой является органическим свойством данной системы. Более того, диссонанс как таковой — ее центр. Его значение в системе можно уподобить значению темы для пьесы: процесс становления гармонической структуры подобен развитию темы. Сказанное — более чем просто сравнение. Дело в том, что зерно функциональности в диссонантных системах коренится в двух взаимосвязанных явлениях прошлого столетия: в тенденции к индивидуализации тематизма и блестяще разработанной идее тематической производности. Но в XIX в. при всем единстве тематизма и гармонии последняя обладала известной автономией и развивалась по своим внутренним законам. В современной же музыке и, конкретно, в диссонантной системе гармоническое ядро если не тождественно теме, то уж во всяком случае целиком опре-

деляет ее индивидуальный облик¹. Таким образом, развертывание гармонического ядра есть тематическое развитие. Оно использует в равной мере как гармонические средства (точное повторение, обращение, транспозиция, совмещение разных высотных позиций комплекса или его элементов, гармоническое варьирование — повторение или транспозиция ядра неполностью и прибавление новых звуков, варьирование звукоряда в модальной системе, возвращение комплекса в основной позиции к концу в высотно-замкнутой системе, гармоническое резюме), так и методы тематической работы (инверсия комплекса, мелодическое варьирование на основе комплекса, горизонтальное развертывание, варьирование горизонтальной формы комплекса: различные виды обращений — инверсия, ракоход, ракоходная инверсия, — изменения в порядке чередования звуков; варьирование интервалов комплекса, производные тематические образования на основе комплекса, введение контрастного элемента).

Различные средства реализации диссонантного центра представлены во Второй мимолетности Прокофьева:

С. Прокофьев. Вторая мимолетность

¹ Показательно, что, называя три функции в современных высотных структурах — центральный, производный и контрастный элементы (ЦЭ, ПЭ и КЭ), Ю. Холопов описывает их так, будто речь идет о развитии тематизма (см.: Об общих логических принципах современной гармонии. — В кн.: Музыка и современность. М., 1974, вып. 8). Так, ПЭ — это «как бы вариация на ЦЭ» (с. 240), а в связи с одной из степеней родства между ПЭ и ЦЭ автор говорит о «варьировании, переходящем в разработку» (с. 242). В особенности же, на наш взгляд, сказанное относится к контрастному элементу. Последний — явление не гармоническое. Оно не имеет аналогии в классической гармонии, где все нетонические элементы производны от тонического трезвучия (все они единой терцовой структуры). КЭ подобен новой теме или контрастному тематическому элементу, а это уже область формы.

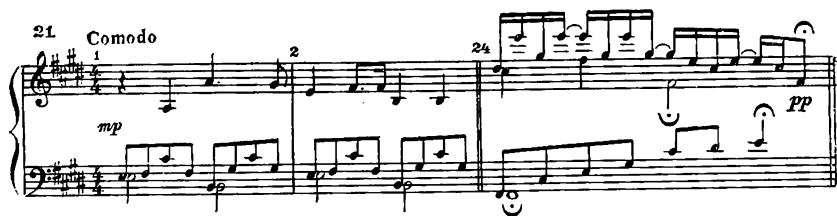


В качестве гармонического ядра здесь выступает комплекс 2-х мажорных трезвучий на расстоянии тритона¹. На протяжении первой части фигурирует лишь его элемент: *as, f, d, h, g*. Однако заявка, сделанная в начале пьесы, реализуется в ее середине, где начальный 6-звучный комплекс в транспозиции на полутон вниз развивается путем наслоений транспонированных частей его (кварты, трезвучия). В репризе, играющей роль обобщения, центральный комплекс из экспозиционного «*as, f, d*», все более разрастаясь, соединяется с 6-звучием середины (см. пример 20в).

Диссонантная модальная система. Характеристика звукоряда не имеет определяющего значения для диссонантной системы. Звукоряд ее может быть как диатоническим, так и хроматическим. Кроме того, он может быть организован тонально или модально.

Как было сказано выше, модальный принцип организации сопоставим с тональным как ладово-мелодический с аккордово-гармоническим. На этом основании в модальных диссонантных системах сложилась своя специфика. Во-первых, диссонантный устой предстает как второстепенный по отношению к звукоряду — первостепенному организующему фактору. Поэтому его высотное положение как устоя (определяемое по басу) не имеет того определяющего конструктивного значения, как в тональной системе — ведь устой в модальности непостоянен. Во-вторых, для модальной системы большее значение имеет диссонантный комплекс как таковой, а не как диссонантный устой. И выступает он в роли добавочного конструктивного элемента, регулируя звуковой состав вертикали и влияя на мелодию. Итак, на 1-м месте по значению стоит звукоряд, на 2-м — диссонантный комплекс, а на 3-м — высотный фактор. Для примера сравним начальный и заключительный такты из Восьмой мимолетности Прокофьева:

¹ Общая конструктивная основа сближает его с темой Петрушки из балета Стравинского.



Как видно, пьеса начинается и заканчивается одинаковым диссонантным комплексом, в котором расположение звуков по вертикали, включая бас, изменяется. И если в начале выделен как опорный звук *e*, то в конце — *fis*, а ведь комплекс в целом остался на той же высоте. Это и объясняется модальностью, для которой проблемы опорного тона вертикали, а следовательно, высотного устоя, не существует.

Системы с переменным устоем. Такие системы называют еще «тональностью с рассредоточенной тоникой» (Тараканов), «децентрализованной тональностью» (Холопов), «рассредоточенной тональностью» и «ладотональностью нестабильной структуры» (Юсфин), «внетональностью» (Тюлин), «относительной ладотональной неопределенностью» (Берков), «мелодической тональностью» (Рети), их относят и к атональности¹. Перечисленные понятия охватывают далеко не все проявления переменности. Их круг много шире. Попытаемся в рамках данного раздела рассмотреть истоки этого явления и дать по возможности полную классификацию видов переменности.

Система с переменным устоем является антиподом централизованной системы. Само ее название говорит о том, что в ней имеется два или несколько устоев, ни один из которых не становится главенствующим. История музыки знает немало произведений, высотную систему которых нельзя отнести к замкнутой. И тем не менее мы не можем отказать им в законченности, органичности. Очевидно, что централизация, понимаемая как подчинение элементов системы единому центру, не является абсолютным фактором целостности. В средневековых церковных ладах центральным тоном служил финалис. Однако господствующим нередко был не финалис, а доминанта (то есть «господствующая»). Что касается

¹ См.: Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. М., 1972, вып. 1.; Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967; Юсфин А. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки. — В кн.: Проблемы лада. М., 1972; Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. М., 1967; Берков В. Об относительной ладотональной неопределенности. — В кн.: Музыка и современность. М., 1967, вып. 5; Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968.

высот начального тона и финалиса, то их единство не было обязательным. В более поздних протестантских песнопениях было не обязательным единство не только крайних звуков, но также начального и конечного устоев¹.

Песни многих народностей — русские, украинские, болгарские, румынские, грузинские, якутские, песни индейцев Латинской Америки и др. нередко имеют более одного устоя². И подчас бывает нелегко выделить какую-либо из тоник в качестве главной³:



Определять тонику по окончанию было бы формально. Это значило бы не услышать, отбросить самую «изюминку» народных напевов. В них отсутствует иерархия устоев, и окончание на исходном звуке и начальной тонике не обязательно. Фактором же целостности служит ладовый звукоряд. Именно модальность явилась первоначальной основой для переменности. Не в уходе от опорного тона и возвращении к нему, как в централизованной системе, заключается стимул музыкального движения, а в перенесении опорного тона от одной ступени звукоряда к другой.

Централизация — основа классической тональности, но и в ней встречается явление переменного устоя. В одних случаях оно возникает вследствие функциональной переменности — временного смещения тоники на иные ступени лада. Именно временного, потому что замыкание в конечном счете все же наступает, и, таким образом, складывается иерархия тоникальности, обусловленная самой централизацией классической системы как коренным ее принципом. В других же случаях такой иерархии нет: произведение начинается в одной тональности, а кончается в другой. Здесь речь идет не о начале с нетонической гармонии (как в Сонате Бетховена ор. 31 № 3) или с нетонического аккорда побочной тональности (как в «Свадебном марше» Мендельсона).

¹ См.: Bach J. S. 371 vierstimmige Choralgesänge. — Lpz.: Breitkopf-Härtel Musikverlag, N 126, 130, 132 и. а.

² См.: Юсфин А. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки. Цит. изд.

³ Образец заимствован из кн.: Кузнецов А. Внизу — Сванетия. М., 1971 (Приложение, с. 203).

Имеется в виду смена одной централизованной тональности другой, также централизованной. Перед нами противоречие: перемена устоя принципиально чужда централизованной системе, она непосредственно не вытекает из свойств соответствующего материала. Вспомним Хоральные прелюдии или «Crucifixus» Баха, «Rex tremendae» Моцарта, баллады Шуберта, Второе скерцо или Вторую балладу Шопена и, наконец, оперные сцены, тонально разомкнутые циклы и проч. В большинстве случаев это — произведения, связанные со словом, сюжетом, объявленной или скрытой программой. Во многих из них необратимость образного развития выливается в открытую форму, в которой преодолевается не только репризная схема, но и тональная замкнутость. Наконец, влиянием слова можно объяснить и выразительное окончание произведения нетонической гармонией. Так доминантовой гармонией кончается романс «В сиянии теплых майских дней» Шумана (предчувствие, ожидание любви) или «Кот Матрос» Мусоргского (интонация детского изумления: «Нет! Каков кот-то, мама, а?»).

Исходя из рассмотренных явлений в музыке прошлого (далеко не всех), можно сделать важные для нас выводы.

1. Тональная централизация не является абсолютным феноменом целостности произведения. «Для древнего грека, — писал Серов, — не было ни мажорной, ни минорной гаммы, в нашем смысле, был только звукоряд *A, H, c, d, e, f* и т. д., который можно было начать с любой ноты и закончить любой его нотой»¹.

2. Децентрализация (тональная разомкнутость или переменность устоя) обусловлена двумя факторами: во-первых, свойством материала, имманентными его особенностями, действующими в рамках категории формы; во-вторых, прямым влиянием содержания, преодолевающим границы автономии формы. Сюда же относится влияние таких внешних, то есть внемузыкальных, художественных средств, как слово или сюжет.

Названные факторы действовали в разные исторические периоды. Так, 1-й совпадает с периодом ладово-мелодического мышления (античность, средневековье, отчасти Возрождение); 2-й — с периодом ладотонального мышления (особенно XIX в. с его программностью, сближением музыки и драмы), когда случаи децентрализации составляли скорее исключение, чем правило.

В музыке XX ст. действуют оба фактора как порознь, так и одновременно. Что касается 1-го — свойств материала, то его функционирование в современной музыке отличает большая степень индивидуализированности, а это влечет за собой индивидуализацию переменных систем: многообразие конкретных свойств материала и конкретных путей их реализации.

Среди этого многообразия можно выделить два основных принципа: децентрализация как нарушение централизованной системы и децентрализация как внутреннее свойство системы.

¹ Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки. — Избр. статьи. М., 1950, т. 1, с. 85.

Системы, осуществляющие 1-й принцип, мы будем называть разомкнутыми, имманентно переменные системы — разнотональными (собственно переменными).

1. Децентрализация как нарушение замкнутости обычно действует в таких условиях, при которых его действие может оказаться наиболее эффективным. Такие условия создает централизованная тональность, то есть система принципиально противоположная.

Наиболее простое нарушение замкнутости — это окончание на нетоническом аккорде. Но при этом еще не возникает разомкнутой системы, потому что тональный центр, господствовавший на протяжении пьесы, не переместился, и заключительный нетонический аккорд, прозвучав последним, еще не стал устоем. Именно поэтому он и воспринимается как нетонический (например, в «Юмореске» Щедрина).

Разомкнутая система возникает тогда, когда произведение начинается и заканчивается в разных тональностях. Как правило, это происходит под воздействием содержания, но в рамках свойств материала в каждом конкретном случае этому дается индивидуальная мотивировка.

Романс Пейко на стихи Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека» представляет образец разомкнутой тональности. Его план: *h-moll — fis-moll* связан с идеей стихотворения, заключенной в словах:

Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Один и тот же образ, мысленно переносимый из одного времени в другое, композитор воплощает с помощью тональной разомкнутости: в конце в качестве дополнения он дает тот же материал, что и в I части, но в другой тональности. Однако поворот тонального плана в *fis-moll* обусловлен преобладанием в начале произведения звука *fis*, V ступени *h-moll* (впрочем, не акцентируемого и утверждаемого со всей определенностью лишь в дополнении к I части, о котором шла речь).

«Прерванный отъезд» из «Золушки» Прокофьева написан в *C-dur*, тогда как кода утверждает *H-dur*. Тональность этой «прерывающей отъезд» коды давно заявляла о своем присутствии, «протискиваясь» сквозь доминанту *C-dur* буквально во всех кадансах.

С. Прокофьев, Золушка.
№17 Прерванный отъезд

23 Vivo

mp Archi
Cor.

mf

p

simile



Мотивировка и ее реализация вступают в тем большую зависимость друг от друга, чем индивидуализированней сама тональная система. Особенно наглядно это в диссонантной тональности благодаря принципу производности элементов от исходного материала (о нем уже шла речь). Итак, смена высотной позиции диссонантного устоя к концу, хотя она и нарушает централизацию, должна рассматриваться как дальнейшее производное от центрального созвучия:

24 Allegro inquieto $\text{♩} = 132$ Р. Леденев. Шесть пьес op.16 №5

col legno
pizz.
sul c.
arco
mf
pp
p
pp
p
pizz
mf
arco
sub. f
mf

Musical score for "The Rose Tree" in 3/4 time. The score is written for voice and piano. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 9, 10, and 11. The second system contains measures 12, 13, and 14. The piano part includes a triplet in measure 9 and a five-measure rest in measure 13. Dynamics include *dim.*, *pp*, *mf*, and *mp*.

11 12 13 c. n. sord. 14 col legno arco

mf *ff* *mf* *p* *pp*

cen sord. pizz. col legno arco

mp *crusc.* *ff* *p* *crusc.* *ff* *crusc.* *ff*

f *taceia* *vibrare*

2 Tempo I

15 16 17

con sord.
p

con sord.
p

gliss. lento

gliss. lento
cresc.

gliss. lento
cresc.

18 19 20 21

morendo

morendo

pizz. *morendo*

mf *morendo*

ppp

pizz. *ppp*

pp *ppp*

p *dim.* *pp* *ppp*

В 5-й пьесе Леденева из ор. 16 для струнного квартета и арфы представлена диссонантная система с переменным устоем. Конечный аккорд в точности воспроизводит структуру и расположение исходного, но на тон ниже. Благодаря этому подобию он отчетливо воспринимается как возвращение устоя, своего рода репризное замыкание, хотя и на другой высоте. Выразительный смысл этого «понижения» репризы несомненен. Поток кратких тревожных импульсов приводит к кульминационному перелому, вслед за которым наступает торможение. При всем лаконизме в выражении состояния глубокого перелома и последующей реакции, «понижение» репризы действует прежде всего как прием динамический (противоположный обычной динамизации). Для создания экстенсивной репризы он играет не меньшую роль, чем перенос темы в низкий регистр, в партии альты и виолончели, игра *con sordino*, общее ослабление громкости (P—PPP *morendo*).

На гармонической схеме этой миниатюры хорошо видно, что такой поворот — одно из следствий характера материала. Отметим лишь основные вехи преобразований и в особенности тот момент, когда происходит тоновый сдвиг (т. 7—8, 14):

25
Схема

A A₁ B₁ B

A — A₁ В₁ — В

т. 1-5 (10) т. 13-21

Гармоническое ядро А — А₁ состоит из центрального аккорда А и его пары — тритоновой транспозиции А₁. Как видно, в основу родства положено наличие общих звуков тритона *es* — *a*. В результате тонового смещения образуется сначала тритоновая пара В₁ конечного комплекса, а затем и он сам — В. На схеме видно, что тритоновые пары обоих устоев — А₁ и В₁ родственны между собой благодаря тем же общим звукам. Эта преемственность отчетливо воспринимается на слух: в середине (ц. 1 примера 24) тритон выделен крайними регистрами (тт. 9, 10, 12) и особенно подчеркнут *meno mosso* (т. 13). После такой подготовки «пониженная» реприза звучит как естественное продолжение, замыкающее органичное целое.

2. Децентрализация как имманентное свойство системы. Здесь речь пойдет о системах, переменность устоя которых обусловлена природой материала. Органическая переменность объединяет две или более равноправные опоры в единую систему. Она по характеру противоположна нарушенной централизации, что видно из следующего сравнения. Если образцы разомкнутой централизованной системы все сходны в одном — они разомкнуты, то примеры разноцентровой системы отличаются друг от друга разными сторонами, а в каждом конкретном случае индивидуальными чертами. Здесь можно выделить лишь самые



6

Переход к репризе



Несмотря на звукоярдное происхождение составного гармонического центра, три устоя помещены в условия хроматической тоналности как тоники, за исключением трио, выполненного почти целиком в модальной технике (см. пример 27).

Характер тоникальности. Специфика переменной системы заключается в том, что тоникальность может быть выражена в ней с разной степенью определенности. С одной стороны, она может концентрироваться только в 2-х устоях, а с другой — рассеиваться на множество микроустоев. Итак, две разновидности систем по характеру тоникальности отличают: а) концентрированная и б) рассредоточенная. В 1-м случае устой четко противопоставляет себя неустою; во 2-м такого противопоставления нет. В 5-й «Причуде» Мясковского функция тоники, закрепленная за тремя устоями, выдерживается до конца, противопоставляясь нетоническим аккордам.

Устойчивость может концентрироваться не только в тонально-функциональной, но и в модальной системе. Например, в «Гимне» Шнитке два опорных тона фригийского напева, исходный и конечный, выражены достаточно отчетливо:

А. Шнитке. Гимн I



Явление рассредоточенной тоникальности равным образом распространено как среди модальных, так и среди функциональных

систем. В модальности перемещение опоры ограничено звукорядом, в хроматическом звукоряде тональности такого ограничения нет.

В романсе С. Прокофьева «Память о солнце» на стихи А. Ахматовой опорный тон меняется в каждом такте, а начиная с т. 8 все 7 ступеней звукоряда вместе (на педали) звучат устойчиво.

29 *Andante* С. Прокофьев. Пять стихотворений А. Ахматовой op. 27¹ № 3

Па — мять о солн — це в серд — це сла — бе — ет,

жел — той тра — ва, Ве — тер сие — жинка ми ран (нижи)

p *pp* *pp*

Рассредоточенная тоникальность вне модальной системы — характернейшее явление в современной музыке¹. Это явление мелодической природы, как и модальность, но действующее в условиях 12-ступенного звукоряда. Благодаря тяготениям, объединяющим мелкие группы звуков, или ритмическим акцентам, слух выделяет временные центры, непрестанно сменяющие друг друга². Участки тоникальности чередуются с участками без выраженной опоры. Устойчивость при этом присуща почти всякой аккордовой вертикали. Она подчеркивает индивидуальное звучание отдельных аккордов, красочность хроматического сопоставления либо динамики сопряжения в аккордово-гармонической ткани (см. пример 30 а), выявляет выразительность мелодического рельефа, энергию захвата звукового пространства в полифонии (см. пример 30 б). Функциональность крупного плана отступает перед

¹ Эту разновидность системы М. Тараканов называет «тонально рассредоточенной хроматической системой» (см.: Новые образы, новые средства. — Сов. музыка, 1966, № 1—2).

² Как пишет Тараканов, «может исчезнуть связь с каким-либо одним устоем, что замещается текучей сменой устоев, из которых ни один не становится главным» (см.: Новая тональность в музыке XX века, с. 26).

стихией горизонтали, но последняя, в свою очередь, ориентируется на микрофункциональность (особенно в полифонии), соединяя, таким образом, выразительность микротяготений с пластической выразительностью интервалов:

30³ Н. Пейко. Снежная равнина (на стихи С. Есенина)

Кто по- гиб здесь? У- мер? Уж не я ли сам!

6 Vivo С. Губайдулина. Инвенция.

Структуры переменных систем бывают двух типов: замкнутые и разомкнутые¹.

¹ В отношении разомкнутости модальные системы представляют собой двойственное явление. Смещение тоники (разомкнутость) происходит в рамках единого звукоряда (замкнутость), так как высотное положение звукоряда не изменилось. Не случайно в истории русской теоретической мысли мы встречаем различные, даже противоположные суждения о свойствах данного явления. Сравним два замечания по поводу переменности.

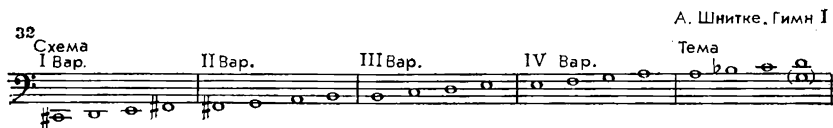
«Русская песня не знает ни мажора, ни минора и никогда не модулирует. Модуляция именно и есть переход из одной тональности в другую, а каждая русская песня, от начала своего и до конца, не может покинуть своего, однажды избранного лада... Что принимали за модуляцию из мажора в минор, или обратно, есть ничего больше, как свободное распоряжение тетрахордами и всеми естественными интервалами... одного и того же нормального звукоряда» (Серов А. Н. Избр. статьи, цит. соч., с. 96—97; разрядка его). «В условиях единой диатонической системы местные тоники с их субдоминантами и доминантами» представляют группы, которые можно рассматривать как ионийскую, дорийскую, фригийскую и т. д. Они составляют основу для отклонений и модуляций строго диатонического рода... Модуляция при этом понимается как смещение опоры с одной тоники данной системы на другую» (Способин И. В. Лекции по курсу гармонии, с. 102). Это два взгляда на высотную организацию в русской песне. Серов понимает ее как модальность, тогда как Способин видит здесь функциональную систему. Отсюда и противоположные выводы.

Естественно, что эффект переменности и связанная с ним особая выразительность неизмеримо ярче в системе разомкнутой, нежели в замкнутой. Из-за высотного замыкания одного устоя другие отступают на второй план. Усиливает же равноправие, например, двух центров объединение их в конце:



В разомкнутой переменной системе высотное положение конечного устоя принципиально. Его нельзя предугадать. Это может быть либо один из 2-3-х устоев в системе с выраженной тоникальностью (5-я «Причуда» Мясковского), либо вообще любой высотный устой в системе с рассредоточенной тоникальностью. В Инвенции Губайдулиной им является самый низкий звук фортепиано A^2 (если бы таковым было F^2 , пьеса кончилась бы in f).

Существуют индивидуализированные структуры переменности, вытекающие опять-таки из конкретных свойств материала. Одна из них представлена в «Гимне» Шнитке. В роли гармонического центра здесь выступает фригийский тетрахорд (древнерусский 4-звучный напев — см. пример 28), в котором опорный тон легко смещается от I к IV ступени. Пьеса построена в форме темы с вариациями (точнее, вариаций, идущих к теме) таким образом, что каждая последующая вариация начинается от IV ступени и заканчивается квартой выше.



Структурный принцип развития сближает суммарный звукоряд (схематично), по которому перемещается тема, с обиходным ладом, распространенным в практике знаменного пения, которому тема «Гимна» принадлежит.

Децентрализованные системы чаще всего встречаются в произведениях небольших масштабов. В рамках малой формы их

выразительные и колористические возможности находят благодатные условия для претворения, тогда как при построении крупной формы они уступают в конструктивном отношении централизованным системам¹. Ведь тональная централизация является той базой, на которой формы сонатного принципа и связанные с ними жанры (симфония, соната, концерт) возникли и развивались. Децентрализованные системы могут использоваться в них как вкрапление, фрагментарно, с опорой на крупный план замкнутой тональной системы. В то же время в современной и, в частности, советской музыке наблюдается возрастание формообразующей роли других компонентов музыкального языка. Это — тематизм (реприза, сходная тема, коллаж), фактура, инструментовка, динамика, высотный рельеф. В рамках данного явления складываются перспективы для последующего развития и преобразования высотно-разомкнутых систем.

*

При интонационном анализе глинкинского «Руслана» Б. Асафьев обнаруживает «десять разновидностей проявления лада», действующих в лоне господствующей в эпоху Глинки ладовой системы². Об этом уместно вспомнить потому, что сегодняшняя картина в области гармонии была определена всем ходом развития классической тональности, а также богатством ее проявлений. Как и ладовое богатство оперы Глинки, разнообразие гармонических явлений в советской музыке сложилось из общеевропейских тенденций развития гармонии, привлечения ценнейшего национального фольклора и глубоких традиций русского профессионального творчества. И, кажется, вся многосоставность гармонии этого выдающегося произведения прошлого столетия как бы проецируется на экране современной музыки, представляющем панораму поистине «расточительной жизни лада»³.

1976

¹ В связи с децентрализованными системами встает проблема так называемой атональности, под которой обычно подразумевается отсутствие в музыке единого центра, организующего музыкальное целое. Однако, как показывают высокие образцы как народного творчества, так и профессионального, децентрализация не есть нечто эстетически ущербное. Музыка не утрачивает способности к выразительным сменам напряжения и спада, к красочности гармонии. Этому сопутствуют другие средства: градации диссонантности аккордов, смены плотности вертикали, фактура, тембры, мелодическая линия, динамика.

² «I. Нормативный европейский мажор. II. Три разновидности минора. III. Мажоро-минорный лад. IV. Хроматическая гамма как отражение *glissando* (...), тонально нейтральный 12-ступенчатый ряд. V. Хроматическая гамма как диатонический лад с точно разграниченными соотношениями вводных тонов. VI. Серия промежуточных, то лишь полутоново-окрашенных, то вводнотонностью организованных ладов — звукорядов. VII. Мажорный лад в его миксолидийском облике. VIII. Целотонная гамма Черномора. IX. Внутраладовые мелодические звукоряды, среди которых особенно выделяется 6-ступенный звукоряд, — своего рода гексахорд, в границах которого интонируются важнейшие попевок. X. Единственная попытка передать «образно-архаическое становление лада (...), наложение квинт» (Асафьев Б. Глинка. М., 1947, с. 203—204).

³ Там же.

ТЕМАТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ В СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (60—70-е гг.)

Глубокие сдвиги, произошедшие в нашей музыкальной культуре за последние 2 десятилетия, поставили музыковедов перед сложнейшими задачами, связанными прежде всего с трактовкой и применением традиционных понятий в анализе совершенно новых явлений, не укладывающихся в старые представления. Едва ли не в центре этого круга проблем оказалось понятие музыкальной темы. Служившее главной опорой и ориентиром в анализе музыкальной формы и процессов внутри нее, это понятие оказалось весьма трудно применимым к современной музыке. Отсюда сложности в исследовании формообразующих, организующих факторов новой музыки. В этой ситуации возможны два выхода: либо введение вместо темы другого понятия, специально предназначенного для современной музыки, либо расширение, видоизменение старого понятия. В этой статье предлагаются некоторые поиски на втором пути. Его преимущества — в установлении органической связи с близкими по существу явлениями классического искусства.

В нашем музыкознании сложилась уже традиция подобного подхода к старым понятиям. Яркий пример — расширенное понятие лада как основы любой звуковысотной организации, введенное Ю. Холоповым. Ряд исследователей предпринимали уже попытки такого же преобразования понятия темы (В. Бобровский, А. Юсфин, Е. Чигарева, Е. Ручьевская). Основой расширения понятия темы является функциональный подход, в музыкознании впервые разработанный В. Бобровским. Функцией он предлагает считать «все то, что касается смысла, роли, значения данного компонента музыкальной формы»¹.

В определении темы в качестве таких функциональных свойств называются: способность воплощать музыкальный образ, индивидуализация сочинения, способность давать толчок развитию и объединять все произведение². Менее существенными оказываются указания на структурную законченность темы, отграниченность ее от остального материала. Таким образом, фиксируя функции темы

¹ Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1971, с. 8.

² Подробный анализ функционального содержания понятия темы и обоснование нового представления о музыкальном тематизме см.: Валькова В. К вопросу о понятии «музыкальная тема». — В кн.: Музыкальное искусство и наука. М., 1978, вып. 3.

в кратком определении, можно сказать, что тема — это индивидуальный образно-конструктивный инвариант развития¹. Это определение формулирует три функции темы: воплощение музыкального образа, индивидуализация всего облика музыкального произведения и объединение развития единой сквозной линией (инвариантность темы). Кроме того, тема как относительно устойчивый элемент становится отправной точкой развития, своего рода эталоном и мерилем всех преобразований. Носителями тематизма в таком его понимании могут быть любые постоянные индивидуальные характеристики музыкальной ткани, независимо от того, заключены ли они в определенные структурные рамки (как в классическом тематизме) или же распределены между построениями не регламентируемой никакими строго выдержанными границами формы. Кроме того, в отличие от общепринятого, понятие темы связано с возможностью принципиального равноправия различных вариантов темы. В таких случаях темой становится инвариант преобразований, который слушатель должен — сознательно или интуитивно — сам вывести из музыкального текста. В этом аналитическом «выведении» инварианта из равноправных вариантов и заключается, на наш взгляд, специфика так называемого рассредоточенного тематизма.

Функциональная трактовка музыкальной темы устанавливает связь двух форм воплощения темы: замкнутой (классической) и «разомкнутой» (так называемый рассредоточенный тематизм). Последняя предполагает иное соотношение темы и «не-темы». Тема в этом случае как бы выводится из всего развития. Ее составляют неизменные, устойчивые элементы, которые могут быть рассредоточены по всей ткани сочинения. В самом произведении, таким образом, мы можем говорить лишь об элементах темы и их «уплотнениях». Целостное же представление о теме может сложиться только из всей суммы преобразований, как бы за пределами самого произведения — в его восприятии и анализе.

При таком понимании темы неизбежно расширяется круг средств, способных выполнять тематические функции. Способность быть индивидуальным образно-конструктивным инвариантом развития может быть отнесена практически к любым постоянным, ведущим элементам музыкального целого — и к фактурным, и к тембровым закономерностям, и к мельчайшим единицам музыкальной ткани и даже к группам близких по смыслу образов или к определенным стилистическим моделям внутри произведения.

¹ Е. Ручьевская также использует понятие инварианта в связи с темой. Однако в рамках ее концепции эти два понятия взаимодействуют иначе. Е. Ручьевская не определяет тему через инвариант. Кроме того, на индивидуальный инвариант в произведении ею накладывается ограничение, связанное с требованием запоминаемости и узнаваемости (см.: Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977). Для нас такого ограничения не существует: темой мы условливаемся называть любой индивидуальный постоянный элемент, не зависимо от того, воспринимается он сознательно (то есть запоминается и узнается) или воздействует с помощью тонких интуитивных механизмов и выявляется лишь аналитическим путем.

Внутри каждого из аспектов музыкальной формы могут быть свои организующие факторы, воплощенные в теме.

Изменившаяся иерархия выразительных средств впервые выдвинула едва ли не ведущее значение таких факторов, которые раньше оставались в тени. Пожалуй, ко всей советской симфонической музыке последнего периода можно отнести тенденцию, отмеченную В. Бобровским в творчестве позднего Шостаковича: «значительная интенсификация того слоя выразительных средств, который ранее либо выполнял предтематическую функцию, либо играл добавочную роль. В первом случае речь идет об уровне отдельных интонаций-мотивов, начинающих выполнять функцию темы; во втором — о таких второплановых средствах, как тембр, регистр, громкость, штрихи»¹.

Предлагаемое понимание темы охватывает, таким образом, громадное количество самых разных по природе своей явлений. Расширив поле действия понятия, мы должны ввести дополнительные критерии систематизации всех проявлений тематизма. Основой таких критериев может служить представление о его многоплановости, о тематизме как сложной системе сосуществования, взаимодействия различных его видов, форм.

Эти явления, в то же время, заставляют обратить внимание и на подобные факты в музыке прошлых эпох, хотя там, безусловно, они присутствуют в менее ярких и заметных формах. Это дает возможность, с одной стороны, проследить связь новых явлений в советской музыке с классическими традициями и, с другой, обратить внимание на генетические корни современных новаций.

Итак, в музыкальном произведении действует, как правило, не одна какая-либо форма тематизма, а целый ряд, целая система их. Эта система может иметь в каждом случае свой, особый вид, в ней могут преобладать какие-либо моменты, уровни. Различные формы тематизма, опираясь на разные средства выразительности, отличаются друг от друга большей или меньшей конкретизацией центрального замысла сочинения. Одни формы тематизма воплощают лишь самые общие тенденции развития, другие оформляют их в более детализированных звуковых «конструкциях».

Таким образом, общую структуру тематизма можно представить как систему уровней обобщенности или конкретизации основной идеи произведения. Естественно будет принять за более высокие уровни обобщенное воплощение центрального замысла, а более низкими считать детализированные инварианты развития.

Самый обобщенный тематический уровень — музыкально-концепционный, или макротематический — непосредственное других связывается с основной идеей всего произведения,

¹ Бобровский В. О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х годов. — В кн.: Музыка и современность. М., 1975, вып. 9. с. 72. О самостоятельности действий фактурно-тембровых тематических комплексов, ритмических формул и т. п. См. также: Тараканов М. Новая жизнь старой формы. — Сов. музыка, 1966, № 1, с. 15. и др.; Клотынь А. Заметки о прибалтийском симфонизме. — Сов. музыка, 1969, № 8, с. 7.

с его «генеральной идеей». Здесь роль своеобразных «макротематических» комплексов выполняют наиболее общие категории музыкального мышления — например, динамическое и статическое начала, элементы разных стилей, общие типы выразительности. Этот уровень относится именно к тематизму, так как он связан уже с воплощением замысла и является этапом его осуществления.

Макротематизм, подобно другим видам тем, может быть рассмотрен в семантическом и структурном аспектах: как смысл, так и материальная структура его представляют собой сумму всех наиболее значительных элементов других тематических уровней.

Очень важно отделить это понятие от таких важнейших категорий музыковедческого анализа, как тип образности, драматургическая сфера, полюс драматической конфликтности и т. п. Явления эти входят в более широкое понятие макротематизма, предлагаемое нами. Оно включает в себя, как уже говорилось, и некоторые другие близкие явления — «стилистические темы», общие тенденции музыкального развития (строгая организованность и «деструктивная» тенденция, уже упомянутые динамика и статика), а также любые другие постоянные элементы, подчиняющие себе остальные музыкальные средства. Перечисленные термины (включая и предлагаемый здесь), обозначая часто одно и то же явление, включают это явление в разные понятийные системы: систему содержательного анализа (тип выразительности, музыкальный образ), систему анализа драматургии (драматургическая сфера, конфликтные начала), в нашем же случае — в систему постоянных, так или иначе связанных друг с другом, элементов развития.

Большая конкретизация замысла достигается на уровне фактурно-тембрового тематизма, и здесь, как и на 1-м уровне, действуют свои закономерности развития тематического материала (на них мы остановимся позже).

Следующий уровень образует мелодико-ритмический тематизм. Именно на нем формируются классические структурно замкнутые темы, которые представляют собой по существу систему мелодико-ритмических комплексов. Роль ритмического оформления специально подчеркивается в предлагаемом термине, так как ритм здесь (в отличие от ритма как фактурного элемента) прочно объединяется с определенными мелодическими оборотами и как бы «выводится на поверхность», становится более заметным и индивидуальным. Ритмическая сторона подобных тематических образований часто приобретает самостоятельное значение, превращаясь в характерную ритмическую тему.

Наконец, самым «глубинным» уровнем является высотно-конструктивный или микротематический уровень.

Чаще всего он представлен каким-либо интервалом (или группой их), пронизывающим вертикаль и горизонталь ткани. В современной музыке эту роль часто выполняет серия.

Данный уровень тематизма, присутствующий и в классической музыке¹, сильно переосмысливается в современной. Он не только становится источником индивидуализации музыкальной ткани в мельчайших ее единицах, но подчас играет важную смысловую роль в тематизме произведения.

Система уровней может быть не полностью представлена в каждом сочинении. Яркость проявления тематических функций на каждом уровне может быть различной. Однако наличие сложной (то есть многосоставной) структуры тематизма обязательно для каждого музыкального целого, по-видимому, не только в современной музыке. Выясним специфическое отношение уровней тематизма к музыкальному целому, в котором они функционируют.

Показательным в этом отношении является соответствие их трем масштабным уровням восприятия, описанным Е. Назайкинским. Высотно-конструктивный тематизм соответствует 1-му уровню — уровню мотивов, по определению Е. В. Назайкинского. Основной восприятия на этом уровне является «работа слухового анализатора, который способен охватывать временные отрезки, соответствующие продолжительности звуков, мотивов, а иногда и фраз, как бы в одновременном звучании»².

Со 2-м масштабным уровнем восприятия связаны мелодико-ритмические комплексы. Как уже говорилось, именно в этой тематической сфере при определенных условиях формируются классические, структурно-оформленные и относительно замкнутые темы. Уровень масштабного восприятия, на котором возникают тематические образования, включает в себя достаточно протяженные построения — периоды, предложения, часто и фразы (при отсутствии этих структурных единиц роль их могут исполнять другие относительно самостоятельные построения). Ассоциативной базой для восприятия на этом уровне служат «ассоциации с логикой, синтаксисом речи, а с другой стороны — с разнообразными формами движения»³.

Особое отношение к иерархии масштабных уровней восприятия имеет фактурно-тембровый тематизм. Слышание качеств фактуры и тембра связано с 1-м, «мотивным» масштабным уровнем. На это указывает и Е. Назайкинский. Однако фактура и тембр в качестве сквозных тематических закономерностей требуют охвата довольно крупных участков произведения, иначе они не успеют себя обнаружить.

Поэтому уровень фактурно-тембрового тематизма, как и макротематизм, соответствует 3-му масштабному уровню восприятия — уровню произведения в целом или отдельных его законченных крупных частей. «Здесь к механизмам восприятия подключаются не только ресурсы оперативной памяти, но и долговременная па-

¹ См. об этом: Чигарева Е. О тематической драматургии в опере Моцарта «Дон-Жуан». — В кн.: Вопросы оперной драматургии. М., 1975.

² Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972, с. 98.

³ Там же.

мать, навыки логического мышления. Ассоциативной базой в большинстве случаев оказываются аналогии с сюжетным развертыванием событий, с эмоциональными процессами»¹. Как видим, это вполне соответствует тематизму, воплощенному в общих нормах музыкального мышления — в определенных типах выразительности (эмоциональных процессов), в общих логических началах мышления.

Итак, дифференциация уровней тематизма подтверждается и особенностями музыкального восприятия, его принципиальной многоуровневостью.

Более подробное рассмотрение каждого тематического уровня начнем с самого общего из них — макротематического (или музыкально-концепционного). Как уже говорилось, он непосредственнее других связан с центральной драматургической идеей сочинения, с определяющими ее сторонами, которые составляют исходный конфликт в произведении.

Формы проявления музыкально-концепционного тематизма довольно многообразны. Остановимся на некоторых из них.

Музыкально-концепционный тематизм очень часто проявляется во взаимодействии двух ярко поляризованных начал. Их столкновение, более или менее напряженное, становится одним из ведущих стимулов развития в произведении. Эта тематическая сфера во многих случаях складывается из нескольких пар «музыкальных категорий», которые вступают между собой в сложнейшие взаимодействия.

Функции своеобразных «макротем» часто приобретают общие типы музыкальной образности. Такие закономерности можно обнаружить и в классической музыке: например, в произведениях Бетховена нередко можно выделить «сверхтематические» сферы, объединяющие группы тем разных планов².

В современной советской музыке такое последовательное проведение двух контрастных типов выразительности становится весьма выпуклым и заметным и, как правило, подчиняет себе другие уровни тематизма. В Скрипичном концерте К. Караева, например, I часть построена на взаимодействии двух типов лирики: напряженной, с элементом драматизма, и просветленно-созерцательной. Во Втором концерте для виолончели с оркестром Б. Тищенко в I части организованность, концентрированность воли противопоставляется разрушению, хаосу. В его же Первом виолончельном концерте лирико-эпические элементы сопоставляются с драматическими. Пронизывая всю форму, они становятся важным организующим фактором.

Особую тематическую роль в произведениях последнего периода получает столкновение динамического и статического начал.

¹ Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия, с. 99.

² См. об этом: Мазель Л. Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества. — В кн.: Л. Бетховен. М., 1971, вып. 1.

Строго говоря, эти начала в той или иной степени являются «регулятором» музыкальной формы в музыке любых стилей и эпох. Однако в современной музыке активность и пассивность становятся не просто факторами развития, а художественной идеей. Как правило, динамика и статика получают дополнительную выразительную окраску, индивидуальную в каждом произведении. Интересный пример в этом отношении — Третья симфония Б. Тищенко. В ней основной конфликт реализуется во взаимодействии двух макротем: активно-динамической, окрашенной драматическим пафосом, и рефлексивно-статической¹.

Музыка XX в. с особой яркостью выдвинула как специфическое выразительное средство самостоятельную семантику стилистических категорий. Сопоставление различных стилей в рамках одного произведения в первую очередь вызвано, как отметил А. Шнитке в докладе на VII Международном конгрессе ММС, стремлением к расширению «музыкального пространства». Эта тенденция не могла не сказаться и на специфике музыкального тематизма.

Определенные стилистические нормы сами по себе нередко становятся тематическими элементами. Убедительный пример такого решения проблемы тематизма — III часть («Контрасты») Второго фортепианного концерта Р. Щедрина. Художественный замысел здесь связывается с дерзким сопоставлением двух контрастных «стилистических миров» — джазового и собственно «щедринского».

Макротематизм иногда проявляется в какой-либо одной тенденции или типе выразительности. В этом случае можно говорить о монодраматургии (понятие введено В. Бобровским) — то есть о подчинении всего музыкального развития одному господствующему эмоциональному состоянию. Правда, и в этой форме для выявления господствующего состояния необходимо хотя бы некоторое противодействие, оттеняющее его. Однако оно обычно так слабо выражено, что почти не фиксирует на себе внимания слушателей.

Яркий пример такой монодраматургии — «Пианиссимо» А. Шнитке. Непрерывное нарастание звучности со включением все новых партий (играющих только *pp*) создает впечатление неумолимо разворачивающейся все подчиняющей себе «макротемы» — концентрированности энергии, эмоциональной напряженности. Противодействующая тенденция проявляется в ощущении «сопротивления материала» общему движению к цели и в послекульминационном «срыве», возвращающем статику и оцепенение начала пьесы. Но смысловой акцент явно приходится на 1-ю, динамическую тенденцию.

¹ В связи с этой тенденцией упомянем и Вторую симфонию В. Лютославского, в которой предельно «обнажено» воплощен резкий конфликт динамики и статики, развития и инертности, «косности», что отражено даже в названиях двух частей произведения: «Hésitant» (нерешительно) и «Direct» (решительно, напряженно).

Такое же проявление макротематизма свойственно нескольким частям из Камерной симфонии Б. Чайковского. В III части («Хоральная музыка») господствует лирический образ, в IV («Интерлюдия») — переливчато-статический, созерцательный, в V части («Маршевые мотивы») — импульсивно-энергичный.

Музыкально-концепционный тематизм, пожалуй, — наиболее многогранный и сложный в структуре основных тематических уровней. Именно он в большинстве случаев диктует внутренние связи между ними, способствуя их объединению в целостную систему.

Яркое тематическое значение в музыке могут приобрести фактура и тембр, выступающие в органическом единстве. Порой усложнение фактурной организации ткани приводит к стиранию точных звуковысотных ее очертаний, когда «основой выразительности становится темброво-колористическая природа различных пластов — общий тип их соединения и тембровая окраска»¹. Эта окраска часто зависит от своеобразия «общих типов соединений» голосов фактуры. Важным, определяющим моментом фактуры является ритм — общие типы его организации, от которых зависит характер «пульсирования» фактуры.

Фактурно-тембровый тематизм в произведении обычно тесно связан с элементами макротематизма. Каждому типу выразительности или стилистическому элементу соответствуют определенные фактурно-тембровые закономерности.

Особенно заметными в современной музыке становятся тематические фактурные приемы. Во Втором виолончельном концерте Б. Тищенко конфликт организованности, волевой собранности и разрушения, дезорганизованности в I части воплощается прежде всего в столкновении двух фактурных типов; 1-й из них связан с точно фиксированным, упругим ритмом, 2-й — с мятущейся, неорганизованной ритмикой, с приемами алеаторики (в данном случае — нефиксированное соотношение ритма отдельных партий).

Подобную роль играют фактурные типы и во Втором фортепианном концерте Р. Щедрина. В I части свободное движение «экзерсисно-пассажной» фактуры противопоставляется жестокой властности аккордового склада.

Во II части «Концерта-буфф» С. Слонимского стихия безудержной пляски утверждается в серии ярких и упругих плясовых ритмов; противоположная — «деструктивная» — тенденция развития воплощается усложнением соотношения плясовых ритмов (алеаторический фрагмент — ц. 31), или введением строгой ритмики неплясового характера (ц. 33).

Фактурные темы могут и более сложно соотноситься с макротематизмом. Например, в случае описанной уже монодраматургии фактура часто распадается на два ярко контрастных элемента, один из которых остается ведущим. Так происходит, например, в «Robusta» Б. Тищенко. Одна главенствующая макротема — на-

¹ Тараканов М. Новые образы, новые средства. — Сов. музыка, 1966, № 1, с. 15.

пористая энергичность — воплощается в предельно простой, часто унисонной фактуре, в четкой и строгой ритмической организованности. Противодействующая и почти не выделенная макротема на уровне фактуры получает более выпуклое выражение; ее более индивидуализированная и сложная ритмическая организация как бы «оттягивает» победу мощного, но простого образа. По-видимому, в подобных случаях нет такого четкого соответствия макротематизма и фактурных типов, как в случае 2-элементной драматургии (термин В. Бобровского). В приведенном примере энергичность охватывает и 2-ю фактурную тему, так что контраст 2-х фактурных типов меньше, чем контраст 2-х тенденций развития.

Чаше всего фактурные типы не имеют четкой локализации в определенных фрагментах формы. Однако нередко встречаются и случаи последовательного проведения фактурной темы в каком-либо завершенном построении. Примерами могут служить и II, IV части Пятнадцатой симфонии Шостаковича (хоральный склад фактуры концентрируется во вполне оформленных построениях), и Камерная симфония Б. Чайковского (в I части два фактурных типа — «наслаивание» голосов и «квазигомофонное» изложение — проводятся исключительно в рамках четко оформленных и внутренне целостных фрагментов). Нечто подобное происходит и в I части Фортепианного концерта Б. Чайковского, где выделяются три локализованных фактурных типа (они сочетаются порой полифонически): ровное оstinatное движение в унисонном или аккордовом изложении, более индивидуализированная фактура с разнообразным ритмическим оформлением (ц. 11) и ровное, размашисто-пассажное движение шестнадцатых.

Тематизация тембров — также частое явление в произведениях современных композиторов.

Уже у классиков, особенно Гайдна и Бетховена — довольно часто роль своеобразных тематических образований приобретает, например, туттийные звучности и дифференцированное использование оркестровых групп. Причем за ними закрепляется определенная образность, получающая особую окраску в каждом конкретном произведении. Еще ярче это проявляется в творчестве композиторов-романтиков — достаточно вспомнить солирующий альт в симфонии Берлиоза «Гарольд в Италии», скрипичное соло в «Шехеразаде» Римского-Корсакова или «роковое» звучание меди в симфониях Чайковского, а также многочисленные примеры лейт-тембров в оперной музыке XIX в.

В творчестве современных композиторов тенденция персонализации тембров сильно развилась. При этом буквально каждый тембр может становиться воплощением тематического начала, приобретая свою «манеру поведения» (вспомним хотя бы роль солирующей скрипки в «Истории солдата» И. Стравинского).

Так, последовательная система тембровых тематических элементов часто используется в произведениях позднего Д. Шостаковича (например, тематическое значение приобретает звучание

группы медных инструментов во II и IV частях Пятнадцатой симфонии; стучащие, резкие тембры противопоставляются распевности, насыщенности интонирования струнных в Четырнадцатой симфонии). Так же как и фактурные типы, тембровые тематические группы чаще всего приводятся в соответствие с определенными макротемами. Это резко подчеркнуто в приведенном примере из Четырнадцатой симфонии Шостаковича: описанные типы фактуры соответствуют двум макротемам: гротескным, жутким образам смерти и глубоко человеческой лирике. В «Концерте-буфф» С. Слонимского стихия танцевальности соединяется с характерными тембрами фортепиано, духовых, ударных инструментов, другая тенденция развития — несколько безликое, обобщенное движение — использует преимущественно тембр струнных.

В целом закономерности фактуры и тембра сходны и часто действуют, как уже говорилось, в тесном единстве. Пример такого единства — Четырнадцатая симфония Шостаковича, где тембровые эффекты возникают в основном благодаря фактурным приемам: прерывистости линий или их протяженности, штриховым эффектам и т. п.

Следующий уровень тематизма составляет мелодико-ритмический тематизм. Основная форма тематизма на этом уровне — мелодико-ритмические комплексы. Как уже говорилось, они чаще всего становятся базой для возникновения классических тем, что связано с особенностями восприятия на 2-м масштабном уровне. Именно на нем наиболее дифференцированно и четко воспринимаются звуковысотные отношения: «только в рамках синтаксического масштабного уровня возможно непосредственное чувственно-определенное восприятие звуковых и музыкальных соотношений во всем их богатстве и многообразии»¹.

Тематизм этой сферы, однако, не исчерпывается только темой в классическом ее виде. Мелодико-ритмические комплексы могут и не складываться в стройно-организованное целое. В современной музыке проявление мелодико-ритмических комплексов весьма своеобразно. Даже в том случае, когда они по завершенности приближаются к классической теме, в них можно обнаружить особые качества: при развернутом построении они не всегда обладают четкими границами, быстро растворяются в интенсивном движении. Такой тематизм является основой, например, Концерта для скрипки с оркестром К. Караева, его же Третьей симфонии.

Мелодико-ритмические комплексы в современной музыке часто предполагают и особые приемы обращения с ними. Стремление к возможно большей непрерывности, интенсивности развития и предельному насыщению его новыми яркими «событиями» вызывает сведение к минимуму проведений таких тем (особенно, если они достаточно протяжены и приближаются к классической структурно оформленной теме). Как правило, такие построения появ-

¹ Назайкинский Е. О константности в восприятии музыки. — В кн.: Музыкальное искусство и наука. М., 1973, с. 95.

ляются в начале сочинения или его части и в завершении, как бы обрамляя все развитие. Иногда они звучат и в кульминационных моментах произведения. В некоторых же случаях они проводятся только 1 раз.

Примером подобных методов развития может служить основная тема I части в Скрипичном концерте К. Караева. Тема главной партии в своем структурно законченном, оформленном виде появляется только 1 раз, открывая сочинение. Ее реприза (ц. 21 т. 5) представляет собой ритмически трансформированное проведение темы в басах, при этом она как бы скрывается под наслоениями ярких и выразительных верхних голосов.

Мелодико-ритмические комплексы в связи с отмеченной активизацией процессов развития часто превращаются в кратчайшие ячейки, состоящие из нескольких звуков (в этом сказывается стремление к лаконизму и концентрированности выражения). Такая особенность характеризует, например, ведущую мелодико-ритмическую тему Второго органного концерта О. Янченко:

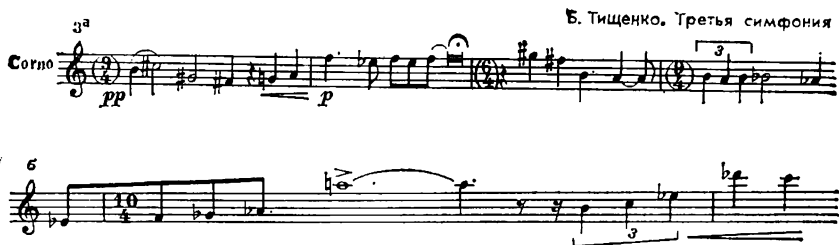
О. Янченко. Концерт №2 для органа с оркестром. I часть

The musical score is presented on five staves. The top two staves are for the organ, and the bottom three are for the orchestra. The organ's upper line begins with a melodic phrase marked 'gliss. >' and 'div.', while the lower line has sustained chords. The orchestra's upper strings play a melodic line with dynamics like 'pp' and 'f', while the lower strings provide a harmonic foundation with 'pp' and 'f' markings. The score is in a key with two flats and common time.

Краткие интонационные ячейки часто получают довольно продолжительное развитие — своего рода развивающее продолжение. Ячейка может многократно повторяться, варьироваться, но ведущим в развитии остается только 1-й импульс. Тематизм Четырнадцатой симфонии Шостаковича является ярким образцом этих тенденций. Тема I части в произведении вырастает из очень краткой 4-звучной интонации. В дальнейшем именно она «всплывает» в нескольких фрагментах развития. Такое же свойство тематизма обращает на себя внимание в триптихе В. Баркаускаса «Три аспекта». 1-я пьеса триптиха основана на единственном мелодико-ритмическом комплексе, который довольно часто «обрастает» различными вариантными продолжениями, но всегда сохраняет стабильность начальной интонации — подчеркнуто простого терцового раскачивания:



Такие краткие комплексы часто теряют четкость очертаний, превращаясь в своего рода «размытые», варианты комплексы. При этом трудно выделить какие-либо стабильные, неизменные интонации, в то же время четко ощущается их родственность. Тематизм такого плана можно назвать мелодико-ритмической сферой, поскольку именно определенная сфера интонаций является здесь инвариантной. Часто встречается подобный тематизм и в творчестве Б. Тищенко. В Третьей симфонии, например, две мелодико-ритмические сферы основаны на общих принципах мелодического движения — секундовые раскачивания на расстоянии квинты или кварты и напряженный взлет мелодии:



Второй виолончельный концерт тоже демонстрирует мелодико-ритмические сферы как основу тематизма. II часть, например, построена на характерной группе интонаций, соединяющей краткие поступенные ходы и скачок на большой интервал, чаще всего септиму или нону:



Своеобразно используется этот вид тематизма в I части «Концерта-буфф» С. Слонимского. Здесь мелодико-ритмическая сфера становится темой фуги. Ни одно из проведений темы в этой необычной фуге не повторяет точно ни ритма, ни высотного рисунка 1-го варианта. И все же все варианты ощущаются как одна тема. Композитор применяет здесь остроумный прием: во всех проведениях сохраняется принцип яркого выделения ядра темы и более

общего продолжения (ядро всегда содержит скачок на большой интервал и характерный ритмический оборот) ¹.

Особое значение на этом тематическом уровне приобретает, как уже говорилось, ритм. Еще в классической музыке нередки примеры особой устойчивости ритмического начала, которое сохраняется несмотря на все трансформации темы и по существу превращается в самостоятельную ритмическую тему. Хрестоматийный пример — ритм главной партии в Пятой симфонии Бетховена. В музыке XX в. ритмический тематизм — одно из наиболее показательных проявлений повышения роли ритма. Это обстоятельство отмечается многими исследователями. Не случайно и появление такого фундаментального исследования, как книга В. Холоповой «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века».

Выразительная функция ритмической фигуры зачастую подчеркивается нарочитой нивелировкой мелодического движения, сведением всей ткани к повторяющемуся 1 звуку или аккорду. Благодаря этому индивидуальность ритмической темы становится особенно яркой, привлекающей внимание. Как правило, ритмические темы «выводятся» из мелодико-ритмических комплексов, в дальнейшем существуя уже в качестве особой темы. Интересный пример — IV часть Второго фортепианного концерта Б. Чайковского, где как ведущий фактор используется неизменный ритм с мелодической его перекраской. Причем 1-е проведение темы использует намеренно простой мелодический рисунок, так что ритм в теме рельефно выделяется. «Вдальбавление» 1 звука и интервала кварты хорошо подчеркивают и особый характер ритма — его упругость, маршевость.

Б. Чайковский. Концерт №2 для фортепиано с оркестром. IV часть.



Чрезвычайно богатая «ритмическая жизнь» свойственна и «Robusta» Б. Тищенко. Главная тема сочинения тоже как бы демонстрирует свой ритм, долго скандируя 1 звук. В развитии темы сквозное значение приобретают некоторые ритмические фигуры,

например, ритм



Особенно интересна ритмическая организация «Концерта-буфф» С. Слонимского. Это произведение можно назвать одним из наи-

¹ Форма фуги в «Концерте-буфф» имеет как бы 2 плана: реально слышимый и абстрактно-конструктивный. 1-й явно включает в себя только одну ярко воспринимаемую тему, 2-й — две темы, основанные на различных сериях.

оркестрового диапазона). 1-я ритмическая фигура 

С. Слонимский, Концерт-буфф. II часть.

6^a
1-я тема

Piano

Б 2-я тема



І часть, Вступление:

II часть, 1-я тема;

Часть, 2-я тема:

58



она же возвращается — вновь как суммарный ритм — в разработке II части. Таким образом, все произведение представляет собой очень редкий образец ритмического единства и в то же время чрезвычайной самостоятельности и активности ритма.

Как видим, уровень мелодико-ритмических комплексов представлен очень разнообразными явлениями, которые все же обладают примерно одинаковыми «конкретизирующими» возможностями по отношению к центральной идее сочинения.

В целом этот уровень тематизма является наименее специфичным для современной советской музыки. Нередко композиторы сводят к минимуму роль мелодико-ритмических комплексов или отказываются от них вовсе (как, например, в Концерте для флейты и фортепиано с оркестром Э. Денисова). По-видимому, тематизм этого уровня, останавливая внимание на целостном и относительно неизменном фрагменте, входит в некоторое противоречие с непрерывностью и интенсивностью развития в современной музыке.

Самый детализирующий уровень тематизма — уровень высотно-конструктивный или микротематический. Он выполняет в произведении ответственнейшую функцию, представляя собой базу его интонационного единства, цельности, и в то же время индивидуальности всей звуковой ткани.

Этот вид тематизма фиксирует прежде всего постоянные индивидуальные свойства произведения в общих соотношениях звуков по вертикали, горизонтали, а иногда и «по диагонали» (при «размытой» вертикали или разложенных аккордах).

Термин микротематизм употребляется в музыкознании довольно часто, но с разными оттенками смысла. Его используют, например, для обозначения более мелких структурных единиц, из которых часто слагаются «обычные», «классические» темы в сочинениях многих композиторов начала XX в. (Дебюсси, позднего Скрябина, Стравинского и др.). Подобные явления мы относим к мелодико-ритмическому тематизму, понимая под микротематизмом еще более микроскопические элементы целого.

Более близко к нашему пониманию понятие микротематизма, введенное в уже упоминавшейся книге Е. Ручьевской. Однако есть в нем и некоторое отличие от предлагаемого нами. Микротематизмом Е. Ручьевская называет «субмотивные интонационные связи». В нашем представлении микротематизм — более широкий круг явлений, в него входит и то, что Е. Ручьевская причисляет к связям на уровне общих форм звучания. В нашей систематизации форм тематизма важно принципиальное отношение их к масштаб-

ным уровням восприятия. Поэтому разные для Е. Ручьевской явления оказываются для нас в одном классе объектов.

Такие микротематические элементы играют заметную роль и в классической музыке XVIII—XIX вв. Так, типичным примером высотно-конструктивного тематизма могут служить группы мотивов, объединяющие различные темы в романтическом монотематизме. Например, характерный короткий интонационный оборот в «Прелюдах» Листа является интонационно-конструктивной темой, скрепляющей все остальные темы сочинения, формирующиеся на других масштабных уровнях композиции. Такую же роль играют «Сфинксы» в «Карнавале» Шумана¹.

Необходимо отметить и особое отношение таких «микроединиц» звуковой материи к музыкально-смысловой стороне произведения. Разумеется, всякое соотношение звуковых единиц в подлинно художественном произведении обладает определенным музыкальным смыслом. Но для нас оказывается важным именно постоянный смысл элементов. Такое постоянство семантической окрашенности возникает далеко не всегда. В музыкальной культуре XVIII—XIX вв. «микротемы» как носители постоянного смысла выделялись в специфических случаях, приобретая символический характер. Этот характер часто связывался с представлением о неотвратимой, роковой силе или навязчивой идее.

В советской музыке последнего периода произошло довольно резкое смещение акцентов в области тематических явлений. Коснулось это и микротематизма, который стал играть более заметную и самостоятельную роль в произведении. За этим уровнем несравненно чаще закрепляется постоянная семантика — очень разнообразная и существенная для всего произведения. В Четырнадцатой симфонии Шостаковича, например, осуществление центрального конфликта в значительной мере поручено микротематическим элементам — группе квартовых интонаций, воплощающих «античеловеческое» начало, и группе терцовых интонаций, соответствующих лирическим образам симфонии.

Как уже говорилось, роль микротем в произведениях очень часто выполняют группы интервалов, которые в данном случае принято называть конструктивными. В отличие от интервалов только выразительных по своей функции, они являются основой построения всей конструкции произведения (или его части), захватывая и мелодические построения, и гармоническую вертикаль.

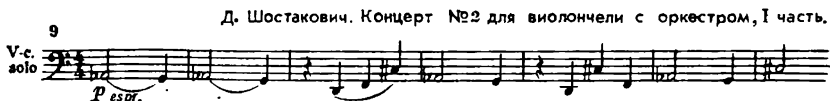
¹ В упомянутой книге Е. Ручьевской подробно анализируется «микротематическая» структура ткани в 1-й картине «Евгения Онегина» Чайковского. На наш взгляд, закономерности, тонко подмеченные Е. Ручьевской, не относятся к тематическим явлениям. Они не воплощают индивидуальные свойства сочинения, а лишь свидетельствуют о языковой принадлежности «Онегина» к определенной музыкальной культуре. В нашей терминологии это — характернейший пример типового («языкового») инварианта в отличие от инварианта индивидуального (тематического, «речевого») (см.: Валькова В. К вопросу о понятии «музыкальная тема». Цит. изд.).

Их звучание, пронизывая всю ткань произведения, ярче всего выступает в узловых моментах формы, как бы периодически напоминающая о своей регулирующей роли в развитии.

Яркие примеры использования конструктивных интервалов можно найти в последних сочинениях Д. Шостаковича. Так, в I части Пятнадцатой симфонии резкие, жесткие квартовые интонации приобретают сквозную тематическую роль. Не случайно и основная тема части в качестве опорного интервала использует кварту. Особая роль этого интервала обнаруживается не сразу. Квартовые интонации проникают и в побочную партию, ярко выделяясь в ее развитии (ц. 15). Только в кульминационном разделе разработки (ц. 30) «власть кварты» подчиняет себе все развитие. Главная партия, трансформируясь, «обнажает» этот интервал, как бы скандирует квартовые обороты:



Во Втором виолончельном концерте ведущую роль приобретают интервалы м. секунды и м. терции. На них основана главная тема в I части концерта, их «обыгрывание» получает очень большую роль в развитии:



Особенно рельефно выделяются терции. Своеобразную и яркую выразительность терцовых «качаний» у ксилофона в финале тонко анализирует В. Бобровский¹.

Акцентирование микротематических элементов в творчестве позднего Шостаковича, по-видимому, обусловлено общими тенденциями в современной советской музыке. Выдвижение «на первый план предметатического уровня, возникновение лейтинтервала»², по-видимому, — общая тенденция в творчестве советских композиторов. Выделение микротематического уровня в советской музыке тесно связано с «интеллектуализацией» искусства в наше время.

¹ Бобровский В. О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х годов. — В кн.: Музыка и современность. М., 1974, вып. 8, с. 189.

² Бобровский В. О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х годов. — В кн.: Музыка и современность. М., 1975, вып. 9, с. 74.

Композитор, вкладывая особый смысл в микроэлементы музыкальной ткани, рассчитывает на достаточно сложную аналитическую работу слушателя при восприятии.

При образовании микротематизма из конструктивных интервалов важным оказывается не только их набор, но и методы «работы» с ними, свойства всего музыкального контекста и особая, индивидуальная в каждом произведении смысловая окрашенность тематической интервальной группы.

Интересным примером подчеркнутой роли конструктивного интервала может служить I часть Второго виолончельного концерта Б. Тищенко. Властная, несколько лапидарная основная тема части целиком построена на двух интервалах: б. секунде и квинте:

Б. Тищенко, Концерт №2 для виолончели с оркестром, I часть.



Это начальное «провозглашение» темы определяет и направляет все дальнейшее развитие, в котором сохраняется ведущее положение упомянутых конструктивных интервалов.

Своеобразное выразительное значение имеет тематическая группа интервалов и во Второй симфонии Б. Чайковского. Кварта и б. секунда становятся здесь основой почти всех тем сочинения, придавая им оттенок объективной повествовательности.

Специфический случай проявления конструктивной роли интервалов в современной музыке представляет собой серийный тематизм. При этом может возникнуть своеобразная иерархия основных интервалов серии. Так происходит, например, во Втором скрипичном концерте А. Шнитке. Среди всех интонаций серии центральной оказывается б. септима, диктующая и особенности вертикали во многих ответственных фрагментах развития.

Иногда серия намеренно строится всего на двух-трех интервалах, чтобы подчеркнуть их тематическую роль в ткани сочинения.

Высотно-конструктивный тематизм проявляется и в более сложных формах. При высокой степени тематизации всех элементов музыкальной структуры в произведениях последнего периода тематическую функцию может выполнять сама система соотношения звуков, их координация не только в горизонтальном и верти-

кальном, но и так называемом «диагональном» направлении. Здесь, как уже говорилось, тематические функции явно смыкаются с ладовыми.

Наиболее типичный случай таких форм тематизма — серийная и сериальная организация ткани. Сама роль серийной техники в тематической структуре произведения оказывается очень различной. Так, серия иногда является основой для формирования вполне классических, структурно оформленных тем (как в Третьей симфонии К. Караева). В этом случае на микротематическом уровне внимание слушателя акцентируется в гораздо меньшей степени, чем при минимальной роли мелодико-ритмических комплексов или отсутствии их.

Специфическую роль в формировании тематизма играет ритмическая серия, обычно тесно связанная со звуковысотной (в так называемой сериальной организации ткани). Обычно само наличие ритмической серии выступает как элемент фактуры, как принцип ее ритмической организации. Конкретная же серия с ее строго установленной последовательностью ритмов становится основой для более тонких «тематических конструкций» и входит в уровень микротематизма.

В советской симфонической музыке последнего периода можно найти и другие, весьма специфические формы микротематизма. Например, в симфонической пьесе А. Шнитке «Пианиссимо» тематическую функцию выполняет своеобразный принцип «интервальной прогрессии», когда единицей деления звукоряда поочередно становятся все интервалы — от м. секунды до октавы. Этот довольно сложный метод организации ткани можно схематически представить как постепенное исключение из употребления клавиш роля, находящихся в интервалах б. секунды, затем м. терции и так вплоть до октавы, так что все звучание сводится к 1 звуку. В Камерной симфонии Б. Чайковского II часть («Унисоны») также основана на тематическом значении определенного приема: в данном случае движения по принципу зеркальной симметрии, где осью служит и определенный звук («вертикальная», высотная ось), и грань в разворачивании мелодии («горизонтальная» ось). В этой части симфонии, таким образом, микротематизм как характеристика самой ткани произведения приобретает настолько важное значение, что может дать наименование всей форме: «вариации на конструктивный прием».

Закономерности микротематизма в современной музыке чрезвычайно индивидуальны и разнообразны. Это, пожалуй, наиболее специфический для нашего времени уровень тематизма.

Описанные здесь уровни тематизма фиксируют опорные этапы детализации и конкретизации основных музыкальных образов в произведении. Тематическая структура в каждом случае может с разной степенью последовательности воплощать эти этапы, иногда исключая какой-либо из уровней. Для современной музыки, как уже говорилось, характерно частое исключение уровня мелодико-ритмических комплексов.

Анализ любого музыкального целого предполагает выделение относительно устойчивых индивидуальных элементов в произведении. Такие элементы фиксировались в музыкознании понятием музыкальной темы, охватывавшим кроме того огромный пласт представлений о процессах смыслообразования, о специфических, «чисто музыкальных» способах организации самой темы.

Новые требования к анализу, которые предъявляет современная музыка и в частности достижения советской музыки последнего периода, заставляют пересмотреть отношения к традиционным понятиям и терминам. В этой статье мы попытались использовать наиболее существенные черты старого понятия для анализа новых явлений в советской симфонической музыке. Различные уровни тематизма, предложенные здесь, являются по существу самыми общими уровнями в структуре музыкального произведения. Каждый из этих уровней обладает своим отношением к центральной идее сочинения, воплощая ее в более или менее детализированных звуковых конструкциях. Тема как средство индивидуализации и централизации музыкальных процессов проявляет свою «власть» на каждом из описанных уровней, превращая их в специфические уровни тематизма.

Как мы старались показать в этой статье, само существование инвариантов на разных масштабно-композиционных уровнях произведения не является прерогативой современной музыки. Однако общее стремление современных композиторов насытить особым смыслом те средства выразительности, которые раньше играли весьма второстепенную роль, приводит к своеобразному «уравниванию в правах» всех уровней тематизма. При этом особенно специфическими оказываются, конечно, впервые выдвинувшиеся уровни — фактурно-тембровый, микротематический. Особую роль начинает играть и макротематизм как средство организации всей разветвленной многоуровневой системы тематизма. Тесная связь с классическими традициями, которая прослеживается на всех уровнях композиции, подтверждает обоснованность и серьезность поисков современных советских композиторов.

О НОВЫХ ФУНКЦИЯХ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ФАКТУРЫ В СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ 60-х гг.

Вопросы художественного содержания в искусстве не могут быть решены вне вопросов специфики его выразительных средств. Это естественно, так как язык искусства (в частности, музыкального) обязательно включает в себя не только структурную, но и смысловую семантическую сторону¹. Поэтому понять содержание художественного произведения без точного представления о тех языковых закономерностях, которыми оперирует его автор, невозможно; сама эстетическая оценка без знания языка, системы его организации может быть и интуитивно верной (хотя далеко не всегда так бывает), но не научно обоснованной и, следовательно, неполной. Эволюция музыкального искусства — это и эволюция музыкального языка, протекающая в неразрывной связи с насущными художественными задачами в тот или иной исторический период. Таким образом, вопросы новаторства средств выражения являются не узко технической (или технологической) задачей, а проблемой художественно-эстетической, неразрывно связанной с содержательной стороной музыкального искусства.

Современные языковые формы не нашли еще должного освещения в музыковедческой литературе, что часто служит «камнем преткновения» при анализе современной музыки. Поэтому, на наш взгляд, одна из насущнейших задач музыкознания — дифференцированное рассмотрение и изучение отдельных языковых средств, локальных систем, сторон языка и т. п. С более широких позиций это может быть вкладом в решение общих проблем эволюции музыки (искусства), более специальная задача — освоение методом анализа современной музыки, с целенаправленностью на объективную научную доказательность художественно-эстетических оценок содержательной стороны произведения.

Настоящая работа — попытка хотя бы частичного решения намеченных задач на примере фактуры. Среди различных сторон музыкального языка фактура оказывается яркой, существенной и очевидной сферой проявления новаторства; вместе с тем, эта об-

¹ Установление таких категорий, как «музыкальный язык», «музыкальная речь», утверждает одно из основных положений марксистско-ленинской эстетики о содержательности музыки (и искусства вообще) и отрицает отношение к ней (музыке) как к «чистой форме» (см.: Ко и Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык». — В кн.: От Люлли до наших дней. М.: «Музыка», 1967, с. 93).

ласть мало изучена, особенно применительно к современности. Музыка же нынешнего века вынуждает оставить в прошлом устаревшее, на наш взгляд, отношение к фактуре, как ко второстепенному языковому средству. Индивидуализация фактуры под действием полифонических принципов, начавшаяся в музыке XIX в., приводит в нашем столетии к качественно новому результату: фактура оказывается в одном ряду с мелодией, гармонией, метром.

Что же сыграло особенно важную роль в процессе обновления фактуры?

Современность в искусстве для многих прогрессивно мыслящих художников нашего времени характерна многомерностью в воссоздании жизненных явлений. Огромное значение имеет здесь воздействие на сознание и психику человека, переворота во всех областях знания (открытие, например, микромира как реальности). Художественное освоение действительности протекает под знаком нового понимания категорий пространства и времени как величин относительных и тесно взаимосвязанных, разделение которых не имеет абсолютного характера.

Непосредственное влияние на определенные закономерности мышления современного художника оказывают сами условия жизни — перенасыщенный поток информации, порождающий многоплановость восприятия действительности, своеобразный процесс «полифонизации» сознания¹. Вместе с тем, обилие информации вызывает необходимость предельной концентрации и сжатости в ее подаче — минимальность объема при максимальной насыщенности.

Из более частных, связанных с эволюционными процессами в области музыкального языка, назовем прежде всего тенденцию тематизации фактуры, в результате чего она перестает быть только формой изложения (например, темы), но зачастую становится прямым выразителем музыкального содержания. В связи с этим необычайно возрастают выразительные и формообразующие функции фактуры.

Огромное значение для современного понимания фактурных принципов имеет тембр. Общепринятое определение фактуры («характер, соотношение и функции одновременно развертывающихся компонентов произведения»²) в широком смысле слова включает в себя и тембр, «ибо он несомненно относится к сфере конкретного изложения»³. Особенно пристальным становится внимание к тембру как формообразующему и выразительному средству в свете асафьевского понимания музыкальной интонации⁴. В современной музыке тембр оказывается порой не только сущест-

¹ См. об этом: Шнитке А. Выступление на VII Международном конгрессе ММС. — В кн.: Музыкальные культуры народов: традиции и современность. М., 1973, с. 290.

² Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, с. 331.

³ Там же, с. 332.

⁴ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 330.

вом музыкальной интонации, но и фактически выполняет ее функции. Подчиняя себе другие средства выразительности, он приобретает тематическое значение.

На формирование закономерностей фактуры оказало влияние и развитие гармонии, в частности использование принципиальной 12-тоновости на диатонической или хроматической основе. «Освобождение диссонанса от немедленного обязательного разрешения в консонанс и превращение диссонанса в независимый самостоятельный элемент гармонии, — пишет Ю. Холопов, — устранило ограничение аккордики, характерное для классической музыки. В современной музыке... нет такого сочетания звуков, которое не могло бы быть применено в качестве аккорда»¹.

Еще один показатель современной фактуры — ее полифоничность. Однако подобное общее определение, по существу, объясняет немного, поскольку подавляющее большинство типов фактуры, с которыми мы сейчас сталкиваемся, так или иначе связаны с полифонией, но при этом они значительно отличаются друг от друга. Яркость, необычность музыкальной ткани нередко зависят от того, каким образом и с какой целью используются те или иные приемы полифонического письма.

Можно выделить три направления, определяющих применение в фактуре полифонических приемов. Первое из них — создание собственно полифонической фактуры тем или иным способом. Второе — полифонизация гомофонной фактуры. Наконец, третье — создание фактуры на основе полифонических принципов, но с иным качественным результатом в реальном звучании; другими словами, создание фактуры, которая может быть названа мнимой полифонией². О фактуре такого рода и пойдет речь в данной статье.

В мнимополифонической фактуре происходит своего рода нарушение равновесия — радикальное изменение внутренних соотношений в системе музыкально-выразительных средств, соотношений, естественных и необходимых для полифонии. Изменения соотношений бывают двух родов: какое-либо средство выразительности используется при чрезмерном его усилении или, наоборот, в ослабленной форме (например, голоса «не дотягивают» до уровня развитых полноценных полифонических линий). Подобное явление — не «плохая полифония», а фактура нового качества, строящаяся по своим специфическим законам.

Мнимополифоническая фактура в современной музыке заслуживает внимания безусловно не из-за узко технологического инте-

¹ Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967, с. 25

² О мнимой полифонии см. также в кн.: Задерацкий В. Полифоническое мышление Стравинского. М., 1980. Редколлегия считает необходимым подчеркнуть, что оба исследователя пришли к исходным выводам независимо друг от друга, хотя книга В. Задерацкого опубликована раньше и приоритет, таким образом, за ним. Дело в том, что со статьей Т. Франтовой редколлегия познакомилась еще в 1977 году и тогда же рекомендовала включить ее в один из выпусков сборника.

реса к ее «шокирующей» новизне. Причина в том, что такая фактура — результат художественного осознания явлений современности, ее ценность — в актуальности, созвучности современным формам мышления. Отсюда — сила, яркость, активность воздействия на слушателя тех или иных видов мнимополифонической фактуры. Углубляя образное содержание музыки, обогащая ее эмоциональный строй, новые разновидности музыкальной ткани раздвигают границы наших представлений об эстетической ценности таких сторон выразительности, как тембр и фактура, существенно обновляют способы воплощения тематизма — важнейшего содержательного фактора музыки, в конечном итоге расширяя и сами ее художественно-выразительные возможности.

Проблема переосмысления роли фактуры в музыкальном целом, обновления ее форм в настоящей работе рассматривается в условиях развития советской музыки¹, так как для отечественного музыкознания изучение советской музыки — задача первоочередного порядка. Но естественно, что процесс обновления фактуры свойствен в наши дни музыкальной культуре многих стран.

Хотя явления, о которых пойдет речь, не чужды классикам советской музыки (например, Д. Шостаковичу), мы сознательно избрали произведения, созданные теми композиторами среднего поколения, для которых поиски нового в интересующем нас направлении становятся нормативными (прежде всего — это Р. Щедрин, С. Слонимский, Б. Тищенко, Р. Леденев, А. Шнитке, С. Губайдулина). Именно в 60-е гг. эти авторы, стремясь к предельно полной, точной и яркой передаче всей новизны художественного содержания своих произведений, обращаются к новым формам выражения своих идей, поискам более активных средств эмоционального воздействия.

В настоящей статье делается попытка дать классификацию некоторых видов мнимополифонической фактуры, получивших распространение в современной, и в частности в советской, музыке. Потребность классификации такого рода очевидна, так как точное научное представление о выразительных возможностях и специфических особенностях построения фактуры в современной музыке (так же, как в случае с любым другим музыкально-выразительным средством) необходимо для верного и аргументированного обоснования критерия художественной ценности тех или иных явлений.

Микрополифония (термин Д. Лигети) среди видов мнимополифонической фактуры является одним из наиболее нетрадиционных и интересных. В звучании такая фактура не реализуется как полифоническое многоголосие, между тем по технике голосоведения она основывается на принципах полифонии. Слово «микро» в данном

¹ Учитывая огромное многообразие специфических форм искусства в национальных республиках, мы ограничиваемся кругом российских авторов.

случае объясняет суть явления: если мы будем «смотреть» на подобную фактуру «обычным глазом», то воспримем ее как целостный пространственно-временной звуковой комплекс, и лишь вооружившись своеобразным «аналитическим микроскопом» нашего слуха, обнаружим, что такой целостный комплекс состоит из мельчайших деталей, что он живет своей сложной и интенсивной внутренней жизнью, основные же условия бытия в этом «микромире» — контрапунктическая техника.

А. Шнитке. Второй концерт для скрипки и камерного оркестра (1966)

The image shows a page of a musical score for the second concert by A. Schnittke. The score is written for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-la), and Cello (V-c). The music is in 2/4 time and features a complex, layered texture. Each instrument part is marked with 'con sord.' (con sordina) and 'ppp' (pianissimo), indicating a very soft and muffled sound. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is arranged in four systems, with each instrument part occupying its own staff. The overall style is characteristic of Schnittke's postmodernist approach, emphasizing timbre and texture over traditional harmonic structures.

В приведенном примере из Второго скрипичного концерта А. Шнитке микрополифония — качество всего фактурного целого, но возможно ее образование и в отдельном пласте фактуры.

Исторически возникновение микрополифонии было обусловлено рядом причин. Основная из них, уже упоминавшаяся, — смысловая, содержательная трактовка тембра — смыкается с потребностью обогатить фоническую сторону современного произведения, включив в ее состав новый тип звучания (и тем усилить эмоциональное воздействие музыки на слушателя). Микрополифония была подготовлена многими явлениями в области языка и фактуры. Ее возникновению непосредственно предшествовало всепроникающее распространение оркестровой гетерофонии, с которой связано тяготение к увеличению числа голосов. Но гетерофония обычно проявляет себя как разноголосица, в отличие от звуковой «магмы» микрополифонии. Здесь надо также указать на некоторые формы полифонии пластов. Иногда отдельный пласт в целом полифонической фактуры представляет собой фактуру полифоническую, объединенную единством тематического материала, контраст же между пластами осуществляется на основе контраста в тематическом содержании каждого из них. Другая предпосылка связана с широко распространенным в музыке XIX и XX вв. приемом многослойных дублировок мелодической линии. Часто возникающий при этом эффект — смешанный тембр. Если в первом случае мы сталкиваемся с характерным для полифонической фактуры интенсивным развитием, вполне четко воспринимаемым как полифоническое многоголосие локальной сферы действия, то во втором — мы имеем дело с монолитным фактурным комплексом, при этом смысл дублировок связан обычно с темброво-гармоническим эффектом. В микрополифонии происходит как бы слияние выразительных потенций этих двух типов фактуры. Техника письма при этом сохраняется полифоническая, а достигаемый выразительный эффект оказывается в сфере фонизма, тембра.

Специфика микрополифонии определяет ряд фактурных условий, фактически устраняющих качество полифонического звучания. Одно из них, часто сопутствующее микрополифонии — экстремальные временные условия: либо чрезвычайно высокая, либо безмерно замедленная скорость движения. Обе крайности могут иметь решающее значение не только в том, что усугубят неразличность голосов-элементов, они важны и как средство, подчеркивающее характер звучания целого. Не менее важным условием оказывается и количество голосов: вероятность слитности контрапунктов в общей массе звучания прямо пропорциональна их числу, поэтому в микрополифонической фактуре особенно часто используется так называемое гипермногоголосие (термин С. Слонимского)¹.

¹ Первоначально микрополифония развивалась как фактура чрезвычайно больших составов (до 30—80 контрапунктов), поэтому ее определяют еще и как сверхмногоголосие (см.: Холопова В. Фактура. М., 1979, с. 7). Но в сочинениях 70-х годов встречается микрополифоническая техника и при ordinarily числе голосов (4—6 контрапунктов).

Необходимо также указать на связь микрополифонии с такими явлениями современного гармонического языка, как тотальная хроматика, кластерные созвучия. Если хроматика в общем создавала условия для возникновения микрополифонии, то кластеры можно рассматривать как один из непосредственных ее источников, ибо микрополифония оказалась способной придать подвижность, текучесть кластерным звучаниям. И именно 12-тоновость (по вертикали и горизонтали) наиболее характерна для микрополифонических образований.

Для возникновения микрополифонии важно регистровое расположение контрапунктов. Часто это сжатие их в очень узком диапазоне. Общепринятое расположение, вытекающее из естественного соотношения певческих голосов и связанное с терцовой структурой аккордов классической гармонии, в среднем приближается к кварто-квинтовому расстоянию между голосами (вспомним, например, типичнейший интервал вступления в фугированной форме). В микрополифонии расстояние между линиями может сжиматься до минимума — полутона, тесситурные зоны нескольких соседних голосов поэтому постоянно совмещаются, и такое совмещение — своего рода норма, так как именно слитность звучания — требуемый эффект. Поэтому высокая степень регистровой плотности — условие, часто сопутствующее микрополифонии.

Стремление к слитности звучания в микрополифонической фактуре сказывается и на тембровой характеристике голосов: обычно это инструменты однородных или близких по окраске тембров (чаще всего — струнная группа, реже — деревянные духовые).

Перечисленные выше условия подчинены фактически одному принципу: сблизить голоса, слить их в нераздельном звучании, вопреки контрапунктической технике письма. Какова же в таком случае роль полифонии? В чем смысл применения ее приемов?

Эффекты микрополифонии — это не просто краска наподобие сложного тембра, складывающегося при многослойных дублировках. Новый тембр возникает как единая, но вместе с тем живая, движущаяся, непрерывно и неуловимо меняющаяся звуковая материя.

Обычно тембр понимается как явление статическое, существующее независимо от временных процессов¹. Однако он обладает свойством изменяться с высотой звука (на одном и том же инструменте звуки различной высоты имеют разную окраску). Это акустическое свойство тембра как явления пространственно-временного используется в микрополифонии, в частности при создании необычных оркестровых звучностей:

¹ См. классификацию тембра А. Сохора в ст.: Цытович В. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и оркестровых сочинениях. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1972, вып. 11, с. 148. Это: инструментальный тембр, зависящий от окраски звука на определенном инструменте; гармонический тембр, определяемый составом гармонического созвучия; регистровый тембр; фактурный тембр, зависящий от расположения голосов. Помимо этого, В. Цытович вводит понятия реального и иллюзорного тембра. Все эти определения характеризуют тембр как таковой, возникающий в единый момент звучания, независимо от временных процессов.

2 [Allegro assai ($\text{♩} = 144$)]

1-2 pult
29 ord.
gliss. stacc. piano voce

3 pult ord.
gliss. stacc. piano voce

4 pult ord.
gliss. stacc. piano voce

V-ni I div.
5 pult ord.
gliss. stacc. piano voce

6 pult ord.
gliss. stacc. piano voce

7 pult (с 8 pult) ord.
gliss. stacc. piano voce

Здесь микрополифония — один из пластов фактуры (divisi 1-х скрипок). К собственно полифонии относится используемая техника канонической имитации (6-голосный бесконечный канон 1-го рода). Особенности канона связаны с характером имитируемого материала — нисходящее скольжение по хроматической гамме. Если взглянуть в гармоническую вертикаль, то окажется, что она представляет собой равномерное чередование двух целотоновых звукорядов. Однако в первую очередь наш слух улавливает необычный красочный эффект, напоминающий таинственный свистящий шепот. Своеобразный фонический результат возникает именно благодаря тому, что нисходящее скольжение происходит непрерывно, и для качества тембра принципиально важным оказывается не только штрих, высокий регистр и характер краски звучащих инструментов, но и сам факт движения голосов, а также форма этого движения. В характеристику тембра входит оттенок едва уловимой вибрации (чередование целотоновых звукорядов), одновременно ощущается как бы «тень» волнообразного движения — вероятно оттого, что пропоста исполняется четырьмя скрипками, а каждая риспоста — двумя.

Таким образом, по технике микрополифония — это комплекс непрерывно движущихся и изменяющихся элементов, дифференцированное восприятие которых становится практически невозмож-

ным, но вместе с тем само движение и связанные с ним изменения оказывают воздействие на общий результат звучания. Так как результат этого звучания — фонический пласт, в котором на первый план выступают процессуально-динамические свойства, то закономерным будет определение его как движущегося тембра.

Движение тембра — явление пространственно-временное, поэтому для его характеристики необходимы такие понятия, как объем звучания, плотность, пространственный рельеф, а не только характер краски. При реализации движущегося тембра возникает ассоциация как бы озвученного музыкального пространства внутри определенных звуковысотных границ; другими словами, микрополифония осуществляется в пределах тембровой зоны.

Тембровая зона возникает как совокупность звучащих точек, линий, педалей, которые могут располагаться настолько тесно, что целиком заполняют данный объем звучания. Простейший способ создания тембровой зоны с весьма большой степенью плотности — кластер. Если все голоса (звуки), входящие в кластер, появляются и выключаются одновременно, возникает тембровая зона с постоянным, стабильным характером звучания. В противоположность таким тембровым зонам, микрополифоническая техника применяется для создания подвижных, мобильных зон тембра.

В зависимости от особенностей применения контрапунктических приемов эффект движения в микрополифонической фактуре может служить самым разнообразным целям. Так, в примере из «Озорных частушек» это приводит к специфическому качеству краски, в других случаях может проявляться как пространственные перемещения тембровой зоны (см. пример 3).

В приведенном отрывке из заключительного раздела I части кантаты С. Губайдулиной движущийся тембр по всем своим характеристикам оказывается крайне неустойчивым: его зона постоянно перемещается, степень плотности и рельеф также подвержены непрерывным изменениям. Тем не менее в слуховом восприятии это реализуется не как развитие мелодических линий, а как движение двух тембровых пластов. Верхний из них, постоянно смещаясь, в целом остается в своем регистре, нижний же постепенно передвигается вверх, сливаясь затем с верхним в одну тембровую зону. Возникающий фонический результат вызывает очень яркие, почти «зрительные» ассоциации пространственного перемещения подвижных звуковых объемов, что органично сочетается и с другими средствами. И инструментальная краска (тихий шорох *pizzicato* струнных), и внутренняя зыбкость звучания, и воздушная подвижность сонорных «волн» — все здесь направлено к тому, чтобы подчеркнуть легкость, трепетность, поэтичную таинственность звуковой атмосферы части.

Вернемся к отрывку из Второго концерта для скрипки и камерного оркестра А. Шнитке (см. пример 1). В нем также средствами микрополифонии создается движущийся тембр. Но если

3 [J = 69]

V-ni I

V-ni II

V-cl

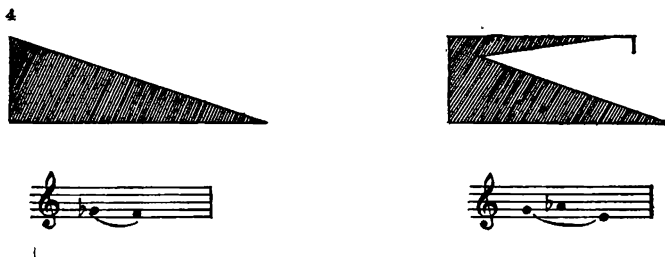
V-c

C-b.

The musical score is written for a string quartet and a double bass. It consists of five staves. The first two staves are for Violins I and II, the next two for Violas and Cellos, and the bottom staff is for Double Bass. The music is in a key of three sharps (F#, C#, G#) and has a tempo of 3 [J = 69]. The score is characterized by a complex, rhythmic melody with many quintuplets (marked with a '5' and a bracket) and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

в кантате Губайдулиной основной эффект был связан с перемещением тембровой зоны из одного регистра в другой, то в примере из концерта Шнитке используются совершенно иные выразительные возможности движущегося тембра — постепенное сужение тембровой зоны от 11-звучного кластера до 1—2 звуков. Благодаря тесному полутоновому расположению голоса сливаются в единое звучание, заполняющее все точки музыкального пространства в пределах зоны. Техника канона используется и здесь. Ее специфика в данном случае в том, что в каждом голосе происходит временная аддиция (продление) на $1/16$ каждого звука мелодии. При этом все 11 голосов включаются одновременно, но заканчивают каждый мотив канона поочередно, в зависимости от своих временных пропорций¹. Моменты изменений в голосах сливаются в общую диагональную линию, а секундовая интонация мелодии превращается в общую ниспадающую интонацию тембра. Композитор достигает этим приемом поразительного эффекта: мы отчетливо слышим горестный «вздых» струнных.

Чрезвычайно важно, что рельеф движущегося тембра непосредственно связан с рисунком мелодии — интонациями нисходящей секунды и уменьшенной квинты (последующие такты).



Образы страдания и скорби, часто связываемые с подобными мелодическими оборотами, воплощены здесь в новой, необычной форме: смысловая наполненность отдельного голоса, разрастаясь до масштабов всего оркестра, приобретает огромную силу и глубину. Так выразительнейшим новым приемом выделена тихая кульминация концерта.

Приведенные примеры микрополифонических структур индивидуальны, но все они демонстрируют один важный принцип: интонационное содержание одной линии как бы проецируется на смысловое содержание единого темброво-фактурного пласта. Таким образом, приемы микрополифонии выявляют новый ракурс выразительности, заложенный в мелодии, нередко придавая фактуре-тембру тематическое значение.

¹ Такая техника переосмысливает принцип пропорциональных канонов (термин Л. Фейнингера), в которых каждый голос излагает мелодию в своих временных пропорциях, вступают же голоса одновременно.

Приведенные примеры микрополифонии немногочисленны¹, но и по ним видно, что возможности движущегося тембра достаточно широки и разнообразны: от создания оригинальных красочных приемов до передачи глубоко человеческих эмоций средствами тембровых интонаций, от изобразительных эффектов движения «в пространстве» до динамичных форм движения «во времени».

Импровизационно-вариантное многоголосие. На развитии различных видов фактуры в современной музыке неизбежно сказалось влияние одной из наиболее примечательных новых творческих идей — активное использование в музыкальном произведении так называемых мобильных элементов². Естественно, что введение их в музыкальную ткань сочинения повлекло за собой если не возникновение принципиально новых типов фактуры, то по крайней мере модификацию уже известных и широко распространенных, привнесение в них нового качества — импровизационного начала. Мобильные элементы привносят «определенный коэффициент непредвидимости, дающий необходимый психологический эффект и позволяющий создать элемент непрерывной обновляемости материала»³.

Виды фактуры, включающие в себя мобильные элементы, могут быть различными, и вряд ли все варианты уже исчерпаны. Остановимся на тех случаях, которые в творческой практике советских композиторов привели к интересным и ярким результатам.

По отношению к вертикали формы использования мобильных элементов можно было бы разделить на две группы: соотнесение мобильных и стабильных элементов, сосуществующих как контрастные формы организации, как параллельно развивающиеся музыкальные планы, и создание фактурного целого только из мобильных элементов. По мнению Э. Денисова, 1-й из названных типов потенциально интереснее 2-го. Отметим, однако, что 2-й тип так же богат различными выразительными возможностями; технически он, может быть, проблематичнее 1-го, — управление только мобильными структурами, возможно, представляет более сложный процесс.

Изменениям в мобильных элементах могут подвергаться разные стороны выразительности: временная организация, звуковысотная структура, то и другое одновременно. Помимо этого мобильным

¹ Конечно, они не единственны. Микрополифония встречается не только в произведениях Р. Шедрина, А. Шнитке и С. Губайдулиной, но и, например, у С. Слонимского, Б. Тищенко, Р. Леденева, Э. Денисова, Н. Мартынова и др.

² См. об этом: Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.

³ Там же, с 118—119.

может быть порядок появления отдельных стабильных элементов¹. Перечисленные формы мобильности часто используются в произведениях советских композиторов, но наиболее широко этот принцип применяется по отношению к временной организации музыкального материала. В этом случае сохраняется эффект непредсказуемости и свободы («коэффициент непредвидимости»), который реализуется в рамках четко продуманной и строго зафиксированной мелодико-тематической «идеи». Видимо, сохранение мелодической канвы оказывается наиболее важным моментом для «управления» мобильностью. Наиболее типичная форма — выписанная мелодико-ритмическая фактурная ячейка (термин Е. Назайкинско-го), повторяющаяся затем с возможными и неизбежными отклонениями в темпе (отклонения закономерны, так как при подобной технике исполнитель — участник оркестра или ансамбля — руководствуется собственной интуицией и лишь общим указанием темпа):



В других случаях зафиксирована только звуковысотная канва, без точного указания длительностей. Во временных границах, определенных автором, исполнитель может импровизировать, сохраняя мелодическую линию и произвольно выбирая соотношения длительностей.

Независимо от количества мобильных элементов, входящих в музыкальную ткань, от степени мобильности и формы ее использования в фактурной вертикали неизбежно возникает вариативность сочетания голосов между собой. В результате импровизационности в процессе исполнения могут возникать все новые варианты в соотношении голосов. Поэтому многоголосную фактуру, включающую в себя мобильные элементы в той или иной форме, мы назовем импровизационно-вариантным многоголосием.

Несмотря на новизну такого рода фактуры, можно сделать предположительный вывод: импровизационно-вариантное многоголосие может служить основой для создания типов фактуры с разным характером соотношения голосов, например, по принципу, близкому к полифонии, гомофонии, гетерофонии и т. д.

Остановимся более подробно на некоторых случаях.

Интересный пример своеобразной импровизационно-вариантной полифонии — кульминация второй части «Концерта-буфф» С. Сло-

¹ Последний тип, связанный с техникой групп, широко представлен в статье Денисова.

нимского (ц. 31—32)¹. Этот раздел имеет ключевое значение для всего 2-частного цикла. С одной стороны, здесь максимально концентрируется тематическое содержание II части (сольные импровизации различных инструментов с их характерными тембрами), с другой — осуществляется противопоставление двух контрастных темброво-тематических идей концерта: протяженные, сугубо «серьезные», конструктивные темы-серии I части в характерном для них тембровом наряде струнных и короткие, танцевальные темы-наигрыши II части.

Соответственно, в фактуре раздела выявлена четкая дифференциация на два плана — группа ярких индивидуумов-солистов с темами II части и однородный по краске пласт струнных. У струнных возникает 14-голосный полифонический контрапункт, но, несмотря на индивидуальность каждого голоса, он воспринимается как единый пласт фактуры благодаря тембру и тематическому содержанию голосов. Слишком большое число мелодий-контрапунктов понадобилось автору, вероятно, для того, чтобы создать впечатление максимально наполненной полифонической ткани. В реальном звучании это находится где-то на грани между полифонией и гетерофонией: на слух мы воспринимаем не 14 ясно прослушивающихся мелодических линий, а некое обобщенное полифонически перенасыщенное движение. В отличие от струнных, группа солистов II части — флейта-пикколо, труба, фортепиано, различные ударные — не объединяются между собой в единый пласт, поскольку каждый из них выступает как яркая личность: неповторимое своеобразие тембра каждого инструмента сочетается с броскими, лапидарными темами.

Партия каждого из солистов разделена на ряд «квадратов», и любой квадрат — индивидуальное в тембровом и тематическом отношении построение. Практически здесь используются в разных вариантах 4 темы, причем каждая из них — уже знакомая и сразу же запомнившаяся тема из II части концерта. Благодаря индивидуальному тематическому содержанию каждого квадрата, в реальном звучании они сочетаются и между собой, и по отношению к струнным как контрастные полифонические контрапункты, причем каждый голос прослушивается ясно и четко, а возможные изменения комбинаций в сочетании тематических квадратов не нарушают эффекта контрастного контрапунктирования².

В силу неизбежных темповых изменений и свободного порядка в появлении отдельных тематических квадратов происходит по-

¹ Термин полифония здесь и дальше в этом примере применен условно, точнее это явление можно определить как фактуру параллельно развивающихся контрастных планов, не подчиненную координации в характерной для полифонии форме.

² В объяснении способа исполнения сказано, что здесь «предусмотрена коллективная полифоническая импровизация всего ансамбля по заданной музыкально-тематической канве...» См.: Слонимский С. М. Концерт-буфф: партия. Л., 1967, с. 38.

стоянное смещение их во времени, ведущее к непредугаданности вертикальных сочетаний. Перефразируя известное выражение С. Танеева, можно сказать, что при таком типе мобильности составных элементов реализуется полиморфический показатель, но не высотного расположения одних и тех же голосов относительно друг друга, а показатель горизонтальных — временных перестановок.

Подобный тип фактуры оказывается возможным именно в музыке второй половины XX в., в которой широко распространенный принцип тотальной хроматики фактически допускает любые звуковысотные сочетания по вертикали. В фактуре, подобной описанному отрывку из «Концерта-буфф» Слонимского, гармония не является уже моментом, организующим вертикаль целого, но тем отчетливее, ярче оказывается выразительное и формообразующее действие гармонии в некоторых локальных сферах — пластах и отдельных голосах. Отсутствие же общей координации вертикали средствами гармонии подчеркивает высокую степень контраста между параллельно развивающимися музыкальными планами.

Одна из интереснейших выразительных возможностей импровизационно-вариантного многоголосия — реализация гетерофонии. В собственно гетерофонной фактуре элемент случайности был свойством вертикали, сознательно используемым композитором и зафиксированным в нотном тексте. В условиях импровизационно-вариантного многоголосия это становится процессуально-динамическим свойством фактуры. Общеизвестно, что простейшие формы гетерофонии стихийно возникали в народной музыке во время исполнения как следствие коллективной импровизации. В импровизационно-вариантном многоголосии это в какой-то степени сходное явление.

Случайность, несогласованность в профессиональной музыке, так же как и в народной, становится реальностью временного процесса, но теперь уже запрограммированной автором. В этом отношении импровизационно-вариантное многоголосие идеально соответствует идее гетерофонии; в общем смысле, она всегда неизбежно будет присутствовать при введении в музыкальную ткань мобильных элементов.

У советских композиторов увлечение гетерофонией во многом связано с новым открытием фольклора в 60-е годы (так называемая «новая фольклорная волна»). Поэтому нередко в их произведениях случаи, когда эффект гетерофоничности — несогласованности — не только неотъемлемое сопутствующее условие, но и главное выразительно-смысловое качество фактуры. С интересным примером такого рода встречаемся в Серенаде для кларнета, скрипки, контрабаса, ударных и фортепиано А. Шнитке, где мобильность проявляется в возможных темповых отклонениях, вызывающих постоянное смещение во времени отдельных линий относительно друг друга:

Cl. in B.
 V-но
 C-b.
 Piano
 Perc.

Здесь партия каждого инструмента составлена из нескольких разных фрагментов, и для каждого из них указаны свои временные градации: 1, 2, 3 секунды. Продолжительность этих фрагментов не совпадает ни по горизонтали, ни по вертикали, и исполнители не подчиняются общему, единому для всех временному цензу на протяжении всего раздела до вступления колоколов. Поэтому неизбежные темповые отклонения придают общей конструкции мобильный характер. Так как нотный текст самих фрагментов зафиксирован во всех деталях, принцип мобильности сказывается на соотношениях между компонентами целого.

Тематическое содержание отдельных стабильных элементов в примере из Серенады представляет собой разнообразные фразы и мотивы, имеющие определенные музыкальные аналогии¹. Это как бы намеки на различные «мотивчики», которые давно «на слуху», давно превратились в расхожие обороты (их характер продиктован определенным замыслом). Тут могут встретиться и имитация хорошо знакомого ритма шутильной детской песенки, и обрывки мелодии популярного шлягера, и томные интонации «ресторанной лирики» времен нэпа, и намеки на «серьезную» музыку... Короче

¹ Можно назвать это приемом «аллюзии», который заключается в «тончайших стилистических ассоциациях и невыполненных обещаниях на грани цитаты» (см.: Шнитке А. Выступление на VII Международном конгрессе ММС. — В кн.: Музыкальные культуры народов: традиции и современность, с. 290).

говоря, это та мешанина музыкальных впечатлений, которая характерна для «культурного» уровня некоего среднего обывателя и которая создает обобщенный звуковой образ определенной сферы музыкального быта. В I части Серенады разделы формы, построенные сходным образом, чередуются с краткими, весомыми репликами колоколов, которые напоминают как бы «шаги времени», стирающие этот суетливый, забавный (и грустный) калейдоскоп.

Относительная свобода исполнителей — это, конечно, не просто своеобразная форма записи нотного текста, а замысел композитора: каждый участник «ансамбля» играет свое и непременно хочет быть главным, поэтому бросает одно и начинает играть другое, стремясь занять первенствующее положение. Возникает своеобразная гетерофония стилей — то один, то другой оборот может неожиданно всплыть на поверхность.

В Третьей симфонии Б. Тищенко принцип импровизационно-вариантного многоголосия планомерно используется на протяжении всего сочинения (в отдельных его разделах), но и форма, и выразительный результат здесь иные. У Тищенко такая фактура служит созданию темброво-динамических эффектов. Моменты коллективной импровизации исполнителей вводятся в точках наивысшего напряжения на вершинах длительных нарастаний, причем мелодическая и ритмическая канва почти не регламентирована, сохраняются лишь самые общие контуры линий, не имеющих точной фиксации в нотном тексте. Примером может служить огромное динамическое нарастание в конце II части (т. 324—357)¹, которое начинается стремительным фугато у медных инструментов. В такте 333 движение передается литаврам, к которым постепенно через все более короткие промежутки времени прибавляются новые инструменты со своими мелодическими линиями. Количество мелодических контрапунктов доходит до 15-ти. Это уже перестает быть полифонией, стремительная звуковая лавина поглощает все линии и тембры, создавая напряженное звучание. Лишь тембры медных удерживаются над этим бурлящим музыкальным «хаосом»: их партии выписаны точно от начала до конца. Труба, валторна и тромбон постоянно «прорезаются» сквозь общую массу голосов: постепенно их линии собираются воедино, концентрируются в мощную организующую силу — аккорд (!), который останавливает общее движение, приводя его в строгую систему (т. 357—363).

Конечно, преждевременно делать окончательные выводы о возможностях импровизационно-вариантного многоголосия, но некоторые свойства, характерные для фактуры подобного рода, необходимо подчеркнуть.

Фактурные разновидности импровизационно-вариантного многоголосия могут представлять собой своеобразную модификацию существующих и существовавших ранее видов ткани. В условиях импровизационно-вариантного многоголосия специфические особен-

¹ См.: Тищенко Б. Третья симфония: Партитура. Л., 1970.

ности разных видов фактуры выступают в гипертрофированной форме, так как частичная фиксация нотного текста создает необходимость предельно сконцентрировать и обострить в стабильных элементах то, что является самым главным в связи с конкретным художественным замыслом. Особенности выразительных эффектов в фактуре такого рода находятся в прямой зависимости от тематического содержания контрапунктирующих голосов. Поэтому в отношении свойств и возможностей импровизационно-вариантного многоголосия чрезвычайно важен следующий принцип: «...идеи мобильности могут дать хорошие результаты лишь в том случае, если найдена возможность управления этой мобильностью, если композитор контролирует все происходящие при этом процессы и направляет их в нужное для выражения его идеи русло»¹.

Квазиполифония в диагональных гармониях. Одна из областей действия в фактуре полифонических принципов — придание полифоничности фактурным компонентам, в целом не приспособленным к такого рода контрапунктированию. В результате, как разновидность мнимой полифонии, возникают квазиполифонические эффекты. Сама идея квазиполифоничности не нова, но формы ее существования и сферы применения значительно обогатились и расширились в произведениях композиторов XX в.

Один из традиционных приемов квазиполифонии — полифонизация гармонической вертикали. На такие случаи указывает С. Василенко: «Чрезвычайно интересным, с точки зрения оркестровки, представляется прием изложения гармонии, когда гармоническое построение раскрывается не сразу, а заинтересовывает слушателя постепенным вступлением одного голоса за другим. Такой прием изложения, напоминающий разновременное вступление голосов в полифонических формах, очень удобен для выделения роли каждого голоса...»². В качестве иллюстрации автор приводит известный отрывок из увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского, в котором тенденция полифонизации гармонии, ее рассредоточенности по горизонтали выражена исключительно ярко.

В большинстве же случаев квазиполифоническое включение тонов гармонии в классической музыке представляет собой постепенное появление звуков какого-то аккорда, которые, наслаиваясь друг на друга в виде различных педалей, складываются в гармоническую вертикаль (начало финала Второй симфонии Бородина, вступительные такты «Мefисто-вальса» Листа). В современной фактуре принцип диагонального включения тонов гармонической вертикали встречается довольно часто, но с иным выразительным смыслом:

¹ Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие, с. 133.

² Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра. М., 1959, т. 2, с. 335.

7 [19] Poco più mosso Furioso (♩ = 144)

The musical score is for measures 19, 20, and 21 of a piece by S. Slonimsky. The tempo is marked 'Poco più mosso Furioso' with a quarter note equal to 144 beats. The score is written for a large orchestra, including Violins I-V, Violas I-III, Cellos I-II, and Double Bass. The notation is dense, with many notes and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures 19, 20, and 21, with a repeat sign at the end of measure 21.

В приведенном отрывке используется типичный прием современной композиторской техники (подобные фактурные комплексы встречаются, например, у Щедрина, Леденева и многих других). Принципиально новым здесь, во-первых, оказывается качество гармонической вертикали. Это уже не аккорд терцовой или какой-либо иной структуры, а единый темброво-гармонический комплекс, зона

звучания которого определена конкретными высотными границами. Максимально тесное кластерное расположение голосов способствует стиранию границ между отдельными звуками, которые, сливаясь, создают новый специфический тембр. Подключение каждого нового звука воспринимается в первую очередь не как изменение, усложнение гармонии, а как расширение тембровой зоны звучания.

Важным условием является здесь временное расстояние между соседними голосами, оно также предельно мало. Возникает эффект скатывающейся вниз линии, и все вместе напоминает внезапно разлившуюся краску, которая, мгновенно распространяясь, заполняет все точки на плоскости. В данном примере степень плотности в тембровой зоне выходит за рамки темперированной системы — голоса располагаются по четвертитонам. Более же типично диагональное квазиполифоническое включение темброво-гармонического комплекса по полутонам.

Формы использования квазиполифонических приемов в собственно гармонических комплексах приобретают подчас несколько иной смысл. В начале IV части «Бюрократиады» Р. Щедрина при помощи полифонии происходит не только диагональное включение звуков гармонии, но и ее смещение на новую высоту:

Р. Щедрин, „Бюрократиада“ (1963)
♩ [м. м. $\text{♩} = 56$]

Fl. *ppp* *possibile*
Cl. in B *ppp* *possibile*
Fag. *ppp* *possibile*

Примеры из «Бюрократиады» и увертюры-фантазии Чайковского имеют между собой много общего: однотипное использование квазиполифонического включения голосов, размывание границ аккордового комплекса, постепенное передвижение самой гармонии. Но если в классической музыке примеры, подобные отрывку из произведения Чайковского, встречаются не очень часто, то в музыке XX в. их довольно много. Причина, вероятно, заключается в том, что диагональные гармонии типа приведенной из «Бюрократиады» Р. Щедрина могут существовать вполне полноправно именно на хроматической основе, между тем как логика функциональной системы мажора-минора препятствует созданию такого рода фактурно-гармонических комплексов.

Квазиполифония тембров. По отношению к некоторым видам современной фактуры часто применяется термин «пуантилизм» (прежде всего его связывают с техникой А. Веберна). Однако он таит в себе ряд неточностей, и поэтому к пуантизму зачастую относят виды фактуры, принципиально отличные друг от друга, хотя и имеющие некоторое внешнее сходство. Основания для этого есть, так как разные по существу, но сходные внешне виды фактуры имеют одну общую предпосылку — новое отношение к мотиву в музыке XX ст., в которой мотив как относительно самостоятельная выразительно-смысловая единица часто бывает выражен в форме одного звука. Наделение отдельного звука значением самостоятельного мотива связано с различными способами его индивидуализации (в основном средствами ритма, тембровой окраски, исполнительского штриха) и с обособленностью по отношению к остальным компонентам фактуры.

Нередко мотивное обособление отдельных звуков проявляется только частично, сочетаясь с приемом, прямо противоположным по смыслу — мелодическим одногласием:

1

34 [Vivace leggiero ♩ = 152 (144)]

С. Слонимский, Концерт-буфф

The musical score is for S. Slonimsky's Concerto Buffante, measures 34-36. The score is written for a Tromba (B), Piano, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Vivace leggiero' with a metronome marking of 152 (144). The score shows a complex texture with various articulations like 'arco' and 'sul ponticello'. The Tromba part has a measure rest in measure 34. The Piano part has a measure rest in measure 34. The Violins I and II parts have a measure rest in measure 34. The Viola part has a measure rest in measure 34. The Violoncello part has a measure rest in measure 34. The Double Bass part has a measure rest in measure 34. The score shows a complex texture with various articulations like 'arco' and 'sul ponticello'.

Такая фактура возникает на столкновении двух противоположных приемов: мелодической линейности и техники мотивов-точек. Все звуки, рассеянные по разным регистрам и тембрам, являются частями одной мелодической линии, которая сохраняет свою связующую силу благодаря ритму и препятствует тому, чтобы звуки воспринимались как изолированные точки. Одновременно с этим каждый звук наделяется индивидуальной тембровой инициативой (в пределах струнной группы, благодаря контрастным регистрам) и поэтому стремится оторваться от мелодии, разрушает ее целостность. В таких случаях и возникает квазиполифония тембров.

Эффекты, возникающие при квазиполифонии тембров, связаны с психологической предпосылкой: каждый звук, получая индивидуальную темброво-регистровую характеристику, какое-то время еще продолжает звучать в нашем сознании (как брошенный голос). Сохранение же звуковысотной и ритмической канвы темы-мелодии способствует тому, что мы воспринимаем все точки не только как намеки на возможные самостоятельные голоса, но и как частицы дискретной мелодии¹.

Оригинален вид квазиполифонической фактуры, синтезирующей пуантилизм с мелодией и гармонической вертикалью:

Р. Леденев, „Шесть пьес“ op.16 (1965–1966)

10 [3] Moderato $\text{♩} = 92$ non vibr. arco

Violin I
Violin II
Viola
Cello

pp

¹ Отдаленная аналогия современной квазиполифонии тембров — старинный гокет (см.: Кудряшов Ю. Гокет в музыке средних веков. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. М., 1975, вып. 3). Фактурный прием, при котором тема под действием квазиполифонии тембров начинает «распадаться», в целом не характерен для музыки XVIII—XIX вв., но в качестве интересного исключения укажем на нечто подобное в IV части «Фантастической симфонии» (п. 82—86). Берлиоз — блестящий мастер оркестра — интуитивно использовал средство, весьма не характерное для его эпохи. Специфика мелодии позволила ему разбить тему на полутактовые мотивы, но сам факт применения приема тембрового обособления кратких мотивов, часто выраженных одним звуком, примечателен.

Приведенные такты являются заключительными в первой из Шести пьес для арфы, двух скрипок, альты и виолончели Р. Леде-нева. Такая форма темы в заключении пьесы закономерна, так как она суммирует в себе все возможные варианты изложения звуко-высотной канвы темы, которая на протяжении пьесы появлялась в различных видах (и в виде линии, и в виде вертикального гармо-нического созвучия):



В заключительном варианте тема одновременно существует словно в трех измерениях: каждый ее звук появляется как новый голос полифонического многоголосия, в то же время он представляет соответствующий этап квазиполифонического изложения мелодии, а в конечном результате оказывается и составной частью постепенно складывающегося гармонического комплекса. В целом же, благодаря такому приему, тема приобретает пространственный, объемный характер звучания, чем и достигается ее новое выразительное качество.

Сходный фактурный комплекс применен во вступлении к «Канонической фуге» из «Концерта-буфф» С. Слонимского, где рядом с пространственным, «объемным» вариантом темы изложен другой, более привычный графический рисунок мелодической линии «на плоскости».

Указанное сопоставление не случайно во вступительном разделе: в дальнейшем процессе развития (в фуге) постепенно осуществляется синтез двух «фактурных идей» вступления — как бы наложение темы-линии на все этажи темы-комплекса, то есть реализация полифонического многоголосия, намеченного в начале квазиполифоническим приемом. Нельзя не отметить одной примечательной особенности этой формы, логичной от первого до последнего такта. Если вступительные такты квазиполифоническим приемом подготавливают будущую фугу, то заключительные — эффектно завершают форму «конспектом стретты» (см. пример 7).

Приведенные случаи квазиполифонии не исчерпывают всего богатства ее разновидностей, возможных в современной музыке, но они особенно важны, так как показывают, сколь многообразно могут проявляться принципы полифонии. Пересаженные на новую, казалось бы, чуждую для них почву, эти принципы рожают новые типы фактуры, в которых между понятиями «изложение темы» (или гармонии) и «ее содержание» надо поставить знак равенства, так как одно неотделимо от другого. Это, конечно, не означает, что звуковысотность и ритм преданы забвению, но их неоспоримое главенство над фактурой в таких случаях кончается.

Рассмотренные в статье типы фактуры мы отнесли к разряду мнимой полифонии по той причине, что все они выходят за рамки установившегося понимания полифонической фактуры как ансамбля нескольких относительно самостоятельных мелодических линий. В мнимополифонических образованиях факторы, создающие полифонию, не складываются в целостный комплекс. Так, в импровизационно-вариантном многоголосии осуществляется контраст мелодических линий, но отсутствует координация между ними, в квазиполифонических видах, наоборот, осуществляется координация между компонентами ткани, но не реализуется самостоятельность голосов, в микрополифонии мелодические линии скоординированы между собой, но в реальном звучании практически отсутствует дифференциация голосов. Однако мы рассматривали все эти типы фактуры прежде всего с точки зрения специфического действия в них полифонических закономерностей, так как именно благодаря им и складываются такие новые формы организации музыкальной ткани.

*

Выразительные возможности мнимополифонической фактуры, вероятно, нельзя сейчас определить полно, но можно отметить, что круг этих возможностей достаточно широк. Модифицируясь под действием полифонических принципов, фактура может становиться в один ряд с такими важнейшими категориями выразительности, как мелодия, гармония, ритм. Вместе с тем в определенных видах фактуры закономерности полифонии функционируют как средство фонизма, тембра.

Мнимая полифония, являя собой одну сторону действия в фактуре полифонических принципов (другая сторона — собственно полифоническая фактура), свидетельствует о том, что полифония в музыке XX в., в частности в творчестве советских композиторов, становится одной из важнейших форм музыкального мышления. Обогащаясь сама, она открывает новые горизонты и перед другими средствами. Так фактура под воздействием полифонических закономерностей переживает свое второе рождение.

ОСНОВНОЙ ТОН СЛОЖНЫХ АККОРДОВ

В настоящее время существует несколько различных методов определения основного тона сложных аккордов, которые, как увидим дальше, приводят к противоречивым результатам. Между тем от правильного определения основного тона зависит выявление ладового наклонения и функциональной принадлежности аккорда.

По формальному определению традиционной теории основным тоном аккорда считается звук, который при основном положении аккорда, то есть при расположении его звуков по терциям, находится в басу, а при обращениях аккорда переходит в другие голоса. Сущность же основного тона заключается в том, что этот переходящий в другие голоса звук сохраняет в какой-то степени некоторые важные свойства баса, в частности, по нему определяется мажорность или минорность аккорда в зависимости от образования б. или м. терции (или их обращений), а также его функциональная принадлежность.

Однако указанная только что закономерность, справедливая для мажорных и минорных трезвучий, не всегда соблюдается для некоторых других аккордов, и иногда терцовый принцип определения основного тона оказывается непригодным. Так, например, квинтсектаккорд $f - a - c - d$, производимый традиционной теорией от минорного септаккорда $d - f - a - c$, имеет мажорный характер звучания так же, как так называемая «тоника с секстой» $c - e - g - a$, которая является мажорным аккордом с побочным тоном (добавленной секстой), а не обращением минорного септаккорда $a - c - e - g$.

На возможность двоякого толкования подобных аккордов указывал в свое время родоначальник теории «фундаментального баса» Ж.-Ф. Рамо в «Трактате о гармонии».

Отсутствие ясности при определении основного тона сложных аккордов традиционной теорией побудило известного немецкого композитора П. Хиндемита к созданию новой теории, обеспечивающей, по мнению ее автора, возможность определения основного тона любых аккордов, применяемых в современной музыке. Изложение основных положений этой теории мы даем по статье Ю. Холопова¹, переводчика и интерпретатора книги Хиндемита «Руководство по композиции».

¹ Холопов Ю. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита. — В кн.: Музыка и современность. М., 1962.

По мнению Хиндемита, образование основного тона интервала объясняется усилением или удвоением в октаву одного из его звуков разностными комбинационными тонами, основным же тоном аккорда является основной тон интервала, обладающего наибольшей силой, зависящей от степени его консонантности. Наиболее сильным гармоническим действием по Хиндемиту обладает квинта, наименее сильным — м. секунда и б. септима. Тритон, у которого разностные тоны не усиливают ни одного из его звуков — не имеет основного тона. «Если сильнейший интервал встречается неоднократно, то для определения основного тона служит наиболее нижний из них»¹.

Прежде всего нельзя согласиться с исходным положением этой теории, так как усиления или удвоения в октаву какого-либо звука интервала или аккорда недостаточно для образования основного тона. Мы можем усиливать или удваивать квинту или терцию мажорного или минорного трезвучия (или их обращений), но от этого они не приобретут свойств основного тона. Кроме того, разностные тоны не всегда усиливают или удваивают какой-либо из звуков интервала, как, например, у м. терции и у секст. У секунды при интервальном коэффициенте $\frac{8}{7}$ они усиливают верхний звук, а при

коэффициенте $\frac{9}{8}$ — нижний. У минорного трезвучия (*c — es — g*) наиболее различаемым на слух является разностный тон м. терции (*c — es*), лежащий на 2 октавы и б. терцию ниже баса (*as*), поэтому по принципу Хиндемита следовало бы считать, что минорное трезвучие не имеет основного тона.

По мнению Хиндемита, основным тоном в терциях является нижний звук, а в секстах — верхний, хотя для м. терции и б. сексты, как мы уже отмечали, это из его теории не вытекает. В аккордах, состоящих из двух одинаковых терций, основным тоном должен быть по его теории нижний звук нижней терции, однако увеличенное трезвучие, состоящее из двух б. терций, по его утверждению, основным тоном не обладает.

Хиндемит уславливается считать основным тоном у септим нижний звук, а у секунд верхний, мотивируя это привычкой слышать септиму в септаккордах, а секунду — в их обращениях, отказавшись, таким образом, от своей основной теоретической предпосылки, опираясь на старый традиционный терцовый метод определения основного тона.

Признавая некоторую неполноту теоретических основ Хиндемита, Ю. Холопов подчеркивает, что его практические выводы «не вызывают больших возражений. Интуиция музыканта иногда позволяет ему найти правильную дорогу, и вне зависимости от принятых им теоретических предпосылок»².

¹ Холопов Ю. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита. Цит. изд. с. 314.

² Там же, с. 334.

В большинстве случаев Хиндемит действительно приходит к правильным выводам, иногда вопреки своей теории, однако, в некоторых случаях его выводы противоречат фактам музыкального восприятия. Ю. Холопов приводит примеры противоречий между методом Хиндемита и слуховым ощущением основного тона, которые мы рассмотрим позже.

Ни традиционная теория, ни теория Хиндемита, хотя последняя и содержит новые положения и ценные практические выводы, не обеспечивают возможности определения основного тона некоторых аккордов. Для решения этой задачи мы предлагаем метод, опирающийся на следующие теоретические предпосылки.

Проблема основного тона тесно связана с явлением обращения интервалов и аккордов, теория которого опирается на подобие октавных звуков, выражающееся, в частности, в том, что в мажорном или минорном трезвучии «можно понижать квинту и терцию на одну и на две октавы, не изменяя сущности аккорда»¹.

Как известно, секстаккорд с м. терцией в основании звучит мажорно, а с б. терцией — минорно. Если мы учтем звучание обычно очень сильных октавных обертонов, играющих важную роль в образовании октавного сходства, то заметим, что между звуками секстаккордов и их октавными обертонами образуется мажорное или минорное трезвучие, придающее секстаккорду соответствующий характер звучания. Аналогичная картина возникает и при звучании квартсекстаккордов. Нижний звук этих образовавшихся трезвучий и является основным тоном аккорда².



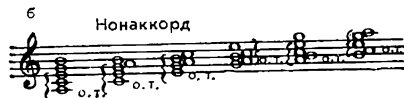
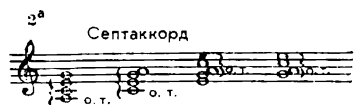
В дальнейшем, при рассмотрении более сложных аккордов, в случае необходимости мы будем прибегать к проставлению соответствующих октавных обертонов. Благодаря звучанию этих обертонов, у терций основным тоном ощущается нижний звук, а у секст — верхний.

В сложных аккордах терцовой структуры, состоящих из нескольких консонирующих трезвучий, ладовое наклонение определяется в зависимости от образования ниже всех расположенного основного тона мажорных или минорных трезвучий или их обращений, так как более низкие звуки обладают более мощными обертонами, а от совпадения или несовпадения терции аккорда с 5-й гармоникой баса или основного тона зависит мажорность или минорность.

¹ Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. Спб., 1875, с. 328.

² Октавные обертоны показаны зачерненными нотами; о. т. — основной тон.

В связи с этим все аккорды, в составе которых имеются 2 или более консонирующих трезвучий (мажорных или минорных), не обладают постоянным ладовым наклоном, сохраняющимся при всех обращениях, а также стабильным основным тоном, так как звук баса, перенесенный в другой голос, не всегда сохраняет свойства основного тона, по которому определяется ладовое наклонение аккорда:

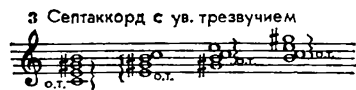


1-е обращение септаккорда а-moll имеет в основании трезвучие С-dur, а во 2-м и 3-м обращениях — а-moll.

У нонаккорда а-moll в 1-м и последнем обращениях доминирует трезвучие С-dur, во 2-м обращении — е-moll, а в 3-м и 4-м — а-moll, с соответствующими основными тонами.

Ув. трезвучие сохраняет свой характер во всех обращениях, поэтому мы можем считать, что оно не обладает стабильным основным тоном. В нем звук баса, перенесенный в другой голос, теряет свое прежнее значение, передавая его звуку нового баса, выполняющего роль основного тона.

В сложных аккордах терцовой структуры ув. трезвучие доминирует тогда, когда его бас расположен ниже основных тонов других трезвучий, и этот бас является основным тоном всего аккорда. В примере 3 в основном виде септаккорда и в 2-х последних обращениях основным тоном аккорда является нижний звук ув. трезвучия, в 1-м же обращении — бас мажорного трезвучия:



Тритон (ув. кварта или ум. квинта) по существу не имеет обращения. Хиндемит считал, подчеркивая «гармоническую неопределенность» тритона, что он не обладает основным тоном. По нашему мнению, он не обладает только стабильным основным тоном, роль основного тона в нем играет нижний звук. В ум. трезвучии и в его обращениях доминирует специфическое звучание тритона, поэтому основным тоном в этих аккордах следует считать нижний звук тритона. Правда, в 1-м обращении (в сектаккорде $d-f-h$) м. терция и б. секста придают ему минорный характер и в какой-то мере ослабляют воздействие тритона. В ум. септаккорде ($h-d-f-as$) и во всех его обращениях основным тоном является нижний звук нижнего тритона, то есть бас аккорда.

Хиндемит считал, что «гармоническая неопределенность» тритона остается в силе и при соединении с другими интервалами. В сочетании с «гармонически сильными интервалами», к которым он относит квинту, кварту, б. терцию и м. сексту, тритон, придавая звучанию свойственную ему неопределенность, ослабляет, но не уничтожает характерную для них ясность основного тона¹. Мы считаем эти утверждения справедливыми, хотя и опираемся на иные теоретические положения. В качестве примера можно сослаться на доминантовый септаккорд, в котором во всех обращениях доминирует основной тон б. терции или мажорного трезвучия, даже при расположении нижнего звука тритона в басу. «Слабые» же (по Хиндемиту) интервалы, к которым он относит м. терцию и б. сексту, «не в состоянии противодействовать неопределенности присоединяемого к ним тритона», и поэтому образуемые этими интервалами аккорды (ум. трезвучие и ум. септаккорд) считаются «не имеющими основного тона». Мы же, как уже говорилось, считаем, что такие аккорды не обладают стабильным основным тоном.

Относительная слабость основного тона тритона, а также м. терции и б. сексты, по нашему мнению, объясняется тем, что в обертоновом звукоряде (в пределах различаемых слухом гармоник) от основного тона звука и его октавных удвоений эти интервалы, в отличие от «сильных» интервалов (квинты и б. терции), не образуются.

Несмотря на различие формулировок, наша позиция в этом вопросе по существу не расходится с позицией Хиндемита, а по практическим выводам совпадает.

Мы будем считать, что в аккордах, образованных интервалами со слабым основным тоном (м. терция и б. секста), в которых, по выражению Хиндемита, «тритон господствует» (ум. трезвучие и ум. септаккорд), нестабильный основной тон определяется тритоном, а в аккордах, в которых «тритон подчинен», основной тон определяется интервалами, обладающими сравнительно сильным основным тоном (квинта, кварта, б. терция и м. секста).

Мы согласны с Хиндемитом в том, что в квинте основной тон находится в нижнем голосе интервала, а в кварте — в верхнем, хотя и объясняем это не влиянием разностных комбинационных тонов, а воздействием обертонов. В обертоновом звукоряде интервал квинты образуется между октавным обертоном основного тона звука и следующим частичным тоном — 3-й гармоникой (дуодецимой), интервал же кварты — от основного тона и его октавных удвоений не образуется, поэтому квинта звучит устойчивее кварты. Благодаря звучанию октавного обертона нижнего звука кварты, ее верхний звук становится основанием образовавшейся квинты и поэтому ощущается как основной тон. Кроме того, звучание 5-й гармоники (б. терции) придает квинте мажорный характер.

¹ См.: Холопов Ю. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита. Цит. изд., с. 316.

В связи с этим, когда квинта расположена ниже всех других звуков аккорда, она приобретает качества основания аккорда, его фундамента, и ее нижний звук ощущается как основной тон, даже если выше ее находится какое-либо трезвучие с сильным основным тоном.

Однако, если квинта или кварта лежат выше трезвучий или их обращений, основным тоном аккорда становится основной тон трезвучия (см. 4в):



При регистровом разрыве (отрыве квинты от верхней части аккорда на октаву и более), а также при тембровом контрасте мы можем раздельно ощущать основные тона различных комплексов гармонии. Но это уже относится к явлениям полигармонии, которые в настоящей статье не рассматриваются. Аналогичная ситуация возникает при наличии органного пункта, основной тон которого может вступать в противоречие с основными тонами проходящей гармонии.

Мы считаем необоснованным утверждение Хиндемита о преобладающей силе основного тона нейтральных кварто-квинтовых интервалов по сравнению с силой основного тона терций, трезвучий и их обращений. В септаккорде с пропущенным квинтовым тоном $c - e - h$ или $c - es - b$ основным тоном является нижний звук терции (c), а не квинты (e или es).



Ю. Холопов приводит примеры противоречий между «методом сильнейшего интервала» Хиндемита и слуховым ощущением основного тона. Действительно, в этих аккордах (см. пример 6) мы ощущаем основным тоном звук a как основной тон мажорного или минорного аккорда, а не звук e — основной тон «сильнейшего интервала» $e - h$ по Хиндемиту:



Хиндемит отрицает наличие основного тона в аккордах, состоящих из чистых кварт, хотя по его теории основным тоном в этом случае должен быть верхний звук нижней кварты. По-видимому, этот звук не ощущается как основной тон потому, что в верх-

ней кварте основным тоном является ее верхний звук, а не нижний.

Благодаря возникающей при этом противоречивости ощущений, в аккордах, состоящих из чистых кварт, мы четкого основного тона не ощущаем, и Хиндемит был прав, отметив своеобразно неопределенность этих аккордов. В аккордах, состоящих из чистых квинт, основным тоном (не стабильным) является бас аккорда.

Нейтральные аккорды, состоящие из чистых квинт или кварт, в обращениях и при перестановке голосов могут приобретать ладовое наклонение с четким основным тоном:



Для практических целей мы рекомендуем придерживаться следующих принципов при определении основного тона аккордов.

При отсутствии в аккорде консонирующих или диссонирующих трезвучий и их обращений, что в сложной современной гармонии встречается крайне редко, основным тоном аккорда является ниже всех расположенный основной тон интервала (квинты, кварты, терций и их обращений). Основной тон тритона может доминировать, как мы уже говорили, только при сочетании его со слабыми интервалами (м. терцией и б. секстой), а также с интервалами, лишенными основного тона, к которым мы относим секунды и септимы.

Стабильным основным тоном, сохраняющим свое значение при всех обращениях аккорда, обладают только мажорные и минорные трезвучия, а также доминантовый септаккорд, сочетающий мажорное трезвучие с уменьшенным.

Так как современный слушатель привык к звучанию доминантового септаккорда, аккорды с пропущенной квинтой, терцией и даже основным тоном (ум. трезвучие) воспринимаются как неполная доминантовая гармония:



Более сложные доминантовые аккорды (нонааккорды, ундецим-аккорды и т. п.) не обладают стабильным основным тоном, так

как в них, помимо мажорного и ум. трезвучий, встречаются другие консонирующие или диссонирующие трезвучия, доминирующие при ниже всех расположенном основном тоне. Не обладают основным тоном также доминантовые аккорды с пониженной, повышенной или «расщепленной» квинтой, а также аккорды с «добавленной секстой» и т. п.

При одновременном сочетании в аккорде мажорного и минорного трезвучия (б. и м. терции) с общим основным тоном, доминирует ладовое наклонение в зависимости от типа более высоко расположенной терции:



По справедливому утверждению С. Павчинского, «несмотря на большую терцию в басу, малая терция в мелодии создает общее минорное наклонение. Просветление в конце достигается перемещением терцовых тонов: в заключительном аккорде — трезвучие с мажорной терцией в верхнем голосе»¹.

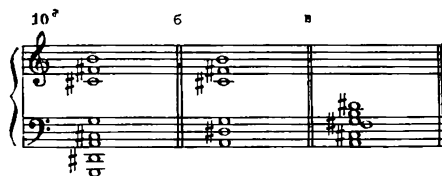
В сложных аккордах терцовой структуры, в которых могут встречаться консонирующие и диссонирующие трезвучия, отсутствует стабильный основной тон. В этих аккордах основной тон, а следовательно и ладовое наклонение определяется самостоятельно для каждого обращения в зависимости от ниже всех расположенного основного тона соответствующего трезвучия. При этом ум. трезвучие, как мы уже говорили, может доминировать только при сочетании с минорным и ув. трезвучиями, при сочетании же с мажорным — доминирует последнее, даже при расположении ум. трезвучия в основании аккорда.

Необходимо учитывать, что при сильной степени диссонантности сложных аккордов определение основного тона весьма затруднительно, а иногда и вовсе невозможно. Как справедливо отметил Ю. Холопов в своих замечаниях по теории Хиндемита, к едва слышимому основному тону многозвучных аккордов нельзя предъявлять «такие же серьезные требования, как и к основному тону простых аккордов, который действительно пронизывает своим влиянием весь аккорд»².

В заключение рассмотрим образование основного тона аккорда, которым начинается «Прометей» Скрябина:

¹ Павчинский С. Произведения Скрябина позднего периода. М., 1969, с. 94.

² Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. — В кн.: Музыка и современность. М., 1966, вып. 4, с. 251.



По теории Хиндемита, основным тоном этого аккорда должен быть *fis*, как основной тон «наиболее сильного интервала», в данном случае квинты *cis—fis*, и аккорд, таким образом, должен считаться минорным (*fis-moll*).

С. Павчинский считает, что «этот аккорд является 3-м обращением (от септимы) нонаккорда *A* (см. пример 10 б). По его мнению, «басом аккорда в основном виде будет *a*»¹ (*A-dur*). Подобного же мнения придерживается и Э. Месхишвили, считающая основным тоном этого аккорда звук *a*, «который находим обычным путем, как бас доминантаккорда»².

По мнению Л. Данилевича, нижний звук этого аккорда (*g*) «воспринимается как основной тон»³.

Прежде всего надо отметить, что этот аккорд не обладает стабильным основным тоном. В его различных обращениях может доминировать мажорное, минорное или ув. трезвучие. Аккорд по терциям может быть построен от любого его тона. В том виде, в каком он дан во вступительных тактах «Прометее», ниже всех расположен основной тон ув. трезвучия *g—h—dis*, поэтому из трех рассмотренных вариантов мы должны признать правильным мнение Л. Данилевича, считающего основным тоном этого аккорда его бас — звук *g*, что подтверждается и непосредственным слуховым ощущением, восприятием специфического звучания ув. трезвучия.

Звук *a* не может ощущаться основным тоном аккорда ни при каком обращении, даже при расположении в басу, где он воспринимается как терция минорного аккорда *fis—a—cis* (с основным тоном *fis*).

Нельзя также рассматривать этот аккорд как обращение ундецимаккорда *A-dur* с пропущенной квинтой и добавленной секстой (см. 10 в). При отсутствии квинты наличие сексты превращает мажорный аккорд в минорный, а сама секста становится его основным тоном.

По мнению Павчинского, мелодия в «Прометее», опирающаяся на гармонию 1-го аккорда, строится на звуках 5-ступенной неполной гармонической гаммы *H-dur* (с пониженной VI ступенью).

¹ Павчинский С. Произведения Скрябина позднего периода. М., 1969, с. 33.

² Месхишвили Э. Гармония поздних сонат Скрябина. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. М., 1972, вып. 2, с. 52.

³ Данилевич Л. Великий романтик. — Сов. музыка, 1972, с. 109.

Хотя восприятие гармонии, как он справедливо замечает, «почти всегда гораздо слабее, нежели восприятие мелодии»¹ (мелодия все же при наличии сопровождения никогда не обладает абсолютной автономностью). В данном случае б. мажорная терция (*h — dis*) на фоне баса *g* воспринимается как часть ув. трезвучия, и поэтому мелодия звучит не в «нонаккордовом ладу, от тоники *a*», как утверждает Павчинский, а в ув. ладу с тоникой *g*, что в значительной мере омрачает ее мажорность. Н-dur мог бы ощущаться только при положении звука *h* в басу аккорда.

При анализе сложной современной гармонии необходимо учитывать, что подавляющее большинство многозвучных аккордов не обладает стабильным основным тоном, который поэтому необходимо всегда выводить самостоятельно для каждого обращения аккорда. Противоречивость выводов при анализе гармонии Скрябина объясняется именно тем, что это обстоятельство авторами анализов обычно не учитывается.

Полагаем, что предложенный нами метод будет способствовать более четкому определению основного тона некоторых сложных аккордов и результаты его не будут противоречить непосредственному слуховому ощущению. Конечно, могут встречаться сложные гармонии, насыщенные диссонансами, когда определение основного тона весьма затруднительно, а иногда и просто невозможно. Это, однако, не имеет практического значения, так как подобные аккорды не обладают достаточно ясным ладовым наклоном и функциональная принадлежность их также не ясна.

¹ Павчинский С. Произведения Скрябина позднего периода, с. 35.

К ПРОБЛЕМЕ АКУСТИЧЕСКОГО ОБОСНОВАНИЯ МИНОРА

Вопрос о правомерности объяснения восприятия ладового наклонения в музыке (мажорного и минорного) акустическими закономерностями и свойствами слуха неоднократно поднимался в теоретическом музыкознании. Некоторые теоретики возражали против объяснения специфического восприятия мажора совпадением звуков мажорного трезвучия с обертоновым звукорядом. Особенно много споров возникало при акустическом обосновании минора.

В настоящей статье мы хотим показать, что выявление семантических возможностей ладовых систем, в частности минора как наиболее спорного, не может быть плодотворным, если при этом не учитываются (в качестве предпосылок) законы акустики и свойства слуховой системы человека.

Как известно, уже в работах итальянского контрапунктиста Д. Царлино, а позднее — французского математика Даламбера было отмечено совпадение звуков мажорного трезвучия с обертонами его баса (до 6-й гармоники включительно)¹:



По выражению Ж.-Ф. Рамо, мажорная гармония «дана в резонансе звучащего тела»².

Таким образом, мажорное трезвучие оказалось уже существующим в природе самого звука. Это послужило основанием для утверждения, что «мажорный аккорд наиболее натурален из всех аккордов»³. Правда, подобное совпадение с учетом более высоких гармоник (7-й, 9-й и т. д.) наблюдается также у некоторых сложных аккордов, в частности у септаккордов и нонаккордов, однако эти аккорды являются диссонирующими, так как между их септимой или ноной и сильным октавным обертоном баса (2-й гармоникой) образуется диссонирующий интервал секунды.

¹ Основным тоном звука считается 1-я гармоника.

² Рамо Ж.-Ф. Трактат о гармонии. Париж, 1722.

³ Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки/Пер. Н. Петухова. Спб., 1985, с. 828.

В отличие от мажорного трезвучия, звуки минорного трезвучия совпадают не со всеми консонирующими обертонами. Его терция вступает в противоречие с б. терцией — 5-й гармоникой баса, что, однако, не вызывает ощущения диссонантности благодаря относительно слабому звучанию этой гармонике и преобладанию консонирующих соотношений между звуками трезвучия и их важнейшими обертонами¹.

Несовпадение м. терции минорного трезвучия с 5-й гармоникой, не вызывая его диссонантности, «приводит к тому, что окраску минорного трезвучия мы воспринимаем применительно к окраске мажорного трезвучия, более естественной в акустическом отношении... Это понижение на полтона создает впечатление потемнения окраски звучания, которое и определяет круг выразительных возможностей минора»². Кроме того, оно сообщает минору специфический оттенок печали, хотя в нем может быть написана и не печальная музыка (см., например, увертюру к опере Дж. Россини «Севильский цирюльник»). Однако в нем не может быть передана безмятежность и ликующая радость, свойственные мажору, хотя и в последнем может быть отражена печаль, но иного характера, чем в миноре. Минор часто использовался в суровой фронтовой музыке, а также в музыке героической. В балете С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» острая гармоническая фигурация минорного трезвучия передает мрачную, гнетущую атмосферу смертельной вражды Монтеки и Капулетти.

Таким образом, обертоновая теория объясняет нам характер восприятия как мажорного, так и минорного трезвучия. Несмотря на это, некоторые теоретики не оставляли попыток найти для минорного трезвучия соответствующее «акустическое оправдание». По мнению Г. Римана, «Рамо пытался отыскать и для минорного аккорда такое же естественное основание и был даже на пути, который должен привести его к цели»³. Имеется в виду объяснение минорного трезвучия совпадением его звуков с унтертоновым звукорядом, зеркальным обертоновому. Однако уже современники Рамо, в частности Ж. Даламбер и Ж.-Ж. Руссо, указали на необоснованность такого объяснения, поскольку унтертоны в естественных условиях не образуются. Ни одна струна «не вызывает резонанса в более длинных струнах, а только в унисонной и более коротких»⁴.

¹ Хотя у м. терции 4-я гармоника верхнего звука интервала не совпадает с 5-й гармоникой нижнего, у нее между 3-й гармоникой верхнего звука и 4-й нижнего образуется интервал целого тона, в то время как у б. терции между этими же гармониками образуется сильно диссонирующий интервал полутона, придающий б. терции своеобразную напряженность звучания, которую Э. Курт называл ее «внутренней энергией». Во всяком случае, мы можем считать степень консонантности б. и м. терции, а следовательно, мажорного и минорного трезвучия, практически одинаковой.

² Тюлин Ю. Учение о гармонии. М., 1966, с. 60.

³ Риман Г. Катехизис истории музыки. СПб.: Изд. Юргенсона, 1896, ч. 1, с. 150.

⁴ Руссо Ж.-Ж. Письмо о французской музыке. — Избр. соч. М.: ГИХЛ, 1961, т. 1, с. 265.

Мы не можем согласиться с утверждением одного из непримиримых противников «обертоновой теории» А. Оголевца о том, что если бы объяснение мажора звучанием обертонов было правильным, что не могло бы существовать иного пути для объяснения минора, нежели тот, который был взят с пленительной прямолинейностью мышления Риманом». Крах теории унтертонов, по мнению А. Оголевца, «явился показателем краха исходных позиций всех теорий, опирающихся на признание происхождения мажорного трезвучия из отбора наиболее слышимых обертонов»¹.

Нельзя признать логичным такой вывод, так как обертоновая теория опирается на реальные, неоспоримые явления, в то время как унтертоновая теория ссылается на явления, которые в обычных условиях не существуют. Таким образом аналогия А. Оголевца оказывается неправомерной и не может опровергнуть самого принципа акустического обоснования ладов.

Поскольку по степени консонантности минорное трезвучие, как мы уже говорили, не уступает мажорному, оно на равных с ним правах стало носителем тонической функции в тех стилях, в которых тоника является консонирующим созвучием. В то же время противоречие его м. терции с б. терцией обертонового звукояда явилось, как мы уже говорили, источником его специфического выразительного свойства, способности отражать такие чувства в музыке, которые мажором не охватывались, хотя круг семантических возможностей как мажора, так и минора, достаточно широк. В некоторые эпохи, у некоторых народов, а также в произведениях определенных композиторов минор часто преобладает над мажором. Во всяком случае «акустическое превосходство» мажорного трезвучия над минорным не говорит о каком-либо его превосходстве с эстетической точки зрения.

Необходимо также упомянуть о роли разностных комбинационных тонов в восприятии минорного трезвучия. Разностный тон м. терции минорного трезвучия ($c - es - g$) — звук As , отстоящий от баса аккорда ниже на 2 октавы и б. терцию, превращает его в септаккорд. Хотя это не приводит к диссонантности звучания ввиду слабости разностного тона, лишённого обертонов, в минорный аккорд входит чуждый для него тон, придающий ему «нечто мрачное и неясное, необъяснимое для слушателя»². По мнению Гельмгольца, это одна из причин «избегания минорных аккордов при заключении», которое мы встречаем в некоторых произведениях Баха, Генделя и Моцарта³. Нужно, однако, заметить, что разностные комбинационные тоны возникают только при определенных условиях, в результате так называемых «нелинейных искажений системы», и обычно относятся к дефектам звучания, искажающим гармонию и подлежащим устранению, поэтому их влияние

¹ Оголевц А. Проблема мажора и минора. — В кн.: Оголевц А. Специфика выразительных средств музыки. М., 1969, с. 255, 256.

² Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях..., с. 306.

³ Там же, с. 307.

не столь универсально, как влияние обертонов. К тому же разностные тоны не возникают при мелодической форме интервалов.

Более важное значение для восприятия аккордов имеют субъективные разностные тоны, возникающие в самой слуховой системе человека при громкости, превышающей 40 децибел. Благодаря их воздействию основной тон звука, даже если он фактически отсутствует в тембре звука, мы воспринимаем громче всех остальных частичных тонов (гармоник). Однако единичные субъективные тоны не настолько сильны, чтобы вызывать искажение звучания малой терции и минорного трезвучия.

У нас нет никаких оснований для отрицания важной роли акустических закономерностей и свойств слуха в восприятии музыкальных интервалов и ладового наклонения. Нельзя поэтому согласиться с возражениями А. Адамяна против утверждения о том, что «семантика мажора и минора в конечном счете упирается в законы акустики». «Не абстрактные нормы и не абсолютные законы акустики, — говорит он, — а живая логика народного мелоса, законы ладового мышления — вот основа, на которой вырастает вся сложная система гармонического мышления»¹.

Однако никакое исследование народного мелоса и выведение законов ладового мышления не могут быть плодотворными, если при этом не учитываются (в качестве предпосылок) законы акустики и особенности слухового восприятия. Носителями мажора и минора как в монодийной, так и в многоголосной (гармонической) музыке, народной и профессиональной, являются все-таки б. или м. терции, б. и м. трезвучия, и без знания особенностей их восприятия в изолированном виде как в мелодической, так и в гармонической форме невозможно произвести элементарную дифференциацию ладов.

В монодии, в народных одноголосных песнях без сопровождения минорное наклонение выявляется при господстве в интонациях напева м. терции или звуков минорного трезвучия, как, например, в следующей песне:



Однако даже при наличии в звукоряде песни м. терции минорное наклонение может не ощущаться, если этот интервал в интонации непосредственно не используется:



¹ Адамян А. Эстетика Рамо. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1968, вып. 2, с. 262.

При отсутствии в звукоряде песни интервала терции ладовое наклонение, конечно, ощущаться не может. Такие песни по ладовому наклонению относятся к нейтральным:



Отсутствует ладовое наклонение в некоторых русских народных песнях и при наличии так называемых «нейтральных» терций. По свидетельству Ф. Рубцова, в некоторых живых песнях «уловить характер интонируемой терции окажется не под силу. Терция будет интонироваться как „нейтральная“, лежащая где-то между большой и малой»¹.

Некоторые теоретики считают, что мажорность и минорность в значительной степени зависит от преобладания в ладу высоких или низких вариантов ступеней (расположенных в б. и ув. или м. и ум. интервалах от тоники). По мнению Х. Кушнарева, «эмоциональная окраска, сообщаемая ладом интонации, определяется в зависимости от качества интервалов, в которых тоника лада соотносится с вышележащими ступенями. При относительно высоком расположении этих ступеней интонация получает светлую „мажорную“ окраску, при относительно низком — сгущенно-„минорную“»². Антиподами из натуральных ладов являются — светлый лидийский («сверхмажор») и мрачный локрийский. Дорийский лад занимает нейтральное положение.

Сходной точки зрения придерживался и А. Оголевец, распространив указанные соображения и на альтерированные 7-ступенные лады. Он считал, что в музыкальных системах мажорность звука «определяется его направленностью по потенциальному тяготению вверх, а минорность — такой же направленностью вниз». В соответствии с пифагоровым принципом построения диатоники и хроматики, степень напряженности мажорных элементов в системе А. Оголевца зависит от количества восходящих квинтовых шагов от центра системы и обозначается коэффициентом α , а степень напряженности минорных элементов — от количества нисходящих квинтовых шагов и обозначается коэффициентом β . В соответствии с этим, все 7-ступенные лады как натуральные, так и альтерированные А. Оголевец классифицирует по степени мажорности и минорности в зависимости от преобладания элементов с указанными коэффициентами α и β , считая, что «степени напряженности элементов, мажорных и минорных, равноудаленных от центра системы, равны друг другу»³.

¹ Рубцов Ф. Основы ладового строения русских народных песен. Л.: Музыка, 1964, с. 47.

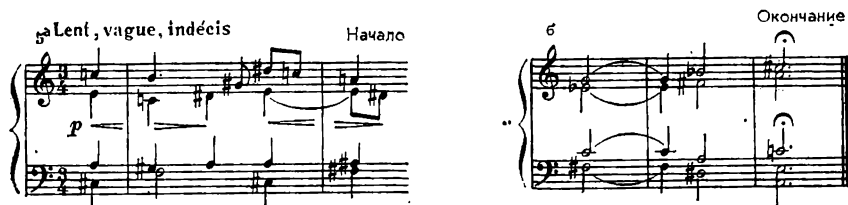
² Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодийной музыки. Л., 1958, с. 416.

³ Оголевец А. Проблема мажора и минора. Цит. изд., с. 238.

Подобных взглядов придерживается также и Г. Вирановский. По его мнению, «мажорное и минорное наклонение можно определить по-новому: мажор — это преобладание высоких (лидийских) вариантов ступеней над низкими (локийскими), минор — низких над высокими». Такая формулировка, утверждает он, «выдвигает новый объективный признак.., позволяющий уверенно определять наклонение в ладах мелодической основы, в которых терция и квинта типического трезвучия не являются устойчивыми или опорными (сговорим, что решающим является преобладание тех или иных вариантов ступеней не столько в звукоряде, сколько в интонации)»¹.

В отношении мелодических ладов с этими утверждениями можно согласиться, в гармонической же музыке м. секста как обращение б. терции является носителем мажорности. В связи с этим мы предлагаем первичными признаками мажора и минора считать господствующие в интонациях мелодии или в гармонии б. или м. терции, б. или м. трезвучия и их обращения. Высокую или низкую вариантность ступеней, преобладание коэффициентов ладовой напряженности α или β следует относить ко вторичным признакам мажора или минора. Они могут только усиливать или ослаблять ладовое наклонение, но не определять его. Нельзя поэтому считать дорийский лад, сочетающий «в равной пропорции признаки обоих наклонений», нейтральным, как это делает Г. Вирановский². Это все же минорный лад, минорность которого ослаблена высокой VI ступенью и связанным с этим образованием мажорной субдоминанты.

В заключение рассмотрим особую форму сложного мажоро-минора на примере Прелюдии Скрябина op. 74 № 4.



По справедливому утверждению С. Павчинского, ладовое наклонение в этой прелюдии выявляется необычными средствами. «Основная ладовая характеристика — наличие в тонике обеих терций: несмотря на большую терцию в басу, малая терция в мелодии и создает общее минорное наклонение. Просветление в конце

¹ Вирановский Г. О возможностях дальнейшего развития теории ладовых функций. — В кн.: Проблемы лада. М., 1972, с. 95.

² Там же, с. 96.

достигается перемещением терцовых тонов: в заключительном аккорде — трезвучие с мажорной терцией в верхнем голосе»¹.

Если обычная минорность, как мы уже говорили, возникает благодаря противоречию м. терции с 5-й гармоникой баса, то здесь это противоречие возникает с более сильным обертоном — 4-й гармоникой (двойной октавой). Это приводит к более обостренному ощущению минора в мелодии и, кроме того, к значительной диссонантности звучания. В заключительном аккорде наблюдается обратная картина: при минорном терцовом тоне внизу (в среднем голосе) б. терция в мелодии способствует ощущению мажора. Однако в связи с тем, что терцовый тон (*cis*) вступает в противоречие с очень сильным октавным обертоном (2-й гармоникой) нижнего терцового тона (*c*), аккорд приобретает сильно диссонирующий характер.

Таким образом, и в этом примере особый выразительный характер гармонических находок Скрябина объясняется с учетом законов акустики и свойств слуховой системы человека.

По утверждению С. Павчинского, «всевозможные теории скрябинских гармоний обычно исходят из исследования доминантообразной аккордики, что и предопределяет затушевание вопроса о роли минора в последних опусах композитора»². Подобный метод используется В. Дерновой, которая образование аккордов с мажорной и минорной терциями в произведениях Скрябина объясняет сочетанием двух доминант, расположенных в тритоновом отношении. По ее мнению, заключительный аккорд рассмотренной нами прелюдии Скрябина образовался путем сочетания доминантового трезвучия на звуке *a* (см. пример 6 а) с побочным тоном (*his*) предполагаемой доминанты на гипотетическом тоне *Dis* (см. 6 б и в)³:



Трудно согласиться с таким искусственным объяснением. Звук *a* в этой прелюдии ощущается как тоника, а не доминанта. К тому же «первая доминанта» (см. 6 а) лишена характерных для доминанты интервалов — тритона и септимы, а вторая «воображаемая доминанта» (см. 6 б) представлена только таким не обязательным для доминанты тоном, как секста.

В этой прелюдии несомненно преобладают плагальные обороты, а сам заключительный каданс по нисходящим терциям (VIv — IVv — I) имеет ясно выраженный плагальный характер.

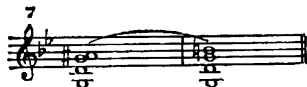
¹ Павчинский С. Произведения Скрябина позднего периода. М., 1969, с. 94.

² Там же, с. 93.

³ Дернова В. Гармония Скрябина. Л., 1968, с. 99.

Опираясь на закономерности восприятия интервалов и аккордов в изолированном виде, выявленные с учетом законов акустики и свойств слуха, мы можем объяснить особенности восприятия любого ладового наклонения, мажорного или минорного, ув. или ум. (при господстве в интонациях мелодии соответствующих ув. или ум. интервалов, ув. или ум. трезвучия) ¹.

Исключение составляют только некоторые ув. или ум. интервалы, энгармонически равные диатоническим, как, например, ув. секунда, которая в изолированном виде практически не отличается от м. терции, независимо от системы настройки. (В нетемперированном строе ув. секунда может быть и меньше, и больше натуральной м. терции.) Ув. секунда принадлежит к так называемым «ладовым интервалам», ее специфические свойства могут проявляться только в тех музыкальных системах, в которых она определенным образом сочетается с другими интервалами (м. секундами). В гармонии ув. секунда ничем не отличается от м. терции. Например, в арабском танце из «Щелкунчика» Чайковского разрешение ув. секунды в б. терцию воспринимается как просветление, как переход g-moll в одноименный G-dur:



На основании всего вышеизложенного мы можем утверждать, что особенности выразительных свойств мажора и минора находят вполне удовлетворительное объяснение: у мажора — благодаря совпадению звуков мажорного трезвучия с обертоновым звукорядом, у минора — благодаря несовпадению пониженного звука терции минорного трезвучия с одним из обертонов (5-й гармоникой) его баса. Таким образом, неизменные законы акустики и слухового восприятия оказываются пригодными для объяснения изменяющихся эстетических явлений.

¹ Аналогично можно объяснить и отсутствие определенного ладового наклонения (нейтральность).

ГРОМКОСТНАЯ ДИНАМИКА КАК ПРЕДМЕТ АНАЛИЗА

Термин «музыкальная динамика» появился в XVIII в., однако в музыковедении закрепился лишь во второй половине XIX в. Объектом специального теоретического исследования явления динамики впервые стали в трудах Х. Римана. В настоящее время термин «динамика» в музыковедении используется в разных значениях.

В наиболее широком значении под динамикой подразумевается совокупность всех процессов развития, воплощенных в музыкальном произведении. В более тесном значении термин «динамика» выступает как синоним слова «напряженность». И, наконец, в самом узком значении под ним понимается так называемая «громкостная динамика», то есть динамические оттенки, сила звучания¹.

Громкостная динамика обычно считается второплановым выразительным средством, своего рода внешней оболочкой музыки, из-за своей простоты и очевидности не представляющей особого интереса для изучения. Существование подобной точки зрения до некоторой степени обоснованно. В иерархии музыкальных средств громкость находится на нижнем ярусе, вместе с тембром, длительностью и высотой составляя группу средств, изначально вытекающих из физических свойств звука.

На основе этих простейших, «первичных» средств возникают более сложные «вторичные» средства, уже непосредственно связанные с творческим актом — мелодическая линия, ритм, метр, лад. В образовании последних, однако, прежде всего участвуют высота и длительность, — на более высоком уровне формообразования они как бы полностью «растворяются» во вторичных средствах, подчиняясь их закономерностям. Громкость же и тембр лишь отчасти содействуют образованию вторичных средств, сохраняя свою автономность на всех уровнях музыкальной формы.

С этим также связана неспецифичность громкостной динамики на всех уровнях формы. Если восприятие ладотональной или ритмической организации музыки невозможно без определенного специфического музыкального опыта, то восприятие громкости не вызывает трудностей даже у малоподготовленного слушателя.

¹ См. об этом в ст.: Цуккерман В. А. Динамический принцип в музыкальной форме. — В кн.: Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970, с. 19—20.

Нарастання или спады громкости, резкие сопоставления, эффекты эха являются отражением многих хорошо известных жизненных процессов.

Из этого можно заключить, что громкостная динамика, взаимодействуя с более сложными специфическими музыкальными средствами, всегда может служить опорой для слушательского восприятия¹.

Существуют определенные объективные факторы, осложняющие анализ явлений громкостной динамики. К таковым, в частности, относится недискретный характер шкалы интенсивности звука. Невозможно установить константное соотношение уровней громкости, например F и FF, mP и P и т. п. Еще менее определенны наши суждения об абсолютной величине громкости.

Следует иметь в виду и тесную взаимосвязанность различных сторон слухового ощущения. Одна и та же интенсивность звука будет воспринята по-разному, в зависимости от тембра или иных сочетаний характеристик высоты, длительности и тембра.

Все эти свойства громкостной динамики придают ей особую роль в исполнительской интерпретации. На основе нотного текста, представляющего своего рода графический код авторского замысла, исполнитель создает акустический феномен, реально звучащее произведение. Извечная проблема о возможностях и правах исполнителя здесь может быть поставлена в связи с конкретными музыкально-выразительными средствами, ресурсами его деятельности.

Вполне очевидно, что музыкальные средства проявляют себя в этом отношении по-разному. Некоторые из них способствуют точному воплощению авторского замысла, характеризуя стабильную сторону произведения. Другие же позволяют в различной степени варьировать авторский текст и обеспечивают неповторимость каждой исполнительской интерпретации.

Обратившись к «первичным» средствам, следует к стабильной сфере отнести прежде всего звуковысотную сторону произведения, которая в силу своей высокой организации точно фиксируется и не меняется при разных исполнениях. Относительно стабильной следует признать и ритмическую сторону, так как, несмотря на возможные темповые отклонения, в большинстве случаев сохраняется координация голосов и пластов музыкальной ткани по вертикали (во времени). Громкостная динамика благодаря своей приближительной фиксированности наиболее характеризует мобильную, изменчивую сторону музыкального произведения. Именно в этой области воля исполнителя может проявляться максимально.

Немецкий музыковед А. Хойсс в связи с этим выделяет внутри

¹ Подробней о месте громкостной динамики в системе музыкальных средств и об особенностях взаимодействия динамики с другими средствами см. в ст.: Соколов А. О роли звукового материала в системе выразительных средств. — В кн.: Проблемы музыкознания. М.: Изд. МГК им. П. И. Чайковского, 1975, вып. 1.

громкостной динамики две самостоятельные сферы: *Gefühlsdynamik* и *Effektdynamik*¹.

Под *Gefühlsdynamik* подразумеваются наиболее изменчивые, подвижные исполнительские нюансы, динамические оттенки, связанные с фразировкой, агогикой, обусловленными метроритмической и мелодико-гармонической структурой небольших построений — мотивов, фраз. Под *Effektdynamik* подразумевается динамика более «стабильная», действующая на уровне более крупных музыкальных построений и в совокупности с другими средствами выразительности определяющая стиль музыкального произведения².

Перечисленные особенности громкостной динамики создают известные трудности уже при выборе метода ее изучения. Не случайно, что рядом со многими капитальными исследованиями мелодии, гармонии, ритма мы не можем назвать ни одного столь же всестороннего по охвату проблемы труда, посвященного динамике.

В музыковедческой литературе можно выделить два типа работ о громкостной динамике, различных как по методу, так и по задачам исследования. Характер их можно условно определить как психофизический и функциональный.

В первом случае на основе экспериментальных исследований выясняются закономерности восприятия объективных физических раздражителей, то есть некоторые объективные предпосылки выразительных возможностей динамики³. Непосредственной целью таких работ нередко являлась выработка конкретных практических рекомендаций исполнителям.

Мы будем придерживаться второго, функционального подхода, предполагающего рассмотрение громкостной динамики в музыкальном контексте. Развитию этого подхода в определенной степени препятствовал взгляд на динамику лишь как на внешнюю оболочку музыки, первичную акустическую субстанцию более сложных по организации элементов музыки. Однако несомненно, что динамика есть в то же время и нечто самостоятельное, отчлененное от этих элементов и сопоставимое с ними. В противном случае было бы бессмысленно говорить о выразительности того или иного динамического приема.

Рассматривая же динамику как элемент музыкальной системы, функционирующий в ней наравне с другими средствами, то есть сознательно пренебрегая разницей в сложности внутренней

¹ См.: Heuss A. Über die Dynamik der Mannheimer Schule. Festschrift von H. Riemann. Leipzig, 1909.

² Самостоятельность *Gefühlsdynamik* была впервые отмечена выдающимся композитором, исполнителем и теоретиком Ф. Джеминиани. Вопросами *Gefühlsdynamik* специально занимался Х. Риман.

³ См.: Гарбузов Н. А. Зонная природа динамического слуха. М., 1955; Назайкинский Е. В. О динамических возможностях современного симфонического оркестра. — В кн.: Применение акустических методов исследования в музыковедении. М., 1964; Скребков С. С. Исследование динамических особенностей исполнения перед микрофоном. — Сов. музыка, 1934, № 8.

организации этих средств, мы можем увидеть самые различные и важные функции динамики. Так, например, мы отметим важнейшую способность динамики взаимодействовать с музыкальными средствами любой степени сложности и функционировать на всех без исключения уровнях формы.

Разумеется, и при функциональном подходе необходимо опираться на объективные данные психофизических исследований. В противном случае теоретический анализ явлений динамики будет подменен их метафорическим описанием, не вскрывающим природы отмечаемого слухом. Однако этот подход предполагает и собственные методы исследования, соответствующие типам и уровням систем, в которых рассматривается действие громкостной динамики. Так, например, анализы динамического строения отдельной музыкальной темы, динамического профиля целого произведения и динамики в творчестве определенного композитора или композиторской школы, разумеется, должны отличаться своей спецификой.

Как известно, любое музыкальное средство имеет две основные сферы функционирования: выразительную и формообразующую. Выделение этих сфер, равно как и их дальнейшая, более детальная дифференциация, разумеется, являются результатом теоретической абстракции. В действительности эти понятия представляют нерасторжимое единство.

В практике анализа формообразующим функциям динамики уделяется значительное внимание. Давно отмечена, например, формообразующая роль динамической волны. «В сонатных разработках и вообще в свободно построенных разделах формы, где господствует тональная неустойчивость и используются короткие отрывки различных тем, именно волны динамических нарастаний и спадов служат важнейшей основой расчлененности и имеют огромное значение для структуры целого»¹. В. П. Бобровский пользуется термином «форма динамической волны», подчеркивая, что «музыкальное построение, охваченное динамической волной, воспринимается как единое целое»². Воплощая целостный и завершенный процесс развития, динамическая волна, таким образом, является сильным как объединяющим, так и расчленяющим фактором формообразования. «Связные линии и волны внутри себя действуют объединяюще, но эти же явления действуют расчленяющим образом по отношению к соседним построениям (не входящим в данную линию или волну)»³.

Расчленяющим действием в процессе формообразования отличаются и другие динамические приемы. Отметим часто встречающееся в музыке выделение граней формы путем активного динами-

¹ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, с. 317.

² Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970, с. 224.

³ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений, с. 369.

ческого сопоставления: subito P, характерное для начала побочных партий классических сонатных форм; резкое динамическое вторжение нового раздела (как, например, в начале разработки Шестой симфонии Чайковского). Членению формы способствует и контраст ее разделов по типу динамического профиля.

К формообразующим функциям динамики следует отнести отражение особенностей различных масштабно-тематических структур¹.

Из сказанного выше о неспецифичности и элементарности громкостной динамики следует предположить, что ее выразительные функции всегда обнажены и очевидны для слушателя. Действительно, такие приемы, как crescendo, филирование звука, subito F и subito P отличаются непосредственным эмоциональным воздействием и иногда могут восприниматься даже как главный выразительный элемент музыки.

Выделим и такие случаи, когда приемы громкостной динамики служат для создания более тонких выразительных эффектов и, «уходя в тень», переключают внимание слушателя на более сложные элементы ткани — гармонию, фактуру.

В приведенном ниже примере задачей автора является создание иллюзии пространственной перспективы, на что направлены различные выразительные средства. Ближний план представлен колышущимися трезвучиями dis- и cis-moll у флейт и кларнетов. Дальний план — это тяжело и низко лежащий аккорд валторн. Обращают на себя внимание различные динамические указания автора: P — у флейт и кларнетов, PP — у валторн. Особенно интересны гобои — PPP. Это образец тонкой композиторской «ретуши». Гобои должны лишь чуть оттенить обертоны валторнового аккорда, благодаря чему возникает зыбкая, пульсирующая ткань, что связано со взаимодействием разных звуковых сфер в одном регистре.

И. Стравинский, „Весна священная“²²

1 Fl., Cl. picc., Cl., Tr-be

P Ob.

PPP Cor. Angl.

PP

Чуть более «материальное» звучание гобоев, равно как и их отсутствие привели бы к менее тонкому эффекту — «обыкновенной» полифункциональности.

¹ См. об этом: Цуккерман В. А. Бетховенский динамизм в его структурных и формообразующих проявлениях. — В кн.: Бетховен/Ред. сост. Н. Л. Фишман. М., 1972, вып. 2.

Внешние проявления громкостной динамики в музыке сводятся к небольшому числу приемов: это динамические сопоставления типа $P - F$ или $F - P$, *crescendo*, *diminuendo* и динамическая волна¹. Истоки больших возможностей приемов громкостной динамики, таким образом, кроются не в количестве последних, а в различного рода взаимодействиях их с другими музыкальными средствами. Кратко перечислим основные виды такого взаимодействия.

Громкостная динамика часто является отражением внутренних динамических процессов, заключенных в мелодической линии, внешним выражением энергии спадов и нарастаний, связанных с различными типами мелодического движения².

Нередко громкостная динамика служит средством усиления тематического контраста. Такое действие динамики можно наблюдать как на уровне отдельной темы (сопоставление контрастных мотивов в г. п. «Юпитера»), так и на уровне крупных разделов формы (контраст сфер г. п. и п. п. в классических сонатных экспозициях).

Громкостная динамика является сильным средством образной трансформации тематизма. К наиболее распространенным случаям относится динамизация темы при ее повторении. При этом громкостная динамика сравнительно редко действует изолированно, обычно наблюдается параллельное действие ритма, гармонии, фактуры и других средств. В таких случаях могут быть осуществлены самые сложные драматургические замыслы, связанные с изменением характера отдельных тем, вытеснением одних тем другими и т. п. Немало соответствующих примеров можно обнаружить в творчестве Листа, Чайковского, Шостаковича.

В самых разных формах может проявляться взаимодействие динамики и гармонии. Иногда это простое динамическое выделение отдельных ффонически значительных созвучий (например, так называемые «аккорды ужаса» в операх Глюка и Вебера) или подчеркивание моментов, важных с точки зрения формообразования (динамизация предиктовых построений на неустойчивой гармонии).

Результатом взаимодействия, в первую очередь, динамики и гармонии явилось возникновение различных по смыслу кульминаций, что значительно расширило горизонты музыкальной драматургии. Если в ранних симфониях Бетховена мы можем отметить пока лишь только деление кульминаций на устойчивые и неустойчивые, то уже в творчестве Чайковского возможна более сложная дифференциация, отражающая определенное влияние театральной драматургии.

¹ Под динамической волной мы здесь подразумеваем процесс, объединяющий громкостное нарастание и спад. Однако, поскольку в практике анализа под динамической волной нередко подразумевается просто длительное громкостное нарастание, не обязательно завершающееся спадом, — условимся называть 1-й случай замкнутой динамической волной.

² Эта проблема затрагивалась в следующих работах: Riemann Н. *Musikalische Dynamik und Agogik*. Hamburg, 1884; Курт Э. *Основы линейного контрапункта*. М., 1931; Мазель Л. *О мелодии*. М., 1952.

Наконец, более частным вопросом является использование динамики в полифункциональных созвучиях. Равноправие среди составляющих такое созвучие аккордов или преобладание одного из них благодаря большей силе звучания ведут к возникновению существенно отличающихся выразительных эффектов. Как видно из приведенного выше примера, внутренняя дифференциация гармонического комплекса средствами динамики иногда приобретает особо важное значение.

Случаи, когда громкостная динамика выступает на первый план и даже становится единственным фактором развития, не следует считать исключением, хотя и встречаются они не слишком часто. Иногда такое действие динамики даже является признаком определенного стиля. Так, например, для музыки эпохи барокко весьма характерны чередования периодичностей такого типа:



Единственным фактором развития внутри каждой периодичности является смена динамического оттенка, благодаря чему вместо буквальной повторности материала мы наблюдаем одно из проявлений вариационности.

*

Функционирование динамики на разных уровнях формообразования отличается своей спецификой. На фоническом уровне динамика выделяется восприятием как наиболее быстро оцениваемое из музыкальных средств. Являясь опорой восприятия при оценке других параметров звукового явления, динамика в большой мере определяет экспрессивность звучания. Уже на этом уровне динамика может служить активным фактором развития, однако такие приемы, как филирование или «раздувание» выдержанного звука, отражение особенностей мелодического или гармонического развития, чаще всего относятся к области *Gefühlsdynamik*.

На синтаксическом уровне выделяются формообразующие, логико-синтаксические возможности динамики. Взаимодействуя с другими средствами, динамика способствует членению или объединению участков развития. Характер динамических процессов, разумеется, непосредственно влияет и на эмоциональное содержание музыки.

На композиционном уровне формообразующие функции динамики становятся еще разнообразней. Крупные разделы формы расчленяются динамикой не только посредством выделения грани формы между ними, но и благодаря контрасту по типу динамического

профиля. Важнейшим средством организации целого становятся разнообразные связи на расстоянии — динамические арки. Такие связи обычно возникают между важнейшими драматургическими кульминациями произведения.



В процессе развития музыкального искусства роль динамики в системе выразительных средств заметно менялась: ее функции последовательно расширялись и дифференцировались. У композиторов возникает все большая потребность максимально точно зафиксировать желаемый динамический эффект — не только терминологическими указаниями, но и соответствующей техникой инструментовки.

Интересный и разнообразный материал для исследования громкостной динамики дает творческое наследие Бетховена. Однако для выявления особенностей бетховенского стиля необходимо хотя бы в самых общих чертах проследить развитие динамики в музыке его предшественников.

Громкостная динамика в музыке И. С. Баха. При изучении барочной музыки неизбежно возникают трудности, связанные с отсутствием авторских указаний динамики, темпа, фразировки, артикуляции. «В них не было надобности в ту эпоху, которая их правильно ощущала», — писал о такого рода указаниях Э. Курт¹.

В рукописях Баха полностью отсутствуют указания *crescendo* и *diminuendo*, оттенки *mf*, *mp*, *ff* и знаки акцентировки. Иногда рукой Баха в нотах помечены оттенки *forte* и *piano* (в кантатах — изредка *pianissimo*). Обратимся к этим произведениям.

Нетрудно убедиться, что все баховские пометки, касающиеся динамики, предписывают исполнителю рельефное сопоставление *piano* и *forte*, а не постепенный переход от одной градации громкости к другой. У Баха «в непосредственном контрасте — вся прелесть», — заметил А. Швейцер². Такая «террасообразная» динамика³ весьма характерна для музыки эпохи барокко. В связи с этим Виана да Мотто писал: «Баховской музыке всегда более или менее присуще величие. Она постоянно строится широкими террасами»⁴.

Многие исследователи отмечали влияние органа с его ступенчатой динамикой на стиль инструментальной музыки барокко. Динамика Баха часто бывает связана с регистровкой, сменой мануалов. Весьма характерно, что Французская увертюра, Итальянский концерт (произведения, в которых особенно много баховских оттенков) написаны именно для двухмануального чембало.

¹ Курт Э. Основы линейного контрапункта, с. 239.

² Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965, с. 266.

³ В немецкой литературе существует термин «Terrassendynamik».

⁴ Цит. по кн.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах, с. 261.

Как это вообще свойственно музыке барокко, контрастирующие по уровню динамики разделы у Баха весьма протяженны. Исключением являются специально используемые композитором эффекты «эха» (см. пример 2).

Отметим еще одну важную функцию динамики: дифференциацию музыкальной ткани по вертикали. Динамика подчеркивает «функциональную полифонию» баховской фактуры, выделяет в ней основной и сопровождающий голоса. Такая двуплановая динамика наблюдается в произведениях разных жанров. Хорошим примером может служить Итальянский концерт. В его первой части *forte* и *piano* постоянно переходят из голоса в голос, из партии одной руки в партию другой, что, кроме всего, сочетается с горизонтальной террасообразной динамикой. Во второй части для левой руки предписано *piano*, для правой — *forte*, и такое разделение выдержано от начала до конца, что обусловлено «одноаффектностью» данной части.

Динамическое расслоение ткани на два пласта, подобное последнему случаю, нередко наблюдается в Бранденбургских концертах (солирующий голос — *forte, continuo — piano*). Заметим, что двуплановая динамика у Баха свойственна прежде всего сольным по характеру эпизодам. Динамической дифференциации ткани в *tutti* еще нет.

Обратимся к тем произведениям, где авторские динамические указания в тексте отсутствуют. Исследователь Баха Г. Херинг категорически заявляет, что в таких случаях следует видеть одну звуковую плоскость, один уровень динамики¹. Это справедливо для огромного числа баховских произведений (арий, прелюдий, частей сюит и т. д.), воплощающих один определенный аффект. Однако столь же многочисленны примеры, свидетельствующие об обратном.

Динамика Баха часто бывает связана с развитием мелодических линий, с заключенными в них подъемами и спадами. Отражение внутренней динамики мелодического развития средствами громкостной динамики было исследовано и описано Э. Куртом как раз на примере баховского творчества. Справедливо отмечая важность этой связи, Курт, однако, склонен излишне ее абсолютизировать: «Каждый подъем означает усиление звука, каждый разряд — постепенное ослабевание, каждый выступающий из линии тон — некоторое выделение его»². Такие рекомендации вряд ли можно принимать безоговорочно.

Несомненно, Бах высоко ценил выразительные свойства «плавной» динамики, хотя и был крайне стеснен возможностями клавирина и органа. Естественными предпосылками для возникновения *crescendo* и *diminuendo* у него прежде всего являются: а) пространственное (регистровое) расширение и сужение; б) уплотнение

¹ Hering H. Über die Dynamik in J. S. Bachs Klaviermusik. Bach-Jahrbuch. Leipzig, 1949—1950.

² Курт Э. Основы линейного контрапункта, с. 178—179.

и разрежение фактуры¹; в) нагнетательная энергия органного пункта на неустойчивой гармонии.

Во многих баховских произведениях, несмотря на отсутствие специальных динамических обозначений, есть достаточно сложные по динамическому профилю и по средствам осуществления восхождения к главной кульминации².

Террасообразная и плавная динамика у Баха часто действуют, органично дополняя друг друга. Обычно террасообразная динамика представляет основу, канву, в общих чертах определяющую ритм формы, а плавная динамика является богатой нюансами вышивкой по этой канве. Швейцер в связи с этим писал: «Звучность, установленная на большом или малом участке, не остается все время неизменной, а обогащается множеством тонких оттенков, но только внутри границ соответствующей силы звука... Баховская музыка — готика. Подобно тому, как в готике общий план вырастает из простого мотива, развивается же не в окоченных линиях, но в богатстве деталей и только тогда производит впечатление, когда действительно оживают все мельчайшие элементы, — так и баховская пьеса воздействует на слушателя, если исполнитель передал одинаково ясно и живо главные линии и детали»³.

Эта особенность баховской музыки отражена во введенном Швейцером термине «двойная архитектурная динамика».

Громкостная динамика в творчестве композиторов мангеймской школы. Представители этой школы в истории музыки известны как основоположники нового стиля, как реформаторы в области музыкальной динамики. Их «нововведения в области динамики... следует рассматривать как показатель уже наступившего перелома стиля. Динамические оттенки на мельчайших временных единицах требовали от слушателя и сами по себе означали такую подвижность, которая порывала всякую связь с восприятием эхообразной динамики старого искусства, имевшей в виду лишь длительные промежутки. На место контрастов и эха старой динамики Штамиц ввел постепенные переходы от *P* к *F* и обратно, что поразило весь музыкальный мир», — писал Э. Бюкен⁴. Рассмотрим предпосылки возникновения этого нового стиля и оценим перспективность открытых мангеймцами возможностей динамики.

¹См., например, прелюдию *b*-moll из ХТК I т., где в кульминации количество голосов постепенно доходит до девяти.

²См. каденцию чембало из I части Пятого Бранденбургского концерта или Чакона из Партиты *d*-moll для скрипки соло. Следует, однако, подчеркнуть, что приемы плавной динамики у Баха применяются лишь в сольной музыке, причем и здесь они, разумеется, не обозначаются и не предполагаются самой инструментальной. Это предстоит открыть композиторам следующей эпохи.

³Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах, с. 267.

⁴Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934, с. 86.

Нередко стилистические новшества мангеймцев прямолинейно связывают с необычно по тем временам громадной струнной группой и мощной медной, включавшей 4 валторны. Однако вряд ли гибкие динамические возможности струнных (скрипки были использованы уже в партитурах Дж. Габриелли и К. Монтеверди), и динамическая «взрывчатость» духовых инструментов были ранее неизвестны.

Почему же только мангеймцы вскрыли эти огромные «запасы выразительности», и ступенчатая динамика барокко у них перестала подчинять себе естественные свойства данных инструментов?

Правильно ответить на этот вопрос можно, лишь приняв во внимание важнейшие перемены в европейской истории второй половины XVIII в. В этот период на смену старой приходит новая эпоха — новых нравов, новых вкусов. В 1751 г. во Франции выходит из печати первый том Энциклопедии. В Германии творят молодые Гёте, Шиллер и Лессинг, философия обретает Канта. Мир неотвратимо движется к революции 1789 г.

На смену галантной эстетики приходит эстетика нового искусства, метко характеризуемая следующим высказыванием Дидро: «Что нужно поэту — девственная природа или возделанная, мирная или бушующая? Неужели он предпочтет красоту ясного спокойного дня ужасу мрачной ночи, когда яростный свист ветра перемежается с протяжным рокотом дальнего грома и молнии воспаляют небо над головой? Предпочтет зрелище тихого моря зрелищу бурных волн? Холодный и мертвый дворец — прогулке среди развалин?»¹

Нормы искусства барокко уже не могут удовлетворить жажду динамики и экспрессии у нового слушателя. Об этом свидетельствует и признание Гретри: «Игру хотя бы самого искусного органиста я не могу переносить долго. Я старался уяснить себе причину этого неприятного ощущения: оно происходит, несомненно, из-за однообразия звука. Сколько ни меняет артист регистров, везде находит он сочные, но лишенные нюансов звучания»².

Стиль барокко сменяется новым стилем, в котором (вспомним цитату Дидро!) весьма явственны проблески романтического мироощущения³. Судить о том, насколько обострено было в то время внимание к любым проявлениям экспрессии, динамизма в музыке позволяет следующее высказывание Кристиана Шубарта: «*Forte* мангеймцев подобно грому, их *crescendo* — водопад, их *diminuendo* — затихающее вдаль журчание кристального потока, их *piano* — дуновение весны»⁴.

¹ Цит. по кн.: Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. М.; Л., 1940, с. 516.

² Там же, с. 574.

³ На связь штюрмеров и мангеймцев с романтизмом указывает Р. И. Грубер (Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. М., 1967, с. 116).

⁴ Цит. по кн.: Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г., с. 594—595.

В динамике мангеймских симфоний подчеркнем прежде всего два момента: новое использование известных и изобретение собственно новых динамических приемов.

В самом деле, «динамические оттенки на мельчайших временных единицах», о которых упоминает Бюкен, можно найти уже в партитурах Дж. Перголези (композитора, умершего еще в 1736 г.). И «постепенные переходы от *piano* к *forte* и обратно», которые, по словам Бюкена, ввел Самиц, мы находим еще в произведениях Баха. Но вопрос заключается в том, как стали использовать мангеймцы эти приемы.

Начнем с плавной динамики. В музыке барокко, допуская лишь сопоставления различных аффектов, но никак не постепенный переход от одного из них к другому, *crescendo* и *diminuendo* не были связаны с образной трансформацией материала. Мангеймцы же в *crescendo* и *diminuendo* видели сильное средство развития материала, его внутреннего роста, качественного изменения.

Если для музыки барокко типичным было помещение значительных *crescendo* в заключительных разделах формы, то мангеймцы стали использовать такие *crescendo* уже в момент становления тем на любых этапах формообразования.

Особое внимание мангеймцев к динамике привело к существенному повышению ее веса в системе музыкальных средств. Она стала и важнейшим выразительным средством, и основным фактором развития.

Динамические приемы, используемые мангеймцами в первую очередь для создания определенных выразительных эффектов, одновременно явились важными средствами формообразования, наметившими очертания будущей классической симфонии. «Сонатное Allegro у мангеймцев, — пишет Т. Н. Ливанова, — чаще бывает еще „предклассического типа“ с неполной репризой и неразвитой разработкой, его широта обусловлена лишь динамическим развитием»¹.

В творчестве мангеймцев сформировались многие важнейшие принципы классического симфонизма, среди которых мы выделим четкую типизацию тематизма и комплекса выразительных средств (так называемые «манеры»), заметную на уровне не только 4-частного симфонического цикла, но и сонатного allegro.

Здесь сложился определенный тип контраста между главной и побочной партиями: главным партиям свойственны моторность, героика, характер фанфары (так называемые «темы-ракеты»), обобщенный характер тематизма (типичны общие формы движения), как правило, — мажор. На первый план при этом часто выдвигается активное и довольно длительное динамическое нарастание, сопровождающееся мелодическим подъемом, тремоло в басах, постепенным охватом всех регистров. В таких условиях именно динамика оказывается средством, обеспечивающим

¹ Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г., с. 598.

поступательное движение, развитие¹; побочные партии отличаются песенно-лирическим характером и большей, чем в главных партиях, индивидуализированностью тематизма, прозрачной фактурой.

Как правило, главная и побочная партии динамически контрастны. Наиболее типично введение побочной партии резким динамическим сопоставлением, с указанием оттенка *subito P*. Этот прием станет нормой в классическом симфонизме. Иногда такое динамическое обособление побочной партии подчеркивается и ритмической цезурой (см.: Фильц. Симфония D-dur).

Встречается также контраст между главной и побочной партиями по типу динамического профиля: обычно главную партию отличает активное *crescendo*, а побочную — мелкие динамические сопоставления.

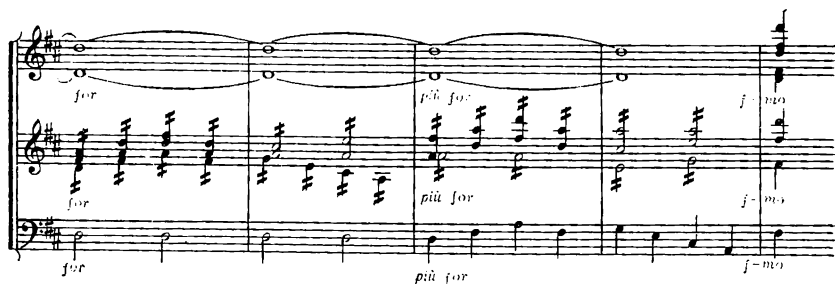
Встречаются и иные формы динамического контраста. Например, в Симфонии Es-dur Стамца контраст возникает благодаря различным типам динамических сопоставлений: внутри главной партии — F — P F — P, внутри побочной партии — P — F P — F. В финале его же Симфонии G-dur в главной партии мы видим динамические сопоставления, а в побочной — ровную динамическую плоскость.

Большой интерес представляют некоторые технические приемы мангеймцев. Некоторые из их находок намного опередили свое время. Прежде всего оркестровая техника выполнения *crescendo*. С одной стороны, мангеймцы развили принцип, впоследствии ставший основным в классической оркестровке: *crescendo* сопровождается расширением регистрового диапазона. С другой — они различными средствами стали регулировать интенсивность нарастаний.

Среди них — чрезвычайно точное и детальное обозначение динамических оттенков, обилие промежуточных указаний:



¹ «Иногда эти якобы второстепенные приемы становятся первостепенными, так как довольно часто главная партия аморфна по своей структуре, лишена мелодической физиономии и воспринимается как образ лишь посредством динамических и оркестровых эффектов возбуждения», — пишет в своей диссертации В. Д. Конен (Предпосылки классической симфонии. М., 1940, рукопись, с. 9).



Чисто динамически мангеймцы стали трактовать партии духовых инструментов. Характерный для них прием — подключение педали медных на *pp* (обычно не в 1-й фазе *crescendo*) и постепенное раздувание звука до *ff* — перешел в арсенал композиторов-классиков.

В партитурах мангеймцев можно встретить и такие оригинальные решения, которые «ускользнули» от внимания представителей раннего классицизма и были «вновь открыты» зрелым Бетховеном и романтиками.

Рассмотрим их на конкретных примерах (см. пример 4):

Здесь *crescendo* в главной партии по средствам нагнетания расчленяется на несколько этапов: а) расходящееся движение крайних голосов (т. 5—10), б) подключение новых голосов (т. 7, 12, 14, 15), в) «растяжение» от органного пункта в басу (т. 11—16),

Ф. Бек. Симфония D-dur

4

2 Corni(D)

2 Ob.

I V-ni

II V-ni

V-le


Basso

pp

pp

p



г) ритмическое развитие:  (т. 5—10,

11—17).

Такое чередование качественно различных этапов crescendo путем переключения средств нагнетания найдено мангеймцами благодаря большим масштабам нарастаний¹. Ран-

¹ Можно сказать в шутку, что мангеймцы изобрели не простую, а многоступенчатую «ракету», у которой отработавшие ступени последовательно отбрасывались.

нему классицизму эта техника не свойственна, потому что ему вообще не свойственны столь длительные и мощные нарастания звучности. Зато она вновь появится в насыщенных энергией титанической борьбы сочинениях Бетховена.

Другой интересный случай мы находим в главной партии I части Симфонии Es-dur Стамица. Здесь перед нами ранний пример *crescendo* на *ostinato* в форме бесконечного канона:

И. Стамиц. Симфония Es-dur

5 Allegro assai

2 Corni (Es) *p* *cresc.* *f* *ff*

2 Ob. *p* *cresc.* *f* *ff*

I V-nl *p* *cresc.* *f* *ff*

II V-nl *p* *cresc.* *f* *ff*

V-le *p* *f* *ff*

Basso *p* *cresc.* *f* *ff*

Crescendo на *ostinato* — даже у Бетховена не частое явление. Систематически эта техника будет применяться лишь с наступлением романтизма (один из ярких образцов — знаменитая «лестница» Россини).

Итак, в творчестве мангеймцев динамика совершила значительный скачок вперед в своем развитии. Она стала использоваться и была осознана как важнейшее выразительное и формообразующее средство. Важно подчеркнуть, что этот рубеж в развитии динамики совпал с рождением сонатно-симфонического цикла, жанра, в котором и в дальнейшем будут наиболее полно раскрываться ее разнообразные возможности.

Ранний венский классицизм. Непосредственная преемственность между Гайдном, Моцартом и Бетховеном, олицетворяющими зарождение, зрелость и вершину «Венской классической школы», очень интересно рассмотреть с точки зрения динамики. Сравнение в таком аспекте их стиля приводит к выводам, на первый взгляд достаточно неожиданным. Оказывается, что и у Гайдна, и у Мо-

царта исчезают многие открытые еще мангеймцами и, казалось бы, перспективные приемы «плавной» динамики, которые, однако, широко применяет Бетховен. Линия исторического развития динамики, минуя ранний классицизм, прямо от мангеймцев переходит в XIX в. к Бетховену и романтикам.

На этот факт впервые обратил внимание немецкий исследователь А. Хойсс¹. Причину этого он видит в том, что Гайдн и Моцарт придерживаются традиции старинного концерта с его ступенчатой динамикой сопоставлений *solo* и *tutti*, — форма инструментального концерта играет ведущую роль до середины XVIII в., и даже классический концерт сохраняет ряд признаков своего предшественника. В классической симфонии признаки концерта также сохранились, хотя и были поколеблены.

Важной чертой раннего классического симфонизма Хойсс считает «принцип звуковых групп» и делит оркестр на три главных группы: а) солирующая группа деревянных духовых, используемая в разделах с уровнем динамики *P* (иногда добавляются валторны, также на *P*); б) *tutti* (струнные, деревянные, медные, ударные), обычно *F*; в) струнная группа используется как при *P*, так и при *F*.

Эти три группы постоянно сопоставляются друг с другом и функционально не смешиваются. Как считает Хойсс, «отсюда нет пути к Бетховену Третьей симфонии»².

Отдав должное Хойссу, мы все же не можем считать его аргументы исчерпывающими. Ведь связь между классической и мангеймской симфониями гораздо более очевидна.

Попытаемся понять особенности динамики Гайдна и Моцарта, исходя из сравнения мангеймского и раннеклассического сонатного *allegro*.

Мангеймское *allegro*, как мы помним, отличается определенный тип соотношения главной и побочной партий. Побочная, как правило, характеризуется индивидуализированным тематизмом, главная — обобщенным. Для побочной типична жанровость, четкость и замкнутость построений, тематическая оформленность. Напротив, главная партия тематически и структурно неустойчива, связана с общими формами движения.

При просмотре большого количества образцов выявляется определенная закономерность: яркий, индивидуальный тематизм при завершенности построений сопровождается динамикой сопоставлений либо «ровной» динамикой; тематизм, основанный на общих формах движения, в условиях структурной текучести предполагает плавную динамику.

Обратившись к раннеклассическим *allegro*, мы сразу отмечаем существенное отличие от *allegro* мангеймцев — индивидуализацию главной партии. Главная партия становится центром, основным образом *allegro*, разработка строится прежде

¹ Heuss A. Über die Dynamik der Mannheimer Schule.

² Op. cit., S. 441.

всего на ее материале. Мангеймское становление главной партии вытесняется классическим экспонированием, так как главная партия выступает как безусловно устойчивая, развитие же — причем теперь не динамическое, а зрелое тематическое — концентрируется прежде всего в разработке и иногда в связующей партии.

Как следствие этого динамическая устремленность в главной партии исчезает, контраст главной и побочной партий по типу динамического профиля пропадает (в основе и главной, и побочной партий обычно лежат динамические сопоставления типа *solo* — *tutti*). *Crescendo* встречаются преимущественно в разработке, но и они кратковременны.

Взаимосвязь этих явлений подтверждается и следующим фактом. Ранние симфонии Гайдна появились в период расцвета мангеймской школы. Влияние мангеймцев хорошо заметно в Первой симфонии D-dur Гайдна, где главная партия основана на общих формах движения и содержит типичное «мангеймское» *crescendo*.

Лишь постепенно, в процессе индивидуализации тематизма главной партии складывается и другой тип ее динамического профиля. Для классических главных партий жанрового, песенно-танцевального характера типична «ровная» динамика, преимущественно на уровне *piano*; для контрастных (типа главной партии «Юпитера») — динамика сопоставлений на уровне мотивов и фраз.

Таким образом, можно предположить, что мангеймцы предвосхитили бетховенское становление начального образа и отчасти бетховенский тип динамического профиля, Гайдн и Моцарт же подвели к Бетховену со стороны индивидуализации тематизма, и особенно — тематизма главной партии, закрепив за ней функцию основного элемента всего *allegro*. В отличие от мангеймцев, у классиков динамические средства поставлены на службу и способствуют стройности, гибкости и уравновешенности формы. Именно этот гармоничный стиль закрепил за динамикой «репутацию» подчиненного, вспомогательного, второпланового музыкального средства.

*

Проблема бетховенского стиля, как известно, — одна из самых сложных в истории музыки. Необычный диапазон и стилистическая многогранность бетховенского творчества представляют особую трудность для исследователя. У Бетховена нет драматургических стереотипов. Каждая его симфония — это своя драматургическая концепция, свой круг проблем. Анализ динамики в любой бетховенской симфонии дает массу интересных наблюдений.

Так в *Allegro* Первой симфонии можно отметить синтез мангеймских и раннеклассических традиций в сочетании с уже чисто бетховенскими динамическими приемами. В Третьей симфонии, открывшей новую эпоху в развитии европейской музыки, обращает

на себя внимание значительное расширение и усложнение функциональной сферы динамики, связанное с полностью определившимися диалектическими принципами мышления. Два драматургических антипода — Пятая и Шестая симфонии — разительно отличаются и по динамическому профилю. В Пятой — динамика способствует предельной активизации и концентрированности развития. В Шестой же, отличающейся романтическими тенденциями, появляется принципиально новый тип динамического профиля: помимо дальнейшего усложнения формообразующих функций динамики здесь на первый план выходит колористическая сторона некоторых динамических приемов. Наконец, Allegro Девятой симфонии позволяет затронуть с точки зрения динамики проблему позднего стиля Бетховена.

Одной из важнейших особенностей музыки Бетховена является предельно концентрированный, активный и внутренне конфликтный характер развития. Внешняя громкостная динамика часто входит в сложное и гибкое взаимодействие с мощной внутренней музыкальной динамикой, создаваемой другими выразительными средствами. Так появляются новые, «бетховенские» динамические приемы.

Уже в Первой его симфонии обращает на себя внимание новый, по сравнению с мангеймцами и ранними классиками, «взрывчатый» характер *crescendo*. Эта особенность непосредственно связана с важнейшим бетховенским принципом триады «импульс — препятствие — преодоление»¹, проявляющимся на разных уровнях формы:



В данном примере рост напряжения в момент «препятствия» возникает благодаря дроблению, сжатию мотива, «упору» в один звук с, мелодическому подъему, однако взрывчатое *crescendo* включается лишь в двух последних тактах.

Такие случаи, когда внутреннее динамическое нарастание поддерживается громкостной динамикой только в самый последний момент, В. А. Цуккерман называет классическим приемом резервирования громкости². «Нейтральность» громкостной

¹ По определению В. П. Бобровского.

² Цуккерман В. А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957, с. 341.

динамики на первых стадиях нарастания заменяет привычный параллелизм временным противоречием с другими средствами, обеспечивающими нарастание, и является негативно динамизирующим фактором. А затем сама же взрывает это противоречие, становясь активным фактором динамизации. Таким образом, громкостная динамика воздействует на слушательское восприятие как бы в двух аспектах.

В этом, в частности, заключается коренное отличие бетховенской музыки от мангеймской, где нарастание, несмотря на подчас весьма большую изобретательность, оставалось в принципе элементарным. У Бетховена нарастание — это сложный процесс взаимодействия различных музыкальных средств, среди которых динамика является внешним подтверждением уже осуществившегося внутреннего подъема.

Диалектический характер развития находит выражение и в бетховенском приеме «отрицания в кульминации». Этот прием организует действия различных музыкальных средств. В. А. Цуккерман указывает на примеры тонального и тематического «отрицания», признаком которых являются неожиданные тональные или тематические «повороты в моменты динамического максимума»¹.

Не менее часто, однако, наблюдаются случаи, когда такой поворот происходит непосредственно в громкостной динамике. Для них, пожалуй, более точным будет название «отрицание кульминации». Динамическое «отрицание кульминации» заключается в неожиданном введении оттенка *subito p* после более или менее

продолжительного *crescendo* (*f* ————— *subito p*)². Чем значитель-

ней *crescendo*, тем ощутимей отсутствие соответствующей ему кульминационной зоны, тем острее необходимость возобновления динамического подъема. Таким образом, динамическое «отрицание кульминации» может сильно влиять на восприятие длительных, следующих за ним участков развития, подчеркивать внутреннюю связь даже весьма удаленных друг от друга разделов формы. Характерная сфера применения «отрицания кульминации» — начальные разделы разработок, где Бетховен, накапливая напряжение, в то же время «приберегает» кульминационность для основной динамической вершины разработки (Первая, Пятая симфонии). Аналогично используется данный прием и в главных партиях экспозиций (Первая, Вторая, Третья симфонии), где уступчатость восхождения подчеркивает весомость достигаемой перед побочной партией кульминации.

Прием «отрицания кульминации» определяет одну из сущест-

¹ Цуккерман В. А. Бетховенский динамизм в его структурных и формообразующих проявлениях, с. 279—281.

² В единичных случаях этот прием встречается у мангеймцев (см. г. п. финала Симфонии Es-dur И. Стамица).

венных особенностей бетховенских динамических профилей, а именно — немногочисленность длительных кульминационных зон при обилии нарастаний. Каждая бетховенская кульминация — глубоко подготовленное предыдущим развитием событие, драматургический узел, нити к которому всегда тянутся издалека.

*

Остановимся на некоторых закономерностях динамического развития в крупных частях сонатной формы у Бетховена.

Наиболее важным признаком динамического развития в бетховенских экспозициях является совпадение динамического и тематического ритма формы. Характерному делению экспозиции на две сферы — главную и побочно-заключительную — соответствует деление динамического профиля на два этапа нарастания, отчетливая грань между которыми совпадает с началом побочной партии. Двухэтапность динамического развития в бетховенских экспозициях должна быть отмечена как проявление классической традиции. Бетховен отходит от нее лишь в стилистически наиболее удаляющихся от норм классицизма сочинениях (Шестая, Седьмая симфонии).

Тип этих нарастаний, определяемый динамическим соотношением главной партии со связующей, а побочной партии с заключительной, как правило, неодинаков, так как связан с характером тематизма.

Нарастания в главных партиях отличаются большим напором и импульсивностью, обычно начинаются с первых же тактов и достаточно быстро достигают вершины. Для них весьма типичны приемы резервирования громкости. Соотношение главной и связующей партий встречается в двух основных вариантах: а) г. п.

$p \text{ ————— } F_s$ с. п. (или последнее предложение г. п.) — кульминация; б) г. п. $p \text{ ————— } F_s$ с. п. (или последнее предложение

г. п.) $p \text{ ————— } F$.

Нарастания в побочных партиях начинаются с достаточно продолжительной исходной тихой зоны и не столь устремлены к кульминации. Рельефно выделяется в них благодаря оттенку *subito* Р-зона «перелома». Лишь после такого динамического «отрицания» начинается *crescendo* к кульминации в заключительной партии.

Проявлением этих общих принципов по существу и исчерпываются особенности динамики в экспозициях двух ранних бетховенских симфоний. Но уже в Allegro «Героической» новая драматургия привела к усложнению и иной направленности динамических процессов. В пределах экспозиции это особенно заметно проявилось в расширившейся сфере побочной партии. Классиче-

ский контраст между главной и побочной партиями здесь заменен новым. Многотемная побочная всецело включается в конфликтное развитие внутри экспозиции.

Три темы побочной партии (т. 45, 57, 84) вводятся динамическим сопоставлением $F - P$, однако эта внешняя расчлененность сочетается со сквозным развитием, направленным на постепенное удаление от характера главной партии. Этому способствует и динамика.

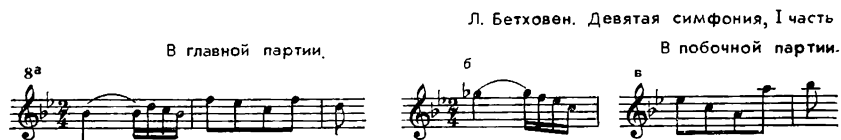
В 1-й теме применен прием резервирования громкости с характерными sF в момент «препятствия» и взрывным FF в момент «преодоления». Динамическая функция начального раздела 2-й темы побочной партии — подготовка кульминационной зоны перелома. Отсутствие внутренней триады объясняет здесь равномерный характер *crescendo*, выполненного «по мангеймским образцам» — регистровым расширением, расходящимися линиями в крайних голосах, подключением инструментов. Второй раздел этой темы — перелом, подчеркнутый вторжением нового активного материала. Динамическая грань перед элегической 3-й темой побочной партии после такой кульминации воспринимается особенно рельефно. Обособлению этой темы способствуют и особенности ее динамического строения. Впервые у Бетховена мы видим замкнутый волновой профиль. И хотя динамическая волна здесь еще является отражением волны мелодической, Бетховен осуществляет ее уже не простым указанием оттенков (как, например, в п. п. Allegro Первой симфонии), а соответствующей инструментовкой:

Л. Бетховен. Третья симфония, I часть

Интересно, что проявление триады в соответствии с характером музыки приобретает здесь особые формы и в динамике выражается уже не традиционным приемом резервирования громкости. Момент «препятствия» отмечен учащением ритма динамических волн, а «преодоление» выражено в равномерном и длительном *crescendo* к динамической вершине экспозиции — заключительной партии.

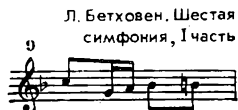
Экспозицию «Героической» интересно сравнить с аналогичным разделом Allegro Девятой симфонии.

Вызывает прямые аналогии политематизм побочной партии. Однако здесь темы (их можно насчитать не менее семи) более фрагментарны и менее обособлены. Можно говорить о цепном тематическом строении побочной партии, так как динамически ее темы не обособляются, а напротив — объединяются одной линией: от кратких волн нарастаний — к большой волне. Интересно, что и направленность образного развития здесь в определенном смысле противоположна наблюдавшейся в побочной партии «Героической». Здесь последняя тема побочной партии в процессе динамического развития все более приближается к характеру главной, чему способствует их интонационная общность:



Особое место в бетховенском творчестве занимает Шестая симфония, заложившая основы романтического программного симфонизма. Повышенное внимание к колориту — признак романтического стиля — направляет здесь действия разных музыкальных средств, прежде всего — гармонии, оркестровки. В области динамики это проявилось в плавности и закругленности всех процессов, вуалировании граней между разделами формы. Основным приемом динамического развития стала замкнутая волна, проявляющаяся в разных масштабах и на разных уровнях формы.

Уже в пределах главной партии две такие волны. В 1-м предложении волна основана на оstinатно повторяющемся кратком мотиве:



Превосходящая ее по длительности и интенсивности волна 2-го предложения основана на повторениях более развернутого отрезка:



Первая фаза волны побочной партии основана на повторениях уже 8-тактной фразы с применением сложного контрапункта.

Укрупнение динамических волн в пределах экспозиции приводит к новому виду слияния побочной и заключительной партий. Вершина волны в побочной партии отмечена динамическими сопоставлениями, после чего в заключительной партии осуществляется спад до самого конца экспозиции. Иначе выражена здесь и двухэтапность динамического развития. Традиционное динамиче-

ское сопоставление на грани формы перед побочной партией отсутствует, и возникает другая пара: 1-е предложение г. п. + tutti г. п.; с. п. + п. п.

Общей тенденцией динамического развития в бетховенских разработках является еще бо́льшая активизация всех процессов. Разработка обычно превосходит экспозицию по резкости и частоте динамических контрастов, по активности нарастаний. В отличие от экспозиции, динамический профиль разработки организуется одной генеральной кульминацией.

В бетховенских разработках значительно возрастает формообразующая роль динамики. Подчас именно динамика оказывается решающим фактором членения формы. В начальных разделах разработок обычно осуществляется торможение после кульминации в заключительной партии, динамически выражающееся в снижении уровня громкости. Нередко в основе начальных разделов разработок лежат динамические сопоставления (как мелкие, так и крупные), которые в дальнейшем сменяются протяженными динамическими нарастаниями (Первая, Вторая, Восьмая симфонии). В этом проявляется характерный для разработок принцип «от расчлененности к слитности».

В условиях типичной для разработок тематической и тонально-гармонической фрагментарности волны динамических нарастаний выполняют объединяющую функцию, делая общее музыкальное развитие более целенаправленным. В грандиозной разработке «Героической» именно характер динамического развития во многом способствует выделению 4-х крупных разделов (т. 166—220, 220—284, 284—338, 338—398), среди которых 1-й основан на сопоставлениях, 2-й представляет волну нарастания к главной кульминации, а 3-й и 4-й — замкнутые динамические волны.

Волновой принцип строения разработок — величайшее открытие Бетховена. Его подхватили и развили такие крупнейшие симфонисты следующих эпох, как Брамс, Чайковский, Шостакович.


Важнейшая драматургическая особенность упомянутой разработки, как известно, — введение нового материала, эпизода, выполняющего роль катарсиса после драматической кульминации. Это вызывает отказ от обычного для Бетховена помещения генеральной кульминации в последней фазе разработки. Здесь она «сдвигается» в центр разработки, благодаря чему последняя естественно делится на два крупных динамических этапа.

На 1-м этапе готовится кульминация, предшествующая эпизоду¹. На 2-м — после двукратного проведения темы эпизода в е- и еs-moll осуществляется подготовка репризы.

Обращают на себя внимание средства, которыми Бетховен готовит генеральную кульминацию. В длительном нарастании (т. 236—279) применяется открытая мангеймцами техника «переключения средств нагнетания».

¹ Характерно, что ее местоположение дает обращенную пропорцию «золотого сечения» в Allegro (при исполнении без повторения экспозиции).

В первой фазе crescendo используется естественное свойство фугированных форм — возможности динамического роста с подключением новых голосов и расширением регистрового диапазона. С самого начала раздела появляется характерный синкопирован-

ный ритм  1-й темы побочной партии. В кульминации

он выходит на первый план; фугато же, выполнив свои функции, прекращается. Кульминация значительна по длительности (32 т.) и уровню динамики. Постепенно происходит освобождение и от ритма 1-й темы побочной партии. Остаются одни синкопированные аккорды *sF* у всего оркестра.

К третьему разделу разработки относятся проведения темы эпизода, разделенные волной нарастания на материале главной партии.

Интересен с точки зрения динамики 4-тактный переход от кульминации к эпизоду в *e-moll*:



Предписанное здесь decrescendo выполняет особую функцию. При его помощи Бетховен как бы «отодвигает» начало эпизода от зоны «звукового следа» кульминации. Хотя краткое decrescendo не может снять напряжения кульминации и ощущение сопоставления сохраняется, восприятие начальных тактов эпизода не проигрывает от соседства большой звуковой массы. Таким образом, данный переход выполняет роль цезуры между двумя основными этапами разработки и в отношении динамики.

Тема эпизода проходит в Allegro свой круг вариационного развития. Четыре ее проведения (три из них находятся в данном разделе разработки) существенно отличаются друг от друга. Важным средством варьирования во фрагменте *es-moll* оказывается decrescendo, помимо большого выразительного эффекта (как бы более проникновенное произнесение текста) выполняющее важную формообразующую функцию, придавая динамическому профилю всего раздела очертания замкнутой динамической волны. Предшествующий же этому проведению динамический подъем (с т. 300) на материале главной партии значительно уступает предыдущему по длительности и интенсивности, что позволяет ввести тему эпизода в *es-moll* прямым динамическим сопоставлением.

Одно из самых удивительных мест в «Героической» — переход к репризе Allegro. Никем еще не была создана кульминация такого напряжения при звучании *PP*! И достигается это предельно

простыми средствами. Источник необычайной силы воздействия этого предыкта лежит за его пределами. Здесь чувствуется дыхание всех ранее достигнутых кульминаций, и прежде всего — центральной кульминации разработки. Предыкт к репризе — динамический антитезис этой кульминации.

Как следствие чрезвычайной интенсивности развития, большого драматического напряжения достигаемой в разработке кульминации — в сонатных *allegro* Бетховена впервые по-настоящему возникает проблема коренного переосмысления, динамизации репризы. Испытывая на себе прямое воздействие разработки, реприза в ряде случаев становится новым этапом сквозного развития. Энергия генеральной кульминации, обычно помещающейся в конце разработки, как бы преодолевает грань формы, устремляясь в репризу.

Как известно, в музыковедении бытуют два толкования термина «динамизация». Мы отклоняем отождествление динамизации с любой переработкой репризы и придерживаемся точки зрения, изложенной по данному вопросу В. А. Цуккерманом¹.

Статические, дословно повторяемые репризы мало характерны для бетховенской музыки. Тем важнее разобраться в соотношении различных вариантов динамизации репризы. В связи с этим мы рассмотрим пути и средства динамизации и степень динамизации.

Прежде всего следует подчеркнуть, что для сонатных *allegro* Бетховена еще не характерна сквозная динамизация реприз. Изложение побочной партии в репризе, как правило, соответствует динамическим нормам экспозиции². Причиной этого является ее тематическая и структурная стабильность в классической сонатной форме³. Динамизация же у классиков обычно возникает на основе активного тематического развития.

Таким образом, объектом динамизации у Бетховена прежде всего становится главная партия, однако средства и степень динамизации в каждом случае различны. Наиболее традиционным, встречавшимся и у ранних венских классиков типом динамизации является динамическое вступление репризы (Первая, Четвертая симфонии), то есть выделение лишь начального построения главной партии. Наряду с ним у Бетховена встречается и противоположный тип динамизации, заключающийся в осуществлении активного подъема внутри главной партии без выделения ее начального элемента. Он отражает важнейшую тенденцию бетховенских реприз — большую стремительность подъема в главной партии, который, по сравнению с экспозицией, совершается как бы «на едином дыхании». Обычно этому способствуют

¹ См.: Цуккерман В. А. Динамический принцип в музыкальной форме, с. 25—26.

² Исключениями являются побочные партии Пятой и Тридцать второй фортепианных сонат, резко трансформированные в репризе.

³ См. об этом: Протопопов В. В. Принципы музыкальной формы Бетховена. Сонатно-симфонические циклы op. 1—81. М., 1970, с. 195.

сокращения в зоне главной и связующих партий, где Бетховен, используя характерный для классиков метод «негативной» динамики, отбрасывает тормозящие или динамически пассивные моменты (Вторая симфония).

Данные два типа могут проявляться и совместно (Третья, Пятая симфонии), образуя следующий план динамического развития в главной партии репризы: динамизация начального построения — возвращение к динамической норме экспозиции — ускоренный подъем. Лишь в репризе Девятой симфонии главная партия динамизирована полностью, представляя значительную кульминационную зону. Тенденция к стиранию динамической грани между разработкой и репризой, наметившаяся уже в Первой симфонии и отчетливо проявившаяся в Пятой, здесь получила наиболее яркую форму воплощения. Реприза, как и в Пятой, появляется на гребне разработки, но является уже не последним всплеском кульминации, а самой кульминацией всего разработочного развития, его логическим итогом.

Здесь Бетховен достиг предела классической динамики, то есть достиг такой степени изменения образа, за которой эстетические нормы классицизма сменяются новыми, романтическими нормами. Коренная трансформация не только активных, но и лирических тем в эпоху романтизма открыла дорогу к сквозной динамизации сонатных реприз. В бетховенских же *allegro* динамическое «отстранение» побочной партии в репризе обычно компенсируется высоким динамическим уровнем коды, последней значительной кульминации части. В результате динамический профиль репризы подчиняется логике диалектического принципа «отрицания отрицания». Уступка традиции оборачивается открытием нового драматургического пути с богатыми художественными возможностями.

В бетховенских *allegro* кода обычно является разделом, заключающим в себе 2-ю генеральную кульминацию. Функциональное соотношение этой кульминации с генеральной кульминацией разработки можно назвать драматургическим стержнем всего *allegro*.

В традиционных замкнутых симфонических циклах (Первая, Вторая симфонии) это соотношение может быть выражено в понятиях «неустой — устой». Динамический профиль таких коды складывается из нарастания и длительной, устойчивой кульминационной зоны, продолжающейся до самых последних тактов *allegro*.

Более сложным динамическим строением отличаются коды в сквозных симфонических циклах. Немаловажным фактором сквозного развития на уровне всего цикла является конфликтный характер заключительной кульминации *allegro*. Интересно сравнить с этой точки зрения коды первых частей Пятой и Девятой симфоний.

В Пятой кода целиком представляет самую сильную и длительную (129 т.) кульминацию *allegro*. В отличие от предыдущих бетховенских симфоний, начало коды здесь не сопровождается даже

кратковременным снижением уровня громкости. Но коду нельзя назвать продолжением заключительной партии. Напротив, уже с самого начала она вносит важнейший драматургический перелом, переводя действие в трагическую сферу. Огромное значение при этом имеет возвращение минора после мажорных побочной и заключительной партий. Очевидно, речь здесь должна идти о внутреннем переключении, переосмыслении драматургической функции одной гигантской кульминации.

В Allegro Девятой симфонии кода, начинаясь как 2-я разработка, ведет к формированию нового образа, являющегося смысловым итогом всего развития. Характерно, что драматургическая формула коды — это классическая формула траурного марша: вначале развитие трагического образа, затем просветленное воспоминание о прошлом и возвращение к безысходной скорби.

1-й раздел коды (т. 428—469) — длительная волна динамического нарастания. Элементы главной партии преобразуются здесь в трагический образ, который в процессе развития от *P* к *FF* приобретает особую остроту.

2-й раздел (т. 470—513) неожиданно вносит просветление. Особенно проникновенно звучат на *P* мажорные отголоски разработанного фугато.

Трагический итог allegro — 3-й раздел коды (т. 514). Завершение allegro трагедийной кульминацией сближает Девятую симфонию с Пятой. По средствам же осуществления этой кульминации очевидны связи с Третьей и Седьмой симфониями. Как и в них, кульминация коды основана на форме *basso ostinato*, однако здесь это гигантское *crescendo*, взаимодействуя с гармонией и тематическим развитием, выражает образ растущей скорби.

О роли и основных типах динамического профиля в бетховенских Allegro. В бетховенских симфониях значительно повысилась роль общего динамического профиля. Уже Allegro Первой симфонии отличается от ранней классики особой рельефностью, четкостью и ясной устремленностью динамических процессов. «Бетховен был первым, кто в инструментальной музыке неимпровизационного порядка стал создавать динамический профиль не смягченных, а резких, крутых очертаний. Отмеченные же факторы музыки XIX в. — возросший эмоционализм, сюжетность (или, по крайней мере, подступы к ней) сделали роль динамического профиля и особенно ответственной, и чрезвычайно заметной», — пишет В. А. Цуккерман¹.

Динамический профиль отражает единство крупного и мелкого плана в бетховенской музыке, проявляющееся в подобии важнейших процессов развития на разных уровнях формы. Примеры такого подобия можно наблюдать в действиях различных музы-

¹ Цуккерман В. А. Динамический принцип в музыкальной форме, с. 43.

кальных средств — гармонии, ритма, тематического и структурного развития. В полной мере сказанное относится и к динамике. Так, уже в пределах главной партии экспозиции обычно проявляются черты, характерные для действия динамики и на более высоких уровнях формы. Нередко это связано с проявлением на разных уровнях формы принципа триады. Так, например, в главной партии Третьей симфонии принцип триады организует действие музыкальных средств как на уровне всей партии, так и на уровне отдельных предложений. В соответствии с этим в 1-м предложении мы видим характерный прием резервирования громкости со взрывчатым *crescendo* в самом конце. На уровне всей партии достижение максимального уровня громкости, включение полного *tutti* соответственно осуществляется в 3-м предложении, а 2-е (момент «препятствия») отличается активными динамическими сопоставлениями, указаниями *sf*.

В 1-м предложении главной партии *Allegro* Пятой симфонии «взрывчатое» *crescendo* в момент «преодоления» сжимается до «взрыва» — резкого динамического сопоставления. Такие «взрывы» являются особенностью и всего дальнейшего динамического развития в *Allegro*.

Уже в начальном предложении главной партии *Allegro* Шестой заключена замкнутая динамическая волна, — основной элемент динамического профиля всей части.

Как уже отмечалось выше, бетховенское симфоническое творчество отличается отсутствием драматургических стереотипов. Это означает и отсутствие у Бетховена единого типового динамического профиля. Динамический профиль *allegro* каждой симфонии столь же индивидуален, сколь и ее драматургия.

Существуют, однако, два основных принципа строения динамических профилей, соответствующие двум типам симфонической драматургии. Мы определяем их как централизованный и децентрализованный. Критерием различия здесь является функциональное соотношение основных кульминаций.

Централизованный динамический профиль характерен для героических симфоний Бетховена, и шире — для драматического типа симфонизма вообще. Его отличает ясное функциональное разграничение кульминаций и выделение центральной (или центральных) по драматургической значимости кульминаций.

В простейшем варианте этот тип представлен в *Allegro* Первой симфонии, где выделяются две кульминации, — завершающая разработку и помещенная в коде. Функциональное соотношение этих кульминаций можно ограничить понятиями «неустой — устойчив».

Иной, более сложный случай можно наблюдать в *Allegro* Третьей симфонии. Многоплановой драматургии этой части соответствует сложный динамический профиль, в котором можно выделить генеральные и промежуточные, этапные кульминации. Соотношение этих кульминаций определяется основными смысловыми драматургическими линиями развития, причем генеральные кульминации готовятся этапными:

а) Линия кульминаций драматического напряжения (трагедийная)	г. п. 2-е предл. этапные	2-я тема п. п.	кульминация после фугато в разработке генеральная
б) Линия героико-утверждающих кульминаций (героическая)	г. п. 3-е предл. этапные	3. п. г. п.	кода в репризе (3-е предл.) генеральная

Помимо перечисленных, в *Allegro* есть тихие, но драматургически не менее значительные кульминации. Одна из них — эпизод в разработке — венчает лирическую линию, развивающуюся в зоне побочной партии. Другая — переход к репризе — может быть названа кульминацией-откликом, ретроспективно оценивающим и усиливающим значение происшедшего в разработке.

Трудно переоценить историческое значение достигнутого Бетховеном в «Героической» симфонии. Открытые здесь новые возможности симфонической драматургии определили важнейшее русло развития европейского симфонизма, расширенное и обогащенное прежде всего творчеством Чайковского.

Децентрализованный динамический профиль, впервые появившийся в *Allegro* Шестой симфонии Бетховена, в дальнейшем закрепился в эпическом симфонизме. Его характерные признаки — множественность кульминаций при их относительном равноправии. Основу динамического профиля *Allegro* Шестой симфонии составляет относительно равномерный ритм чередования динамических волн. Эти волны отличаются по протяженности и крутизне нарастаний, что, однако, не приводит к главенству некоторых из них¹. Основные особенности такого типа динамического профиля были отмечены В. А. Цуккерманом на примере «Камаринской» Глинки.

Децентрализованный профиль — это одно из проявлений характерного для эпического симфонизма «принципа рассредоточенности», относящегося также к области формообразования, интонационного и гармонического развития.

Сказанное не исключает связи между кульминациями. Так, в *Allegro* Шестой симфонии можно ощутить определенную линию нарастания в чередовании кульминаций и несколько более активный характер предприпризной кульминации.

*

В рамках данной статьи мы имели возможность лишь в отдельных чертах наметить круг проблем, связанных с громкостной динамикой. Но и на основании изложенного можно лишний раз убедиться в том, что в искусстве не существует незначительных деталей. Громкостная динамика, как и более сложные средства, является неотъемлемым элементом музыкальной формы, определяет специфику того или иного стиля.

Отмечая общую тенденцию к расширению и усложнению ее функций, следует особо выделить еще одну закономерность, рас-

¹ В немалой степени этому способствует отсутствие длительных кульминационных зон на вершинах динамических волн.

смотрение которой могло бы стать предметом самостоятельного исследования.

«Вспышки активности» динамики, как правило, наблюдаются в музыке переломного в историческом плане характера (мангеймцы, Бетховен, XX в.). В период значительного обновления специфических средств динамика как элементарное и неспецифическое средство приходит на помощь слушательскому восприятию, принимая на себя функции, типичные для специфических средств, дублируя их и тем самым способствуя освоению их слухом. При этом динамика иногда выступает в качестве катализатора еще недостаточно развитых специфических средств, что, в частности, можно было заметить на примере мангеймских симфоний. В дальнейшем же параллельное действие динамики и специфических средств все чаще сочетается с их контрастным, противоположным действием.

Интересным и самостоятельным направлением исследования динамики представляется также анализ исполнительства. Этой области анализа в силу естественных причин свойственно преобладание субъективного начала. Динамика и в этом смысле является весьма важным предметом исследования. Возможность получения экспериментальным путем на измерительной аппаратуре точных графиков динамических профилей позволяет опереться на объективные данные при углублении в такую сложную и увлекательную проблему, как анализ исполнительских трактовок с точки зрения их соответствия авторскому тексту, понимания и выявления исполнителем драматургических особенностей произведения и т. д.

Разработка этих проблем, несомненно, представила бы значительный интерес для музыковедения и могла бы принести определенную практическую пользу исполнителям.

ФАЗОВЫЕ СТРУКТУРЫ В ПЕРВОЙ СИМФОНИИ А. ЖОЛИВЕ

Творчество А. Жоливе, вобравшее в себя наиболее прогрессивные тенденции современной музыки, самобытно и многогранно. Автор 5 симфоний, 11 инструментальных концертов, балетов «Гиньоль и Пандор», «Ариадна», «Неизвестный», оперы-буфф «Долорес, или Чудо уродливой женщины», оратории «Правда о Жанне», уникальной «Эпиталямы» для 12-голосного вокального оркестра, автор месс, кантат, струнного квартета и множества других инструментальных и вокальных произведений, А. Жоливе отразил основные тенденции развития французской музыки середины XX в.

Будучи смелым, пытливым искателем в сфере обновления выразительных средств, Жоливе явился новатором и в сфере формообразования. Динамическая насыщенность музыки композитора созвучна музыке XX в.: Стравинского, Берга, Онеггера, Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Мессиана. Интенсивность музыки А. Жоливе достигнута не только увеличением экспрессивных свойств выразительных средств, но и широким употреблением специфических нарастаний и спадов, которые можно назвать динамическими фазами.

В бегло брошенных высказываниях А. Жоливе содержатся зерна нового отношения к музыке как особому феномену. В его монографии о Бетховене высказана мысль о существовании фаз интенсивности звукового потока, связанных с понятием ритма: «...динамика дополняет понятие ритма, который в действительности не является повторением метрических формул или только источником лиризма, но определяется также фазами и интенсивностью звукового потока». Композитор сравнивает музыкальное явление со светом и наделяет его корпускулярно-волновой природой: «...сущность звукового потока является одновременно колебательной и корпускулярной»¹.

Процесс тематического развертывания и становления художественных образов в творчестве А. Жоливе опирается на фазовые структуры. Фазовые структуры стали одним из главнейших принципов логического мышления композитора, ведущим принципом формообразования на протяжении всего его творческого пути.

Понятие фазы давно введено в аналитический аппарат музыковедения. Особенно широко применяется это понятие по отношению к мелосу. Э. Курт подразумевает под фазой движения участок

¹ Jolivet A. Ludwig van Beethoven. Paris, 1955, p. 73 (перевод автора).

мелодической линии, внутри которого «...царит единство напряжения, — как бы одно дыхание, в котором формообразование из мелодической энергии ничем не прерывается»¹. Напряжение, энергия — эти понятия Э. Курт проецирует на психологическое восприятие. Однако в музыке они имеют свое реальное выражение: ладовая, гармоническая, звуковысотная и т. д.

Б. Асафьев переносит проблему музыкальной энергетики Э. Курта на реальную почву интонационной динамики: «...то, что порождает понятие энергии в отношении музыки, есть усилие (работа), вызывающее(ая) интонации определенной степени напряжения»². Движение в нарастании и ниспадании энергии — это асафьевское понимание музыкальной формы как процесса интонирования, как динамического единства.

В. Задерацкий определяет фазу мелодического движения как синтаксическое построение в мелодическом потоке³.

В настоящей статье понятие фазы распространено на все явления музыкального процесса. Единство фазы выражено динамическим напряжением, возникающим на основе сопряжения разности динамических уровней средств. По аналогии с мелодическим можно обосновать единство ритмического напряжения, обнаружить определенное монотембровое напряжение и т. д.

Форма организации звукового потока как динамического сопряжения интенсивностей и образует единую фазу движения. Фаза — это обособление определенной целостности из звукового потока, вычленение структуры процесса (imt)⁴ на основе единства напряжения⁵.

Частичное замыкание процесса и делит звуковой поток на фазы. Фаза образуется достижением единства и замыкания процесса в каком-либо компоненте — конструктивном, тематическом, синтаксическом, уровня выразительных средств. К компонентам звукового потока, которые могут образовать собственные фазы, следует отнести все виды целостности. В результате могут возник-

¹ Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931, с. 48.

² Асафьев Б. Предисловие. — В кн.: Курт Э. Основы линейного контрапункта. с. 29.

³ Задерацкий В. Полифония в оркестровых сочинениях Д. Шостаковича. М.: Музыка, 1969, с. 18.

⁴ i — initio — начало; m — movere — двигать; t — terminus — конец, предел — триада музыкального процесса по теории Б. Асафьева. См.: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 84.

⁵ Говоря о единстве напряжения, мы не имеем в виду его одинаковость: реальное напряжение внутри фазы, то есть уровень динамики протекания процесса претерпевает колебания, постоянно изменчив. Речь идет о единстве напряжения, которое возникает при восприятии того периода процессуального разветвления музыкальной ткани, который объединяет единым дыханием, единым током целостность самого акта движения от момента его зарождения до кульминации и исчерпания. Появляется некая равнодействующая напряжения, в котором взаимно уравновешиваются, взаимно компенсируются моменты подъема и спада и реально выражаются в разности напряжения внутри фазы, в постоянном динамическом сопряжении как крайних точек потока, так и этапов его протекания (imt — по теории Б. Асафьева).

нуть: а) тематические фазы (объем фазы равен экспозиции темы, лейттемы, этапу разработки ядра темы или одного элемента); б) синтаксические (структура, объем фазы равен синтаксической единице — фразе, предложению, периоду); в) пространственно-временные конструкции на основе симметрии (периодической, зеркальной, осевой); г) ритмические (объем фазы равен одному ритмическому импульсу, ритмическому рисунку, симметрии ритма на определенном участке развития, одному ритмическому звену в периодическом повторе); д) тембровые (фаза равна монотембровому звуковому потоку, в котором происходит тембровое фактурное *crescendo* и *diminuendo* или разнотембровому звуковому потоку с включением и выключением тембров); ж) динамические (фаза организована совместным действием предыдущих факторов, создающих накопление, кульминацию и спад динамики); з) на основе ведущего выразительного средства (мелодии, гармонии, полифонии, метроритма, ладотональности, тембра).

Совмещения фаз дают явление, подобное интерференции волн, то есть усиливает или ослабляет структурное единство фазы.

Понятие «фаза» в данной статье употреблено в двух масштабах: микрофаза и макрофаза. Условно можно разделить микрофазы от макрофаз большей степенью проявления логических принципов, объединяющих микрофазы в новое структурное единство. В основе разграничения микро- и макрофазы лежит выявление господствующего единства и способов деления звукового потока. Способ соподчинения микрофаз в макрофазы может быть иерархическим, однако это явления разного уровня обобщения в единстве. Микрофазы — это фазовое образование, возникающее на основе создания единства в каком-либо компоненте звукового потока на уровне синтаксиса, а макрофаза — это обособление определенного единства из звукового потока на уровне более крупных структурных единиц (см. таблицу 1).

В структуре фазы три зоны: зона зарождения энергии (i), зона кульминационности (m) и зона спада (t). В зависимости от содержания фазы зоны организуются доминирующим компонентом единства: в мелодии — контуром мелодической линии; в гармонии — движением от гармонического неустоя к устоя; в ритме — сменой длительностей в их замедлении и ускорении, в их активизации и разрядке; в динамике — нарастанием и спадом звучания и т. д.

Структура фазы включает в себе как поток, процесс, выраженный формулой imt , так и импульс — скачок, сгусток энергии, стимул движения, материальную основу толчка. Фазы и импульсы — составные структуры процесса.

Импульс единичен, неделим. Понятие импульса (мельчайшего единства) предполагает его существование как данности без продолжения, он является побудителем тематического процесса. Импульсом может быть обособленный мотив или часть темы, ритм,

Единство	Микрофаза ¹	Макрофаза*
1. синтаксиса	фраза, предложение, период	раздел, часть целого, целое как часть цикла
2. тематизма	лейтинтонация, лейтрим, ядро темы, лейттемп, тема, выделенные однократно или многократно как остигатный повтор	фазы движения тематического материала в различных разделах формы
3. выразительных средств:	волновые и полуволновые звуковысотные сопряжения, не исключая репетиционного движения	динамическая организация звукового потока стремлением к кульминационной зоне и спадом
а) мелодии		
б) динамики ³	динамическая микроволна, краткое crescendo и diminuendo	динамическая макроволна, длительное crescendo и diminuendo
в) метроритма	ритмический рисунок в размерах стопы, такта, мотива, синтагмы ⁴ , фразы	раздел, часть, дифференциация которых основана на ритмической симметрии (осевой, периодической)
г) гармонии	гармонический оборот, каданс, гармоническая фраза, предложение, период	имп. тонально-гармонического движения, тональный план раздела, части
д) полифонии	имитации и контрапункты мотивов, фраз, темы	экспозиция фуги, замкнутая полифоническая форма
ж) тембра	тембровый оборот на основе тембрового crescendo и diminuendo ⁵	тембровое единство раздела, части на основе симметрии (осевой, периодической)
з) фактуры	фактурная ячейка ⁶	фактурное единство раздела, части (периодичности, дуговых — сцепленные волны фактуры)

¹ Микрофазы представляют собой на каждом уровне волну или полуволну. Они выполняют функцию расчленения. Однако в особых условиях — вторжение, инкрустация инородного материала, несоответствия сопоставляемых структурных уровней — микрофазы приобретают значение импульсов. В графике выделены возможные элементы, которые составляют микрофазу без взаимодействия других элементов. Но в чистом, изолированном виде это явление почти не наблюдается, то есть образование микрофазы на основе одного элемента — явление нетипичное.

² Из одного элемента макрофазу нельзя создать. Можно вычленил эту фазу для анализа. Но реально макрофаза — это взаимодействие нескольких фаз при господстве одного элемента.

³ Динамика в статье понимается в широком и тесном значении. В широком — динамика создается всеми видами микро- и макрофаз. В узком — она связывается с динамическими оттенками.

⁴ Под синтагмой подразумеваем объединение мотивов или стоп в тематическую группу на основе единства характеристик.

⁵ Тембровое crescendo и diminuendo образуется не нарастанием и спадом динамики, а увеличением или уменьшением количества включаемых тембров в фазу оркестровой мысли и выключаемых из нее.

⁶ Термин Е. В. Назайкинского.

Единство	Микроимпульс	Макроимпульс ¹
1. синтаксиса	субмотив, мотив	фраза (в условиях целой структуры большого масштаба)
2. тематизма	ядро или элемент темы, мотив-ритм, мотив-интонация, мотив-тембр	тема, тематический комплекс (в условиях развивающихся тематических структур) ²
3. выразительных средств: а) метроритма	акцент, синкопа, обособленная ритмическая единица	инородные ритмическая фраза, ритмический период (в условиях моноритма)
б) мелодии ³	отдельно взятый звук, интервал, мелодический оборот, лейтинтонация	мелодия-тема, лейттема (в условиях вторжения)
в) полифонии ⁴	моменты (мгновения) вступления голосов, пластов, (разреженное пространство), точечная структура пуантилизма	внезапные сгущения и разрежения пластов полифонического целого
г) гармонии	аккорд, лейтаккорд, созвучие по вертикали	гармонический комплекс горизонтали или вертикали, вторгающийся гармонический пласт, тональные смещения
д) тембра	звук или звуковой комплекс определенного тембра, включение в среду чужеродного тембра, характеристичность тембра, эффект сонорного диссонанса	лейттембр, внезапные смены сонорных масс (трансмутация)
ж) динамики	перепады динамики	построения быстро нарастающей или угасающей динамики
з) фактуры	единичное существование, краткое вторжение нового рисунка (фигурации)	периодичности инородного рисунка, фигурации в условиях макрофазы основной фактуры

¹ Понятие макроимпульса не противоречит основному качеству импульса о его неделимости. Макроимпульс делится на другом уровне — уровне микроимпульсов или микрофаз. Его неделимость образуется, собственно говоря, концентрированностью энергии, выраженной неделимостью какой-либо объединяющей (обобщающей) структуры.

² Не только в условиях экспозиции, но и разработочных структур.

³ В мелодии и полифонии макроимпульс структурно совпадает с микрофазой. Для различения их следует учитывать их функцию в данном построении.

⁴ Полифония, опираясь на мелодическое развертывание, также стремится к микро- и макрофазам.

аккорд, акцент, тембр, интервал, микрофаза в пределах макрофазы.

Импульс — действие звуковой энергии повышенной концентрации при минимальной продолжительности. Это момент особой активизации интонации, своего рода сгусток концентрированной энергии, отмечающий динамические узлы формы. По отношению к фазе импульс несет двойственную функцию — первооснову развития фазы и вторжения, разрушителя фазы. Такой импульс одновременно прекращает длящуюся фазу, прерывает ранее начатый процесс и в то же время служит толчком для становления новой фазы, нового этапа музыкального движения. Так возникает противоречивое единство фазы и импульса, их разнонаправленность, что становится движущей силой драматургического развертывания музыки.

Импульс характеризуется интенсивностью, которая определяется: а) качественной атакой на единицу времени; б) сочетанием количества с острой ладотональных тяготений; в) остротой ритмического рисунка; г) интенсивностью постоянного ритмического времени; д) качеством многоголосия (плотностью); ж) динамическим фактором и др.

Импульсы образуются на микро- и макроуровнях (см. таблицу 2).

Фазы и импульсы — «организаторы» процесса: дления и толчка, прерывности и непрерывности, интенсивности и экстенсивности. Импульс в самой общей форме — это двигающее начало, элемент, содержащий активный интонационно-динамический заряд. Фаза же — движение и исчерпание энергии импульса, имеющее прилив, кульминацию и затухание. Энергия в фазе продлена во времени и пространстве.

Преобладание какого-либо компонента в фазе предусматривает определенную семантику фазы: мелодическая — сближение с волнообразностью, пластичностью; ритмическая — сближение с жанром, с энергией, характеристичностью, временным параметром; гармоническая — с логикой или колористикой и т. д. Одновременно составляющие компоненты могут образовать дробность или цельность фазы, образную уравновешенность или диспропорцию, преобладание одной образной сферы над другой.

Семантическое наполнение понятий фазы и импульса рассмотрено на анализе Первой симфонии А. Жоливе¹. Это 4-частный цикл с драматической завязкой конфликта в I части (сонатное *allegro*), с философско-созерцательной II частью, снятием драматизма в интермедии (III ч.) и развязкой конфликта на основе синтеза тематизма в финале.

Единство симфонии заложено в тематическом материале I части. Во вступлении дан комплексный тематизм, состоящий из им-

¹ Первая симфония (1953) исполнена впервые на фестивале Интернационального общества современной музыки в мае 1954 г. в Хайфе, а затем в Париже Национальным оркестром под управлением Ш. Мюнша.

пульсов уровня выразительных средств. Образованная макрофаза тематически мозаична, содержит в себе огромный динамический заряд. Четкий, волевой ритм 1-го импульса провозглашается плотно звучащей медной группой, выполняет роль лейтритма симфонии:



Призыв, сигнал благодаря тембровой высотной определенности становится лейтинтонацией, динамика которой возрастает введением диссонантного ладогармонического комплекса.

Резко взлетающая вверх тирата — всплеск 2-го импульса, обостренного перепадами динамики:

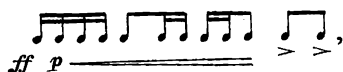


Он сливается с 3-м, синтезирующим импульсом. В нем тиратные звуки 2-го импульса скандируются в нисходящем ходе широкими интервалами. Динамизм усилен акцентами, форшлагами, а вторгающиеся лейтритмы медных резко активизируют метр. Сжатие ритма, игра ямбов и хореев усиливают напряженность каждого тона (сравни с примером 2):

Fl. picc. Ob.



4-й импульс выделяется ритмом



суммирующим варианты вступления и образующим симметрию к исходному ритму.

Четыре импульса вступления организованы в единую фазу. Обладая всеми зонами (imt), фаза вступления не замыкается. Ее размыкают динамика и ритм, непрерывное crescendo, смена стопы — хорей, ямб, слабая доля, усиленная sf.

Вступление очень напряженно и своей событийностью: столкновение противоположных импульсов создало экспрессию. Тема вступления становится макроимпульсом для всей формы.

Тема главной партии подобна теме вступления, представляет собой разомкнутую макрофазу¹. Стремительная, трепетная, с «задыхающимися» синкопами, тема-мелодия 1-х скрипок опирается на многопластовое *ostinato*². Синтаксические и тематические фазы развития ведущего тематизма и среды не совпадают между собой, образуя сложные сцепления построений. Если во вступлении импульсы звучали в последовательности, то на протяжении главной партии и во всей I части импульсы сталкиваются в одновременности.

Конфликтные столкновения есть и в оstinатном фоне. Несколько пластов его представляют собой развитие 1-го импульса вступления. 1-й пласт — оstinатно-ритмическая и мелодическая фаза, прорастающая из 1-го импульса:



Его открытая синусоидальность образует противоречие между тяготением *ostinato* к замкнутости фазы и дискретности периодических повторов импульса. 2-й и 3-й пласты *ostinato* — канон в увеличении:



2-й пласт *ostinato* по фазе совпадает с 1-м, но ритмический смысл пластов противоположен. Они соединяются по принципу комплементарности: сильное время в 1-м *ostinato* сопровождается синкопой во 2-м. Кульминация обеих фаз подчеркнута несовпадением ритма, метра, акцентов.

Фаза 3-го — 2-е *ostinato* в двойном увеличении (4 т.): она устойчива на сильных долях такта и играет роль фундамента. 4-е *ostinato* фагота — новый мелодико-ритмический вариант 1-го:



Все *ostinato* порождены 1-м импульсом вступления, но контрастно организованы в структуре времени. Вариантность временных структур — типичное явление в музыке А. Жоливе.

¹ В дальнейшем мелодию, которая в теме несет основную семантическую нагрузку, будем называть ведущим тематизмом.

² Музыкальный материал, сопутствующий ведущему тематизму, будем называть фоном, средой.

Импульсы переходят в фазы движения внутри единой макрофазы — темы главной партии:



Мотивы, субмотивы являются импульсами мелодической фазы, дают толчок, одновременно они — варианты исходного импульса (*c — es — fis*). В организации мелодической фазы в структуре предложения велика роль тональной опоры. 2-я мелодическая фаза, структурно связанная со 2-м предложением, также сосуществует с периодичностью импульсов. В атональной теме главной партии *fis* выполняет роль упора, кульминационно устойчивого тона. При комбинации *fis* с другими тонами возникает явление ладово-мелодического сопряжения устоя — неустоя.

Замыкание 2-й фазы на *ges* (*fis*) возвращает к исходному остову темы — ум. трезвучию *c — es — ges*, которое составляет остов лада и тонического аккорда.

Вся главная партия — мелодическая макрофаза, в которой мелодико-ритмические импульсы сцеплены между собой, каждый последующий вырастает из предыдущего, вариантно продолжая его. Несовпадение фаз по вертикали, разновременность начала и окончания, сдвинутость оstinатных линий на четверть, обратное соотношение акцентных и кульминационных моментов в экспозиции темы выступают в функции множественности развитых временных факторов. Но не только. Оstinато также направлено в сторону большей динамизации. Так, во 2-м предложении (ц. 2) уплотняется и удваивается оstinатный фон, сама тема обрастает дублирующими голосами. 1-е ostinато смещается вслед за главной темой на тритон вверх, 2 других оstinато остаются почти без изменения на той же высоте. Возникает новый фактор интенсивности фазы: противоречие между направленностью движения, устремленностью (прораствания) и его неизменностью (ostinato).

Окончание главной партии в ее мелодической среде и оstinато фона неодновременны.

Дробление темы на мотивы-импульсы в 3-й фазе развития главной партии создает окончательную разобщенность во времени появления и окончания фаз и импульсов.

В заключительной фазе (ц. 5) последовательное сжатие, секвентно-диалогические «мелькания» у всего оркестра, рассредоточивают остигатный пласт. В «прерывистом» восхождении секвенций исчезает фазовая организация структур. Энергия, накопившаяся в результате развития и распада главной темы, не исчерпана. Фанфары вступления ставят лишь рубеж в окончании главной партии, не снимая гиперболически наращиваемой конфликтности фаз и импульсов, потоков в их разгоне и срывах. В целом тема главной партии представляет собой разомкнутую динамическую макрофазу с непрерывно нагнетаемой экспрессией и неустойчивостью. Тематизм вступления, обрамляя главную партию, в своем расширенном варианте синтезирует отдельные моменты развития главной темы, но наделяется чертами преддверия связующей партии.

1-я фаза связующей партии дробная, с импульсом $c - d$ (суб-мотив). Многократная повторность придает устойчивость структуре 1-го предложения. Она подкреплена устойчивостью высотного центра ($c - d$):



Сцепленная с предыдущей, 2-я волна быстро удаляется из зоны устойчивости, варьируя сцепленные импульсы. В связующей партии становление тематизма, концентрация его по мере развития и утверждение в кульминации-срыве «вытягивается» из ячейки-импульса. Развитие стимулируется также и импульсами лейтритма (фанфарными), которые складываются в общей фактуре в диалог (тема скрипок и короткие реплики струнных и духовых инструментов).

Наиболее устойчивой, полной является макрофаза побочной партии:



Она симметрична, уравновешенна, в ней функции «экспозиция — развитие — замыкание» точно совпали с зонами фазы. Составляя лирический центр I части, певучая, вдохновенная, она темпо-интонационно переосмысливает характерные интервалы темы главной партии (м. 3, м. 7, б. 9, б. 2 и т. д.). Совместное действие в побочной партии всех фазовых единств укрепляет целостность и единство как каждой из них, так, главное, и макрофазы.

В организации макрофазы побочной партии большую роль играет принцип симметрии — он проявляется и в периодичности импульсов (первые 3 такта темы) и в образовании всей фазы — секвенционному подъему соответствует секвенционный спуск, являющийся неточным, интонационно близким зеркальным отражением.

Симметрия обнаруживается и в интонационном обрамлении фазы исходным интервалом-импульсом ($c — es$). Устойчивость и уравновешенность фазы, следовательно, создается и единством структур.

Таким образом, темы в симфониях Жюливе — это протяженные мелодические макрофазы с развивающимся фоном, средой. И в побочной партии на протяжении всего развития среда складывается из нескольких контрапунктов. Их можно разделить на 4 пласта по тембрам: скрипки, деревянные духовые, арфы и контрабасы, альты со 2-ми скрипками. Наиболее цельный пласт, непрерывно сопровождающий побочную, — это контрапункт скрипок (тихое, «повисшее» в верхнем регистре *ostinato*). Фон вытекает из темы главной партии.

В зоне подъема и спада напряжения фон нейтрален, по мере приближения к кульминации он возбуждается (подскок интенсивности отдельных импульсов, их тематическая насыщенность, рассредоточение и распад импульсов вплоть до их полного изменения или нового преобразования)¹.

Из нейтрального фона при его возбуждении кристаллизуется тематизм, обладающий характерностью, образностью. В зоне спада этот тематизм исчезает или рассредотачивается на нейтральные импульсы. Пока фаза устойчива, импульсы фона проявляются слабо. В кульминации импульсы фона достигают уровня микрофазы тематического единства, являются контрапунктом, обостряя экспрессию зоны. Возбуждение фона проявляется также в возникновении дублирующих голосов (аналогичное явление в г. п.), усиливающих действие ведущего материала.

Фаза исчерпания побочной темы (виолончели) и основной противофазы (скрипки) не совпадают. Противофаза исчерпывается позднее, продлевая фазу ведущего тематизма побочной проникающими в противофазу ее же рассеиваемыми интонациями.

Таким образом, в экспозиции тематизма новаторство А. Жюливе проявилось в новых типах организации структуры на основе действия противоречивого единства фазы и импульса во всех звеньях процесса.

Разработка более традиционна. В трудах советских музыковедов Б. Асафьева, И. Способина, С. Скребкова, Л. Мазеля, В. Цуккермана, В. Протопопова, В. Бобровского раскрыто содержание разделов разработки, каждый из которых представляет собой фазы, волны нарастания и спада. В современной музыке во все разделы формы (экспозиционные, репризные, заключительные) и собственно в тематизм проникли все виды развития. Поэтому можно распространить теорию фаз на все разделы формы, на тематизм и на мельчайшие компоненты структуры. Наряду с традиционным возникает другой план членения формы: деление на волны, фазы, исходя из характера тематизма как развивающегося.

¹ Явление, подобное ионизации.

В 1-й фазе разработки господствует тематизм главной партии, во 2-й — побочной с продолжением развития главной (цуговые фазы). В целом, разработка являет собой одну макрофазу — смысловую, динамическую, логическую, энергетическую. Кульминация ее организована слиянием главной темы с побочной в одном динамическом смысловом ключе, в одном энергетическом потоке.

Общая фаза разработки диспропорциональна, так как угасание не уравнивает восхождения к кульминации. Реприза должна бы исчерпать энергию разработки и стать ее противофазой. Однако реприза у А. Жоливе, как и у А. Онеггера, не выполняет этой роли.

1-й импульс репризы — лейтмотив (у труб, Р) непрерывно сопровождает проведение главной партии, меняя свою тембровую окраску. *Ostinato*, пульсируя, составляют напряженную цепь сначала из 2- или 3-звучных ячеек-импульсов, затем из более протяженных. Им противостоит 2-е *ostinato*. Роль его чрезвычайно важна в нагнетании тембров и звучности. Все остальные *ostinato* играют вспомогательную роль. Они краткостью сведены до импульсов.

Преобразование темы главной партии в репризе подчинено новой идее. Тема теряет свой стремительный, мятущийся, неустойчивый характер: ее ритм выравнивается в увеличении, упрощается, отбираются самые активные волевые интонации:



Тема наделена наступательным характером, связана с целостной концентрированной структурой. Ее фаза замкнута тематически, но динамически разомкнута. Развивая новые качества главной партии в репризе — ее наступательность, эпическую мощь и грандиозную драматичность, А. Жоливе усиливает и усложняет роль среды: главные *ostinato* проходят фазы тембрального, динамического развития, направленные не только в сторону накопления мощи, динамизации тембров, но и выхода фоновых импульсов на уровень ведущего тематизма.

Трансформация ведущего тематизма, сплавление его с тематизмом побочной сопровождается утратой целостности (тематизм передается разным группам оркестра). Нарращивание разработочных импульсов, напряжения происходит и в среде, воздействуя на сцепление или отталкивание тематических комплексов. Обновление тематизма в репризе продолжает непрерывную линию трансформации образов с возникновением все новых качеств в каждой последующей фазе. Моментом взаимопроникновения главной и побочной тем стала 2-я фаза репризы. Результатом контакта тем явилось рождение нового тематизма, завершающего I часть. Таким образом, главная партия в репризе вырастает масштабно, структурно, укрупняется тембрально (трубы, валторны), что способствует созданию величественного эпико-драматического образа. Новый тематизм, появившийся на месте побочной партии, интонационно связан с ней (через трансформацию темы п. п. в кульминационной фазе разработки).

Для А. Жоливе особенно характерно темброфазовое развитие. Оно в репризе, как и в других разделах, способствует насыщенности процесса. Пласты *ostinato* ярко и красочно отделены друг от друга и еще более рельефно в фазах. В 1-й фазе — контрабасы с трубой, затем альты с тромбонами, туба и, наконец, труба соло: движение от густого низкого тембра до яркого резкого (соло трубы). В этот момент *ostinato* становится ведущим тематизмом. Во 2-й фазе *ostinato* проходит в уменьшении (вариант — 2-е *ostinato*). Возрастает ритмическая, высотная и интонационная активизация. Однако выдержана тембровая стабильность при непрерывном интонационном обновлении (контрабас — фаготы — туба).

В 3-й фазе от *ostinato* сохраняется наиболее активный фанфарный мотив, продолжающий мотив ведущего тематизма у валторн, затем у фаготов и контрабасов. В дальнейшем мотив утрачивает свое семантическое значение, становится активным ямбическим затактом. 3-е *ostinato* у флейт проходит интонационное развитие, обретая значение господствующего в заключении.

Остальные *ostinato* рассыпаны как короткие импульсы: 2-, 3-звучные, полутактовые, тактовые. Многочисленные, кратковременные, действующие как масса (количество), эпизоды *ostinato* создают интенсивность фона частой повторяемостью, возбуждимостью.

Формирование протяженных *ostinato*, интонационно ярких, значительных, образующих мелодические потоки, развитие фона идет по возрастающей, как и развитие ведущего тематизма. Непрерывно растет возбуждимость фона, его насыщенность, интонационная яркость.

Всюду ритмический контраст фона и ведущего тематизма обостряет динамику процесса. В моменты прекращения, рассеивания ведущего тематизма фон, интонационно обогащаясь, меняет свою функцию на ведущую.

Путем намеренного исключения лирических качеств побочной партии (от нее остается только кульминационная фраза)

достигается более высокий уровень единства тематизма в макрофазе¹.

Единственная динамическая фаза репризы отличается непрерывным нагнетанием интенсивности по всем показателям на основе взаимодействия фаз и противофаз других уровней. Более того, вся I часть представляет собой единую структурную фазу, в которой роль импульсов играет тематизм вступления. Воздействие импульса вступления изменяет режим развития ведущего тематизма в партиях и разделах. Тематизм вступления появляется в узловых моментах: в момент окончания партий (г. п., п. п., св. п.), одновременно знаменуя активный переход к новой структуре — разработке, репризе. Импульсом вступления оканчивается вся I часть. Этот импульс-тема режиссирует драматургический план развития.

Всю I часть можно определить как гигантскую разработку — фазу с тремя этапами трансформации тематизма в зонах *int.*

Структура I части симфонии А. Жоливе, рассмотренная нами по принципу фазового деления, сохраняет схему, типы образного соотношения и композицию классической и романтической сонатной формы. Однако господство экспрессивности, общей черты музыки XX в., породило новые процессы в форме. Эти новые явления в структурах прослеживаются на основе вскрытия характера взаимодействия фаз и импульсов, их интенсивного взаимоперехода.

Стремление к интеграции и больши́м масштабам определяет новые черты симфонического дыхания. Фазы как единства любого порядка выступают в симфонии и как фазы симфонического дыхания, и как становление, обновление или синтез тематизма на основе любого принципа единства. Вне и внутри фаз действуют импульсы-стимуляторы, значение которых непрерывно возрастает. Чем грандиознее фаза, тем чаще в роли импульса выступает тематизм.

Фазовые структуры, являясь главным делителем произведения, в то же время показывают непрерывность процесса. Для А. Жоливе особенно характерна открытость процессов, что обусловлено наращиванием уровня интенсивности. Растет потенциал, напряжение, сопровождающиеся непрерывным рождением единств нового уровня. Это одна из черт стиля А. Жоливе.

В симфоническом развертывании велика роль среды. Возбуждение среды, активизация ее импульсов влияет на ведущий тематизм. Взаимодействие ведущего тематизма и среды — явление чрезвычайно интересное, тонкое и оно составляет также неповторимую специфику симфонизма А. Жоливе.

Следует отметить, что фазы и импульсы, обладая большой степенью обобщения, характерны не только для музыки А. Жоливе. Они принадлежат к основным формообразующим принципам музыкального процесса. Формообразование на основе фазовой струк-

¹ Исключен также тематизм связующей партии.

туры преобладает у композиторов, в произведениях которых процессуальность довлеет над архитектурностью — Бетховена, Чайковского, Шостаковича и др. В ряде стилей современной музыки фазовая организация потока — первооснова структуры. В атональных системах именно фазовые структуры являются формообразующим принципом взамен ладотональной организации тематизма и развития.

Фазы и импульсы раскрывают качество развития, внутреннюю «жизнь» формы. Эмоционально-динамическая сторона произведения полностью охватывается новой методикой анализа: соотношение образных сфер (их качество и взаимосвязи), интенсивность и темп смен экспонирования — развития, фазовый или импульсный характер развития.

Ритм фаз — быстрый, «нервный» или, напротив, медленный, мерный — в значительной степени определяет характер образности и интенсивность развития, то есть устанавливает ритм в широком смысле.

За фазами: протяженными — краткими, замкнутыми — разомкнутыми, экспозиционными — разработочными, репризными, синтезирующими, однотемными — многотемными, симметричными — асимметричными, контрастными по высоте, диапазону, динамике, по характерности тематизма, интенсивности, наполненности и другими — уже стоит определенная семантика образности произведения.

Теория фаз, будучи использована при анализе музыки различных стилей, может более полно выявить их специфику. В динамике музыкальных явлений, в структурах процесса как единства, фазовая теория позволяет установить общие законы музыкальных форм всех эпох.

О НЕКОТОРЫХ ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА БЕТХОВЕНА

Тайна творческого процесса художника (музыканта, поэта, писателя) давно тревожит исследователей — искусствоведов и психологов. Увлекает не только следование «за мыслями великого человека», которое, по словам Пушкина, «есть наука самая занимательная»¹, не только стремление воссоздать историю создания того или иного шедевра, что также имеет огромное значение для полноты нашего представления о художнике-творце, но и желание вскрыть объективные закономерности (психологические, логические) самого творческого процесса. Здесь становится важным каждый факт — высказывания автора, свидетельства современников, эскизы, варианты сочинений.

Исследователи творчества Бетховена обычно отмечают его стилистическую эволюцию, одной из особенностей которой является постоянное обновление форм и средств выражения: ни один художник, по словам А. Н. Серова, «не представляет такого бесконечного разнообразия в одном и том же роде творчества, как Бетховен в своей камерной и симфонической музыке... Он никогда себя не повторяет»².

Последняя мысль Серова, опирающаяся на многочисленные анализы сочинений Бетховена, подкрепляется очень показательным высказыванием самого Бетховена: «Искусство хочет от нас, чтобы мы не стояли на месте»³. Это высказывание как будто свидетельствует об осознанной творческой задаче, которую (наряду с другими) композитор ставит перед собой в момент работы над сочинением.

Процесс создания произведения, творческие задачи — область, чрезвычайно мало изученная, требующая самого разностороннего исследования. Из этой большой проблемы выбираем один вопрос — о творческом развитии, который конкретизируется следующим образом: 1) как отражается в законченных сочинениях мысль-установка Бетховена «не стоять на месте», 2) каковы закономерности творческого процесса, способствующие этому развитию? Иначе говоря: сознательно или стихийно возникновение того бесконечного

¹ См.: Рисс О. В. От замысла к книге. М.: «Книга», 1969, с. 5.

² Серов А. Н. Девятая симфония Бетховена (1856 г.). — В кн.: Серов А. Критические статьи. 1892, т. 1, с. 486.

³ См.: Schönepflog K. Beethoven in der Zeitenwende. Halle, 1953, Bd 2, S. 325.

творческого разнообразия, о котором говорят многие исследователи Бетховена.

Главное внимание настоящей статьи сосредоточено на вопросах формообразования, однако «законы мышления носят всеобщий характер, действуют во всех сферах человеческого сознания»¹ независимо от содержания, и представление о процессе работы Бетховена над формой дополняется данными о процессе мелодического творчества. Оказывается, что независимо от того, работает Бетховен над мелодией или формой произведения, и произведения объединены общими признаками хронологически последовательно в рамках данного периода или композитор обращается к ним в разные периоды творчества, — некоторые закономерности творческого процесса и результаты его имеют общие черты.

Сохранились высказывания Бетховена о возникновении музыкальных мыслей, в которых подчеркивается момент неожиданности творчества: «Откуда я беру свои идеи? Этого я не в состоянии Вам сказать достоверно... я улавливаю их на лоне природы, в лесу, на прогулках, в тишине ночи» и т. д.; «я встаю даже ночью, если мне что-нибудь приходит в голову»...² Это одна из возможностей возникновения мелодического материала для нового произведения. Существует и другая, на которую в контексте настоящей статьи обращаем особое внимание.

Известно, что Бетховен просматривал старые эскизные тетради. В них он находил не только не использованный ранее материал, но и толчок для создания нового, возникающего под непосредственным влиянием увиденного (влияние и связь проявляются в явном сходстве нового с написанным ранее). Ассоциативность мышления³ очень ярко выявляется в мелодическом творчестве Бетховена. В наброске темы Бетховен будто слышит возможности, оставшиеся неиспользованными. Они увлекают его — и в тетради возникает новая тема для нового сочинения или части того же цикла. Но если при подобном рождении тем для частей данного цикла их родство еще может быть объяснено необходимостью тематического единства, то появление интонационно производной темы для нового произведения явно свидетельствует о влиянии ранее написанного.

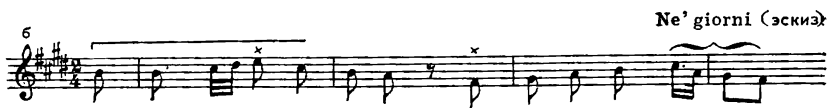
Приведем несколько примеров. На с. 46 тетради 1802—1803 гг. (расшифровка Н. Л. Фишмана) краткий набросок к ор. 52 № 1 (?)⁴ Бетховен внезапно обрывает на таком мелодическом обороте (см. пример 1а), вероятно, для того, чтобы тут же зафиксировать мелодию нового произведения (*Ne'giorni tuol felice*), начинающуюся с этих же интонаций (пример 1б, в):

¹ Панфилов В. З. Взаимоотношение языка и мышления. М.: Наука, 1971, с. 86.

² См. в кн.: Проблемы бетховенского стиля. М., 1932, с. 313.

³ О значении ассоциаций для писателя см.: Паустовский К. Золотая роза. — Собр. соч. в 6-ти томах. М., 1957, т. 2, с. 631. Вероятно, и в творчестве композиторов их роль не меньшая, хотя качественно, предметно — другая.

⁴ См.: Книга эскизов за 1802—1803 годы. М., 1962, с. 223.



Само расположение набросков на листе тетради иногда говорит об их зависимости. Так, на с. 15 той же тетради рядом с эскизом виртуозной фортепианной каденции записано упражнение, основанное на ее материале: оно служит для овладения подобной техникой.

Следующие два наброска к разным произведениям (Московская тетрадь эскизов за 1825 год) — очевидно близкие варианты:



Первый из них, появившийся под влиянием мелодики речитатива, остался неиспользованным в цикле Квартета оп. 132:



В следующем, также неосуществленном квартете эта мелодическая идея получила несколько иное оформление (см. 1д). Далее она оказывает влияние на формирование главной темы в Квартете оп. 130, а затем становится главной темой финала в Квартете оп. 131. Еще один пример, не требующий комментариев: сравните

один из эскизов к разработке Восемнадцатой сонаты¹ и побочную тему финала в Квартете оп. 132 (1825):



Влияние ранее написанного однажды подтверждено и собственными словами Бетховена (их, конечно, не следует понимать слишком прямолинейно). Над Квартетом оп. 131 надпись — «краденый отовсюду»². В окончательной редакции этого, по словам Серова, «первейшего квартета в мире»³ замечаем лишь отдельные мелодические обороты (см. пример 2а, б — оп. 18 № 2), напоминающие что-то из предшествующего. Однако такие сходные моменты могут быть как элемент стиля, интонационного языка в творчестве любого композитора. Обращение же к эскизам дает возможность предположить с достаточным основанием существование мелодического «прототипа» (см. примеры 2в — е)⁴:



¹ Книга эскизов за 1802—1803 годы. Тетрадь расшифровок, с. 2. Количество примеров можно увеличить. Вспомним исследованное Н. Л. Фишманом написание четырех произведений на «прометеевскую» тему, или во время работы над финалом Квартета оп. 132 «напоминание себе» неиспользованной темы инструментального финала Девятой симфонии (эта тема выписана полностью в окружении многочисленных вариантов собственно квартетной темы — см. публикацию Де Рода в журнале «Rivista musicale italiana» 1905, № 1, 3, 4) и т. д.

² См.: Корганов Д. Бетховен. СПб. М., 1910, с. 738.

³ См.: Русская книга о Бетховене. М., 1927, с. 22.

⁴ Сходство различных тем именно на стадии эскизной работы неоднократно отмечается и Н. Л. Фишманом (см.: Книга эскизов за 1802—1803 годы, с. 62, 64, 85, 123).



Эскиз к I ч. Квартета оп.18 №1
(Г. Ноттебом)



оп. 131, IV ч.



Дальнейшая судьба темы в процессе ее становления — обычно удаление от темы «источника» (за исключением тех случаев, когда «производный контраст» становится специальной задачей композитора).

Итак, можно сделать вывод об одном из возможных механизмов мелодического творчества: новое порождается написанным ранее, но в процессе работы постепенно теряет очевидность связи с ним.

Мелодическая сторона, однако, — сравнительно подвижный, легко изменяемый элемент стиля.

Форма произведения как более крупная категория — менее подвижна в том смысле, что всякое изменение в ней ведет к переосмыслению целого. Как показывают эскизы Бетховена, относящиеся к различным стадиям сочинения, начиная от самой ранней, форма не сразу ясна композитору в деталях. Она выкристаллизовывается постепенно: в процессе работы меняются функции тем, тип изложения, развития, структуры.

Работая над произведением, композитор всегда испытывает действие фактора традиций, который, как минимум, проявляется в существовании относительно нормативных схем музыкальной формы. Каждый композитор по-своему, многократно обращаясь к одним и тем же формам, или в большей или в меньшей степени придерживается традиций, или реформирует их, создает новые. Бетховену принадлежит новаторское решение многих музыкальных форм, ибо новое содержание его музыки требовало и новых средств выражения. Как проявляется в творчестве Бетховена тенденция развития и индивидуализации музыкальной формы?

Анализ эскизных материалов позволяет сделать вывод о существовании нескольких стадий сочинения в области формообразования. На первой стадии действует, как увидим, влияние ранее написанных произведений: возникают варианты композиции с уже использованными контурами формы и распределением в ней видов развития. Следующая стадия отражает значительные видоизмене-

ния («не стоять на месте», не повторять пройденного). Окончательный вид произведения — всегда новое решение, удивляющее исследователей «бесконечным разнообразием» фантазии. Эскизы же показывают, что новые приемы композиции отнюдь не возникают спонтанно: они рождаются в борьбе с инерцией найденных ранее решений, и ход сочинения отражает динамику этого процесса.

Поскольку изданы и расшифрованы далеко не все эскизные тетради Бетховена, данный вывод, базирующийся на имеющихся материалах¹, можно назвать гипотезой. Возможно, что в эскизах какого-либо сочинения и не будут отражены все названные стадии. Правда, трудно предположить рождение нового произведения вообще без ассоциаций (по сходству или по контрасту, противоположности) с уже написанным.

В музыковедении в настоящее время существует лишь самая общая классификация музыкальных форм. Для выявления закономерностей творческого процесса необходимо выделить ряд произведений, объединенных индивидуальным, характерным признаком, допускающих сравнение и рассмотрение данного ряда как иллюстрацию воплощения одной структурной идеи в разных произведениях. (В принципе можно представить себе некоторую модель развития по заданным условиям и возможность создания нескольких произведений, отличающихся лишь тематическим материалом. Разумеется, большие художники никогда не работают по этой методике.)

Мы выделим подобные произведения, относящиеся: 1) к разным периодам творчества, 2) к одному периоду, когда яркая «идея» вызывала несколько воплощавших ее произведений подряд.

Из всех сонатных форм Бетховена выбираем один частный вид — сонатные формы с полифоническим принципом изложения в главной партии². Как известно, главная партия во многом предопределяет дальнейшее развитие. Начальное контрапунктическое изложение, по словам Танеева, «обуславливает и дальнейшее контрапунктическое содержание сочинения»³.

В такой сонате, вероятно, сосуществуют принципы как сонатных, так и фугированных форм. Первые определяются существенностью противоречия «тезиса» и «антитезиса» (г. п. и п. п.) в драматургии формы, вторые проявляются в характере тематизма, преобладании полифонической фактуры, в специфических формах и видах развития (фугато, стретты и т. д.).

¹ Мы опираемся на эскизные материалы, представляемые расшифровками целых тетрадей, изданных К. Микуличем, Н. Л. Фишманом, Бетховенским домом, готовящейся к изданию Московской тетради, а также на публикации Г. Ноттебома, П. Миса, К. Вестфала, Де Рода.

² Уточняем, что в рассматриваемый ряд не входят сонатные формы с полифоническим развитием в разработках, но гомофонными главными партиями, и фуги, не сонатные по форме.

³ Танеев С. И. Из консерваторских тетрадей/Публ. Ф. Г. Арзаманова. — Сов. музыка, 1953, № 1, с. 48.

Предваряя сравнительные анализы, заметим, что композитор при обращении к ранее встречавшейся в его произведениях структуре постоянно «помнит» о предшествующем опыте и определенным образом реагирует на него (об этом свидетельствуют и логика изменений в избранном ряде сочинений). Новое решение проявляется как в изменении деталей — например, вида изложения полифонического тематизма главной партии, расположения приемов развития, — так и в общей драматургии.

Избранный ряд произведений следующий: финал Шестой ф-п. сонаты F-dur (op. 10 № 2) — 1798; скерцо (II часть) Четвертого квартета c-moll (op. 18) — 1800; финал Третьего квартета C-dur (op. 59) — 1806; финал 28-й ф-п. сонаты A-dur (op. 101) — 1816, I часть 32-й ф-п. сонаты c-moll (op. 111) — 1821—1822; скерцо Девятой симфонии — 1822—1824; I часть Квартета B-dur op. 130 и его первоначальный финал — fuga op. 133 — 1825; финал Квартета F-dur op. 135 — 1826. Как видим, этот тип формы встречается долгое время в финалах, скерцо и только в поздний период попадает в первую часть цикла.

Проследив за направленностью изменений в перечисленных произведениях по кратким выводам из анализа.

Финал Шестой ф-п. сонаты: вся тематически единая экспозиция этой сонатной формы подобна экспозиции фуги¹, в которой последнее варьированное проведение начинает играть роль побочной партии (она напоминает те фугированные экспозиции прошлого, в которых сонатность только намечалась в различии тональных соотношений начала и конца в экспозиции и репризе).

Дальнейшее драматургическое решение этой формы — на стадиях разработки и репризы — постепенное усиление сонатности, которое достигается благодаря укреплению и повышению самостоятельной значимости «антитезиса», побочной партии.

В целом, полифоничность фактуры, идущая от фугированного начала, играет здесь определяющую роль, а сонатность в борьбе с принципами фуги постепенно завоевывает господствующее положение, выявляясь лишь в процессе развития.

В скерцо Четвертого квартета (op. 18) Бетховен значительно видоизменяет принципы, характерные для формообразования предыдущего сочинения. Как бы оттолкнувшись от «результата», к которому пришло развитие в предыдущем произведении, Бетховен здесь делает сонатность определяющим принципом формы. Несмотря на количественное преобладание полифонических моментов фактуры, налицо тенденция «гомофонизации» даже типично

¹ Она имеет некоторые особенности более свободной фугированной экспозиции: TTDD — порядок проводений, варьирование последнего (побочная партия), вторжение гомофонной связи.

Существует трактовка этой формы как промежуточной между периодом и сонатной экспозицией (см.: Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967, с. 638).

полифонических приемов (имитации, например) и определенная направленность фактурного развития во всех разделах формы — от полифонического к гомофонному. По-новому, более концентрированно, излагается здесь главная партия — стреттная фугированная экспозиция (отметим свободное изложение тем в последних вступлениях), и побочная, хотя она еще и не ярко индивидуализирована (общие формы движения в канонической секвенции), мелодически самостоятельна и как раздел сонатной экспозиции очерчена совершенно ясно.

Итак, есть два сочинения, в которых намечены две возможности в сосуществовании сонатных и фугированных принципов: 1) преобладание фугированного начала в тематизме, его развитии, фактуре, а в драматургии лишь постепенное укрепление сонатности; 2) преобладание сонатности.

В финале Девятого квартета (ор. 59 № 3) Бетховен продолжает развитие тенденций, намечившихся в первом из них (арка «через одно» произведение), но не повторяет предыдущей возможности воплощения идеи. Новое в решении подобной формы — возрастающее значение фугированного начала, выраженное более определенно, чем в финале Шестой сонаты (в литературе финал этого квартета называют фугой). Из всех примеров здесь — наиболее типичная широко изложенная фугированная экспозиция полифонической, характерной именно для фуги, темы (г. п.). Эта тема во всем произведении является господствующим тематическим материалом, изложение и тип разработки (стретты, обращения, каноны) типичны именно для фуги, а момент сопоставления со свободно-имитационной побочной несколько второстепенен в драматургии этой формы. Фугированные закономерности усилены еще одной деталью: в репризе главная партия излагается в виде репризы двойной фуги (2-я тема, правда, не имела отдельной экспозиции, но ее интонации готовились на протяжении предыдущих разделов). Все это подчеркивает определяющее значение фугированных принципов, и драматургическая задача Шестой сонаты, где в процессе развертывания произведения выкристаллизовалась сонатность, решается противоположно (как бы «в обращении») — «победой» фуги.

Дальнейшее обращение Бетховена к полифоническому тематизму и изложению — в главных партиях 28-й и 32-й фортепианных сонат¹ — коренным образом отличается от предыдущего: типично полифонические темы теперь «укладываются» в гомофонные формы (2-частная репризная и период) при господстве сонатных принципов в композиции.

И вот здесь эскизы позволяют заглянуть в творческую лабораторию композитора. Если, рассматривая предшествующий ряд

¹ Не нарушая принципа чередования произведений с преобладанием фугированных и сонатных черт, названные сонаты разделяет финал 31-й сонаты, оригинальным образом включающий сонатные черты (сопоставления) в фугу.

сочинений, мы постоянно отмечали черты нового в готовых произведениях, то эскизы сонаты показывают, что новое рождается в результате преодоления инерции предшествующего опыта. Этот опыт подсказывал, что полифоническую тему в главной партии можно изложить в виде экспозиции фуги. Такой первоначальный, позже отвергнутый вариант и фиксировали эскизы (32-я соната).

В этих сонатах впервые (в избранном для сравнительного анализа ряде произведений) Бетховен использует в разработке фугато (в 28-й сонате даже фуга). В результате усиливается в форме момент процессуальности, возникает великолепная логика сквозного развития: заложенная в полифонической главной теме возможность фугированного развития реализуется постепенно — в имитационности экспозиции, а затем в фугато и фуге, вскрывающих главную «предрасположенность» темы.

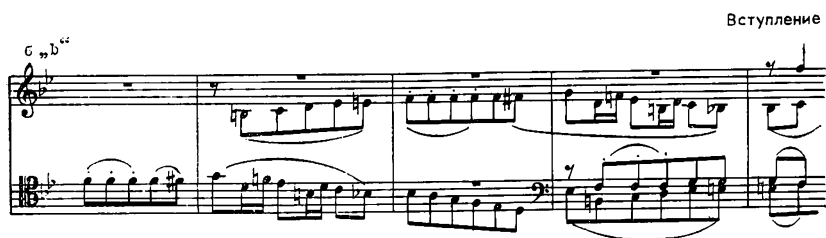
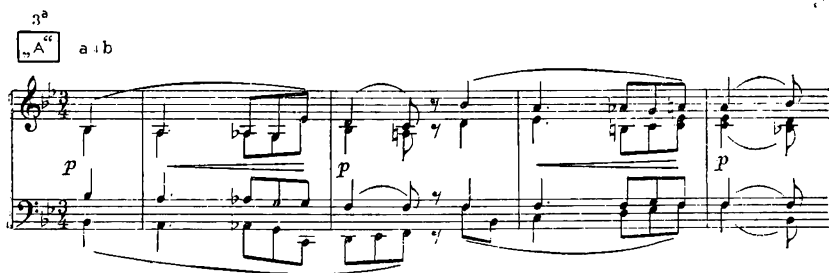
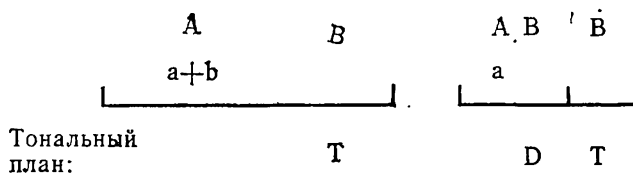
По-новому решается и проблема взаимоотношения с побочной партией. Это особенно очевидно в 32-й сонате. На общем полифоническом фоне побочная тема подчеркнута гомофонна, контрастна по тематизму, колориту и т. д., но кратка! Она вспыхивает ярко, но на мгновение и окружается тематизмом главной партии (з. п. строится на материале г. п.). В целом, однако, побочно-заключительная группа экспозиции — весомый «антитезис» главной партии. Полифонизация фактуры и тенденция монотематизации, идущие от фуги, не подавляют здесь сонатного принципа, который является определяющим.

В скерцо Девятой симфонии (крайние части сложной 3-частной формы) — вновь «крен» в сторону преобладания фуги над сонатностью, причем в его форме как бы объединились тенденции, идущие от Третьего квартета ор. 59 и поздних сонат: фугированное изложение главной темы в экспозиции и фугато как вид развития в разработке Девятой симфонии — такая комбинация еще не встречалась.

Следующее рассматриваемое нами сочинение — I часть Квартета В-dur ор. 130, — утверждая сонатность как основу драматургии, вновь продолжает и усиливает направленность формы поздних сонат.

Это произведение отмечается в литературе как уникальное в первую очередь из-за необычности построения раздела «вступление — главная партия»¹. Его план следующий: Adagio — вступление (в схеме «А») — двухчастно (7+7), его можно рассматривать и как период из двух предложений (a+b), второе из которых изложено имитационно (см. пример 3а, б); главная партия (пример 3в) — фугированная экспозиция 2-голосной темы («В»), нарушаемая вторжением материала вступления («а»).

¹ Вл. Протопопов пишет о «вхождении вступительной темы в состав широкой главной партии» (Протопопов В. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена. — В кн.: Бетховен: Сб. статей. М., 1971, вып. 1).



В результате в наблюдаемом ряду произведений возникает небывалое явление: «привычное» движение тематически единой фугированной экспозиции обновляется внесением яркого контраста. Это, как увидим, предельная точка в эволюции данного вида.

Эскизы¹ позволяют с большей достоверностью говорить о направленности композиторской мысли. Оказывается, идеей, опре-

¹ Эскизы этой части имеются в «Московской черновой тетради» за 1825 год, хранящейся в Государственном музее музыкальной культуры имени Глинки и в так называемой тетради Де Рода, отрывки из которой им изданы (см.: Rivista musicale italiana, 1905, № 1, 3, 4).

деляющей поиски структуры в главной партии, с самого начала была идея контраста.

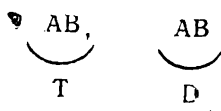
В первом же эскизе («Московская тетрадь») компоненты намечены: это будущие элементы «а» и «в» из вступления, пока играющие роль главной партии:



В следующем более развернутом эскизе из тетради Де Рода Бетховен оттеняет второй элемент имитационностью изложения. Но композитору необходим еще больший контраст, и он находит его в соотношении элемента «а» и темы «В», ритм и фактура которой кристаллизировались ранее в связующей:



В следующем по времени возникновения эскизе контрастное сопоставление усиливается периодичностью повторения:



Периодичность сочетания контрастных элементов здесь, очевидно, напоминает принцип строения, использованный ранее в главной партии 17-й сонаты. Кроме того, причиной изменений к окончательному виду были и незамкнутость, незавершенность структуры (Т — D) и нереализованность «предрасположенности» темы «В» к фугированному развитию. Появление третьего проведения темы «В» превращает этот раздел в рассредоточенную фугированную экспозицию, оригинальный новый вид формы в главной партии¹.

Эскизы квартета ор. 130 дают еще одно свидетельство преодоления влияния предшествующего опыта: в первом варианте разработки мы видим фугато — естественный тип развития полифони-

¹ Еще одна аналогия представляется возможной (хотя о прямом «влиянии» говорить не приходится): в форме «широкой главной партии» квартета в масштабном уменьшении отразилось общее строение финала из 31-й сонаты — контрастно-составная форма, соединяющая гомофонные *Arioso dolente* («А») и фугу, стазшую рассредоточенной («В»): АВ АВВ. К вопросу решения композиционных задач на разных уровнях формы мы позже вернемся.

ческой темы, но... только что использованный в скерцо Девятой симфонии. Бетховен отказывается от него¹.

Итак, снова вывод о преодолении влияния ранее написанных произведений, приводящем к новаторскому переосмыслению формы.

В избранном нами ряду сочинений, объединенных одним признаком, остались Фуга ор. 133, самым названием указывающая на главенство в ней фугированного принципа, и финал квартета ор. 135, с очевидным господством сонатности в драматургии: яркостью сопоставления, равновесием главной и побочной сфер в экспозиции.

Однако не случайно мы назвали I часть Квартета ор. 130 предельной точкой эволюции данного типа. Фуга ор. 133 — такое переосмысление исходных положений, которое приводит к качественно новому проявлению сонатных и фугированных принципов (об этом позже), а Квартет ор. 135 чрезвычайно показателен как «изживание» первоначальной идеи в том смысле, что весь процесс развития в этой сонатной форме — иллюстрация последовательно проводимого преодоления полифоничности и даже полифонического характера главной темы. Однако для лучшего понимания процессов, происходящих в этой форме, совершенно необходимо учитывать характер содержания этой музыки: «загадочный финал» (а это известное «Решение, принятое с трудом»: «Muß es sein? Es muß sein!») — один из блестящих примеров выражения юмора в музыке. Если Квартет ор. 131 был «краденым отовсюду», то здесь мы встречаем юмористическое переинтонирование использованных когда-то «серьезных» мелодических мыслей: это и тематический мотив из 32-й сонаты, и каноническая секвенция из глубоко философской фуги Квартета ор. 131 *cis-moll*, и «мотив судьбы» в *f-moll*, которому «отвечают» звуки уменьшенного септаккорда, — из «Аппассионаты»... Слишком элементарными, нарочито прямолинейными гармоническими средствами решен «конфликт» «трагического» вступления и жизнерадостного Allegro, чтобы он был воспринят в данном контексте как «серьезный». Видимо, этого эффекта и добивался Бетховен.

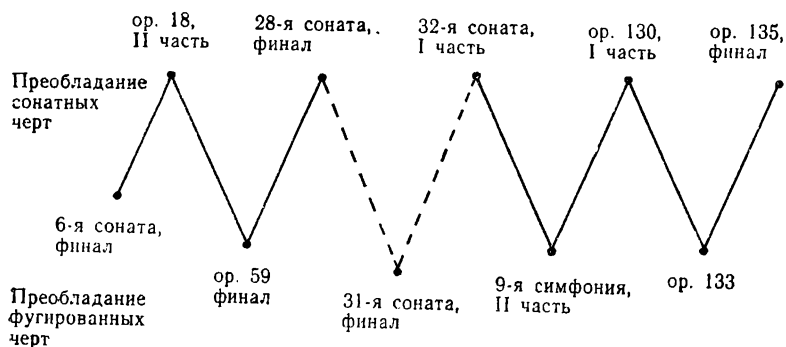
Соответственно применяются и полифонические средства: мы встречаемся здесь с переосмыслением их выразительности. Краткие бесконечные каноны и большинство канонических секвенций используют интервал октавы в имитации, что создает впечатление простейших «веселых перекличек» регистров². Главная тема из

¹ Новая разработка оказывается некоторой «интермедией», оттеняющей крайние части (энергичные, действенные по характеру), в которой неконфликтно соединяются и «перекликаются» в имитациях различные элементы экспозиционных тем. Вообще в этой сонатной экспозиции усиливается роль контрастной полифонии (это тоже новый момент), она и поддерживается разработкой.

² «Ученые канонические секвенции» здесь явно поданы в юмористическом плане: сначала в них используются «сложные», «редкие» индексы — *Iv* = —15, потом *Iv* = —13 с удвоением, который вдруг «сбивается» на *Iv* = —12; в репризе имитирующий голос сначала «ошибся» и «пропел» мелодию «задом наперед» (ракоходный вариант — т. 200), а потом «вспомнил» мелодию, но «ошибся» временем вступления (каноническая секвенция меняет разряд — т. 208).

типично полифонической («ядро»+«развертывание»), становясь в репризе танцевальной по характеру, теряет свою полифоничность и каноническую секвенцию в «развертывании» (остаются лишь краткие имитации начального трехзвучного мотива, тонушие в гармонической ткани). При повторении вступительного Grave в начале репризы исчезает каноничность, присутствовавшая в начале. В целом, в драматургии этой формы главная тема совершенно очевидно постепенно подчиняется характеру звучания побочной (неполифонической, танцевальной, в народном духе, простой и изящной), параллельно идет и процесс как бы «деполифонизации»¹.

Если назвать принципы сонаты и фуги, сосуществующие в рассмотренных произведениях, противоположными, то можно заметить как первую особенность творческого процесса определенную закономерность чередования: если в предыдущем сочинении определяющими были драматургические закономерности фуги, то в следующем будет усилен противоположный, сонатный полюс.



Вторая особенность — взаимодействие: приемы изложения, развития, найденные в сочинениях, имеющих преобладание фугированного начала, попадая в новые условия господства сонатности, переакцентируются, и общие контуры формы, драматургия развития никогда не повторяют предшествующие в новом произведении. Произведения же, идущие в последовательности на одном «полюсе», также являются цепью постоянно обновляемых структур. Последние в «ряду» произведения — это логическое завершение развития идеи, приводящее к новому качеству — концентрации фугированного начала в одном ряду и сонатных свойств — в другом. Дialeктичность подобного развития очевидна.

¹ Небезынтересно заметить, что характер звучания побочной партии квартета, тональность (F-dur в репризе и коде), мелодическое сходство вызывают ассоциации с побочной партией финала в 6-й сонате (первом из рассмотренных нами произведений). Отмечая активную драматургическую роль темы побочной партии в обоих произведениях, мы видим и их различие: в сонате эта активность вела лишь к постепенной кристаллизации сонатности, в позднем квартете — к полному ее господству.

Итак, ряд сочинений из разных периодов творчества иллюстрируют определенную эволюцию решений Бетховеном одной композиционной задачи. В ходе развития Бетховен приходит к новаторскому переосмыслению ранее использованных форм. Эскизы показывают, что тенденция оперировать ими присутствует на подготовительной стадии работы, поэтому столь интересен момент намеренно вносимого новшества, преодоления старого по мере завершения сочинения («фантазии, слава богу, мне хватает и даже больше, чем раньше», — слова, сказанные Бетховеном как раз о Квартете ор. 130)¹.

Каковы истоки, движущие силы фантазии, направляемой сознательно к новым берегам? Безусловно, задача собственно структурного обновления — лишь одна из сторон, приковывающая внимание композитора в момент работы над сочинением. Масштабность замысла, его содержательная направленность, предназначенность данного произведения для того или иного состава исполнителей, динамические возможности темы и «предрасположенность» данной структуры к симфоническому или камерному оформлению — все это (и многие другие факторы) влияет на «рост» музыкального «организма». Возможно, возникает такой момент в ходе сочинения, когда сам материал «активизируется» и требует такого, а не иного развития², — и в окончательной редакции произведения композитор чрезвычайно далеко отходит от первоначальных замыслов. Однако подробный анализ взаимовлияния различных факторов на процесс творчества — задача специального исследования.

*

Теперь посмотрим, какие закономерности действуют, если Бетховен обращается к воплощению одной идеи в рамках ограниченного времени, когда увлечение идеей вызывает несколько сочинений последовательно.

Случайно ли возникновение трех фортепианных сонат (№ 12, 13, 14), в которых нет типичного, даже обязательного для традиционного цикла, сонатного *allegro* в I части? Вероятно, Бетховен задумывается над возможностями новой организации цикла (в этой области им сделано очень многое).

Случайно ли создание трех поздних квартетов, сочиненных один за другим (№ 15, 13, 14) необычно многочастными (6—7 частей)? Новизна содержания этих квартетов, разнообразие и тонкая психологическая нюансировка в передаче состояния влечет за собой новизну формы. Поиски нужного выражения ведутся в различных областях, и в частности снова в строении цикла: как организовать драматургическое единство, сквозное развитие многочастного, склонного «рассыпаться» на части цикла? Общая задача по-разно-

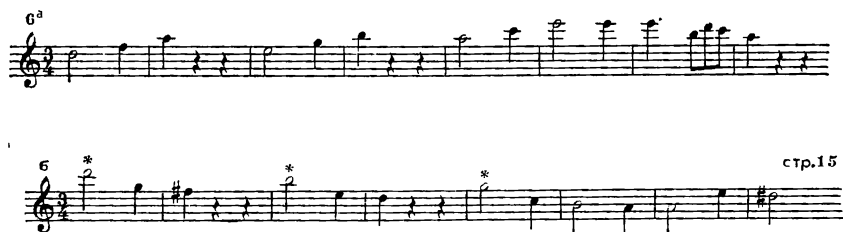
¹ См.: Schönewolf K. Beethoven in der Zeitenwende, Bd 2, S. 325.

² В писательской творческой практике это явление хорошо известно. Оно отмечалось А. С. Пушкиным и Л. Н. Толстым, Т. Манном и А. Н. Толстым и др.

му решается в трех квартетах. В них же — другие, более частные, различно воплощенные родственные идеи: присутствие медленного полифонического вступления в сонатной форме, новый тип взаимоотношения тематизма вступления и главной партии (синтез «по вертикали» — I часть Квартета a-moll op. 132¹, синтез «по горизонтали» — I часть Квартета op. 130), создающие интереснейшие дополнительные «сюжеты» в драматургии сквозного развития.

Конкретное воплощение идеи, общей для двух соседних по хронологии сочинений, часто приобретает вид, как бы «противоположный» предыдущему², как некоторое «обращение» первоначальной идеи. В этом проявляется и увлечение одной идеей, и преобразование ее в новом сочинении, ведущее к постоянному творческому движению (эту же особенность мы наблюдали и в сочинениях, соединяющих принципы сонаты и фуги, относящихся к разным периодам творчества).

Прежде чем обратимся к проявлениям этой закономерности в форме, заметим ее и в процессе создания мелодии, где она более наглядно выражена. Приводим один пример из «Московской тетради» (количество подобных примеров можно увеличить). Второй тематический элемент главной партии финала в Квартете op. 132 изложен как восходящая секвенция трехзвучного мотива. Побочная тема в различных вариантах включает в себя нисходящую (обращение) секвенцию, пока не приходит к такому виду, в котором подобие этих элементов поддерживается еще и сходством ритмического рисунка:



В области формы тоже наблюдается нечто подобное (конечно, мы далеки от мысли видеть эту закономерность во всем творческом пути композитора). Итак, один из примеров.

Создавая последний из «Голицинских» квартетов — op. 130, Бетховен завершает его грандиозным финалом — фугой.

Финал мыслится, естественно, как одна, последняя часть цикла,

¹ Имеется в виду пронизывающая всю сонатную форму линия постепенно подготавливаемого соединения тем главной партии и вступления, изложенных сначала порознь, и новое противопоставление их в коде как символ непримиримых сил, неразрешенных противоречий.

² Возможно, это объективная, еще неисследованная закономерность творчества: «своеобразный параллелизм в решении творческих задач», создание контрастных по содержанию «пар» сочинений отмечает М. Друскин и у Брамса (см.: Друскин и М. Иоганнес Брамс. М., 1970, с. 28).

но многогранность и относительная самостоятельность разделов в ней такова, что он становится, в сущности, контрастно-составной формой, в которой есть и очевидные черты цикла. Единство целого, возможное в такой форме, по-видимому, заинтересовало Бетховена, и он с огромным увлечением принимается за работу над следующим квартетом — *cis-moll* (ор. 131), в котором на месте цикла возникает контрастно-составная форма. Возможно большее единство цикла — эту задачу, по-видимому, ставил Бетховен перед собой, когда, работая над циклами последних квартетов, объединял их части разного рода сквозными средствами, особым способом оформления граней, созданием затактовых образований и когда требовал от исполнителей, чтобы они играли их «одним махом», «без перерывов и пауз»¹. В контрастно-составной форме Квартета ор. 131 он достигает максимального слияния частей, и большое их количество (квартет семичастный) объясняется введением некоторых из них исключительно с целью «мягкой» связи контрастирующих частей или некоторого оттенения родственных. Таким образом, если в контрастно-составной форме первоначального финала Квартета ор. 130 (впоследствии — Фуги ор. 133) наблюдались центробежные силы — в появлении черт цикла, то в Квартете ор. 131, наоборот, — сама контрастно-составная форма являлась результатом действия центростремительных сил цикла.

Общность главного принципа, одной конструктивной «идеи» и разнообразие (до противоположности) воплощения ее в хронологически последовательном ряде сочинений более подробно рассмотрим на материале поздних произведений Бетховена.

Речь пойдет о формах крупного плана, возникающих в сонатной форме поздних квартетов. Суть этого явления заключается в следующем: большие разделы сонатной формы — экспозиция, разработка, реприза, кода — становятся разделами, из которых складывается форма, существующая как бы «над» сонатной, на уровне более крупных пропорций. Благодаря особенностям тематического развития, в каждом из разделов осуществляется сопоставление их друг с другом как неделимых единиц на основе повторности или контраста. В зависимости от этого складывается вид формы крупного плана: вариационный цикл, двойная трехчастная, сонатная.

Исследуемый ряд произведений характеризуется сочетанием обычной сонатности с различными видами формы крупного плана (общая конструктивная идея), более конкретный показатель, интересующий нас, — тип соотношения «больших» разделов-пластов.

Возникновение формы крупного плана — особенность сочинений позднего периода творчества — в различной степени готовилась и в предыдущие периоды. В дальнейшем, после Гайдна, Моцарта, развитии сонатности у Бетховена среди других намечается тенденция «раскачать» обычную трехчастность, изменить контуры формы. Проявляется эта тенденция в возникновении чрезвычайно

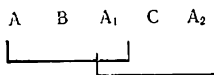
¹ См.: Ноль Л. Историческое развитие камерной музыки и ее значение для музыканта. СПб, 1882, с. 145.

развитых код, необходимых для полного разрешения противоречий, в образовании необычных периодичностей, включающих, кроме первого «антитезиса» (п. п. экспозиции), еще и второй, находящийся в разработке и повторяющийся в коде (см. Героическую симфонию¹, Септет ор. 29); в возникновении сонатной формы с двумя репризами и двумя разработками (финал Восьмой симфонии). Здесь, в сущности, впервые складывается форма крупного плана, и она оказывается формой рондо: А В А₁ С А₂, где А, А₁ А₂ — экспозиция и две репризы, В и С — разработки-эпизоды, по-разному развивающие тематический материал)². В этом финале найдена главная идея: экспозиция может неоднократно повторяться и противопоставляться другим разделам, как самостоятельный пласт формы — другим пластам ее. Такое «пластовое» строение впервые отмечено Б. В. Асафьевым в Девятой симфонии, в которой он выделил параллельность четырех стадий-вариантов (экспозиции, разработки, репризы, коды)³.

Поскольку для дальнейшего важны в деталях вид тематического изложения и принципы развития, заметим, что в высказывании Асафьева «параллельность» стадий отмечается в самом обобщенном виде: тематизм экспозиции в разработке и коде отражается не полностью (побочная представлена лишь одним тематическим элементом в разработке, в коде — другим, причем не самым ярким, и характер изложения главной темы в этих разделах — с самого начала разработочный). Тем не менее параллельность стадий, действительно, ощущается, и причина этого, пожалуй, заключена в характере строения экспозиции. Она вся — неустойчивость, поиск и «становление» в процессе движения. Во-первых, она тематически многоэлементна во всех разделах. Это предопределяет относительную краткость элементов. Во-вторых, в ее пределах уже присутствуют моменты с типично разработочным развитием. Таким образом, разработка, самым своим началом указывающая на возвращение материала экспозиции, в дальнейшем развивающая его обычными приемами мотивного членения, оказы-

¹ Это отмечает Б. В. Асафьев. См.: Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963, с. 141.

² Не в крупном плане ее можно назвать и двойной сонатной формой:



³ «Каждая из стадий имеет общий толчок или исходный стимул и в различных градациях звучности интонируемые руководящие идеи... В каждой из стадий принимают участие, каждый раз в преобразованном виде, как бы обогащаясь от каждого очередного проведения и взаимосоприкосновения, все основные темы-идеи или (в динамическом плане) действующие силы. Подобного рода параллелизм или последовательное напластывание стадий единого в сущности развития вполне естественны при столь гигантской концепции». Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 143—144.

вается не слишком отличной от экспозиции. В такой разработке достаточно небольшого острова (12 т.) с наиболее яркой темой из группы побочной партии, также многоэлементной в экспозиции, чтобы создалось впечатление параллельности этих фаз, их близости как вариантов, что и отмечено Асафьевым.

После Девятой симфонии первый же по хронологии квартет — ор. 127 — свидетельствует о поисках новых принципов объединения материала в пласты. Вся сонатная форма в I части квартета интереснейшим образом трактуется как один большой тематически единый пласт. Контраст, членение вносит тема вступления *Maestoso*, повторяемая как рефрен в форме рондо, причем не на обычных гранях сонатной формы.

Следующий квартет — ор. 132 — (I часть) — иллюстрация нового решения идеи параллельности соседних стадий. Если в Девятой симфонии особенная многоэлементность экспозиции несколько приближала тип изложения к возможному в разработке, то в этом квартете — обратное явление: «разработка», почти в точности повторяющая материал экспозиции — с переносом в доминантовую тональность экспозиционных тональных соотношений. Небольшая разработочная связка, предшествующая этому материалу, и характер изложения превращает его при восприятии в 1-ю репризу, за которой следует 2-я, в главном строе, а затем кода, вновь излагающая тот же материал в сжатом виде. В результате возникает форма, в основе которой лежит видоизмененное повторение экспозиции как одного большого раздела, — вариационный цикл крупного плана: $A A_1 A_2 A_3$ ¹.

Следующий по времени возникновения — Квартет ор. 130, в котором нас интересует с точки зрения формы крупного плана первоначальный финал-фуга (ор. 133). По сравнению с предыдущим произведением, наблюдаем действие закономерности общности и противоположности воплощения идеи. Если в Квартете ор. 132 сонатность определяла форму обычного плана (определенную последовательность тематического развития), то здесь она лежит в основе формы крупного плана², вариационность же является особенностью сквозного тематического развития. Если в Квартете ор. 132 контраст возникал на уровне обычных соотношений главной и побочной партий при параллельности крупных пластов (экспозиции, разработки и т. д.), то в фуге контраст возникает между крупными пластами.

Есть между этими сочинениями и общий момент в воплощении идеи: тематическое содержание соседних пластов в фуге, контраст-

¹ Любопытно, что тональный план этих вариаций на уровне еще более круп-

$A A_1 \quad A_2 A_3$

ных пропорций вновь создает сонатность:

$\begin{array}{|c|c|} \hline T & D \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline T & T \\ \hline \end{array}$

² Главная партия в ней — 1-я двойная фуга (*Allegro*), побочная (*Meno mosso e moderato*) — тоже двойная фуга, более свободная.

ных по жанру, эмоциональному смыслу, структурному и масштабному оформлению, может быть названо и частично параллельным, ибо в основе «больших» разделов лежат варианты одной и той же темы¹. Правда, контрапункты к ним столь ярки, что вносят элемент и тематического контраста. Сравнение Квартета ор. 132 и фуги с этой точки зрения показывает, насколько по-новому «подана» идея, присутствующая в предыдущем сочинении: она привела в фуге к новаторскому переосмыслению как сонатной, так и собственно фугированной формы.

В следующих сочинениях, имеющих в сонатной форме еще и «крупный план», нас также интересует проблема соотношения пластов. В Фуге ор. 133 наметился контраст двух первых «больших» разделов при экспозиционной функции изложения материала в них (г. п. и п. п. сонатной формы крупного плана).

В I части Квартета ор. 135 сопоставляемые экспозиция в целом и разработка — вновь тематически параллельные стадии, разделяемые самой повторностью материала, но имеющие и некоторый элемент контраста² в методе развития (экспозиционном и разработочном). В крупном плане здесь возникает тенденция образования двойной трехчастной формы, благодаря широко развитой коде, в которой повторяется не только почти весь материал разработки, но в заключение дается хотя и сокращенное, но достаточно полное изложение основных тем экспозиции:

А	В	А	В	А
экспозиция	разработка	реприза	кода	

Однако здесь, на наш взгляд, намечается и другая тенденция — тенденция объединения соседних стадий: экспозиции и разработки, репризы и коды (масштабное соотношение тоже подчеркивает эту возможность: 100+93 т.)³. Такое переосмысление сонатной композиции, намечавшееся, но не столь ярко выраженное, еще раньше — в произведениях с кодой — четвертой частью, окажется значительным явлением в истории сонатной формы и будет развито дальше композиторами-романтиками, и особенно Р. Шуманом.

Найденная здесь идея объединения, по-видимому, увлекает композитора, и в следующем произведении, финале № 2 Квартета

¹ Яркая образная трансформация ее в 4-х контрастных вариантах — уже совершенно в романтическом духе. Многие и другие черты этой фуги позволяют назвать ее одной из первых в ряду романтических фуг. Новаторские устремления Листа в этом отношении, оказывается, коренятся в поздних произведениях Бетховена.

² Этот контраст здесь значительно слабее выражен, чем в финале Восьмой симфонии, благодаря одинаковой тематической многоэлементности как экспозиции, так и разработки.

³ Посмотрите, как намеренно вуалируется переход к разработке: экспозиция не замкнута гармоническим кадансом, последний материал ее, построенный на интонациях главной темы, по своим «кадансирующим» качествам еще принадлежит к заключительному разделу экспозиции, по тематизму уже открывает разработку (ибо последняя начинает развитие материала в экспозиционном порядке).

ор. 130, она становится основой для возникновения сонатной формы крупного плана уже на почве полного контрастирования пластов.

Бетховен так строит экспозицию обычной сонатной формы, что она напоминает принцип полифонических тем (или старинных экспозиций), сочетающих яркое «ядро» и общие формы движения в «развертывании». Роль «ядра» здесь играет жанрово-характерная («в народном духе»), сочная, искрящаяся юмором и весельем главная тема. Весь остальной материал экспозиции, начиная со связующей, представляет собой длительное, многоэлементное развертывание, состоящее из цепи небольших построений-звеньев (5—8 т.). Побочно-заключительная группа тем не дает яркого материала, противопоставляемого главной теме, тональный переход к ней максимально сглажен. В результате достигается удивительное единство экспозиции, в которой нет ясного деления на обычные разделы главной и побочной партий, или оно весьма условно. Главным «событием» в драматургии этой формы оказывается появление самостоятельного лирического эпизода в разработке, ярко контрастирующего со всем предыдущим (п. п. сонаты крупного плана). Итак, вновь контраст между соседними пластами, имеющими экспозиционную функцию (см. фугу ор. 133), но теперь контраст эмоционально-образный, жанровый и тематический. Вот то новое, что выкристаллизовалось постепенно при движении «идеи» от Восьмой симфонии к последнему произведению в творчестве Бетховена¹.



При взгляде на схему не следует забывать, сколь различны в целом типы сочинений, соединенные здесь чертой одного уровня: напомним, что параллельность пластов в Девятой симфонии зиждется на «разработочном» подобии экспозиции и разработки, в Квартете ор. 132 — на «экспозиционном» подобии; в фуге ор. 133 и финале Квартета ор. 130 — контраст экспозиционно изложенных

¹ Не является ли это отражением общей закономерности развития музыкальной формы в отношении тематического контраста: он и в обычной сонатной экспозиции, например на долгом пути ее формирования, появился не сразу. (Эта же направленность была отмечена в сравнительных анализах выше.)

пластов, тематически частично параллельных в 1-м и тематически контрастных — во 2-м сочинениях. В результате даже в соседних, близких по главному избранному показателю (соотношение пластов по контрасту или параллельности) произведениях наблюдаем постоянное обновление, в конкретных деталях принимающее иногда вид «противоположности» решения одной задачи.

Итак, в настоящей работе на ограниченном материале прослеживается одна из главных творческих «установок» Бетховена: «не стоять на месте». Моменту новизны Бетховен сознательно уделял особое внимание. Не случайно его высказывания о собственных произведениях отмечают «новую манеру», «новый путь», «новый способ голосоведения». О себе Бетховен говорит как о художнике, который «никогда не удовольствуется тем, что им уже достигнуто, а постоянно стремится вперед, к новым успехам в искусстве»¹.

Рассматривая различные этапы творческого процесса — ранний (создание мелодии) и более поздний (работу над формой), а также сравнивая окончательный результат творческой работы — ряд готовых сочинений, объединенных общими принципами, можно сделать вывод, что постоянное движение вперед у Бетховена диалектично, определено и целенаправленно: общая структурная идея в каждом новом сочинении оформляется по-новому, но не стихийно — она и использует предшествующий опыт, и значительно реформируется, обновляется благодаря усилению сторон, в предыдущем произведении бывших второстепенными, подчиненными. (Не случайно в двух «рядах» проведенных сравнительных анализов графическим изображением закономерности была «диалектическая спираль».) Последовательный ряд произведений выглядит как ряд ступеней в эволюции одной идеи, и последняя ступень приводит к новаторскому переосмыслению первоначально найденной формы. Все это характеризует бетховенскую требовательность и к себе (не случайно отменяются варианты, напоминающие о пройденных этапах), и к музыкальному материалу — в смысле исчерпывающего раскрытия возможностей данной идеи в разных ракурсах в целом ряде произведений.

Совершенное мастерство формы в законченных произведениях Бетховена поражает исследователей: кажется непостижимой продуманность целого и функции всех деталей. Исследование эскизов вскрывает целенаправленность работы над ними, помогает пониманию тенденций, не столь очевидных в окончательной редакции.

Постижение закономерностей творческого процесса позволяет делать более обоснованные выводы о развитии стиля не только данного художника. Вероятно, существуют объективные законы творчества, общие для самых разных композиторов, законы, которым подчиняется историческое развитие музыкальных форм с характерным для каждого времени и композитора индивидуальным содержанием. Исследование этих закономерностей — дело будущего.

¹ Письмо Г. Томсону. — В кн.: Письма Бетховена 1787—1811. М., 1970, с. 345.

«ПАРСИФАЛЬ» ВАГНЕРА И ТРАДИЦИИ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА XIX В.

«Парсифаль» (1877—1882) — последнее творение великого немецкого реформатора Рихарда Вагнера, итог его творческого пути и одновременно — почти вековой истории немецкого романтизма. Здесь причудливо сочетаются три слоя, три эпохи: ранний романтизм периода его зарождения в начале XIX в.; традиции опер Вагнера 40—60-х гг.; воздействия современности, настроения приближающегося «конца века». Этот сложный сплав проявляется во всех компонентах оперы, начиная от литературных источников, основных идей и образов героев и кончая сценарной и музыкальной драматургией.

Литературные источники, которые использовал Вагнер в последнем произведении, типичны почти для всех его опер. Обращение к народным легендам, средневековым сказаниям — характерная национальная черта немецкой романтической оперы (Гофман, Шпор, Вебер, Маршнер), в отличие от французской или итальянской.

Поэмы о Парсифале (Персевале, Парцивале), созданные в конце XII — начале XIII в. французом Кретьеном де Труа, англо-норманном Робертом де Бороном и немцем Вольфрамом фон Эшенбахом, уходят корнями в очень древние пласты истории различных народов. В них соединились по крайней мере три самостоятельные легенды: о чудесной чаше или драгоценном камне, хранимом рыцарями Граля во главе с королем, наказанным неизлечимой болезнью за грехи; о рыцарях Круглого стола короля Артура; о герое-простачке, рожденном по смерти отца и воспитанном матерью в лесной глуши¹.

Вагнеру в операх было свойственно сплетение мотивов различных легенд. В работе же над «Парсифалем» он идет противоположным путем: отказывается от веками связанной с Парсифалем легенды о рыцарях Круглого стола. Это весьма показательно. С одной стороны, Вагнер как будто придерживается излюбленной идеи о герое, которым должен быть не исторический персонаж, а «истинный человек вообще», наделенный возможно более древними, исконными чертами². С другой — отказ от легенды о рыца-

¹ О древних источниках средневековых легенд см.: Kufferath M. «Parsifal» de R. Wagner. *Legende — Drame — Partition*. Paris, 1890, p. 6—27.

² См.: Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. 1911, т. 4, с. 401.

рях короля Артура, по-видимому, придающий либретто вековую древность, фактически сближает вагнеровскую трактовку сюжета «Парсифаля» с самыми поздними, клерикальными вариантами литературного источника¹.

Разъясняя сущность сюжетов «Тангейзера» и «Лоэнгрина», композитор резко выступал против придания им клерикальных черт². В «Парсифале» же Вагнер сознательно подчеркивает христианские идеи (грех Амфортаса, позор Клингзора, сила Кундри и волшебного сада), отвергнув описания рыцарских подвигов и любовных приключений Парсифаля, упоминания о его жене и детях, — то есть светские мотивы. В связи с этим на первый план подчас выступает прославление аскетизма, «специфически христианская, импотентно-божественная тенденция»³, над которой едко издевался сам композитор в 40-х гг.

Возможно, что именно клерикальной окраской легенды о Парсифале объясняется ее непопулярность в Германии XIX в. — в отличие от литературных источников зрелых опер Вагнера⁴. Однако показательно, что композитор как раз в те годы, когда он отвергал христианские варианты «Тангейзера» и «Лоэнгрина», считал сюжет «Парсифаля» не менее характерным и значительным для Германии, чем сюжет «Нибелунгов», и подчеркивал преемственную историческую связь легенд о поисках золотого клада нибелунгов и поисках Граля: «...сокровище нибелунгов все более теряло свою реальную ценность, которая уступала место более духовному содержанию... Искание Граля заменило борьбу за сокровище нибелунгов...»⁵. Так что христианские черты в сюжете «Парсифаля» присущи не только позднему Вагнеру. Уже в 40-е гг. церковные мотивы проявлялись и в его теоретических трудах («Вибелунги», 1848), и в эскизе оперного либретто («Иисус из Назарета», 1848), и в музыкальных сочинениях (библейская сцена для мужского хора «Братская трапеза апостолов», 1843). Но в «Парсифале» они получили гораздо более последовательное развитие.

В основных идеях «Парсифаля» преломлены типичные традиции романтизма, прежде всего немецкого, среди которых назовем идею двоemiрия, пронизывающую всю историю немецкой романтической оперы.

Многие немецкие исследователи называют «Парсифаля» финалом второй трилогии Вагнера («Тангейзер» — «Тристан» — «Парсифаль»). Как и в «Тангейзере», здесь противопоставлены образы

¹ Например, «Персеваль, или поиски Граля», французский роман в прозе, сочиненный по приказу архиепископа Камбре.

² Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Цит. изд., т. 4, с. 366, 376—377, 386 и др.

³ Там же, с. 366.

⁴ Можно назвать лишь обработку сказания о Мерлине, сделанную Доротеей Шлегель и послужившую основой эпической поэмы Иммермана «Мерлин», и «Королевские идиллии» Теннисона о рыцарях Круглого стола (в Англии).

⁵ Вагнер Р. Вибелунги, всемирная история на основании сказания. М., 1913, с. 57—58. В дальнейшем — нибелунги.

духовного совершенства, сурового долга и чувственных соблазнов. Даже замок Клингзора рушится от крестного знамения, как грот Венеры исчезает при имени девы Марии. А воплощение соблазнов в дьявольских танцах, в адской вакханалии имеет еще более ранние истоки, общие и для «Тангейзера», и для «Парсифаля» — в «Роберте-Дьяволе» Мейербера. Но при этом в «Парсифале» ярче и шире обрисован светлый мир, а образы зла — более традиционны, в раннеромантическом духе. Это особенно заметно при сравнении с «Тангейзером» (или «Волшебным стрелком» Вебера).

Однако принцип двоемирия приобретает в «Парсифале» совсем иной смысл. Здесь нет противопоставления реального и нереального: это не крепкий, устойчивый народный быт и дьявольщина, как в «Волшебном стрелке» или операх Маршнера; и не романтическая мечта и враждебная действительность, как в «Лоэнгрине», «Тристане» или французском романтическом балете. В «Парсифале» противопоставлены два фантастических мира — романтическая мечта и дьявольщина. Это не было свойственно ни Вагнеру, ни немецкой романтической опере вообще, которая, в отличие от литературного романтизма, рождалась в тесной связи с реализмом и не чуждалась яркой обрисовки народного быта. Об этом бегстве от действительности в мир грез свидетельствует высказывание самого композитора о замысле «Парсифаля»: «Какой человек в состоянии в течение целой жизни погружать свой взор с веселым сердцем и спокойной душой в недра этого мира организованного убийства и грабежа, узаконенных ложью, обманом и лицемерием, и не бывает порой вынужден отворачиваться от него с дрожью отвращения?»¹.

Все это сближает последнюю оперу Вагнера, с одной стороны, с ранними традициями немецкого литературного романтизма², а с другой — с типичными настроениями «конца века», также ярко запечатленными в литературе: склонность к мистицизму и христианские идеи, большая, по сравнению с романтизмом, абстрактность и перенесение акцентов с социальных на моральные категории. Все это в разной степени затронуло и французский и немецкий натурализм, и французский и бельгийский символизм, и нарождающийся австрийский экспрессионизм³. Поиски утешения в небесах, видения Христа и мадонны объединяют произведения стилистически разных, но одинаково популярных на рубеже веков драматургов, таких, как Гауптман («Ганнеле», 1893) и Метерлинк («Се-

¹ Wagner R. Sämtliche Schriften und Dichtungen, Volksausgabe, 6. Auflage, Leipzig, o. J., Bd 10, S. 307.

² Понятие «романтическое» приравнивалось А. В. Шлегелем к «христианскому». Нужно упомянуть здесь Ф. Шлегеля, Новалиса, Эйхендорфа, Тика, Брентано, Мерику, Уланда, Зах. Вернера, Граббе, вплоть до того, что с Христом сравнивается эллинский философ Эмпедокл в трагедии Гельдерлина и даже... Робеспьер в драме Бюхнера «Смерть Дантона».

³ Зависимость в этой цепи явлений весьма своеобразна: Вагнер оказывал воздействие, например, на французских поэтов-символистов, а те, в свою очередь, влияли на Дебюсси, хотя последний всячески противился вагнеровскому влиянию.

стра Беатриса», 1901). Мистицизм становится модным и в музыкальном театре. Позже подобная тенденция захватывает даже чуждых мистицизма Дебюсси («Мученичество св. Себастьяна», 1911) и Пуччини («Сестра Анджелика», 1918).

Наряду с идеей двоемирия своеобразную трактовку получают в «Парсифале» и более частные темы немецкой романтической оперы. Среди них — тема искупления, носительницами которой обычно выступали чистые девы (Агата, Сента, Елизавета). При этом важную роль играла тема самопожертвования. Правда, уже в «Кольце нибелунга» роль искупителя была предназначена Зигфриду — без воздействия идей Фейербаха об искуплении бога человеком. Но Зигфрид был вместе с тем и богатырем, побеждающим злые силы своим мечом. Иное в «Парсифале». Герой искупает и Кундри, и Амфортаса, и рыцарей Граля только силой моральной чистоты. Причем тема искупления трактуется здесь в подчеркнуто мистическом плане.

Новая трактовка идеи искупления связана со введением в «Парсифаль» еще одной темы — религиозного отречения, христианского покаяния. Эта тема, мало свойственная немецкой романтической опере и Вагнеру, получила воплощение в литературе — в творчестве второго поколения (гейдельбергской школы) романтиков. Не известная Ф. Шлегелю, Тiku или Новалису с их воспеванием юношеской радости жизни и чувственной любви, она становится ведущей в произведениях Брентано среднего периода, занимает важное место в романах Арнима и Эйхендорфа¹.

Вагнер лишь однажды обратился к теме христианского отречения — в «Тангейзере», однако там она еще не получила законченного воплощения. Показательно для взглядов Вагнера 40-х гг., что в «Лоэнгрине» — первой опере, связанной с легендой о Грале, композитор рисует сына Парсифаля, идеального рыцаря Граля, жаждущим земной любви. В «Парсифале» же христианским отречением озарено все царство Граля и поступки как главного положительного героя — Парсифаля, так и отрицательной героини — Кундри. Причем характерно, что если Кундри (а также Амфортас) проходит типичный путь героинь Брентано (повторенный, кстати, и самим поэтом) — от чувственной любви к покаянию, вере и просветленной смерти, то для Парсифаля христианский аскетизм — естественная норма жизни. Быть может, именно этим объясняется общий торжественный, просветленный колорит царства Граля, идеального мира света и чистоты, лишённого и оттенка суровости мира паломников «Тангейзера», и постоянной горечи «монастырских финалов» Брентано. В этом отношении «Парсифаль» является

¹ Можно назвать символику неоконченной поэмы Брентано «Романсы о четках», где башне чародея, оживляющего тело соблазнительницы, противостоит монастырь, дающий спасение кающимся грешникам, а героиня уподобляется соблазнительным розам в руках Венеры (ср. также символику цветов в «Руненберге» Тика). Близок к саду Клингзора и Венерин грот в другой новелле Тика — «Верный Эккарт и Танненгейзер».

своего рода синтезом идей разных литературных школ немецкого романтизма. Отмеченная просветленная трактовка царства Граля, достигнутого отречением от чувственной жизни, ведет происхождение от грез о наступлении золотого века, идеального царства на земле, где расцветают все человеческие чувства и прежде всего любовь, — грез первого поколения (иенской школы) романтиков, не знавших темы религиозного покаяния и отречения (ср. описания блаженных стран, пробужденных к новой жизни, во вставных сказках «Генриха фон Офтердингена», в «Учениках в Саисе» Новалиса).

Необычно преломляется в «Парсифале» и тема сострадания, нередкая в романтической литературе, особенно французской (Гюго). Здесь ощущается известное воздействие идей рубежа XIX—XX вв. о границах добра и зла, о дозволенном для человека, о возможности преступить нравственные и иные законы (Бодлер, Ницше, Достоевский). Показательно, что в «Парсифале» веяние времени сказывается в чисто моральном характере этих конфликтов, тогда как у романтика Гюго, например, это воздействие проявлялось в трагическом звучании темы сострадания — особенно в произведениях, связанных с проблемами революции («Девяносто третий», «Бюг-Жаргаль»). Характерные идеи времени оказываются для Вагнера более существенными, чем христианская идея всепрощения. В «Парсифале» речь идет о границах всепрощения и сострадания. Так, Гурнеманц прощает Парсифало убийство лебедя, но не прощает ему бесчувственности к страданиям Амфортаса. Парсифаль, проповедующий христианское сострадание, не прощает Кундри предательства; герой противостоит искушению состраданием (позже аналогичное испытание проходит Калаф в «Турандот» Пуччини) и спасает Кундри против ее воли¹.

В «Парсифале» обнаруживается характерное для романтизма перенесение в легендарный сюжет современных моральных категорий (напомним вагнеровскую теорию «вечности мифа»). Амфортас, увлеченный страстью, забывает о долге, а потом терзается угрызениями совести. Цветочные девы разменяли настоящее чувство на мимолетные увлечения, от которых вянет их юность. Кундри ищет большой любви, но убеждает Парсифаля довольствоваться минутным счастьем; она хочет чувствовать себя нужной людям — и прилагает все силы, чтобы помешать Парсифалю совершить его подвиг. Парсифаль — идеальный герой, цельный и целеустремленный, даже в объятиях возлюбленной думающий о долге, о деле, которому он призван служить. Важную роль, как и в «Тангейзере», играет проблема морального совершенствования, выбора истинного пути в жизни.

¹ Как и в предшествующих операх, Вагнер не стремился здесь к созданию местного колорита: нет не только предусмотренного либретто противопоставления Испании готической (в царстве Граля) и Испании арабской (в царстве Клингзора), но нет и Испании вообще; в этом «Парсифаль» ближе к классицизму — к «испанским» и «восточным» операм Моцарта и Бетховена.

Эта тенденция проявляется как в общем плане, так и в деталях. Современную моральную окраску получает идея двоемрия: в одном мире — душевная опустошенность, неверие в людей; в другом — вера в высокое предназначение человека (отчасти это есть и в «Лоэнгрине», и в «Кольце нибелунга»). Даже второстепенные эпизоды насыщены психологическими мотивировками. Так, неоднократно возникает «конфликт поколений», в котором горячности, этическому максимализму молодости противостоят неторопливые раздумья умудренных опытом старцев, их желание понять и, может быть, простить чужие ошибки (нетерпеливость молодого Амфортаса и мудрая медлительность Титуреля; поспешность решений юных пажей и размышления Гурнеманца). Тот же контраст — в первой встрече Парсифаля и Гурнеманца (ср. с психологическим противопоставлением: Вальтер Штольцинг — Ганс Закс в «Мейстерзингерах») ¹. При этом в «Парсифале», в отличие от предшествующих опер Вагнера, отсутствуют социальные мотивы, а непосредственные аллюзии с современностью значительно слабее. «Парсифаль» в этом отношении ближе к «Тристану» и раннеромантическим операм предшественников Вагнера.

Образы героев «Парсифаля» также содержат много типично романтических черт. В их воплощении отчетливо ощущается специфика национальных школ, свойственная романтизму, — герои «Парсифаля» связаны не только с музыкальными, но и с литературными традициями, а тесная связь романтизма литературного и музыкального присуща именно немецкой школе.

Многое роднит героев «Парсифаля» с излюбленными вагнеровскими персонажами. Сам Парсифаль является своеобразным вариантом образа Зигфрида. Он не знает отца-героя, проводит детство в лесу, вдали от людей; его самые светлые воспоминания связаны с умершей матерью (ее образ вызывает ассоциации не только с Зиглиндой, но и с Геновевой Шумана, св. Елизаветой Листа, отчасти с Эвриантой Вебсера. Можно вспомнить и воспетое Тиком в «Белокуром Экберте» лесное уединение, из которого, однако, девочка Берта рвется в широкий мир, к людям).

Сходство в образах Парсифаля и Зигфрида во многом обусловлено их общим источником — народными сказками: отсюда — непобедимая сила героя и детское незнание страха, мотив странствий и испытаний, увенчивающихся желанной наградой. Однако в образе Парсифаля больше черт сказочного простака, который вызывает всеобщие насмешки; его бедная одежда и наивность мешают увидеть в нем героя-избавителя. Такие образы свойственны не

¹ Эти типично романтические темы и мотивы полностью вытеснили в «Парсифале» ту моральную проблематику, которая была заложена в литературных источниках: тему сомнений Парсифаля в поэме Вольфрама, мотив вопроса, избавляющего страждущего короля от страданий, и др.

только немецким¹, но и сказкам славянских и других народов, где главный герой — младший сын, Иванушка-дурачок.

Испытания, которые ждут Парсифаля, отличаются от тех, что подстерегают простака народных сказок или Зигфрида. Не знающий страха Парсифаль — все же не герой-воин, как Зигмунд, Зигфрид, Лоэнгрин и даже Тангейзер и Тристан. Он не совершает рыцарских подвигов, не одерживает воинских побед. Единственная его битва — с защитниками замка Клингзора — происходит за сценой; о других — только упоминается. Казалось бы, поиски Парсифалем мистического Граля напоминают поиски голубого цветка Генрихом фон Офтердингенем Новалиса. Однако у последнего мистическая любовь к голубому цветку сочетается с подчеркнуто чувственным влечением к Матильде (хотя через нее ему и «открывается бог»). Характерно, что сцена купания Генриха, символизирующая его слияние с природой, также дана в чувственных, сладострастных тонах (ср. аналогичные сцены в «Странствованиях Франца Штернбальда» Тика, в «Романсах о четках» Брентано). Парсифаль же, подобно Христу, противостоит чувственным соблазнам: сцена омовения в III акте лишена оттенка сладострастия. Ближе всего к Парсифалю испытания героя романа Ламотт-Фуке «Зинтрам и его спутники», который, преодолев искушение греховной любви, достигает очищения и просветления.

В целом в образе Парсифаля утверждаются представления ранних романтиков о герое — идеальном человеке, вожде, учителе, маге, поэте, осознавшем свое призвание и ведущем других людей к божественной цели².

Вместе с тем к образу Парсифаля нити протягиваются от народно-сказочных истоков через Тамино в «Волшебной флейте». Подобно герою Моцарта в царстве Заратро, не понимающему речи мудрецов, Парсифаль не может разгадать таинств Граля; подобно Тамино, блуждающему в царстве Ночи и счастливо избежавшему коварства Царицы Ночи и ее трех дам, Парсифаль попадает в волшебное царство Клингзора и Кундри (реплики цветочных дев чувственно-иронической трактовкой напоминают терцет трех дам над лежащим без чувств Тамино). И даже такая снижающая приподнятость романтического персонажа деталь, как обморок, сближает героев Моцарта и Вагнера.

Аналогии с «Волшебной флейтой» можно найти и в образе Клингзора: томимый чувственностью мавр Моностатос в карикатурной форме воплощает те черты, которые в образе Клингзора трактованы Вагнером всерьез. Быть может, в этих параллелях проявляется характерное для немецких романтиков ощущение преемственности классического искусства, а может быть, наоборот,

¹ См. сказки братьев Гримм: «Сказка о том, кто ходил учиться страху» (один из источников образа Зигфрида), «Бедный работник с мельницы и кошечка», «Железный Ганс» и др.

² См.: Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. Пг., 1914, с. 109—110.

это связано с предромантическими чертами в последней опере Моцарта.

Имя Клингзора (Клиншора) встречается и в других средневековых легендах, в частности, о состязании певцов в Вартбурге. Вагнер, помимо черт Клиншора из поэмы Вольфрама (колдуна, соблазнившего чужую жену и оскотенного мстителем мужем, после этого предавшегося магии, державшего в заточении в Замке чудес прекрасных дам и рыцарей короля Артура), наделил своего героя и некоторыми чертами знаменитого рыцаря Круглого стола Гавана, победившего Клиншора и освободившего дам. Удерживаемый страстью, он, вместо дальнейших поисков Граля, остался в Замке чудес.

Есть предположение¹, что у вагнеровского Клингзора был исторический прототип — деятель церкви Оригена из Александрии (начало II в.), переводчик и комментатор библии, оскотенный себя из боязни поддаться соблазнам и отвергнутый католической церковью. Его учение о высшем блаженстве, доступном лишь отрешившись от всех земных благ, полно отголосков восточных религий и перекликается с идеями задуманной Вагнером еще в 1856 году, но так и не осуществленной «буддийской драмы» «Победители». Не случайно с образом Клингзора в вагнеровский «Парсифаль» проникают мотивы восточных легенд (таинственное зеркало — из легенд о Фархаде, цветочные девы — из средневекового «Романа об Александре», также связанного с миром Востока).

В то же время вагнеровский Клингзор — типично романтический герой. Его роль подобна Бертраму в «Роберте-Дьяволе», решившему погубить героя видениями чувственных соблазнов, дьявольской любовью. У Вагнера предшественником Клингзора является Альберих, отрешившись от любви ради власти над Валгаллой и миром (Клингзор изуродовал себя, чтобы попасть в число рыцарей Граля: отвергнутый ими, он стал мечтать о завоевании царства Граля)².

Типично романтический персонаж Амфортас как бы продолжает судьбу Тангейзера — грешника, томимого раскаянием и не находящего исцеления; и грех их аналогичен — упоение чувственной любовью. К этому добавляются черты, свойственные другим вагнеровским героям: подобно Голландцу, Вотану и Тристану, Амфортас мечтает о смерти — вечном покое, избавлении от страданий. Так получает завершение «шопенгауэровская» линия творчества Вагнера. Аналогии с Тристаном из III акта кажутся особенно прямыми³. Амфортаса также терзает двойная рана — телесная и

¹ См.: Kufferath M. «Parsifal» de R. Wagner, p. 157.

² Это, вероятно, первый персонаж, воплотивший излюбленный зарубежной литературой XX в. «комплекс неполноценности». Сам Вагнер не раз возвращался к мысли о параллелизме образов героев тетралогии и «Парсифаля» (см. в кн.: Glaserapp C. F. Das Leben R. Wagners. Leipzig, 1911, Bd 6, S. 71).

³ Об этом упоминает и сам Вагнер в письме 1859 г. (R. Wagner an M. Wesendonk. Berlin, 1904, S. 144).

душевная. Однако отчетливо видны и отличия «Парсифаля» от предыдущих опер Вагнера. «Тристан и Изольда» — гимн любви, и незаживающую рану герою наносит предатель. Незаживающая рана Амфортаса — символ справедливой божьей кары: христианская мораль осуждает любовь Амфортаса¹.

В отличие от других героев «Парсифаля», образ Кундри не имеет прямого прототипа в средневековых легендах. Аналогичную роль играет в поэме Вольфрама Оргелуза («гордая»). Встречается у Вольфрама и имя «Кондри-колдунья», но его носит иной персонаж — отталкивающе уродливая посланница Граля, проклиная Парцивала. Кундри словно обобщила отдельные черты героинь предшествующих опер: Эглантина в «Эврианте», когда-то отвергнутая Адоляром и теперь мстящая ему; Ортруда в «Лоэнгрине», искушающая Эльзу сомнениями; особенно — Венера в «Тангейзере». образу Кундри также свойственны возвышенные порывы Елизаветы и чувственная страсть Изольды.

Помимо названных, есть у Кундри черты и других вагнеровских персонажей. Подобно Тангейзеру, ее раздирают противоречивые стремления — к небу и аду, к идеалу и пороку. Как и многие герои Вагнера, она мечтает о покое и смерти. Волшебный сон Кундри напоминает сон Эрды или Брунгильды; как и они, Кундри наделена вещим знанием, в частности, прошлого. Подобно Сенте или Эльзе, Эрику или Тристану, ее посещают пророческие видения, однако это видения религиозного, мистического характера — ей является Иисус, что связано с использованием мотивов христианских легенд. образу Кундри композитор придал черты Иродиады, рассмеявшейся в лицо отрубленной голове Иоанна Крестителя и с тех пор вечно носящейся во главе адской «черной охоты», — либо вечного жида Агасфера. С другой стороны, включив в «Парсифаль» ряд сцен из либретто неосуществленной оперы 40-х гг. «Иисус из Назарета»², Вагнер сблизил Кундри с Марией Магдалиной. Слезы Кундри как символ морального воскресения — также нередкий мотив христианских легенд, который в свою очередь был заимствован из мифа, эпоса, сказки, отразивших древние народные поверья: Иисус слезами воскресил Лазаря. В образе Кундри есть и мотивы языческих легенд. Ее пробуждение заимствовано из легенды о немецкой весенней богине Остаре³. Выход Кундри в I акте Вагнер сближает с появлением валькирии, мчащейся на воздушном коне. Ее северное имя (Гундриггия, Гундригг) взято из «Эдды».

¹ Своеобразно соотношение этого вагнеровского образа с литературными источниками: к Амфортасу переходит ведущая тема образа Парцивала из поэмы Вольфрама — тема сомнений.

² Сцена у Генесаретского озера из II акта и сцена Тайной вечери из IV (см. Wagner R. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd 11, S. 275—280). Поздний отголосок этого контраста чувственной страсти и христианского отречения — столкновение Саломеи и Иоканаана в драме «Саломея» Уайльда (1892) и в одноименной опере Р. Штрауса (1905).

³ Христианская церковь связала позже образ языческой богини с праздником пасхи (по-немецки — Ostern).

Присущая Кундри двойственность — типичная черта многих персонажей романтической литературы (у Вагнера такие двойственные образы первоначально были воплощены в литературных замыслах: Магдалина в «Иисусе из Назарета», Пракрити в «Победителях»). Тему двойничества немецкие романтики использовали в самых различных целях¹. Происхождение этой темы — древнее, фольклорное. Она особенно свойственна северной мифологии, эпосу, где боги и герои превращаются в зверей (см. «Эдду», «Сагу о Вольсунгах»), а также немецким сказкам (ср. «Король Дроздобород» братьев Гримм). Вагнер раскрывает с ее помощью глубину душевных противоречий, двойственности человеческой натуры. В таком плане тема двойничества получила наиболее яркое воплощение в появившейся почти одновременно с «Парсифалем» повести Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда».

С двойственностью связана вечность существования Кундри — черта, также свойственная романтической литературе, причем не только немецкой². Однако романтики не были первыми в использовании этого принципа «вечных образов»: таким предстает уже Мефистофель во второй части «Фауста» Гёте. Немецкие исследователи вообще видят первый прообраз Кундри в «Фаусте». Вагнер развил то понимание вечно женственного, которое было воплощено Гёте: это собирательный образ женщины, чье существование не имеет ни начала, ни конца³. Есть и еще один мотив, сходный с Гёте: Кундри ищет в объятиях Парсифаля искупления греховных связей, как баядера в объятиях бога приобретает к высокой любви (баллада «Бог и баядера»). При всей многогранности, образ Кундри воплощает типично романтическую раздвоенность, а не реалистическую психологическую сложность характера.

Типично романтическим является в «Парсифале» и развитие образов — не постепенное, а путем взрывов, неожиданных потрясений, которые резко меняют психологию и поступки персонажа (ср. развитие характеров Тангейзера и Венеры, Тристана и Изольды, Зигфрида, Вотана и Брунгильды — в отличие от реалистических принципов развития характеров главных героев в «Мейстер-

¹ В юмористическом плане — в «Озорных годах» Жан-Поля; для сатирического осмеяния современной действительности — в его же «Зибенкезе, адвокате для бедных», в «Золотом горшке» и «Крошке Цахесе» Гофмана; в загадочной, подчас мистической трактовке — в его же «Элекси́ре дьявола», в «Белокуром Экберте» и «Руененберге» Тика; последняя новелла особенно близка в этом плане к «Парсифалю».

² Таковы героиня «Генриха фон Офтердингена» Новалиса, Калиостро в цикле романов о французской революции Дюма-отца или Изаак Лакедам в его же одноименном романе, герои «Трагедии человека» Имре Мадача. В музыке такой прием был применен лишь однажды, почти одновременно с «Парсифалем», — в «Сказках Гофмана» Оффенбаха.

³ Kufferath M. «Parsifal» de R. Wagner, p. 163—165. У Вагнера такая трактовка вечно женственного намечается в образах Венеры и Брунгильды; по существу, «вечным образом» является и Летучий голландец, которого еще Гейне называл «вечным жидом океана».

зингерах»). Как и предшествующим операм Вагнера, «Парсифале» свойственно и четкое разграничение положительных и отрицательных героев, столь характерное для романтизма.

Сценарная драматургия «Парсифаля» обнаруживает много общих принципов как с предшествующими операми Вагнера, так и с немецкой романтической оперой вообще. Среди них наиболее показательны контрастность и статичность внешнего действия.

Поэтика контрастов весьма свойственна романтизму. В «Парсифале» этот принцип используется неоднократно: высочайшие вершины небесного блаженства в конце I акта сменяются адскими безднами черных замыслов в начале II, в свою очередь уступающими место картине цветущего сада, роскошных соблазнов. Причинно связаны полярные настроения финала II акта: герой поднимает возвращенное копьё, свет торжествует — замок Клингзора низвергается в пропасть, на месте цветущего сада — пустыня. Контрастно чередование сцен и в III акте¹.

Другой драматургический принцип, типичный для немецкой романтической оперы и особенно для Вагнера, — статичность, философичность. «Парсифаль» почти столь же бездействен, как самая статичная опера XIX в. — «Тристан». Это достигается рядом приемов. В I и III актах внешних событий нет, размышления преобладают над поступками; лишь взрыв гнева рыцарей против убийцы лебеда и появление Парсифаля нарушают неторопливую смену красочных картин, эпические повествования и воспоминания: противники здесь не только не сталкиваются, но и вообще не встречаются. Но и во II акте, там, где основные антагонисты — Парсифаль и Клингзор — сталкиваются, их поединок длится один миг, а бой Парсифаля с защитниками замка, как уже говорилось, показан лишь отраженно — в восклицаниях цветочных дев. Краткость поединков свойственна всем операм Вагнера, так как ему эти действенные моменты необходимы лишь для понимания слушателем сюжета (композитор обычно не дает их музыкальных обобщений, а переводит действие в другой план или просто прекращает его, опуская занавес).

Гораздо внимательнее Вагнер к статическим моментам, в изобретении которых он неистощим. Прежде всего это «духовные поединки», развернутые весьма широко и нередко предшествующие кратким столкновениям героев. Подмена битв интеллектуальными столкновениями, философскими спорами — типично вагнеровский прием. В этих духовных поединках и заключен центральный конфликт оперы. В них происходит сдвиг в расстановке действующих сил: против героя выступает не его главный враг, а тот, кто находится в его власти. Самую трудную борьбу Парсифаль выдержи-

¹ Аналогичные примеры в предшествующих операх Вагнера: финал I акта — начало II акта «Лознгринга»; две картины I акта «Тангейзера»; финалы I акта «Тристана», II акта «Мейстерзингеров», III акта «Тангейзера».

вает с находящейся под властью Клингзора Кундри, с ним самим он справляется легко¹.

Замедленности внешнего действия способствуют также частые у Вагнера сцены видений — старая традиция романтической оперы. Они выполняют важную драматургическую роль предвосхищения последующих событий²: Парсифалью в садах Клингзора является страждущий Амфортас — и герой осознает свою миссию. Более частный характер имеет видение-воспоминание Кундри о Христе. Видения, как правило, воплощены в рассказах — одной из наиболее излюбленных Вагнером оперных форм. В «Парсифале» рассказы имеются в каждом акте — по три в крайних и два в среднем. Для статично-повествовательного стиля «Парсифаля» характерно, что сцена видений в 1-й картине I акта получает как бы двойную эпическую трактовку, еще более замедляя развитие действия: пророчество о простеце-избавителе не просто возникает в видении Амфортаса, а становится известным из рассказа Гурнеманца.

Статичность усиливается обилием немых сцен. Это также старая традиция немецкой романтической оперы, начиная от спуска Макса в Волчье ущелье в «Волшебном стрелке». В последнем акте «Парсифаля» немой становится даже единственная женская роль — Кундри: ее смирение проявляется в слезах и молчании, как грех — в смехе³.

Той же цели — созданию неспешно развертывающегося действия служат и любимые Вагнером еще в «Тангейзере» (и в традиционной трактовке — в «Риенци») шествия, марши, а также оркестровые интермеццо или антракты, которые рисуют события, происшедшие в промежутках между сценическим действием: два путешествия к Гралю (интермеццо в I и III актах), странствия Парсифаля (антракт к III акту).

В путешествиях к Гралю исследователи находят аналогии с типичными ситуациями народных сказок (странствия через долину смерти) или с классическими традициями (испытания Тамино в пустынях и таинственных переходах в «Волшебной флейте»)⁴. От сказок, возможно, идет и троекратность странствий Парсифаля.

Все эти приемы определяют характерную особенность, присущую в той или иной степени почти всем зрелым вагнеровским операм, — эпичность. К эпическому типу драматургии можно полностью отнести «Золото Рейна» и «Зигфрида», однако широкое использование хора придает статичности «Парсифаля» оттенок ораториальности, не свойственный другим его операм. Кроме того,

¹ Ср. столкновения Лоэнгрин с Эльзой (а не Ортрудой), Зигфрида с Брунгильдой — и краткий эпизод убийства героя Хагеном (в «Лоэнгрине» поединок героя с Тельрамундом еще короче).

² Такая роль сцен видений определилась в «Летучем голландце», «Лоэнгрине», «Тристане», еще раньше в «Обероне».

³ Так переосмысливается романтическая традиция, существовавшая на протяжении целого века: от «Немой лесной девушки» Вебера (1800), «Немой из Портини» Обера (1828) до «Русалки» Дворжака (1900).

⁴ См.: Чешихин В. «Парсифаль», драма-мистерия Рихарда Вагнера. — Русская музыкальная газета, 1899, № 27—28, с. 696.

«Парсифаль» отличает от них — как и от эпических опер других национальных школ — отчетливая связь с мистерией, что подчеркнуто и авторским обозначением *Bühnenweihfestspiel*¹ (ни одна из опер Вагнера не имеет такого определения). Статичность здесь во многом определяется неизменным и за давностью времени ставшим несколько загадочным ритуалом. Отсюда — символика «Парсифаля», не менее важная, чем в «Кольце нибелунга», но не языческая, а христианская. Эта обрядность архаики станет одной из характерных черт некоторых течений искусства XX в. и неожиданно свяжет столь разные имена, как Вагнер и Стравинский.

Черты эпической драматургии своеобразно переплетаются в «Парсифале» с жанровыми признаками других типов опер. Такое переплетение было в «Валькирии» и «Гибели богов», однако в «Парсифале» роль красочных картин значительно больше — эпические принципы являются господствующими среди всех остальных. I акт и 1-я картина II полностью отвечают типу эпической оперы-мистерии, где живописные картины природы неторопливо сменяются столь же красочными описаниями полярно противоположных сфер: священного храма и коварного ада. И герои — типично эпические: старик-повествователь, наивный простачок, страждущий правитель, плетущий козни злодей и подвластные ему силы. Как и в обычных эпических операх, велика роль массовых сцен.

Однако во 2-й картине II акта на первый план выступают особенности лирико-психологической драмы, и это сопровождается появлением на сцене охваченных страстным и мучительным чувством любви героев. Типичная для Вагнера ситуация, знакомая по «Тангейзеру» (1-я картина I акта) или «Лоэнгрину» (1-я картина III акта): непреклонный герой и взволнованная женщина, пытающаяся его удержать, добиться любви, заставить нарушить свой долг, клятву². Введением в эту лирико-психологическую драму служит, как это ни парадоксально для Вагнера, балетно-хоровая сцена, имеющая истоки в жанре французской «большой оперы»³. Но черты эпической мистерии проникают и в любовную сцену — ее важнейшими эпизодами являются два мистических видения.

В III акте — вновь эпос и мистерия: картины природы чередуются с хоровыми храмовыми сценами. Герои психологической драмы теряют присущие им во II акте черты, Парсифаль превращается в эпического героя, образ Кундри приобретает подчеркнуто мистическую окраску, их последняя встреча протекает в духе эпической оперы. Можно сказать, что на протяжении трех актов

¹ Торжественное мистическое сценическое представление (*нем.*).

² Одновременно — это ситуация эпоса, с характерным для него отсутствием представления о течении времени: Кундри была близка с умершей матерью героя, знает о его детстве — и ее влечет к нему любовная страсть (ср. роль Брунгильды по отношению к Зиглинде и ее сыну Зигфриду или ситуацию «Эдипа» — герой женится на своей матери).

³ Это также подчеркивает итоговую роль «Парсифаля» в творчестве Вагнера: здесь ощущаются связи не только с операми 40-х гг., но и с таким ранним, подражательным произведением, как «Риенци».

«Парсифаля» происходит такое же смешение разных типов драматургии (и обусловленная этим различная в разных сценах трактовка образов героев), как в четырех частях тетралогии.

Музыкальная драматургия «Парсифаля» также содержит немало типично романтических черт — от традиционного двоемирия до тяготения к полярности выразительных средств: одновременное использование хроматики и модальности — в гармонии, декламационности и песенности — в вокальной партии, непрерывности развития при общей закругленности сцен и актов — в форме и т. п. Из комплекса проблем музыкальной драматургии рассмотрим лишь некоторые — лейтмотивную систему и оперные формы.

Основу тематизма «Парсифаля», как и всех опер Вагнера начиная с 50-х гг., составляют лейтмотивы. Именно их сопоставление создает основной контраст интонационных сфер, типичный для большинства зрелых вагнеровских опер. Они служат для воплощения двоемирия. Вебер в «Волшебном стрелке» нашел общий принцип музыкального воплощения этих контрастных сфер, который в дальнейшем был использован, развит и детализирован Вагнером. В характеристике «адских сил» (отрицательного начала) подчеркнута гармоническая неустойчивость звучаний, лишенных простоты чувств и национальной определенности, — хроматизмы и уменьшенные септаккорды (см. характеристику веберовского Самуэля, команды Летучего голландца, царства Венеры, Ортруды, нибелунгов). Характеристика «земного», положительного начала основана на оборотах немецкого фольклора, преимущественно трезвучных. У Вагнера эта «трезвучность» особенно явственна, так как многие его темы опираются на жанр лютеранского хора, четырехголосного и, следовательно, трезвучного и гармонически (см. характеристику паломников в «Тангейзере», царства Граля в «Лоэнгрине», мастерзингеров и народа в «Мейстерзингерах» и даже Валгаллы в тетралогии). В «Парсифале» также мир злых сил резко противопоставлен царству Граля, а характеристика Клингзора и Кундри — характеристике Парсифаля, Амфортаса и Гурнеманца. Но есть и существенные особенности в трактовке Вагнером лейтмотивов в «Парсифале». Их по меньшей мере три.

Первая заключается в более обобщенном значении лейтмотивов. В «Парсифале» трудно назвать лейтмотивы конкретных предметов, которых так много в «Кольце нибелунга». Не много в опере лейтмотивов, характеризующих отдельных героев (наиболее значительны лейтмотивы Парсифаля и Клингзора). Зато возрастает количество лейтмотивов отвлеченных понятий (братской трапезы рыцарей Граля, добродетели, веры, пророчества о простеце). Они играют ведущую роль в характеристике царства Граля и лишены абстрактности, присущей подобным мотивам в тетралогии.

Основное место в лейтмотивной системе «Парсифаля» занимают мотивы, обобщающие психологические состояния и эмоциональные

настроения. Они могут характеризовать переживания различных персонажей¹. Нередко один и тот же лейтмотив используется Вагнером для обрисовки сходного душевного состояния даже у противников. Так, мотив отчаяния служит характеристикой и Кундри, и Клингзора в их драматическом духовном поединке II акта. В I акте этот же мотив рисует отчаяние Амфортаса, который не в силах взглянуть на Граля, а во 2-й картине II акта — отчаяние Парсифаля, понявшего смысл страданий Амфортаса. Мотив беспокойства, чаще связанный с образом Кундри, передает также переживания и Парсифаля, и цветочных дев. Один из самых выразительных мотивов оперы, именуемый жалобой Спасителя, принадлежит столько же Христу (диалог Кундри — Парсифаля во II акте)², сколько и Амфортасу (I акт). Другой мотив жалобы относится как к чувствам матери Парсифаля, Херцелайды (во II акте), так и к страданиям рыцарей Граля (оркестровое интермеццо и 2-я картина III акта) и т. д.

Такая обобщенность трактовки лейтмотивов намечалась уже в «Кольце». Однако там мотивы являлись общими чаще для близких персонажей. Полнее этот принцип проявился в «Тристане», но в условиях господства единой интонационной сферы, почти не знающей контрастов. В «Парсифале» же перед Вагнером стояла значительно более сложная задача: сочетать тристановскую обобщенность переходящих от героя к герою лейтмотивов с воплощением в музыке раннеромантической традиции двоемирия. Тематическое единство при контрастности интонационных сфер — особенность «Парсифаля», подчеркивающая его итоговую роль в немецкой опере XIX в.

Вторая особенность трактовки лейтмотивов в «Парсифале», вытекающая из первой, — тесная интонационная взаимосвязь, родство мотивов. Для достижения цели Вагнер пользуется различными средствами: разные мотивы рождаются из общего зерна; один мотив незаметно вырастает из другого, близкого по образному и интонационному складу; один мотив трансформируется в другой, нередко противоположный по характеру (излюбленный принцип Листа):



¹ Вероятно, с этим связано существование различных наименований лейтмотивов «Парсифаля», которые не стали каноническими. Удачнее обобщенные названия: мотив беспокойства (а не скачки, — он не всегда связан с всадниками), мотив безысходности (а не пустыни — это лишь частное его определение), мотив отчаяния (а не Кундри, — он употребляется для характеристики почти всех героев оперы) и т. д.

² Его гармонические обороты напоминают первую арию альты (№ 10) из «Страстей по Матфею» Баха.

16 Assai lento Любовная сцена, II д.

pp

2а Мотив пророчества о простеце, I д., 2-я сц.

2б Мотив безысходности, III д.

2в Мотив Парсифале, III д.

Драматургически важным является рождение из одного интонационного зерна мотивов противоборствующих сил:

3а Мотив трапезы

3б Мотив проклятья

Осуществлению этой взаимосвязи способствует изменчивость, текучесть почти каждого лейтмотива «Парсифаля». Все они — от важных до малозначительных — подвергаются постоянному варьированию. Вариантность изложения тематизма определяется уже в оркестровом вступлении к опере (не случайно оно является самым длинным из всех неконфликтных, несонатных вступлений Вагнера).

Такие примеры можно найти в «Кольце нибелунга», однако там это лишь отдельные штрихи, а в «Парсифале» — уже целостная система: здесь Вагнер достигает совершенного мастерства в тонкой мотивной работе, которая пронизывает всю музыкальную ткань оперы. И в этом отношении «Парсифаль» ближе к изысканному «Тристану» с его гибкими, скользящими, текучими мотивами.

Третья особенность лейтмотивной системы «Парсифаля» — иное, чем в предшествующих произведениях Вагнера, соотношение основных групп лейтмотивов и иной их ладогармонический склад.

Как и в «Кольце нибелунга», в «Парсифале» можно отметить пять комплексов лейтмотивов¹. На первый взгляд традиционно воплощена группа лейтмотивов злых сил — с использованием уменьшенных септаккордов, хроматизмов, диссонансов, тремоло, низких оркестровых тембров. Так, лейтмотив проклятья в «Парсифале» представляет собой лейтмотив Ортруды в обращении, пробуждение Кундри, которую принимают за мертвую, своеобразно сочетает лейтмотивы тетралогии, есть оборот, сходный с лейтмотивом волшебного сна из «Валькирии» и т. п.

Однако и в этой группе мотивов ощущается воздействие новых ладогармонических принципов конца XIX в. Сравним сходные по смыслу и звучанию лейтмотивы Ортруды и Клингзора:



¹ См. подробную классификацию мотивов в кн.: Кенигсберг А. «Кольцо нибелунга» Вагнера. М., 1959, с. 41—53.

Гармонический план лейтмотива Клингзора своеобразен: он проходит через отдаленные тональности, вместо ожидаемого ухом привычного кадансирования — внезапные гармонические повороты, обусловленные логикой движения мелодии.

Примыкающие к группе злых сил лейтмотивы таинственного, загадочного обладают в «Парсифале» теми же характерными особенностями, что и в «Кольце»: отсутствием тональной опоры, гармоническими блужданиями, угловатым движением мелодии, неожиданными скачками. Однако если в тетралогии группу мотивов загадочных сил составляли шлем-невидимка, судьба, волшебный напиток и т. п., то в «Парсифале» здесь неожиданно оказывается лейтмотив пророчества о простеце. Этим определяется его характер — гóлоса судьбы, к нему привлечено внимание слушателя (как к лейтмотиву запрета в «Лоэнгрине»). Но поскольку лейтмотив простеца служит и характеристикой главного положительного героя (ср. с лейтмотивом Зигфрида в «Валькирии»), — такой склад тематизма оказывается необычным для Вагнера. В отличие от традиционных мотивов таинственных сил, застывших и неподвижных, преимущественно оркестровых, лейтмотив пророчества о простеце рождается, «собирается» постепенно, как это свойственно лирическим темам Вагнера¹, а его развитие и трансформация напоминают развитие героических вагнеровских тем:

5а Гурнеманц 1 д., 1-я сц.

Тщет - но все! Ле - карст - во не по -
мо - жет, где толь - ко ми - лость ле - чит!

¹ Ср. рождение темы любовного дуэта Лоэнгрин и Эльзы, темы любви Зигмунда и Зиглинды.



Пожалуй, наиболее традиционным предстает воплощение картин природы. Многие темы прямо ассоциируются с «Валькирией», «Гибелью богов», «Мейстерзингерами»¹. Но и здесь есть существенные различия. В «Кольце» романтическая персонификация природы приводила к созданию единого психологического начала, охватывающего всю тетралогия, сопряжению человеческих чувств с образами природы. Кроме того, картины природы наделялись там не только лирическими состояниями, но и пронизывались героикой. В «Парсифале» же воплощение пейзажей ограничивается сферой светлой лирики, и взаимосвязи комплекса тем природы и комплекса тем героев не происходит. По существу, отсутствует и

¹ Есть даже целые сцены, перекликающиеся с предыдущими операми Вагнера: таковы, например, сцена на берегу источника (III акт) или сцена выхода Амфортаса (I акт), воспоминания Парсифаля о матери (II акт), близкие лесной сцене в «Зигфриде» и отчасти — воспоминаниям о матери умирающего Тристана.

переключки с лирическим комплексом, так как собственно лирических тем в «Парсифале» почти нет.

В контрастном сопоставлении улыбающейся природы и мятущегося человека воскресают раннеромантические традиции Байрона или Берлиоза («Гарольд в Италии»). Возрождением раннеромантических традиций является также редкое для Вагнера обращение в обрисовке природы к жанру балета; и по интонационному складу сцены цветочных дев напоминают лирические романсы Вагнера конца 30-х гг. (на французские тексты).

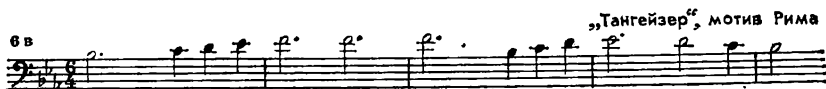
В то же время ограничение лирической сферы оперы почти исключительно чувственными томлениями сближает «Парсифаль» с «Тристаном». Причем «тристановские» обороты возникают не только в любовной сцене Парсифаля и Кундри (кстати, в этом диалоге пряная хроматика звучит и в воспоминаниях Кундри о взгляде Христа, и в скорби Парсифаля о смерти матери), не только в обращении Амфортаса к Кундри в I акте (возможно, отголоске их прежних любовных отношений), но и в оркестровом вступлении к III акту, рисуящем блуждания Парсифаля, в спящей Кундри, а фразы Парсифаля после обморока напоминают вопросы умирающего Тристана. Даже связь с операми 40-х гг. осуществляется как бы через «Тристана»: чувственный мотив грота Венеры, предвосхищающий тристановские любовные томления, воскресает в III акте «Парсифаля», когда Кундри спешит на помощь потерявшему сознание герою. В этой сфере усиливается хроматизация музыкальной ткани.

Наряду с этим обнаруживается тяготение к подчеркнутой диатонике, архаике, средневековым ладам, модальности. Это сказывается прежде всего на складе героических тем.

Типично вагнеровских «тем героя» — с трезвучием, лежащим в основе и гармонического сопровождения, и мелодики, — в «Парсифале» почти нет. Одним из немногих исключений является лейтмотив Парсифаля, вызывающий ассоциации с некоторыми характеристиками героев предыдущих опер Вагнера, а в сцене III акта, также связанной с Парсифалем, можно найти отголоски мотива покаяния из «Тангейзера».

Основное отличие героических мотивов «Парсифаля» — в преобладании гаммообразного мажорного движения равными длительностями в мелодии. Трезвучность сохраняется преимущественно в гармоническом сопровождении. Правда, и такого рода мотивы можно встретить в «Зигфриде» и «Мейстерзингерах», а истоки лейтмотива веры (в его лирическом варианте) обнаруживаются даже в «Тангейзере» и «Лоэнгрине». Однако в «Парсифале» они становятся ведущими, почти полностью вытесняя героические мотивы.





Это придает звучанию в целом более архаический характер, а использование оборотов, типичных для культовой музыки, сообщает архаике церковную окраску, что видно из сравнения лейтмотивов Граля в «Лоэнгрине» и «Парсифале»:





К тому же лейтмотивы, характеризующие царство Граля в «Парсифале», отличаются обилием кадансов (главным образом в I и III актах) — черта, другим операм Вагнера несвойственная.

Таким образом, если при сравнении аналогичных лейтмотивов злых сил в последней опере Вагнера обнаруживалось усложнение гармонического мышления на рубеже XX в., то здесь, наоборот, ощущается уход в архаику, в средневековые¹. Эта тенденция к особому рода простоте, связанная с возрождением модальности, интереса к Баху, Палестрине, старинной органной музыке, является типичной чертой рубежа столетий. Она роднит очень разных композиторов XIX в. Еще более отчетливо тенденция к простоте обнаружится в течениях XX в., возникших после первой мировой войны и противопоставлявших себя романтизму (в манифестах и творчестве французской «Шестерки», в неоклассицизме Стравинского, в «Neue Sachlichkeit» немецких композиторов).

Однако у Вагнера тяготение к простоте проявилось задолго до «Парсифаля» и довольно неожиданно: после «Тристана» — в «Мейстерзингерах». Именно здесь впервые композитор сопоставил романтически субъективную и архаически объективную музыку, хроматику и диатонику, причем эти простота и диатоничность им достигнуты стилизацией протестантского хора². Отсюда ясность мелодии, гармонии (с преобладанием мажорной диатоники), хоровой фактуры, голосоведения, квадратность структуры с подчеркнутыми кадансами — черты, свойственные и обрисовке царства Граля в «Парсифале». Однако если в «Мейстерзингерах» тяготение к простоте заставляет композитора иногда отказываться от ярко индивидуальных моментов и ради стилистического единства жертвовать некоторыми своими завоеваниями, то в «Парсифале» мощная индивидуальность торжествует даже в стилизации.

Оперные формы в «Парсифале» разнообразнее, чем в центральных, наиболее типичных произведениях Вагнера — тетралогии и «Тристане», ибо здесь весьма значительна роль хора. Однако они менее богаты, чем в «Мейстерзингерах», «Лоэнгрине» и даже «Летучем голландце», где имеются также развернутые ансамбли. Ближе всего «Парсифаль» к «Тангейзеру»: в этих операх в равной мере использованы монологи и диалоги, хоровые и балетные сцены, оркестровые эпизоды. Но в «Парсифале» уже нет трафаретности в развитии форм: они получают типично вагнеровскую

¹ См. об истоках лейтмотива добродетели в кн.: Kufferath M. «Parsifal» de Wagner, p. 219—221, 267—268.

² См.: Виеру Н. Опера Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». М., 1972, с. 44—48 и др.

трактовку — аналогично тетралогии, «Тристану» или «Мейстерзингерам». Так и в этом отношении «Парсифаль» подводит итог почти полувековому развитию немецкого музыкального романтизма, объединяя черты опер 40-х гг. и центральных сочинений Вагнера.

От опер 40-х гг. идет большое внимание к вокальному началу¹. В «Парсифале» в каждом акте есть эпизоды, где это начало играет ведущую роль. Одни из них декламационны (рассказ Гурнеманца о Кундри, жалобы Амфортаса в I и III актах, диалоги Клингзора и Кундри, Кундри и Парсифаля, рассказ Парсифаля о странствиях, его отчаяние при известии о бедствиях рыцарей Граля, заключительный монолог). Другие — более напевны, среди них хоры (сбор рыцарей Граля и сцена трапезы в I акте, обольщения цветочных дев во II) и центральные эпизоды-ариозо диалогов II акта (Клингзора о своем бессилии, Кундри о матери Парсифаля).

Таким образом, из двух контрастных завоеваний романтизма на пути обновления вокальной партии оперы — песенности и декламационности — Вагнер прибегает только ко второму. И это свойственно всем его операм на легендарные сюжеты — песенность в них воспринимается как исключение. Быть может, в этом есть определенная закономерность, и не случайно единственная зрелая опера Вагнера, где песенность является равноправным средством характеристики, — «Мейстерзингеры» — написана на иной сюжет, с большим вниманием к быту. Тут можно усмотреть традицию немецкого романтизма, ибо то же обнаруживается и при сравнении двух опер Вебера.

Сольные и дуэтные сцены «Парсифаля» — рассказы, монологи, диалоги — аналогичны таковым во всех зрелых операх Вагнера. Причем размеры их, как в «Кольце» или «Тристане», колоссальны. Течение монологических и диалогических сцен, как обычно у Вагнера, прерывают реплики других героев и хора.

Хору композитор придает в «Парсифале» важное драматургическое значение: он занимает ведущее положение в финальных картинах I и III актов (сцены в замке Граля), а также в большом начальном эпизоде 2-й картины II акта (сцена с цветочными девами). Однако при обилии хоровых сцен роль их в «Парсифале» иная, чем в операх 40-х гг. и в «Мейстерзингерах»: при большом количестве участников назвать их народными здесь можно лишь с натяжкой. Отмеченная выше ораториальная трактовка хора связывает «Парсифаль» с «Тангейзером» и «Лоэнгрином».

Необычным является звучание хоровых сцен «Парсифаля». Одновременно используются три хора, расположенные на разных уровнях сцены (в I и III актах), или свободно сочетаются сольные и хоровые группы (во II). Двух- и многохорные композиции встречались у Вагнера и раньше (в III акте «Летучего голландца», в «Мейстерзингерах»). Однако в сценах в замке Граля композитор

¹ К. Вёрнер даже утверждает, что в «Парсифале» впервые после «Лоэнгрина» возрождается настоящее бельканто (см.: Сов. музыка, 1959, № 11, с. 180).

использовал не полифонию контрастов, а «полифонию пространства», давнюю традицию итальянской церковной музыки. Первый зародыш такой «пространственной полифонии» у Вагнера — в «Братской трапезе апостолов», близкой по содержанию к сценам Граля. Возникают ассоциации с многохорными композициями финальной сцены на небесах в «Фаусте» Гёте (что отчасти воплощено в финале Сцен из «Фауста» Шумана).

В хоровых сценах нашла отражение баховская и добаховская полифония, с характерными секвенциями и мощными, воинственными мужскими унисонами при фигурированном оркестровом сопровождении. В предыдущих операх полифония интересовала Вагнера мало, за исключением «Мейстерзингеров». В «Парсифале» же к многочисленным хоровым сценам такого рода добавляются еще оркестровые эпизоды, возрождающие приемы полифонического письма: вступление к III акту напоминает Баха, последний эпизод интермеццо I акта — начало Реквиема Моцарта.

В то же время в хорах «Парсифаля» проявляются и давние традиции романтической оперы. Таков идущий еще от Мейербергера и использованный в «Летучем голландце» и «Тангейзере» прием чередования мужских и женских хоров: в I акте — только мужской хор и хор мальчиков, во II — только женский и в III — снова только мужской и детский.

От опер Вагнера 40-х гг. идет и свободная трактовка хора как большого ансамбля с переключками голосов, перебивающими друг друга отдельными репликами. Этот прием рисует такие чувства, как гнев, изумление, ужас (возмущение рыцарей Граля убийством лебедя в I акте, изумление цветочных дев при виде героя во II, гнев рыцарей против Амфортаса в III).

В трактовке хора «Парсифаль» ближе всего к самой далекой от него по сюжету, идейному содержанию и стилю опере — «Мейстерзингерам», в которых хор также предстает в виде больших полифонических массивов, мужских унисонов и свободных переключек отдельных групп; сходны даже венчающие оперы торжественные хоровые финалы (первый образец такого рода — в «Тангейзере»).

Отчасти сходен с «Мейстерзингерами» и круг бытовых жанров, на которые опирается Вагнер в «Парсифале». Принципы «обобщения через жанр» (Асафьев) сложились у композитора уже в «Летучем голландце» и в «Тангейзере»; круг этот весьма ограничен: марш, трубная фанфара, реже хорал и еще реже песня. Последняя не встречается в «Парсифале», и это коренным образом отличает его от «Мейстерзингеров». Однако только в «Мейстерзингерах» (последняя картина) и «Парсифале» (сцена цветочных дев) используется, казалось бы, чуждый Вагнеру чересчур бытовой, «низкий» жанр вальса! ¹

¹ Если марш связывает Вагнера с традициями Бетховена, хорал — с еще более старыми традициями Баха, то песня и вальс — с более поздней романтической традицией, ведущей начало от первой оперы Вебера.

Подобно принципам лейтмотивизма, окончательно утвердившимся в операх Вагнера после «Лоэнгрина», устойчивой остается и его трактовка форм крупных сцен, актов и оперы в целом¹. Вагнер стремится к непрерывности развития на протяжении всего акта, отмеченные им сцены непосредственно переходят одна в другую. Однако внутри непрерывно развивающихся сцен — что также типично для Вагнера — можно найти эпизоды, сравнительно завершенные по форме. Таковы написанные в трехчастной форме выход Амфортаса (реприза сокращена и звучит в оркестре), ариозо Клингзора, бой Парсифаля с защитниками замка, оркестровое интермеццо в III акте. Гораздо реже встречается двухчастная форма (эпизод отчаяния Амфортаса в III акте). Весьма характерна строфическая форма, получившая средневековое обозначение «бар»: таковы рассказ Гурнеманца о постройке Граля (две строфы образуют мотивы Граля, а припев — мотивы царства Клингзора), рассказ Кундри о матери Парсифаля (бар с кодой), оркестровое вступление к III акту (бар с репризой, строфы — мотив безысходности, припев — мотив пророчества о простеце), хор-шествие рыцарей с громом Титуреля.

Уже это перечисление свидетельствует о том, что и здесь, как во всех операх после «Лоэнгрина», излюбленными вагнеровскими формами остаются не двухчастная или сонатная, чаще привлекавшие его современников, а трехчастная и строфическая. Такой выбор форм не случаен: благодаря этому осуществляется присущее Вагнеру сочетание сквозного развития со стремлением к закругленности, завершенности целого. Особенно отчетливо это проявляется в построении более крупных сцен, где обычно использованы формы рондо, концентрические, с обрамлением: рондальность, трехчастность, обрамление — характерные принципы формообразования в этических операх композиторов разных национальных школ.

Пример этому — три важнейшие сцены «Парсифаля», воплощающие три основные образные сферы оперы: Граль, злые силы, природу. Это типичные вагнеровские крупные формы, имеющие многочисленные аналогии в «Кольце нибелунга» («Шелест леса», «Полет валькирий»).

Началом сцены Граля служит переход ко 2-й картине I акта, где впервые возникает лейтмотив благовеста. Он является рефреном рондо, объединяющим шествие Парсифаля и Гурнеманца к замку, перемену декораций и сбор рыцарей Граля; контрастные эпизоды, сохраняя характер шествия, строятся на развитии скорбной и патетической темы жалобы. Стройность формы подчеркивается тем, что все проведения рефрена трехчастны, а эпизоды — строфичны.

¹ Типичные для Вагнера принципы формообразования были впервые сформулированы А. Лоренцом (Lorenz A. *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*. Berlin, Bd 1—4). «Парсифалю» посвящен том 4 (1933). Общие принципы анализа Лоренца использованы в настоящей статье, хотя определения отдельных форм не всегда совпадают.

Это рондо подводит к центральному эпизоду картины, написанному в более свободной форме, — диалогу Титуреля и Амфортаса и жалобе Амфортаса. Их форму можно обозначить как концентрическую, причем границы разделов, что нередко у Вагнера, отмечены лишь повторением одинаковых мотивов. Третий, также центральный эпизод 2-й картины I акта — трапеза рыцарей Граля. Эта наиболее цельная сцена оперы отличается яркостью тематизма, красочностью использования хора и оркестра и стройностью формы.

Завершает картину небольшой, преимущественно оркестровый эпизод, основанный на возвращении тем, прозвучавших в начале, но в сжатом изложении, что характерно для вагнеровских реприз. К тому же эти темы повторяются в обратном порядке, прямо отражая сценические события и способствуя вместе с тем закругленности формы: 2-я картина I акта приобретает законченную концентрическую форму с двумя центральными эпизодами. Стройность ее архитектоники создается не только типично вагнеровским обрамлением, но и продуманным повторением заключающих эпизоды мотивов: каждый из четырех эпизодов заканчивается мотивом добродетели, а второй и четвертый, кроме того, — мотивом пророчества о простеце.

Велика роль этой картины и в архитектонике всей оперы. Отголоски сцены трапезы и страданий Амфортаса возникают в центральном эпизоде II акта — в видении Парсифаля. От этой картины протягиваются арки и к оркестровому вступлению, и к финалу. Сходство начала и конца — излюбленный прием Вагнера еще в операх 40-х гг. и тетралогии; репризность можно обнаружить и в III акте «Тристана». Последняя картина «Парсифаля» является отражением 2-й картины I акта (ситуация и место действия); добавлены лишь шествие с гробом Титуреля и монолог Парсифаля. Однако общий склад последней картины значительно более скорбный и мрачный: мотив благовеста звучит в миноре, его дополняет мотив безысходности; обилие хроматизмов, отсутствие тем Граля — все это приводит к отсутствию контрастов внутри сцены. Зато грандиозным контрастом звучит мажорный финал, не омраченный ни скорбными темами, ни минорными тональностями. В связи с этим во 2-й картине III акта использованы, в отличие от I, не рондо и формы с обрамлением, а строфическая — это свободный бар с репризой.

Те же типично вагнеровские принципы построения присущи сцене-диалогу Клингзора и Кундри (1-я картина II акта). Она написана в форме рондо, где рефрен (характеристика Клингзора) — комплекс мотивов злых сил (проклятья, Клингзора, отчаяния), незаметно переходящих один в другой или сочетающихся в одновременности. Подобно сцене Граля, и эта сцена имеет арку — она обрамляет II акт: в финале возвращаются темы, тональность (h) и форма (рондо) 1-й картины, но теперь роль рефрена играет мотив отчаяния.

Излюбленная Вагнером форма рондо служит в «Парсифале» и для воплощения образов природы. Такова сцена у источника из

1-й картины III акта. Однако здесь форма рондо трактована несколько иначе: в отличие от предыдущих, в ней почти нет контрастов (лишь искаженный, смятенный мотив трапезы — господствует светлое, умиротворенное, возвышенное настроение, созерцание чудес природы и слияние человека с ней. Этот характер определяется многократно повторяющейся и варьирующейся темой природы — необычной для Вагнера, лишенной изобразительных моментов.

В отличие от двух разобранных картин, сцена у источника не имеет прямых аналогий в других актах. Хотя образы природы возникают в «Парсифале» неоднократно (в 1-й картине I акта — выход и уход Амфортаса, эпизод с убитым лебедем; в 1-й картине III акта — сцена пробуждения Кундри Гурнеманцем), однако музыкальные темы там использованы иные, более сходные с темами природы в предыдущих операх Вагнера. Лишь первое обращение Гурнеманца к Парсифалю в I акте несколько напоминает основную тему сцены у источника.

В построении актов и оперы в целом обнаруживаются черты, присущие всем зрелым произведениям Вагнера. Еще в «Летучем голландце» он пришел к трехактному делению оперы; излюбленное композитором деление каждого акта на три сцены также присуще «Парсифалю». Правда, внешне этому противоречит смена декораций, разделяющая каждый акт на две картины. Однако по существу в них три обычные сцены: в крайних актах 1-е картины распадается на две сцены (2-я — появление Парсифаля), в центральном — две сцены во 2-й картине.

В чередовании актов сказывается типичная для Вагнера продуманность архитектоники, стремление к закругленности, концентричности формы всей оперы. I и III акты подобны: в 1-й и 2-й сценах действие происходит в лесу, среди главных действующих лиц — Гурнеманц, Кундри, Парсифаль; третья сцена разворачивается в замке Граля и ее главный герой — Амфортас; в центре актов — появление Парсифаля (его тема играет роль рефрена рондо), его обморок и помощь Кундри. Однако в I акте преобладает свет, а в III — мрак. II акт играет роль контрастной середины этой сложной трехчастной формы; он, в свою очередь, также трехчастен. По краям — сцены Клингзора и Кундри (форма рондо), в центре — два эпизода обольщения героя: цветочными девами (трехчастная концентрическая форма с рефреном — мотивом Парсифаля) и Кундри (бар с кодой). Но при общей контрастности по отношению к крайним актам во II есть и сходство с ними: в центре его — также появление Парсифаля, чья тема играет роль рефрена.

«Парсифаль» — явление двойственное, как и все творчество Вагнера. При чуждой нам во многом общей идейной направленности, обусловленной воздействием реакционного романтизма (и в частности присущего ему церковного, мистического элемента), последняя опера Вагнера ценна глубиной воплощения психологических раздумий, общечеловеческих чувств и переживаний, заключенных в стройную, подлинно художественную форму.

АНТИЧНАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ ЛАДА

Древнегреческая теория музыки, отразившая многие явления современной ей художественной практики, зафиксировала своеобразную ладово-функциональную теорию¹. Ее исследование может оказать помощь в выявлении особенностей античного музыкального мышления.

Изучение этой теории, имеющее достаточно бурную, почти трех-вековую историю, шло двумя путями: разгадка теории «тесиса и дюнамиса» и выявление тоники системы. Интерес к ней стал проявляться с тех пор, как И. Уоллес опубликовал таблицы Птолемея². Но наиболее крупные споры по этому вопросу разгорелись в исследовательских кругах, начиная с середины XIX в. В этом решающую роль сыграл Р. Вестфаль. Он рассматривал терминологию теории «тесиса и дюнамиса» с точки зрения платоновской концепции. Приводя свидетельством диалог философа «Кратил», Р. Вестфаль писал, что *κατὰ φύσιν* («по природе») и *κατὰ θέσιν* («по положению») — противоположности, определяющие «естественное» и «искусственное» (*ἡ φύσις* — природа, естество; *ἡ θεσις* — расстановка, размещение, распределение, местоположение, позиция). А так как, по его мнению, наиболее «распространенной» в Древней Греции была «дорийская гармония», воспринимавшаяся как наиболее естественная, то исследователь считал, что звуки этого лада «обозначались по природе», а звуки других ладов, «производных» от дорийского, «по положению»³. По Р. Вестфалю звуки «полной неизменной системы» имели свои общеизвестные названия только в дорийском ладу, что и называлось «тетической номенклатурой», а трансформация лада вела к изменению названий звука по «динамической номенклатуре». Например, гипата дорийского лада Ε («тетическая номенклатура»), но гипата фригийского лада D, гипата лидийского C («динамическая номенклатура») ⁴ и т. д. С точки зрения Р. Вестфалья, это была характеристика звука «по гармонической функции», аналогично

¹ Под термином «функциональность» здесь понимается эволюционирующая логическая взаимосвязь составных элементов музыкальной системы и особенности сопряжения звуков единого художественного комплекса.

² Wallis J. Claudii Ptolemaei Harmonicorum libri III. Oxon., 1682.

³ Westphal R. Griechische Harmonik und Melopöie. Leipzig, 1886, S. 176—177.

⁴ Вестфаль Р. Отношение современной музыки к греческому искусству. — Русский вестник, 1883, № 8, с. 630.

определениям «тоники», «доминанта» и т. д.¹ Исследователь пошел еще дальше, утверждая, что «тетические звуки имеют отношение к обертонам современной акустики»². На основании этого он создал схему, базой которой послужила обертоновая теория.

Взгляды Р. Вестфalia часто подвергались критике, в частности, П. Саккелариусом и А. Циглером³. Негативную оценку выводам Р. Вестфalia дал и Г. Рима⁴, на позициях которого стояли В. И. Петр и А. Ф. Самойлов⁵. Р. Уиннингтон-Ингрэм считает, что «смысл двух терминов «по позиции» и «по функции» является результатом развития античной системы от одной до двух октав, так как прослабманоменос (нижний звук) одного двухоктавного цикла начинается другой в качестве нэты верхнего тетрахорда⁶. А. С. Оголевец для определения «дюнамиса» звука строит квинтовый ряд от *fis* до *des* с центром *C* и создает теорию, смысл которой заключен в следующем: чем дальше звук отстоит от центра, тем большая энергия накапливается в нем. Только в таком случае, по его мнению, можно говорить о восстановлении понятия «дюнамис» в теории древних греков, отличавшегося от «тесиса» местоположением звука в ладе⁷. Э. Хендерсон трактует положение о «тесисе» и «дюнамисе» либо как названия звуков с их серийным порядком в системе (тесис), либо как отображение их функций (дюнамис). Исследовательница, принимая во внимание феномен существования подвижных и неподвижных звуков тетрахорда, считает, что, например, нэта «разделенных» динамически обозначает неподвижную квинту от меса и не может быть точно выражена тесисом, но динамическая нэта «разделенных»⁸, при изменении тональности на тон выше, перемещается на более высокую позицию⁹. Т. Рейнак

¹ Westphal R. Griechische Harmonik und Melopöie, S. 140.

² Ibid., S. 155—159. Мысль о том, что античность знала феномен обертонов, была высказана не только Р. Вестфалем (см. например: Gevaert F. A., Vollgraff J. Ch. Les problèmes musicaux d'Aristote. Gand, 1903, p. 119, 153).

³ Sakkellarios P. D. Die musikalische Jugendbildung in griechischen Alterthume nebst einer Revision der Ptolemaischen Onomasia kata Thesin und kata Dynamin. Athen, Verl., 1885; Ziegler A. Untersuchungen auf dem Gebiete der Musik der Griechen. Lissa, 1886.

⁴ Рима Г. Музыкальный словарь. М., 1896, с. 401—402.

⁵ Петр В. И. О мелодическом складе арийской песни. Спб., 1899, с. 22; Самойлов А. Алиппиевы ряды древнегреческого музыкального письма. — Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете, 1920, с. 30, вып. 4.

⁶ Winnington-Ingram R. P. Mode in ancient Greek music. Cambridge, 1936, p. 194. (Схему строения «полной неизменной системы» см. на с. 212 данной статьи.)

⁷ Оголевец А. С. Основы гармонического языка. М.: JL, 1947, с. 5—8, 92.

⁸ $\nu\eta\tau\eta$ διεξενγυμένων — соединение существительного единственного числа в именительном падеже с прилагательным множественного числа в родительном падеже, что при переводе дает «нэта разделенных». Определения «соединенные» и «разделенные» применяют в статье в двух случаях: в названиях тетрахордов («тетрахорд соединенных», «тетрахорд разделенных») и в названиях типов их связи, систем («соединенные тетрахорды», «разделенные тетрахорды»).

⁹ Henderson I. Ancient Greek music. Ancient and Oriental music. Oxford: ed. by E. Wellesz, 1957, p. 353—354 (New Oxford History of music, v. 1).

утверждает, что все названия звуков неизменной системы не выражают их абсолютной высоты, а определяют функцию (подобно Т, D, S)¹. Г. Хусманн своей трактовкой теории «тесиса и дюнамиса» приближает ее к практике инструментального музицирования².

История выявления тоники античной системы также достаточно интересна. Известные филологи XIX в., занимавшиеся изучением древнегреческой музыки, Ф. Беллерман и А. Бек считали тониковой античного звукоряда прослабаноменос, находившийся на октавном расстоянии от меса³. Р. Вестфаль был убежден, что роль тоники выполняла меса⁴. Того же мнения был и Х. Риман⁵. Вначале к мнению Р. Вестфаля присоединился и Ф. Геварт⁶, но впоследствии он отказался от такого взгляда⁷. К. Штумпф предпочитал раннюю точку зрения Ф. Геварта⁸. М. Эммануэль считал, что «античное искусство не имеет определенной тоники. Каждый звукоряд имеет главную ступень, которую можно назвать основной лада, но она не должна смешиваться с тониковой»⁹. Правда, роль главной ступени он отдавал то месе, то гипате, применяя к ним термины «тоника», «псевдодоминанта» и т. д., в конце же концов свел все к следующему метафизическому утверждению: «Меса фактически не может являться центром общей системы только потому, что занимает центральное место. Она является центральным источником, некоторым видом очага, откуда постоянно испускает лучи»¹⁰. П. Монфорд писал, что тональным центром была меса¹¹. Г. Макран думал, что каждая октава имеет свою месу, являющуюся для нее тониковой, а значительность ее тонического смысла зависит от положения этой меса: вверху или внизу звукоряда¹². В. Петр, следуя мнению большинства западных исследователей, тониковой считал месу¹³. Д. Монро придерживался такого же взгляда, но с оговоркой: «Относительно того, как проявлялся тонический характер меса... мы можем только догадываться»¹⁴. Гегемонию меса признавал и К. Закс¹⁵. М. Гернсей утверждал, что древ-

¹ Reinach Th. La musique Grecque. Paris, 1926, p. 12.

² Husmann H. Grundlagen der Antiken und Orientalischen Musikkultur. Berlin, 1961, S. 69.

³ Boeck A. De metris Pindari. Leipzig, 1811; Bellerman L. F. Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Berlin, 1847, S. 43.

⁴ Westphal R. Griechische Harmonik und Melopöie, S. 127, 161, 163.

⁵ Riemann H. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig, 1919, Bd 1, T. 1, S. 198.

⁶ Gevaert F. A. Histoire et theorie de la musique de l'antiquité. Gand, 1875, v. 1, p. 137—138.

⁷ Gevaert F. A., Vollgraff L. C. Les problèmes musicaux d'Aristote, p. 194—200.

⁸ Stumpf K. Die pseudo-Aristotele Problem über die Musik. Berlin, 1897, p. 46—47.

⁹ Emmanuel M. Histoire de la langue musicale. Antiquité. Paris, 1911, p. 80.

¹⁰ Emmanuel M. «Grèce»-Encyclopedie de la musique et dictionnaire de la Conservatoire. Paris, 1913, 1^{ère} partie, t. 1, p. 452.

¹¹ Monford P. New chapters in Greek Literature. London, 1906, ser. 2, p. 167.

¹² Macran H. The harmonics of Aristoxenus. Oxford, 1902.

¹³ Петр В. И. О мелодическом складе арийской песни, с. 24.

¹⁴ Monro D. The modes of Ancient Greek music. Oxford, 1894, p. 44.

¹⁵ Закс К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков. — В кн.: Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937.

негреческий тетрахорд не мог иметь ни тоники, ни то-нальности¹. Т. Рейнак принимает за тонику античного зву-коряда меса, а доминантой считает гипату. Центральное положение меса он объясняет так: «В античных мелодиях, как и во многих наших народных песнях, заключенных в рамки октавы, мелодический рисунок вращается вокруг тоники как центра и имеет своими полюсами доминанту и ее ответ»² (то есть S.—E. Г.). Р. Уиннингтон-Ингрэм считает, что в «грече-ской теории нет термина, который бы соответствовал современному понятию «тоника» или наводил бы на мысль об иерархической зна-чимости нот звукоряда»³, то есть ставит под сомнение отражение в древнегреческой литературе смысловой зависимости между зву-ками лада. После анализа музыкальных памятников Р. Уиннингтон-Ингрэм заявляет, что они не подтверждают мысль о том, что меса являлась тоникой во всех ладах⁴. Р. И. Грубер характеризует меса как «тонический упор в центре звукоряда»⁵, «своего рода стер-жень, вокруг которого то сверху, то снизу „вьется“ мелодия»⁶. М. Фогель говорит только о том, что в древнегреческой музыкаль-ной практике меса была важнейшим звуком неизменной системы⁷. М. Дабо-Перанич заключает, что «греки оценивали тонику (самый низкий тон лада) так же, как и мы — как главный, решающий и „доминирующий“ звук в ладу»⁸. Р. Таннер приходит к выводу, что меса являлась доминантой, а нэта — тоникой⁹. Дж. Марци назы-вает меса «финальной нотой тетрахорда»¹⁰.

Как видно из этого небольшого экскурса, Р. Вестфаль, К. Штумпф, Х. Риман, Г. Макран, В. Петр, Д. Монро, К. Закс, Т. Рейнак и Р. Грубер были уверены, что тоникой древнегреческого звукоряда являлась меса. О просламбаноменосе как тонике гово-рили Ф. Беллерман и А. Бек, о нэте — Р. Таннер. Но лишь очень немногие из них приравнивали смысл просламбаноменоса, меса и нэты к тому, что современное музыкознание понимает под терми-ном «тоника». Для выводов же большинства исследователей, обра-щавшихся к этому вопросу, характерна неопределенность. С пол-ным правом такую же оценку можно дать и выводам по изучению теории «тесиса и дюнамиса». Ошибка большинства исследователей

¹ Guernsey M. The role of consonance and dissonance in music. — The Ame-rican journal of psychology, 1928, Apr., vol. 40, N 2, p. 199.

² Reïnach Th. La musique Grecque, p. 42.

³ Winnington-Ingram R. P. Mode in Ancient Greek music, p. 4.

⁴ Ibid. p. 46.

⁵ Грубер Р. И. Вступительная статья. — В кн.: Музыкальная культура древ-него мира. Л., 1937, с. 32.

⁶ Грубер Р. И. Всеобщая история музыки., М., 1960, т. I, с. 116.

⁷ Vogel M. Harmonikale Deutung eines pythagoreischen Spruches. — Colloquium Amicorum, J. Schmidt — Görg zum 70. Geburtstag/Hrsg. S. Kross und H. Schmidt. Bonn, 1967, S. 381—382; его же: Die Enharmonik der Griechen. Düsseldorf, 1963, Bd 1, S. 56.

⁸ Dabo-Peranic M. Les harmonies grecques classiques, ces inconnues. Paris, 1959, p. 217.

⁹ Tanner R. La musique Antique Grecque. Paris, 1961, p. 29.

¹⁰ Marzi G. Simfonia ed eterofonia nella theoria musicale classica. — Vichiana, 1966, 3, fasc. 4, p. 29.

заклучалась в стремлении определить функционально главенствующий звук для всех периодов древнегреческой музыкальной цивилизации. Но она, как и всякая другая, не может рассматриваться в статичном, застывшем ракурсе. Ведь эта цивилизация проходила сложный динамичный путь развития. Выявление же одного феномена, справедливого для всех этапов, не учитывает историческую эволюцию музыкального мышления. Желание во что бы то ни стало определить тонику совершенной системы, которая соответствовала бы сразу всем стадиям развития античного сознания, не имеет научной основы и противоречит принципу историзма мышления. Эволюция античного музыкального мышления должна была привести и к изменению функциональных особенностей практики искусства. Следовательно, невозможно думать, что функциональные нормы оставались неизменными. Поэтому задача нахождения «всевременной» тоники абсурдна и не способствует пониманию логики процесса развития ладовой практики.

Но это лишь одна негативная сторона в направленности исследовательской работы. Другая связана с пониманием «полной неизменной системы» как цельного и единого ладового комплекса. Самый тщательный анализ музыкально-теоретических первоисточников не может показать, что «полная неизменная система» (σύνθετος ἀμετάβολος) являлась единой ладовой организацией,

подчиненной общему функциональному принципу. Эта система — своеобразный синтез вокальных и инструментальных диапазонов, используемых на определенном историческом этапе античной художественной практики. Со значительными оговорками эту систему можно сравнить со звукорядом, иногда излагаемым в современных учебниках теории музыки: от *ля* субконтроктавы до *ля* 5-й октавы. По всем данным, древнегреческая система была именно таким теоретическим звукорядом, отражавшим нормы «диапазонной практики» (необходимо помнить, что большинство древнегреческих трактатов по музыке использовалось в древности как учебные пособия). Она включала в себя далеко не все интервальные единицы, звучавшие в античном музыкальном быту; например, в ней совершенно отсутствуют интервалы меньше полутона¹. Такая особенность системы еще раз указывает на то, что она не может рассматриваться как полная ладовая модель. Канонизации системы в значительной степени способствовала звукорядная общность между ее отрезками и ладовыми образованиями некоторых периодов древнегреческого музыкального искусства. Однако если функциональные нормы музыкальной практики систематически видоизменялись, то теоретическая система в этом отношении была на протяжении значительных исторических периодов статичной. Поэтому и определение функциональной специфики ладовой практики античности должно основываться на совершенно иных мето-

¹ Подробное изложение материала, связанного с акустическими разновидностями интервалов античной музыкальной практики, см. в ст.: Герцман Е. Принципы организации «пикнических» и «апикнических» структур. — В кн.: Вопросы музыковедения: Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1973, вып. 2, с. 6—26.

логических принципах. И здесь помощь теории «тесиса и дюнамиса» трудно переоценить.

Сложность изучения этой теории обуславливается тем, что развитие художественного сознания Древней Греции привело к утрате многих функциональных закономерностей ранних периодов античного музыкального искусства. Уже Псевдо-Плутарх с сожалением констатирует: «Очевидно, теперь уже больше не представляется возможным правильное определение гармонических родов

(γενῶν), интервалов (διαστημάτων), систем (συστημάτων), звуков (φθόγγων), тональностей (τόνων) и переменных систем (μεταβόλων συστημάτων), ... ибо и хроматический род, и энгармонический, некогда имевшие особое законченное значение (δύναμιν), благодаря чему выявлялся мелодический характер, теперь забыты» (Псевдо-Плутарх 33)¹. Иначе говоря, изменение ладового сознания, в результате чего перестали применяться хроматическое и энгармоническое наклонения, а также трансформировались и другие нормы музыкальной практики, вызвало утрату древнегреческим музыкознанием их смысловых значений. Но на смену отжившим явлениям приходили новые, функциональный смысл которых фиксировался в науке иного периода. В этом суть данного эволюционного процесса.

Вышеизложенные соображения приводят к мысли о необходимости поэтапного изучения функциональных особенностей античного ладового мышления. Имеющиеся свидетельства позволяют считать, что древнегреческое музыкальное искусство в период тетрахордно-ладового мышления прошло несколько этапов: первый — моноладовый, когда использовался только тетрахорд диатоники² (снизу вверх: $\frac{1}{2}$ т., 1 т., 1 т.); второй — родовой (от γένος — род), характеризовавшийся применением тетрахордных «родов» с различными акустическими единицами (в том числе и меньшими

¹ Трактат Псевдо-Плутарха «О музыке» (Περὶ μουσικῆς) переведен по изд.: Plutarque. De la musique, texte traduction commentaire précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce Antique, par F. Lasserre. Lausanne, 1954. Как принято при цитировании античной литературы, ссылки на первоисточники снабжены цифрами: римская указывает книгу, арабская — ее параграф; если приводится только арабская цифра, значит подразделение на книги в данном источнике нет. При ссылках на три книги трактата Аристоксена пользуемся традицией указывать страницы мейбомовского издания (Meibomius M. Antiquae musicae auctores septem. Amstelodami 1652, vol. I), ставшего классическим. В связи с тем, что в статье цитируются лишь по одному произведению каждого из античных авторов, названия трактатов при ссылках опущены и дано лишь имя автора. Наименования же трактатов находятся в подстрочных примечаниях вместе с указанием издания, по которому выполнен перевод. Перевод музыкально-теоретических источников (кроме особо оговоренного) выполнен автором настоящей статьи. При изложении переводов в квадратные скобки заключены слова, отсутствующие в оригинале, но необходимые при переводе. В угловые скобки помещаются издательские вставки либо слова, выпущенные в рукописях. Многозначность древнегреческих специальных терминов и влияние качества переводов на объективность выводов по изучаемой проблеме заставляют наиболее важные для трактовки текстов термины, фразы и отрывки текстов приводить на языке подлинника.

² Все специальные термины применяются нами только в их античном значении.

полутона) — диатонических, хроматических и энгармонического; третий — полиладовый¹. Данная статья посвящается выявлению функциональных закономерностей, зафиксированных в теории «тесиса и дюнамиса», отразившей первый из указанных периодов.

Что же понимала античная музыковедческая мысль под терминами «дюнамис» и «тесис»?

Особый интерес для понимания «дюнамиса» представляет фрагмент Клеонида: «„Дюнамис“ — это значение (τάξις) звука в системе, или „дюнамис“ — это значение звука, по которому мы узнаем [роль] каждого из звуков» (Клеонид 14)². Термин *τάξις* в данном контексте выступает не в значении «порядок», «строй», а как «значение», «смысл» (буквально «должность», «роль»). В таком смысле этот термин также достаточно часто использовался в древнегреческой литературе³. При анализе термина «дюнамис» следует помнить, что античная музыкально-теоретическая мысль обозначала им не отличия высоких и низких звуков, а явления более глубокого смысла, говоря же современным языком, — функциональные. Об этом недвусмысленно говорит Порфирий (I 1): «Точный дюнамис никогда не определить [посредством] восприятия различий высоких и низких звуков»⁴. «Дюнамис» звука был связан с ладовым комплексом. С этой точки зрения интересен и фрагмент Бакхия (97): «Дюнамис — это значение (ἑκφωνησις) каждого звука на инструментах». Буквальный перевод термина «экфонэсис» в данном контексте означает «индивидуальный характер», особую смысловую нагрузку звука, его «роль». Поэтому когда при помощи термина «экфонэсис» описывается смысл «дюнамиса», становится совершенно очевидным, что вкладывала античная музыкально-теоретическая мысль в это понятие. Правда, в приведенном фрагменте Бакхия остается неясным упоминание «инструментов». Думается, что нет необходимости прида-

¹ Доказательства правомочности такой дифференциации изложены в ст.: Герцман Е. Основные исторические этапы эволюции античного ладового мышления. — Научно-методические записки ДПИИ. Владивосток, 1975, с. 3—13.

² Трактат Клеонида «Гармоническое введение», а также использующиеся в статье трактаты Никомаха «Руководство по музыке», Бакхия «Введение в искусство музыки», Псевдо-Аристотеля «Проблемы» и Гауденция «Введение в гармонику» приводятся по изд.: Musici scriptores graeci/Ed. G. Jan. Lipsiae, 1895.

³ См.: Liddel H. G., Scott R., Jones H. S. A Greek-English Lexicon. Oxford, 1968, p. 1756. Г. А. Иванов перевел *τάξις* как «место», и в результате перевод гласил, что «дюнамис» — это «место звука [в общем] ряду: по нему мы распознаем высоту каждого звука» (Иванов Г. А. Гармоническое введение Анонима: Греческий текст с русским переводом и объяснительными примечаниями. — Филологическое обозрение, 1894, т. 7, кн. 1—2, с. 33). Как будет выяснено, «место», или «позиция» звука определялись термином «тесис», поэтому перевод Г. А. Иванова не способствует правильному пониманию разницы между смыслом «тесиса» и «дюнамиса». Кроме того, его перевод достаточно свободен и не следует буквально за текстом Клеонида.

⁴ Комментарии Порфирия к «Гармонике» Птолемея даются по изд.: Porphyrios kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios/Hrsg. von I. Düring. — Göteborgs Högskolas Arsskrift, 1932, 38, fasc. 2.

вать этому решающий смысл, так как это чуть ли не единственный отрывок во всей специальной литературе, где «дюнамис» связывается только с инструментальным началом. Абсолютное же большинство источников говорит об этом явлении вне зависимости от способа исполнения (вокального или инструментального). Возможно, в сохранившихся рукописях этого сочинения данное место могло претерпеть изменение еще во времена средневековья, когда античную теорию хотели приблизить к практическому музицированию, когда *musica practica* противопоставлялась *musica speculativa*¹. Именно этим можно объяснить упоминание инструментов в цитированной фразе. Но в любых случаях (и с указанием на инструменты и без него) значение термина «дюнамис» ясно.

По представлениям греческих теоретиков, «гармоника — это воспринимающийся „дюнамис“ различий звуков в высоте и низине»

(Птолемей I, 1: ἁρμονική ἐντι δύναμις καταληπτική τῶν ἐν τοῖς φόβοις περὶ τὸ ὄξύ καὶ βαρὺ διαφορῶν². То же самое определение

повторено Порфирием). Несмотря на несколько неуклюжий перевод последних двух слов, он не только сохраняет форму существительных греческого подлинника, но и предохраняет от неверного понимания смысла всего определения. При более «литературном» переводе требовалась бы замена существительных на прилагательные («гармоника — это воспринимающийся „дюнамис“ различий в звуках по высокому и низкому [звучанию]»). Но это изменило бы содержание текста Птолемея. Ведь в нем не идет речь о значении различий высоких и низких звуков, а о различиях их значений как при высоком, так и при низком звучании, т. е. при одинаковой высоте звуки могут иметь различное значение и при различной высоте — одно и то же значение. Вообще наблюдения над спецификой применения этого термина у античных теоретиков показывают, что «дюнамис» употребляется как «значение», «смысл» тогда, когда необходимо подчеркнуть что-либо индивидуальное или общее в определенной группе явлений или предметов³, то есть когда речь идет о качественном смысле. На одной из рукописей трактата Птолемея сохранилась запись (так называемая «схология») безымянного автора. Судя по всему, она — результат тща-

¹ Такое предположение находится в соответствии с заключением Э. Пёльмана о возможных поздних добавлениях в рукописи трактата Бакхия (см.: Pöhlmann E. Bakcheios, Pseudo-Bakcheios. — In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Suppl., 15, Kassel, 1970, S. 422—424).

² Трактат Птолемея «Гармоники» приводится по изд.: Düring I. Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios. Göteborgs Högskolas Arsskrift 36, 1930: 1, Göteborg, 1930.

³ Это, однако, не означает, что в древнегреческом музыкознании термин «дюнамис» не был связан с другими теоретическими феноменами. Он употреблял-

ся и в связи с нотацией (Бакхий 28, Гауденций 20), «пикнонностью» (πυκνόν), «апикнонностью» (ἀπυκνόν), «родом» (γένος) (см., например: Бакхий 67, Птолемей II 3, II 7 и др.). В настоящей статье он исследуется только в сфере ладовой функциональности.

тельного изучения понятия «дюнамис» не только на основании трактата Птолемея, но и сочинений других древних теоретиков, так как эта краткая заметка сформулировала суть античных представлений о «дюнамисе». По мнению схолиаста «дюнамис» — это отношение, которое имеет один звук к другому» (τον λόγον, ὃν ἔχει ἡ μία χορδή πρὸς τὸν ἕτερον¹; буквально «одна струна по отношению к другой»).

Итак, «дюнамис» звука — это его значение в ладовой системе, определяемое отношениями с другими звуками. Содержание же термина «тесис» более просто: он обозначает позицию звука в системе.

Обратимся к анализу первоисточников, где наиболее полно отражены типичные взгляды античности на значение и смысловую специфику меса. «Почему если кто-то изменил бы месу, среди настроенных других струн, и исполнил бы [это] на инструменте, то [слух] страдал бы и обнаруживал нестройность [звучания] не только тогда, когда исполнялся бы звук меса, но и при другой мелодии (ὅταν κατὰ τὸν τῆς μέσης γένηται φθόγγον, λυπεῖ καὶ φαίνεται ἀνάρμοστον, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν ἄλλην μελωδίαν²). Если же

[кто-то изменит] лиханос или какой-то другой звук, тогда очевидно, что только [этот звук] отличается, когда кто-то исполняет [его] таким образом? — ...Потому что все хорошие мелодии часто используют месу и все прекрасные мастера часто обращаются к месе; если даже они и удаляются [от нее], то поспешно возвращаются [к ней], как ни к какому другому [звуку]. Точно так же из некоторых [часто] употребляемых соединительных слов нет [другого такого] греческого слова, как «и». Из-за необходимости частого употребления оно никого не доминает... Так среди звуков и меса, она — словно союз...» (Псевдо-Аристотель XIX 20).

«Почему если бы изменилась меса, то и другие струны звучали бы расстроено (ἡχοῦσι φθειρόμεναι); если же потом кто-то изменил бы суть других [струн], то расстроилась бы одна-единственная измененная [струна]? — Потому что соответствие месе существует у всех [струн]... и строй каждой [струны] определяется в зависимости от другой³ ("Ὅτι τὸ ἡρμόσθαι <πρὸς τὴν μέσην>⁴ ἐστὶν ἀπάσαις, τὸ τε ἔχειν πῶς πρὸς τὴν μέσην ἀπάσαις, καὶ ἡ τάξις ἡ ἑκάστης ἥδη δι' ἐκείνην). Обнаруживается, что по причине их согласованности они соответствуют [друг другу] и таким образом

¹ Düring I. *Oie Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, S. 51.

² Как видно, автор хотел сказать «но и при другом соединении струн». Многочисленные разделы этого сочинения посвящены самым различным областям знаний. Поэтому естественно, что им интересовались многие специалисты. В результате, рукописи сочинения нередко могли оказаться в руках переписчиков, не имевших никакого отношения к музыке. Это могло вызвать целый ряд изменений в тексте, связанных с непониманием музыкально-теоретических положений. Такие обоснованные предположения уже неоднократно высказывались (см.: Gevaert F., Vollgraff J. *Op. cit.*, passim; Stumpf K. *Op. cit.*, passim).

³ Буквально «по каждой».

⁴ Вставка К. Яна.

в результате их соответствия больше уже не возникает [дисгармония]. Из-за существующей же одной расстроенной [струны] логично прекращается [гармоническая связь] постоянной месою только с ней. С другими же [струнами] она продолжает гармонизировать» (Псевдо-Аристотель XIX 36).

«На лире прежде всего настраивают месо, а по ней — остальные струны, в противном случае получится дисгармония» (Дион Хризостом)¹.

Псевдо-Аристотель говорит о месе как о звуке, по которому настраиваются все остальные; то есть как об эталоне для настройки инструмента и центре по отношению к крайним точкам звукоряда: гипате и нэте. Ведь общеизвестно, что если подходить к этому вопросу с пифагорейских позиций, то меса делит древний гептахорд по принципу гармонического среднего ($\frac{a-b}{b-c} = \frac{a}{c}$)². Именно эту роль месо и подчеркивает Псевдо-Аристотель. Аналогия между месою и грамматической связкой также говорит о ее значении как некоторого «акустического центра». Такая аналогия подтверждает, что меса выполняла лишь «акустическую функцию». Настройка по месе была важным средством объединения всех струн в общую звуковую систему, для которой была важна согласованность интонационно-акустического порядка. Если союз связывает слова в единое предложение, то меса, будучи своеобразным «центром отсчета» для настройки, упорядочивает строй³. Дион Хризостом также пишет лишь о настройке по месе. Как мы видим, все эти характеристики касаются только акустического значения месо, но никак не смыслового, и ее функционально-ладовая сторона абсолютно не проявляется.

Посмотрим, что представляла собой ладовая норма интересующего нас периода музыкального сознания.

Все сохранившиеся источники определяют диатонический тетрахорд (снизу вверх: $\frac{1}{2}$ т., 1 т., 1 т.), который впоследствии получил название «дорийского лада», как норму античного мышления. Недаром Платон называл этот лад «эллинской гармонией» (Ἑλληνική.. ἁρμονία; Лахет 188 d). Но принцип тетрахордности не следует понимать буквально: якобы древности не были известны

¹ Перевод В. И. Петра; цит. по изд.: Петр В. И. О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. Киев, 1901, с. 171.

² Подробнее об использовании различных пропорций в античном искусствоведении в целом см.: Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963, с. 263—315.

³ В свое время Т. Рейнак и Е. д'Эйхталь охарактеризовали аналогию между месою и союзом «и» как «весьма замысловатое сравнение» (Reinach Th., d'Eichthal E. Nouvelles observations sur les Problèmes musicaux attribués à Aristote. — Revue des Etudes Grecques, t. 13. N 51, 1900, p. 35). На самом же деле оно представляет собой типичное для античности сопоставление музыкальных и грамматических конструкций. Как сообщается в трактате Фабия Квинтилиана «De institutio oratoria» (I, 10), «грамматика и музыка некогда были соединены» («grammatica quondam et musica junctae fuerunt»; цит. по изд.: Quintiliani M. F. De institutio oratoria. Lipsiae: ed. L. Radermacher, 1957).

более широкие диапазоны и более объемные звуковые пространства. Тетрахордность мышления нужно понимать как осознанность логических связей между звуками только в квартовых рамках, подобно тому как современное европейское мышление способно анализировать такую связь только в октавных границах. Приведу несколько упрощенный пример: в нашу эпоху при ладовой оценке, допустим, звука *ми* в тональности до в любых случаях определяют его только как III ступень, а не X или XVII. Несмотря на то, что у античности были достаточно широкие звукопространственные представления (на что указывает хотя бы 16-звуковая теоретическая «полная неизменная система», на практике, как видно, еще более расширявшаяся), мышление того периода не в состоянии было познать логику ладовых закономерностей за пределами квартовости. Подтверждением этого являются особенности терминологии «полной неизменной системы», в которой одинаковые названия звуков повторяются через каждые 3 ступени, заключенные в квартовые рамки, а вся система подразделяется на тетрахорды:



О какой форме ладового мышления может свидетельствовать такая система? Только о тетрахордной! В самом деле, она показывает, что все звуковое пространство разделено на тетрахорды. Более того, в двух тетрахордах, расположенных в нижней части системы, каждое название звука повторяется через 3 наименования. То же самое наблюдается и в верхней части. Если это сравнить с современной системой, где каждое название звука повторяется через 7 наименований, то становится ясно различие между принципами организации этих систем. В первом случае все ладово идентичные ступени отстоят друг от друга на кварту, а во втором — на октаву. Ведь звуки получают одни и те же наименования в результате выполнения одной и той же функции в ладовой иерар-

хии. Значит, все гипаты должны были восприниматься в античности как одни и те же ступени тетрахордного лада, но находящиеся на различных высотных уровнях (нечто подобное тому, как современный музыкант воспринимает все звуки *до* в тональности *до*). Еще средневековый автор IX в. Ремигий (Remigius) в трактате «Musica» на основании изучения античной теории заявил: «Тетрахорд — это какое-то взаимное положение [звуков], то есть связь и согласование четырех звуков, расположенных по порядку..., среди которых, разумеется, крайние звуки должны подходить друг другу» («*quorum extremi scilicet soni sibi debeant convenire*»)¹. Такая мысль полностью соответствует положениям античного музыкознания, отражавшим тетрахордные нормы мышления. Много столетий спустя, уже в начале XX в., Л. Лалуа, в отличие от многих своих современников, правильно считал, что крайние звуки тетрахорда античность воспринимала так же, как современный слух реагирует на звуки октавы². Такие заключения основываются на сути терминологии и структуры «полной неизменной системы». Следовательно, не только гипаты, но и другие одноименные звуки должны были восприниматься как ладово тождественные. В противном случае не было никаких оснований давать им одинаковые названия³.

Музыкальные теоретики античности хорошо понимали значение тетрахордности: «Тетрахорд — это соответствующее и правильное согласие четырех звуков, [расположенных] в порядке [их] позиций» (Мартин Капелла IX 961)⁴. Вне рамок тетрахорда начиналась неведомая для музыкального сознания область. Конечно, во времена античности точно знали, что вне тетрахорда есть звуковое бытие, но оно не было осмыслено в соединении с уже познанной тетрахордной организацией. Здесь начинался логический обрыв. Правда, новая область могла приобрести в музыкальном сознании собственные логические связи, но уже в рамках иного тетрахорда. Другими словами, для того, чтобы серия звуков приобрела музыкальные качества, древнее художественное мышление должно было их (наряду с другими «операциями») организовать в тетрахордную систему: «...мы говорим о «дюнамисах», которых создают природные свойства тетрахордов..., потому что они [то есть «дюнамисы»] находятся в этих величинах, но не далее» (Аристоксен, с. 40: ...περὶ τῶν δυνάμεων ἐρούμεν ἅς αἱ τῶν

¹ Цит. по изд.: Gerbert M. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. St.-Blasien, 1784, vol. 1, p. 67.

² Laloë L. *Aristoxène de Tarent et la musique de l'antiquité*. Paris, 1904, p. 233, 254.

³ Различные названия одноименных звуков нижних и верхних тетрахордов «полной неизменной системы» обусловлены ее эволюцией, начавшейся еще в дотетрахордный период (этот вопрос достаточно объемный и не может быть здесь освещен).

⁴ Фрагмент из трактата Мартиана Капеллы «О бракосочетаниях Филологии и Меркурия» цит. по изд.: Capella Martianus. *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Lipsiae: ed. A. Dick, 1925.

тетραχόρδων φύσεις ποιοῦσαι... <ὥστε> μέχρι τῶν μεγεθῶν αὐτῶν
χεῖσθαι, πορρωτέρω δὲ μηδέν). Аристоксен всегда указывает на

тетрахорд как на единственную величину ладовой нормы: «Среди созвучных интервалов нужно понять наименьший¹, чаще всего состоящий из четырех звуков, отчего он и получил свое название от древних. Из многих существующих [порядков] следует понять тот порядок, в котором присутствует равное [число] подвижных и неподвижных звуков при различных родах. Это происходит в таком [тетрахорде], как от меры до гипаты. Ибо при различиях родов в нем два крайних звука неподвижны, а два средних — подвижны², так это установлено. Указанный порядок создается из многих согласованных элементов, помещенных в кварте» (Аристоксен, с. 22). Эта мысль красной нитью проходит через трактат древнегреческого теоретика. В теоретической концепции Ласа (Λασος) из Гермियोны лад также основывается на тетрахорде³. Только посредством тетрахордной организации тогда можно было логически систематизировать звуковое пространство, только в тетрахордном комплексе оно превращалось в звуковой материал, пригодный для музыкального искусства. Художественное осознание других звуковых сфер, выходящих за рамки тетрахордности, требовало построения новых тетрахордных образований, так как мышление было в состоянии понимать взаимосвязь между элементами лада лишь внутри тетрахорда. Это привело к структуре двух соединенных тетрахордов. При этом у них была «точка соприкосновения» (верхний звук нижнего тетрахорда являлся нижним верхнего) и строились они однотипно.

Тетрахордное понимание лада для нашего современника затруднительно из-за октавных норм мышления. Современные исследователи, систематически обнаруживая пристальное внимание античности к тетрахорду, почти никогда не связывают его с ладовой нормой. На тетрахордную организацию античности чаще всего смотрят как на определенную структурную единицу, являющуюся частью более широкого — октавного масштаба. Особое же отношение источников к тетрахорду расценивается как стремление древнего музыкознания к пониманию составных частей октавного построения, хотя всем известно, что октава может слагаться и из иных величин. Обращению античности именно к тетрахордной организации иногда находят, так сказать, «акустическое оправдание», заключающееся якобы в «чистоте» кварт и квинт. В исследованиях уже стало общим местом указание на то, что для древне-

¹ В античном музыкознании кварта определялась как «наименьший из созвучных интервалов» (τὸ ἐλάχιστον τῶν συμφῶνων διαστημάτων).

² В древнегреческой музыкально-теоретической терминологии «крайние» и «внутренние» звуки тетрахорда чаще всего определялись двумя формами причастий — активной и пассивной: *περιέχοντες* («охватывающие») и *περιεχόμενοι* («охватываемые»).

³ См. об этом: Richter L. Zur Wissenschaftlehre von der Musik bei Platon und Aristoteles. Berlin, 1961, S. 15.

греческой цивилизации тетрахорд являлся важнейшей аналитической структурой. Ш. Рюель писал, что звук получает свою функцию только в тетрахорде¹. Л. Лалуа хорошо понимал, что в месте соединения тетрахордов присутствует «заметно ощутимый шов»²; Г. Гусманн откровенно говорил: «Греки мыслят квартой, тетрахордом»³; Э. Хендерсон указывала на тетрахорд как на главный предмет анализа античного музыкознания⁴; такое же наблюдение и у Р. Уиннингтона-Ингрэма: виды октав были лишь сегментами, состоящими из тетрахордов⁵; Ж. Шайе констатирует, что Клеонид «разрывает» диатонику на кварты⁶ и т. д., и т. п. Цитирование аналогичных высказываний без труда можно было бы продолжить. Все исследователи убеждены в важности тетрахорда для античного музыкознания, но дальше этого дело не идет. И как только вопрос касается нотографического изображения античных ладов (любого исторического этапа), то те же исследователи, которые указывают на особую роль тетрахордности, ладовые образования строят исключительно в октавной форме. Современнику не так легко представить, что древность была приспособлена к музыкальной логике только в рамках тетрахордности. С точки зрения семиступенных октавных категорий такой принцип кажется каким-то неполным и частичным. Наверное, это обусловило заявление Ж. Шайе: «Греки никогда не говорили о ладах, они знали только «систему», то есть объединение интервалов, элементарным единством которых является тетрахорд, при случае — пентахорд, но никогда — октава»⁷. Такое заключение сторонника безладовой структуры мышления древности достаточно знаменательно. Скрупулезность и тщательность, отличающие подход Ж. Шайе к материалу источников, могут служить основательной гарантией, подтверждающей, что октавность у древнегреческих теоретиков никогда не представлена как ладовый объем. Видимо, это наблюдение и послужило основой для отрицания любых упоминаний о существовании ладовости в античную эпоху. Ведь, как считает Ж. Шайе, лад — это «последовательность интервалов, определяющих структуру данной октавы»⁸. При такой посылке совершенно естественным кажется заключение, что «греки не говорили о ладах». Но утверждать лишь единственную октавную форму существования лада — зна-

¹ Ruelle C. E. Locus disparatus dans Aristoxène, *Eléments Harmoniques*, p. 40. Meibom. — *Revue de Philologie de littérature et d'histoire anciennes*, 1906, Janvier, t. 30, p. 273.

² Lalo L. Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité, p. 233.

³ Husmann H. Antike und Orient in ihrer Bedeutung für die europäische Musik. Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956. Kassel; Basel, 1957, S. 26.

⁴ Henderson I. *Ancient Greek Music*, p. 344.

⁵ Winnington-Ingram R. P. *Mode in Ancient Greek music*, p. 60—61.

⁶ Chailley J. Le mythe des modes grecs. — *Acta Musicologica*, vol. 38, fasc. 4, 1956, p. 143.

⁷ Chailley J. Séances de la société séance du Jeudi 26 Avril 1956, — *Revue de musicologie*, 1956, vol. 38, p. 96. Разрядка в цитате моя. — Е. Г.

⁸ Chailley J. Le mythe des modes grecs, p. 137. Уже само по себе примечательно отсутствие в определении Ж. Шайе функциональной характеристики лада.

чит утверждать статику и неизменность художественного сознания¹. Следовательно, речь должна идти не об октавных ладовых формах. Их пониманию в большой степени может способствовать опять-таки теория «тесиса и дюнамиса».

Следуя указанию Аристоксена (с. 24) о том, что звучание «должно быть исследовано» (ἐξεταστέον)² в пространстве кварты, постараемся установить функциональные нагрузки ладовых элементов, составляющих тетрахордное образование.

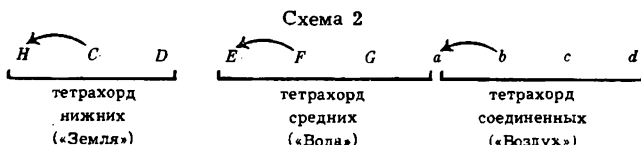
Это образование ограничивалось рамками чистой кварты. Ее крайние звуки были своеобразными колоннами «ладового ордера» (по аналогии с античными архитектурными ордерами), некие «геракловы столбы», поддерживающие внутреннюю конструкцию тетрахорда. Звуки тетрахордных рамок как устои были освящены предыдущим историческим этапом мышления, где в трихордной структуре чистая кварта также играла главенствующую роль. Устойчивость этих звуков к периоду развитой древнегреческой музыкальной формации была уже явлением, подкрепленным многовековым развитием. То же относится и к взаимоотношению между лиханосом и месой. В тетрахорде диатоники оно не представляло для изучаемого периода ничего нового, а являлось следствием древнейшего тонового опевания. Ведь все ангемитоновые организации обладали именно такими опеваниями (наряду с полуторатоновыми). В области же нижнего тетрахордного устоя появилось новое полутоновое тяготение. Для его освоения должен был пройти значительный исторический этап. Несмотря на то, что еще на заре античной цивилизации качество этого нового тяготения было освоено, древнегреческие музыканты достаточно остро ощущали разницу между тоновыми и полутоновыми притяжениями. Это зафиксировано в древней музыкально-космологической концепции.

Так, Аристид Квинтилиан (III 14) пишет: «Мы обнаруживаем, что пять стихий соответствуют таким [тетрахордам]: [тетрахорду] нижних — Земля, как самая низкая (ὡς βαρυτάτην), [тетрахорду] средних — Вода, как самая близкая к Земле (ὡς ᾗ πλησιαιτάτον); [тетрахорду] соединенных — Воздух, ибо он, нисходя и опускаясь, вошел в морские глубины и норы Земли..., Огонь — [тетрахорду] разделенных (ибо для его природы перемещение вниз не свой-

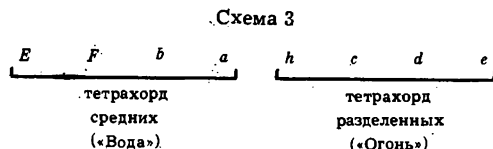
¹ Здесь нужно иметь в виду и еще одну важную мысль. Если утверждается, что упоминание о ладовости отсутствует в античном музыкознании, то сомнительность такой трактовки античных музыкально-теоретических источников нетрудно доказать хотя бы материалами, приводящимися в настоящей статье. Если же постулируется отсутствие ладовости в античной музыкальной практике, отраженной в древней науке о музыке, то обсуждение этой проблемы вообще теряет научную основу, так как вне функционально организованного материала нет музыкально-художественного процесса.

² Грамматическая форма *adjectiva verbalia*, указывающая на долженствование действия со значением необходимости, еще раз подчеркивает безоговорочность данного утверждения Аристоксена.

ственно, естествен же сладостный для него переход вверх; [тетрахорду] верхних — [предназначается соответствие] Эфиру, как того, который должен относиться к краю [мира]»¹. Тетрахорды Земли, Воды и Воздуха представляют собой в целом конструкцию трех соединенных тетрахордов, где верхний звук одного является нижним звуком другого и каждый из них связан с последующим и предыдущим сильным полутоновым тяготением:



Но тетрахорд разделенных (Огонь) не так крепко «спаян» с тетрахордом средних (Вода), так как между ними находится тоновый интервал:



Свидетельство ощущаемой в античности разницы между полутоновыми и тоновыми тяготениями встречается и у других авторов: «Почему поющие парипату весьма напрягаются (μάλιστα ἀλὸρ-ρῆγυννται), не меньше, чем [когда поют] нэту [и другие звуки] вверх, [превышающие парипату] на больший интервал? — Потому что ее поет самым напряженным образом (χαλεπώτατα)... Напряженность (τὸ...χαλεπόν) же [происходит] из-за повышения и сжатия голоса. В этих [случаях происходит] напряжение (πῶνος). Напряженное же больше искажается (πονοῦντα δὲ μάλλον διαφθεί-
ρεται). — Почему ее [то есть парипату] трудно [петь], гипату же легко, хотя между ними [всего] диэзис? — Потому что гипата [поется] при понижении, и поскольку вслед за легким напряжением [наступает] ослабление... Ибо обычно желательно после волнений нужно [достигнуть] самого подлинного покоя» (Псевдо-Аристотель XIX 3—4). Здесь автор указывает на разницу в вокальном интонировании звуков, находящихся на полутоновом расстоянии (парипата — гипата), и подчеркивает трудность исполнения парипаты, хотя между двумя звуками интервальная величина слишком мала. По его мнению, для исполнения парипаты затрачиваются такие же значительные усилия, как и для пения самых

¹ Фрагмент из трактата Аристиды Квинтилиана «О музыке» цит. по изд.: Aristidis Quintiliani. De musica libri tres. Lipsiae: Teubneri: ed. R. P. Winnington-Ingram, 1963.

высоких звуков «полной неизменной системы». Конечно, он объясняет такое положение не ладовыми причинами, а физиологическими. Однако в данном случае важен не метод объяснения, а фиксация самого факта напряженности восприятия полутонового расстояния. Напряженность тяготения парипаты в гипату не могла быть поставлена ни в какое сравнение с тоновым тяготением лиханоса в месу. Это ладовое качество парипаты ощущалось и при ее вокализации, так как специфика самого типа интонирования оказывала влияние на особенности вокального исполнения¹.

Основные положения древнегреческого музыкознания о функциональном содержании тетрахордов излагаются Аристоксеном (с. 47—48): «Мы понимаем, что нэта и меса отличаются «дьюнамисом» (*διαφέρει κατὰ τὴν δύνανμιν*) от паранэты и лиханоса, и наоборот, паранэта и лиханос [отличаются «дьюнамисом»] от триты и парипаты; таким же образом и они [отличаются «дьюнамисом»] от парамесы и гипаты, и по этой причине для каждой из них устанавливаются индивидуальные названия» (*καὶ διὰ ταύτην τὴν αἰτίαν ἴδια κεῖται ὀνόματα ἑκάστοις αὐτῶν*). Аристоксен приводит

три пары звуков: нэта — меса, паранэта — лиханос, трита — парипата. Как следует из фрагмента, каждая из пар характеризуется особым «дьюнамисом». Если рассмотреть эти звуки в тетрахордах разделенных и средних, то легко заметить, что они отстоят друг от друга на квинту и являются тождественными по смыслу и значению — каждый в своем тетрахорде: меса и нэта — верхние устои, лиханос и паранэта — звуки, тоново их опевающие, парипата и трита — полутоново опевающие нижние устои. Несколько странным вначале может показаться, что Аристоксен, перечислив три пары звуков, не упоминает о четвертой — гипате и парамесе, также находящихся на квинтовом расстоянии друг от друга, так как каждый из них в своем тетрахорде служит нижним основным устоем. Но это можно объяснить с помощью следующего фрагмента, в котором Аристоксен (с. 34) пишет о звуках, «называющихся гипатами и месами, парамесами и нэтами...» Здесь фиксируется общность функциональных значений искомых звуков — гипаты и парамесы. Следовательно, если дьюнамис гипаты соответствует дьюнамису парамесы, а дьюнамис гипаты — дьюнамису нэты, то и дьюнамис парамесы тождествен дьюнамису нэты. Значит, Аристоксен представляет функциональное значение каждого звука как в системе соединенных, так и разделенных тетрахордов.

¹ Ф. Геварт и Л. Вольграф не поняли смысла приведенного фрагмента Псевдо-Аристотеля и охарактеризовали его содержание как «музыкальный предассудок» (Gevaert F. A., Vollgraff L. C. *Les problèmes musicaux d'Aristote*, p. 219). Но Т. Рейнак и Е. д'Эйхталь трактовали его почти правильно: «после напряжения понижение голоса происходит легко» (Reinach Th., d'Eichthal E. *Notes observations sur les problèmes musicaux attribués à Aristote*. — *Revue des études grecques*, 1892, 5, p. 37). Однако, хорошо понимая текст источника, они не связывали его смысл со спецификой восприятия полутонового тяготения.

Наблюдения над античными характеристиками функциональных нагрузок звуков позволяют сделать следующие выводы:

1. В системе тетрахордов соединенных и средних гипата и меса — нижние основные устои, парипата и трита создают полутоновое тяготение к гипате и месе, лиханос и паранэта избегают такового с месой и нэтой, меса и нэта — верхние устои.

2. В системе тетрахордов разделенных и средних гипата и парамеса — нижние основные устои; парипата и трита создают полутоновое тяготение к гипате и парамесе, лиханос и паранэта избегают такового с месой и нэтой, меса и нэта — верхние устои.

Функциональное качество каждого из четырех ладовых элементов было определено теорией достаточно точно. Излагая мысли античного музыкознания при помощи современной терминологии, можно констатировать, что ладофункциональный тетрахордный комплекс состоял из двух неравнозначных элементов: устоев и неустоев. Более того, имелась дифференциация внутри группы неустоев. Действие полутоновых и тоновых связей создавало все условия для подразделения неустоев на активные и пассивные. Поэтому нижний неустой при сопоставлении с верхним должен был восприниматься как «активный», так как напряженность полутонového тяготения способствовала такому его восприятию. Традиционность же тоновых связей предопределила «пассивность» отношений верхнего неустоя с устоем. Античная теория определяла различия неустоев терминологией, указывавшей на их индивидуальные качества. Два типа неустоев именовались как «парипато-

подобные» (οἱ παρριπατοειδεῖς) и «лиханоподобные» (οἱ λιχανοειδεῖς)¹. Такие определения давали древним теоретикам полное

представление об особенностях двух типов неустоев (см. Аристид Квинтилиан I 6). Интересно, что из четырех наименований неустоев, присутствующих в «полной неизменной системе» (парипата, лиханос, трита, паранэта), для обозначения разновидностей неустоев применялись только названия «парипата» и «лиханос». Это полностью оправдано тем, что между парипатой и тритой, а также между лиханосом и паранэтой не существовало никакой функциональной разницы. «Парипатоподобной» являлась не только сама парипата, но и трита, а «лиханоподобным» был не только лиханос, но и паранэта. Каждая из ступеней этих пар выполняла тождественную функцию в своем тетрахорде. Для их обозначения были выбраны названия «парипатоподобная» и «лиханоподобная» (а не «тритоподобная» и «паранэтоподобная») только потому, что парипата и лиханос входили в тот тетрахорд, который в представлении древних теоретиков являлся своеобразной моделью всех

¹ Эти термины — продукт двух составляющих: названия неустоя (парипата или лиханос) и существительного εἶδος (вид, образ, характер, форма); то есть

приведенные термины обозначают — «имеющий характер парипаты» или «имеющий характер лиханоса».

тетрахордных образований. Как говорит Аристоксен (с. 22), этот тетрахорд нижних был «самый известный для занимающихся музыкой». В отличие от неустоев, для определения устоев применялся только один термин — «гипатоподобные» (οἱ ὑπατοειδεῖς; см., например, Аристид Квинтилиан I 6) ¹. Применение в этом случае одного-единственного термина также знаменательно. Действительно, ведь здесь могли быть использованы и другие терминологические формы: и «месоподобные», и «парамесоподобные», и «нэтоподобные», так как меса, парамеса и нэта также являются устоями. Однако для обозначения любого тетрахордного устоя античным музыкантам достаточно было одного термина, так как все устои были ладово идентичны друг другу.

Аналогично этому для современных музыкантов идентичны «верхняя» и «нижняя» тоники, так как с точки зрения ладовой функции это один и тот же звук, получающий два различных высотных воплощения. Предпочтение было отдано термину «гипатоподобный» по той же причине, по которой для определения неустоев избраны термины «парипатоподобный» и «лиханоподобный».

Античные теоретики считали, что сохранение одного и того же «дюнамиса» звуков возможно только при одном типе связи тетрахордов — либо при соединении, либо при разделении. Об этом достаточно подробно пишет Птолемей (II 6): «Соединенной [система] называется из-за того, что вместо разделения она вверху имеет другой тетрахорд, соединенный с месой. Указанная [система] сама и [называется] соединенной из-за появившегося [соединенного тетрахорда] (как и разделенная [называется] по разделенным тетрахордам), в которой ² триту соединенных [мы помещаем] после среднего звука ³, следующую — паранэту соединенных, [затем] — находящуюся в начале тетрахорда и постоянную нэту соединенных. Причем похоже, что эта система прельстила древних из-за другого вида перехода [из одного тетрахорда в другой], словно в ней есть что-то измененное по сравнению с той неизменной [системой, то есть по сравнению с системой разделенных тетрахордов]. Признано, что именно такая [система] никогда не менялась по роду и, пожалуй, была общей для всех родов, а менялась по «дюнамису» тона (ἀλλὰ τῷ κατὰ τὴν τοῦ

ῥόνον δύναμιν)... В отношении изменения тона есть два основных различия. Первое, посредством которого мы переводим весь мелос в более высокую высотность, либо наоборот — в более низкую (καθ' ἣν ὅλον τὸ μέλος ὀξύτερα τάσει διεξιέμεν ἢ πάλιν βαρύτερα).

¹ Не следует путать применение Аристидом Квинтилианом терминологической триады «гипатоподобные — парипатоподобные — лиханоподобные», определявшей функциональную суть звуков, с другой триадой «гипатоподобный — месоподобный — нэтоподобный», при помощи которой характеризовались различные высотные уровни тетрахордно-ладовых организаций (Аристид Квинтилиан I 12).

² То есть при соединении.

³ μετὰ τὴν μέσην φθόγγον, то есть после меса.

сохраняя все время последовательность вида [мелоса]. Другое отличие то, посредством которого изменяется не весь мелос, а какая-то его часть... Поэтому [первое] изменение мелоса можно было бы скорее определить [как] изменение тона (τοῦ τόνου μεταβολή). Ведь посредством его не изменяется мелос, а из всего [музыкального материала изменяется только] тон. Благодаря

этому мелос отклоняется от своего [прежнего] строя (τῆς οἰκείας τάξεως). [Здесь имеется в виду] высотность не как [вообще музы-

кальная] высотность, а как [высотность] мелоса¹. Вследствие этого такое [изменение] не создает чувственного ощущения различия [звуков мелоса] по «дюнамису», отчего изменился бы [его] характер, а [предполагает] его местонахождение более высоко или более низко. [Второе же изменение] делает как бы так, что оно отклоняет мелос от привычного и ожидаемого. Когда последовательность [звуков] долго продолжается, она где-то изменяется по отношению к виду [мелоса] — либо по роду, либо по высоте (ἤτοι κατὰ γένος ἢ κατὰ τὴν τάσιν)».

Содержание этого фрагмента сводится к следующему. Прежде всего, александрийский ученый обращает внимание на то, что системы соединенных и разделенных тетрахордов неоднозначны. Он сообщает, что в далеком прошлом пользовались соединенными тетрахордами. По его мнению, они привлекли древних музыкантов наличием перехода, отличного от того, который имеется в системе разделенных тетрахордов. Здесь Птолемей явно имеет в виду, что при соединенной системе верхний звук нижнего тетрахорда является нижним звуком верхнего. Как сообщает автор, именно это обстоятельство и привлекло внимание древних музыкантов к такому тетрахордному соединению. Из текста Птолемея явно следует, что различие систем обуславливает различие «дюнамисов» звуков. Он описывает два типа изменений. Первый из них происходит тогда, когда один и тот же мелос звучит выше или ниже. В этом случае «дюнамис» звуков не меняется, а — как говорит Птолемей — меняется только «тон» звучания. Другой тип изменений связан с переменной «дюнамиса». Он бывает тогда, когда изменяется либо «род» мелоса (то есть диатонический на хроматический или энгармонический и т. д.), либо опять-таки высота зву-

¹ ἢ δὲ τάσις οὐχ ὡς τάσις ἀλλ' ὡς ἕνεκα τοῦ μέλους. Термин «тасис» (τάσις)

в античной музыкальной теории обозначал определенный высотный уровень звучания. Чаще всего древнегреческие теоретики подают материал так, что «тасис» является характерным признаком высотности музыкального звука, тогда как при определении особенностей высоты немusicalного звука «тасис» отсутствует. Подробнее об этом см.: Герцман Е. Ἡ παρακαταλογίη π τρι видаз звучания. — Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae, t. 26, fasc. 3/4, 1978, с. 347—359.

чащего музыкального материала. Но сейчас речь идет о другом способе изменения высотного уровня. При ближайшем рассмотрении оказывается, что этот метод модулирования основан на изменении формы связи тетрахордов, когда вместо системы разделенных тетрахордов получается система соединенных, и наоборот. Значит, для понимания различий «дюнамисов» звуков в различных системах необходимо сопоставить значение ступеней тетрахордов при различных способах их соединений. Например, функция паранэты «соединенных» заключается в избегании полутонового тяготения к нэте. Но паранэта «соединенных» в то же время является и тритой в системе разделенных тетрахордов, где ее задача состоит в создании полутонового тяготения к парамесе. Следовательно, в этом случае имеется некоторая бифункциональность. Однако смысл этих двух функциональных тенденций не противоречит друг другу. Как паранэта «соединенных», этот звук должен «двигаться вниз», чтобы не создать полутоновое притяжение к нэте. В значении триты разделенных он также должен «двигаться вниз», чтобы образовать полутоновое тяготение к парамесе. При сопоставлении систем соединенных и разделенных тетрахордов можно также выявить бифункциональность звука, являвшегося в тетрахорде соединенных нэтой, а в тетрахорде разделенных — паранэтой. Эта бифункциональность достаточно контрастна. Паранэта разделенных стремится «отодвинуться» от своей нэты, тогда как нэта соединенных — устой. Трита соединенных является звуком лишь одной системы.

Теперь можно суммировать особенности ступеней ладовой организации по «тесису и дюнамису»: «тесис» — положение звуков в «полной неизменной системе», «дюнамис» — их функциональная роль в тетрахордном комплексе. С некоторыми оговорками и допущениями древнее понимание «тесиса» и «дюнамиса» можно сравнить с двумя способами обозначений ступеней современной ладотональности: по «тесису» — I, II, III, IV и т. д. (то есть последовательности и порядок расположения ступеней), по «дюнамису» — «тоника», «вводный тон», «субдоминанта», «доминанта» и т. д. (то есть по функции). Но если современный теоретик выявляет функциональные признаки (по «дюнамису») и позицию (по «тесису») ступени в рамках октавного ряда, то античный применял «дюнамисные» определения в границах тетрахордной последовательности, а «тесис» — в объеме всей «полной неизменной системы». Последнее отличие обусловлено тем, что для современных исследователей объектом анализа является звукоряд самого лада, тогда как для античных — звукоряд «полной неизменной системы» (для этого было много объективных причин, рассмотрение которых должно быть осуществлено в особой публикации).

Такая трактовка античной теории «тесиса и дюнамиса» не претендует на исчерпывающее освещение ее содержания. Но и те закономерности, которые были выявлены при изложении материала, помогают понять некоторые особенности ладового мышле-

ния античности¹. Во-первых, можно определить, к какому историческому этапу относятся рассмотренные функциональные закономерности. Весь смысл теории «тесиса и дюнамиса» связан с двумя важнейшими явлениями: осознанием логики взаимоотношений между ладовыми элементами внутри тетрахордной организации и стремлением к пониманию двух таких рядом лежащих комплексов как единого целого. Что касается первого аспекта теории, то он выясняет только те функциональные закономерности, которые связаны с ладовой нормой тетрахордного мышления — диатоническим тетрахордом: $\frac{1}{2}$ т., 1 т., 1 т. Никакие отклонения от этой ладовой формы не фиксируются теорией, ибо она всецело посвящена функциональному анализу одного структурно-смыслового типа. Именно это позволило, предвосхищая описание самой теории, уже в самом начале настоящей статьи утверждать, что рассматриваемая теоретическая система отражала явления начального периода тетрахордного мышления. Второй аспект теории «тесиса и дюнамиса» обусловлен стремлением выявить логические связи между двумя формами соединения двух тетрахордных образований, построенных по одному и тому же структурному типу ($\frac{1}{2}$ т., 1 т., 1 т.), а также стремлением определить функциональные изменения, происходящие при каждом таком сопоставлении. Этот вопрос античные авторы обсуждают с позиций теоретического звукоряда: сопоставляющиеся ладообразования рассматриваются как определенные тетрахорды «полной неизменной системы». Такая методология была близка античным ученым, так как в этом случае многие явления ладовой практики объединялись в единое логическое образование; одновременно с этим подобная методология не отрывала изучаемый материал от норм музицирования. Различные тетрахорды «неизменной системы» — отражение разнообразия высотных уровней ладовых комплексов, бытовавших в непосредственной ладовой практике. Теоретическая система унифицировала это разнообразие, но вместе с тем она в обобщенном виде синтезировала факты художественного творчества и способствовала более основательному проникновению в суть сопоставления тетрахордных плоскостей. Здесь содержание теории «тесиса и дюнамиса» уже вплотную соприкасается с античным пониманием тональности. Но это уже тема отдельной работы.

¹ Я даю себе полный отчет в том, что любые заключения о функциональных особенностях музыкального материала лишь по «теоретическим пересказам» явно недостаточны. Но, к сожалению, живая музыка античности утрачена навсегда и безвозвратно. Что же касается сохранившихся отрывков, зафиксированных античной нотацией, то для выявления ладофункциональных особенностей они абсолютно бесполезны, так как при переводе в современную нотацию в лучшем случае можно приблизительно передать лишь интервалику, а межзвучковые связи (то есть главная цель любого ладофункционального анализа) полностью искажаются. Аргументацию этой точки зрения см. в ст.: Герцман Е., Монахова С. Актуальные проблемы изучения ладовой организации византийской музыки. — Византийский временник, 1980, т. 41, с. 234—239.

Ю. Кудряшов

«УЧЕНИЕ О ТРОПАХ»

И. М. ХАУЭРА

Музыкально-теоретическая система австрийского композитора И. М. Хауэра (1883—1959), имеющая название «Учение о тропях» (*Die Lehre von den Tropen*), возникла в 20-е г. нашего столетия. Как и додекафония Шёнберга, она представляет собой один из ранних вариантов современной ладовой организации музыкального материала на базе 12-ти тонов хроматической гаммы. Но если метод Шёнберга достаточно широко освещен в советском музыкознании, то учение Хауэра, принципиально отличающееся от додекафонии нововенцев, почти совсем неизвестно широкому кругу читателей, хотя знакомство с ним весьма интересно: это пример того, как абстрагированно искаженно и практически нецелесообразно осуществлялись порой поиски новых форм европейского ладового мышления, которые могли бы заменить традиционный мажор-минор.

Составляющими компонентами теории Хауэра, в свое время изложенной им в ряде работ¹, являются концепция мелоса и учение о тропях. В этом порядке она и будет рассмотрена в данной статье.

Концепция мелоса. Мелос образует ядро теоретической системы Хауэра. Он рассматривается им как главный элемент музыки, определяющий все ее содержание. По словам композитора, чувство мелоса издревле заложено в человеке и служит решающим фактором при определении «степени его музыкальности».

Понятие мелоса Хауэр трактует исключительно широко: это не только единственный принцип музыкального, но и первооснова, сущность, смысл, источник всей духовной культуры человечества, воплощенной в формах и законах (*Nomos*) языка, искусства, этики и т. д. Это универсальный праязык, «гармония сфер», показатель

¹ Не считая статей, публиковавшихся в журналах «Anbruch», «Melos» и др., перу Хауэра-теоретика принадлежат следующие работы: 1) О звуковой краске (*Über die Klangfarbe*), совм. с Эбнером, 1918; 2) О сущности музыкального. Учебник атональной музыки (*Vom Wesen des Musikalischen. Eine Lehrbuch der atonalen Musik*. Перераб. предыд. изд.), 1920; 3) Объяснение мелоса (*Deutung des Melos*), 1923; 4) От мелоса к шуму. Введение в 12-тоновую музыку (*Vom Melos zur Pauke. Eine Einführung in die Zwölftonmusik*), 1925; 5) 12-тоновая техника. Учение о тропях (*Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen*), 1926.

прогресса, искусство всех искусств, «короче, — восклицает Хауэр, — весь универсум, космос одухотворен мелосом...»¹.

Исходным пунктом возникновения мелоса Хауэр считает интуицию, понимая ее в духе учения индийских йогов и философии Шопенгауэра. Только посредством внутреннего переживания, самоуглубления возможно, говорит композитор, «услышать вечно неизменный абсолют музыки как проявление мирового порядка»². Эта чисто интуитивная сущность мелоса наиболее полно и удачно воплотилась, по его мнению, в древневосточных культурах Египта, Месопотамии, Индии и Китая, с их монофоническим музыкальным складом. Аналогичную интуитивную культуру осознания мелоса Хауэр находит и в Древней Греции, объясняя ее музыкальный этос влиянием стран Древнего Востока.

Европейскую музыку Хауэр воспринимает как синтез восточной интуиции с греческим идеализмом. Готику и барокко он называет периодами наиболее высокого расцвета музыкального искусства Европы: «Готика — это движение от хаоса к форме, барокко — от «однотонности» (Geformten) к множественности форм... Готическое, интуитивное движение в музыке ведет к мелодии, к переживанию мелоса, к его высокой форме»³. Последним взлетом готического искусства для Хауэра является «Хорошо темперированный клавир» Баха, а вершинами барокко — симфонии Гайдна, Моцарта и поздние квартеты Бетховена. Все дальнейшее развитие европейского музыкального искусства представляется ему движением «от мелоса к шуму», получившим свое окончательное выражение в современной музыке. Ее «возрождение» Хауэр видит лишь в возвращении к прамузыкальным монодическим формам древности.

Считая, что подлинная музыкальность содержится только в монодии, то есть одnogолосной линии, Хауэр всю средневековую эру многоголосия называет эрой хаоса, а полифонические приемы старонидерландских композиторов — «абсолютно немusикальными». По его мнению, многоголосие носит ярко выраженный «шумовой характер», оно является отказом от мелоса, уступкой «инстинкту масс», который в представлении Хауэра отождествляется со звериным началом, — в отличие от интуиции как фактора высоко духовного. «Я убежден, — заявляет композитор, — что наш полифонический слух настроен не на Палестрину, а на Баха»⁴. Однако на практике Хауэр использует как раз те приемы, которые якобы пригодны лишь для «немusикальных людей»: имитации, инверсии,

¹ Hauer J. M. Deutung des Melos. Eine Frage an die Künstler und Denker unserer Zeit. Leipzig—Wien—Zürich: E. P. Tal and Co. Verlag. 1923, S. 16 (далее сокращенно: Deutung...).

² Hauer J. M. Zwölftonspiel-Manifest (цит. по кн.: Pfrogner H. Die Zwölftonordnung der Töne. Leipzig—Wien, 1953, S. 231).

³ Deutung..., S. 31—32.

⁴ Hauer J. M. Theoretische Schriften. Wien—New York: U. E. 1925, Bd 1: Vom Melos zur Pauke. Eine Einführung in die Zwölftonmusik. S. 18 (далее сокращенно: Vom Melos...).

ракоходы и т. д. Говоря о своем методе создания музыкального произведения с помощью изобретенных им тропов, он подчеркивает его связь со... средневековой контрапунктической техникой: «Когда я создаю троп, то действую как старые полифонисты со всеми их вариациями, имитациями, канонами, соединениями, разъединениями, сдвигами, обращениями, увеличениями, уменьшениями, — короче, пользуюсь всеми средствами и возможностями, которые когда-либо были созданы»¹.

Произвольная, антиисторическая схема эволюции мелоса, нарисованная Хауэром, непосредственно вытекает из отношения композитора к самой музыке, которую он понимает как дуализм природы и духа, тональности и атональности. Тональная музыка, говорит Хауэр, основана на 7-ступенном натуральном звукоряде и содержит шумовое, «ритмическое» начало, тогда как атональная, или «аритмическая» музыка есть продукт 12-звучного темперированного строя и наполнена истинно мелодическим содержанием. Лишь «с температурой и интонированием интервалов и тонов начинается превращение музыки в искусство, ее уход от простого подражания природе», — заявляет композитор². Чтобы прийти к интуитивному переживанию музыки, необходимо, считает Хауэр, устранить тональный, ритмический элемент, так как «ритм подавляет мелос, подлинную музыкальность»³.

В представлении Хауэра атональная музыка не зависит ни от мажора, ни от минора, ее существование обусловлено лишь «totalностью интервалов» хроматического ряда. В книге «О сущности музыкального», формулируя «12-тоновый закон — закон атональной мелодии», композитор пишет: «В атональной музыке нет тоник, доминант, субдоминант, ступеней, разрешений, консонансов, диссонансов, а только 12 интервалов равномерной температуры»⁴.

Очевидно, что термин «атональный», постоянно употреблявшийся Хауэром и вызывавший ярые нападки его критиков, не содержит негативного смысла. Атональность понимается им как нахождение музыкального материала вне естественного, физического порядка тонов, в качественно иной форме их высотного расположения, а именно — в пределах 12-звучной темперированной системы, удаляющей «все грубо чувственное в музыке». Ее образование Хауэр объясняет введением в натуральную 7-ступенную гамму хроматических и энгармонических звуков, которые расширяют обертоновый звукоряд и лишают его главенства центрального тона. Иными словами, «диатонической струк-

¹ Vom Melos..., S. 14.

² Hauer J. M. Melische Tonkunst. — In: Der Auftakt, H. 1. Prag: Auftakt-Verlag, 1925, S. 12. Разрядка автора (см. также: Hauer J. M. Tonale und atonale Instrumente. — Musikblätter des Anbruch, 1924, № 6, Juni—Juli, S. 246).

³ Deutung..., S. 19. Разрядка автора.

⁴ Hauer J. M. Wesen des Musikalischen. Eine Lehrbuch der atonalen Musik. Leipzig—Wien: Verlag Waldheim—Eberle A. G. 1920, S. 53. Разрядка автора (далее сокращенно: Vom Wesen...).

туре обертонового ряда, с его основным тоном (тоники), доминантой, трезвучием и мажорной гаммой»¹, Хауэр противопоставляет хроматическую (читай: атональную, то есть не зависящую от одного тона) организацию музыкального материала. Такое равноправие всех тонов 12-звучной темперированной системы, когда ни один тон не повторяется и не выпускается, Хауэр именует высшим законом атональности.

Атональная мелодия получает у Хауэра значение прамелодии (*Urmelodie*), из которой выводятся все компоненты современной композиции, становится для него единственной «духовной реальностью», способной противостоять «хаосу» тональной музыки. Каждая атональная мелодия, утверждает он, — это «мир в себе», проникновение в него равноценно «творческому акту», который дает познание первоначальной сущности мелоса и тем самым способствует возрождению музыкального «прапереживания».

В своих работах Хауэр неоднократно подчеркивает различие между умением слышать «природное» движение тонов обертонового ряда и умением воспринимать их как совокупность атональных (темперированных) интервалов. Для большинства людей, говорит композитор, отдельный тон обертонового ряда существует только как шум, тогда как в действительности это еще и комплекс звуковых элементов, иначе — обертоновый аккорд, требующий музыкальной оценки с позиций звуковой краски (*Klangfarbe*)². Возникновение ее зависит от множества условий и, в первую очередь, от состава обертонового ряда, от степени соотношения основного тона и его призвуков, а также от их числа и высоты.

Понятие «звуковая краска» означает для Хауэра не тембровую специфику того или иного инструмента, а чисто интуитивное переживание воспринимаемого интервала или аккорда. Натуральный звукоряд, разъясняет он, содержит ограниченное количество звуковых красок, однако музыкант силой своего воображения может довести его до бесконечности. Чтобы получить специфическую звуковую краску как символ духовного, необходимо от природной звуковой краски «отделить сопутствующий ей шум. В этом случае возникнет «*Klangfarbe*», сущность которой проявляется в характерном строении аккорда»³. По мнению композитора, именно чувство звуковой краски превратило человека в «творца», пробудило в нем «потребность выразить интуитивно переживаемую им физическую звуковую краску и тем самым

¹ Vom Wesen.... S. 31. Разрядка моя. — Ю. К.

² В данном случае термин «*Klangfarbe*», обычно переводимый на русский язык как «тембровоокрашенный», следует перевести — в соответствии с учением Хауэра — как «звукоцветовой». Трактовка Хауэром звуковой краски не имеет ничего общего с *Klangfarbenmelodie* Шёнберга и Веберна. Хауэр считал, что распределение отдельных тонов аккорда или мелодии между разными инструментами оркестра «производит смешное впечатление» и на слух не воспринимается.

³ Haueer J., op. 13 — *Über die Klangfarbe*. Eigentum des Autors. Wien, 1918, S. 4.

вывести музыкальное переживание из сферы интуитивной в сферу чувственную»¹.

Свои наблюдения над звуковой краской Хауэр связывает с учением Гёте о цветах. На его основе он разрабатывает интервально-цветовую теорию обертонового ряда, согласно которой последний рассматривается как «естественный цветовой спектр», где 12 ступеням светового гаммы соответствуют 12 хроматических полутонов. Каждый тон обертонового «спектра» получает свою окраску лишь в том случае, если образует с другим тоном интервал. «Сущность каждой звуковой краски проявляется в интервале, образованном основным тоном и самым сильным обертоном ряда. Каждый интервал содержит в себе ядро звуковой краски, придавая музыке цветное воздействие. Интервал = к р а с к а»². Вне цвета интервал превращается в звуковой шум, тогда как окраска усугубляет его восприятие слушателем. Тем самым, говорит Хауэр, учение об интервалах становится учением о краске, а равномерно-темперированная система выступает как интервально-цветовое множество (Intervallen — Farben — Totalität = Klangfarbentotalität)³.

Поскольку равномерная темперация делит обертоновую октаву на равные полутоны, то все ее интервальные проявления возможно расположить в порядке геометрически замкнутого кварто-квинтового круга, соответствующего 12-ступенному цветовому спектру. Идея создания этого «звукоцветового круга» (Хауэр называет его также «интервальным кругом») возникла у композитора еще в тоды первой мировой войны, под влиянием цветового учения швейцарского художника Иоганнеса Иттена⁴. Принцип «гармонического равновесия» красок, выдвинутый Иттенем, послужил Хауэру отправной точкой образования комплементарно-тоновых (интервальных) пар — тритоновых двузвучий, расположенных по кварто-квинтовому кругу: *C — fis*, *G — Cis*, *D — Gis* и т. д.⁵. За исходный высотно-тоновой пункт его построения Хауэр принимает звук *C* — начало обертонового ряда, рассматривая его как центральный тон комплементарно-интервальной системы⁶. При этом важное значение получает эстетическая оценка контрастно воздействую-

¹ Vom Wesen ..., S. 8.

² Ibid., S. 11. Разрядка автора.

³ «Учение о музыкальной краске имеет единственный смысл — выявить прамузыкальное значение интервала», — подчеркивает Хауэр (Über die Klangfarbe, S. 6). В его концепции интервал приобретает универсальный характер: это строительный материал музыки, определяющий ее содержание и включающий праритм, мелодию, звуковую краску, движение, жест и т. д.

⁴ Его изложение см. в кн.: Itten I. Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst. Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1961.

⁵ Комплементарными Хауэр называет, помимо тритона, все взаимнообратимые интервалы: секунду — септиму, терцию — сексту, кварту — квинту и наоборот.

⁶ Тон *C* берется Хауэром условно, по традиции с принятой схемой обертонового звукоряда. При построении же 12-тонового ряда, говорит он, в обертоновом смысле будет «совершенно безразлично, от какого по высоте тона надо начинать» (Vom Wesen..., S. 42).

щих тональностей кварто-квинтового круга. Исходная тональность *C* ассоциируется у композитора с апофеозом всего чистого, светлого, победно-торжественного. По мере дизонного возрастания (движение по часовой стрелке) происходит «помрачение» эстетических категорий, достигающее сгущения в тональности *Fis*, которая определяется Хауэром как «сатаническая», «мученическая», тяжеловесно-«грязная». Тональности квинтового круга выступают как эстетические антиподы по отношению к симметрично расположенным тритоновым тональностям квартового круга, — они содержат все перипетии эмоциональных состояний: борьбу и отчаяние, боль и радость, сомнение и твердость, изящество и тяжеловесность, жизнь и смерть, материю и прометеевский дух. Наоборот, движение по квартовому кругу (против часовой стрелки) вводит в сферу «пасторальности», в мир спокойствия и «замкнутости». Бемольные тональности оказываются более мягкими, пассивными, «расслабленными» и «сентиментальными», то есть эмоционально однотипными. Все 12 тональностей кварто-квинтового круга в целом подчиняются 4-м цветовым группам, соответствующим 4-голосной гармонической структуре аккорда: сопрано — зеленый цвет, альт — желтый, тенор — голубой и бас — красный.

На основании «свето-звучо-цветового круга» Хауэр выводит схему, на которой 12 интервалов обертоновой октавы отождествляются с 12-ю красками цветового спектра. Все интервалы композитор разбивает на две группы: квинтовые (ч. 5, б. 2, б. 6, б. 3, б. 7, ув. 4) и квартовые (ч. 4, м. 7, м. 3, м. 6, м. 2, ум. 5), наделяя каждый из них цветовой характеристикой¹ (см. с. 230).

Как показывает схема, используя принцип обращения, Хауэр симметрично располагает все интервалы вокруг тритонового центра, в результате чего образуется 6 пар комплементарных интервалов, содержащих контрастное сочетание 7-ми теплых (светлых, активных) и 5-ти холодных (темных, пассивных) красок. Из них наиболее интенсивный контраст дают белый и черный цвета («2-й большой контраст», по классификации В. Кандинского), которым соответствует интервал *C* — *Fis*.

Исходя из ложных предпосылок своей дуалистической теории, Хауэр считает, что воплощение принципа гармонического равновесия и звукоцветовое воздействие «чистого мелоса» следующих друг за другом интервалов возможно лишь в среднем регистре струнных и клавишных (темперированных) инструментов; фортепиано, фисгармонии, органа и челесты². Он называет их «катоначальными инструментами», так как здесь благодаря темперации каждая ступень имеет свой обертоновый ряд, а следовательно, и равное звукоцветовое «множество». Оркестровые же или духовые инст-

¹ Схема звукоцветового соотношения интервалов приводится по кн.: Szmo-lyan W. Josef Matthias Hauer. Wien: Verlag Elisabeth Lafite, 1965, S. 26.

² К «темперированным инструментам» Хауэр относит и человеческий голос, называя его звучание «прамузыкальным» (Über die Klangfarbe, S. 15).

рументы, составляющие нетемперированную группу, звучат фальшиво, ибо опираются на один натуральный звукоряд (то есть зависят от одного центрального тона), поэтому Хауэр относит их к шумовым, «тональным инструментам». По его мнению, выход заключается либо в перестройке этих инструментов, либо в создании новых, и только тогда оркестровые инструменты перестанут быть «коварным объектом» для исполнителей и появится возможность создания «новой музыки».

Абстрактная интервально-цветовая теория и вытекающее из нее как следствие резко негативное отношение к оркестровому инструментарию, якобы лишенному богатства красок и возможности передачи мелодического начала, сыграли роковую роль в творчестве Хауэра: его сухие, рассудочные композиции не только не вызывают цветовые ассоциации, но — напротив! — представляют все музыкальные элементы в одном, сером и унылом цвете. По-видимому, и сам автор прекрасно понимал всю беспомощность своих умозрительных опытов в области звукоцветовой идентификации — в одной из работ он вынужден был признать, что «музыкальная реализация интуитивно воспринимаемой звуковой краски в сферу чувственно переживаемого, вероятно, невозможна...»¹.

Своими исходными положениями концепция мелоса Хауэра тесно смыкается с «энергетическим» учением Э. Курта. Как известно, по Курту формирование мелоса обусловлено «энергией», которая возникает в результате психической напряженности при восприятии пространства между отдельными тонами мелодической линии. Ощущение этой энергии, напряжение «первичной связи» тонов составляет сущность мелоса. Энергия внутри нас возбуждает, приводит в движение психические силы и, перерабатывая звуковую материю, воплощается в чувственное впечатление. Тем самым выявляется смысл становления мелодической линии — заполнение межзвукового, интервального пространства «живым музыкальным ощущением», то есть ощущением связи тонов.

Интуитивное «переживание» мелоса у Хауэра и внутренняя психологическая «энергия» Курта, по существу, представляют одно и то же, выступая как предпосылки образования и восприятия музыкальной композиции. Как в теории мелодической линии Курта, так и в концепции мелоса Хауэра, путь этого восприятия идет от «бессознательно»-ощущаемого к чувственно-воспринимаемому, от первичной «кинетической энергии», пульсирующей в нашем сознании, — к «выделению отдельных тонов», к реализации их в мелодическую линию. Источник «энергии» оба теоретика находят в интервале, понимая его как совокупность тонов, объединенных внутренне-психологической напряженностью. Вместе с тем для Курта «двигательная энергия» мелоса содержится не только в интервале (он для него скорее «промежуточное пространство между тонами»), но, прежде всего, в отдельном тоне, в его стрем-

¹ Vom Wesen..., S. 8.

лении к другому тону, тогда как Хауэр находит ее только в интервале, трактуя последний как универсально-звуковой комплекс. И все же близость основных теоретических установок Курта — Хауэра очевидна — это стремление выявить психофизиологические предпосылки становления мелоса, обосновать его как мелодический поток напряжения и спадов, чередующихся в процессе слушательского восприятия музыки¹.

При сопоставлении теоретических взглядов Курта и Хауэра необходимо отметить одно важное положение, которое содержится в концепции Хауэра, но отсутствует у Курта, а именно — указание на взаимосвязь мелоса и речи, музыкального и словесного. Для Курта все то, что связано с дыханием, голосом, речью, затемняет природу мелоса, хотя он, как и Хауэр, считает, что интуитивная сущность этого явления ярче всего выражается на клавишных и струнных смычковых инструментах. И не случайно, углубляясь в историю мелодических стилей, Курт подчеркивает особую «ценность» григорианского хораля, — он видит в нем зародыши «мелодического формообразования, освобождающегося от текстового метра и связи со словом...»².

Хауэр иначе подходит к проблеме, несмотря на то, что решает ее с позиций своей исторически произвольной концепции. Рассматривая мелос как «праформу духовного», он утверждает производность словесного языка от музыкального³. Тем самым мелос выступает как обязательное свойство всех языков; он сам — праязык, обладающий неограниченными возможностями. «Когда человек говорит, он всегда поет и, обращаясь, слушает мелодию языка, „тон“ речи»⁴. Как свидетельство единства языка и мелоса Хауэр приводит готическое выражение «sigggwan», одновременно означающее и пение, и чтение (singen, lesen), а в книге «Объяснение мелоса» перечисляет массу родственно звучащих слов, которые, по его мнению, содержат элементы мелоса⁵.

¹ Естественно, целостно «динамическое» учение Курта о музыкальной форме как диалектически развивающемся организме представляет собой более стройную и законченную систему, нежели статическая концепция мелоса Хауэра, где его обоснование, по существу, не идет дальше своей первоначальной, интуитивной стадии. Однако упор на бессознательно-психическую природу мелоса, стремление выявить его сущность с помощью нематериальных, абстрактных «напряжений», внутренне переживаемых «таинственных энергий», становится тем общим, иррационально-идеалистическим звеном, которое связывает оба мелодических учения.

² Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. М.: Госмузиздат, 1931, с. 133.

³ «Языки — это дочери мелоса», — говорит Хауэр (Deutung..., S. 48). Как известно, тезис о первичности музыкального языка составлял основу и теории прозы Р. Вагнера, изложенную им в работе «Опера и драма» (1850—1851).

⁴ Deutung..., S. 16.

⁵ Ibid., S. 58—61. Демонстрируя свои наблюдения над звуковой природой речи, Хауэр ссылается на старых китайских художников, которые вначале составляли набросок мелодии, а затем «подгоняли» под нее стихотворение. По его словам, древневосточные художники и мыслители — это, прежде всего, «музицирующие» люди, тогда как современные европейские мастера — «создатели шума».

Подобное «языковое объяснение мелоса», постоянно фигурирующее в работах Хауэра, невольно вызывает аналогию с интонационной теорией Асафьева. Несмотря на коренное различие исходных пунктов их концепций¹, оба исследователя сходятся в стремлении возродить утерянное современной музыкой мелодическое начало, вернуться к песенности, распевности музыкального языка. «Выдвинутые нашей эпохой принципы линейности и возрождение мелоса... — естественная реакция на кризис романтики», — замечает по этому поводу Асафьев².

Неизвестно, был ли знаком Асафьев с работами Хауэра о мелосе, а последний — с исследованием Асафьева об интонации. Однако каждый из них путем собственных наблюдений и размышлений над природой человеческой речи и музыки пришел к одинаковому выводу: язык и мелос взаимосвязаны, они представляют собой единое целое. Оба исследователя, апеллируя к песенной природе мелоса, критерием внутреннего постижения музыкального искусства считают слух, как «меру вещей в музыке», а выразителем речевой «тонности» — интервал, как ее начальную «интонируемую форму». Все это позволяет говорить о некоторой близости концепции мелоса Хауэра звукоречевой теории Асафьева³. Вместе с тем между ними существуют и глубокие идейно-принципиальные расхождения. Асафьев рассматривает мелос как закрепленную общественной практикой систему интонаций; музыка для него — «всецело интонационное искусство и не является... механическим перенесением акустических феноменов в область художественного воображения...»⁴. Хауэр же трактует мелос как космическое наполнение, как некую духовно всеобъемлющую, вневременную этическую сущность. Для Асафьева «мелодия в ее эмоционально-смысловой выразительности является всецело созданием человеческого сознания,

¹ Асафьев понимает музыкальную систему как систему социально обусловленных интонаций, выводимых из языка, речи. Суть мелоса, говорит он, — в «выжимке из живой речи мелодического сока».

² Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963, с. 99. Разрядка автора.

³ Интересно, что возникновение всех трех концепций мелоса — Асафьева, Курта и Хауэра — совпадает хронологически: 1-е издание исследования Курта «Основы линейного контрапункта», где разбирается проблема мелоса, увидело свет в 1917 г. В эти же годы вышли и первые статьи Асафьева, посвященные мелосу: «Соблазны и преодоления» (В кн.: «Мелос». Спб., 1917, кн. 1) и «Пути в будущее» (В кн.: «Мелос». Спб., 1918, кн. 2). Работа Хауэра «О звуковой краске», где мелос рассматривается в связи с цветовым учением Гёте, появилась в 1918 г. (полностью эстетическая оценка мелоса была дана Хауэром лишь в 1923 г., в книге «Объяснение мелоса»). Примерно в это же время А. Веберн ищет корни музыкального в соответствии с учением о языке К. Крауса, выходит исследование Э. Тоха о мелодии и разрабатывается мелодическая в своей основе теория ладового ритма Б. Яворского. Все это доказывает, что звукоречевую проблему, проблему мелоса, следует считать характерной чертой как русского, так и западноевропейского музыкознания начала XX в.

⁴ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 343.

как и ее основание — строго рационалистическая система интервалов»¹. Хауэр, напротив, видит происхождение мелодии в интуиции, то есть в бессознательном состоянии разума. Если Асафьев понимает интервал как выразительно-интонационное сопряжение музыкально воплощенных «тонов» речи, как «показатель интонационного напряжения» (то есть осмысленного, в отличие от абстрактного напряжения у Курта — Хауэра), то Хауэр рассматривает его как акустическое данное, как высотную сопряженность тонов обертонового ряда. По сравнению с научно-материалистическим учением Асафьева интуитивно-психологическая концепция мелоса Хауэра является субъективистски-искаженной интерпретацией музыкально-исторического процесса, а вся его книга «Объяснение мелоса» содержит лишь общие рассуждения, но не теоретическое обоснование данного вопроса.

Учение о тропях. Рассмотрев мелодические основы теории Хауэра, обратимся к ее кульминационному пункту — гексахордальному учению о тропях. Под тропами Хауэр понимает интервальные варианты 12-звучной хроматической гаммы, имеющие значение «мелодических схем», из которых он предлагает черпать материал для построения того или иного музыкального произведения². Каждый из тропов представляет собой мелодически законченный звукоряд и наделяется соответствующим «настроением». По мысли композитора, избретенные им тропы призваны заменить существовавшие ранее тональности: «Как раньше говорили, что данная мелодия относится к такой-то тональности, так теперь говорят, что она основана на таком-то тропе»³.

Первым шагом на пути образования тропов Хауэр считает сочинение 12-тоновых мелодий в духе народных напевов, но с добавлением гомофонного сопровождения. Любая 12-тоновая мелодия может составить основу тропа, выступая как «основная мысль», иначе — «основной образ», из которого выводятся все музыкальные компоненты композиции. «Основная мысль, основной образ всегда был исходным пунктом образования моих форм. Однако его не следует путать с темой или лейтмотивом. Лучше всего сказать — исходная мелодия, но и это будет неверно, потому

¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 344. Разрядка моя. — Ю. К.

² Под «тропами» в средние века подразумевали заключительные формулы хоральных песнопений. Этим же названием — *trōpī* или *tonī, modi, tenores* обозначались и церковные тональности. Характерными чертами средневековых тропов являлись мелодическая трактовка и чередование составляющих их групп, то есть то, что типично и для техники тропов Хауэра. Однако ни в одной из своих работ композитор не объясняет причину, побудившую его выбрать этот термин для обозначения открытых им ладовых образований. На сходство тропов Хауэра со средневековыми указывает, в частности, американский музыковед Р. Хилл в статье «Звуковые ряды Шёнберга и тональная система будущего» (In: *The Musical Quarterly*, v. 22, 1936, № 1, p. 18).

³ Hauser J. M. *Theoretisch Schriften*. Wien—New York: U. E., 1926, Bd. 2. *Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen* (далее сокращенно: *Zwölftontechnik*). Нередко Хауэр называет свои 12-тоновые образования «троповыми тональностями»!

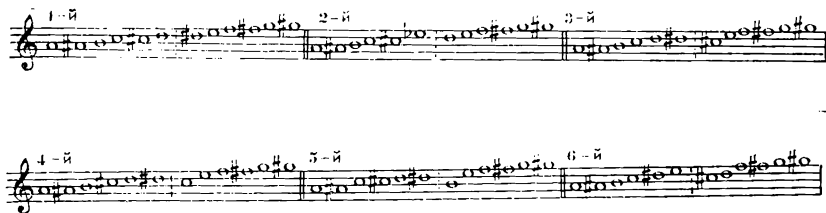
что основная мысль дает не только мелодию, но и гармонию, и полифонию»¹.

Возникновение тропов Хауэр датирует августом 1919 г.², однако теоретическое обоснование своего открытия дает лишь в январе 1924-го: в статье «Тропы» он приводит вертикально расположенные буквенные схемы 44-х двенадцатизвучных, хроматических рядов, называя их «строительными блоками». Здесь же он, в частности, пишет: «К рождеству 1921 г. я уже настолько изучил все мелодические расположения, что смог их разделить на большие и малые группы. Я открыл «тропы», пригодные для практического употребления вместо прежних тональностей»³.

Год спустя, в книге «От мелоса к шуму», композитор публикует уже нотную таблицу 44-х тропов, разделенных пунктирной линией на два гексахорда⁴. Расстояние между этими 6-тоновыми сегментами колеблется от м. секунды до б. сексты, а диапазон каждой половины охватывает промежуток в пределах ч. кварты — м. септимы (общий диапазон тропов — б. септима), причем тропы 1—2, 6, 8—9, 18, 20, 22—23, 30—32, 34, 38—39, 42 и 44 сходны по диапазону, различаясь лишь своей интервальной структурой. Излагая таблицу тропов, Хауэр видит свою задачу «не в том, что надо изучить все 44 тропа, их номера, а в том, чтобы, изучив их общую схему, уметь быстро и точно разбираться в любой разновидности мелоса»⁵.

2

Таблица тропов 1925 г.



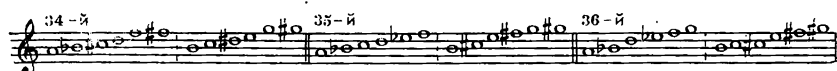
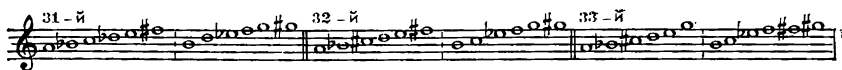
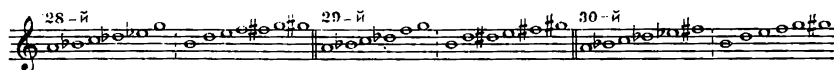
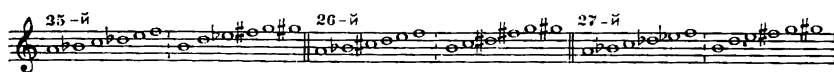
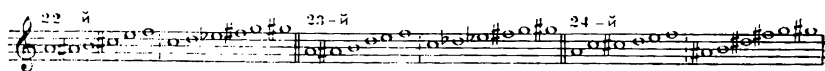
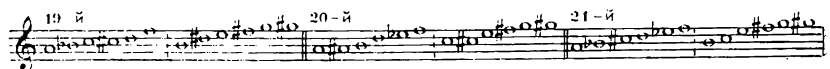
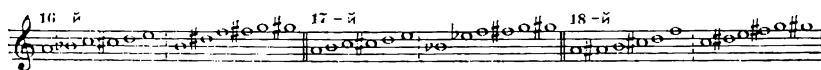
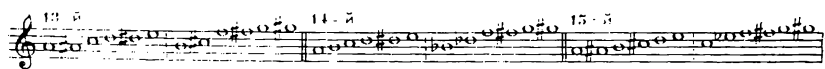
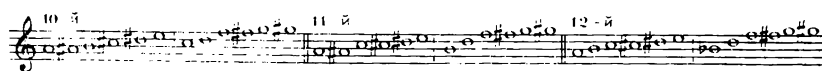
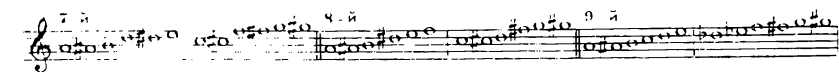
¹ Vom Melos ..., S. 11.

² Хотя практически все 12 тонов хроматической гаммы Хауэр применял еще в 1912 г. Его ранние произведения — от оп. 1 до оп. 12 (1912—1915), создавались под влиянием «свободной атональности» Шёнберга (например, Семь маленьких пьес для фортепиано оп. 3, относящиеся к 1913 г., были написаны под впечатлением фортепианных пьес Шёнберга оп. 11). Они построены на 6-тоновых сегментах, однако принцип последовательного проведения всех 12 тонов здесь еще не соблюдается.

³ Haue r J. M. Die Tropen. — In: Musikblätter des Anbruch—Monatschrift für moderne Musik, 1924, Jänner—Heft, N 1. Wien: U. E., A. G., S. 20.

⁴ В данном случае под гексахордом понимается не интервальное расстояние от I до VI ступени гаммы (как в сольмизационной системе Гвидо), а лишь общее количество ступеней, независимо от внутренней структуры гексахорда.

⁵ Zwölftontechnik, S. 5.





По подсчетам Хауэра, комбинации 12 тонов хроматической гаммы дают 479 001 600 мелодических рядов, из которых можно выбрать любой вариант мелодий, гармоний и полифонических соединений¹. Во всех этих рядах, говорит композитор, «звуки одной половины по отношению друг к другу и к звукам другой половины находятся в определенном интервальном соотношении... Возьмем, к примеру, первый троп, имеющий вид хроматической гаммы. Транспозиции гаммы в 12 высотных положений несколько не влияют на мелодическое значение и интервальные соотношения тропа. Произведя все возможные транспозиции, мы получим $12 \times 479\,001\,600$ пермутаций... Но учтем и другое: расположение тонов здесь таково (слева от *a* до *d*, справа — от *dis* до *gis*, то есть диапазон обеих половин содержит две примыкающие друг к другу кварты, в сумме составляющие б. септиму), что в результате пермутаций каждой половины образуется еще $720 \times 720 = 518\,400$ комбинаций.

Кроме того, мы имеем также 12 обращений и 12 высотных положений, возникающих от переноса звуков тропа на октаву вверх... Таким образом, 12 высотных положений, имеющих 518 400 комбинаций каждое, в сумме дают 6 220 800 мелодических возможностей. В большинстве тропов обе половины взаимозаменяемы, что дает новые комбинации, удваивая число возможностей каждого тропа с 6 220 800 до 12 441 600. Только у отдельных тропов обе половины при перестановке сохраняют одинаковые интервальные соотношения, и мы называем их зеркальными тропами. Это 1-, 8-, 17-, 19-, 24-, 34-, 41-й и 44-й, всего восемь тропов².

Таблица 44-х тропов, с помощью которой Хауэр предлагает овладеть 12-тоновой техникой, во многом несовершенна. Не говоря уже о произвольности самого выбора количества тропов, продик-

¹ Сумма 479 001 600 образуется посредством факториального изложения чисел 12-тонового ряда: $1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 5 \cdot 6 \cdot 7 \cdot 8 \cdot 9 \cdot 10 \cdot 11 \cdot 12 = 479\,001\,600!$

² Vom Melos ..., 12—14. Разрядка автора.

тованного, как мы увидим ниже, чисто символическими соображениями автора, она не имеет определенной системы ни в расположении тропов, ни в распределении их интервальной структуры. Неясными остаются и отдельные положения учения Хауэра. Почему, например, из всех видов интервальных модификаций тропа он выбирает только зеркальность? Причем к зеркальным тропам Хауэр относит восемь, тогда как в действительности таковыми, то есть содержащими одинаковую интервальную структуру групп, являются только четыре: 1-й, имеющий равные гексахорды хроматической гаммы, 8-й — равные гексахорды с терцовым разделительным интервалом в каждой группе, 34-й — равные гексахорды с малосекундовым разделительным тоном внутри групп и 44-й, группы которого содержат целотоновую структуру. Все эти тропы могут быть «прочитаны» как в целом, так и по частям в любом направлении, без изменения своей интервальной структуры. Остальные четыре тропа — 17-й, 19-й, 24-й и 41-й таковыми не являются, ибо структура их групп различна и не соответствует выдвинутому Хауэром понятию об «одинаковых интервальных соотношениях», сохраняющихся при перестановке данных групп.

Что же касается других видов интервальных преобразований, то они значительной роли в технике тропов Хауэра не играют, за исключением «обращения», которое он, впрочем, трактует весьма ограниченно: не как полифонический вариант «основного образа» (противодвижение!), а по-школьному узко, как поочередный перенос отдельных звуков тропа на октаву вверх¹.

По словам Хауэра, каждый из его тропов наделен определенными свойствами, «коренящимися в статике», подразумевая под этим термином уравновешенность расположения мелодического материала². При горизонтальном распределении 12-ти тонов тропа он строго придерживается принципа их равновесия: ни один из тонов не имеет преимущества перед остальными, — все они равны по степени своей напряженности³. В противном случае, добавляет Хауэр, выделение отдельного тона приведет к нарушению равновесия, к появлению центра тяжести, опорного баса, и композитор тем самым вступит в тональную, «обертоновую область»⁴. Для того, чтобы избежать образования центра тяжести

¹ В отличие от Шёнберга, Хауэр считает данную форму основного ряда немзыкальной, так как убежден, что вся полифоническая музыка — это «высокоорганизованный многоголосный шум» (Deutung..., S. 34).

² Хауэр постоянно путает термины «статика» — неподвижная устойчивость и «равновесие» (Gleichgewicht) — стабильная подвижность всех элементов.

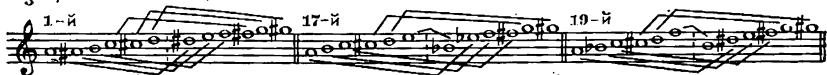
³ Равны не просто в смысле повторности (как и Шёнберг, Хауэр строго выдерживает принцип неповторяемости 12 тонов ряда), но в смысле динамически-звуковой силы тяжести отдельных тонов.

⁴ Принцип равновесия достигается у Хауэра не столько противопоставлением обертонового и 12-тонового законов, сколько их взаимным дополнением. Свою музыку он считает находящейся между этими полюсами: диатонической тональностью, основанной на естественном порядке звуков обертонового ряда, и 12-тоновой, темперированной, то есть искусственной музыкой. Характерно, что

и сохранить состояние равновесия, Хауэр предлагает аннулировать все темповые указания, динамические оттенки, ритм, размер (при сохранности тактовой черты), «стереотипный ударный такт» и различного рода акценты, считая, что в атональной, монодической музыке, напоминающей «связную речь», ударения зависят от «значения слова», а музыкальное «выражение меняется от фразы к фразе».

Как уже говорилось, принцип гармонического равновесия, играющий важную роль в теории Хауэра, вытекает из тритоновых связей между тонами кварто-квинтового круга. Это обстоятельство позволяет разделить все тропы композитора на 4 категории, значительность которых определяется количеством тритоновых антиподов внутри групп или между ними. К 1-й категории относятся 6 тропов (1-й, 17-й, 19-й, 24-й, 34-й и 41-й), дающие наиболее «уравновешенное» расположение материала, что достигается равномерным распределением тритоновых напряжений между всеми тонами обоих гексахордов. Во 2-ю категорию входят 3 тропы — 8-й, 38-й и 44-й, содержащие 6 тритоновых антиподов, по 3 в каждой группе. 3-ю категорию составляют 15 тропов с 4-мя внутригрупповыми антиподами и 4-ю — 20 типов, которые имеют по 2 тритоновых антипода¹.

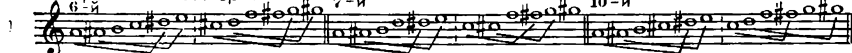
3 Тропы 1-й категории



Тропы 2-й категории



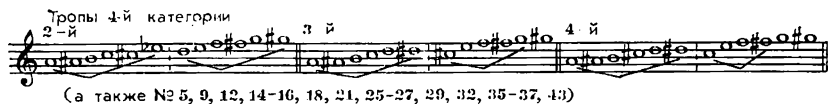
Тропы 3-й категории



(а также № 11, 13, 20, 22, 23, 28, 30, 31, 33, 39, 40, 42)

7 тонов натуральной диатонической гаммы Хауэр также относит к области тропов, называя ее «природным» или «высшим тропом».

¹ Деление тропов Хауэра на 4 категории предложено его учеником — Германом Хайссом (Heiss H. Elemente der musikalischen Komposition. Tonbewegungslehre. Heidelberg: Musikverlag Hochstein and Co., 1949, S. 149—152). Однако Хайсс меняет расположение тонов в таблице тропов Хауэра, искусственно приспособляя ее для доказательства своих положений.



Начиная с 1919 г., с одночастного «Nomos» для фортепиано (фисгармонии) и струнных инструментов оп. 19, основным принципом формообразования произведений Хауэра становится «техника строительных блоков». «Я строю свои формы из 5, 7 или 11 строительных блоков с их 12 подразделениями (5×12, 7×12 или 11×12), но всегда так, чтобы круг замкнулся и звучание окончилось», — заявляет композитор¹.

Формируя пространственно-временную протяженность своих сочинений, Хауэр делит их на мелодически связанные друг с другом «фазы», включающие те или иные тропы. Каждая пьеса состоит из двух и более «фаз», содержащих высотно-мелодические варианты тропов. Однако не исключена возможность, что все «фазы» пьесы будут построены на одном тропе, также проводимом с различными мелодико-интервальными модификациями. Такова, например, 1-я пьеса из первой тетради «Атональной музыки» для фортепиано оп. 20 (1922), в основе которой лежит один 19-й троп, последовательно излагаемый в каждой «фазе» с новыми вариантами трехголосного гармонического письма. «Каждая 12-тоновая мелодия со своими фазами содержит максимум 6 тропов. Соотношения тропов остаются неизменными и тогда, когда мелодия исполняется ракоходно. Ясно, что они остаются такими же и при транспонировании в 12 высотных положений, а также при всех обращениях»². Таким образом, заключает Хауэр, из каждого тропа можно вывести любое количество 12-тоновых мелодий и, наоборот, каждая 12-тоновая мелодия может принадлежать нескольким тропам³. Например, порядок тонов $f - e - d - h - c - gis/b - a - es - cis - fis - g$ может быть отнесен к следующим тропам, включающим звуковые элементы данного ряда: $f - g...$ 31-й троп, $e - f...$ 40-й троп, $d - e...$ 2-й троп, $h - g...$ 5-й троп, $c - h...$ 15-й троп, $gis - c...$ 35-й троп. Все они образуют данный 12-тоновый ряд, так как «мелодически связаны» между собой.

В итоге, исходным тоном 12-тонового ряда может стать любой тон тропа, также как при выведении очередного ряда из предыдущего любой тон последнего становится начальным тоном нового ряда. Например:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8 и т. д.

¹ Vom Melos..., S. 18.

² Zwölftontechnik, S. 5. Разрядка автора.

³ В одном тропе, говорит Хауэр содержится 10 888 400 серийных порядков!

Ясно, что подобный метод выведения 12-тоновых рядов из троповых схем содержит не просто элемент случайности¹, — он превращает всю систему тропов Хауэра в абстрактную схему, лишенную практического значения. При анализе произведений композитора почти невозможно определить, какой именно троп составляет ту или иную «фазу» и служит основой выведения 12-тонового ряда — любой из тонов может быть как 1-м, так, к примеру, и 7-м тоном тропа². Соблюдается лишь принцип неповторяемости 12 тонов, что, как известно, еще не свидетельствует о применении 12-тоновой техники, сущность которой заключается в принципах развития, а не механического изложения звуков.

«Горизонтальное распределение» напряжений 12 тонов ряда, напоминающее Хауэру конструкцию «стального моста», приводит композитора к мысли о необходимости создания нового учения о контрапункте, которое бы, однако, не отменило старое, но сделало его «строже». Термин «контрапункт» Хауэр понимает буквально, как «нота против ноты, или противодвижение». Основными приемами «атональной» полифонии он считает каноническую технику и «остинатный» контрапункт — приемы, которые служат, по его мнению, «исходным пунктом для тектоники мелодического голосоведения».

Каноническую технику Хауэр делит на два вида. Первый предусматривает движение 12-тоновых рядов, выводимых из гармонических комплексов разных тропов. Главное здесь, говорит Хауэр, не мотив и не тема, а движение тропов с перестановкой их отрезков и имитационным перекрещиванием голосов. Общий принцип изложения проявляется в том, что «одинаковые звуки следует размещать как можно дальше друг от друга. Если, например, один «строительный блок» заканчивается на *d — fis — a — h*, то следующий с них не должен начинаться»³. Распределение «напряжений и разрядов» внутри мелодической линии подчиняется, в этом случае, закону текучести, плавности и ритмической комплементарности.

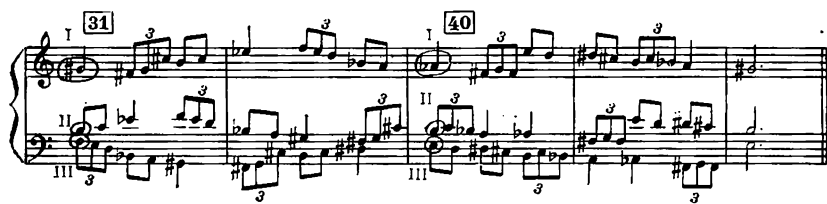
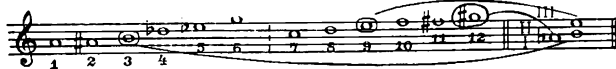


¹ Хауэра можно назвать не только «первым 12-тоновым композитором». Но и первым, кто применил в своих сочинениях правила будущей алеаторики! Херман Хайсс вспоминает: Хауэр «уже в конце 20-х годов, в разговорах со мной упоминал «случайность», объясняя то, что он называл «12-тоновой игрой», с помощью игральные костей (Alea!)» (Heiss H. Der musikalische Kosmos J. M. Hauer. In: Zeitschrift für Musik, 1960, Januar № 1, Mainz: Schott, S. 10). Явление это вполне закономерное, — ведь основой учения Хауэра служит интуиция, то есть бессознательное начало, открывающее путь к «случайности» как главному композиционному фактору.

² Начальный тон 12-тоновой «фазы» — это не 1-й тон тропа, а всего лишь один из его 12-ти тонов!

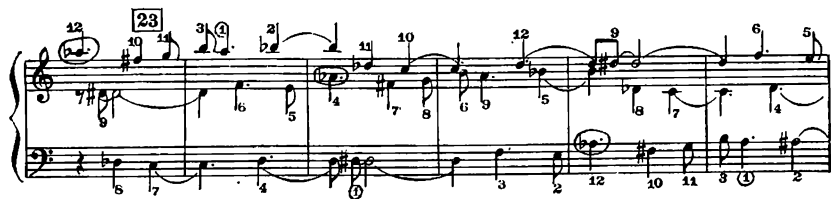
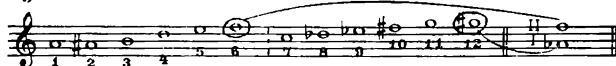
³ Zwölftontechnik, S. 10. Разрядка автора.

40-й троп: схема и исходный гармонический комплекс



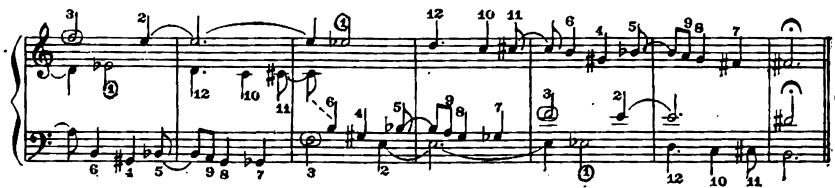
Второй вид канонической техники Хауэра базируется на одном тропе с различными вариантами его 12-тоновых рядов: высотными транспозициями, обращением, обменом групп, перегруппировкой тонов внутри сегментов по горизонтали и вертикали, дающей «троповые мелодии» и «троповые аккорды». То есть первичным формообразующим материалом здесь становится не 12-тоновый ряд, а сам троп. Как и в первой разновидности канонической техники, начальное высотное положение очередного тропового варианта не должно здесь исходить из конечного тона предыдущего (но из его начального тона — возможно)¹ и обязательно должно совпадать с началом такта. Технику подобного рода Хауэр называет техникой «исключения мелодических тонов». Все голоса в ней подвергаются имитационному развитию, основанному на синкопированно комплементарной ритмике².

23-й троп: схема и исходный гармонический комплекс

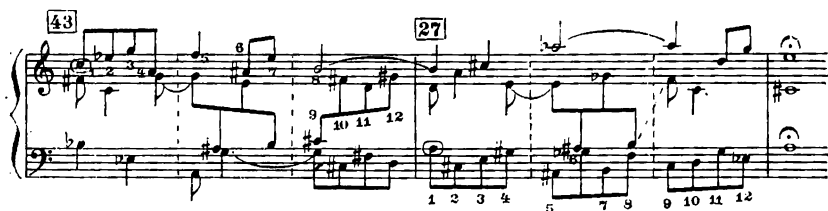
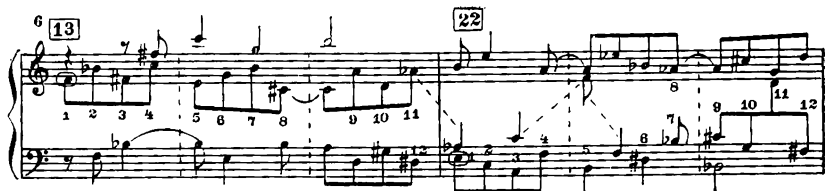


¹ В творчестве Шёнберга и его учеников, которых Хауэр неоднократно обвинял в том, что они «стасили» («aufgegriffen») у него идею 12-тоновости, конечный тон ряда, наоборот, часто является начальным тоном следующего ряда.

² Херман Хайсс определяет данную разновидность канонической техники Хауэра как «серийное проведение тонов».



Техника «остинатного контрапункта» развивает оба вида канонической техники, подразумевая, главным образом, скачкообразное голосоведение, — в отличие от плавного в двух предыдущих техниках¹. 12-тоновый ряд выводится здесь каждый раз из нового трона, свободно распределяясь между различными голосами «строительного блока».



По мнению Хауэра, каноническая техника и «остинатный контрапункт» диктуют новые правила голосоведения, отличающиеся от традиционных. Однако на практике он все же придерживается правил старого контрапункта, что, в частности, выражается в стремлении избежать посредством ритмической комплементарности параллельного движения голосов. В случае же необходимости Хауэр предпочитает «терцовые и секстовые параллелизмы, а также параллелизмы ум. квинт (ув. кварт)»². Во всяком случае, добавляет он, в атональной музыке нет запрещенных параллелизмов, за исключением параллелизмов октав и прим, движение которыми противоречит «закону распределения напряжений 12-ти тонов». Но и они допускаются в «смешанной технике» и каденциях, где возможны даже октавные удвоения и утроения.

¹ Хотя в своих произведениях Хауэр часто смешивает все эти три вида полифонической техники, свободно переходя от одного голосоведения к другому.

² Zwölftontechnik, S. 8.

Наряду с мелодически плавным движением голосов в одном направлении (прямое голосоведение), Хауэр допускает и их скачкообразное последование в том же направлении, не опасаясь дублировок и перечений, которых по его словам, в 12-тоновой музыке не существует. Однако скачкообразное ведение голосов в одном направлении он распространяет далеко не на все интервалы. Так, например, Хауэр тщательно избегает скачков ч. квинтами, ч. квартами и м. септимами (б. секундами), стараясь «хотя бы один из голосов вести на полутон» (в этом случае, как показывают авторские примеры, нормой становится перекрестное голосоведение). И совершенно «принципиально» избегает Хауэр движения м. секундами (б. септимами) в одном направлении, что вызвано, по его словам, чисто слуховым восприятием интервалов: «Звуки м. секунд и б. септим «царапают» так сильно, что слух может успокоиться лишь с помощью мелодических шагов»¹.



Если перегруппировка тонов тропы по горизонтали дает Хауэру «троповые мелодии», то аналогичное действие по вертикали образует «троповые аккорды»². Как и мелодическая горизонталь, они подчиняются принципу «статики», то есть равновесия, равноправия 12 тонов хроматической гаммы. Выразителем гармонического равновесия становится 6-тоновый аккорд, выступающий как сумма вертикальных мутаций того или иного сегмента тропы. Весь процесс образования троповой аккордики зависит от строго определенных условий: при перестановке звуки с полутоновым соотношением располагаются только горизонтально, друг за другом, а звуки с большим расстоянием между ними — только вертикально, друг над другом. В результате от вертикального совмещения звуков одного или двух гексахордов возникают аккордовые группы 2-, 3-, 4-, 5- и 6-звучного типа. Получение новых аккордов осуществляется посредством обращения начальных — по типу обращения трезвучий в традиционной теории. Ниже приводится образец вертикаль-

¹ Zwölftontechnik, S. 9. Разрядка автора.

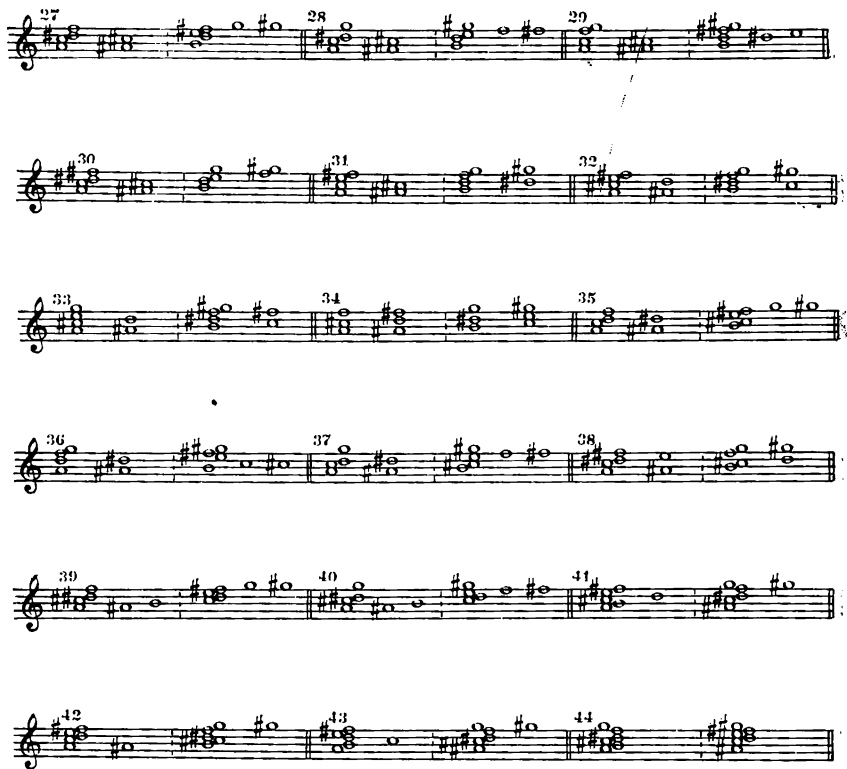
² Речь идет не о мелодии или гармонии в привычном значении этих терминов, но о конstellляциях тонов, которые могут быть истолкованы как мелодически, так и гармонически. Троп — это всего лишь схема «строительного блока», в пределах которой композитор создает конкретные мелодико-гармонические обороты.

ных мутаций 1-го тропа Хауэра, взятый нами из его таблицы 1925 г.¹

Аккордовые образования 1-го тропа



¹ В оригинале — 8-строчная нотация Хауэра, которая для удобства чтения заменяется нами обычным 5-линейным нотным станом.



Теоретически Хауэр не видит никакой разницы между консонансом и диссонансом, — те и другие выводятся, по его мнению, из природно-акустических соединений обертонов. Но на практике, в аккордах, содержащих м. секунду или б. септиму, он все же придерживается принципа разрешения «неустойчивых» (диссонирующих!) интервалов в «устойчивые» (консонсирующие)¹. Аккорды же, в которых данные интервалы отсутствуют, рассматриваются им как не требующие приготовления и последующего разрешения. Каждый голос в них может двигаться свободно и переходить в любой голос другого аккорда как скачком, так и на основе плавного голосоведения.

Консонсирующие созвучия, напоминающие «тональные» мажорно-минорные трезвучия и их обращения, доминантсептаккорды, септаккорды II ступени и т. д. (естественно, вне их функциональной принадлежности), — весьма частое явление в гармонической струк-

¹ Хауэр создал таблицу всех возможных разрешений «атональных» 6-тоновых аккордов в «тональные» 6-звучия, представляющие собой удвоенные мажорные или минорные трезвучия (см. в статье: Die Tropen und ihre Spannungen zum Dreiklang. — In: Die Musik 1924/25, № 17/1, S. 257—258 — нотное приложение к № 4).

туре тропов Хауэра. Особенно в каденционных оборотах 3—4-голосных полифонических произведений, где каденцией может быть, по убеждению Хауэра, только мажорное или минорное трезвучие (нередко — с пропущенной терцией). Однако данные «мажор» и «минор» выводятся им не из традиционной диатонической тональности, а из «строения тропов», возникая как результат мелодического движения голосов последнего тропа. В 4-голосном полифоническом произведении Хауэр считает возможным каденсировать и «на одном из двух больших септаккордов (мажорном или минорном. — Ю. К.), которые в 12-тоновой музыке становятся вполне удовлетворительными каденционными аккордами»¹.



Последние 20 лет творческой деятельности Хауэр целиком посвятил разработке универсальной музыкальной системы, названной им «игрой с 12-ю темперированными тонами хроматической гаммы». Термин «12-тоновая игра», введенный композитором, не обозначает какую-то определенную музыкальную форму или конкретный способ композиции — это своеобразная «гармония сфер», обеспечивающая, по мысли ее создателя, всеобщий мировой порядок и выполняющая функцию регулятора нравственной, художественной, социальной, политической и т. д. жизни человечества. «12-тоновая музыка это не искусство в классическом, романтическом или современном смысле, — поясняет композитор, — это космическая игра с 12-ю темперированными полутонами»².

В феврале 1942 г. Хауэр сочиняет «первую 12-тоновую игру с окончательно установленными монодическими правилами», которые он выводит из строения древнегреческой оды (греч. *ὕμνη* — песнь). Как и техника «строительных блоков», 12-тоновая игра связана с выявлением смысловой сущности мелоса³, только ее основой служит уже не полифония, а строгое гармоническое 4-голосие, возникающее от разделения 12-тонового ряда на 4 группы, по 3 тона в каждой. Эти группы обладают самостоятельно развитым хроматическим голосоведением и обозначены, в соответствии с учением Хауэра о звуковой краске, 4-мя цветами спектра.

¹ Zwölftontechnik, S. 10. Разрядка автора.

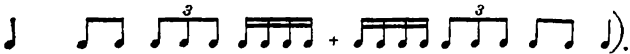
² Цит. по кн.: Lichtenfeld M. Untersuchungen zur Theorie Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer. Regensburg, Gustaw Bosse Verlag, 1964, S. 118. Термином «12-тоновая игра» Хауэр обозначал все свои произведения, созданные в последние годы жизни. Они не имели опуса и предназначались, главным образом, для фортепиано или различных камерных составов.

³ Спустя 30 лет после появления книги «О сущности музыкального» Хауэр назовет этот интуитивный процесс образования мелоса «Musik-machen» или — «Sich — Ausleben in Tönen» (буквально: «создавать музыку», «изживать себя в звуках»).

Подобное изложение звукового материала Хауэр называет «гармонизацией ряда».

«12-тоновые игры» Хауэра содержат всего лишь две формы музыкальной организации: основной ряд, составленный из отдельных частей разных тропов, и его «аккордовый кребс», под которым композитор понимает ритмически ракоходное, но высотно измененное повторение 4-голосной гармонической схемы основного ряда. Обе формы в совокупности создают «технику этажа» с предельно простым голосоведением: один голос движется ровно, образуя естественную связь тонов объединенных ячеек «этажа», другой остается на месте, а два остальных ведутся навстречу друг другу. Все последующие модификации данных форм ограничиваются их высотными транспозициями — линейно-гармоническими вариантами основного ряда ($R_1 R_2 R_3 \dots$) и «аккордового кребса» ($A_1 A_2 A_3 \dots$).

«Аккордовому кребсу» Хауэр придает столь важное значение, что распространяет его не только на внутренние элементы композиции, но и на ее форму: она строится как последовательность нескольких квадратных построений, располагающихся по принципу архитектурного и ритмического ракохода ($8+8\dots 16+16\dots$

$32+32\dots$  Этот

прием формообразования, именуемый Хауэром «сквозным проведением» музыкального материала, порождает зеркально-симметричные, замкнутые структуры типа $ab — ba$ ¹. В более развернутых по форме «12-тоновых играх» Хауэра квадратность возрастает в порядке арифметического прибавления тактов: $32+64+96+128+\dots$

В «12-тоновых играх» Хауэр вновь вводит отмененные им ранее темповые обозначения, размер и дифференцированную динамику, но по-прежнему сохраняет элементарные ритмические структуры, образованные четным делением и комбинированием простых фигур. За основной размер принимается трехдольный, а приемлемыми длительностями считаются четверть, восьмая и шестнадцатая. Их варьирование дает тот или иной ритмический рисунок, статичность и ограниченность которого «компенсируется», по мысли автора, кребсообразным расположением длительностей².

¹ Ритмические схемы и кребсообразная структура поздних 12-тоновых произведений Хауэра подробно разобраны в кн.: Bamberger E. Die Zwölftonalität. Versuch eine Kritik. Diss., Innsbruck, 1957, S. 58—59, 72.

² Руководствуясь тезисом о цветовой и ритмической сущности интервала (Über die Klangfarbe, S. 6), Хауэр стремился выводить ритм своих «12-тоновых игр» из мелодии и гармонии. Незадолго перед смертью, осенью 1956 г., он закончил «12-тоновую игру» для фортепиано в 4 руки, на титульном листе которой поместил следующий подзаголовок: «Гармония — Мелодия — Ритм/В образцовом соединении/В четверном контрапункте/Для фортепиано в 4 руки (новая манера письма)». К сожалению, эта «новая» ритмическая организация 12-тонового музыкального материала так и осталась не разъясненной автором.

Хауэр или Шёнберг? При жизни и после смерти Хауэра в его адрес и в адрес его учения раздавалось немало нелестных выражений. Его сочинения называли «кастрированными звучаниями» (А. Емниц), а самого композитора — «смесью гениальности и дилетантизма» (Э. Веллес), «изобретателем *perpetuum mobile*» и «реакционной дубиной» (Т. Адорно).

Все эти оценки не лишены основания. При первом же знакомстве с теоретической системой Хауэра поражает предельный субъективизм ее исходных положений, обусловленный сильным влиянием философии даосизма и музыкальных учений Древнего Китая. Атональный мелос в интерпретации композитора выступает как высший закон — дао, олицетворяющий естественный порядок, абсолютное спокойствие и целостность всего сущего. Вся «интуитивно-этическая» концепция мелоса Хауэра, где произвольно смешаны разные музыкальные эпохи и стили, а развитие музыки искусственно прерывается на XVIII ст., подчиняется принципу дао, неуклонное соблюдение которого должно, по мысли композитора, способствовать физическому и нравственному совершенствованию человечества.

Не менее произвольно и «учение о тропах», общее количество которых Хауэр выводит из территориального деления старого императорского Китая на 44 провинции, а принцип их гексахордального строения — из 12-ступенного хроматического ряда китайской звуковой системы луй, с ее подразделением на 6 «светлых» и 6 «темных» тонов, символизирующих взаимодействие двух основных начал: женского, пассивного инь и мужского, активного ян.

Следуя принципу дао, Хауэр создает монотонную, бесстрастную «музыку», основанную на механическом проведении 12-ти неповторяющихся тонов с мажоро-минорной окраской, но без присущей этим ладам тональной логики. Все его «строительные блоки» становятся источником главным образом горизонтальных (монодических) модификаций с дилетантским гармоническим сопровождением и элементарно используемой полифонической техникой. Эта монодичность мышления проявляется не только в ранних, но и в зрелых сочинениях Хауэра, — как, например, в кантате «Путь человечества» (1953), где ритмически простые комбинации одноголосных 12-тоновых мелодий проводятся на фоне выдержанной 4-голосной аккордики, причем последняя складывается из тех же звуков, что и мелодия¹. В результате идея универсального музыкального языка, выдвигаемая Хауэром, оборачивается бледной и невыразительной проекцией традиционных тональных категорий в область 12-тоновости, а «практическое руководство по 12-тоновой архитектонике» — примитивными звуковыми комплексами, напоминающими школьные упражнения по гармонизации хора (как,

¹ Внешне это напоминает принцип выведения серийной вертикали из горизонтально расположенного ряда у Шёнберга, однако отличается от него самым методом составления аккордики: у Шёнберга гармонию образуют не входящие в горизонталь звуки!

например, в фортепианной пьесе из «Атональной музыки» ор. 20; см. Приложение к статье).

Недостатки «учения о тропях» Хауэра особенно явственно выступают при его сравнении с серийной техникой Шёнберга. Аналогия эта не случайна — в свое время оба композитора оспаривали друг у друга приоритет открытия 12-тонового закона. Более того, до конца своих дней Хауэр был уверен, что Шёнберг «стацил» у него идею этого закона, первенство открытия которого принадлежит только ему, Хауэру¹.

В одной из своих статей Хауэр подчеркивает основное различие между техникой тропов и серийной техникой Шёнберга. По его словам, «Шёнберг шел от вертикальной, аккордово-гармонической полифонии, по типу изложения в увертюре к «Мейстерзингерам», тогда как я всегда исходил из горизонтальной, монодической линии, откуда выводил гармонию, аккордику и полифонию... Шёнберг сильно укоренился в рациональности обертонного ряда, в тональном ритмическом полюсе, тогда как я всегда был связан с иррациональностью равномерной темперации, с атональным мелодическим полюсом»².

Подобное разграничение технических основ обоих учений не совсем точно рисует картину, вернее, рисует ее так, как хотелось бы Хауэру. В действительности же, серийная техника Шёнберга подразумевает не только аккордовую вертикаль, но и горизонтальное распределение тонов ряда, в котором, также как и у Хауэра, содержатся все гармонические и полифонические варианты. Как и Хауэр, Шёнберг считает «основной образ» (серию, ряд) не темой, но своего рода нейтральной технической суммой тонов, содержащей все компоненты композиции и пригодной для различных модификаций. Общим является и принцип изложения ряда, согласно которому ни один из его тонов не должен повториться до тех пор, пока не пройдут все остальные. Однако несмотря на общность исходных позиций — квинтовый круг и хроматический ряд темперированной системы, принципы образования и развития ряда у обоих композиторов различны. И здесь преимуще-

¹ Хауэр искренне верил в непогрешимость своей идеи и абсолютную правильность выбранного им метода. Этим объясняется и та категоричность, с которой он подписывал свои письма: «Единственный музыкант современной культуры и первооткрыватель 12-тоновой игры: Йозеф Маттиас Хауэр». Или: «Музыкант милостью божьей: Йозеф Маттиас Хауэр». С 1937 г. он заводит себе печать с надписью: «Духовный предтеча и (вопреки многим подражателям!) пока еще единственный знаток и мастер 12-тоновой музыки».

² Hauser J. M. *Melische Tonkunst*, S. 13—14. Известно, что в июле (августе?) 1917 г. Хауэр трижды приходил на венскую квартиру Шёнберга, где они совместно обсуждали свои теории. Во время этих посещений Шёнберг ознакомился с произведениями Хауэра и, сделав некоторые замечания, отметил, что их автор талантлив. Впоследствии Хауэр посвятил Шёнбергу свою книгу «От мелоса к шуму», а Шёнберг в «Учении о гармонии» назвал теории Хауэра «глубокими и оригинальными», хотя и считал его сочинения «больше примерами, чем композициями» (Schönberg A. *Harmonielehre*. Wien: U. E., 1922, S. 488).

щество явно на стороне додекафонии Шёнберга, а не на стороне атонально-монодической теории Хауэра.

Основой для выведения 12-тоновых рядов в технике Хауэра служит троп. Теоретически его структура должна предопределять интервальный порядок того или иного ряда, однако на самом деле троп и ряд выступают как автономные образования.

В серийной технике Шёнберга предварительная стадия образования 12-тонового ряда отсутствует, — не связывая себя заранее данными схемами, композитор получает полную свободу выбора интервальной структуры ряда, руководствуясь исключительно своими художественными соображениями.

Каждый из 44-х тропов Хауэра делится на два гексахорда, соотношение которых обусловлено принципом тритоновое равновесия. Последний является обязательным и для 12-тоновых рядов, выводимых из тропов.

У Шёнберга деление ряда на составляющие группы более разнообразно: ряд может содержать не только 2, но 3, 4 и даже 6 сегментов. Последующее оперирование ими дает «групповую технику», основанную на различных модификациях данных фрагментов: ротации, пермутации и т. д. Что же касается принципа равновесия, то он выражается у Шёнберга лишь в равноправии 12-ти тонов серии.

«Строительная техника» Хауэра содержит два вида преобразования «основного образа» (12-тонового ряда, тропы): высотные транспозиции и обращение, то есть создание новой формы ряда путем поочередного переноса его нижних тонов на октаву вверх. Первый способ дает 12 различных рядов, второй — 12 родственных, которые также могут быть подвергнуты транспозиции.

12-тоновая серия Шёнберга имеет три производные формы: ракоходное движение основного ряда, его инверсию и ракоходное движение инверсии. Все 4 формы транспонируются в 11 высотных положений хроматической гаммы, в сумме образуя 48 серийных видов ($4 \times 12 = 48$). В отличие от Хауэра, Шёнберг рассматривает обращение как один из контрапунктических вариантов 12-тонового ряда. Аналогичную роль выполняет и ракоход, имеющий у Хауэра подчиненное значение¹.

Развитие 12-тонового музыкального материала в произведениях Хауэра подчиняется правилам двух канонических техник и «остинатного контрапункта». Между двумя первыми разновидностями письма нет существенной разницы, — обе представляют собой простой вид имитационного (октавного) обмена голосов с точной сохранностью их интервально-высотного и ритмического облика. Техника «остинатного контрапункта» отличается от них лишь сме-

¹ Исключая ритмический кребс, — он служит для Хауэра средством формообразования. Подобное можно встретить у Веберна, но не у Шёнберга.

ной плавного голосоведения на скачкообразное (Хайсс называет ее «техникой перекличек»).

По сравнению с техникой Хауэра серийная техника Шёнберга воспринимается не как узкоспецифическое явление, а как «часть всеобщего учения о композиции» (Руфер). Основной принцип развития 12-тонового материала у Шёнберга — это принцип вариационности, связанный с избеганием точных повторов. Для этой цели Шёнберг использует все приемы полифонического и гармонического письма, выработанные предшествующей музыкальной практикой, а также вводит ряд новых, среди которых важное значение получает ритмическое варьирование «основного образа», — не меняя интервальной структуры ряда, композитор изменяет его ритмический облик, что создает непрерывную обновляемость музыкального материала. И наоборот, исходная ритмическая формула подвергается в дальнейшем у Шёнберга интенсивному интервально-мелодическому варьированию¹.

Как известно, мелодическая сторона произведений Хауэра развита весьма слабо, а ритмический рисунок предельно ограничен, включая лишь определенные виды стабильно повторяющихся длительностей. Это доказывает, что Хауэр не обладал ярким композиторским даром, — в его произведениях есть теория, но нет музыки, тогда как у Шёнберга, говоря словами Веберна, «такая же музыка, как у Бетховена или Малера».

Одним из центральных положений теории Шёнберга является положение об «эмансипации диссонанса», согласно которому диссонанс равноправен с консонансом, не требуя ни приготовления, ни разрешения. Это приводит к возникновению новых гармонических средств — различных диссонирующих аккордов, по структуре отличающихся от тональных. В музыке Хауэра, напротив, преобладают консонирующие созвучия мажоро-минорного типа, сохраняющие традиционно «благозвучную» терцовую структуру.

Для Хауэра «чистый мелос 12-ти темперированных тонов составляет все содержание музыки, определяя не только ее ритмические, гармонические и полифонические элементы, но и форму произведения»². Последняя возникает, по мысли автора, как результат «интуитивного» постижения мелоса, хотя на практике этот

¹ Интересующихся серийной техникой Шёнберга и принципами ее развития отсылаем к исследованиям: Stein E. Neue Formprinzipien. — In: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. Wien: U. E., 1924, August — September; Křenek E. Zwölftonkontrapunkt—studien. Mainz: B. Schott's Söhne, 1952; Jelinek H. Anleitung zur Zwölftonkomposition.. Wien. P. E., 1, 2 Teil, 1952, 1958; Rufer J. Die Komposition mit Zwölf Tönen. Kassen: Bärenreiter — Verlag, 1966.

На русском языке: Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. (В кн.: Музыка и современность, М.: Музыка, 1969, вып. 6.); Лауль Р. О творческом методе Шёнберга. (В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1969, вып. 9.); Холопов Ю. Додекафония. (Муз. энциклопедия, М., 1974, т. 2.); Холопов Ю. Серийная музыка. Серийная техника. Серия. (Муз. энциклопедия, М., 1978, т. 4).

² Haue r J. M. Melische Tonkunst, S. 13. Разрядка моя. — Ю. К.

процесс обусловлен у Хауэра законом структурной периодичности, квадратности членения.

Шёнберг не стремится к созданию новых форм — его радикальная художественная мысль укладывается в рамки исторически сложившихся схем, которые он, однако, наполняет поистине новым содержанием.

В сравнении с рациональностью системы Шёнберга «интуитивное» учение Хауэра выглядит как слабый опыт в области 12-тоновой техники. Оно интересно только как один из ее начальных вариантов, причем далеко не совершенный и отнюдь не самый удобный. В отличие от системы Шёнберга, тесно связанной с традицией, концепция Хауэра воспринимается как искусственный, внеисторический продукт. Ему действительно первому принадлежала вполне осознанная, хотя и не реализованная до конца идея применения всех 12 тонов хроматической гаммы как материала для создания музыкального произведения. Но в истории музыки Хауэр остался всего лишь одним из основателей 12-тонового закона, а не реформатором современного музыкального языка. Его монодическая концепция и «учение о тропях» не получили такого распространения, как додекафония Шёнберга, — они оказались достоянием художника-одиночки, творившего в стороне от центральных путей развития европейского музыкального искусства первой половины XX в.

Приложение

Й. М. Хауэр — Атональная музыка для фортепиано, оп.20 /1922/
1-я тетрадь, №2





К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕННОСТИ В МУЗЫКЕ

Проблемы художественной ценности в музыке и научных основ ее критической оценки составляют одну из малоразработанных и весьма актуальных областей современной музыкальной науки. Советское музыкознание обратилось к ним в 60-х гг. Тогда М. Е. Тараканов, Е. В. Назайкинский, Ю. Н. Рагс впервые подчеркнули необходимость разработки специальной теории ценности и оценки в музыке¹.

В 1972 г. вышло в свет известное Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», ориентирующее советскую эстетическую науку и искусствознание на неотложное решение аксиологических вопросов. «Глубоко анализировать явления, тенденции, закономерности современного художественного процесса», давать представление о «реальном значении и ценности» художественных произведений² — эти функции критики, подчеркнутые в Постановлении, не могут быть осуществлены без глубокой разработки теории художественной ценности и критической оценки произведений искусства.

Если в нашей общей эстетике и литературоведении аксиологические проблемы уже ставятся и решаются³, то в музыкальной

¹ М. Е. Тараканов, в частности, писал: «Убедительное обоснование, мотивировка эстетических суждений — одна из наиболее трудных задач современной музыкальной науки, которая, к сожалению, ее почти игнорирует». — Тараканов М. Е. Музыкальной критике — конец? — Сов. музыка, 1967, № 3, с. 28. См. также: Назайкинский Е. В., Рагс Ю. Н. Предпосылки эстетических оценок в курсе гармонии. Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1967, вып. 6.

² В Центральном Комитете КПСС. О литературно-художественной критике. — Газ. «Правда», 1972, 25 янв.

³ Назовем следующие философско-эстетические (ориентированные в основном на материал литературы) публикации по проблемам ценности и оценки искусства: Гайжутис А. Ценностный аспект в современной формалистической эстетике. — В кн.: В. И. Ленин и некоторые вопросы эстетики. М., 1969, вып. 3; Квачахия В. М. Взаимосвязь форм общественного сознания и проблема эстетической ценности: Автореф. докт. дисс. — Тбилиси, 1965; Короткова Н. З. Эстетическое восприятие и проблема оценки. — В кн.: Проблема ценности в философии. М., Л., 1966; Кузнецова Т. Ф. Проблема оценки в немецкой идеалистической эстетике XX века: Автореф. канд. дисс. — М., 1974; Лукьянов Б. Г. Об объективных критериях оценки художественных произведений: Автореф. канд. дисс. — М., 1965; Моравский Ст. О художественной ценности. — Ученые записки ТГУ. Вып. 187: Труды по философии, X. — Тарту, 1966; Перов Ю. В. Социальная природа художественной оценки. — Л., 1967; Салеев В. А. В. И. Ленин и критерии художественной критики. — В кн.: В. И. Ленин и некоторые вопросы эстетики. — М., 1969, вып. 3; его же, В. И. Ленин и проблемы художественной оценки. — В кн.: Проблемы гумани-

эстетике и музыкознании разработка этих вопросов только начинается¹. Так, недавно Л. С. Генина вновь подчеркнула: «В этой ситуации мы... подходим к необходимости разработки разветвленной шкалы ценностных критериев, ибо в этой ситуации (в ситуации современной музыкальной критики. — Т. 4.) особое значение приобретает все, что так или иначе связано с аксиологическим аспектом художественного анализа»².

Затянувшийся аксиологический предыкт в нашей музыкальной науке имеет объективные причины. Музыкознание — одна из старейших и высокоразвитых искусствоведческих дисциплин. Специфика музыки как вида искусства отразилась на науке о музыке, превратив ее в область, требующую особой научной профессионализации, со своим, далеким от ориентированных прежде всего на литературу общеэстетических категорий, набором научных терминов и специальных приемов анализа. Ситуация, когда о музыке пишут не музыканты, а «вообще» эстетики, — пишут, вызывая подчас улыбки музыкантов, — показывает, насколько специальной является эта сфера искусствознания. Однако вызванная идеальной приспособленностью к своему предмету некоторая «отгороженность» традиционного музыкознания от общей эстетики имеет теневую сторону, а именно: ту цеховую замкнутость, которая противопоставлена при решении ряда комплексных проблем. Такой комплексной проблемой является, как ни парадоксально, исследование самых сердцевинных вопросов музыки как искусства: вопросов художественной ценности и оценки музыкальных произведений.

Мы часто говорим: «такое-то произведение прекрасно (оригинально, бездарно, тривиально)». Казалось бы, это утверждение

тарных наук. — М., 1970; его же, Эстетический идеал и эстетический вкус как мера ценности и критерий эстетической оценки. — В кн.: Вопросы теории и истории эстетики. М., 1970, вып. 6; его же, К проблеме формирования художественной оценки: Автореф. канд. дисс. — М., 1972; Столович Л. Н. Ценностная природа категории прекрасного и этимология слов, означающих эту категорию. — В кн.: Проблема ценности в философии. — М.: Л., 1966; его же, Природа эстетической ценности. — М., 1969; его же, Эстетика утопического социализма как один из источников марксистской эстетики. — В кн.: К. Маркс и актуальные вопросы эстетики и литературоведения. — М., 1973; Тугаринов В. П. Красота как ценность. — Философские науки, 1963 № 4; Харчев А. Г. Искусство как ценность. — В кн.: Проблема ценности в философии. — М.: Л. 1966; Шукина Т. С. Эстетическая оценка и профессиональное суждение об искусстве. — В кн.: Советское искусствознание' 76. — М., 1976, т. 1.

¹ См.: Ю ж а н и н Н. О некоторых закономерностях формирования художественных оценок. — В кн.: Критика и музыкознание. Л., 1975; его же, Некоторые проблемы социальной природы художественной ценности. — В кн.: Музыка в социалистическом обществе. Л., 1975, вып. 1. Обе статьи написаны с ориентацией на музыкальный материал. Однако их направленность в большей степени — общеэстетическая. Собственно музыкальной направленностью обладает статья: Н а з а й к и н с к и й Е. В. Оценочная деятельность при восприятии музыки. — В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.

² Генина Л. С. Очень трудное дело. Из заметок о критике. — Сов. музыка, 1978, № 11, с. 25.

должно базироваться на четком осознании того, «почему именно такое-то произведение прекрасно» и «что значит „прекрасно“». Но ответы на первый вопрос обычно выглядят так: «Все хорошо в этой увертюре: пропорции строения, светлые тона, энергия движения»¹. Значит, если бы были другие «пропорции строения» или не «светлые», а «мрачные» тона, то было бы «все плохо»? — А если бы вообще ясных «пропорций строения» не было? — Нет, и тогда «все хорошо»: «для квартета А. Шнитке (1966) характерна полифоническая разработка материала и почти импровизационная свобода фактуры: внутренние грани формы в значительной мере стерты... Подводя итог обзору интересного, талантливого произведения Шнитке, хочется отметить его некоторые особенности... Главная тема, как уже говорилось, оказывается одновременно исходной структурой и строительным материалом всей мелодико-гармонической ткани сочинения»...² Итак, секрет «интересного» и «талантливого» — в том, что главная тема — «оказывается... строительным материалом». Но как же тогда быть с серыми опусами, в которых соблюдены правила мотивной работы и, следовательно, главная тема является «исходной структурой»?

Как видим, оценка в этих взятых наугад случаях вовсе не обоснована теми музыковедческими тезисами, которые вроде бы направлены на ее обоснование. Ответа на вопрос «почему именно такое-то произведение хорошо (талантливо, интересно, бездарно)» — нет. Вернее, есть маскировка его отсутствия. И это не случайно.

Дело в том, что ответить на этот первый, конкретно-музыковедческий, вопрос можно только после и в результате ответа на второй, музыкально-эстетический, обобщенный: «что значит „прекрасно“ в музыке». Но ответ на этот второй вопрос упирается, в свою очередь, в цепь еще более абстрактных и уж совсем не музыковедческих вопросов, касающихся искусства вообще и человеческого общества, в котором оно выполняет определенные функции.

Оценка любого явления, в том числе и музыкального произведения, как мы только что пытались показать, строится в виде иерархии обоснований³. Она восходит от конкретных деталей к последнему доводу (по схеме: «х» ценен, потому что входит в систему «у»; «у» ценен, потому что входит в систему «z»; «z»... и т. д. — до философской метасистемы ценностей). Без такого многоуровневого обоснования оценка грозит сплываться до тавтологии. «Хорошо», потому что присутствуют «такие-то пропорции», подразумевается, что — «хорошие» пропорции; следовательно, — «хорошо, потому что хорошо». Как писал еще Пушкин: «Критики

¹ См.: Аксюк С. Три концерта. — Сов. музыка, 1972, № 5, с. 31.

² Разоренов С. На одном музыкальном вечере. — Там же, с. 32—33.

³ Ср.: Lang W. Uwagi o Możliwościach uzasadniania systemów normatywnych. — Etyka, 1972, № 10, s. 87—103.

наши говорят обыкновенно: это хорошо, потому что прекрасно, а это дурно, потому что скверно. Отселе их никак не выманишь»¹.

Иерархия обоснований оценки музыкального произведения (поскольку оценка отражает объективную по природе ценность²) соответствует уровням его ценности — от наиболее общей положительной значимости, присутствующей во всяком объекте, который является ценностью, через особые типы положительного значения, присущие совокупности эстетических и художественных объектов, к конкретным признакам музыкальных объектов.

Ниже мы попытаемся наметить схему уровней ценности музыкального произведения, соответствующие им критерии оценки и отвечающие этим критериям ценностные ранги музыкальных произведений.

1. Общие критерии ценности. К. Маркс, анализируя потребительную стоимость, выдвинул ряд методологических принципов, позволяющих понять сущность складывающихся в социальной жизни ценностей (не только материальных). Ценность по К. Марксу объективна и является предметом общественных потребностей. Потребности делятся на «недействительные» («пребывающие только в представлении, существующие лишь во мне») и «действительные» («которые для меня существуют вне меня в качестве действительного предмета»)³. Действительная потребность опосредствована возможностью своего удовлетворения, а этой возможностью является деятельность. Поэтому формируется в качестве высшей социальной потребности потребность в самой деятельности. Она вбирает в себя все остальные потребности (поскольку является условием их удовлетворения). Отсюда: любая конкретная потребность опосредствуется высшей социальной потребностью в деятельности, в ее совершенствовании и прогрессе. Но тогда наиболее общим критерием ценности оказывается запечатленная в предмете деятельность, ее развитость, воплотившаяся в ней свобода человека по отношению к природе, к обрабатываемому в акте труда материалу⁴.

Общественная деятельность в марксистско-ленинской философии рассматривается как сфера свободы — овладения человеком

¹ Пушкин А. С. Опровержение на критики. — Собр. соч. в 10-ти томах. — М., 1951, т. 7, с. 168.

² Л. Н. Столович пишет: «Различие между ценностью и оценкой заключается в том, что ценность объективна, ибо она образуется в процессе общественно-исторической практики, оценка же есть выражение субъективного отношения к ценности и поэтому может быть как истинной (если она соответствует ценности), так и ложной (если она ценности не соответствует)». См.: Столович Л. Н. Ценностная природа категорий прекрасного и этимология слов, обозначающих эту категорию. — Проблема ценности в философии. — М.; Л., 1966, с. 79.

³ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 619—620.

⁴ В последних публикациях, появившихся после того, как данная статья ушла в набор, также отмечается «двойственность ценности»: ценности как опредмечивания деятельности и ценности как предмета потребления. См. книгу словацкого философа: Брожик В. Марксистская теория оценки. М., 1982, с. 36.

природной необходимостью¹. «Первые выделившиеся из животного царства люди были так же несвободны, как и сами животные, но каждый шаг по пути к культуре был шагом к свободе», — писал Ф. Энгельс². Эти «шаги» к свободе, реализующиеся в развитии общественных производительных сил и деятельных способностей индивида, запечатлены в структуре предмета, который выступает как ценность³. В нем воплощено восхождение от неразвитости, элементарности труда к универсальным возможностям преобразования природы, использования ее законов в качестве орудий человеческой свободы, — восхождение от социально-исторически низшего к высшему.

Определяющими критериями такой структуры являются признаки развития от низшего к высшему — дифференциация и интенсификация⁴ (далее сокращенно: ИД). В предметах-ценностях выделяются слои, соотношение которых фиксируется этими критериями.

Низшие слои опредмечивают господствующую в неразвитом производстве «затрату сил в физиологическом смысле» (*К. Маркс*), характеризующую деятельность в ее «абстрактных» формах, когда труд воплощает, по словам К. Маркса, «всеобщую посредственность»⁵.

Средние слои структуры предмета-ценности воплощают труд, опосредствованный применением сложных специализированных орудий. Ему присуща затрата сил в смысле управления, когда «труд в непосредственной форме перестает составлять основной источник богатства», которое зависит от «мощности агентов, приводимых в действие на протяжении рабочего времени»⁶. Эти исторически более развитые и более свободные характеристики труда образуют в предмете-ценности слой «сырых материалов», то есть природных материалов, уже «профильтрованных» специализированным трудом⁷. Законы природного материала на этих слоях пред-

¹ См., в частности, развернутый комментарий в ст.: Ярошевский Т. Самопорождение человека человеческим трудом. — *Вопр. философии*, 1975, № 7, с. 81.

² Энгельс Ф. *Анти-Дюринг*. М., 1966, с. 112.

³ В качестве ценности может выступать и природный предмет, но и на него накладывают отпечаток характеристики общественного труда: «Объективные явления с их естественными качествами втягиваются общественным производством, практикой в сферу интересов человека и обретают положительную ценность для человечества как рода, «одухотворяются», очеловечиваются трудом и становятся сферой свободы» (Борев Ю. Б. *Эстетика*. М., 1975, с. 55—56).

⁴ См.: Дифференциация. — *Филос. энциклопедия*. М., 1962, т. 2, с. 24.

⁵ «Этот способ производства [...] исключает общественное господство над природой, общественное регулирование ее, свободное развитие общественных производительных сил. Он совместим лишь с узкими границами производства и общества. Стремление увековечить его равносильно [...] стремлению декретировать всеобщую посредственность» (Маркс К., Энгельс Ф. *Соч.*, т. 23, с. 771).

⁶ См.: Маркс К. Из неопубликованных рукописей. — *Большевик*, 1939, № 11—12, с. 61—62.

⁷ Маркс К., Энгельс Ф. *Соч.*, т. 23, с. 190—191.

метности преобразуются в свободу «фильтрующей» — дифференцирующей и интенсифицирующей — этот материал деятельности, тех ее орудий, которые, служа эффективному преобразованию материала природы в форму, соответствующую человеческим целям, сами выступают как промежуточные «овеществления» этих целей.

Из «сырых материалов» производится готовая вещь — ценность, отвечающая определенной потребности¹. Вещь выступает как «опредмечивает индивида». Но индивид опредмечивается в вещи так, как это предполагается системой общественных отношений. В такой их области, где предполагается универсально развитая индивидуальность (а такой областью в докоммунистических формациях является преимущественно творческий труд). Деятельность обретает «несравнимость»: «единственность» в смысле самобытности предполагает, что деятельность несравнимого индивида в определенной сфере отличается от деятельности других индивидов той же самой сферы [...]. Индивиды не должны более измеряться каким-то независимым от них *tertium comparationis*, а сравнение должно превратиться в их саморазличение, то есть в свободное развитие их индивидуальности»². В предмете-ценности «свободное развитие индивидуальности» образует слои неповторимой, уникальной предметности, проявляющиеся, во-первых, в творческом усовершенствовании организации предмета, направленном на более эффективное, качественное выполнение им своей функции, и, во-вторых, в творческом оформлении предмета, выступающем как его «сверхфункциональная организация» — украшение³. И первое, и второе есть не что иное, как ИД «сырого материала».

Итак, критериями ценности любого предмета оказываются ИД, существующие на двух уровнях: ИД1 (восхождение от «природного» к «сырому» материалу, запечатлевающее переход от затраты сил в физиологическом смысле к управлению специализированными орудиями труда) и ИД2 (восхождение от «сырого материала» к завершенности-совершенству предмета, запечатлевающее переход от простой специализации деятельности к самоосуществлению в ней «несравнимой» индивидуальности).

Эти общие критерии диалектически связаны с особыми признаками класса предметов, относимых к эстетическим и художественным ценностям.

2. Особенности эстетической и художественной ценности. Особенность эстетических и художественных ценностей — в отсутствии утилитарной потребности, вычет которой оставляет в «действительной» потребности лишь опосредствующее ее высшее социальное условие — необходимость в активно-творческом развер-

¹ См.: Брожик В. Цит. соч., с. 39.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 442—443.

³ Ср.: Сиклаи Л. Происхождение эстетического в трудовом процессе: Автореф. канд. дисс. — Л., 1967, с. 12.

тивании деятельности, в бескорыстной деятельности как таковой. Историческое изучение показывает, что эстетическое отношение как свободное от утилитарных интересов осуществление потребности в деятельности формируется постепенно, надстраиваясь над первоначальным исключительно утилитарным использованием предметов. «Предметы, служащие первобытным народам в качестве украшений, — писал Г. В. Плеханов, — сначала были признаны полезными или служили вывеской полезных для племени свойств их обладателей, а потом уже стали казаться красивыми [...]». Камень-рукоятка соединялась с топором посредством более или менее прочных связок. Впоследствии такие связки стали не нужны, потому что люди научились и без их помощи хорошо, крепко соединять топор с рукояткой. Тогда их перестали употреблять, но на том месте, которое они занимали, появилось их изображение, состоявшее из взаимно-пересекающихся рядов параллельных линий и служившее для украшения»¹. Эстетически воспринимается, таким образом, знак деятельной способности человека, а «украшение» оказывается «снятой» полезностью. «Снятой» — значит уже не ответом на частную и конкретную утилитарную нужду, но такой пользой, которая не связана ни с какой определенной потребностью и связана сразу со всеми; — это польза деятельности как таковой, польза человеческой способности сделать природную необходимость орудием своей свободы. Такая польза и воспринимается как красота.

Эстетическая ценность может сливаться с другими видами ценностей, в том числе — с материальными, поскольку, как уже указывалось, социально-высшая потребность в деятельности опосредствует остальные потребности общественного человека. Отсюда — известные факты эстетического отношения к самым разным явлениям — от социальных акций до научных теорий. Самостоятельное же существование эстетическая ценность получает преимущественно в сфере искусства, и притом на достаточно поздних этапах его развития². Здесь особенные критерии эстетической ценности — ИД1 и ИД2 в сфере украшения (сверхфункциональной организации предмета) — конкретизируются применительно к материалу, которым определена «природа» того или иного вида искусства.

3. Конкретные критерии художественной ценности в музыке. Музыкальная деятельность преобразует природу звукового материала, обладающего специфическими — звуковысотными и временными — параметрами. В преобразовании этого материала исторически и логически выделяются уровни, аналогичные образующим структуру всякого предмета-ценности «абстрактному труду»

¹ Плеханов Г. В. Литература и эстетика. М., 1958, с. 134, 143.

² По В. П. Шестакову — в искусстве Возрождения (см.: Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. — М., 1973, с. 23); сравнительно скоро (в XVIII в.) самоопределяется и наука об этой ценности — эстетика (А. Баумгартен, 1750).

как затрате сил в физиологическом смысле; труду с применением специализированных орудий и несравнимо-самобытному творческому труду.

3.1. «Абстрактный труд» и ~~ИД~~ По Марксу, «аб-

страктный труд» неспециализирован как затрата преимущественно физических сил, что предполагает сравнительно малую роль факторов, связанных с сознанием, и отсутствие ориентации на производство нового¹.

На ранних этапах истории и в музыкальных культурах, сохраняющих черты архаики, музицирование не является специализированной деятельностью: у андаманов «даже дети — знатоки музыкального искусства»²; в античной Греции «композитор и исполнитель объединялись в одном лице», а музицирование носило «по преимуществу самодетельный характер»³; то же — в раннехристианской культовой музыке⁴. Неспециализированность оказывается одним из главных признаков древних музыкальных культур, в которых слово «музыкант» могло означать нечто вообще, к музыке (в нашем смысле) не относящееся⁵.

На исторических стадиях зрелого профессионализма неспециализированность сохраняется в общественном интонировании. Интонации отбираются общественным слухом из авторских индивидуальных произведений. Но в качестве «памяток», «памятных мгновений музыки»⁶ интонации существуют уже отдельно от породивших их произведений и авторов, уже как интегрированный и тем самым «деиндивидуализированный» слуховой опыт общественного сознания. Происходит то, что К. Маркс зафиксировал формулой: «конкретный труд [...] становится формой проявления своей противоположности — абстрактного человеческого труда»: индивидуальные находки профессиональных композиторов, став «памятками», «словами из словаря» общественного непрофессионального слуха, становятся и проявлением неспециализированного музицирования, которое в древности составляло «всю» музыку, а в позднейшие эпохи — сферу общественного интонирования.

Неспециализированному музицированию присуща сравнительно малая осознанность. Отмечено, что интервалы в первобытной му-

¹ См.: Мегрелидзе К. Основные проблемы социологии мышления. — Тбилиси, 1973, с. 33.

² Sachs C. Die Musik der Alten Welt. — Berlin, 1968, S. 27.

³ Грубер Р. И. Музыкальная культура древнего мира. — Л., 1937, с. 146, 32.

⁴ См.: Иванов-Борецкий М. История музыки в таблицах. — М., 1924, с. 8.

⁵ Например, «астролог» в Вавилонии (см.: там же, с. 21); «человек прямой, честный, соблюдающий законы» — в словоупотреблении Платона (см.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. М., 1974, т. 3, с. 59).

⁶ См.: Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971, с. 266—267

зыке непосредственно зависели от моторных импульсов, то есть были «физиологичны» по генезису и по существу¹. Такая «природная» закономерность вокального звукоизвлечения, как спад дыхания в конце фразы, обуславливающий пропевание в конце фразы более низких звуков, отразилась в господстве нисходящих звукорядов в древних культурах (а они преимущественно вокальны)². По данным К. Закса, 53 % каденций в мелодиях разных архаичных культур приходятся на низшую звуковую точку, и только 8 % — на верхнюю³. Непосредственная зависимость музицирования от природы звукоизвлечения почти не оставляла места для рационального управления звуковым движением⁴, ход которого задавался как бы «автоматически»⁵. Подобным автоматизмом характеризуется и неспециализированное интонирование в культурах зрелого профессионализма, когда происходит, например, «настоящее повторение [...] кадансовых формул как точек опоры, вокруг которых крутятся с постоянным к ней возвращением случайные сочетания»⁶. Интонационные «точки опоры» служат общественному слуху ориентирами при восприятии оригинальных произведений, но могут выступать и самостоятельно, на «переднем крае слышимого», — тогда возникает «автоматизированная», шаблонная композиция, в которой эстетическая и художественная ценность отсутствует, — отсутствует восхождение от «природного» к профильтрованному трудом материалу, от затраты сил в физиологическом смысле к рациональному управлению.

Сразу рассмотрим пример, иллюстрирующий этот нулевой уровень музыкальной ценности. В популярном в 20-е гг. опусе Монктона гармония буквально совпадает с кадансовой схемой: Т — D — Т:

¹ «Мы не без достаточного основания говорим о шагах и прыжках в мелодии, таких же как в танце... Грубо говоря, в напевах, сопровождающих танцы с широкими движениями, употребляются большие мелодические интервалы, чем в тех, которые сопровождают танцы с более или менее узкими движениями... Связь же между пением и движением рук так тесна, что в древнем Египте понятие „петь... передавалось выражением „играть руками“» (Sachs C. Op. cit., S. 33).

² Р. И. Грубер отмечает «нисходящее направление звукорядов» в античной музыке, подчеркивая далее, что «это черты, которые мы встречаем у всех известных нам народов земного шара на уровне развития, аналогичном архаическому периоду древней Греции» (цит. соч., с. 33), в частности — в культовой музыке Индии (см.: Грубер Р. И. История музыкальной культуры. М.; Л., 1941, т. 1, ч. 1, с. 248).

³ Sachs C. Op. cit., S. 39.

⁴ Неосознанность музицирования в так называемых примитивных культурах засвидетельствована, в частности, следующим фактом: отвечая на вопросы исследователя, андаманы говорили, что поют в унисон, «одно и то же», а на самом деле пели в кварту и квинту, бессознательно подчиняясь регистровым условиям удобства звукоизвлечения (см.: Meyer E. H. Geschichte der Musik. Leipzig, 1977, Bd 1, S. 57).

⁵ Об автоматизме творчества в эпических музыкально-поэтических жанрах древних культур см.: Иванов Вяч. Вс. Происхождение древнегреческих эпических формул и метрических схем. — В кн.: Структура текста. М., 1980, с. 64.

⁶ Асафьев Б. В. Цит. соч., с. 35.

1 Монктон. Ария „Не мните, вы!“ из оперетты „Тореадор“

Час_то лет_не_ю по_рой за (бравшись) и т.д.

Эта, выражаясь словами Б. В. Асафьева, «очень затрепанная кадансовая формула» повторяется, распространяясь на всю поверхность слышимого: двутакт Т — D + двутакт Т — D... Такая цепь могла бы продолжаться бесконечно, так как принцип соединения — автоматизм. И автор обнаруживает эту автоматизированную бесконечность в том, насколько внешне и неоправданно заканчивается вступление: очередной тоникуй, «вдруг» затянутой на два такта. Бессознательность подобного музицирования проявляется и в привязанности мелодии к гармоническим опорам. Звуковой состав головного мотива буквально повторяет гармоническую модель: мотив «бессилен» прорваться за рамки верхней тонической терции *c—es*, и в то же время, в соответствии с опереточной поэтикой, он «пытается» создать видимость свободы и непринужденной фривольности, чему служат скачки мелодии (однако все в том же «рабском» пространстве — на октаву от первого *c—es* ко второму *c—es*). Характерна, помимо скачков, «лукавая» двусмысленность штрихов — стаккато на идущих подряд четырех шестнадцатых в такте 1 и легато на октавном скачке в такте 2. Несмотря на эту «дезавтоматизацию» (движение подряд скорее предполагало бы легато, а скачок — стаккато) в области штриховых «приправ», бессознательный автоматизм музицирования снова проявляется в обозначениях нюансов: начиная с *mf*, автор не представляет ни одного оттенка вплоть до конца вступления, где под выдержанной тонической секстой значится «*diminuendo*». Но на фортепиано выдержанный звук (тем более, тянущийся два такта) затухает сам собой, — и вся «творческая свобода» композитора свелась к тавтологической констатации этого факта.

Если на исторически первичных стадиях музицирования бессознательный автоматизм был закономерным способом освоения «природного материала» музыки, если в общественном интонировании он — естественное средство закрепления «социально-ценных» и «прочных звукоотношений» (Б. В. Асафьев), то, проникая из этих исторически и логически фундаментальных слоев в сферу индивидуальной композиции, он становится обозначением творческой бездеятельности, которая отвечает асоциальному свертыванию потребности в деятельности, он, таким образом, выражает отсутствие эстетически-художественной ценности музыки¹.

Автоматизм творчества предполагает повторение известного, отсутствие ориентации на новое. Повторение, которым исчерпывается конструктивная основа только что рассмотренного опуса, было универсальным принципом древнейших форм музицирования. «Основной тип напевов ведда представляет собой назойливое, упорное повторение какого-либо опорного тона, обрамленного одним-двумя вспомогательными тонами в нисходящем движении»². В целом в первобытной музыке «мелодические построения хотя и рудиментарны, но не совсем лишены порядка. Принцип координации в них — бесконечное повторение»³. «Музыкальная сторона гомеровского эпоса, очевидно, ограничивалась бесконечным повторением по так называемому принципу литании — повторением простейшей однообразной попевки»⁴. Даже и в такой позднейшей культуре, как григорианский хорал, повторение продолжало оставаться господствующим принципом координации⁵. Регуляция напевов повторением дает такое целое, которое не является чем-то качественно новым в сравнении со своими составными элементами⁶. Конгломератом повторяемых элементов оказывается вся музыкальная традиция, в которой одни и те же попевки фигурировали с разными текстами в разных случаях как «разные произведения»⁷.

¹ Этим не исключается определенная «ценность» данной музыки с точки зрения, например, потребностей развлечения, создания необходимой в ресторанной ситуации 20-х гг. (в которой и исполнялся опус Монктона) «легкости», подразумевающей устранение моральной осознанности поступков, «автоматическое» подчинение поведения этой ресторанной ситуации и т. п.

² Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1, с. 17.

³ Sachs C. Op. cit., S. 29.

⁴ Грубер Р. И. Музыкальная культура древнего мира, с. 26.

⁵ См.: Johner D. Wort und Ton im Choral. Leipzig, 1953, S. 69. О повторении как конструктивном принципе григорианского пения писал и А. Веберн (см.: Веберн А. Лекции о музыке. Письма. — М., 1975, с. 30—31).

⁶ К. Зак выразил эту мысль так: «Певец переходил от звука к звуку, не подчиняя их высшей интеграции» (op. cit, S. 36).

⁷ Р. И. Грубер констатирует «громадное постоянство самого типа сочетаний, несмотря на различие текста напева, а подчас всего его характера и целевой установки... Эта черта свойственна [...] напевам не только ведда, но и других племен на стадии собирательства и охоты» (История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1, с. 17). Гораздо позднее «стадии собирательства и охоты» рассматриваемый вид повторения все еще оставался существенной характеристикой музицирования. Так, в григорианском хорале была весьма распространена миграция одних и тех же «мотивов» из лада в лад, из напева одной литургической функ-

Оба аспекта повторения — звуковых формул внутри напевов и напевов внутри традиций — приводят к специфичной для древних культур идентификации конструктивных принципов музыкального движения (ладовых формул) и конкретных данностей музицирования (собственно напевов)¹. «Стиль» был лишь повторением «лада»², выступавшего в качестве мелодий-модели³. Нормативное и индивидуальное, абстрактное и конкретное неразличимы и нерасчленимы, чем создается «однослойность» музицирования. В нерасчлененности абстрактного и конкретного — предпосылке и результате повторения — причина отсутствия ориентации на «новое» неповторимое, оригинальное. В ней же — причина «бестекстового» существования музыки⁴ и анонимности творчества⁵, принадлежащих к определяющим чертам ранних этапов музыкальной исто-

ции в напев другой функции. Д. Йонер приводит примеры этих миграций для всех «Tonі» (см.: Jöhnner D. Wort und Ton im Choral, S. 66). И даже еще позднее, в эпоху Notre-Dame, находим след повторения одного и того же «произведения» в качестве «разных произведений». Речь идет о раннем мотете, для которого была обычной техника цитат: тенор мотета представлял собой «всем известный хоральный напев», и к нему композитор «приплетал» какой-либо не менее известный «Refrains» (см.: Besseler H. Ars antiqua. — Epochen der Musikgeschichte. Kassel; Basel [u. a.], 1974, S. 25). Правда, в мотетах повторяемое дается в разных сочетаниях, поэтому здесь можно говорить о перерастании повторения в варьирование (см. ниже). Известна и миграция напевов и даже многоголосных фрагментов с незначительными вариантами из центра в центр средневекового музыкального региона; причем в разных центрах с разными текстами они фигурировали как разные произведения. Так, В. Арльт приводит пример с тропом на Festoffizium из разных монастырей и приходит к выводу, что «почти одинаковые мелодии являются правилом», что композиторское письмо подчинялось известным «мелодиям-моделям» (см.: Arlt W. Peripherie und Zentrum. Vier Studien zur ein- und mehrstimmigen Musik des hohen Mittelalters. — Basler Studien zur Musikgeschichte. Bern, 1975, Bd 1, S. 215—216). Аналогичное «повторение внутри традиции» отмечает в отношении эпических культур Вяч. Вс. Иванов (цит. соч., с. 65).

¹ Напомним о номосах — мелодических схемах, служивших распеванию разных текстов и бывших одновременно схемами ладов в Греции в V в. до н. э. (см.: Иванов-Борецкий М. Цит. соч., с. 8); об ирмосах в византийской культовой музыке XI—XII вв. — головных напевах, являвшихся моделью последующих тропов (троп — ирмос с новым текстом; см.: Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. М., 1956, с. 51); симптоматично и совпадение значений слов «Троп» и «Tonі» в григорианской теории (позднее значили соответственно «напевы» и «лады» — см.: Riemann—Musiklexikon. Sachteil. Mainz, 1967, S. 582).

² См.: Jöhnner D. Wort und Ton im Choral, S. 101.

³ См. о мелодиях-моделях: Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1, с. 331; ср.: Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. М.; Л., 1948, с. 66, 65: «Каждый лад воспринимался как своеобразная мелодическая характеристика... Лад имел, так сказать, мелодическую характеристику, он сам был мелодией-моделью».

⁴ Вплоть до V в. до н. э. (Греция) отсутствовали письменные обозначения звуков (см.: Шеринг А. Таблицы по истории музыки. — Л., 1924, с. 11). До VI в. н. э. господствовали музыкальные культуры Востока, которым не свойственно было широкое применение нотной записи (там же, с. 9).

⁵ Первыми, как известно, до нас дошли имена исполнителей музыки. Только к XII в. установилась традиция авторства (см.: Besseler H. Ars antiqua. — Epochen der Musikgeschichte, S. 28—33).

рии¹. Тяготение к воспроизведению привычного, к повторению, связанное с бестекстовостью и анонимностью, сохраняется и в условиях зрелой профессиональной музыки. Ведь по словам Б. В. Асафьева «различные стадии творческого процесса наблюдаются не только в хронологической последовательности, но существуют в каждой данной среде в каждую эпоху. Примитивнейший вид — это «творчество на память», стремление фиксировать [...] понравившиеся или особенно приятные организму, своим частым повторением возбуждающие или успокаивающие его созвучия. Этот низший вид звукокомбинирования крайне ограничен и случаен [...]. Сознательно организованного длительного движения музыки в виде развития данных звуко-соотношений здесь еще нет [...]. Уже самый факт обнаружения (интонирования) знакомого, ничем не возбуждающего сопоставления звукового комплекса, привычно оформленного, являющегося достаточным стимулом для бесконечных его повторений»².

Не случайно поэтому, что в учебниках композиции простое повторение расценивается как «бедное развитие», которого рекомендуется избегать. Путь, ведущий от него к «богатому развитию», предстает как последовательное расчленение абстрактного и конкретного; «неслышимых» принципов композиции и ее «слышимых», чувственно впитываемых слухом, данностей. Последовательность примеров, данная к иллюстрации этого пути в одном из капитальных руководств по композиции³ (см. примеры 2 а, б, в, г, д), начинается с простой гаммы (см. пример 2 а), как бы воплощающей «природный материал» музыки:



¹ В XIII в. текст и авторство параллельно утверждаются: текст был понят как репрезентант авторства. Вот что пишет о рукописях XIII в. Х. Бесселер: «Новый формат рукописей *Ars antiqua* предназначен для более удобного чтения и пения с них. Произведения тем самым обретают хорошо представимый «образ оригинала», познаваясь как духовная собственность творца, а старая свобода [...] цитирования начинает увядать» (см.: Bessler H. Op. cit., S. 27).

² Асафьев Б. В. Цит. соч., с. 34—35 (разрядка моя. — Т. Ч.).

³ См.: Marx B. A. (A. B.) *Die Lehre von der musikalischer Komposition*. Leipzig, o./J., Bd 1, S. 41; Bd 2, S. 72.



Ее деление на такты дает элементарное повторение — «природный материал» этим «вырывается из непосредственной связи с природой», говоря словами К. Маркса. Но конкретная мелодия остается в то же время абстракцией лада; ее деление на такты — и ритмической конкретностью, и абстракцией метра. Таким образом, пример, с которого автор учебника начинает вводить ученика в круг композиторских навыков, оказывается образом генетически первичного неспециализированного музицирования древности и схемой логически-фундаментального общественного интонирования современной учебнику эпохи, — образом «абстрактного труда» в музыке.

В примере 2 б элементарная «вариация» (ритмический сдвиг гаммы «влево» создает неповторность крайних тактов, обрамляющих повторение средних) ведет к примитивной законченности звукового последования, в которой возникает известная несводимость конкретной мелодии к ладовой абстракции, а конкретного ритма — к метрической схеме. Примеры 2 в и г развивают ритмическую «находку» из примера 2 б. Причем развитие осуществляется опять-таки через буквальное повторение, распространяющее элемент украшающего варьирования из предыдущего примера на всю гамму. Это повторение здесь — та точка, в которой происходит «качественный скачок»: оно еще свидетельствует о действии автоматизма неспециализированного музицирования, но оно же отесняет непосредственное звучание гаммы, делая ее неслышимым ладовым принципом. На фоне этого последнего результата повторение начинает восприниматься как нечто рудиментарное; оно, «сделав свое дело», само должно уйти в фундамент неслышимых принципов, — и именно в таком качестве оно существует в примере 2 д. В нем ученик получает навык многообразного варьирования, которое — тоже повторение, но не как конкретно-воспринимаемая данность, а как ушедший в фундамент принцип, владение которым требует известной подготовки. И по сравнению с возникающей здесь (в учебно-иллюстративном преломлении) двуслойностью музыкально-слышимого и музыкально-мыслимого, примеры 2 а — г представляют «плоскую» музыкальную мысль, которая не приподнимается над поверхностью слышимого и не заглядывает под нее и потому, по сути дела, не является собственно мыслью — осмыслением слышимого. И вместе с тем двуслойность профессионального музицирования органически выросла из однослойности «абстрактного труда», — если последний дает ноль художествен-

ной ценности, то, метафорически говоря, это тот «ноль», в котором, согласно древним нумерологическим спекуляциям, заложены, как в недифференцированной целостности, все остальные «числа»¹.

Структура мастерства, которому учит руководство по композиции, отражает генезис профессиональной культуры в целом (путь от повторения к многообразному варьированию и от него к мотивной работе, исторически пройденный европейской музыкой, см. ниже). Когда сформировались принципы «многослойной» композиции, являющиеся результатами этого пути, тогда его исходные предпосылки, «молча» живущие в результатах, не должны быть слышны вместо и на месте этих результатов. Иначе художественная ценность снижается до «уровня Монктона», до нуля, до «абстрактного труда» как затраты сил в физиологическом смысле слова, до безынициативной повторности штампов, эпигонской анонимности произведения, настолько неоригинального, что в принципе не нуждающегося и в текстовой фиксации, — оно может существовать без всякого текста, поскольку «известно заранее»².

Теперь есть возможность указать и в общем виде («в принципе») и конкретно («в данности») критерии отсутствия (или понижения) художественной ценности в музыкальном произведении. Принципиально оно связано с подстановкой на место исторически завоеванных способов освоения природы звука — исторически первичных, «снятых» последующим развитием и потому уже не отвечающих нынешнему уровню общественной потребности в деятельности (а она лежит в основе эстетических и художественных ценностей). «Данностями» же, в которых реализуется этот принципиальный критерий, в частности, являются (для композиции классико-романтической традиции): бессознательный автоматизм, являющийся в повторении на месте развития³, в возможности

¹ См.: Топоров В. Н. О числовых моделях в архаичных текстах. — В кн.: Структура текста. М., 1980, с. 37.

² Когда З. Кодай пишет (в связи с «псевдоцыганской» музыкой анонимных композиторов-дилетантов XIX в.) о «типичном примере низкого развития музыкальной культуры: профессиональное творчество проявляется лишь в формах устной [...] культуры» (см.: Кодай З. Венгерская народная музыка. Будапешт, 1961, с. 14), то подразумевается, что к «низшему» приводит возрождение исторически преодоленной анонимности и бестекстовости в условиях созревшей традиции нотного текста и индивидуального авторства. И дело не в том, как могут возразить, что имена авторов городской развлекательной музыки XIX в. «просто утеряны», а в том, что утеряны постольку, поскольку ими никто не интересовался (с полным эстетическим правом): их творчество, основанное на бессознательно-инстинктивном повторении всем известного, было по своей сущности безымянным. И только фактологический интерес историка, преодолевшего из страсти к исчерпывающему описанию, с одной стороны, и благодаря зародившемуся в XIX в. научному предраассудку (о том, что музыка может быть только авторским произведением) — с другой, барьер эстетического «здорового смысла», может заставить разыскивать имена этих безымянных авторов, представляющих рудимент неспециализированного музицирования в профессиональной и авторской музыкальной культуре.

³ Глубоко показательно, что отказ от высшего для художественной ценности понятия «прекрасное» в практике современного западного авангарда

сведения музыкального целого к нормативным абстракциям, выступающим на поверхности слышимого, качественная «безымянность» произведения, тяготение к устному способу его распространения. Эти (и другие) критерии «однослойности» композиции очерчивают область «природного материала» музыки, область исторически фундаментального, но аксиологически низшего. В случаях, когда такой «природный материал» составляет всю предлагаемую слуху конкретность искусства, вытесняя из нее момент деятельности как ИД этого материала, можно констатировать отсутствие (уничтожение) хотя бы минимальной художественной

ценности музыки

(ИД 1).

3.2. «Специализированный труд» и ИД 1. Специализированный труд с применением сложных орудий характеризуется: профессиональными навыками, предполагающими возросшую осознанность, которая стимулирует установку на усовершенствование производимого предмета, на обновление качества и продукта труда.

Музыкальную параллель перечисленным характеристикам дает профессиональная композиция, становление которой датируют XII в. — «эпохой перехода от ступени импровизации к ступени композиции»¹. Жанровым аспектом этого процесса был переход от органума к мотету, в котором вследствие различия текста в разных голосах «прежняя одинаковость голосов сменилась возрастающей дифференцией»². Задачи организации более дифференцированного материала решались возникшим в XII в. учением о технике композиции³. Нормы, теоретически зафиксированные в нем, стали, так сказать, сложными специализированными «орудиями» музыкальной деятельности. Не прослеживая здесь дальнейшую дифференциацию композиционной нормативики, в ходе которой интенсифицировалось значение профессиональных predispositions музыканта (школы, таланта и т. д.⁴), отметим, что она ведет к рас-

(см.: Tatarkiewicz W. L'idée de la beauté — sa grandeur et sa décadence. — *Studia filosoficzne en traductions*, Warszawa, 1971, № 5, p. 20) сопровождается реабилитацией повторения, бестекстовости и анонимности творчества (повторение в рамках так называемой «репетитивной» музыки, в частности, у Т. Райли; бестекстовость — в виде графической или даже «медитативной» нотации, как, например, у К. Штокхаузена, — см.: Kirchmeyer H., Schmidt H. W. *Aufbruch der Jungen Musik. Von Webern bis Stockhausen*. Köln, o/J., S. 161; анонимность — в виде «бригадного» творчества в неоавангардистской импровизации, — см.: Gehlhaar R. *Zur Komposition Ensemble*. Mainz, 1968).

¹ См.: Eggebrecht H.-H. Gedanken über die Aufgabe die Geschichte der Musiktheorie des hohen und späten Mittelalters zu schreiben. — In: *Über Musiktheorie. Referate der Arbeitstagung 1970*. Berlin; Köln, 1970, S. 16.

² Bessler H. Op. cit., S. 24.

³ Ср.: Arlt W. Op. cit., S. 210—211.

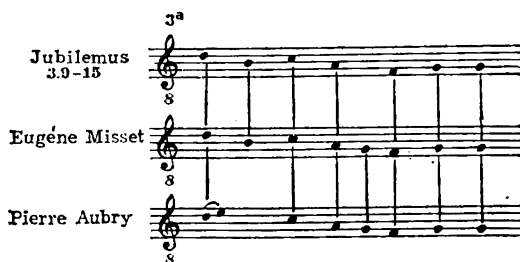
⁴ Профессиональные predispositions европейского музыканта подробно анализировала З. Лисса. См. изложение ее взглядов и дополнение к ним в ст.: Eggebrecht H.-H. *Opusmusik*. — *Schweizerische Musikzeitung*, 1975, 111 J., № 1.

членению музыкальных абстракций (принципов, руководящих музыкальным движением) и музыкальной конкретности (реального музицирования). Между теоретически осознанными нормами и конкретным музицированием возникает дистанция, означающая рациональность композиции; на месте былой неосознанной зависимости от физиологических и физических средств звукоизвлечения возникает осознанная независимость музыкального мышления от них.

Проиллюстрировать выделение теоретических принципов из еще не вполне опосредствованных сознанием данностей музицирования поможет пример XII в. — двухголосный кондукт «Jubilemus, exultemus»¹.

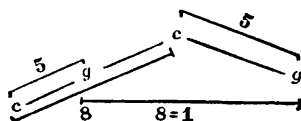
В нижнем голосе (*vox principalis*) — типовое для григорианского пения поступенное заполнение амбитуса, тяготение к среднему диапазону, в чем обнаруживается связь с физиологической основой повседневного (речевого) интонирования. Концовка первых полустийший неизменно (кроме 7-го) падает на нижний устой, и в этом — непреломленная зависимость от дыхательной природы пения.

Сравнение каденций *vox principalis* с каденциями других мелодий Сен-Викторского круга² показывает почти буквальное совпадение — дань повторению в его качестве регулятора музыкальной традиции:



Но внутри этих «автоматически» повторяемых музыкальных данностей вызревает профессиональная норма как теоретический принцип (ведь теперь, кроме всего прочего, процесс музицирования «отчуждается» от непосредственной физиологичности звукоизвлечения благодаря фиксации в нотном тексте). В ключевых точках формы — началах и концах полустийший — выявляется

интервальный каркас



, каждая из опор

¹ Handšchin I. Conductus. — In: MGG, Bd 2, 1952, Sp. 1615.

² См.: Les Procès de Saint-Victor. Paris, 1900, p. 127, 135.

которого собирает вокруг себя звуки поступенного заполнения амбуса, как бы «снимая» естественность этого заполнения, прида-

вая ему рациональную продуманность: $h \curvearrowright \textcircled{c} d, ? \textcircled{o} a$

и т. д. Что касается *vox organalis* (верхнего голоса), то его организация подчиняется вызревшей внутри нижнего норме. Каждая ячейка (распев четырех слогов) воспроизводит каркас мелодической фразы стиха в *vox principalis*:

3⁶
1. 1-15

V. p.
↓
8

Схема

1. 1-4

V. o.
↓
8

Схема

1. 5-8

V. o.
↓
8

Схема

1. 9-12

V. o.
↓
8

Схема

1. 13-15

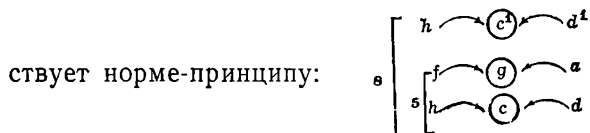
V. o.
↓
8

Схема

Более того, интервальные границы распева отдельных слогов опять-таки соответствуют этой норме:



Построение вертикали (преобладание унисонов, октав и квинт в началах и каденциях стихов и полустийший) также соответ-



Эта норма в чистом виде нигде не звучит, но управляет и горизонталью обоих голосов, и вертикальной их координацией. Такая норма-принцип уже непосредственно не обусловлена природой звукоизвлечения (вокального или инструментального), и по отношению к ней конкретность обеих горизонталей и их вертикального сочетания выступает как дифференциация, которая интенсифицирует «принципиальность» нормы. Одновременно, если норма в каждой из своих реализаций повторяется, то сами эти реализации выступают как ее варьирование, обновленное, обогащенное, украшенное повторение. Диалектическое соотношение повторения и варьирования, «природного»¹ и «сырого»² материалов моделирует структуру производимых человеческим трудом предметов.

Получаемая таким образом двуслойность является критерием «минимума» художественной ценности в музыке и существует в качестве специфически-музыкального воплощения ИД 1 на всех этапах профессиональной традиции, позднейшим из которых свойственна более разветвленная и многоступенчатая система норм-принципов и, соответственно, более дифференцированные возможности их конкретного воплощения-варьирования. Схематически многоступенчатая система норм классической композиции и дифференцированные возможности «украшенного» воплощения этих норм выражены структурой капитальных руководств по компо-

¹ Воплощением «природного материала» стала норма, выделившаяся из непосредственной физиологичности звукоизвлечения и осмысленная как «естественная аксиома» музыки (и сейчас еще можно услышать возражения композиторским новациям как «идущим против природы музыки», — подразумевается, против нормативов традиционного письма).

² «Сырой материал» — это конкретное музицирование, «профильтрованное» нормой. Диалектика заключается в том, что норма как бы раздваивается — на автоматически-стандартное, повторяемое и в этом смысле свойственное «абстрактному труду» как бессознательной затрате сил; и рационально-упорядочивающее, «фильтрующее» и в этом смысле свойственное специализированному труду.

зиции Б. А. Маркса или И. Х. Лобе¹. Эта структура, заполняющая дистанцию от законов лада² до типов письма, в различных жанрах выступает как ИД исходной нормы, а осмысливается авторами руководств как свободное владение конструктивными и выразительными возможностями «природного материала» музыки³.

Автоматизированное повторение уничтожает не только богатство звучащей конкретности, но и «принципиальный» статус самих повторяемых норм (ведь они принципиальны постольку, поскольку не звучат сами, а лишь руководят звучанием). Создается, как показывал пример 1, «сплющенное» произведение, однослойность которого не абстрактна и не конкретна; отсутствие того и другого обуславливает и отсутствие дистанции между ними — дистанции «осознания», «осмысленности», «мысли». Выражение «бедность музыкальной мысли» по поводу шаблонного повторения норм как раз и фиксирует такую однослойность на месте много-

слойности — критерий ~~ИД 1.~~

Тот же отрицательный ценностный результат, однако, возникает и при наличии двуслойной композиции, когда в конкретном воплощении (варьировании) норм нарушаются законы самих норм. Такое нарушение может вытекать из обычной профессиональной неграмотности (например, ведение септимы вверх противоречит норме ладового тяготения), или же — из претензий оригинальности, которые вместо того, чтобы осваивать и подчинять себе закономерности звукового материала, ломают их.

Примером может служить сравнение двух гармонизаций одной и той же хоральной мелодии, выполненных И. С. Бахом и А. Фоглером:



¹ См.: Marx B. A. Die Lehre von der musikalischen Komposition. Bd. 1—4; Lobe I. Ch. Lehrbuch der musikalischen Komposition. Leipzig, 1860, Bd 1. Ср.: Бусслер Л. Учебник форм инструментальной музыки. — М., 1884, а также — учебники Гунке, Аренского и др.

² Б. А. Маркс начинает с постулирования ладовой нормы: «Естественнейшим основанием для всех звуковых последовательностей является ряд из 7-ми звуковых ступеней — основа нашей системы в целом» (Op. cit., Bd 1, S. 22—23).

³ Тот же Б. А. Маркс прямо пишет об этом: «Задача учения состоит лишь в том, чтобы вести ученика к свободе, открывая к ней все пути» (Op. cit., Bd 3, S. 96).

1. 2. Abgesang

5. 1. Stollen A. Dornep., „Aus meines Herzens Grunde“

2. Stollen

Abgesang



Хоральная гармонизация — жанр, налагающий на композицию достаточно жесткие ограничения, вытекающие из структуры хоральной мелодии. В композициях этого жанра ИД интонационной нормы создает типичную «двуслойность» ценности, типичный образец воплощения «ценностного минимума» профессионального музицирования (не случайно в учебниках композиции гармонизация хора выступает как первая ступень профессионализма, как художественная задача элементарно-ремесленного порядка). Можно сказать, что в гармонизации хора авторская индивидуальность скрыто присутствует в наиболее тонком и оптимальном ответе на требования жанра. Наоборот, претензии на «очевидную» оригинальность проявляются в нарушении не только требований жанра (выраженных в хоральной мелодии), но и интонационных норм (ИД которых является хоральная мелодия).

Баховская гармонизация хора «Aus meines Herzens Grunde» представлялась Фоглеру «бедной и однообразной», ее нужно было, с его точки зрения, «улучшить» (!)¹. Однако честолюбивое стремление Фоглера «улучшить» найденный великим мастером оптимальный вариант ИД хоральной мелодии мстит за себя тем, что если у Баха, тонко использовавшего продиктованные хоральной мелодией нормы гармонизации, во всех деталях голосоведения и формы — непринужденность и творческая свобода, то у Фоглера, желавшего произвольно «обойти» естественную необходимость гармонического плана и голосоведения, во всем — вынужденность и скованность, автоматическое самодействие норм, нарушенных автором в малом, но нарушающих его замысел во всем остальном.

Бах следовал жанровой норме хора — повторности Stollen'a. Поскольку линия баса в Stollen'e (а линия баса — наиболее заметный момент гармонизации) обладает плавным движением (оно — следствие выполнения хоральной нормы, предполагающей

¹ Цит. по: Marx В. А. Die Lehre von der musikalischen Komposition, Bd 1, S. 564.

скромность гармонических средств обработки) и при этом образует двойную зеркальную симметрию функциональных опор (что уже — следствие тонкости баховского мастерства, отвечающего здесь эстетической норме жанра — уравновешенности и спокойствию движения голосов), то повторение Stollen'a делает ее запоминающейся «моделью», по отношению к которой воспринимается линия баса в Abgesang'e. И тогда оказывается, что трижды в уменьшении повторенная в нем линия басовых опор воспроизводит последовательно сначала первый пласт симметрии Stollen'a, затем его же в обращении, что равнозначно второму пласту симметрии Stollen'a, и наконец, в полном соответствии с логикой завершения образовавшегося целого — интегрирует обе симметрии в одну линию, спускающуюся от верхней тоники к нижней:

Stollen I-II: т. 1, 8; т. 4, 11; т. 6, 13; т. 7, 14;

Abgesang: т. 15 т. 17 т. 20

 т. 23 т. 24 т. 25

 т. 26 т. 27 т. 28

Такая вполне индивидуальная конкретность соотношения гармонических опор в Stollen'e и Abgesang'e находится в полном соответствии с логикой построения гармонизуемой хоральной мелодии (и вообще всякой хоральной мелодии), в которой Abgesang выступает как дробление, риторическое исчерпание Stollen'a. Авторская свобода оказалась результатом тонкого и полного овладения нормативной необходимостью; тем самым создана оптимальная двуслойность ИД 1.

Фоглеру простое повторение Stollen'a и его простая гармонизация показались «бедными». Ему поэтому предстояло найти два разных варианта более «цветистой» гармонизации для одной и той же простой мелодической фразы, что является, на первый взгляд, действительно более трудной задачей. Но эта задача поставлена была Фоглером произвольно, вне связи с той задачей, которую ставит сама обрабатываемая мелодия. И произвол обернулся несвободой.

Фоглер с первого же такта дает отклонение в субдоминанту (вместо баховского повторения тоники), чем вынуждает себя в такте 2 к полной совершенной каденции, до которой, по логике мелодии, остается еще 6 тактов. После этой, слишком рано данной

каденции, доминанту половинной каденции оказывается необходимым подготовить таким «экстраординарным» в условиях хорала: средством, как уменьшенный вводный септаккорд (т. 3), который, в свою очередь, требует удвоения терции в трезвучии доминанты. Но удвоение вводного тона нарушает хоральную норму половинной каденции (т. 4). Чтобы «отвязаться» от удвоенной терции, приходится начать новую фразу с элементарной технической неграмотности: на сильной доле та же неустойчивая гармония (D₇), что и в затакте (т. 4—5)... О линии баса, о ее пластичности, плавности, симметричной уравновешенности в такой ситуации уже некогда и думать, и она превращается в случайное, лишенное мелодической логики движение (ср.: восьмые в т. 1 и половинные и четверти в т. 4—7, что нарушает логику нарастания движения к концу фраз).

Произвол Фоглера в отношении норм обернулся не только их нарушением (оборот с перечением в т. 10, два квартовых шага баса подряд в т. 16, непропорциональное растягивание каденции в т. 21—22, вынужденное во избежание неправильного удвоения, которое диктуется ум. трезвучием в т. 20, и т. п.), но и тем, что они (нормы) нарушают волю автора, который все время автоматически подчиняется единственному остающемуся варианту правильного решения в одном месте, что вынуждает его делать ошибку в другом; автор с плачевной фатальностью на протяжении всей композиции озабочен выбором меньшего из двух зол.

Создающаяся в фоглеровской гармонизации «расторгнутость» двух слоев композиции, когда нормы и их ИД существуют не в единстве, а порознь, — «неслышимые» нормы — в мелодии и в слуховых критериях ее гармонизации, слышимая конкретность, нарушающая эти нормы, «повисает в воздухе», лишенная своего фундамента, — уничтожает «ценностный минимум» произведения

~~(ИД 1)~~, означая недостаточную свободу профессионализма.

Критерии «ценностного минимума» или простого наличия (без дифференцированной оценки) художественной ценности в музыке (ИД 1) в общей форме можно выразить словами «двуслойная композиция», адресующими к диалектике «природных» и «сырых материалов» в ценностях-продуктах человеческого труда. Конкретно двуслойная композиция выражается в таком дифференцированном, варьированном, обогащенном, обновленном воплощении интонационных нормативов, которое разворачивает их в конкретные технические определения того или иного жанра.

Однако ценность искусства существует не в виде минимума или наличия, а в соотношениях «лучше—хуже» на шкале сравнения,

нулевая точка которой —

~~ИД 1~~ (отсутствие художест-

венной ценности), а уходящая в бесконечность координата — дис-

танция между интонационным «природным материалом» музыки и его конкретизирующей «фильтрацией» — его ИД 1, 2 и т. д. ИД может оставаться в рамках простого профессионального умения, того, чему можно научить, то есть в рамках такого музыкального целого, которое сводимо к нормам¹, но может и выходить за эти рамки, создавая эвристически обусловленную ИД интонационных норм, несводимую к ним и на них неразложимую, хотя и вырастающую из них. Такая ИД (обозначим ее ИД 2) запечатлевает «несравнимость» творческого труда, высший ранг художественной ценности в музыке.

3.3. «Несравнимый» творческий труд и ИД 2. Среди характеристик «несравнимого» творческого труда, указанных К. Марксом применительно к любой сфере деятельности, напомним две взаимосвязанные: 1) самобытность на базе специализированности, предполагающая не внешний критерий сравнения, а «саморазличение» — внутренний признак «свободного развития индивидуальности». Это «свободное развитие индивидуальности» отличает продукт деятельности одной индивидуальности от продукта деятельности другой и оказывается таким критерием сравнения, который приводит к выводу о «несравненности» обоих продуктов; 2) над затратой сил «в физиологическом смысле» и в смысле управления надстраивается «затрата сил» в смысле самоосуществления человеческой индивидуальности.

В музыке преломление этих характеристик стало возможным с переходом от ориентации на типические признаки жанра (выполнение жанровых требований — одна из главных профессиональных predispositions музыканта XII—XVIII вв.; заметим, что руководства по композиции долгое время обучали не формам, а жанрам²) к представлению об оригинальности и неповторимости композиции, не столько отвечающей жанровым условиям, сколько задаче выражения «Я, стоящего за произведением»³.

¹ В XVII—XVIII вв., до появления классических руководств по композиции (XIX в.), обучение «искусству» строилось в виде «вариационных столбцов», которыми иллюстрировались возможности последовательного украшения нормы (обычно — гаммы). Х. П. Шмитц приводит многочисленные примеры таких «столбцов» (см.: Schmitz H. P. *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*. Kassel; Basel [u. a.], 1965; ср. пример 6), которые можно «читать» сверху вниз (от нормы к ее наиболее богатой ИД) и снизу вверх; как бы проходя по ступеням «умения» и то выходя из нормы, то сводя к ней многообразие вариаций.

² В «Музыкальном лексиконе» Коха (1802) еще нет статьи «форма», а в статье «соната» нет термина «сонатная форма». То же — в ряде предшествующих и последующих руководств. Только в 1835 г. Гафи в своем «*Musikalisches Conversations Lexikon*» говорит о «форме музыкальной пьесы» и дает термин «сонатная форма» (см.: Motte D. de la. *Musikalische Analyse*. Kassel; Basel, 1968, S. 13).

³ Например, Х. Риман руководствовался этим представлением, когда писал: «Эстетическая критика нацелена на то, чтобы открыть миру внутреннюю жизнь композитора» (цит. по: Motte D. de la. *Op. cit.*, S. 13).

Этот процесс, обозначенный только что через смену целевых установок творчества¹, можно проследить и на уровне композиторского письма. Речь идет о постепенном формировании индивидуализированного тематизма и техники внутреннего «мотивирования» оригинального, неповторимого музыкального произведения, — процесс, который привел в XVIII—XIX вв. к мотиву — зерну индивидуализированного тематизма и к мотивной работе². Как показывает Г. Бесселер, в инструментальных вариациях XVI—XVII вв. обычным способом украшения гаммы, лежавшей в основе типичных тем, были «игровые фигуры»:

Ф. Джеминиани. 16 изменений одной темы для скрипки и генералбаса



¹ Их смена параллельна изменению predispositions художника, среди которых на первое место в XIX в. выдвинулись связанные с понятиями гений и «индивидуальный вкус». Когда Кант в «Критике способности суждения» выдвинул тезис, согласно которому гений — талант, не столько подчиняющийся правилам, сколько задающий правила искусству, то этим тезисом «снимается» историческая цепь понятий: талант как приспособленность к ремеслу (XV—XVI вв.) — дар изобретения (XVI—XVII вв.) — оригинальный дар (XVII—XVIII вв.) — гений (XVIII—XIX вв.) (см.: Eggebrecht H.-H. *Opusmusik*. — Schweizerische Musikzeitung, 1975, № 1, S. 4); а когда у Канта оценка искусства связывается с индивидуальным вкусом, то этим отрицается прежнее «жанровое» понятие вкуса как социальной привилегии аристократии (ср. вывод К. Дальхауза: «Для Грациана и Дюбо «иметь вкус» было социальной привилегией лиц, суждения которых уже по этой причине не нуждались в обосновании» (см. Dahlhaus C. *Analyse und Werturteil*. Mainz, 1970, S. 11—12).

² На мотив как мельчайшее зерно индивидуальной композиции впервые было указано И. Маттезоном (без употребления самого термина); Г. Х. Кох и И. Рипельс (авторы первых руководств по композиции) исходили из мотива как строительной частицы произведения. Классическое определение мотива дал Б. А. Маркс: «Мотив — это росток, из которого пробуждается музыкальное движение» и который «мотивирует» целое. По мысли И. Х. Лобе (1844) и Х. Римана (1903) от мотивной работы зависит внутренняя завершенность индивидуального произведения (см. об определениях мотива у названных авторов: Riemann — *Musiklexikon*, Sachteil, S. 591).



После внедрения идущей от бытовой танцевальной музыки тактовой черты в них появился такой признак мотива, как группировка звуков вокруг метрического акцента. Однако в тематическом плане игровые фигуры, маркированные тактовым акцентом, оставались общими формами движения. Одновременно в итальянском мадригале (в частности, у Каччини, Монтеверди, Кариссими) появляются тематические зерна, выделенные из общих форм движения за счет связи с аффектнесущим словом:

Дж. Кариссими. „Dimmi, o ciel“

Canto
Dimmi, o ciel che fia che fia di me?

Canto
Dimmi, o ciel che fia di me?

B. C.
[Figured bass notation]

Объединение варьирования, представленного тактированными игровыми фигурами, и аффектно выделенных тематических ячеек, сложившихся в мадригальном письме, вело к мотиву, который взял от первых метроритмическую сторону (повторение определенного ритмического рисунка на определенной доле такта), а от вторых — звуковысотную (индивидуализация повторяемой фигуры)¹. Повторения и преобразования мотива, в отличие от варьирования темы при помощи игровых фигур и имитаций аффектного тематического зерна, создают такую целостность, которая не подлежит сравнению с другими подобными «извне» (например, с точки зрения требований жанра) и выступает как «свободное развитие индивидуальности» (заключенной в характерности мотива); она обладает «единственностью в смысле самобытности»².

¹ См.: Bessler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin, 1959, S. 32 [и. а.].

² Ориентация на «несравнимое» произведение ознаменовалась в XIX в. особой ролью, обретенной нотным текстом. Развернувшиеся в середине XX в. дискуссии феноменологов о способе бытия музыкального произведения, которые так или иначе упирались в проблему нотного текста (см., в частности: In g a r d e n R. Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Tübingen, 1962, S. 101 [и. а.]), можно рассматривать как симптом того, что текст с определенного момента стал посягать на исключительное право быть самим музыкальным произведением, — ведь произведение стало неповторимым и, следовательно, ни одна его деталь не должна быть упущена, а должна быть зафиксирована текстуально. В древней музыке, в которой господствовало повторение, текст если и встречался, то как периферийный момент. После формирования профессиональных норм и перехода.

Самой логикой исторического развития способов организации звукового целого (от повторения к варьированию и от него к мотивированию¹ — последнее изменение отражало, в частности, новые художественные запросы общественного сознания, пришедшего от «внешней», сословной оценки личности к признанию ее самоценности) выдвигаются предпосылки, особо благоприятствующие воплощению неповторимости творческого труда. Иными словами, сама история техники композиции как бы моделирует органический рост художественной ценности от простой двуслойности к многослойности: от ИД 1 к ИД 2; от «внешней» необходимости развертывания интонационной нормы в технические определения жанра — к внутренней, эвристически заданной необходимости (=свободе) «мотивирования» (на базе интонационной нормы и отработанной в различных жанрах техники ее развертывания) «несравнимого» музыкального произведения.

4. Принцип «несравнимости» и ценностные ранги музыкальной композиции. Исторически заданный в качестве высшего критерия ценности принцип «несравнимости», подразумевающий переход от внешней (жанровой) необходимости ИД интонационной нормы к внутренней, эвристически обусловленной ее ИД (обозначим этот переход: ИД 1→ИД 2), как и полагается принципу, сам по себе, в виде единственно-возможной данности, «не звучит», а реали-

от повторения к их варьированию, текст был неременной принадлежностью музицирования, оставаясь при этом «частичным» (в фобурдонной технике часто не выписывался контратенор, до XVII в. редко указывался инструментарий, в XVII—XVIII вв. в технике цифрованного баса не выписывалась гармоническая фактура, точно так же не выписывались украшения, обозначения динамики и штрихи). В XIX в., после перехода к внутренне-мотивированному произведению, композитор не упускает возможность текстуально засвидетельствовать все детали произведения; причем для одной детали подчас дает обозначения на нескольких текстовых уровнях — от нотной записи до словесных ремарок (ср. ироническое замечание Р. Шумана о капризе Г. Герца: «Кроме того, его сочинение можно использовать в качестве словаря терминов, обозначающих характер исполнения»). — Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1975, с. 327).

¹ Мы видим различие между мотивированием (комплексом способов создания внутренне-необходимой неповторимости произведения, вырастающей из норм, но несводимой к ним) и мотививной работой как одним из этих способов. Осознание «мотивированности» как критерия ценности оригинального произведения произошло в музыкальной теории (в частности, у Б. А. Маркса, Х. Римана), ориентированной на материал классической композиции и тем самым — на технику мотививной работы. Отсюда — узкий терминологический облик широкого понятия о внутренней логике «несравнимого» произведения. Однако мотивирование можно найти и вне мотививной работы, в частности, в произведениях И. С. Баха или А. Веберна, — оно возникает вместе с установкой на «несравнимость» и внутреннюю завершенность композиции. Эта установка просматривается еще в принадлежащем Н. Листению понятию «opus perfectum et absolutum» — «полное и совершенное произведение» (1533, см.: Eggebrecht H.-H. Heinrich Schütz. Musicus poeticus. Göttingen, 1959, S. 33), а в центр эстетических ожиданий выдвигается в XVI—XVIII вв. (см.: Karkoschka E. Das musikalische Kunstwerk in unserem Jahrhundert. — Musik und Bildung, 1971, № 3); позднее (уже в эпоху мотививной техники) — становится осознанным эстетическим критерием и руководит теоретическим осмыслением музыки (см.: Dahlhaus C. Plädoyer für eine romantische kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik. — Neue Zeitschrift für Musik, 1969, № 7—8).

зуется в многообразии своих конкретизаций — в ценностных рангах композиции, ориентированной на создание авторских, оригинальных, детально фиксируемых в тексте произведений. Он реализуется не только через «несравнимые», единственные в каждом шедевре формы своего полного и действительного утверждения, но и через формы неполного или недействительного (неподлинного) утверждения, а также и через формы своего прямого отрицания.

Пояснением сказанному служат следующие анализы.

В Прелюдии И. С. Баха b-moll (ХТК, т. 1) полное и действительное утверждение высшего критерия художественной ценности неотрывно от утверждения этического содержания. Патетика духовности, которую мы чувствуем прежде всего как необыкновенно воздействующее «противоречие между предельным напряжением чувства и особого рода спокойствием»¹, приобщает слушателя к этической силе человеческого достоинства, крепости, терпеливой и сознательной готовности принести себя в жертву великой идее. Нравственный пафос «Geduld», обусловленный в музыке Баха всем контекстом его жизни², воплощает высшую этическую ценность противостояния человеческого в человеке всему антигуманному, социально-регрессивному. Напряженность этоса порождена и особым интеллектуализмом, который придает этическому переживанию ни с чем другим не сравнимую глубину. Свет разума, пронизывающий музыкальное переживание, как бы озаряет слушателя тем одухотворяющим началом, которое выразил Лейбниц в своей известной максиме: «При помощи разума получить определение в направлении к наилучшему — вот высшая степень свободы»³. Художественное отображение этой «высшей степени свободы» создается органичным перерастанием ИД 1 (профессиональной свободы развертывания интонационных норм и выполнения жанровых требований) в ИД 2 (превосходящую обычные профессиональные мерки свободу осмысления интонационных и жанровых норм как элементов «несравнимого» и несводимого к ним произведения).

Вырастание «несравнимого» произведения из интонационных норм и жанровых определений письма и в то же время несводимость к ним этого произведения выражается в том, что и общезначимые интонации, «спрессованные» в стандартных формулах мажоро-минорной тональности, и типические признаки жанра (по-

¹ См.: Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1799 г., с. 11. Далее Т. Н. Ливанова подчеркивает: «В этом противоречии [...] главное и непреходящее обаяние музыки Баха».

² К. Розеншильд пишет: «Общественный строй, основанный на угнетении масс, всегда в той или иной степени враждебен прогрессивному творчеству и стесняет его развитие... Отсюда — мученичество, непризнание, тернистый путь многих выдающихся художников прошлого. В этом смысле жизнь и творчество Иоганна Себастьяна Баха типичны и высокопоучительны для деятелей искусства всех стран и профессий» (Розеншильд К. История зарубежной музыки. М., 1969, с. 405—406).

³ Цит. по кн.: Розеншильд К. История зарубежной музыки, с. 416—417.

лифонического прелюдирования) как бы «рождаются заново» в развертывании индивидуальной музыкальной мысли.

Обозначающий схему жанра (риторическое *dispositio*) типичский распорядок контрапунктической работы:

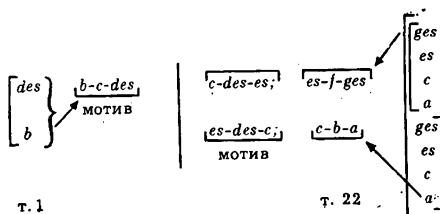
т. 1-7	т. 7-13	т. 14-19	т. 19-24
тезис →	рассуждение →	оспаривание →	утверждение → заключение
тема, имитация 1 →	имитация 2 →	дробная имитация; канон →	квазиреприза; кода

здесь как бы впервые найден, благодаря особым качествам головного мотива и его развития. Оригинальность головного мотива *b — c — des* — не в звуковысотном рисунке (он отсылает к тонической гамме), а в том, как он вводится: как бы имитируя гармонический интервал *b — des*, задающий тональность в начале прелюдии. Данная в т. 1 скрытая имитация самобытно-творчески претворяет закономерности «природного материала» гармонической тональности, в которой одна и та же интонационная сущность (здесь — тоническая терция) обладает двумя измерениями — аккордовым и мелодическим. Далее имитация, скрытая в головном мотиве, обнаруживается как «внутренняя необходимость» и двигатель всего контрапунктического развития: оstinато органного пункта становится имитацией 1-го мотива баса, развитие темы в сопрано — имитацией восходящего мотива *b — c — des*, смена гармонии в средних голосах имитирует движение сопрано:

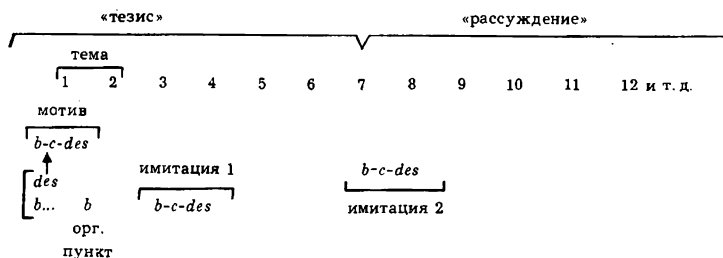


Звеньями в цепи этой внутренней логики имитирования оказываются и тонкости индивидуального мастерства. Например — безупречная правильность разрешения богато украшенных диссонансов: каждый мотив оканчивается на диссонансе, разрешение же падает на начало ритмического мотива (см. пример 8). Это несовпадение гармонического и ритмического аспектов мотива оправдано возникшим в его развитии «имитационным» соотношением верхнего (дублированного в терцию) и средних голосов (само это имитационное соотношение, как мы видели, составляло неповторимую скрытую сущность мотива, выявлением которой оказывается вся прелюдия). Другой пример — эффект предельного ис-

пользования возможностей, возникающих от сочетания мелодических линий, как он проявился в движении наиболее слышимых голосов — сопрано и баса. Отметим здесь выполнение кульминационного момента — доминантового преддыкта в т. 22, в котором контрапунктическая норма противодвижения голосов получает самое яркое (что соответствует кульминационной функции этого раздела) и вместе с тем самое закономерное в условиях развития «несравнимой» музыкальной идеи воплощение. В т. 17—19 в басу тема проводится в обращении; в т. 20—21 в сопрано она проводится в прямом движении; в т. 22 эти два вида проведения темы взаимоналагаются, — так образуется контрапунктическое «раздвижение» темы по звукам уменьшенного вводного септаккорда (наиболее остронапряженной доминантовой гармонии), обостряющее и гармонический (доминантовый преддыкт) и контрапунктический (самый яркий во всей музыкальной ткани момент противодвижения) смысл происходящего. Вместе с тем, «свертывание» темы, только что данной в противодвижении по звукам уменьшенного вводного, в вертикальное звучание этого септаккорда, обращенно имитирует идею скрытой имитации в начале:



То, что в головном мотиве было скрытой имитацией, теперь раскрывается в качестве наиболее яркого кульминационного момента формы. Типичная норма (доминантовый преддыкт на ум. вводном перед репризой) «заново рождается» в развертывании внутренней необходимости «несравнимого» произведения. И весь «сырой материал» контрапунктических стандартов жанра как бы произвольно изливается из неповторимой идеи, выраженной в головном мотиве:



Вместе с тем этот здесь как бы «впервые найденный» в контексте ИД 2 типичный для жанра распорядок формы выступает

как ИД 1 исходного интонационного материала. Последний, таким образом, и обуславливает работу композитора и в то же время «заново рождается» в «несравнимости» произведения:



Созданная Бахом гениально-совершенная композиция представляет такую «несравнимую» диалектику ИД 1 и ИД 2, слоев общезначимого интонационного материала, профессионально-умелой его «фильтрации» согласно требованиям жанра и эвристически заданного «мотивирования» самобытного произведения, которая не может быть исчерпывающе описана и проанализирована. Но в таком случае сам факт выхода за пределы рационального объяснимого и моделируемого указывает на выход музыкального шедевра за пределы оценочных оппозиций «хуже — лучше». Это «несравнимое лучше» наш анализ обозначил как «простое лучше»; неизбежное здесь условно-схематическое отношение анализа к оценке служит еще одним критерием художественной ценности, превосходящей все критерии. Такое идущее от анализа и от сознания его недостаточности впечатление точно сходится с непосредственным впечатлением от целостного восприятия и должно считаться адекватным обычным выражениям относительно подобных шедевров («вдохновенно», «гениально», «изумительно» и т. п.). В контексте же настоящей работы оно адекватно формуле: полное и действительное утверждение принципа «несравнимости» музыкального произведения — критерия высшего ценностного ранга музыки.

Как уже подчеркивалось, высший ценностный принцип объективно задан историей музыкальной деятельности, а через ее опосредованную зависимость от социальной истории и развития материальной практики — и этими последними. Отсюда: его неполное утверждение превращает художественное произведение в отражение и знак «ослабленной» потребности в деятельности, подразумевающей, что «историю делают другие, с нас же довольно усилий, потраченных на удовлетворение текущих потребностей». В музыке выражение «ослабленной» потребности в деятельности, или, что то же самое, неполное утверждение принципа «несравнимости», как правило, свойственно эпигонским произведениям или опусам, выполняющим прикладную (чаще всего — развлекатель-

ную) функцию и ориентированным в то же время на признаки оригинальной авторской композиции.

В эпигонской и прикладной композиции неполное утверждение принципа «несравнимости» проявляется в частичности внутреннего мотивирования произведения, которую можно выразить формулой

ИД 1 → ИД 2. Если эпигон обречен на частичное мотиви-

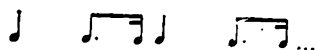
рование уже тем, что заимствование, чтобы не стать наказуемым плагиатом, не должно быть полным (ср. со словами Р. Шумана: «Несчастье подражателя в том, что решается присвоить лишь самое заметное, что есть в оригинале, воспроизвести же подлинно прекрасное он по свойственной ему робости не осмеливается»¹), то автор развлекательного прикладного опуса заботится о «несравнимости» на уровне «приправ», то есть о такой, которая вытекает не из внутренней необходимости развертывания индивидуальной идеи, а из тяги к внешнему эффекту, маскирующему типическое выполнение прикладной задачи и делающему его более привлекательным и запоминающимся в ряду других, отвечающих той же задаче.

Сложное сочетание «частичного мотивирования» как рефлекса эпигонского отношения к композиции и «несравнимости на уровне приправ» как следствия ориентации на прикладную задачу можно видеть в известном опусе Гуно «Ave Maria».

Эпигонство выражено прежде всего фактом заимствования в качестве якобы всего лишь сопровождения для новой мелодии целого произведения. Прелюдия Баха адаптирована посредством повторения первых четырех тактов, звучащих сначала в виде вступления, а затем — в виде «сопровождения» первой мелодической фразы, а также — вставки «лишнего» такта (между т. 22 и 23 прелюдии, т. 27 в «Мелодии» Гуно), без которого секвенционное развитие мелодии было бы несимметричным. Адаптация, как видим, минимальна; но не только это заставляет считать опус Гуно заимствованием, а не обработкой баховской прелюдии. Обработка всегда является вариационным украшением, усложнением исходной модели (ср., например, обработки хоральных мелодий). А «Мелодия» Гуно дает «обработку наоборот», то есть упрощение исходной модели, выхватывающее из нее «самое заметное». «Самое заметное» в прелюдии Баха — скрытое многоголосие гармонических фигураций. Мелодия, присочиненная Гуно, оказывается выведенной на поверхность одной из линий скрытого многоголосия, причем — самой из них «заметной» — линией вершин фигурации (см. т. 5, 6, 8—13, 15, 21, 23, 24, 28, 29, 31). Там где мелодия не совпадает с линией вершин фигурации, она строится как укрупненное и огрубленное повторение этой фигурации. Совпадающая то целиком, то своими сильными долями с линией вершин баховской фигурации, мелодия Гуно огрубляет изысканную тонкость,

¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах, с. 75.

с которой обозначается эта линия в фигурации Баха, где она «мерцает» то на относительно сильной (пятой 16-й) доле, то на самой слабой (восьмой 16-й), — фигурация построена не как элементарное арпеджирование: 4+4, а асимметрично вуалирует метрическую пульсацию: 5+3. Сильные доли мелодии Гуно создают примитивную монотонию в обозначении этой мелодической линии:



и вместе с тем обнажают «метрические

столбы». «Подлинно прекрасное» — мерцание мелодии из глубин гармонии — заслоняется «навязыванием» мелодии, по отношению к которой фигурация оказывается всего лишь тавтологией.

Избыточность мелодии по отношению к фигурации, и фигурации по отношению к мелодии превращает их взаимосвязь в нечто внешнее и механическое. У мелодии — своя логика развития (не случайно для секвенционной подготовки кульминации Гуно понадобилось присочинить лишний такт к прелюдии Баха), у гармонии — своя; целое оказывается мотивированным лишь частично.

Такая частичность сказывается и в том, что сама по себе мелодия Гуно не обладает несравнимой индивидуальностью и что вся «несравнимость» произведения заключена в баховской фигурации (хотя и огрубленной в наиболее существенных деталях), ставшей аккомпанементом — то есть своего рода «приправой» к мелодии. Эта «несравнимость», низведенная до «приправы», оказывается следствием ориентации композитора на привлекательное и запоминающееся выполнение прикладной задачи. Сочиненная в качестве «салонной молитвы» мелодия Гуно превращает сублимированную, завуалированную хоральность баховской прелюдии (ее фигурированная аккордика дает тонкую ассоциацию со стилем «простого хорального письма», обычным в Пассионах и заключительных хорах духовных кантат¹) в аккомпанемент к светской итальянизированной оперной мелодике; целое отвечало потребности того же порядка, которой соответствовали в аристократическом быту XIX в. расшитые и надушенные подушечки для коленопреклонения. Содержательно-стилистическое противоречие баховской фигурации и мелодии Гуно снимается благодаря превращению фигурации, уже существенно огрубленной в своей неповторимости, в «приправу» к безликой вне этой фигурации мелодии; а обеих — в «музыкальную приправу» формам салонного быта XIX ст.

Обнаруженная Гуно в рассмотренном опусе частичность мотивирования и «несравнимость на уровне приправ» означает неполное утверждение высшего ценностного принципа индивидуальной

¹ В традиционной терминологии — «Schlichter Chorsatz». — См.: Neumann W. Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs. Leipzig, 1971.

композиции, но частично этот принцип все же утверждается¹ по формуле ИД → ИД-2, что делает произведение Гуно представителем среднего ранга музыкальной ценности.

Низший ранг музыкальной ценности образуется отрицанием «принципа «несравнимости» (по формуле ИД 1 → ~~ИД 2~~).

Произведения этого ранга необходимо отличать от простого отсутствия «несравнимости», обычного для сугубо прикладной музыки, существующей сегодня (вроде музыки для гимнастики), и для старой музыки. Прилагать критерии оригинальности к произведениям типа месс Жоскена или Дюфаи было бы неадекватным, поскольку в их эпоху произведение мыслилось как представитель жанра и было тем лучше, чем более соответствовало жанровому типу, а через него — одной из прикладных ролей музыки. В процессе достижения музыкой статуса самостоятельной художественной деятельности (то есть прежде всего — эмансипации ее от культа) происходит и отход произведения от ограничений жанра. «В новой музыке, в которой эмансипация от типа закончена, отдельное произведение представлено самому себе без опоры на «ограничитель-схему»². Отсутствие «несравнимости» в произведениях, принадлежащих эпохе оригинальной композиции (то есть композиции XVIII — XX вв.), выступает как отрицание высшего ценностного критерия.

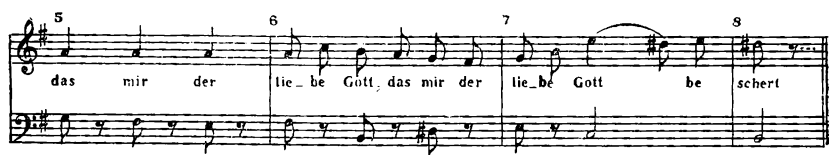
Облегчим себе рассмотрение такого отрицания обращением к очевидным ляпсусам стилистического анахронизма, которыми являются сделанные в XVIII в. композитором Нихельманом «исправления» баховских сочинений³. Нихельман в «Учении о мелодии» «улучшает», в частности, мелодию баховской арии «Ich bin vergnügt» из кантаты № 84:



¹ Само сочинение в его прикладном качестве «приправы» к формам салонного развлечения обладает «несравнимостью», — отсюда его огромная популярность в XIX — начале XX в., когда его издавали для различных голосов.

² Dahlhaus C. Musikästhetik. Köln, 1967, S. 134.

³ См. примеры: Braun W. Musikkritik. Köln, 1972, S. 69—70.



Сочтя слишком «инструментальной» и «тяжеловесной» мелодию сопрано, Нихельман уничтожает в ней характерный «ломбардский акцент», обуславливающий не только выразительную неповторимость мелодии (акцентирование проходящих звуков на слабых долях благодаря «синкопированной» подтекстовке как бы рисует торопящуюся себя высказать радость), но и неповторимую внутреннюю логику соотношений сопрано и баса (бас мотивно имитирует сопрано, но уже без «ломбардского акцента», подчеркивая этим аффект текста арии и одновременно оправдывая пунктирный ритм в т. 2). И если у Баха в т. 1—2 сопрано и бас вступают в отношение перекрестной ритмической имитации, то у Нихельмана пунктирный ритм баса в т. 2 сваливается неизвестно откуда, существуя только для заполнения метрических пустот. Унылые метрические столбы «радости» Нихельмана превращают арию в безнадежно серое сочинение, достойное места на страницах педантичного руководства, в котором Нихельман публикует свои исправления. Вся «радость» — во владении «сырым материалом» добротного профессионализма, которому и учит Нихельман, но учит, в данном случае «не видя за деревьями леса»; за необходимым минимумом художественной ценности — ее воплощенного в баховской «несравнимой» и внутренне мотивированной композиции максимума, чем и создается отрицание высшего ценностного принципа (ИД 1 → ИД 2).

Более сложным, чем неполное утверждение или отрицание принципа «несравнимости», создающие соответственно средний и низший ранги музыкальной ценности, оказывается его недействи-

тельное (неподлинное) утверждение, под которым имеется в виду

такая ИД 2, которая надстраивается над ~~ИД 1~~. т. е.

автоматизмом повторения интонационных норм (по формуле:

~~ИД 1~~ → ИД 2). Здесь вследствие нулевой ценности того, что

украшается в ходе индивидуального мотивирования (в процессе ИД 2), возникает парадокс «хорошо сочиненной плохой музыки»¹ или музыкальной антиценности (шкала «лучше — хуже» как бы переворачивается: «чем лучше, тем хуже»). Оригинальность авторских находок маскирует автоматизм «сплюсненной» композиции и возникает «смесь банальности и рафинированности», принадлежащая к сущностным признакам китча². Банальность в музыкальном китче исходит от самих интонационных норм, которые, по Асафьеву, вследствие длительного тиражирования могут терять социальную ценность, почему и их ИД 1 не представляет даже минимума ценности.

Очень важно для нас, что Асафьев рассматривал девальвацию интонаций в связи с утерей в них следа напряженной деятельности общественного слуха по преобразованию акустической стихии: «Каждая интонационная система не теряет своей выразительности и живет до тех пор, пока в ней слух ощущает [...] моменты [...] стадии преодоления сопротивляемости материала. Когда они выветриваются, система интонаций перестает трогать слух и становится абсолютно безразличным звуковым потоком, все звукоотношения в ней стираются, она перестает иметь какую бы то ни было социальную ценность»³. Профессиональная ИД такой интонационной системы вырождается в нетворческую инерцию, в автоматизм⁴.

¹ Цит. парадоксальная формулировка, принадлежащая Дальхаузу (см.: Dahlhaus C. *Über gut komponierte schlechte Musik*. — *Neue Zeitschrift für Musik*, 1974, № 5).

² На антиномию банального рафинированного как сущностный признак китча указывает В. Виора (см.: Wiora W. *Nachwort*. — In: *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*. Frankfurt a/Main, 1972).

³ Асафьев Б. В. Цит. соч., с. 204, ср. с. 23, 179.

⁴ «Впервые найденная интонация — впервые преодоленное сопротивление материала; это — открытие музыкального движения по данному направлению, это — движение, в котором еще не доминирует инертность и не утерян динамический момент [...]. Затем интонация входит во всеобщее употребление. Затем постепенно коснеет». Коснеют и профессиональные приемы ее конкретизации, ее ИД 1, то есть нормы голосоведения, нормативные масштабно-тематические структуры и т. п. (см.: Асафьев Б. В. Цит. соч., с. 205—206). Следует специально подчеркнуть, что «старение» интонаций не означает уменьшение ценности тех произведений, которые в свое время возникли на их основе. Диалектика интонации и композиции проявляется в том, что, с одной стороны, композиция может быть «подлинной» ценностью («хорошей музыкой»), только когда она базируется на исторически вышедших интонационных моде-

Маскирующая этот автоматизм оригинальная «изюминка» композиторской работы на уровне ИД 2, маскирует и несоответствие фундаментальных слоев произведения социально-высшей потребности в деятельности, создает противоречие к самому существованию эстетической ценности, скрытое под ее видимостью.

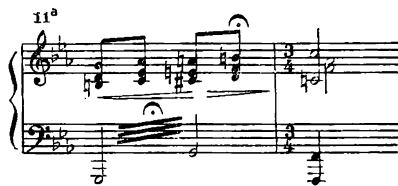
Такую видимость безуспешно пытался создать Монктон (см. пример 1), который приукрашивал выветрившиеся к началу XX в. мелодические ходы и автоматизированное повторение гармонических шаблонов «двусмысленными» штрихами. Его неудача — следствие композиторской бездарности — сообщила опусу «ноль ценности», который без «единицы» шантанной эстрады и ресторанной атмосферы ничего не значит и потому мало кого может заинтересовать.

С безусловным успехом такая видимость создается талантливыми композиторами, ориентированными на развлекательные задачи и вносящими в их выполнение элемент самостоятельной художественной ценности, — так, что их музыка претендует не только на развлечение, но и на «незаинтересованное» эстетическое удовольствие. Экспансия подобной музыки в слушательском сознании способна вытеснить навык восприятия, требующего проникновения в произведение, «преодоления сопротивляемости материала», то есть известной духовной работы, отвечающей бескорыстной потребности в деятельности и социализирующей личность через приобщение к ней.

Не претендуя на вынесение категоричных оценок, попытаемся выявить некоторые элементы неподлинного утверждения принципа «несравнимости» в дуэте № 3 («Много женщин есть на свете») из оперетты И. Кальмана «Сильва».

Функция опуса определена жанром и выражена в комплексе переживаний, сводящемся к опереточной «поэтике флирта». Поскольку она не предполагает элемента духовного усилия, то слуху предлагается «выветрившаяся» интонационная система. В самой музыке лежит печать своей эпохи: используются уже стершиеся штампы романтической музыки XIX в. Развлекательная музыка более раннего периода была иной, — в ней «пережевывались» венские классические штампы; здесь же такому «пережевыванию» подвергаются более изысканные модели: пышная романтическая фактура (у романтиков она отражала эмоциональную наполненность музыки), гармонические «вкусности» (например, эффект превращенного оборота перед фразой «Много женщин...»):

лях, как на передовых достижениях общественного музыкального сознания, а с другой стороны, только высшее по богатству творческой мысли претворение этих моделей оставляет их — в контексте данного произведения — ценными, несмотря на неизбежную историческую девальвацию каждой, интонационной системы. Именно поэтому об интонации *cis—his—e—dis* музыканты говорят: «как у Баха», а не «как у Легренци, Букстехуде» или у других авторов баховской эпохи, у которых можно встретить эти же интонации.



или лад во вступлении к дуэту, говорящий не о времени венских классиков, для которых ладовая система обладала напряженной значимостью, а скорее о гармонии Ф. Листа, о «национальных школах романтизма», то есть о новом этапе интонационной истории:



Голосоведение, масштабнo-тематическая структура (период повторного строения) — все аспекты ИД 1 элементарны в той же мере, как и истина о том, что «много женщин есть на свете», самозабвенно распеваемая героями оперетты. А выполнение кульминации обнаруживает и известный автоматизм: кульминация достигается простой сменой регистра при повторении мелодии на более интенсивный и простым увеличением силы звука. Сочетание девальвированных интонаций и (по крайней мере частично) автоматизированного профессионализма создает на месте двуслойной

ИД 1 «сплюсненную» предметность ценности — ~~ИД 1~~. Однако

над этой «сплюсненной» предметностью надстраивается ИД 2, обладающая признаками «несравнимости». Покажем их на примере головного мотива, определяющего собой индивидуальное выполнение формы в первую очередь.

Начальный мотив дает гармоническое соотношение $\Pi_{ст.} - I_{ст.}$:



Такого начала периода ординарный композитор не изобретет — здесь найдена «изюминка» темы. При всей банальности самой мелодии, она украшается «интересным» гармоническим оборотом, который родствен по смыслу романтической вкрадчивой интимности такого типа, как, например, начало «Wagun» Шумана (нет нужды доказывать, что прообразом для Кальмана являлась не пьеса Шумана с ее оригинальным началом, а выдвинутый романтической лирикой определенный тип экспрессии). В результате найденной композитором гармонической тонкости мелодия начинается звуками $c — d...$ (в Es-dur), что далеко лежит от наиболее истоженных путей. Тем самым, сохраняя всю банальность образа, переживания, композитор придает теме некоторую эстетическую привлекательность и достигает «несравнимости» там, где отсутствует сравнение с подлинными ценностями (хотя бы и «минимальными», каковы «социально-ценные» интонации и их ИД 1), осуществляя, таким образом, недействительное (неподлинное) утверждение высшего ценностного критерия.

Наш, вероятно, чрезмерно резкий в отношении опуса Кальмана вывод можно принять в качестве схематической иллюстрации

отношений ~~ИД 1~~ → ИД 2 если не полностью, то по крайней

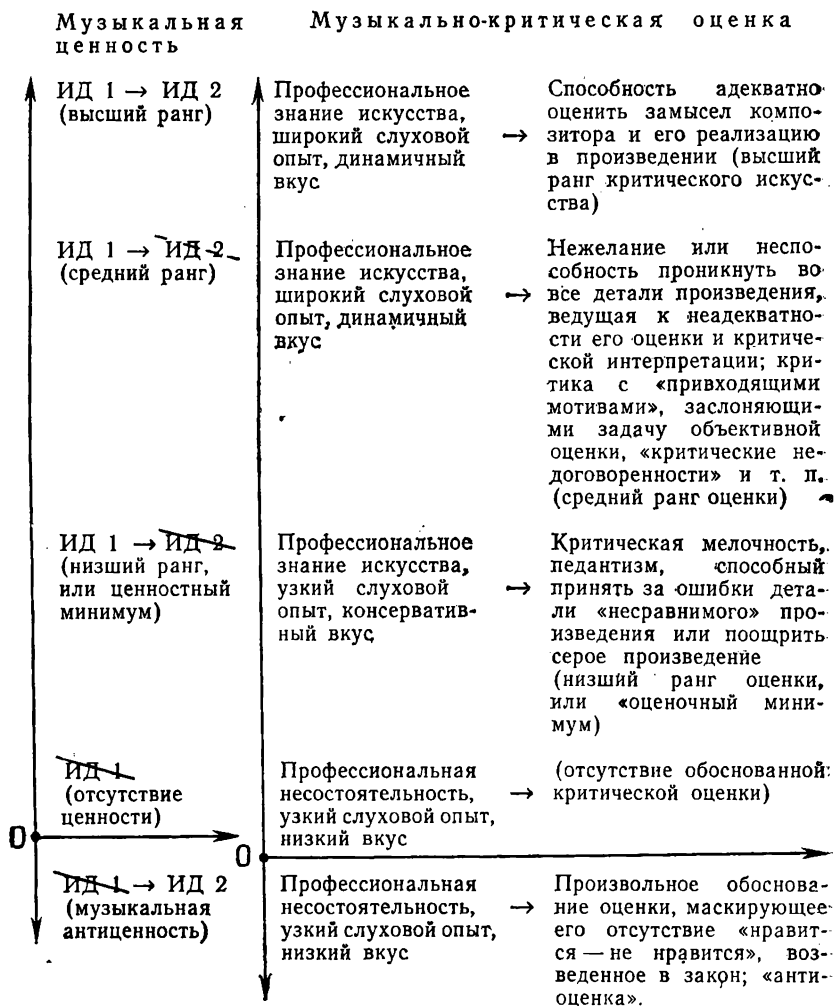
мере частично реализованных в разобранным дуэте. Можно было бы привести более однозначные примеры музыкальной антиценности из повседневно находящихся на слуху. Нам, однако, было важнее наметить лишь аналитические принципы выявления ценностных рангов произведений, — эти принципы могут и должны конкретно проявляться в различных формах: не только полного и действительного своего утверждения (что, как и в музыкальном творчестве, — результат особой одаренности и превосходящего мастерства — мастерства и одаренности критика), но и в формах прямого отрицания (проявленного, как мы видели, например, Нихельманом, упрекавшим музыку Баха в «темноте» и «тяжеловесности»), а также неполного или же недействительного утверждения. Мы надеялись только избежать последнего.

Ценностные ранги музыкальной композиции выстраиваются в систему, отражением которой оказывается «ценностный ранг» критической оценки¹, зависящий, прежде всего, от прогрессивности

¹ Согласно методологическому положению, оценка отражает ценность. Если это положение применить к истории музыки, то обнаруживается, что параллельно формированию самостоятельной художественной ценности музыки, становлению ориентации на неповторимость авторской композиции развивалась музыкальная критика как специализированная сфера суждений, осознавались критерии, фиксировавшие оригинальность, внутреннюю мотивированность и другие признаки «несравнимости» композиции. В настоящей работе мы не могли остановиться на анализе этого параллелизма, подтверждающего и конкретизирующего философски обоснованный принцип соотношения ценности и оценки; некоторые идеи к подобному анализу см. в нашей работе: «Ценностный подход к искусству и музыкальная критика» — В кн.: Эстетические очерки. М., 1979, вып. 5.

мировоззрения, от научности представлений об общественной значимости искусства, а затем, как показано на схеме, от профессионально-художественных характеристик критической деятельности.

СХЕМА



СОДЕРЖАНИЕ

От издательства	3
М. КАТУНЯН. К изучению новых тональных систем в современной музыке	4
В. ВАЛЬКОВА. Тематическая организация в симфонических произведениях советских композиторов	45
Т. ФРАНТОВА. О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х гг.	65
Г. БРУСЯНИН. Основной тон сложных аккордов	89
Г. БРУСЯНИН. К проблеме акустического обоснования минора	99
А. СОКОЛОВ. Громкостная динамика как предмет анализа	107
Т. ЗОЛОЗОВА. Фазовые структуры в Первой симфонии А. Жоливе	138
Е. ВЯЗКОВА. О некоторых закономерностях творческого процесса Бетховена	154
А. КЕНИГСБЕРГ. «Парсифаль» Вагнера и традиции немецкого романтизма XIX в.	175
Е. ГЕРЦМАН. Античная функциональная теория лада	202
Ю. КУДРЯШОВ. «Учение о тропях» И. М. Хауэра	224
Т. ЧЕРЕДНИЧЕНКО. К проблеме художественной ценности в музыке	255

ИБ № 1746

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Сборник статей. Выпуск пятый

Редактор И. Прудникова. Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор Ю. Вязьмина. Корректор М. Кабалева. Сдано в набор 18.08.82. Подп. к печ. 18.05.83. А 08553. Форм. бум. 60×90¹/₁₆. Бумага типограф. № 1. Уч.-изд. л. 20,88. Усл. кр. отт. 19,17. Тираж 6000 экз. Изд. № 6157. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая. Печ. л. 18,5. Зак. 1806. Цена II р. 80 к. Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.