

В. Н. ХОЛОПОВА

ТЕОРИЯ МУЗЫКИ



МЕЛОДИКА



РИТМИКА



ФАКТУРА



ТЕМАТИЗМ



Издание второе,
стереотипное



Санкт-Петербург • Москва • Краснодар

ББК 85.31
X 73

Холопова В. Н.

X 73 Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: Учебное пособие. 2-е изд., стер. — СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. — 368 с.: ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-0406-3

Учебное пособие объединяет четыре работы В. Холоповой, посвященные мелодике, ритмической структуре, фактуре и тематизму музыкальных произведений. В книге изложены фундаментальные понятия и приемы музыкального анализа, приводятся экскурсы в историю музыки и многочисленные подробные примеры.

Издание «Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм» предназначено в качестве учебного пособия для курсов «Анализ музыкальных произведений» и «Музыкальная форма» в музыкальных вузах и музыкальных училищах, также — для курсов сочинения, полифонии, инструментовки, «Музыка как вид искусства», «Теория музыкального содержания» и других.

ББК 85.31

Координатор проекта *А. В. Петерсон*. Зав. балетной редакцией *Н. А. Александрова*
Художественный редактор *С. Л. Шапиро*. Музыкальный редактор *М. Ю. Радвилович*
Редактор *У. А. Елькина*. Корректор *Е. Г. Тигонен*, *О. В. Афанасьева*
Верстка *С. Ю. Малахов*, *А. В. Андреев*. Выпускающие *Н. К. Белякова*, *О. В. Шилкова*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.004173.04.07
от 26.04.2007 г., выдан ЦГСЭН в СПб

«Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

www.m-planet.ru

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812)412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;
apeterson@mail.ru; chief@m-planet.ru

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lpbl.spb.ru; www.lanbook.com

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812)412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Обложка
С. ШАПИРО, А. ЛАПШИН

© «Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2010
© В. Н. Холопова, 2010
© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2010



ОТ АВТОРА

Учебное пособие «Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм» — соединенное в один том второе издание моих четырех работ, опубликованных под рубрикой «Вопросы истории, теории, методики» (М., «Музыка») в качестве «очерков» и «научно-методических очерков», предназначенных для курсов «Анализ музыкальных произведений» и «Музыкальная форма» в музыкальных вузах и училищах: Мелодика (1984), Музыкальный ритм (1980), Фактура (1979), Музыкальный тематизм (1983). Став составными частями одного тома, прежние работы получили названия: часть I — Мелодика, часть II — Ритмика, часть III — Фактура, часть IV — Тематизм.

В настоящем издании весь текст первоначальных публикаций сохраняется без существенных изменений. Изменения касаются главным образом рекомендуемой «Основной литературы», приводимой в конце каждой части. Литература дополнена названиями наиболее существенных книг, статей, авторефератов по соответствующим темам, появившихся после 1-го издания каждой работы. При этом в списки литературы не включены многочисленные обобщающие учебники и учебные пособия по анализу музыкальных произведений, музыкальной форме и композиции, в которых затрагиваются проблемы мелодики, ритмики, фактуры и тематизма. Обращение к ним также предполагается: *Гнесин М.* Начальный курс практической композиции. М.; Л., 1941; *Способин И. В.*

Музыкальная форма. М.; Л., 1947, М., 1958, 1962, 1967, 1972, 1980, 1984; *Скребков С.* Анализ музыкальных произведений. М., 1958; *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. М., 1960, 1979, 1986; *Козлов П. Г., Степанов А. А.* Анализ музыкального произведения. М., 1960, 1964; *Тюлин Ю.* и др. Музыкальная форма. М., 1965, 1974; *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. М., 1967. *Месснер Е.* Основы композиции. М., 1968; *Бонфельд М. III.* Теоретический курс анализа музыкальных произведений. Вологда, 1982; *Ручьевская Е.* и др. Анализ вокальных произведений. Л., 1988; *Задерацкий В.* Музыкальная форма, вып. 1. М., 1995; *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX вв. М., 1998; *Ручьевская Е. А.* Классическая музыкальная форма. СПб., 1998; *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. СПб, 1999, 2001; *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition. 4 Bände. Leipzig, 1837–1847; *Riemann H.* Grundriss der Kompositionslehre. 1. Teil. Leipzig 1922; *Stöhr R.* Formenlehre der Musik. Halle (s.a.); *Wiehmayer Th.* Musikalische Formenlehre in Analysen. Magdeburg, 1927; *Thilmann J. P.* Musikalische Formenlehre in unser Zeit. Dresden, 1950; *Frączkiewicz A., Skołyszewski F.* Formy muzyczne, Kraków, 1966. Иностранные работы в рекомендованных списках представлены ограниченно, в соответствии с их наличием в отечественных музыкальных библиотеках.

Издание «Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм» предназначено в качестве учебного пособия для курсов «Анализ музыкальных произведений» и «Музыкальная форма» в музыкальных вузах и музыкальных училищах, также — для курсов сочинения, полифонии, инструментовки, «Музыка как вид искусства», «Теория музыкального содержания» и других.

В. Н. ХОЛОПОВА
Март 2002

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

МЕЛОДИКА





МЕЛОДИКА

ПОНЯТИЕ МЕЛОДИИ

«Они пели тогда столь сладостно, что сладость еще во мне звучит», — таким эпиграфом (перефразировкой из Данте) начал свой дневник музыкальных путешествий по Франции и Италии 1770 г. Чарлз Бёрни¹. «У композиторов, одержимых чувством мелоса, для которых мелодия — это всё: и мелодия в обыденном смысле, и мелодия — сила, делающая каждый элемент музыки очагом сердца, у таких композиторов — да еще исполнителей — всегда музыка вызывает состояние душевной приподнятости, праздничности, она в них неотделима от восторженно-внутреннего пения...» — писал Асафьев². «...Думалось о безграничности пространств: что же делать — это мелодия!» — говорил Лядов в связи с игрой А. Рубинштейна³. «Несомненно, мелодии — это созданные богом существа...», — представлялось романтикам первой половины XIX в.⁴. «Мелос — „праформа духовного“», — в идеалистическом духе определял мелодическое начало австрийский композитор XX в. Хауэр⁵. «Ведь какая это радость, — восклицал Стравинский, взявший в неоклассический период курс на музыку мелодического принци-

¹ Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Л., 1961. С. 19.

² Асафьев Б. В. Антон Григорьевич Рубинштейн // Избр. труды. Т. 2. М., 1954. С. 205–206.

³ Там же. С. 203.

⁴ Брентано (фон Арним) Б. Гюндероде // Музыкальная эстетика Германии. Т. 2. М., 1982. С. 64.

⁵ Hauer J. M. Deutung des Melos. Leipzig; Wien; Zürich, 1923. S. 48.

па, — окунуться в многотембровое многозвучие струнных и насытить ими мельчайшие частицы полифонической ткани!»⁶ «Я очень люблю мелодию, считаю ее самым важным элементом в музыке», — говорил Прокофьев⁷. «Прежде всего твердо установим, что единственная форма музыки — мелодия, что без мелодии музыка просто не мыслится, что музыка и мелодия нераздельны», — утверждал Вагнер⁸. «Но и любовь — мелодия», — увещевал ценность музыки-мелодии Пушкин.

Мелодия имеет и локально-исторические рамки и экстраполируется на искусство музыки вообще. Слово «мелодия» (от греч. μέλος — напев и ᾠδή — песня) перешло от древнегреческого языка к итальянскому и затем распространилось в других странах⁹. Музыканты первой половины XX в. еще помнят о традиции связывать понятие «мелодия» с Италией. Так, Асафьев, возрождая древнегреческий термин «мелос», обособляет при этом «мелодию» как логически частный случай. Он рассматривает мелос как «решительно все проявления *горизонтальности*», сказывающиеся также и «в *итальянской оперной специфической мелодии (то есть то, что преимущественно и называют мелодией)*» (курсив мой. — В. Х.)¹⁰. Понимая мелодию в этом локальном смысле, Асафьев прослеживает ее исторический путь. «Утверждаю, что мелодии еще не существовали даже на первоначальных стадиях европейского многоголосия. Наоборот, эти стадии (включая *ars antiqua* и *ars nova*) вели к мелодии...»¹¹ Вслед за эпохой Возрождения происходит «рождение вскоре завоевавшей весь мир итальянской *новой музыкальной практики*, душой которой была *мелодия*»¹². «Гомофония же и есть не что иное, как мелодия с ее акустически дополненным отражением

⁶ Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 199–200.

⁷ Сов. музыка. 1948. № 1. С. 66.

⁸ Вагнер Р. Музыка будущего // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 528.

⁹ Об истории слова «мелодия» и проблеме терминологии см.: Холопов Ю. Н. Мелодия // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976. Столб. 511–512, 524–526.

¹⁰ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 207.

¹¹ Там же. С. 356.

¹² Там же. С. 319.

и фундаментом, мелодия с опорным басом и выявленными призывками»¹³.

В странах Западной Европы именно итальянская устремленность к мелодии хорошо видна при сравнении с музыкальными установками в других, географически непосредственно близких странах. Например, во Франции один из крупнейших мастеров XVIII в. Куперен в трактате «Искусство игры на клавесине» (1716), когда говорит о душе музыки, выделяет не мелодию, а — в соответствии со стародавней традицией этой страны — ритм: «Ритм же — это дух музыки и одновременно душа, которую следует в нее вложить». («Итальянские сонаты совершенно чужды такого рода ритма», — добавляет он¹⁴.)

Параллельно с кристаллизацией мелодии в узком, «итальянском» смысле в западноевропейской музыкальной практике шло и уточнение понятия, закрепление его за главным голосом в музыкальной теории — от конца эпохи Возрождения и на протяжении эпохи барокко.

Еще в XVII и начале XVIII в. слово «мелодия» относилось к многоголосию, и слово «мелопэст» означало «контрапунктист». Но поскольку еще раньше, с XVI в., многоголосие стало называться также «гармония», то «контрапункт» (мело-поэтическое искусство) стал рассматриваться как частный случай «мелодии». З. Кальвизиус назвал свое учение о многоголосии (конец XVI в.) «Мелопэя...», а Дж. Б. Дони (XVII в.) уже протестовал против широкого понятия мелодии, которое включало в себя контрапункт. Лишь в 30-х гг. XVIII в. у Маттезона и Руссо слово «мелодия» закрепляется за главным голосом музыкальной ткани, «мелодия» противопоставляется «гармонии», а под «мелопэстом» понимается не контрапунктист, а изобретатель «певучего» и «трогательного» главного голоса¹⁵.

¹³ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 350.

¹⁴ Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М., 1973. С. 29. Установка на первый план ставить ритм и даже мелодию выводить из ритма сохраняется и в дальнейшие столетия французской музыки. Так, Венсан д'Энди в «Курсе музыкальной композиции» показывает построение мелодии на основе акцентов (логического, высотного, эмоционального) и демонстрирует возникающую таким путем «ритмическую мелодию» (*D'Indy V. Cours de composition musicale. 1 livre. Paris, 1912. P. 23–38*).

¹⁵ Об изменении понятия мелодии от многоголосия к одноголосию см.: *Dahlhaus C. Musica poetica und musikalische Poesie // Archiv für Musikwissenschaft. 1966. № 2. S. 117–118.*

Многовековое представление о мелодии как многоголосии не могло не сказаться на практике времен становления мелодии как одноголосия «итальянского» типа. Этот вопрос поднимает М. Н. Лобанова, разбирая проблеме «гармонического контрапункта» в творчестве И. С. Баха: «Уместно высказать предположение: не понимал ли Бах под словом „мелодия“ многоголосное письмо, не разделял ли он тем самым старинное убеждение в том, что „мелодия“ — совокупность линий, а „гармония“ — отдельный момент-срез этой „мелодии?“»¹⁶.

Интересно, что Бёрни в дневнике путешествий 1770 г. обратил внимание своего читателя на мелодическое двухголосие народного итальянского (венецианского) пения: «...Простой мелодии, не сопровождаемой вторым голосом, в этом городе не услышать: большинство песен на улицах поется дуэтом»¹⁷.

Тем не менее типизированная форма европейской мелодии в музыке Нового времени, то есть мелодии в узком, локально-историческом смысле слова, состоит в ее одноголосии. Этот один, ведущий голос концентрирует в себе художественную мысль и эстетическое обаяние произведения, он подчиняет своей музыкальной власти все остальные компоненты фактуры, становящиеся тем самым ее аккомпанементом.

Попытку определения такой мелодии дал Бузони: «Ряд повторяющихся (1) восходящих и нисходящих (2) интервалов, который членится и приводится в движение ритмом (3), который содержит в себе скрытую гармонию (4) и передает настроение (5), который может быть независимым от слов текста как выразительность (6) и независим от сопровождающих голосов как форма (7), не меняет своей сущности от выбора абсолютной высоты звучания (8) и инструмента (9)». (Цифрами обозначены девять аргументов, которые должны дать объясняющий комментарий¹⁸).

¹⁶ Лобанова М. Некоторые композиционные аспекты Шести мотетов И. С. Баха в связи с музыкально-эстетическими представлениями немецкого барокко // Проблемы организации музыкального произведения: Сб. научных трудов МДОЛГК. М., 1979. С. 143.

¹⁷ Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. С. 77.

¹⁸ *Busoni F. Wesen und Einheit der Musik.* Berlin, 1956. S. 51. Формулировка впервые была дана в 1913 году.

В этой лаконичной до сухости, но емкой формулировке охвачен едва ли не полный круг основных атрибутов мелодии разбираемого типа: музыкальная самостоятельность, независимость от параллельно идущего слова, главенство над другими голосами фактуры, взаимодействие с ритмом и гармонией, активное формообразующее значение, многообразие интервалики в ее внутренней конструкции, несущественность тембра и абсолютной высоты звучания. Нехватает лишь интонационного осмысления мелодии, но к нему не сразу пришел даже Асафьев.

Асафьев в мелодии типа *cantabel*, «человечнейшем из всех элементов музыки средстве выражения», постоянно выделял свойство плавности, дления, перелива звуков. О «непрерывности, плавности „вливания“, *впевания* тона в тон» писал он во второй книге «Музыкальной формы как процесс»¹⁹. Интереснейшее определение мелодии составило у него целую статью в «Путеводителе по концертам», откуда приведем выдержку. «Мелодия — поступательное продвижение тонов, при котором каждый последующий тон, обусловленный предыдущим, вступает с ним в контрастное (той или иной степени) отношение и вызывает необходимость дальнейшего сдвига или замыкания. <...> Она ведет за собой слух и последовательно, как протяженная линия, разворачивается перед воспринимающим музыку сознанием. Оттого и зрительная проекция (изображение на плоскости) мелодии дает горизонтальную линию различного рисунка. В общеупотребительных суждениях о музыке мелодии всегда придается громадное значение, ее называют „душой“ музыки, и оценка творчества композитора обычно исходит от оценки его мелодического дара...»²⁰

В подчеркивании «поступательности» уже видна будущая «непрерывность», «впевание» тона в тон, хотя здесь, в ранней работе²¹, весьма ощутима печать «доинтонационного» куртовского «энергетизма». Примечательно обращение к зрительному ряду при объяснении мелодии. Закономерно отмечена значимость мелодии для му-

¹⁹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. С. 322.

²⁰ Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам. 2-е изд. М., 1978. С. 81–82.

²¹ «Путеводитель» написан в 1919 г. (1-е изд.).

зыка, а мелодический дар — как верный критерий композиторского таланта.

Четыре важнейшие особенности европейской мелодии Нового, отчасти Новейшего времени, мы выделим в качестве специфических: 1) одноголосная мелодия царит в произведении, среди всех его голосов; 2) прелесть мелодической певучести таится в распевании скрытой в ней плавной секундовой линии; 3) мелодичным пением проникается как человеческий голос, так в не меньшей степени и музыкальный инструмент; 4) свою полную, до малейших деталей, осмысленность и выразительность мелодия получает только во взаимодействии со всем многоголосным целым произведения.

Поскольку о первой особенности уже достаточно говорилось, а о второй и четвертой будет речь впереди, остановимся на третьей и коснемся роли музыкального инструмента в строительстве мелодической культуры нового времени.

Расцвет мелодического начала не только в человеческом пении, но параллельно и в музыкальном инструментарии снова пронизательно подметил Асафьев: «В Италии *запел* не только голос человека... Хорошо известно, как *запела скрипка*. <...> Пение *bel canto* стремится стать и „игрой *bel canto*“»²². Сама певческая культура *bel canto* не сложилась бы, если бы не подражала богатым музыкальным возможностям инструментальной игры. «Искусство *bel canto* — высокое искусство, роль которого не следует преуменьшать даже в пылу полемики. Голос как музыкальный инструмент, сходный по возможностям и безупречности звучания с любым солирующим инструментом оркестра, будь то скрипка или флейта, или виолончель, голос, который достигает такой техники, что перестает ощущаться преодоление трудностей... — вот то, к чему стремилась итальянская школа пения и в чем она добилась величайших успехов»²³.

С другой стороны, пение на фортепиано, скрипке, виолончели и т. д. стало настоящим эстетическим законом исполнительства в XIX в. И культура инструментального

²² Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. С. 321–322.

²³ Янковский М. Шаляпин и русская оперная культура. Л.; М., 1947. С. 13.

пения достигла таких высот, что на протяжении XIX в. *инструментализм делается устойчивым хранителем мелодических сокровищ, средоточием мелодичности и певучести*. Например, в исполнительской манере великого русского певца Шаляпина есть поразительное приближение к типично виолончельному «пению» (знаменитая «Элегия» Массне). Направник при этом о Шаляпине говорил: поет, будто Рубинштейн играет. Позднее мы покажем, что мелодическая привлекательность романсов Шумана неотъемлема от привлекательности мелодики фортепиано, а просящаяся на голос певучесть романсов Рахманинова идет из глубин мелоса партии фортепиано. И ведь знаменитая «бесконечная мелодия» Вагнера идет в его операх больше всего в оркестре.

То, что сфера инструментализма сразу же стала для мелодии второй родиной, чрезвычайно благоприятной для пышного ее цветения, имеет свои важные объективные причины. Ведь инструментализм — стихия чисто музыкальная. Если мелодика вокальная, рождающаяся вместе со словом, всегда несвободна от взаимодействия с ним — от общего смысла слова, интонирования и артикулирования его деталей и оттенков, попросту от задачи фонического донесения слова до слушателя, то мелодика инструментальная репрезентирует музыку и только ее самое. По чисто музыкальным законам она организует поток своих пленяющих интонаций, по законам музыки как таковой она возводит свою стройную и совершенную звуковую архитектуру. Новоевропейская инструментальная мелодия, таким образом, является великолепным выражением торжества музыки как самостоятельного, автономного вида искусства.

Такая мелодия, имея вокальный импульс и природу, одновременно замечательно демонстрирует явление мимесиса (подражания), органически присущее музыке как виду художественного творчества. Чудо искусства рождается тогда, когда некая содержательная сущность возникает в материале и средствах, ей чуждых, сразу целостной и неожиданной, как Афродита из пены морской. Жилы и кость животных, конский волос, дерево, металл, современная пластмасса изначально отнюдь не приспособлены к передаче «приподнятости», «праздничности»,

«сладо́сти», «прафо́рм духо́вного» и всего того, что внушает «прекрасное пение». И лишь когда чудодейственный мимесис превращает столь бесчувственный и инертный материал в одухотворенную человеческую песнь, перед нами предстает свершение искусства.

В переплетении инструментального и вокального воплощения мелодии возник и вторичный мимесис: мелодия инструментальная повторилась в вокальном тембре. Новоевропейская мелодия, для которой в принципе безразличен конкретный выбор тембра (по бузониевскому определению), пройдя через звучание в дереве и металле, предельно очистилась от всего случайного, довела до художественной идеальности свои интонации, выстроила в совершеннейшую линию перелив своих тонов, мелодическое звуковедение, предельно отточила архитектонику, превратив в стройную зримую конфигурацию свой временной процесс. Этот музыкальный идеал и стал образцом для подражания, миметирования у лучших певцов.

Погружение мелодии нового времени в инструментальную стихию не только вызвало чудо мимесиса, но и обогатило мелодику теми могущественными силами, которыми располагал уже высокоразвитый к этому времени инструментализм. Особенностью сформировавшейся мелодии было ее одноголосие. Принципиальным свойством инструментального творчества этого времени было многоголосие. Дело не только в том, что полностью сложившаяся тонально-гармоническая система насытила собой звучание мелоса, мелодии, что гармония спроецировала свое благозвучие, полнозвучие и совершенную логику формообразования на главный голос музыкальной ткани, а и в том, что все более мелодизирующиеся побочные голоса стали составлять в соотношении с главным единую, целостную музыкальную конструкцию. Иначе говоря, мелодия, постоянно совершенствуясь в инструментальной сфере, стала реально превращаться в многоголосное (как минимум двухголосное) музыкальное построение. Красота множества мелодий XIX в., в частности русской музыки, — а это крупнейшая школа мелодии! — излучается полимелодическими сплетениями музыкальных голосов. В результате явление мелодики в своем развитии от XVIII через XIX к XX в., обретшее

полимелодическую сущность, по закону диалектической спирали стало перекликаться со стародавним «домелодическим» пониманием его как многоголосия, и принципы Чайковского, Рахманинова, Прокофьева, Стравинского сблизились с мелодическими принципами И. С. Баха. А в австронемецкой культуре, возможно, и не было этого диалектического скачка, поскольку у Баха, Моцарта, Бетховена, Вагнера, Малера, Хиндемита просматривается родственное всем им искусство создания мелодики, основанное на живительном взаимодействии нескольких (двух и более) распетых голосов.

Хотя исторический диапазон мелодии в узком смысле простирается от границы XVII–XVIII вв. до XX столетия, как особый век мелодии выделяется XIX в. Музыкальный романтизм с его культом художника-гения и верой в интуитивные, не распознаваемые простым разумом силы, с его всемерным возвышением музыки, кажущейся столь нематериальной, но неотразимо воздействующей на человеческую душу, вызывал к жизни потоки певучего мелоса. «Всякая музыка, естественно говоря, есть пение (или то, что к нему принадлежит, его дополняет, обрамливает)», — писал А. Серов²⁴. «Меня тянет к пению, к кантилене, а не к речитативу, хотя, по отзыву знающих людей, я последним владею недурно», — делился своими музыкальными ощущениями Бородин²⁵ (в связи с созданием «Князя Игоря»).

Свежие резервы естественных мелодий были открыты благодаря расцвету национальных европейских школ, приобщивших к европейской профессиональной культуре сокровища народной музыки. И мелодии не только итальянские, французские, немецкие, но чешские, польские, норвежские, русские вплелись в венок песен Европы.

Русская музыкальная культура во всех ее слоях издревле была мелодической, несмотря на многократно возникавшие в ее истории установки на речитативность как буквалистское отражение слова (от культовой «словесной мелодии» до омузыкаливания речи у «кучкистов» и Прокофьева). «Покажите мне народ, у которого бы больше

²⁴ Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 2. М., 1957. С. 193.

²⁵ Бородин А. Письма. М., 1936. Вып. 2. С. 109.

было песен», — справедливо писал Гоголь. Цветение мелодии в XIX в. во всей Европе сомкнулось с русской мелодической традицией, отнюдь не случайно приведя к такому пику мелодийности, как творчество П. И. Чайковского.

Мелодия в XIX в. была настолько самостоятельной и самодовлеющей, что, например, в немецкой музыкальной теории, наиболее развитой к этому времени в Европе, она стала возвышаться над тематическими и композиционными понятиями (тема, период и др.). А в 1912 г. вышла любопытная книга немецкого юриста Г. Нитце «Право на мелодию»²⁶.

В ней освещалась история вопроса начиная от времени Прусского законодательства 1829–1830 гг., закреплявшего за издателем исключительную собственность на опубликованную мелодию, в силу чего всякая аранжировка рассматривалась как перепечатка чужого материала. Оговаривалась возможность передачи права на мелодию, давалось определение мелодии с юридической точки зрения, утверждалось, что «мотив в сегодняшнем смысле» еще не составляет готовой мелодии. Формулировка же была следующей: «Мелодия в смысле § 13 Abs. 2 LUG есть самостоятельная, внутри себя законченная, способная к преобразованиям композиция»²⁷.

В XX в. в судьбе мелодики наступили типичные для этого столетия кардинальные перемены. В самом крупном плане пути европейской мелодики пошли по двум руслам. Одно было преобразованием и гипертрофией линейно-секундовой основы мелоса, приведшей к всемерному развитию горизонтальных связей голосов, гармонических комплексов. Другое стало развитием и также гипертрофией гармонически-скачковой стороны. Первое русло составило творчество Стравинского, Прокофьева, Бартока, Хиндемита, Шостаковича (обратим внимание, что в этом списке имена трех крупнейших русских классиков XX в.). Второе сформировалось в нововенской школе, наиболее законченно у Веберна, отдельные черты его проявились у самых разных композиторов второй половины столетия, вплоть до настоящего времени —

²⁶ Nitze H. Das Recht an der Melodie. München; Leipzig, 1912.

²⁷ Ibid. S. 60.

у Мессиана, Ноно, Штокхаузена, Булеза, Лютославского, Пендерецкого, Гурецкого, Денисова, Щедрина, Слонимского, Тищенко, Губайдулиной и многих других. В своих крайностях первая тенденция привела к линейризму, вторая — к пуантилизму. Хотя скачковая и пуантилистическая мелодика утратила такое природное мелодическое качество, как секундовый перелив из тона в тон, она сохранила другое органическое свойство — архитектонику зрительно-пространственного порядка, благодаря чему удержала и право именоваться мелодикой. Итальянец Ноно, разрабатывая новую мелодическую манеру в своем творчестве 50–60-х гг. в «Canziones a Guiomar» для колоратурного сопрано, хора, инструментального ансамбля и в других сочинениях, стремился к созданию нового *bel canto*, опирающегося на совершенно иной тип вокальной экспрессии. Оба русла развития европейской мелодики XX в. отличает самодовлеющий *инструментализм* с присущими ему природными качествами — свободой использования диапазонов, регистров, интервалики, звуковой массы и скорости движения, что придает в целом принципиально иной интонационный облик музыке XX в. по сравнению с предыдущими периодами. Лишь небольшой островок «ретро» в европейском творчестве середины 70-х — начала 80-х гг. неожиданно вернул на концертную эстраду старую вокально-напевную мелодику.

ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЙ. МЕЛОДИЯ И ФАКТУРНОЕ ЦЕЛОЕ. ОСОБЕННОСТИ ТЕОРИИ МЕЛОДИКИ

Мелодия в многоголосной музыке — преимущественно главный голос музыкальной ткани, который выражает целостную музыкальную мысль-характер, является основным средоточием интонационности произведения и на котором свертываются все функциональные отношения целого (гармонические, метроритмические, фактурные, архитектонические и т. д.)²⁸. По аналогии с главным голосом мелодией может называться также и подчиненный голос фактуры, если он рельефен и закруглен.

²⁸ Мысль о свертывании на мелодии функциональных отношений целого проведена в статье: *Папуш М.* К анализу понятия мелодии // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. М., 1973.

Мелодика — собирательное понятие, обобщающее мелодии многих произведений (например, мелодика романсов Чайковского).

Мелос — древнегреческий термин, со времен Гомера и Гесиода обозначавший напев, способ пения, также самостоятельное мелодическое начало в музыке в противоположность началу ритмическому. Термин приобрел широкое употребление в 10–20-х гг. XX в., в частности у Асафьева²⁹.

Монодия — принципиально одnogолосный музыкальный склад, с реальной координацией тонов по горизонтали и скрытой координацией по вертикали³⁰. Этот тип изложения характерен для многих древних и восточных культур — античности, средневековой Европы, Древней Руси, Средней Азии, Закавказья и др. Монодическая тенденция стала заметной в творчестве композиторов XX в. (Варез, Стравинский, Щедрин, Т. Олах, Тертерян и др.)³¹.

Хотя мелодия — один из элементов музыкальной ткани, допускающий условное фактурное обособление, в то же время она сама обладает комплексностью, полиэлементностью. Мелодия содержит в себе то же, что все музыкальное произведение: интонационность, лад и гармонию, ритм и метр, мелодическую линию, фактурный рисунок, архитектонику, динамику. Среди названных элементов выделяется один, с которым связана специфика этого музыкального явления, — *мелодическая линия*.

В соотношении мелодии с элементами, которые входят в нее (и во все произведение), первоочередную важность имеет феномен, отраженный в нашем определении мелодии, — на мелодии свертываются элементы целого и само целое.

Важно не только то, что чаще всего подчеркивается, — осмысление мелодии через гармонию, но и множественность взаимодействий подобного рода.

²⁹ Отметим еще термин польского музыковедения XX века «мелика», обозначающий интервальную структуру мелодии в отличие от ритмической ее структуры. См.: Мейер К. О мелодии // Критика и музыковедение. М., 1980. С. 62.

³⁰ См. специальное исследование по теории монодии: Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981. С. 18–22.

³¹ Монодия — также античный литературный жанр, как бы «песнь одного».

Остановимся на взаимодействии мелодии со всей фактурой.

У мелодии и всей фактуры прежде всего есть общая образная идея. В романсе Рахманинова «Вешние воды» бурный, порывистый аккомпанемент — широкое инструментальное раскрытие и дорисовка радостно-взволнованного характера вокальной мелодии, в свою очередь впитывающей и конденсирующей эту выразительность партии фортепиано. В романсе «Фонтану Бахчисарайского дворца» А. Власова, в арии Далилы «Открылась душа» Сен-Санса образность партии сопровождения насыщает своим содержанием ведущую мелодию, обогащает ее интонационный характер.

В некоторых случаях — при унисонах вокальной партии и инструментального сопровождения — сам тембровый колорит певческого голоса проникается тембромфактурной краской и вибрацией инструмента. Прекрасные примеры у Шумана: «О, если б цветы угадали», «Слышу ли песни звуки» из цикла «Любовь поэта».

При соотношении главного мелодического голоса с полной фактурой выявляются функции голосов, деление на главный и побочные. Здесь оказывается, что не всегда вокальному голосу поручается основная, тематическая мелодия. Одним из выразительнейших приемов немецкой романтической Lied XIX в. стало перераспределение функций вокала и фортепиано, так что самая рельефная мелодия исполняется инструментом, а голосу поручается более простой контрапункт, с протянутыми, естественно вокализируемыми звуками. Замечательный пример — «Напевом скрипка чарует» Шумана. Возникает удивительный музыкальный эффект естественной полимелодики: каждый голос является главным по-своему, поскольку у фортепиано самая индивидуальная и разработанная мелодия, а человеческое пение не может не главенствовать благодаря своей роли в камерно-вокальном ансамбле. В случае обратной расстановки фактурных сил образовалась бы плоская одноплановая картина соподчинения голосов.

При взаимодействии главного мелодического голоса со всей фактурой на основной мелодии свертывается та секундовая плавность, которая пронизывает побочные

голоса. Ведь основой мелодичности является секундовый перелив звуков. Если главный голос, например, речитативен или основан на скачках, а плавность интервальных ходов передана голосам сопровождения, в полном фактурном комплексе происходит перенесение певучести побочных голосов на характер звучания главного. Один из примеров — в романсе Рахманинова «Вчера мы встретились». Первая, тихая кульминация (на слове «прощайте») достигается не на самом высоком звуке (ре) и без непосредственного подхода к ней в вокальном голосе. Плавный ход к кульминации проведен в партии фортепиано (см. звуки си-бемоль-до-диез-ре-ми-бемоль-ми-бекар-фа-фа-диез в примере 1).

1 [Moderato (♩=56)]

cresc. *f*

И бро-ви сдвиг - ну-ла, и вы - дер-ну-ла ру - ку,

cresc. *f*

p *pp* *dolce*

и мол - ви-ла: про - щай - те,

dim. *pp*

Хотя секундовая линия фортепиано подводит не к ре, а к фа-диез, этот постепенно достигнутый фа-диез по принципу гармонического единства аккорда мгновенно передает свою кульминационную функцию верхнему вокальному ре, которое и звучит как целевая и плавно опетая точка мелодического развития.

Общепризнанно всеохватное влияние на мелодию гармонического фактора. Гармония придает мелодической последовательности интонационную осмысленность в системе звуковысотных отношений. Композиторов нередко привлекает выразительный эффект раскрытия гармонией скованной, застывшей на повторении одного звука мелодии. Его использует, например, Шуберт в песне «Смерть и девушка» для передачи безжизненно-монотонной речи Смерти (пример 2).

2 Mäßig (♩ = 54)

Ру - ку мне дай, ди - тя, ты так ми - ла! Я
в мир и - ду не ра - ди мще - нья.

Приведенная мелодия необычна тем, что в ней шестнадцать раз подряд дается один и тот же звук (ре) и лишь в кадансе добавляются четыре иных звука. Конечно, такое тверждение все одной и той же ноты не может быть музыкально оправданным в отрыве от полного многоголосия. Гармония же разнообразием своей аккордики при каждой гармонической смене вносит в главный голос слышимый интонационно-смысловой поворот, запечатлевая в вокальном голосе всю глубинную свою логику и выразительность.

Гармония воздействует на мелодию не только логикой функциональности, но и фонизмом. Так, обертоны, идущие от глубокого баса и окутывающие все более вы-

сокие голоса, достигают и самого верхнего, мелодического, благодаря чему звуки мелодии резонируют с призвуками гармонии и приобретают особую тембровую наполненность. Например, в прелюдии до-диез минор ор. 11 № 10 Скрябина акустические призвуки басового до-диез используются композитором для эффекта, напоминающего русский колокольный звон: удар большого колокола и ответ малых колоколов, из перезвонов которых рождается основная мелодия прелюдии.

То, что сказано здесь о влиянии гармонии, необходимо сказать и о метроритме. Поскольку метрическая система определеннее выражена в сопровождении, чем в основной мелодии, сверка с ней составляет необходимое условие правильной организации метроритма в мелодии.

На мелодии сворачивается также и вся музыкальная форма, весь процесс формообразования. Мелодия принимает естественное участие в формообразовании уже потому, что через мелодику осуществляется тематическое развитие — все мелодические участки произведения функционально соотнесены друг с другом и по отношению к целому.

Мелодика непосредственно связана и с динамикой и с архитектурой формы. Волны динамических напряжений и разрядок, кульминации (их подготовка, вершина, спад) — все это выявляет себя через мелодическую систему произведения. Архитектоника сочинения — выстроенная последовательность частей, разделов — есть также и пропорционально выверенная последовательность мелодий и их комплексов.

Соотношение музыкально-теоретических учений (а также музыкально-теоретических учебных дисциплин) в настоящее время таково, что большинство из названных элементов мелодии рассматривается другими разделами теории музыки — теорией гармонии, музыкальной формы, музыкальной ритмики, фактуры. Это означает, что, например, гармонические закономерности, действующие в мелодии, присущи гармонии как таковой и охватываются соответствующим учением. То же можно сказать о ритме и метре, фактуре, музыкальной форме. Причем для музыки нового времени теории гармонии

и музыкальной формы имеют значимость самую большую, гораздо большую, чем теория мелодики.

Как же должна складываться теория мелодии, этой царицы музыки на протяжении нескольких столетий?

Поскольку мелодия так ярко выделяется в музыкальном контексте, может быть выделена в самостоятельную и теория мелодики. Но если ее составлять из отрывков учений о гармонии, форме, ритмике и других, получится не самостоятельная теория, а научный конгломерат. Зерном учения должны стать те специфические элементы, которые или присущи только ей одной, или в ней находят свое наивысшее выражение. Из приведенных нами мелодических элементов такими являются два — интонационность (состав интонаций) и мелодическая линия (мелодический рисунок). Мелодическая линия свойственна одной лишь мелодии и для нее специфична, а интонационность, хотя присутствует во всем, что составляет музыку (интонационна гармония, интонационен ритм, интонационна вся целостная музыкальная форма), находит свое самое рельефное и концентрированное выражение в главном и непременно индивидуализированном музыкальном голосе — мелодии. Таким образом, вопросы интонационности и мелодической линии являются краеугольными камнями учения о мелодии многоголосной музыки Нового времени.

Кроме того, поскольку любое музыкальное произведение обретает свой смысл и свою художественную законченность только в какой-то определенной, обычно априорно избираемой музыкальной форме, вопрос о претворении музыкальной формы в мелодике оказывается также насущным.

Далее, поскольку в формировании музыки разбираемого периода основополагающую роль играет гармония, взаимосвязи мелодии с гармонией все время должны находиться в поле зрения исследователя. В целом учение о мелодике по отношению к музыке Нового времени может обособиться, только оставаясь в системе других музыкально-теоретических учений (о гармонии, музыкальной форме, ритмике, фактуре, оркестровке и т. д.) и находясь с ними в органическом взаимодействии.

МЕЛОДИЧЕСКАЯ ИНТОНАЦИЯ

Интонация в музыке — выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковом воплощении, функционирующее при участии опыта музыкально-содержательных и внемузыкальных ассоциативных представлений.

Музыкальная интонация целостно охватывает всю звуковую структуру произведения, но не все элементы насыщает в одинаковой мере. Именно мелодия, главный носитель тематизма и отсюда индивидуальности сочинения, пользуется привилегией интонационно быть максимально концентрированной. Таким путем в интонационном составе музыкальной ткани она выходит на первый план. Интонационные преимущества мелодии отражает и теория музыки. Учение об интонации распространяется на все музыкальное искусство. Но в первую очередь теоретики апеллируют к главному голосу музыкальной ткани — мелодии. Так поступают и Б. В. Асафьев, вводящий понятие мелодической «попевки», и М. Е. Тараканов, исследующий вокальную интонацию опер Берга, и другие авторы. Поскольку теория музыкальной интонации живо развивается до сих пор, изложим самые значительные для нас взгляды разных ученых на ее природу.

Музыкальная интонация — важнейшее современное научное понятие, отражающее сущность музыкальной выразительности, природу музыкального воздействия, специфику музыки как вида искусства. Заслуга ее открытия принадлежит почти исключительно Асафьеву, а разработка — советскому музыковедению. Лишь с 60-х гг. XX в. теория интонации стала распространяться и в зарубежном музыкознании³².

³² В западноевропейской истории музыки на протяжении сотен лет под словом «интонация» (*лат. intonatio, нем., англ. Intonation, итал. intonazione*), как известно, понималось нечто совсем иное — вступительная часть к грегорианским песнопениям, служившая настройке на определенную ладовую высоту. Исполнявшаяся сначала голосом (кантора или священника), потом порученная органу, она послужила основой инструментального жанра аналогичного названия («*Intonazioni*» для органа в двенадцати ладах А. и Дж. Габриели, 1593), а также жанров токкаты, ричеркара, прелюдии, запечатлевших в себе импрозизационный характер звучания.

Асафьевская интонация происходит от речевой интонации и соотносится со словом «тон» (нем. Ton) как обозначением музыкального звука, в отличие от физического звука вообще (нем. Klang). Причем Асафьев не был одинок в выведении музыкальной интонации из звучания речи. В 1923 г. в Москве вышла книга Л. Л. Сабанеева «Музыка речи». Известна также разработка «интонации» Б. Л. Яворским, хотя и в специфически ладовом аспекте³³. В 20-е гг. музыковедческие работы такого типа тесно взаимодействовали с литературоведческими, разрабатывавшими и по существу открывавшими закономерности мелодического интонирования литературной речи, прежде всего стиха (труды А. В. Луначарского, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, Б. М. Эйхенбаума и др.). Асафьевым предположительно в 1925 г. было написано исследование «Речевая интонация», задуманное как вторая часть к «Обоснованию русской музыкальной интонации», впоследствии введенному в «Музыкальную форму как процесс» под названием «Основы музыкальной интонации».

Музыкальная интонация у Асафьева мыслилась как имеющая общий смысловой исток с выразительной интонацией словесной речи и все время сопоставлялась с явлениями языка, речи, слова. Это можно проследить во всем его музыкально-исследовательском творчестве. Обратимся, например, к одному из определений интонации в книге «Музыкальная форма как процесс»: «Вот это явление или „состояние тонового напряжения“, обуславливающее и „речь словесную“, и „речь музыкальную“, я называю интонацией»³⁴. Та же параллель «речи словесной» и «речи музыкальной» составила основу его первой книги об интонации — «Речевая интонация». В качестве исходной установки автор писал: «...Крайне необходимо, преподавая сольфеджио, указывать ученикам на то, что речевая и чисто музыкальная интонация — ветви одного звукового потока. Отсюда естественно вытекает обязательность наблюдения за оттенками и изгибами че-

³³ Яворский Б. Конструкция мелодического процесса // Беляева-Экземплярская С., Яворский Б. Структура мелодии. М., 1929, и другие работы. Слово «интонация» употреблялось также для обозначения мелодических оборотов в пении сольфеджио (гамм, тетрахордов и т. д.).

³⁴ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. С. 355.

ловеческой речи и за проявлениями тесной связи мелодической линейности и мелодической конструктивности с движением и динамикой речевого потока»³⁵. Музыкально-речевая двухосновность была особо важным предметом в его изучении Мусоргского, Чайковского. Вопросы «интонационного словаря»³⁶, «интонационно-языкового обновления», «интонационных кризисов» — развитие той же линии. По аналогии со словесным языком Асафьев представляет существование музыкального языка, интонационного по природе, обладающего собственной спецификой: «Сейчас уже нащупываются законы музыкальной интонации — языка, обходящегося без понятий и конкретных представлений, но крайне, как оказывается, конкретного»³⁷. Строя теорию специфически музыкального, интонационного языка, Асафьев стал выделять и единицы такого языка, которые назвал *попевками*. О них он писал еще в «Речевой интонации»: «Попевка — интонационно конструктивный элемент мелодии — образует группу сопряженных тонов, составляющих мелодический оборот или рельеф. Таким образом, чтобы усвоить смысл песенности, сущность песенного стиля и форму напевов через интонирование их, необходимо приучить слух к характерным песенным оборотам — попевкам»³⁸.

Развитием теории музыкальной интонации в новом направлении явилось исследование *темброартикуляционной стороны* музыки XX в. На протяжении XX столетия произошло обновление едва ли не всей звуковой материи музыки. Композиторов разных творческих школ привлекли новые экспрессивные возможности, которые могут быть найдены в самом звуке музыкальных инструментов и человеческого голоса. Специальная работа над экспрессией и новым качеством музыкального звука была присуща нововенской школе (Шёнбергу, Бергу, Веберну), Прокофьеву, Варезу и многим их современникам.

³⁵ Асафьев Б. Речевая интонация. М.; Л., 1965. С. 7–8.

³⁶ О возможном воздействии «Толкового словаря живого великорусского языка» В. И. Даля на систему асафьевских понятий речи, языка, интонации интересно пишет Е. М. Орлова в ее кн.: Б. В. Асафьев: Путь исследователя и публициста. Л., 1964. С. 413–414.

³⁷ Асафьев Б. Исторический год // Сов. музыка. 1933. № 3. С. 107.

³⁸ Асафьев Б. Речевая интонация. С. 19–20.

Новую страницу в историю темброартикуляционной интонационности вписала музыка второй половины XX в., когда наметилась модификация темброартикуляционной стороны исполнительства в принципе на всех традиционных инструментах. У исполнителей появились и специальные пособия по новому типу интонирования, например «Новые возможности игры на деревянных духовых инструментах» Б. Бартолоцци³⁹.

Новые завоевания в темброартикуляционной интонационной сфере музыки отразились и в теоретических трудах музыкантов-исследователей XX в. Так, М. Е. Тараканов в книге «Музыкальный театр Альбана Берга» проблеме новой музыкальной интонации уделил почти четверть своего крупного исследования: 138 из 558 страниц!⁴⁰ Звукоинтонационную необычность оркестра Прокофьева чутко подметил А. Г. Шнитке в одной из статей⁴¹. Им же разработана теория тембровой модуляции, охватывающая тончайшие стороны интонационной жизни современной музыки⁴².

При сравнении словесного и музыкального языка становится очевидным отсутствие точных параллелей между уровнями словесного и музыкального языка. Словесная лексема — смысловая единица со строго очерченным, отграниченным значением, которое вносится в словарь русского языка. Фонема, словесная интонация и интонема создают ее тембровое и мелодическое звучание. В словесном языке так называемая мелодика речи (последование словесных интонаций) имеет дополнительное к смыслу эмоционально-эмфатическое значение. Музыкальная интонация (также асафьевская «попевка») имеет внешнее выражение, подобное словесной интонации, интонеме и фонеме (вырисовывается в первую очередь мелодико-тембровыми средствами), но действитель-

³⁹ *Bartolozzi B.* New Sounds for Woodwind. London; New York; Toronto, 1967.

⁴⁰ *Тараканов М.* Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976: гл. о вокальной интонации в опере «Воцтек» — с. 101–149; гл. о вокальной интонации в «Лулу» — с. 335–434.

⁴¹ *Шнитке А. Г.* Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974.

⁴² *Шнитке А. Г.* Родство тембров и его функциональное использование: Рукопись. М., 1970. Библиотека Московской консерватории.

ный смысл, подобный словесной лексеме. Это смысловая единица музыкального языка, однако без строгой отграниченности, замкнутости значения. Принципиально трудна и ее знаково-графическая фиксация, препятствующая внесению в словарь, использующий лишь три традиционных знака: букву, цифру и ноту.

Развитие теории музыкальной интонации осуществил В. В. Медушевский — в ряде работ, посвященных теории «интонационной формы», понятиям «редуцированной и развернутой формы», «двойственности музыкальной формы», соотношению композиции и драматургии, семиотическому осмыслению музыкального стиля,⁴³ вопросам музыкального восприятия и воспитания,⁴⁴ а также в обобщающем труде «Интонационная форма музыки»⁴⁵. Задача, поставленная им в плане соотнесения музыкальной интонации с языком, речью, словом, — *раскрытие специфики интонации как невербальной, несловесной формы выражения*⁴⁶.

Исследователя интересовала природа естественности, живости, эмоционального полнокровия музыкальной интонации, подобия ее самому живому человеку. Подключив к музыковедению большой комплекс смежных наук, гуманитарных и естественных, он нашел важнейшее условие в том, что музыкальной интонацией заведует не абстрактно-логический, аналитический «механизм» человеческого мышления, какой управляет словом, речью, словесными конструкциями, а «механизм» конкретно-чувственный, образный, работающий с целостностью. Поэтому восприятие музыки «охватывает мир в целостных образах и фиксирует его с помощью интонационно-пластических знаков культуры; признаки и свойства не умеют отвлекать от вещи, стало быть, не владеет приемом изолирующей абстракции. <...> Оно (музыкальное восприятие. — В. Х.) осваивает художественный метод

⁴³ Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Сов. музыка. 1979. № 3.

⁴⁴ Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки. М., 1980.

⁴⁵ Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М., 1993.

⁴⁶ Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка. 1980. № 9.

типизации, индивидуализирующего обобщения, свертывая в интонациях многовековой опыт культуры»⁴⁷.

Конечно, музыкальное искусство как форма общественного сознания имеет сложную внутреннюю структуру, отражающую идейно-социальные стороны действительности, способную выразить мысли о мире, даже целые философские концепции. Оно не охватывается работой одного лишь образного мышления. Тем не менее Медушевский вплотную подводит к естественнонаучному объяснению глубинной природы музыки и музыкальной интонации, смыкаясь с представлением Асафьева об интонационном строе музыки как «языке без понятий, но крайне конкретном».

Обосновав при помощи современных научных методов природу музыкальной интонации, Медушевский вступил в мир невербального мышления, непонятийного воздействия. Хотя вся эта сфера хорошо знакома чувственному опыту каждого соприкасающегося с музыкой, с научной точки зрения она полна загадок и неожиданностей.

В качестве важнейшего закона исследователь снова подтвердил и обосновал *принципиальную целостность интонации как ее существенное качество*. Музыкальная интонация синкретична, неразложима на элементы — мелодическую линию, интервалику, ритмический рисунок, тембровую окраску и т. д., что составляет типичное внутреннее свойство и музыкальной грамматики, и любого вида словесно-понятийного мышления. В его работах очерчивается широчайший круг содержания интонации, отмечаются возможности воспроизведения в ней всякого рода движений и поистине необозримое поле музыкально-речевых интонаций. Это конкретные, детализированные виды интонационного содержания. Так, в области движений интонация воплощает эффекты легкости, невесомости, тяжести и т. п. Она воплощает траектории и временные характеристики движений: неподвижность, стремительность, равномерность, неравномерность, вращение, взлет, спуск, качание. Движения по своему характеру могут быть размашистыми, собранными, вкрадчивыми, торопливыми и т. д. В области музы-

⁴⁷ Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы. С. 46–47.

кально-речевых интонаций автором подразделяются интонации интеллектуальные, эмоциональные, волевые, изобразительные. Выделяются интонации монологического типа: воззвание, заклинание, повествование, проповедь, ораторская речь и проч., интонации диалогические: обсуждение, спор, спокойная беседа; реплики-переспросы, возражения и многие другие. Интересен вопрос о типах информации, которые несет музыкальная интонация, в частности: о себе как неповторимой индивидуальности, о группе, в которую входит данный индивид, о поле, о возрасте, о физическом и психическом состоянии человека, о ситуационной реакции персонажа музыкального произведения.

Важнейшее качество музыкальной интонации, которое характеризует Медушевский, — способность *типизации, обобщения*. Интонация воспроизводит не только одномоментные, преходящие движения, состояния, но фиксирует в себе и обобщенные содержания, накопленные длительным временем функционирования музыки, в результате огромного социально-культурного, культурно-художественного опыта. Они также запечатлены в чувственной памяти человека. К обобщенно-типизирующим интонациям относятся в первую очередь жанровые и стилевые: «вальсовая», «баркарольная», «балладная» интонация, интонация «брамсовская», «баховская», «листовская».

Принципиальный интерес представляет *генеральная интонация*. Термин «генерализация» заимствован исследователем из естественных наук. Генеральная интонация может быть обобщающей интонацией целого произведения, отражающей саму драгоценную целостность музыкального сочинения, запечатленную в чувственном восприятии человека.

Идея генеральной интонации предельно проясняется, на наш взгляд, в области исполнительского искусства, когда эта интонация реально звучит. Например, в исполнении гениальных художников можно заметить, как в одном произведении при всем многообразии и сложности его звуковой конструкции, несметном количестве выразительных деталей все время звучит как бы одно и то же. Единая выразительно-смысловая музыкальная

интонация, с самого начала устанавливающаяся пианистом или певцом, проходя через тысячи вариантов ее преломлений в композиции произведения, создает чудо выразительно-смысловой целостности всего сочинения и оценивается как художественная законченность, совершенство исполнения (и произведения). Например, в исполнении Третьей баллады Шопена И. Падеревским благодаря манере брать аккорды в свободном арпеджато все время звучит интонация балладного повествования. «Генеральная интонация» Медушевского может стать важнейшей проблемой музыкально-исполнительского творчества.

Самое существенное, что в разбираемых работах Медушевского рассматриваются механизмы обобщающего действия музыкальной интонации. Их объяснение дают психология, биология, нейросемиотика и другие науки на стыке гуманитарных и естественных.

Еще в работах Б. М. Теплова есть удивительный вывод о способности музыкального содержания предстать в двух временных состояниях — в свернутом и развернутом. То же подтверждает нейросемиотика. Эти психологические механизмы приводят к сложной двусторонней работе музыкального восприятия, где осознанию целостности непременно способствует не только сукцессивное, но и симультанное существование музыкальной интонации. «Одномоментный образ будущего произведения, — пишет Медушевский в статье «Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки», опубликованной в упоминавшемся сборнике «Восприятие музыки», — вспыхивает с первых же тактов и в душе слушателя, руководит его восприятием: из несметных запасов памяти заблаговременно извлекаются музыкально-языковые и стилистические знания (эту готовность к действию — перцептивному в данном случае — психологи называют установкой); звучащее воссоединяется с отзвучавшим. Действие механизма свертывания распространяется и за пределы произведения: благодаря ему музыканты и слушатели хранят в себе образы целых стилей, жанров, музыкальных эпох!» (с. 185).

Эти механизмы свертывания и развертывания, подключающие действие музыкальной памяти и, следовательно, социального опыта, зафиксированного в чувственно-воспринимающей сфере, и объясняют существо-

вание «балладных» и «брамсовских» генерализирующих целое сочинение интонаций.

Примечательно, что Асафьев не замыкал интонацию в какие-либо структурные границы и допускал ее существование как на самом малом (типа интервала или одного звука), так и на самом крупном уровне (симфония как интонация). Основатель интонационной теории ощущал и воспринимал музыкальную интонацию как раз так, как ее объяснила позднейшая наука.

Рассмотренная теория Медушевского, по нашему мнению, делает смелый шаг вперед в научном обосновании специфики музыки как вида искусства и сферы общественного сознания. Она имеет и философское значение, так как основывается на материалистическом методе, позволяющем естественнонаучным путем объяснять явления духовного порядка.

Дополняя теорию Медушевского, следует сказать, что в процессах свертывания музыкального целого в его наиболее характерную часть и развертывании такой части в целое могут участвовать многие исторически сложившиеся, устоявшиеся в человеческом опыте музыкальные элементы. Такими конденсаторами целого способны выступить и практически выступают не только интонации аффектов, интонации жанра, индивидуального композиторского стиля, но и интонации, типизированные в композиционном осознании музыкального произведения, — ладогармонические, ритмические, тембровые и др.

Возьмем, к примеру, ладогармоническую область. Подобно тому как при грандиозном свертывании пространного музыкального содержания в одну обобщающую музыкальную формулу возникает интонация «балладная» или «брамсовская», таким же путем возникает и обобщающая интонация мажора, гармонического или натурального минора и т. д. Интонационно обобщающими являются и кварто-квинтовые гармонии с их характерным «пустым», незаполненным звучанием, и вводно-тоновое тяготение гармонического минора, так что за вводным тоном закрепилось вполне семантическое название «*nota sensibile*» («чувствительная нота»), и аккорды с секстой с их своеобразным колоритом тяготеющих консонансов, и многие подобные ладообразования.

В классической музыке (в широком смысле слова) сила выразительности устоявшихся ладогармонических средств бывает столь велика, что именно благодаря в первую очередь ей формируется целостная и конкретно-содержательная, конкретно-выразительная интонация, а музыкальные средства, изображающие разного рода жизненные состояния (предположим, размахистость или собранность, большую грузность или большую легкость), имеют дополняющее, побочное или внешнее значение. И эти типизированные собственно музыкальные (здесь ладогармонические) интонации также «промысливаются дыханием, связками, мимикой, жестами — целостным движением тела» (Медушевский). Особенность их заключается лишь в том, что сложились они не в практически-бытовой, а в художественной жизни, в естественной эстетической сфере существования музыки. При этом ничуть не менее конкретные, чем жанровые или стилевые, ладогармонические интонации гораздо менее «видимы», а для неспециалиста — вообще невидимы и воздействуют на человеческую душу каким-то таинственным образом. Эта неуловимость воздействия музыки и давала повод к ошибочным идеалистическим утверждениям о существовании в мире «чистой духовности» без материальных основ.

Наряду с ладогармоническими интонациями в том же плане могли быть рассмотрены ритмоинтонации, темброинтонации и другие типизированные, усвоенные человеческим опытом музыкальные обороты.

В итоге теоретическая система музыкальных интонаций включает в себя разнородные типы, сложившиеся в практике и теории слушания музыки и профессионального музыкального творчества, композиторского и исполнительского: 1) эмоционально-экспрессивные интонации (жизненные и типизированные музыкальным искусством); 2) предметно-изобразительные интонации, передаваемые в музыке как временном искусстве через изображение движений (изображение явлений внешнего мира и искусства); 3) музыкально-жанровые интонации; 4) музыкально-стилевые интонации; 5) интонации отдельных, типизированных в музыке средств, — ладогармонических, ритмических, мелодических, тембровых и т. д. С точки зрения масштабной дифференцируются: 1) генеральная ин-

тонация всего произведения; 2) интонации отдельных разделов, построений, тем; 3) детализирующие интонации отдельных моментов. Творчество исполнителя создает исполнительские варианты всех видов интонаций.

Эмоционально-экспрессивные интонации — интонации вдоха, томления, радости, героического подъема, интонации драматической музыки, лирической музыки и т. д.; предметно-изобразительные (изображение движений) — имитирующие, например, журчание ручья, приливы волн, скачку коня, птичье пение, колокольный звон, перебор струн, настройку инструментов. Музыкально-жанровые интонации — воспроизведение черт марша, баркаролы, игры джазового ансамбля и т. д.; музыкально-стилевые интонации — воссоздание типичных черт музыки Бетховена, Вивальди, Баха и т. д. Интонации отдельных, типизированных в музыке средств — мажорность, «пустые квинты», «секундовые трения», «воздушная септима», острый пунктирный ритм, активный ямбический затакт, плавное покачивание мелодической линии и многие другие.

Генеральная интонация произведения может быть намечена в виде авторской ремарки, дающей указание к исполнению: «*Ziemlich geschwind, unruhig* (довольно быстро, беспокойно)» в песне Шуберта «Флюгер» из «Зимнего пути», *Allegro pesante* в «Танце рыцарей», *Adagio scherzoso* в «Кормилице», *Andante eleganza* в «Танце девушек с лилиями» из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева. Так же, но с меньшим радиусом действия, могут быть показаны интонации среднего уровня — разделов, построений, тем: например, выразительными ремарками *Allegro passionato* и *Andante amoroso* отмечены разделы в романсе Бородина «Арабская мелодия». Детализирующие интонации — отдельные краткие выразительно-смысловые обороты, например, типа музыкально-риторических фигур (тирата, восклицание, вопрос и др.).

Не все виды интонаций обязательно присутствуют в каждом произведении. Например, могут отсутствовать все виды интонационной изобразительности (предмета внешней действительности, музыкального жанра, стиля). Не все виды интонаций одинаково важны для произведения и его исполнения — могут превалировать либо

экспрессивно-эмоциональные, связанные с близостью жизненных истоков и прототипов, либо типизированные ладоинтонации, ритмоинтонации, имеющие прототипы в самой музыке. Не может быть лишь такой музыки, которая не опиралась бы ни на один из рядов интонаций. *При этом основой целостности является какой-то один вид интонаций.*

Поскольку интонации — выразительно-смысловые единства, они не связаны каким-либо одинаковым для всех временным объемом. Их способность к свертыванию в единовременном представлении памяти, к выражению целого через часть, их зависимость от опыта отдельного индивидуума делает временные границы крайне нестабильными, разнообразными, вариантными. К числу предельно широких по временной развертке относятся интонации индивидуальных композиторских стилей, поскольку они предполагают выстраивание в один ряд множества музыкальных произведений одного автора. В то же время для музыкально эрудированного, знающего это множество опусов профессионала-музыканта и любителя музыки вся развертка может свернуться на нескольких характерных, кристаллизирующих индивидуальный стиль интонациях очень малой протяженности — до одной фразы, мотива, аккорда или гармонического оборота.

Менее широкими, но еще достаточно крупными являются интонации отдельных произведений — их генеральные интонации. Они складываются и в крупных, например, контрастно-составных формах, и в малых формах, как романс или инструментальная миниатюра. Далее, интонации дифференцируются по составляющим произведение темам, поскольку тема — основной носитель индивидуального начала в музыке. Наконец, музыка знает и наименьшие по длительности образования, исторически сложившиеся как музыкально-смысловые единства, — интонации протяженностью в синтаксическую фразу, мотив, ритмоформулу. Таковы античные стопы (точнее их сочленения), наделенные, согласно античным учениям, определенным этосом (насмешливый ямб, героический дактиль, священно-торжественный пеон и т. д.). Таковы средневековые модальные ритмические ордо, также обладающие каждый своим этосом.

Древнерусские гласовые попевки знаменного распева составляли оригинальную в музыкальном средневековье систему нескольких сотен музыкально-выразительных единиц с определенной «физиогномикой» каждого попевочного оборота; подъем, колесо, перегиб, унылка и т. д.⁴⁸

Сложившийся к XVI–XVII вв. и существовавший в течение XVIII в. свод музыкально-риторических фигур также был собранием типизированных, даже стандартизированных музыкальных формул-интонаций. Развитием музыкально-риторических фигур были те изобразительные фигуры у И. С. Баха, которые отмечены А. Швейцером в его исследовании⁴⁹. В XIX в. типизированными интонациями были мотивы вопроса, вздоха, мотивы рока (у Чайковского) и некоторые другие. Краткими выразительно-смысловыми формулами стали оперные и симфонические лейтмотивы (у Вагнера, Римского-Корсакова, Скрябина и других композиторов).

И помимо лейтмотивов в музыке различных авторов сложились мелодико-ритмические формулы, в которых сконцентрировались характерные для того или иного стиля интонационные обороты. Их постоянно отмечал, например, Б. В. Асафьев («мотивы ходьбы, странствий» у Мусоргского, интонация «жалобы Купавы» в «Снегурочке», «похоронные фанфары» оркестрового введения к арии Ленского «Что день грядущий мне готовит», «секстовость»). По отношению к музыке Чайковского ряд таких оборотов выделил В. А. Цуккерман, дав им следующие музыкально-грамматические названия: противодвижение, пара задержаний, хореическая пара, опеваемое задержание, отклонение, микроволна, «накопление», «прохождение», его усложнение⁵⁰. Интонации скорби, восклицания, повеления, вопроса, вопроса-ответа выделила в музыке разных авторов В. А. Васина-Гроссман⁵¹.

⁴⁸ См.: Металлов В. М. Осмогласие знаменного распева. М., 1900.

⁴⁹ См.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965. С. 337–406.

⁵⁰ См.: Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского, М., 1971. С. 131.

⁵¹ См.: Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2, 3. М., 1978. С. 340–365.

Предельно краткие интонации воплощаются в минимальном звуковом материале — одном-двух звуках. Например, мотив вопроса (и у романтиков XIX в., и в системе музыкально-риторических фигур XVI–XVIII вв.) сложился как восходящее двузвучие. А некоторые музыкально-риторические «вздохи» и «восклицания» имеют вид одного звука с паузой.

Таким образом, музыкальная интонация в своей звуковой протяженности простирается в тех же пределах, в каких вообще может простираться и звучать музыка, — от системы произведений одного стиля до одного-единственного звука.

При этом следует отделять феномен интонации от других явлений в музыкальном искусстве, с которыми она логически соприкасается. Так, стилевая интонация, или интонация индивидуального стиля, не идентична всему стилю, так как это образ стиля, выраженный в конкретно-чувственном звучании музыки или памяти о ней. Генеральная интонация всего произведения не тождественна полной музыкальной композиции этого произведения: она, в частности, не меняется вместе со сменой композиционных единиц — тем, тональностей, гармоний, фактур и т. д. — и непосредственное всего звучит в исполнительском слое интонирования. Интонация, обобщающая содержание темы и мотива, не равна также этим последним, поскольку тематизм, тематические единицы относятся к композиционному логическому ряду и обслуживают одними и теми же приемами музыкальные произведения с самым различным интонационным строем. Конечно, интонация не тождественна и интервалу как единице одной лишь звуковысотной системы, в то время как интонация — репрезент целостного выразительного смысла музыки. То же следует сказать и о соотношении с тембром, когда она выражается изолированной темброточкой в однозвучовых музыкальных формулах.

Интонационный анализ со времен разработки Асафьевым теории интонации стал весьма освоенным и устоявшимся в советском музыкознании. Но по большей части принята работа с интонациями как малыми звуковыми оборотами (в объеме мотивов и интервалов). Покажем возможность интонационного анализа и на основе круп-

ных выразительно-смысловых единств, охватывающих все произведение, его крупные части и разделы, также проведения развернутых тем.

Приведем интонационный анализ двух музыкальных произведений, вокального и инструментального («Раёк» Мусоргского и этюд Скрябина ор. 8 № 5), применяя разобранное толкование асафьевской интонации Медушевским и нашу классификацию типов интонаций. Анализ как принципиально дифференцирующий метод привнесет определенные подразделения целостных музыкальных интонаций, но в иных отношениях, чем анализ музыкальной формы или гармонии, — в соответствии с границами индивидуальных для данного произведения выразительно-смысловых единств.

Мусоргский. «Раёк» (памфлет) для голоса и фортепиано (слова М. П. Мусоргского). Эта «романсовая опера» показывает целую вереницу разнообразных персонажей⁵². Несмотря на это, все произведение проникнуто одной генеральной интонацией — сатирической, иронической, осмеивающей. Генеральная интонация внутренне едина, однородна и как таковая единственна в произведении: только она одна выдерживается от начала до конца и выдерживается непрерывно, без пропусков и перебивов. Интонации разделов, тем, рисующие отдельные персонажи райка, проникнуты этой всеобъемлющей интонацией.

В нашем анализе мы будем придерживаться задаваемого произведением интонационного порядка, выявляя каждый раз ту координирующую с нашим музыкальным опытом основу, которая обеспечивает содержательную целостность интонации, отмечая попутно, каким образом выявляет себя генеральная интонация. Конечно, словесной характеристике поддается только одна, ассоциативная сторона интонации. Непереводимая же на язык слов невербально-звуковая сторона предполагается слышимой, представляемой читателем текста.

Первый интонационный раздел (раёшник: «Эй, почтенны господа, захватите-ко глаза») опирается на смысловую ассоциацию с речью балаганного зазывалы (жанровый

⁵² Раёк — балаганный ящик с отверстиями для вставных картинок.

тип интонации)⁵³. Об этом говорит быстрая ритмическая скороговорка на одном звуке, с бойкими акцентами на концах стихов (пример 3).

Далее зазывания раёшника украшаются всевозможными витиеватыми оборотами, чтобы все больше завлекать публику. На словах «Разливалась реченька на три рукава» в партии фортепиано появляется кружащаяся мелодия — интонационный контрапункт к скороговорке певца (предметно-изобразительный тип интонации).



сатира звучит здесь очень ярко. Одно лишь полистили-
стическое включение отрывка из Генделя в музыкаль-
ную ткань Мусоргского сразу же создает такую стилевую
игру, что окрашивает цитату, поданную как символ му-
зыкального академизма, в иронический тон. Общий иро-
нический характер раздела приобретает много дополни-
тельных оттенков в связи с содержанием словесного тек-
ста. Так, введенные в «Раёк» слова Зарембы «минорный
тон — грех прародительский, а мажорный тон — греха
искупление» сочетаются с цитированной музыкой таким
образом, что «минор» приходится, действительно, на до-
диез минор, а «мажор» — на си мажор у самого Генделя.
А на слова «Так-то, витал в облаках с птицами небесны-
ми» в фактуре появляется привнесенная Мусоргским ар-
тикуляция невесомого staccato.

Третий интонационный раздел («За ним бежит впри-
прыжку Фиф вечно юный») содержит сатиру на Ф. М. Тол-
стого (Ростислава). Смысловая целостность интонации здесь
опирается на четкую, легко схватываемую ритмоформулу:



Опыт знания такой интонации есть у каждого чело-
века, даже не искушенного в музыкальном искусстве.
Приведенная ритмоформула возникает как самое эле-
ментарное ритмическое скандирование четырехстопного
хорея или ямба (распространеннейшего метра у разных
народов, использованного и Мусоргским в «Райке»). Это
и детские считалки, дразнилки, песни («Гори, гори ясно»),
это и ритм барабанной дроби («Старый барабанщик»).

И эту местную интонацию «Райка» неотступно со-
провождает все та же генеральная сатирическая интона-
ция. Вкрадчивые короткие лиги, изящные staccato, «под-
прыгивающие» форшлагы наглядно передают смысл клю-
чевых слов раздела «За ним бежит вприпрыжку Фиф
вечно юный». На словах « всю жизнь он вертелся, ну и
завертелся » в фортепианной партии появляется кружа-
щаяся триольная фигурация.

Следующий, четвертый интонационный раздел пред-
ставляет собой столь изоощренную, художественно выпол-
ненную сатиру, которую трудно с чем-либо сравнить. Объ-
ект сатиры двойной — все тот же упоенный поклонник

итальянской оперы и Аделины Патти Ф. М. Толстой и сама итальянская опера с ее окостенелыми штампами.

Стержнем интонации четвертого раздела является жанр. Ремарки гласят: *Tempo di Valse* (обозначение в нотах), «Салонный вальс» (комментарий Ламма).

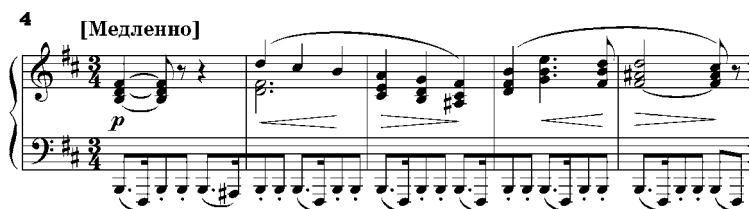
И как нигде цветет всеми красками здесь генеральная интонация. Сатирический тон входит и в рисунок ритма, и в мелодическое движение голоса, и в словесный текст (который дробится на бессмысленные слоги), вызывает странности в гармонии, а больше всего наполняет собой артикуляцию. В мелодике первой середины (си минор) возникает будто незаметная интонационная поправка к итальянизированному вальсу — по мере накопления итальянских оборотов с паузами и вздохами слышимо пробиваются контуры сверхпопулярного русского романса «Очи черные». Примеры сатирического дробления слов — «О, Па-па Патти!», «парик, рик, рик, паририк!», «Па-па», «Пат-ти!» Сатирический штрих в гармонии — «дилетантские» фальшивые аккорды (словно куда пальцы попали) в тактах 3, 7 и аналогичных. Ремарки *con grazia*, *con dolore*, *con passione* — насквозь ироничны. В конце появляется еще виртуозная басовая *cadenza ad libitum*, приводящая к трели (*quasi trillo*), «похожей на полоскание в горле», как сказал бы П. И. Чайковский, после чего звучит пародийно-бравурный оркестровый ритурнель *accelerando* и *crescendo*.

В следующем разделе формы зло высмеивается критик А. С. Фаминцын, дошедший до судебного процесса с В. В. Стасовым. Раздел основан на развитии интонаций двух различных тем, расположенных перекрестно, — aba^1b^1/a^2 (простая трехчастная форма с синтезирующей кодой). Интонация «а» воплощается в пунктирном ритме партии фортепиано. Смысл переданного в нем неровного шага и страдальческих вздохов раскрывается словами: «Вот плетется шаг за шагом тяжело раненный младенец, бледный, мрачный, истомленный». Целостная интонация имеет здесь предметно-изобразительную основу.

Интонация «b» создается и осмысливается иначе, чем «а». Мусоргский снова прибегает здесь к цитированию и полистилистике. Цитатно воспроизводится романс Фаминцына, выдержанный в духе итальянского *cantando*: закруг-

ленная мягкая кантилена (один из оборотов даже напоминает «Травиату» Верди), симметричная квадратная метроритмика. Таким образом, хотя собственного стиля у Фаминцына нет, мелодия его романса интонационно осмысливается через стиль, но это стиль итальянской оперы.

Интересное переинтонирование получил романс Фаминцына в варианте b^1 . Если первоначально он звучал в мажоре (романтический фа-диез мажор), то здесь проведен в миноре (безысходный си минор). Минорный вариант появляется сразу после слов «и погиб» и в композиционном отношении дан как квазитрагическая кода («Удар моральный он понес, бедняжка, воли великой удар»). Печальный исход для пародируемого героя показан в коде еще одним важным интонационным штрихом. Одновременно с минорным вариантом романса на $\frac{3}{4}$ в верхнем голосе (у певца и фортепиано) в нижнем голосе (на $\frac{2}{4}$) глухо звучит оstinato повторяемый мотив с пунктирным ритмом. Это остаток интонации «а», главной характеристики морально погибшего героя. Но теперь пунктирный ритм входит в новый фанфарный мотив и осмысливается не через изображение объектов внешнего мира, а через музыкальную жанровость. В итоге в коде образуется сложный, противоречивый интонационный контрапункт, поскольку соединяются романсовая интонация « b^1 », понимаемая через стиль, и фанфарная интонация «а», понимаемая через жанр (пример 4).



Генерализирующая ирония «Райка» так же неотступно присутствует в каждом мелодическом обороте разобранного раздела, как и в остальных.

Следующий крупный раздел произведения содержит сатиру на А. Н. Серова. Интонационный состав музыки многолик, пестр и внутренне сложен.

Выделяются интонации четырех самостоятельных тем. Первая из них — вступительная, фанфарная, на слова «Вот он! Титан!» Она представляет собой такую цитату из «Рогнеды» Серова, в которой больше слышен Вагнер («Свадебный марш» из «Лоэнгрина»), но по сравнению с Вагнером в цитате не звучит ничего, кроме одних лишь фанфар (благодаря этому музыка иронически примитивизируется). Первая интонация при всей своей простоте оказывается трехосновной: стиль Серова (неорганичное сочетание вагнеризмов с русизмами), стиль Вагнера, жанр фанфары. Трехосновность интонации не означает утраты ею целостности и служит пародийной трехсмысленности: 1) мы слышим музыку Серова, 2) на самом деле это как бы опера Вагнера, 3) а опера Вагнера — словно скопище одних лишь фанфар, которыми и следует приветствовать музыкального титана — Серова.

Интонация второй темы также многоосновна. Это цитата песни Дурака из той же «Рогнеды», для которой взята плясовая песня «Из-под дуба, из-под вяза» (она же — «Барыня»). При этом в сопровождении все время мелькают воинственные вагнероподобные тираты. Интонационная трехсмысленность происходит от сочетания стиля Серова со стилем Вагнера и стилем русской плясовой песни. Генерализирующая сатира памфлета Мусоргского здесь заключена уже в непосредственном переплетении русской «Барыни» с германизированными фанфарами и тиратами. Сплошь сатиричен и словесный текст: «Кресло гению скорей! Негде гению присесть»; «Всех директоров долой! Он один их всех заменит. Вот вскипел!»⁵⁴ и т. д.

Интонация третьей темы снова связана с цитированием Серова (хор «Смерть ему» из первого действия «Рогнеды»). Интонационное понимание этого раздела зависит от индивидуального восприятия. Если слушателю хорошо известен приведенный Мусоргским отрывок из Серова, его интонационное впечатление будет опираться на знакомую музыку этого композитора. Если же фрагмент не ассоциируется с другим произведением, не вос-

⁵⁴ При переходе от второй интонации к третьей — еще один интонационный штрих: слова «и скипел» проиллюстрированы трелью у фортепиано. Этот интонационный момент опирается на предметную изобразительность.

принимается как цитата, слушатель будет искать опоры в своем общемузыкальном опыте. Начиная со слов «И пошел, и пошел» в музыке образуется местный интонационный контрапункт. Верхний, главный мелодический голос интонационно опирается на элементарные ритмоформулы, встречающиеся в самой разнообразной музыке, начиная с народной (пример 5).



(И только короткие тираты у фортепиано добавляют снова вагнерианский оттенок.) Нижний фигурационный голос непосредственно передает бурную эмоцию, кипение страстей (в конце идут слова: «О скандал, о скандал, к ним в компанию попал!»).

Интонация четвертой темы приходит сразу же на смену третьей («И тотчас же осерчал, с яростью на них напал и жестоко оттрепал»). В основу положена сильно переделанная, перегармонизованная «Сказка Дурака» из той же «Рогнеды»: к отчасти сохранившимся мелодическим фразам добавлена ультрахроматическая гармонизация параллельными уменьшенными септаккордами (они много раз звучат в других моментах «Рогнеды»). Музыкальная интонация осмысливается через ассоциации с хроматическим стилем позднеромантической оперы. Но поток хроматических гармоний здесь столь интенсивен, что такого не встретишь и у Вагнера. В этом хроматическом гармоническом экстремизме снова ощутим сатирический тон Мусоргского.

Отдельной интонацией наделен небольшой переход к финалу, от слов «И тьма настала». Ведущей интонационной ассоциацией становится жанр речитатива романтической оперы (речитативная мелодия у голоса, тремоло, сползающие хроматизмы, резкий акцент у фортепиано).

Перед пародийно-торжественным финалом вводится прелюдия: «И в венке из роз и лилий, и камелий белоснежных предстала муза». Это иронический портрет великой княгини Елены Павловны (богини Евтерпы). Интонационную основу создает фактура фортепиано: ажурнейшие воздушные арпеджио, а также нежнейшие трели,

относящиеся к строке «И полилися ароматы». Целостность интонации зиждется на предметной изобразительности. Ирония заключается в противоречии божественного облика великой княгини, показанного в музыке, и ее административного произвола в жизни — она уволила с поста главного капельмейстера Русского музыкального общества Балакирева, что и послужило поводом для создания Мусоргским его памфлета «Раёк».

Наконец, финал «Райка» — гимн музе, который поют все четыре героя, «с усердием, во все горло» (ремарка Мусоргского). Он интонационно двусмыслен и тем самым едко сатиричен в своей основе. Воедино сведены две крайние жанрово-стилистические противоположности — античный гимн божеству, торжественно исполняемый на цитрах (арпеджио у фортепиано), и простонародная «Барыня», на мотив которой Дурак поет в «Рогнеде» песню. Слова, как всегда, конкретизируют авторскую иронию: «О преславная Евтерпа, о великая богиня, ниспошли нам вдохновенье, оживи ты немощь нашу... Мы тебя вовек прославим, воспоем на звонких цитрах!»

«Раёк» — ярчайшее по интонационности произведение художника-реалиста Мусоргского. Мы многократно находим здесь типы интонаций, обобщенные в нашей классификации, хотя и не все. В их отборе видны индивидуальные особенности данного произведения и вообще стиля Мусоргского. На первом месте в образовании интонации стоит стиль, за которым идет жанр, после чего следует предметная изобразительность и, наконец, музыкальные ритмоформулы. Обратим внимание, что нет самостоятельного влияния ни внемузыкальной экспрессивно-выразительной (неизобразительной) сферы, ни музыкальной ладогармонической области. Из отдельных музыкальных средств наиболее чуткими проводниками интонации оказываются артикуляция и фактурный рисунок — «внешние» для системы музыкальных средств XIX в.

Свою смыслоопределяющую функцию несет также и словесный текст. Слово конкретизирует и уточняет смысл обобщенной тем или иным путем музыкальной интонации. Например, вращающаяся фигурационная мелодия, как во вступительном разделе «Райка», может и передать общее эмоциональное оживление, и отразить ка-

кую-нибудь конкретную деталь, например вращение веретена. Слово у Мусоргского, как всегда, верно направляет ассоциацию, уточняя, что речь идет о вращении мельничного колеса, жернова, переносно — о высказывании правды (« всю правду мели »).

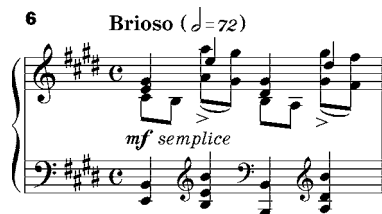
Удивительно последовательно в столь крупном сочинении проведена генеральная сатирическая интонация, интонация осмеивания — мы отмечали ее присутствие всюду, в каждом разделе. Такое интонационное единство чрезвычайно ценно с эстетической точки зрения. Оно говорит о *художественной законченности произведения* (даже такого стилистически пестрого, как «Раёк») *на интонационном уровне, самом важном уровне музыкального содержания.*

Скрябин. Этюд для фортепиано ми мажор оп. 8 № 5. Среди произведений раннего Скрябина (тем более скрябинского творчества дальнейших периодов) этюд ми мажор выделяется яркой мажорностью настроения, бодрой крепостью и простотой своего ритмического движения, отсутствием какой-либо изломанности или изнеженности. Генеральную интонацию этюда можно образно определить как радостный весенний порыв бодрых, молодых сил.

Соответственно избранной композитором для этого произведения сложной трехчастной форме с эпизодом, предполагающей значительный контраст между крайними частями и средней, в этюде содержатся два крупных интонационных единства — крайних частей и средней. Каждое из них обладает тонкой детализированностью внутренних нюансов, что так свойственно музыке романтической традиции XIX в. Первое интонационное единство охватывает первую часть этюда, написанную в простой двухчастной репризной форме (период — 4 + 4 такта, середина — 4 такта, реприза — 4 такта). Смысловая целостность на этот раз формируется на основе гармонии — гармонического комплекса с участием задержаний, среди которых на первом плане стоят тоника с секстой и доминанта с секстой. К моменту написания Скрябиным ми-мажорного этюда гармонические обороты с задержаниями и созвучия тоники с секстой стали достаточно стабильными интонационно-содержательными

константами. Гармонические задержания ассоциируются с выразительнейшими моментами лирического напряжения, со «вздохами», с лирической и психологической музыкальной семантикой вообще (для музыкантов сам теоретический термин «задержание» выразителен и вызывает целый рой ярких музыкально-содержательных представлений). Семантичны, хотя и не столь древни, гармонии тоники с секстой и доминанты с секстой. Особенно распространенными они стали в романтической, лирической музыке XIX в., в связи со стилями Шопена, Верди, Чайковского, Рахманинова и другими. Выразительная особенность их в том, что от основного тона вверх откладывается «лирическая секста», столь характерная для XIX в., — напевная, широкая, консонирующая. В то же время, замещающая квинту, секста придает аккорду неустойчивость, неразрешенность, воздушность, неопорность. Таким образом, названные гармонические средства очерчивают весьма определенный содержательный круг.

Отметим еще несколько деталей первого интонационного единства. Быстрый темп ($\text{♩} = 72$), ремарка *Brio* («Живо, весело, возбужденно») показывают, что романтической мелодии присущ характер бурного порыва (пример 6).



Авторские акценты на мелодических вершинах в первом такте указывают, что в мелодической линии должны быть яркие эмо-

циональные взлеты к этим вершинам. В то же время автор предостерегает от чрезмерной романтической аффектации в исполнительском интонировании пьесы и ставит ремарки *mf* и *semplice* («просто»).

Мелодической фигурой «взлета», со скачком к высокому звуку в конце, пронизана по существу вся мелодия первой части. Мотив «взлета» впоследствии станет типичным скрябинским мотивом «полета», «мечты».

На протяжении простой двухчастной формы ведущая интонация развивается, претерпевает метаморфозы. В начале второго предложения периода и в начале развивающей середины гармонии тоники и доминанты с секстой

окрашиваются минорным ладом. Минор утончает и углубляет лирику произведения, внося новые блики выразительности. Эффект утонченности достигается и в тихой репризе (нюанс *p*), где «бриозная» музыка постепенно стихает.

Второе интонационное единство охватывает эпизод сложной трехчастной формы. Своей целостностью оно обязано *мелодико-стилевой предпосылке* — использованию патетических романтических фраз с энергичным подъемом голоса на широкий интервал и ораторски-декламационным пунктирным ритмом (пример 7).

Тема эпизода сложной трехчастной формы идет только в минорных тональностях. Казалось бы, благодаря устойчивой семантике минора в музыке такое звучание должно отклоняться от генерализирующей интонации произведения. Но в данном случае семантика минора во многом преодолевается. Секвентные фразы с пунктирным ритмом столь упруги и напористы, так бурно вздымаются одна за другой, что и при их драматической минорности остаются по-прежнему «весенним порывом молодых сил». Примечательно, что здесь, как и в первой теме (первом интонационном единстве), непрерывно зву-



чит скрябинская мелодическая фигура «взлета». На среднюю часть приходится также и динамическая кульминация этюда, динамическая вершина «порыва».

Общая реприза этюда точна по гармонии (и форме), но варьирована по фактуре, динамике (сюда введена техническая этюдная трудность — октавные репетиции). Первоначальная интонация восстанавливается, но в нее привносится большая эмоциональность, устремленность.

В коде выделено и закреплено зерно мелодической интонации — фигура «взлета», «порыва», со скачком к вершине, на гармониях с задержаниями (секстовым и другими).

Интонации разобранного этюда ми мажор Скрябина как выразительно-смысловая целостность формируются на двух основах — *гармонической* (типизированные гармонии) и *мелодико-стилевой* (стилистически типизированная мелодика). В этом отношении этюд Скрябина ор. 8 № 5 находится в основном в контрастной комплементарности к «Райку» Мусоргского. Как видим, насколько принципиально отличны эстетика, тематика творчества, музыкальный язык Мусоргского и Скрябина, настолько контрастен у них и способ формирования выразительно-смысловых музыкальных единств — интонаций.

Таким образом, природа интонаций отнюдь не одинакова у разных композиторов: в разных произведениях она может быть и полярно противоположной, и способ, тип образования интонаций в произведениях того или иного мастера существенно характеризует весь его индивидуальный музыкальный стиль.

Интонационный анализ — это раскрытие музыкально-выразительного и индивидуального в музыкальном произведении. Он первостепенно важен для понимания воспринимаемого смысла музыки, для показа индивидуальной неповторимости отдельного произведения. Но он не решает всех, даже важнейших проблем музыкального произведения. В частности, вопросы музыкальной стилистики, норм и запретов стиля, вопросы художественного качества, уровня выполнения композиции, степени ее совершенства не могут быть решены в пределах имеющейся методики интонационного анализа.

МЕЛОДИЧЕСКАЯ ЛИНИЯ

Понятие «мелодическая линия» очень точно схватывает суть явления. Действительно, линия непрерывна, длительна, обладает плавностью переходов, в ней гибко вычерчивается путь движения звуков мелодии, так что при восприятии возникает тот или иной индивидуальный, характерный *мелодический рисунок*. Мелодическая линия придает главному голосу и всему произведению логическую связность и наглядную архитектурность. Способы построения мелодической линии, применение специальных линейных приемов входят в арсенал про-

фессиональных навыков и средств композитора, говорят об уровне композиторского мастерства.

Укажем на две фундаментальные предпосылки, которые использовались композиторами (сознательно или бессознательно) для построения мелодической линии. Они разнородны и связаны с различными областями музыкальных ощущений и представлений.

Первая из них идет от особенностей голосового, вокального звуковедения, от специфики пения на дыхании. Наиболее естественным и поэтому исходным интервалом здесь оказывается *секунда*. Таким образом, движение секундами составляет основополагающее условие построения мелодической линии, создания ощущения плавности, непрерывности, певучести, того, что и носит название мелодичности.

Вторая предпосылка связана с тем реализующимся в музыке комплексом пространственно-временных связей, благодаря которым мелодия, разворачивающаяся во времени, воспринимается с подключением зрительно-пространственных представлений. В результате «линия» и «рисунок» мелодии имеют не переносный, метафорический смысл, а отражают одну из особенностей реального бытования музыки.

Секундовость как основа мелодичности в разбираемый исторический период проявляет себя так, как это закономерно для состояния его музыкального языка, соотношения музыкальных средств. Период этот справедливо характеризуют как гармоническую эпоху, и гармонический фактор чрезвычайно существенно влияет и на мелодику. В мелодической линии гармония непосредственно сказывается в образовании скачков. Систематическое чередование секундового движения со скачками (на интервалы до октавы и выше) составляет органическое свойство мелодики «гармонической эпохи».

Не на всех этапах истории музыки существовало такое мелодическое правило. Например, русский монодический знаменный распев отличался столь исключительной плавностью мелодической линии, что ход на терцию, через ступень, носил особое название — «скачек». Западная, грегорианская монодия не была столь последовательной плавной, но секунды и там составляли преобладающий

интервал. Эти свойства монодии восприняла и полифония строгого стиля⁵⁵. Здесь было выработано твердое теоретическое правило, запрещавшее последование двух скачков подряд и требовавшее непременно заполнения каждого мелодического скачка.

В мелодике музыки нового времени цепочки скачков уже неудивительны, правило мелодического скачка с заполнением перестало быть столь обязательным, да и сами скачки в условиях инструментализма приобрели невиданный размах. И все же вследствие вокальной интонационной ориентации хотя бы частичное или минимальное заполнение скачка просматривается как всеобщая тенденция мелодической линии.

Для постижения тайн мелодичности интересно наблюдать, как мелодия, несмотря на неизбежные скачки, стремится всевозможными путями быть распетой секундами.

На эту закономерность постоянно обращали внимание теоретики музыки разных времен. А. Б. Маркс в «Учении о музыкальной композиции» показывал пути образования мелодий из гамм — ладовых звукорядов⁵⁶. Х. Шенкер, И. В. Способин, Л. А. Мазель прибегали к аналитическому методу редукции, выделению ведущей опорной линии, состоящей из секунд — гаммообразного стержня, ствола⁵⁷. Яворский писал о «соединительной интонации», то есть вводнотоновом разрешении на расстоянии⁵⁸.

Выделим следующие виды секундового движения: открытое секундовое движение, заполнение скачка с участием секунд и, наоборот, плавное движение со скачко-

⁵⁵ «Мелодии строгого письма носят следы происхождения от основных песнопений католической церкви и отличаются всеми свойствами этих песнопений» (*Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959. С. 7).

⁵⁶ См.: *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition. 1. Teil. Leipzig, 1863. S. 21–56.

⁵⁷ См.: *Schenker H.* Neue musikalische Theorien und Phantasien. Bd. 3. Leipzig, 1956; *Способин И. В.* Музыкальная форма. М., 1980. С. 20; *Мазель Л.* О мелодии. М., 1952. С. 134.

⁵⁸ *Яворский Б.* Конструкция мелодического процесса // *Беляева-Экземпларская С., Яворский Б.* Структура мелодии. С. 97. «Ряд частных вершин разной высоты, нередко образующих восходящую скалу» (*Способин И. В.* Музыкальная форма. С. 14), «Голос вершин» (*Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 90).

вым охватом, кроме того, скрытое секундовое движение — скрытое двух- и многоголосие, секундовая линия вершин, секундовое движение в побочном голосе (плавная линия, скрытая в другом голосе).

Примечательный пример открытого секундового движения представляет собой главная тема финала Девятой симфонии Бетховена. Со строгой плавностью линии связан архаически-торжественный характер темы-гимна на слова шиллеровской оды «К радости».

Выдающийся французский композитор-мелодист Бизе советовал одному музыканту-любителю: «У вас слишком скачет мелодия, нужно писать по возможности по соседним ступеням»⁵⁹. (При этом он в виде рисунка изобразил правильный ход мелодической линии.) И в самом деле, в одной лишь опере «Кармен» знаменитая Хабанера (первая часть) построена только по соседним ступеням (использована народная песня), множество других мелодий, которые у всех на слуху, — почти по одним лишь соседним ступеням: оркестровая и хоровая темы из начала I действия, песенка Кармен из того же действия, начальная оркестровая тема из «Цыганской песни» II действия, куплеты Тореадора (первый раздел), тема гадания Кармен, оркестровый антракт к IV действию (вступительная и основная темы), оркестровая тема начала IV действия.

Примеры такого взаимодействия плавных ходов со скачками приведем из музыки Шопена (пример 8). В ноктюрнах фа мажор ор. 15 № 1 и фа минор ор. 55 № 1

8

a) Andante cantabile (♩ = 69) б) Andante

p semplice e tranquillo p

В) Vivace (♩ = 50)

f cresc. ff tr

p scherz.

⁵⁹ Письмо Э. Галамберу от 1865 г. // Бизе Ж. Письма. М., 1963. С. 160.

начальные квартовые запевы плавно заполняются линией секунд, а в мазурке си-бемоль мажор ор. 7 № 1, наоборот, начальный гаммообразный взлет к вершине уравнивается широкими скачками вниз.

Скрытое двух- и многоголосие — очень известная мелодическая форма. Мелодия разобранного нами этюда ми мажор Скрябина (такты 1–4) представляет собой такой идеальный случай скрытого двухголосия, когда абсолютно все звуки скрытых мелодических линий соединены секундовыми ходами. Пример скрытого трехголосия с внутренним секундовым голосоведением возьмем из музыки XX в. — мелодию III части (скерцо) Восьмой симфонии Шостаковича. Несмотря на угловатость одноголосной линии, жесткий штрих струнных (*marcatissimo*), вся быстрая инструментальная мелодия наполняется секундами, что в конце концов придает ей эстетическую привлекательность.

Пример 9 — плавная линия мелодических вершин — одна из самых замечательных мелодий Римского-Корсакова, ариозо Любаши «Ведь я одна тебя люблю» из «Царской невесты».

Вся огромная мелодия (21 такт), за исключением одного незначительного разрыва (перед т. 5), выдержана в этом принципе⁶⁰. С волнующей реалистической силой передает Римский-Корсаков драму чувств героини — безнадёжные упреки, сетования, восклицания, плач. В то же время эти интонации душевной боли складываются в изумительно певучую мелодию, идеальную по плавности движения ее вершин, с ровным подъемом и спадом, с кульминацией в точке «золотого сечения». Благодаря мастерству создания совершенной мелодии композитор вводит жизненную драму в эстетическую сферу искусства.

Своеобразный вид скрытого плавного движения составляет помещение секундовой линии в побочный голос. По принципу свертывания на главном голосе всех отношений целого поступенность побочного голоса сообщает главному свою певучесть, наполняет его звуки напевностью, даже если бы главная мелодия была речитативной.

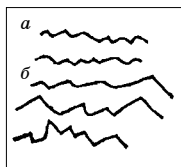
⁶⁰ Интервалы в цезурах между построениями (здесь перед тактом 9) не считаются, поскольку это «мертвые интервалы».

Ведь я од - на те - бя люб - лю. О, вспом - ни,
вспом - ни, ми - лый мой, свой стыд де - ви - чий для те - бя
за - бы - ла я. За - бы - ла я от - ца и мать, за - бы - ла
пле - мя и свой род, о них сле - зы не про - ли - ла,
все для те - бя. Все для те - бя,
все для те - бя! А
ты ме - ня по - ки - нешь!

Особым мелодико-фактурным композиционным приемом такая взаимопередача певучести является у Рахманинова. Композитор широко пользуется им в своих романах, заслуженно относимых к числу самых совершенных произведений в этом жанре. Один из многих примеров — «Островок» ор. 14 № 2 («Из моря смотрит островок» на слова К. Бальмонта из П. Шелли). Мелодия главного голоса разбита на фразы по 2, 1, $1\frac{1}{2}$ такта, в которых есть и скачки, и плавное движение. Примечательны голоса фортепианной партии. Басовый голос представляет собой медленно и плавно (*legato*) движущуюся нисходящую гамму в огромном диапазоне — от соль первой октавы до соль контроктавы. Приблизившись к басовой регистровой границе фортепиано, тот же голос еще

раз проходит свой путь, словно продолжаясь все дальше вниз. После трехтактовой середины басовая гамма опять возобновляет свое неторопливое нисхождение, на этот раз до соль большой октавы. В итоге — 60 секундовых шагов по гамме вниз, из них 44 без перерыва. И столь необычайно плавлен не только бас. По мере своего движения басовый голос увлекает и другие голоса, которые подстраиваются к нему в дециму и наделяются такой же плавной текучестью. Штрих *legato* Рахманинов ставит только у баса. В главном вокальном голосе неоднократно *non legato*. Но певучесть побочных голосов передается всему целому, наполняя кантиленностью и фразы основной вокальной линии, особенно ее вершинные *tenuto*. В таком интонационном взаимодействии главного голоса с побочными находит свое выражение многоголосная сущность мелодии конца XIX в.

Зрительно-пространственный аспект мелодической линии был показан и так или иначе истолкован многими мыслителями о музыке. К графическим изображениям мелодии иногда прибегали композиторы для наглядной иллюстрации правильного построения мелодии в целом. Мы упоминали простейшую мелодическую графику Бизе. Более сложные рисунки мелодии оставил Танеев, обучавший правилам контрапункта. «Наглядно он изображал это так, что графический чертеж мелодии должен представлять собою не однообразный ряд мелких подъемов и спусков (вроде *a*), а линии вроде *b*»⁶¹. (Заметим, что «линии вроде *b*» наделены более рельефными мелодическими вершинами, возможно, и кульминациями.)



Закономерности мелодического рисунка притягивали к себе внимание также и других музыкантов-теоретиков. Так, например, Э. Хофман посвятил этому вопросу отдельную книгу «Сущность мелодии», где он вычертил типичные «синусоиды мелодии» и дал им определения в виде математических формул. Х. Мюе в книге «Музыкальный анализ» одну из глав посвятил «графическому

⁶¹ *Энгель Ю. Д.* С. И. Танеев как учитель // С. И. Танеев: Из научно-педагогического наследия. М., 1967. С. 62.

изображению мелодического движения» и в координатах высоты и длительности тонов передал мелодическую линию произведений З. Келера, А. Добровольского, Бартока, Верди, Штокхаузена⁶².

Подступ к психологическому объяснению пространственных связей, возникающих при восприятии музыки, сделал Курт в «Основах линейного контрапункта». В разделе «Происхождение пространственных представлений в музыке» он писал: «Когда мелодия, будучи в сущности развертыванием напряжения, находит свое наглядно-осознательное оформление (*Sinnliche Erformung*), она неизбежно принимает пространственную форму; ибо мы не можем себе представить движение в пространстве без конкретизации движущегося объекта. Поэтому в музыкальном отношении возникает ряд комплексов впечатлений, хотя неясных, но несомненно носящих пространственный характер. <...> Этот пространственный мир настолько владеет нашим слышанием, что почти все словесные выражения связаны с представлениями пространственных величин»⁶³. Далее Курт называет интервал, высокие и низкие тоны.

О зрительной проекции мелодии, о звуковой горизонтالي упоминал Асафьев в своем развернутом определении мелодии.

Естественнонаучное подтверждение феномену пространственных связей музыки было дано при подключении к музыкознанию нейропсихологии и медико-психологических методов исследования. Так, К. Прибрам формулирует важнейший научный, тезис о том, что «*высота звука* (а следовательно, и гармония) имеет в нервной системе *пространственный код*...» (курсив мой. — В. Х.)⁶⁴. А вот какой вывод содержится в статье И. Д. Рудь и И. И. Цуккермана «О пространственно-временных преобразованиях в искусстве»: «Скорее мозг преобразует развертывающееся во времени музыкальное сообщение, то есть временную последовательность, в некую пространственную структуру, прототипом которой может быть

⁶² См.: *Hoffmann E. Das Wesen der Melodie*. Berlin, 1924; *Mühe H. Musikanalyse*. Leipzig, 1978. S. 105–111.

⁶³ *Курт Э. Основы линейного контрапункта*. М., 1931. С. 55–56.

⁶⁴ *Прибрам К. Языки мозга*. М., 1975. С. 186.

„видимая музыка“ — спектрограмма во времени. Сохраняемая памятью в виде „пространственной“ записи с заданным порядком развертки музыка обнаруживает во многом, что относится к ее строению, сходство с архитектурой. Это сходство проявляется в закономерностях соотношения частей, в дальних и ближних связях между элементами структуры, в ритмическом рисунке, присущем и архитектурному произведению, и музыкальному сочинению и т. п. По данным клинических исследований, амузия, т. е. расстройство в узнавании музыки вследствие мозговых нарушений, сопровождается и расстройством восприятия пространственных структур, характерных для архитектурных форм»⁶⁵.

Упоминание двоякого действия амузии, когда человек теряет способность отличать друг от друга мелодические интервалы и одновременно величины в пространстве, представляется особенно наглядным доказательством органических связей высотно-мелодических и пространственных построений. А из самого факта этих связей вытекают очень важные следствия для понимания причин некоторых видов музыкального формирования. Благодаря координации временного и пространственного рядов действует и обратная связь — пространственные эстетические нормы проецируются на музыкально-временные и накладывают на них свой отпечаток. Так в музыке, в частности в мелодии, возникают эстетические, художественные закономерности, которые даже противоречат временной, векторной физической ее природе. В то же время влияние пространственных принципов не может быть абсолютным и единственным, хотя бы уже потому, что на них в свою очередь также воздействует и накладывает свой отпечаток процессуально-временной фактор.

Наиболее общим, заметным и ощущаемым принципом пространственной эстетики, влияющим на музыку, является принцип *зеркальной симметрии*. Если в музыке не видеть пространственных структур, а находить одни лишь временные, однонаправленные процессы, зеркальный порядок должен показаться музыкально алогичным:

⁶⁵ В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 270.

какая-либо осмысленная музыкальная последовательность, прозвучав однажды, затем как бы бессмысленно проводится от своего конца к началу. Допущение же зрительно-пространственных структур в формировании музыкального материала объясняет зеркальную симметрию в музыке как эстетическую, художественную закономерность, как проявление логики красоты.

Оговорим одну важную особенность влияния пространственных форм на музыкальные. Это влияние происходит в крупном и общем плане, как направляющий принцип. Бесчисленные музыкальные примеры показывают, что в мелодической линии зеркальная симметрия проявляется почти всегда неточно, а случаи интервально точных отражений редки, исключительны. Пространственная структура указывает мелодической линии общее направление движения — вверх, вниз, на том же уровне. И из этих общих направлений движения складываются все стройные симметрии в одноголосной мелодике и многоголосной полимелодической музыкальной ткани.

Степень точности симметрии в мелодической линии непосредственно зависит от принадлежности тому или иному масштабному уровню произведения. Симметрия точнее всего на наименьшем уровне (мотива, фразы), менее выдерживается на среднем уровне (периода, малых форм) и минимальна на высшем уровне (крупных форм). Психология дает этому объяснение⁶⁶. Наименьший уровень воспринимается единым актом внимания: в нем как бы не течет время, и воздействие временного фактора минимально. По мере возрастания масштабного уровня усиливается и влияние процессуальности необратимого течения времени. На самом высшем уровне (как сонатно-симфонический цикл, многоактная опера) вообще не встречается точной зеркальной мелодической симметрии.

Зеркальная симметрия в мелодической линии образуется в разных измерениях и масштабах: по горизонтали, по вертикали, в горизонтально-вертикальной двумерности, на масштабных уровнях краткой мелодической попевки, более емкой мелодической фразы, полной мелодии, мелодики всего произведения.

⁶⁶ Там же. С. 268–272.

Зеркальность по горизонтали, или горизонтальная зеркальность, имеет схематический контур: \wedge

В следующих кратких попевках партии Виолетты («Травиата» Верди) взволнованные реплики героини принимают четкие зеркальные контуры (пример 10 а), а в лирической теме из квинтета соль минор Моцарта ощущение отточенной зеркальности возникает несмотря на неравенство «сторон» симметричного «треугольника» и его неодинаковое звуковое заполнение (пример 10 б).

10

а) [Vivacissimo] *p* *agitato*

Не по-нять вам э-той страс-ти, что мне серд-це на-пол-ня-ет!

б) Allegro *mf* *p*

В начальной фразе «Прогулки» из «Картинок с выставки» Мусоргского видна определенная конструктивно выверенная зеркальность (пример 11).

11 Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto

f

Зеркальная симметрия в более емких, развернутых фразах весьма любима композиторами-мелодистами. В ней, помимо пространственной структуры, находит свое выражение еще и певческая мелодическая волна, с выразительным повышением голоса к вершине и спадом, например «О красавица молодая» (фраза Герцога в квартете из «Риголетто»). Фразовая (как и мотивная) симметричная волна может быть также обращенной — Шуман, «Вечером», начало.

Для формирования точной мелодической симметрии композиторы иногда прибегают к приему имитации в обращении. Пример 12 — начало «Маленькой ночной серенады» Моцарта и тема центрального эпизода из финала Четвертой фортепианной сонаты Прокофьева.

По мере увеличения масштабов музыкального построения, укрупнения уровня формы симметрии становятся все более расплывчатыми, приблизительными, без выдерживания этого принципа во всех деталях мелодической линии. Если в краткой теме, как шеститактовая мелодия крестьянского хора из «Арлезианки» Бизе, весьма наглядна симметричная линия, а в восьмитактовой мелодии флейты из финала Четвертой симфонии Брамса от основной волнообразной поступенной темы финала

12

а) Allegro



б) [Allegro con brio, ma non leggiero]



отслаивается множество проникновенно-нежных коротких «вздохов», то в массе широких мелодических тем зеркальный контур намечается только благодаря кульминации: подъем к кульминационной точке и спад. В расположении кульминационной вершины явно сказывается временной, процессуальный фактор — кульминация сдвигается ближе к концу, в зону «золотого сечения» или в предконечную фазу.

Вопрос о мелодической зеркальной симметрии во всем произведении, в законченной музыкальной форме включается в проблему формообразования и разрешается вместе с нею.

В связи с вопросом о линейной зеркальности в музыкальной форме обратим внимание на одну такую симметрию, которую нередко создавал И. С. Бах в двухчастной форме барокко (в клавирных сюитах, скрипичных партитах). У Баха традиционная двухчастная форма организована весьма часто с участием крупных начальных и конечных «рифм» (сходство начал первой и второй частей между собой и их окончаний). В этих «рифмах» мотивы по их линейной направленности могут быть и тождественными, и противоположными, взаимообращенными.

13 начало I ч.



конец I ч.



начало II ч.



конец II ч.



Один из удивительных примеров — жига из Шестой Английской сюиты ре минор. В ней линии начала и конца первой части устремлены вверх, линии начала и конца второй части (путем обращения) — вниз; кроме того, линии мотивов заключительных тактов пьесы расположены во взаимном обращении⁶⁷ (пример 13).

В мелодиях разных веков встречаются такие изысканные линейные симметрии, которые по эффекту промежуточны между горизонтальными и вертикальными. Их схема $\wedge \vee$. Располагаются и записываются они композитором по горизонтали, но мы при восприятии эти зеркально-симметричные элементы сопоставляем и по вертикали. Зеркальность создается композитором с помощью полифонических приемов обращения, а иног-

⁶⁷ Бах, безусловно, руководствовался здесь определенной символикой. Не исключено, что это была символика совершенной фигуры круга. В таком случае указанные линии суть полукружия, которые при своем объединении создают ту совершенную законченность, с помощью которой великий мастер завершает пьесу, сюиту и цикл сюит.

да — ракоходного обращения. Такая мелодическая техника характерна, в частности, для Римского-Корсакова. В «Золотом петушке» тема Звездочета включает ракоходное обращение, одна из тем Шемаханской царицы — простое обращение (пример 14).

14 Moderato assai (♩ = 80)

а) *Camp*

б) **[Moderato (♩ = 88)]**

cantabile

Ес - ли кто лю - бить спо - со - бен, гус - лям сла - дост - ным по - до - бен:

Великолепный образец зеркальной мелодии, составленной из темы и ее обращения, — в финале Второго фортепианного концерта Прокофьева, композитора, который вообще широко пользовался этим приемом⁶⁸, приведен в примере 15 на стр. 62.

Прекрасного эффекта внутренне зримой красоты достигают композиторы-мелодисты с помощью вертикальной зеркальной симметрии. Этот вид симметричной структуры особенно внутренне нагляден, как бы видим в некоем представляемом пространстве. К нему тяготели Бетховен, Брамс, Чайковский, Барток и многие другие композиторы. Закономерность вертикальной симметрии в музыке была столь давно почувствована и осознана, что она на несколько веков закрепилась как всеобщее правило голосоведения в учении о гармонии. Правило относилось к крайним голосам и учило, что при движении мелодии в одном направлении бас должен следовать в противоположном.

Зеркальность по вертикали, или вертикальная зеркальность, имеет схему \angle . Обращение к зеркальности по вертикали есть обращение к двух-, иногда к многотолосию, точнее к проецированию линейного соотношения нескольких синхронных мелодий на главный голос

⁶⁸ См. об этом: Якубов М. Полифонические черты мелодики Прокофьева // От Люлли до наших дней. М., 1967. Указанный пример см. на с. 212.

15 [Meno mosso]

The musical score for Example 15 is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of eight staves of music in 4/4 time. The tempo is marked [Meno mosso]. The dynamics are marked as follows: *mp* (mezzo-piano) at the beginning, *pp* (pianissimo) on the sixth staff, *f* (forte) on the seventh staff, and *dim.* (diminuendo) on the seventh staff. The music features complex polyphonic textures with multiple melodic lines, often using slurs and ties to connect notes across measures. The key signature has one flat (B-flat).

фактуры. Практически мы имеем здесь дело с полимелодикой. Мелодическую зеркальность по вертикали нетрудно найти и в кратких попевах, и в более длительных фразах, и в полных темах, и, с определенными неточностями, в законченных формах. Образцы вертикальной зеркальности на уровне малой и развернутой фраз — начало III части Третьей симфонии Брамса и «тема любви» из «Евгения Онегина» Чайковского — приведены в примере 16.

16 Allegro giocoso



б) Andante con moto (♩ = 72)



Образцы тем с выдержанной вплоть до одного звука взаимной отражаемостью мелодии и баса — тема трио из скерцо Девятой симфонии Бетховена, первая середина из II части Шестой симфонии Чайковского — приведены в примере 17.

Много таких тем у Брамса — в I и III частях Третьей симфонии, в оркестровых Вариациях на тему Гайдна. Любовь Брамса к тщательнейшей отделке, доведению до законченности мелодических голосов относится и к подобным полимелодическим соотношениям.

Образцом целой формы, где крайние голоса складываются в замечательный ансамбль противодвижений,

17 [Presto (♩ = 116)]



б) [Allegro con grazia (♩ = 144)]



является I часть «Лунной сонаты» Бетховена. Только в середине возникает новая конфигурация голосов, когда бас застывает в напряженной неподвижности, а верхний голос свои интонации оформляет в отточенные горизонтально симметричные фигуры (по три звука). Изумительная стройность зеркальных взаимоотражений двух основных мелодических линий в «Лунной сонате» — одно из условий беспримерной ее гармоничности.

Наиболее эстетически совершенные симметрии в мелодической линии — синтезирующие горизонтальную и вертикальную зеркальность. Эта двумерная горизонтально-вертикальная зеркальность имеет схему \diamond . Она составляет наиболее законченный случай полимелодики.

Пример 18 иллюстрирует двумерную зеркальность в малом масштабе — один из мотивов Царя Додона («Золотой петушок» Римского-Корсакова), трагический мотив из сцены в спальне Графини («Пиковая дама» Чайковского).

18

а) $\text{♩} = 100$

большое линейное разнообразие и включать экспрессивные скачки, декламационные повторы звуков, эмоциональные мелодические волны и т. д., в соответствии с общим замыслом романса, интерпретацией словесного текста.

Романс «Я был у ней» написан в куплетной форме типа периода из трех предложений. Двумерная зеркальная симметрия действует в его крайних куплетах (предложениях), а в среднем лишь временами появляется вертикальная симметрия. Тем не менее произведение в целом охватывается принципом двумерной линейной симметрии. Эта линейная структура в первом предложении приведена в примере 19.

19 **Vivente** *mf*

Я был у ней,

colla parte

p

f

о - на ска - за - ла:

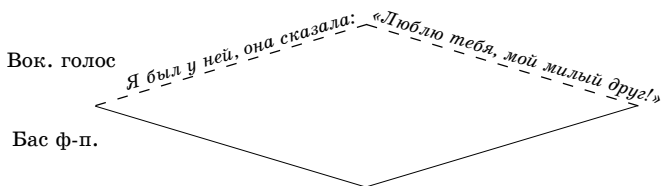
rit. *ff* *a tempo* *mf*

«Люб-лю те-бя, мой ми - лый друг!»

f *p*

Музыка романса взволнованна, порывиста, и чувство радостного смятения передано прежде всего в неожиданных поворотах мелодии вокальной партии. Басовый же голос фортепиано (подчеркнут штрихом *marcato*) ведет неуклонную плавную линию вниз с возвращением в каденции. Вокальные фразы, линейно слабо объединенные внутри главного голоса, в соединении с линией баса сразу же встраиваются в красивейшую двумерную зеркальность, благодаря которой в них также начинает светиться прекрасная мелодическая архитектура⁶⁹.

Контуры двумерной симметрии здесь таковы:

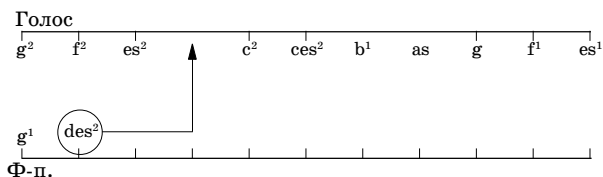


Совершенство линейной зеркальности, плавность течения баса, свертываясь на эмоционально выразительном главном голосе, как раз и порождают то великолепное сочетание музыкальной мелодичности и глубокого эмоционального настроения, которое отличает романсы Рахманинова.

В дополнение к сказанному отметим в том же романсе рахманиновское мастерство мелодического построения линий вершин, включая кульминацию. Кульминационная точка (на словах «Пускай она мне изменит») приходится не на «золотое сечение, а сдвинута к концу формы. Это яркая динамическая вспышка на наивысшем звуке (g^2). Она достигается октавным скачком, без всякой местной подготовки. Подход же к ней идет на протяжении всей музыки романса, но идет дискретно, по мелодическим вершинам и местным кульминациям. Линия вершин такова: es^2 (1-й куплет), des^2 , f^2 (2-й куплет), наконец, g^2 (3-й куплет, кульминация). Чрезвычайно искусно выполнен спад после кульминации. Он осуществляется благодаря переплетению с вокальным голосом

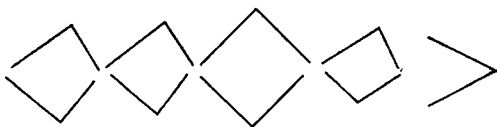
⁶⁹ Необходимость точно координировать фортепианное сопровождение с вокальным голосом подчеркнута в авторской ремарке «*colla parte*» — «вместе с партией» (следовать за главным голосом).

звуков фортепиано. В результате сквозь все ответвления линии мелодии на спаде от кульминации проступает следующий «мелодический ствол»:



В конце концов, можно указать такую тему, в которой и архитекtonика, и гармония, и фактура, и форма — все это мелодия. Такой мелодический феномен создал Чайковский в «Элегии» из «Серенады для струнного оркестра» (пример 20).

Звуковая архитекtonика темы такова:



Здесь пять мелодических волн, которые вместе с басом образуют совершенную вертикальную и горизонтальную симметрию (во всех волнах, кроме последней, это совершеннейшая двумерная горизонтально-вертикальная симметрия). И эти пять волн складываются в одну симметрию высшего порядка, также предельно совершенную,

20 *Larghetto elegiaco* (♩ = 69)

pp mp pp mp pp mp

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

горизонтально-вертикальную. Все это геометрически выверенное мелодическое зодчество насквозь пропето человеческими лирическими интонациями Чайковского, в которых всегда звучит, как доказал Асафьев, русская речь, русская песня, русский говор.

Отраженными от главного (верхнего) мелодического голоса являются не только бас, но и средние голоса классической четырехголосной фактуры. Альт и тенор являются дублировками сопрано, повторяют все его движения, изгибы и имеют такой же законченный контур, как и главная мелодия. При всей ультрамелодичности темы ее гармонии классически выверены по вертикали. Но сами вертикали необычны, поскольку в них побочные ступени функционируют наряду с главными, что, впрочем, как раз соответствует идее Чайковского о развитии гармонии всех ступеней. Вся «Серенада для струнного оркестра» по мелодической технике уже очень близка вершинному созданию симфонизма Чайковского — Шестой симфонии. Здесь почти та же «мелодическая одержимость», о которой писал Асафьев в связи с «Патетической симфонией» великого русского художника.

При изучении проблемы зеркальной симметрии в мелодике исследователи обращали внимание не только на реально воплощенные композитором отражения, но и на потенциальные возможности, оставшиеся неосуществленными.

В одной из немецких работ начала XX в., книге Г. Шрёдера «Симметричное обращение в музыке»⁷⁰, показана возможность обращения в целом ряде классических произведений — Баха, Бетховена, Моцарта. Шрёдер выписал образцы таких обращений, причем самым длительным примером оказалась инверсия I части Симфонии соль минор Моцарта (до побочной партии). Инверсия дана в полной фактуре и с соблюдением гармонических правил, причем в обращенной же ладотональности — ре мажор (мелодия начинается от звука до-диез). Нельзя сказать, что инверсия Шрёдера музыкально вполне совершенна, но то, что она вообще возможна, подводит

⁷⁰ Schröder H. Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Leipzig, 1902. S. 104–110.

к важным выводам. Сочинение гениального композитора может мыслиться автором с возможным зеркальным уравниванием, которое, как нимб, его окружает и придает сверхсовершенство организации. В Симфонии соль минор Моцарта, этом немеркнущем музыкальном творении, поразительно то, что возможен еще один его инверсионный вариант, притом гораздо лучший по музыке, чем у Шрёдера, — в той же минорной ладотональности, от VII \sharp ступени. Следовательно, композитором как бы мыслится обратимый контрапункт с несколькими производными! Удивительно, что в самом гениальном, индивидуально неповторимом музыкальном произведении кодируется вероятность появления *двойников*. Однако почтем за лучшее оставить Моцартово самому Моцарту.

Художественный смысл линейарно-мелодических симметрий не охватывает всего содержательного комплекса музыкального произведения. Но он относится к тому слою в содержании произведения искусства, который является для него специальным и сущностным. Автор данного текста называет его эстетической гармонией.

МЕЛОДИКА И МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

С целостностью произведения, в том числе композиционной целостностью, с музыкальной формой мелодика органически связана уже по своей сути, поскольку на ней свертываются все отношения целого. И та композиционная законченность, которая существует во всем произведении, есть также и в мелодике, причем порождается одними и теми же формообразующими силами — тематизмом, гармонией, метроритмикой и другими элементами музыкального языка.

Однако у мелодики есть свои собственные возможности воздействия на музыкальное целое, на создание единства и законченности музыкальной формы, подобно гармонии или метроритмике.

В плане интонационном мы указали на такое удивительное содержательно-целостное явление, как генеральная интонация.

Весьма богатыми резервами располагает мелодика и в плане линейном. Мелодика способна играть самостоятельную формообразующую роль тогда, когда в ней особенно ярко выражена ее природная основа — секундовое движение. В этом случае линейность мелодии принимает форму мелодической линейности. Следовательно, предметом внимания станет формообразующее действие линейной, гаммообразной мелодической линии. Влияние же на музыкальную форму будет рассматриваться через соотношение мелодической линейности с ведущими факторами классической формы — тематизмом и гармонией — и в соответствии с дифференциацией музыкальной формы на функционально различные участки. В фактурном плане берется не только главный голос, но и координирующие с ним побочные.

Столь исключительное внимание к мелодической линейности объясняется тем, что никакие другие виды линейной конфигурации — как, например, рассмотренные нами основные модели горизонтальной, вертикальной и двумерной зеркальности — не имеют того активного влияния на организацию музыкальной формы, на ведущие формообразующие силы, которым обладает мелодическая линейность, движимая перетеканием секунд.

Остановимся на особенностях выявления в многоголосной музыке *мелодической линейности* — *выразительно-смысловых предпосылках ее воздействия и фактурных формах*.

Поскольку мелодическая линейность есть движение секундами в одном направлении, то первой выразительной предпосылкой и является та интонационная плавность, которая определяет качество мелодичности вообще. Другие предпосылки идут от пространственных ассоциаций и эмоционально-энергетических возможностей развития, длительной мелодической линии. Линейно движущаяся мелодия вызывает отчетливое зрительное представление — словно глаз видит некую линию, идущую вверх или вниз. С этим представлением связана способность мелодической линии к изображению движения во внешнем, предметном мире — приближения, удаления, подъема, опускания и т. д. Благодаря эмоциональной природе музыкальной интонации через длящуюся секундовую

линию может быть передана также линия эмоционального подъема или, наоборот, ослабления. Один из возможных эмоционально-энергетических эффектов мелодической линейности заключается в том, что конечная точка движения, словно достигнутая цель, может стать центром тяжести, динамической опорой, устоем. По фактурному рисунку линейная мелодика имеет разнообразные очертания. Это может быть одnogолосная «прямая» гамма, восходящая или нисходящая, а также гамма с дублировкой в какой-нибудь интервал — терцию, сексту. В иных случаях гаммообразная линия излагается с перебросами звуков через октаву, как бы передуваниями, как в XX в. нередко писал мелодии Стравинский, например, в октете (пример 21).



Заметим, что в скачках на диссонирующие интервалы септимы и ноны в мелодии Стравинского проявляется тот «скачковый стиль», который типичен для музыки XX в.

Поступенные линии могут быть намечены также в мелодической фактуре скрытого двух- и трехголосия.

В музыке разных веков очень распространено такое усложнение мелодической линейности, которое получило название «мелодического сопротивления»⁷¹. Классический пример, где отступления от прямой линии мелодии звучат именно как интонационное «сопротивление», — тема любви из «Пиковой дамы» Чайковского.

Самым различным может быть диапазон поступенной линии — от движения в несколько звуков в одном направлении до движения в несколько октав. И чем продолжительнее поступенная линия, тем сильнее ее линейное качество и способность к самостоятельному действию в музыкальной форме.

В тех условиях нормативного многоголосия, в которых мы изучаем закономерности мелодии, линейным

⁷¹ Термин В. А. Цуккермана. См.: Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского // Сов. музыка. 1940. № 9. С. 53.

движением может быть пронизано два или несколько голосов, что приводит к *полилинейности*. В связи со зрительно-пространственными ассоциациями, которые сопровождают в музыкальном восприятии всякие линейные, в особенности линейные и прямолинейные движения, очень существенно соотношение линий по их направленности: параллельное или противоположное. Параллельное динамически менее активно, более инертно, так как это в конечном счете своего рода взаимная линейная дублировка голосов. Зато противоположное производит особо активный, заметный динамический эффект и может считаться *концентрацией линейной активности в сфере мелодики*.

Имеют значение и регистровые условия, в которых развиваются мелодические линии. Каждый музыкант и немусыкант обладает «абсолютным слухом» на различные регистры — высокого, среднего, низкого. Поэтому смена регистра при непрерывной гаммообразности безошибочно схватывается слухом и оценивается в выразительном плане. Особенно сильный регистровый эффект достигается при противоположном линейном движении, когда охватывается широкий регистровый диапазон и все музыкально-звуковысотное «пространство» разрабатывается в произведении.

Активная позиция мелодической линейности в музыкальной форме видна в ее воздействии прежде всего на основополагающие факторы классической формы — тематизм и гармонию. Помимо того, она воздействует на архитектонику и динамику формы. Влияние на архитектонику неотделимо от тематической организации формы и осуществляется опосредованно, влияние на динамику непосредственно, поскольку с помощью мелодической линейности создаются кульминации, а также динамические подъемы и спады местного характера.

Роль секундового движения, гаммообразности в произведении претерпела значительную историческую эволюцию, вместе с изменениями всего музыкального языка. Мы рассмотрим формообразующую роль мелодической линейности в историческом плане, несколько расширив исторические рамки в обе стороны. Выделим три крупные эпохи, приняв во внимание относительность этих

делений, — доклассическую XVI–XVII вв., классикоромантическую (начиная даже с позднего барокко) XVIII–XIX вв. и современную эпоху XX в.

Роль поступенной, гаммообразной мелодической линии в эпоху XVI–XVII вв. особенно значительна в хоровой музыке (частично связанной с традицией полифонии строгого стиля) и музыке органной, отражающей принципы хорового письма⁷².

Поскольку, по словам Танеева, «строгий контрапункт исключает все, что может представить трудности для голоса, поющего без инструментального аккомпанемента»⁷³, идущая отсюда стилистика примечательна тяготением к секундовой плавности и основных «тем», и сопровождающих голосов-контрапунктов.

Гаммообразность в основном тематизме мы встречаем прежде всего там, где используемый в качестве *cantus firmus* церковный хорал содержит поступенное движение в одном направлении. Пример — *Kyrie eleison* из одиннадцатой грегорианской мессы, где распев слова «*eleison*» включает семь звуков, гаммообразно идущих вниз: си-бемоль, ля, соль, фа, ми, ре, до (в нотном примере 23 выписана только хоральная мелодия).

⁷² В еще более раннюю эпоху средневековья на секундовой линейности основывался один из мелодических приемов, который носил название мелодической «аддиции» (*additio* — продление). Он заключался в продлении на одну или несколько ступеней гаммы каждой новой мелодической фразы, появлявшейся на данном отрезке музыкальной формы. Один из примеров — *Benedictus* Обрехта, где в верхнем голосе трехголосной композиции диапазон линейной мелодии расширяется от терции до ноты (пример 22).

22





В качестве *cantus firmus* применялась и такая мелодия, которая представляла собой чистое гаммообразное исследование — это гексахорд *ut, re, mi, fa, sol, la*, составленный в XI в. Гвидо д'Ареццо. Примерами могут послужить произведения и строгого, и свободного стиля: шестиголосная месса Палестрины *ut, re, mi, fa, sol, la*, Фантазия для органа *ut, re, mi, fa, sol, la* Свелинка, Каприччио для органа *la, sol, fa, mi, re, ut* Фрескобальди. Практика сочинения на *cantus firmus* знает много примеров формального введения хоральной мелодии в полифоническое произведение и сравнительно малого влияния церковной католической мелодии на сочинение. Но закономерно и противоположное (особенно если принять во внимание введение светских напевов и большую свободу авторского выбора *cantus firmus*) — разработка избранной мелодии в виде полифонического произведения. В этом случае композитор XVI или XVII в. обращается с *cantus firmus* так же, как композитор последующих времен обращается с темой («темой в старом понимании» называет подобную основополагающую мелодию В. В. Протопопов⁷⁴).

Таким образом, гаммообразная мелодия уподобляется главной или единственной теме сочинения. Остановимся подробнее на одном из названных выше сочинений — Каприччио для органа *la, sol, fa, mi, re, ut* Фрескобальди, обратив внимание не только на тематическое значение основополагающей мелодии, но и на ладогармонические следствия линейной мелодики.

Каприччио для органа Фрескобальди написано на мелодию, представляющую собой гексахорд Гвидо д'Ареццо в ракоходном движении (или обращении) — *la, sol, fa, mi, re, ut*. С большим контрапунктическим и ритмическим искусством композитор развивает избранную тему в крупную контрастно-составную композицию. Проводимая

⁷⁴ Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях: Западноевропейская классика XVIII–XIX вв. М., 1965. С. 11.

только от звуков ля и ми, тема звучит непрерывно. В действии весь арсенал богатейшей имитационной техники: увеличение, уменьшение, стретты, обращение, ракоходное движение, каноны с темой в различных вариантах. Среди контрапунктических голосов — фигурации нисходящей гаммы, плавное заполнение квартовых скачков. В моменты стретт, канонов, аккордовых дублировок вся музыкальная ткань состоит только из гаммообразных линий. Мелодическая гаммообразность занимает значительное место в многоголосном целом, а главное — она преобладает качественно, так как в любой момент произведения главный голос представляет собой гамму-гексахорд.

Гармонический стиль Фрескобальди, которого называют «итальянским Бахом», очень богат и оригинален. Если у И. С. Баха стилистическое объединение диатоники и хроматики шло на основе строго функциональной, вполне зрелой мажоро-минорной тональности, то у Фрескобальди, жившего за сто лет до Баха (1583–1643), объединение тех же высотных систем произошло под эгидой церковных диатонических ладов (в том же Каприччио в середине формы введена хроматическая гамма в диапазоне сексты, как вариант основного гексахорда). Это привело к таким последованиям аккордов, которые в эпоху торжества мажоро-минорной тональности и строгой гармонической функциональности или исчезли, или стали нетипичными. У Фрескобальди логическим принципом объединения подобных последований выступила гаммообразность линий крайних голосов (одного из них или обоих вместе), которая придала этим небольшим участкам связанность, непрерывность, цельность. Рассмотрим пример 24 (Каприччио Фрескобальди).

В примере 24 два проведения гексахорда (от ля и ми) даны в ракоходном варианте в двух нижних голосах, с дублировкой в квинту. Логика движущихся по сильным долям квинт диктует выбор гармоний — помещение трезвучий в начале каждого такта. Остановка на последнем трезвучии — ля, до-диез, ми — оказывается вполне закономерной, так как это конец линейного движения по гексахорду.

Аналогичная организация гармонии линейным движением с подстановкой трезвучий над гаммообразным



басом наблюдается у многих композиторов указанной эпохи, например у Палестрины, у А. Габриели.

Пример сочинения с темой не в виде гексахорда, а в виде гаммы в октавном диапазоне — инструментальное трехголосное произведение Х. Карезаны (около 1640–1709)⁷⁵.

Процесс постепенного мелодического движения по звукоряду выявлял смысл старинного лада. Функциональные гармонические соотношения вступали в силу преимущественно в моменты ритмических остановок в заключительных каденциях. В остальном же, как можно было видеть на отдельных примерах, мелодическое линейное движение диктовало свою логику аккордовым, гармоническим последованиям. Мелодическая поступенность, гаммообразность во многих типичных (не исключительных) случаях принимала на себя тематическую роль, составляла сущность главных голосов музыкальной ткани. Таким образом, гаммообразность, мелодическая линейность активно направляли, а порой и определяли тематизм и гармонию, подходя к основам формообразования в доклассический период.

В эпоху XVIII–XIX вв., характеризующуюся торжеством строгой гармонической функциональности и господством мажоро-минорной тональности, резко изменилась роль мелодической линейности. В период, когда светские жанры стали преобладающими, инструментальные

⁷⁵ Указано в кн.: Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях: Западноевропейская классика XVIII–XIX вв. С. 23.

жанры уравнивались с вокальными и даже получили перевес, когда необыкновенно усилилась динамика музыки, ближайшим помощником высотной организации выступил ритм (точнее метр, с его равномерным чередованием тяжелого и легкого времени), а мелодическая линия оказалась средством, в целом подчиненным в музыкальной форме, хотя непосредственная выразительность мелодических интонаций стала многообразнее и жизненно-конкретнее, роль волнообразного мелодического профиля с вершиной-кульминацией стала весьма существенной для драматургии и динамики формы. Соответственно менялось отношение к мелодическим проблемам в теории музыки. Об эволюции от теории мелодики к «монизму» гармонии на протяжении XVIII в., о том, что «интерес к самостоятельным вопросам мелодии, в чем бы он ни выражался, в XIX в. сменился полным равнодушием к ним», писал Корчмар⁷⁶.

Новое, меньшее значение мелодической линейности в произведениях классико-романтической эпохи становится ясным в сравнении с гармонией и тематизмом этих произведений.

Подчинение мелодической линии логике аккордово-гармонического развития проявляется очень ясно в делении на аккордовые и неаккордовые звуки. С помощью метра в поступенной мелодике выделяются более сильные опорные моменты, с которыми сопоставляются более слабые неопорные. Обратим внимание на гармоническое значение звуков гаммообразного баса в Credo № 12 из Мессы Баха си минор (пример 25).

На протяжении первых одиннадцати четвертей выдерживается одна гармония, трезвучие тоники ля мажора.

25

Tenore 

Continuo 



⁷⁶ Корчмар Л. О. Учение о мелодии в XVIII в. // Вопросы теории музыки. М., 1970. Вып. 2. С. 466.

Мелодия баса, начинающаяся нисходящей гаммой в октавном диапазоне, на относительно сильной и сильной долях такта опирается на звуки этого аккорда, а все прочие звуки (за исключением начального ля) становятся проходящими и вспомогательными. Вся гармоническая последовательность, данная в примере, допускает функционально-гармоническое истолкование, и мелодия баса на сильных и относительно сильных долях поддерживает эту функциональность. Басовая мелодия представляет собой не полифонический, а гармонический контрапункт⁷⁷. При чем Credo № 12 еще имеет некоторые черты старинных церковных ладов, о чем говорит миксолидийский оттенок ля мажора.

Помимо деления на аккордовые и неаккордовые звуки, еще один показатель подчинения мелодической линии гармонией — это мелодия из одних лишь аккордовых звуков, то есть гармонизация каждого звука отдельным аккордом, отдельной функцией⁷⁸.

Приведем весьма редкий для данной эпохи пример из Бетховена, где главный мелодический голос темы представляет собой весьма продолжительную гамму (полторы октавы) с мелодическим скачком в каденции — тему менуэта из Первой симфонии (пример 26).

Примечательно, что тема, изложенная в форме периода, захватывает гаммообразным движением мелодии почти всю небольшую завершенную форму. Однако это

26 Allegro molto e vivace ($\text{♩} = 108$)

The musical score is for a piece in 3/4 time, marked 'Allegro molto e vivace' with a tempo of 108 beats per minute. It begins with a piano (p) dynamic. The bass line features a descending melodic line, while the treble line has a more active, ascending and then descending pattern. A 'cresc.' marking indicates a crescendo in the middle of the piece.

⁷⁷ Термин из «Музыкальной формы» И. В. Способина (М., 1980. С. 301). Среди примеров, приведенных Способиным на гармонический контрапункт, есть отрывок из оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже», где гармонический контрапункт начинается как длительная нисходящая гамма с диапазоном в две октавы (указ., изд., с. 302).

⁷⁸ Так называемая абсолютная мелодия. См.: Галь Г. Особенности стиля молодого Бетховена // Проблемы бетховенского стиля. М., 1932. С. 64. «Абсолютную мелодию» было бы вернее назвать «абсолютной гармонией».

характерная для Бетховена «абсолютно гармонизованная мелодия». Таким образом, если каждый звук гаммы объясняется гармонией, ее собственное, линейное влияние на гармонию здесь не обнаруживается. Другими яркими образцами «абсолютной мелодии» из бетховенской музыки могут послужить темы медленных частей Пятого фортепианного и скрипичного концертов.

Но и в XVIII–XIX вв. мелодическая линейность прокладывает свои пути среди повсеместной гармонической функциональности. Используя линейность, оригинальнейшие гармонии создавал И. С. Бах, что составило одну из примечательнейших черт его неподражаемого гармонического стиля.

В синтезирующем эпохи многоликом творчестве Баха эта линейность во многих случаях была остатком старой традиции, восходящей к гексахордному тематизму (например, в Фантазии для органа соль мажор). И у Баха, и в более поздние времена, в XIX в., на гармонию воздействовали участки плавных линий, которые присутствуют в мелодии вообще. Мы приводили замечательный пример из Чайковского — тему «Элегии» из «Серенады для струнного оркестра», — где свежо звучащие аккорды побочных ступеней возникали и логически оправдывались в контексте благодаря мелодической линейности. Свежесть, индивидуальную яркость придает линейная гармоническая логика прелюдии ор. 11 № 5 ре мажор Скрябина. В начале прелюдии (четыре аккорда) композитор словно в обратном порядке и в мажоре провел аккордику фригийского тетра хорда. Вся последовательность казалась повернутой против логики тональной функциональности: D7–S–DIII–D⁶–T. Но выручила линейность — двойное расходящееся секундовое движение мелодии и баса (наша зеркальность по вертикали). Она создала столь надежный интонационно-пространственный каркас, в который хорошо вписалась и функционально алогичная гармония.

Поступенная линия в разбираемый исторический период весьма разнообразно координирует с тональностью, в частности с ладовой краской, мажорной или минорной. Пример 27 — финал фортепианной сонаты Гайдна си минор № 14 (№ 32).

27 [Presto]

а) экспозиция



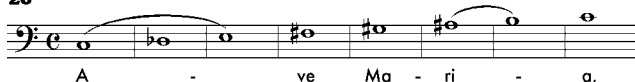
б) реприза



Побочная тема финала построена в виде остиной мелодической фигурации в верхнем голосе и коротких гаммообразных мотивов в нижнем. Направление мотивов нижнего голоса различно в экспозиции и репризе сонатной формы финала. В экспозиции мотивы появляются в условиях мажора и сопутствуют динамике этого лада и напряжению побочной тональности своими пробегами вверх. В репризе, в условиях минорного лада главной тональности, они применяются Гайдном в обращении, подчеркивают тяготения вниз и способствуют успокоению музыки в главной тональности. Гаммообразность линий побочной партии выполняет добавочную к основным факторам формообразующую роль. Восходящие линии в середине формы и нисходящие в ее конце образуют зеркальную симметрию, хорошо ощутимую в этом небольшом, как обычно у Гайдна, финале. Поэтому пробеги вниз в конце финала особенно ясно говорят о конце как финала, так и цикла сонаты.

Один из частных случаев введения гаммообразного тематизма — намеренное воспроизведение черт старинных полифонических жанров, как в «Ave Maria» Верди для хора а саррелла. В основу композиции положена восходящая гамма в диапазоне октавы. Как гексахорд у Фрескобальди, гамма в произведении Верди проходит непрерывно, в прямом и ракоходном варианте, и только от двух звуков, до и фа. Но сама гамма по своему ладовому характеру в высшей степени «странная», перенасыщенная альтерациями (пример 28).

28



Гармоническое развитие на основе такой гаммы, начинаясь и кончаясь в до мажоре, насыщено столь же «странными», как сама тема, гармоническими последованиями со скользящими сменами тоник ре-бемоль мажор, фа-диез мажор, соль-диез мажор, фа минор и т. д. Несомненно, гармоническое развитие произведения Верди во многом зависит от гаммы-темы. Но ладовая логика темы остается весьма загадочной.

Гаммообразная мелодика стала лишь частным случаем в индивидуализированном тематизме XVIII–XIX вв., и поступенность приобрела особое значение в тематическом процессе формы.

Во множестве произведений XVIII–XIX вв. гаммообразность оказалась оттесненной с экспозиционных участков, ключевых в тематическом развитии формы, на другие, имеющие подчиненное значение с точки зрения тематизма. Подобно тому как функциональный принцип в названный период четко разделил в области гармонии устойчивое и неустойчивое, в области метроритма — тяжелое и легкое, в области формы — экспозиционное и срединное, так в области тематизма в силу тех же тенденций произошло разделение на индивидуализированный тематизм и общие формы движения. Гаммообразность из-за однотипности своего строения попала в разряд общих форм движения (вместе с арпеджированными трезвучиями и некоторыми другими видами фактур). В этом качестве она заняла место в форме в тех моментах, где требуется наибольшая обобщенность — в заключительных разделах, кодах — или там, где необходима некоторая тематическая разрядка, нейтральность, отдых от индивидуализированного тематизма, — в связующих, переходных построениях.

Несмотря на разделение индивидуализированного тематизма и общих форм движения, каждое классическое произведение обладает столь последовательным интонационным единством, что в одном и том же сочинении общие формы отражают интонационность основных тем.

Специальный композиционный прием, переводящий мотивы темы в общие формы движения, — прием «растворения мотива».

Чрезвычайно распространено растворение мотива или темы в гаммообразном движении в заключительном по-

строении. Иногда композиторы сами отмечали заключительные гаммы в своих произведениях. Например, Мусоргский, никогда не имевший склонности к технологическому анализу музыки, описывал следующие моменты в фантазии «Ночь на Лысой горе»: «...Тема поезда без развития с ответом в *es-moll* (забудыжный характер в *es-moll* презабавен) заканчивается химической [хроматической, — *B. X.*] гаммой полным ходом *in moto contrario* на *D-dur.* <...> В конце шабаша врывается химическая гамма...»⁷⁹.

Если взять непосредственно близкую к авторскому словесному описанию первую редакцию «Ночи на Лысой горе» (сделанную самим Мусоргским), будет видно, что каждый из разделов заканчивается каким-либо видом гаммы: диатоническим, хроматизированным, целотоновым, хроматическим, полутоновым. Завершающие целотоновые гаммы *in moto contrario* даны перед цифрой 10 и незадолго до конца (пример 29).



Заключительная гамма была предметом обсуждения и в беседах Римского-Корсакова с Ястребцевым. Собеседниками было отмечено широкое использование ее в русской музыке. «Я сообщил Николаю Андреевичу курьезное наблюдение, что во всей русской музыке не найдется ни одного действительно крупного музыкального произведения, которое бы в коде или вообще в конце не имело бы в басах ниспадающей гаммы. „Знаете, это очень верное замечание, — сказал Николай Андреевич, — но обратили ли вы внимание на то, что, с другой стороны, крайне редки восходящие гаммы...“»⁸⁰.

⁷⁹ Мусоргский М. П. Письмо Н. А. Римскому-Корсакову от 5 июня 1867 г. // Мусоргский М. П. Письма. М., 1981. С. 56.

⁸⁰ Римский-Корсаков Н. А. Воспоминания. Т. 1. Л., 1959. С. 146.

Памятное начало этой традиции положил Глинка знаменитой «гаммой Черномора» в коде увертюры к «Руслану». У Чайковского использование гаммообразных растворов индивидуализированных тем в кодах стало одним из приемов развития его симфонической мелодики.

Удивительно и гениально просто линейный прием применен во II части его Шестой симфонии. Пятидольный вальс этой симфонии содержит две драматургически полярные, мелодически контрастирующие темы (см. пример 30 а, б). Только одно в них сходно — в мотиве заключается последовательность нескольких секунд в одном направлении: в первой теме вверх, во второй вниз. Этой тенденции к поступенной линии вполне достаточно, чтобы оба мотива и обе темы легко «растворились» в общих формах движения. В коде из них вырастают две гаммы, восходящая и нисходящая, несущие в себе интонационность той и другой темы. Гаммы идут в наиболее заметном, встречном движении. Подчиненные общему характеру ре мажора, они носят неконфликтный, примиренный характер (пример 30 в).

Еще пример — главная партия и кода I части второго струнного квартета Чайковского. Волнообразный мелодический рисунок темы в экспозиции превращается в прямую линию в коде, переходя в общую форму движе-

30

а) Allegro con grazia (♩ = 144)



б)



в)



ния, но не утрачивая непосредственных связей с темой благодаря характерному ритму.

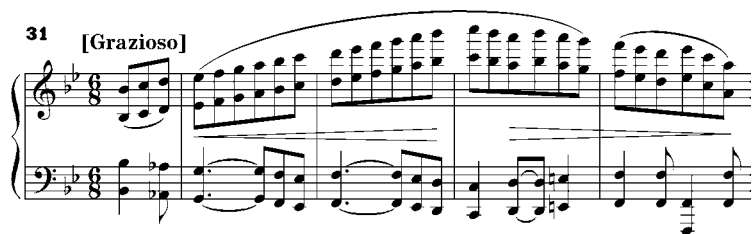
Гаммообразность в самых динамичных, эмоционально накаленных кодах, помимо роли тематического исчерпания, несет и функцию динамического утверждения. В коде «Франчески да Римини» Чайковского бушевание «адских вихрей», превращенное в стремительное поступательное движение, достигает роковой катастрофической силы.

Другие примеры гаммообразности в заключительных разделах укажем в этюдах Шопена. Так, долгими ниспадающими гаммообразными линиями заканчиваются этюды ля минор ор. 10 № 2 и соль-диез минор ор. 25 № 6. В обоих случаях в гамму превращены основные темы этюдов, обе гаммы — хроматические. Хроматизм, захватывая весь существующий звукоряд, создает впечатление законченности благодаря исчерпанию этого звукоряда до конца. Быстрое ниспадение мелодии по прямой способствует также большой прочности заключительной тоники.

Как бы далеко на периферию музыкальной формы ни отступала поступенная, линейная мелодика, в одном, виднейшем моменте формы ее динамические и организующие свойства оказались незаменимыми — в кульминации.

При подходе к кульминационной точке в гаммообразной линии реализуется прежде всего ее возможность передавать целенаправленное движение и придавать особую значимость, весомость конечной точке движения. При этой динамике линии сохраняется плавность секундового течения мелодии. Секундовая плавность может быть и опосредованной (как в линиях вершин ариозо Любаши Римского-Корсакова или романса «Я был у ней» Рахманинова), и непосредственной. Рассмотрим одну из выразительнейших кульминаций Брамса, где непосредственное впечатление производит именно эффект линейного развития, — кульминацию седьмой вариации, сокровенного лирического центра оркестровых вариаций Брамса на тему Гайдна (пример 31).

Прежде чем достигнуть кульминации, кантиленная мелодия распространяется необыкновенно широко: она



охватывает две октавы и, перейдя эту грань, вспыхивает яркой кульминацией. При этом важны регистровые изменения: начавшись в регистре человеческого голоса, плавная линия восходит к до четвертой октавы, звуку, недостижимому в вокальной кантилене. Одновременно с высоким подъемом верхнего голоса оркестровые басы постепенно спускаются на «дно» оркестрового диапазона. Вершинное до совпадает с басовым до большой октавы и диапазон крайних точек доходит до пяти октав. Возникает то ощущение регистровой предельности, которое выделяет этот момент по всей музыке вариаций. Необычности кульминации способствует также один гармонический момент. Дело в том, что в этой вариации сначала намечена традиционная кульминация на кадансовом квартсекстаккорде — см. второй такт примера 31. Она достаточно подготовлена гармонически и линейно, поставлена в хорошие регистровые и метрические условия. Но безостановочное линейное восхождение мелодии продлевается еще почти на октаву и создает новую, гораздо более сильную кульминацию.

Все силы, всю интенсивность мелодической линейности призвал Чайковский для осуществления кульминаций в его Шестой симфонии. В статье о мелодизме музыки Чайковского Асафьев писал: «Чайковский... принялся за то, что теперь известно как Шестая симфония, обнаруживая во всей этой работе силу душевного напряжения, очевидно, и придавшую всей Шестой его симфонии мелодическую одержимость, которая держит слушателей в течение всей музыки как единство. Словно сила, правящая этим единством, составляет одну непрерывную мелодию: вся симфония поет»⁸¹. Мелодика поющей Шестой Чай-

⁸¹ Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 2. С. 71.

ковского достойна отдельного исследования. Мелодические кульминации являются теми узлами драмы, где «мелодическая одержимость» достигает наивысшего накала.

На протяжении одной лишь I части возникает несколько кульминационных всплесков, местных и центральных. Все они насыщены силами мелодической линейности и в этом отношении взаимоподобны. Экспрессия музыки Шестой симфонии такого рода, что кульминации окружаются непосредственными секундовыми подходами, а в особенности спадами. Таковы местные кульминации в связующей (такт 38) и побочной партиях (такт 121), таковы обе центральные кульминации в разработке (зона тактов 263–304). Открытый драматизм звучит в кульминациях с грозным скрещиванием идущих друг другу навстречу противостоящих линий — таково столкновение партий скрипок (затем альтов) с контрабасами (затем виолончелями) в связующей (такты 39–41), противоборство высоких струнных, деревянных и трубы с тромбонами и фаготами в первой центральной кульминации (такты 267–270), наконец, последний трагический диалог проникнутых экспрессией человеческих страданий струнных и бесчеловечно-роковых «трубных гласов» медных во второй центральной кульминации (такты 285–304). В I части симфонии и во всем цикле есть *мелодическая лейтлиния* — нисходящий по секундам интонационный ход. Подчеркнем, что это не тема и не закругленная мелодия в обычном смысле, а именно *линейная* (линейная) последовательность, наделенная в произведении музыкально-семантическим значением. В I части она звучит во всех кульминациях, а в коде редуцированно обобщается в виде бесстрастно-равномерной нисходящей гаммы у струнных *pizzicato*. Таким образом, мелодическая линейность — стержень всякого мелодизма — благодаря своей выразительно-смысловой значимости в Шестой «Патетической» симфонии Чайковского композиционно стала в один ряд с темами, мотивами, мелодиями.

В целом в музыке XVIII–XIX вв. мелодическая линейность имеет значение местное, локальное, не распространяющееся на целую композицию. Основные участки ее действия в музыкальной форме — разобранные нами кульминации и коды. Музыкальная форма у композиторов

XVIII–XIX вв., за исключением особых, необычных случаев, не зиждется на системе собственно линейных приемов, не опирается на непрерывное действие линейных сил.

В музыке XX в. мелодическая поступенность, линейность в большинстве стилей стала играть значительно более существенную роль, чем в музыке предыдущей поры. Потребность в ней возникла из-за преобразований, наступивших, в первую очередь, в гармонии. Поиски новой музыкальной выразительности вызвали к жизни такие музыкальные средства, которые не укладывались в систему классической тональности и гармонии и требовали новых средств сплочения. Как не раз бывало в истории музыки, в качестве нового выступило хорошо забытое старое. Композиторами XX в. были использованы многообразные формообразующие свойства поступенной линии: и возможность объединить непрерывным движением какие-либо участки формы, и возможность подчеркнуть конечную точку, цель движения, и способность линии нести в себе ладовость, проецируя ладогармоническую структуру по горизонтали.

Разумеется, мелодическая гаммообразность служила одновременно также средством и приемом выразительности. Возьмем как пример музыку Прокофьева. Произведения Прокофьева буквально пронизаны гаммообразными линиями. Нет такого участка в форме или слоя в фактуре, где не заняла бы своего места гамма. На гамме основываются и мелодические темы (скерцо из Второго фортепианного концерта), и гармонические контрапункты к ним (главная партия Первого фортепианного концерта), а также вступления, затакты (начало финала Четвертой сонаты для фортепиано), коды, заключительные такты (*glissando* в четыре октавы в конце Второго фортепианного концерта). Гаммы заполняют временные промежутки между фразами, используются как фактурные украшения. Энергичные линии устремляются к вступлениям новых гармоний, тональностей. Гаммы укрепляют звукоряд, усиливают тональные тяготения. Самое главное их значение — в линейно-динамическом воздействии. Стремительные линии гамм активизируют все гармонические, мелодические процессы, процесс формы в целом. Они сообщают тот бодрый, жизнерадостный тонус, кото-

рый так выделяет музыку Прокофьева среди явлений музыкальной жизни XX в.

Формообразующее качество гаммообразной линии в XX в. вполне ясно проступает в соотношениях линии с гармонией и линии с тематизмом.

Одним из ярких новаторских стилей, открывших перспективы музыке XX в., был стиль Дебюсси. Ослабление функциональных тяготений и возрастание фонизма в гармонии Дебюсси, отразившее общую тенденцию импрессионизма — усиление красочности за счет динамики, — потребовало нахождения новых форм связи, необходимых для сохранения композиционной целостности музыкального произведения. И одно из средств, облюбванное Дебюсси, — плавность перехода, которую может дать постепенное гаммообразное движение. Примером, где постепенность выступает как реальная движущая сила гармонического развития и где возникает великолепная по законченности и совершенству музыкальная композиция, может послужить прелюдия для фортепиано «Затонувший собор». Рассмотрим особенности соотношения в ней линии и гармонии⁸².

В фортепианной прелюдии «Затонувший собор» очень ярко проявился новый красочно-живописный характер музыки Дебюсси. Ради красочного звукового колорита и картинной живописности композитор вводит ряд необычных ладогармонических средств, одновременно отказываясь от некоторых традиционных. Основу гармонии составляют «пустые» созвучия без терции и трихордные комплексы, избегнуты традиционные трезвучия в качестве опоры. Отсутствие традиционных аккордов доминанты и интонации вводный тон — тоника говорит о значительном ослаблении тяготений к тонике. О том же говорит и использование диатонических ладов без тяготеющего вверх вводного тона — дорийского минора и миксолидийского мажора. Гармонические тяготения не исчезают в этой прелюдии (сохраняется соотношение басов доминанта–тоника, действующее аркообразно, на расстоянии), но значительно ослабляются и преобразуются.

⁸² Для чтения анализа прелюдии «Затонувший собор» желательно иметь ноты.

Ослабление гармонической динамики Дебюсси в необходимой для его замысла мере компенсирует динамикой, которую заключает в себе мелодическая линия.

В первых пятнадцати тактах прелюдии следует друг за другом ряд аккордов фонического характера. Самое существенное, что объединяет фонические комплексы в одну непрерывную, логическую последовательность, — поступенная линия баса: соль-фа-ми-ре-до.

Следующий раздел формы (от такта 16) начат в тональности си мажор. Закономерному вступлению си мажора линия способствует тем, что басовое си является прямым продолжением падающей линии соль-фа-ми-ре-до. Гаммообразный ход преодолевает достигнутую тонику до мажора и переносит вес на новую тонику, си мажора. Скользящая смена тоник, тональностей — характерное свойство гармонического развития на основе гамм; с ней мы встречались у полифонистов XVI–XVII вв., а здесь снятие тяжести с устоев отвечает особенностям импрессионистического стиля Дебюсси.

Кульминация прелюдии в такте 28 также достигается при активном использовании поступенности. Ниспадающая гаммообразная линия становится наиболее непосредственным динамическим фактором. Она движется не сплошь прямолинейно, а, как это весьма часто происходит перед кульминациями, с «мелодическим сопротивлением» (в примере 32 выписана только эта линия).

32 Augmentez progressivement



На протяжении всего доминантового предыкта Дебюсси тщательно избегает той мелодической интонации, которая концентрирует в себе всю силу и остроту тонального тяготения, — интонации *си-до*. Тем не менее комплекс средств с участием линейности и регистров создает необходимое кульминационное нагнетание. Одновременно он служит тональности: комплекс средств утверждает тонику до мажора.

Следующий момент активизации линии — модуляция из до мажора в до-диез минор в тактах 40–47. Модуляция осуществляется с помощью плавного нисхождения баса от тоники до мажора к доминанте до-диез минора: до — си-бемоль — ля-бемоль (соль-диез).

Последний момент вступления поступенного движения — перед кодой, в тактах 63–64. Поступенность здесь дана для изображения движения величаво опускающегося собора. Кроме того, что она объединяет группу параллельных септаккордов в одну связную последовательность, она дает «растворение мотива», вычлененного из главной темы, и указывает на конец формы.

Чтобы яснее представить себе логику звуковысотной организации прелюдии «Затонувший собор» и роль в ней поступенного движения, выпишем в виде схемы последовательность басов прелюдии (пример 33).

33



Поступенное движение баса прерывается лишь дважды, согласно программе — при изображении поднимающегося собора (равноинтервальная смена басов по большим терциям), и в момент, когда собор скрывается под водой («брошенный» в глубине басов фа-диез). Самостоятельная формообразующая роль линейной поступенности в этом произведении очевидна.

Если для Дебюсси, сохранившего и развившего в XX в. гармонический тип фактуры, столь существенной могла оказаться мелодическая линия, то для композиторов, в чьей музыке полифоническая фактура стала преобладающей, поступенная линия сыграла еще большую роль.

Хиндемит такую общую форму движения, как гамма, применял в новом значении. Его весьма затемненная хроматизмом гармония сама по себе часто не указывала направления своего движения; гамма становилась той ариадниной нитью, держась за которую по существу любая гармоническая последовательность выходила на просвет ясных трезвучных кадансов. Сравним два следующих

34 a) [Mäßig bewegte Halbe ($\text{♩} \approx 92-100$)]

Exercise 34a is a short piece in 3/2 time, marked 'Mäßig bewegte Halbe' with a tempo of approximately 92-100 beats per minute. It is written for piano in F major. The score consists of two staves, treble and bass. The melody is in the right hand, starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The bass line is in the left hand, starting with a half note F3, followed by a half note G3, and then a half note A3. The piece is marked 'f' (forte) and ends with a double bar line. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 3/2.

34 b)

Exercise 34b is a short piece in 3/2 time, marked 'Mäßig bewegte Halbe' with a tempo of approximately 92-100 beats per minute. It is written for piano in F major. The score consists of two staves, treble and bass. The melody is in the right hand, starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The bass line is in the left hand, starting with a half note F3, followed by a half note G3, and then a half note A3. The piece is marked 'f' (forte) and ends with a double bar line. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 3/2.

отрывка из I части Концерта для скрипки Хиндемита (связующая партия) в примере 34.

Хиндемит здесь словно демонстрирует возможность прийти из любой начальной точки в любую другую, если последовательность аккордов будет направляться прямолинейным движением гаммы⁸³: оба построения (они следуют одно за другим) начинаются одинаково, но первое заканчивается трезвучием да мажора, второе — трезвучием ми-бемоль мажора. Выразительный эффект линий — их динамическая устремленность, твердость поступи, решительное утверждение заключительного момента.

Подобная же четкая организация построений и разделов на основе мелодической линейности есть и в связующей, и в побочной партии, и в других моментах произведения. Последовательное применение одного и того же средства говорит о его сознательном введении в композицию. То, что композитор доверяет линейному движению столь важные формообразующие задачи, показывает, насколько необходимой может оказаться простая логика поступенности. Однако она не может разрешить всех задач высотной организации. Гармонические последования Хиндемита не всегда представляются достаточно логи-

⁸³ Существен и симметричный противовес нисходящему басу — в целом восходящая линия верхнего голоса.

чески стройными, и хотя целенаправленность мелодической линии многое проясняет, она не проясняет всей звуковысотной логики до конца.

Барток применяет поступенные, гаммообразные линии для организации крупных участков формы, а иногда и целой музыкальной формы. Один из примеров — заключение финала его Третьего фортепианного концерта. Так как прямое скольжение по гамме быстро исчерпывает звуковой диапазон, оно неоднократно прерывается индивидуализированным тематизмом, но каждый раз возобновляется. Гамма начинается за 15 тактов до коды и дискретно проходит в коде, в том числе и в последних тактах. Общее число охватываемых этим приемом тактов весьма внушительно — 140. Примечательно соотношение гаммообразной линии с тональностью. Первый раз, до коды, расходящееся движение линий останавливается на двух вводных тонах, с полутоновым тяготением к тонике — ре-диез и фа (цифра 641, тональность ми минор). Гаммы в коде неоднократно приводят к конечной цели — тонике ми минора, так что оба неустоя разрешаются на расстоянии. Самый конец формы отмечен также расходящимися линиями (хроматические гаммы), подчеркивающими заключительную тонику произведения.

В финале виртуозного, темпераментного Третьего концерта Бартока напористость гаммообразных линий отвечает общей жизнерадостности и эмоциональному подъему.

Особый и необычный способ тонально-гармонической организации при помощи гаммы применен Бартоком в I части Пятого квартета. Гамма в октавном диапазоне, на этот раз целотоновая, — си-бемоль-до-ре-ми-фа-диез — ля-бемоль — си-бемоль — проходит последовательно через всю форму первой части, утверждая в начале и в конце центральный, тонический звук си-бемоль⁸⁴. Каждый звук целотоновой гаммы выступает как тонический во всех партиях сонатной формы. Особенность сонатной формы I части Пятого квартета в том, что там имеются

⁸⁴ См. об этом: *Чигарева Е. И.* Взаимосвязи гармонии и формы в Четвертом квартете Б. Бартока: Дипломная работа. М., 1968. С. 155.

две темы побочной партии и зеркальная реприза. Схема формы с опорными тональными точками, складывающимися в гамму, такова:

<i>Экспозиция</i>			<i>Разработка</i>		<i>Реприза</i>	
ГП	1-я ПП	2-я ПП	ГП	2-я ПП	1-я ПП	ГП
си-бемоль	до	ре	ми	фа-диез	ля-бемоль	си-бемоль
т. 35	т. 35	т. 55	т. 59	т. 133	т. 160	т. 161

Помимо гаммы, дискретно прочерченной через всю форму, многие местные участки организуются также при помощи прямых поступенных линий. Так, например, вторая тема побочной партии экспозиции (такты 45–58) не сразу опирается на свою тонику ре — к этому звуку бас фактуры приходит гаммообразно и достигает его только в такте 55 (выписан бас):

<i>си-бемоль</i>	<i>си</i>	<i>до</i>	<i>до-диез</i>	<i>ре</i>
т. 45–58	т. 49–52	т. 53	т. 54	т. 55–58

Поступенность, кроме того, устанавливает на протяжении одного или нескольких тактов местные центры в тактах 25, 133, 160, а также в последнем такте I части. Таким образом, мелодическая линейность выступает в числе основополагающих средств музыкальной формы, охватывая и небольшие участки, и разделы формы, и целую форму от начала до конца.

У Шостаковича поступенность, как и у Бартока, охватывает большие пространства. Вместе с тем она выступает в более непосредственной связи с тематизмом. В длительных построениях она оказывается скрытым голосом фактуры и при этом твердо и определенно ведет к намеченной композитором точке. Такого рода направляющую роль поступенности в гармонии, теме и самой форме-процессе можно наблюдать в одной из лучших частей симфоний Шостаковича, в токкатной III части его Восьмой симфонии. Выделим в ней один раздел формы, серединного характера, подводящий к динамизированной репризе (цифры партитуры 81–86). Раздел имеет немалую протяженность — 55 тактов. И весь он организован нисходящей линией скрытого голоса, неуклонно снижающейся и приходящей к концу лишь со вступлением репризы; в конце раздела, для особенно плавного подхода к интер-

валу сексты в репризе, от основной нисходящей линии отпочковывается противоположный, восходящий голос (см. звездочки, пример 35).

35 [Allegro non troppo (♩ = 152)]

f

sf

Движение по ступеням Шостакович использует не только как основу длительного развития, но и на более кратких участках, например, в моменты модуляционного перехода от раздела к разделу, для плавной связи тональностей. Один из примеров — в «Интермеццо» из квинтета.

Форму «Интермеццо» принято определять как сонатную без разработки. Отметим характер перехода к побочной партии. Главная тональность «Интермеццо» — ре минор, в побочной партии — доминантовый лад от ля минора, с опорным трезвучием ми-соль-диез-си. Кажется бы, при мгновенной модуляции должно было бы появиться ощущение резкого сдвига. Однако переход при помощи гаммы идеально плавен и незаметен. Шостакович пишет две встречные поступенные линии: одна ровными длительностями поднимается к ноте ми, а другая, с удвоением в терцию, опускается к нотам си и соль-диез. Других голосов в фактуре нет. Встречные гаммообразные линии оказались важнейшим средством модуляции.

Как бы ни значительна была роль поступенности в организации гармонии и тематизма, в создании логики и динамики формы у Дебюсси, Прокофьева, Бартока, Хиндемита, Шостаковича, только у одного из композиторов XX в. отдельные композиционные приемы складываются в законченную систему, иногда непрерывно действующую в произведении от начала до конца, — у И. Стравинского.

Применение системы поступенных линий наблюдается у Стравинского на протяжении всего творчества, по крайней мере, от «Весны священной» до «Агона»⁸⁵. На основе поступенного движения делаются заключения форм, модулирующие связки, переходы, подходы к кульминациям. Поступенность связывает гармонические исследования, утверждает тональные устои, она тесно взаимодействует с тематизмом, и нередко развитие от индивидуализированного тематизма к усложненным поступенным общим формам движения представляет единый, непрерывный процесс, очевидно продумываемый композитором с начала работы над сочинением.

⁸⁵ Более подробно об этом см.: Холопова В. Н. О системе мелодических приемов завершения формы у Стравинского // И. Ф. Стравинский. М., 1973.

В методе применения поступенности у Стравинского виден синтез того, что свойственно композиторам XIX в., с тем, что присуще современникам Стравинского и перекликается у них с принципами мелодики XVI–XVII вв.

В связи с ролью мелодики в процессе формообразования снова затронем вопрос о соотношении мелодической линии с гармонией и тематизмом.

Возьмем следующий пример (36) модуляционного построения Стравинского — Интерлюдия из Симфонии в трех движениях.

36

mp

ff

attacca

Интерлюдия ведет от II части ре мажор к III части до мажор. Плавность модуляции достигается благодаря плавности мелодии верхнего голоса. В то время как нижний голос (валторны и другие басы оркестра) выдерживают исходный звук *ре*, верхний голос развивается с мелодическим сопротивлением, начиная от тоники первой тональности, кончая вводным тоном и тоникой новой тональности. Примечательно соотношение между линейностью и ладовостью в верхнем голосе. Ладовый звукоряд гаммы *ре-ми-фа-диез-ля-бемоль-си-бемоль-си-до* тонально весьма нейтрален, также и по отношению к целевому до. Мелодическая же линия не только не нейтральна, а активна и целеустремленна — она прямолинейно направлена к новой тонике. Линия мелодии оказывается

действенной, направляющей силой при установлении новой тональности, плавная секундовая связь гармонических ступеней осуществляется ею самостоятельно.

Типичное для Стравинского соотношение мелодической линейности с тематизмом можно увидеть на примере оформления темы II части Симфонии в трех движениях. Начальные 12 тактов главной темы составляют ее экспозиционный этап. Здесь в изложение индивидуализированной темы постепенно вкрапляются гаммообразные отрезки: в такте 3 они в роли генерального затакта, в такте 6 в каденционной роли (начавшееся растворение мотива в полукадансе), в такте 8 — подхватывают растворение, в тактах 10–12 осуществляют его до конца, создавая тем самым заключительный мелодический каданс (после чего автор запутывает структуру одним тактом дополнения на главном мотиве).

В данном примере, как и у всего Стравинского, видна преемственность с мелодическими традициями Чайковского, вообще композиторов XIX в. — в использовании заключительного растворения в виде гаммы. Но Стравинский не ограничивается лишь прежним методом мелодического развития, он его широко, системно развивает. Вместо четкого разграничения на индивидуализированную тему и общие формы движения композитор XX в. тесно переплетает и эти стадии музыкальной формы, и их мелодический рисунок. У Стравинского линейная мелодия встраивается внутрь тематического рельефа мелодии. Тем самым между ними ликвидируется ясная функциональная граница и складывается нового типа гораздо более однородный мелос, в котором гибкими становятся переходы от более индивидуальных мелодических форм к более общим.

При таком соотношении мелодической линейности и индивидуального мелодического тематизма очень своеобразно организуются Стравинским его музыкальные формы. Композитор придерживается иерархической системы и распределяет мелодическую линейность соответственно уровням иерархии. Он учитывает при этом величину построений и создает формы мелодической линейности и их протяженность в зависимости от этой величины. Поскольку линейность мелодии определеннее всего выражена в разного рода завершающих разделах, то по ним наиболее

естественно проследить иерархический рост мелодической линейности в музыкальной форме Стравинского. Схематически форма типа периода завершается линейным ходом приблизительно в 1–2 такта, малая форма типа двух- или трехчастной — отрезком в 2–4 такта, часть цикла — построением около десятка тактов, инструментальный цикл — разделом формы в несколько десятков тактов, форма балета, оперы, мелодрамы — нередко отдельным номером, отдельной самостоятельной музыкальной формой. Примеры: двухтактовое завершение — в начальной теме II части Симфонии в трех движениях, четырехтактовое — в «Выплясывании земли» (трехчастная форма) из «Весны священной», одиннадцатитактовое — в I части «Симфонии псалмов», свыше четырех десятков тактов — в финале Концерта для скрипки, заключение как самостоятельный номер — в первой части балета «Весна священная», в мелодраме «Персефоне», в балете «Орфей», в частях балета «Агон».

Конкретные формы мелодической линейности разрабатываются Стравинским в зависимости от мелодического контекста и протяженности завершения во времени. Для наименьших заключений композитор довольствуется простой гаммой в одном голосе, для более крупных — полимелодической линейностью; если заключение длится несколько десятков тактов, оно наделяется тормозящим движением с сопротивлением. В самой же крупной форме, когда завершение кристаллизуется в виде отдельного номера, непрерывный линейный процесс разворачивается одновременно на двух или нескольких масштабных уровнях: всей формы, отдельного номера, части номера. Последний случай — крупномасштабное, многоуровневое, непрерывное линейное мелодическое развитие — апогей мелодической линейности, достигнутой в XX в. у Стравинского.

Особенно это относится к произведениям неоклассического периода — «Персефоне», «Орфею», «Эдипу».

Остановимся на «Апофеозе Орфея» из балета «Орфей». В партитуре стоит ремарка: «Появляется Аполлон. Он вырывает лиру из рук Орфея и возносит свою песнь к небесам». Музыка финала «Орфея» мерно-спокойна и элегична. Основная мелодия (данная в куплетной форме) сопровождается двумя линейными голосами — басовым (у арфы) и сопрановым (у двух солирующих скрипок).


Помимо того что весь номер является линейно-мелодическим завершением балета, в партиях арфы и скрипок создаются два разных плана развития линейности — наименьший у арфы, с быстрым приходом к местной итоговой гамме (пример 37 а), наибольший у солирующих скрипок, с итоговой гаммой в последнем, третьем куплете формы (от цифры 148 — пример 37 б).

Самую большую масштабность мелодической линейности Стравинский придал в опере-оратории «Царь Эдип». В «Эдипе» два действия, и второе из них, заключительное, подчинено композиционной стратегии поступенной мелодической линии.

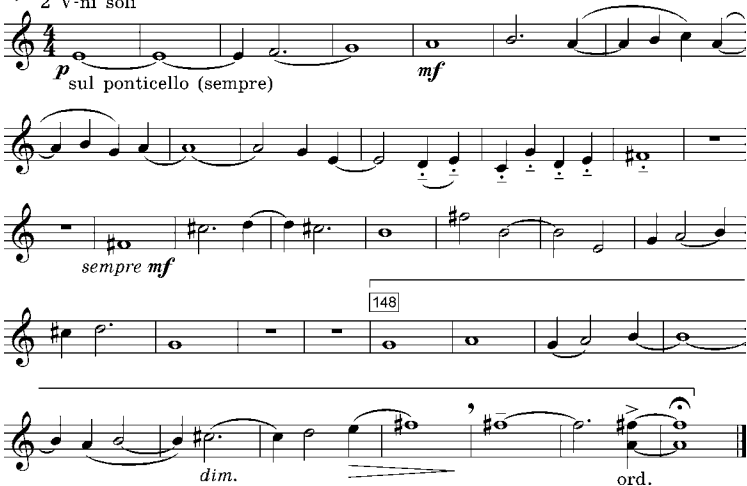
Характер мелодического развития в «Эдипе» скоординирован с его центральной смысловой идеей — фатальной предрешенностью трагедии. Гаммообразные линии, все более набирающие силу на протяжении II действия, становятся символом этой неотвратимости и ощутимым воплощением надвигающейся развязки. В начале и в конце этого трагического пути стоит другой символ — мотив кругообразной мелодической линии, как бы зна-

37 [Lento sostenuto (♩ = 69)]

а) Arpa



б) 2 V-ni soli



менующей собой кольцо судьбы. С него начинается I действие, в него непосредственно вливается итоговая гамма в коде II действия.

Линейно-драматургический процесс II действия таков:

ц. 94, Иокаста — «Не стыдно ли вам, цари» — главный мотив в форме мордента (ц. 96), линейные движения имеют местное значение (ц. 108–110);

ц. 121, Иокаста, Эдип — «Пророчества обманчивы всегда» — мордентный мотив «продвигается» на гаммообразной основе;

ц. 132, хор, Вестник — «Вот он — всеведущий пастух и вестник страшного» — в оркестре появляется быстрый гаммообразный пробег (ц. 134);

ц. 147, Пастух, Эдип — «Лучше б было промолчать» — в оркестр включается медленный поступенный ход, перекликающийся с итоговой гаммой (ц. 151);

ц. 172, Вестник — «Божественной Иокасты я видел мертвый лик!» — оркестровая партия состоит из бурных драматических октавных тират;

ц. 173, хор — «В дом войдя, стала она волосы рвать» — мужской хор поет почти только секундами, складывающимися в волнообразный рисунок, оркестровые гаммы имеют местное значение;

ц. 178, Вестник — то же, что в ц. 172;

ц. 179, хор — «Когда сорвал Эдип засовы, труп Иокасты...» — волнообразный рисунок мелодии в оркестре начинает выпрямляться;

ц. 186, Вестник — развитие материала ц. 172;

ц. 187, хор — «Кровь, черная кровь потекла» — постепенное распрямление секундовых мотивов мужского хора, две медленные встречные гаммы в оркестре, постепенное ускорение гаммы до темпа бушующих драматических тират Вестника;

ц. 196, Вестник — тот же текст — тираты в оркестре соединяются с медленной восходящей гаммой, прообразом итоговой;

ц. 197, хор — «Вот он, вот он, царь Эдип» — мотив «кольца судьбы»;

ц. 198 — «Вот он, вот он, царь ослепший!» — медленная восходящая итоговая гамма в оркестре, 13 т. (см. пример 38);

38 $\text{♩} = 50$

p sub.

(8)

(8)

(8)

ff

ц. 200 — мотив «кольца судьбы», ц. 201 — второй «мотив судьбы» из начала I действия.

Музыкальная теория и практика XX в., создавшая новые концепции по существу всех элементов музыкальной композиции — гармонии, тематизма, ритма, фактуры, темброартикуляции и т. п., выработала столь же новый взгляд и на мелодику. Из двух исторических пониманий мелодики и мелодии — в узком и широком смысле слова — актуальным для XX в. стал широкий смысл. Этот переход от узкого к широкому значению в области мелодики составил аналогию расширению понятий также в сферах гармонии, ритма и др. Одним из признаков трансформации мелодического стал полимелодизм: мелодическое перестало концентрироваться в одной лишь кантиленной мелодии и до отказа насытило собой все многообразные, разнородные пласты фактуры вплоть до образования «панмелодизма» (у Стравинского, Шостаковича, Хиндемита, Берга и других композиторов). В некоторых случаях это привело даже к мелодической избыточности. «Современная музыка, как это ни странно, страдает иногда от перенасыщения мелодиз-

мом», — заметил В. Цытович⁸⁶. У крупнейших же мастеров XX в. примечательным свойством «панмелодизации» стало то, что и в главных и в побочных голосах развернулись такие активные формообразующие процессы, какие не были подмечены в композиторской практике прошлого. Особенно много о качественной новизне мелодического формообразования в XX в. говорит охват линейно-мелодическими силами громадных, невиданных ранее построений (например, целого оперного действия).

С позиций музыкального творчества XX столетия по-новому стали видаться мелодические явления и предыдущих эпох. В перспективе исторического развития европейской музыки более остро воспринимается и мелодический линейнизм XVI—XVII вв. и доклассическая идея мелодии как многоголосия, и полимелодизм И. С. Баха, Брамса, Чайковского, Рахманинова, и теория линейности Курта. Ход развития музыки от нового к новейшему времени привел от понимания одноголосной сущности мелодии к пониманию многоголосной ее сути. Мелодия, выражающая себя не только в одноголосии, но и в многоголосии разных видов, в том числе в полимелодизме, панмелодизме, — принадлежит мелодии в широком смысле слова. Соответственно ее исторические горизонты гораздо шире, чем мелодии в узком смысле. «Бесконечную мелодику» услышал Вагнер в Двадцать восьмой сонате Бетховена. Бесконечной мелодии Вагнера посвятил Курт обширный раздел своей книги «Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане“ Вагнера». «Бесконечной» стали называть музыковеды широкую мелодику Шопена, Чайковского, Малера... Но ведь и вся музыка в каком-то смысле — «бесконечная мелодия».

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. Л., 1969.
2. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 2. М., 1954.
3. Асафьев Б. В. Мелодия // Путеводитель по концертам. 2-е изд. М., 1978.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация. Л., 1971.
5. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.; Л., 1965.
6. Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981.

⁸⁶ Цытович В. Размышления о роли мелодии в современной музыке // Критика и музыковедение. Вып. 2. Л., 1980. С. 56.

7. Денисов Э. О некоторых типах мелодизма в современной музыке // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
8. Дьячкова Л. Мелодика. М., 1985.
9. Зак В. И. О мелодике массовой песни. М., 1979.
10. Корчмар Л. О. Учение о мелодии в XVIII веке // Вопросы теории музыки. Вып. 2. М., 1970.
11. Критика и музыкознание: Сб. статей / Сост. О. Коловский. Л., 1980.
12. Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931.
13. Мазель Л. А. Заметки о мелодике романсов Глинки // Памяти Глинки. М., 1958.
14. Мазель Л. А. О мелодии. М., 1952.
15. Мазель Л. А. Роль «секстовости» в лирической мелодике (о наблюдении Б. В. Асафьева) // Вопросы музыкознания. Т. 2. М., 1956.
16. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М., 1993.
17. Орлова Е. Интонационная теория Б. Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. Л., 1982.
18. Папуш М. К анализу понятия мелодии // Музыкальное искусство и наука. М., 1973. Вып. 2.
19. Рудь И. Д., Цуккерман И. И. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. М., 1974.
20. Степанская Н. Мелодия в условиях инструментального многоголосия: Автореферат канд. дис. Вильнюс, 1985.
21. Тараканов М. Е. Неотложные проблемы // Сов. музыка. 1961. № 10.
22. Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Киев, 1972.
23. Тох Э. Учение о мелодии. М., 1928.
24. Холопов Ю. Н. Мелодия // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976.
25. Холопов Ю. Н. Музикално-теоретичната система на Хайнрих Шенкер // Музикални хоризонти. [София], 1978.
26. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб., 2000.
27. Холопова В. Н. О системе мелодических приемов завершения формы у Стравинского // И. Ф. Стравинский. М., 1973.
28. Христов Д. Теоретические основы мелодики. М., 1980.
29. Цеплитис Л. К. Анализ речевой интонации. Рига, 1974.
30. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.
31. Шишов И. К вопросу об анализе мелодического строения // Музыкальное образование. 1927. № 1–3.
32. Якубов М. Полифонические черты мелодики Прокофьева // От Люлли до наших дней. М., 1967.
33. Dahlhaus C. Musica poetica und musikalische Poesie // Archiv für Musikwissenschaft. 1966. № 2.
34. Hauer J. M. Deutung des Melos. Leipzig; Wien; Zürich, 1923.
35. Hoffmann E. Das Wesen der Melodie. 1. Teil. Berlin, 1924.
36. Janeček K. Melodika. Praha, 1956.
37. Jiraneček J. Asafiewowa teorie intonace, její geneze a význam. Praha, 1967.
38. Mühe H. Musikanalyse. Leipzig, 1978.
39. Schröder H. Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Leipzig, 1902.
40. Szabolcsi B. Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Budapest, 1959.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

РИТМИКА





РИТМИКА

СПЕЦИФИКА РИТМА В МУЗЫКЕ. ОПРЕДЕЛЕНИЯ РИТМА И МЕТРА

Ритм, в отличие от других важнейших элементов музыкального языка — гармонии, мелодики, принадлежит не только музыке, но и другим видам искусств — поэзии, танцу, с которыми музыка некогда находилась в синкретическом единстве, в синтез с которыми она постоянно вступала и вступает, существуя как самостоятельный род искусства. Для поэзии и танца, как и для музыки, ритм составляет один из их родовых признаков. Благодаря «межвидовому» значению ритма в искусстве теория музыкального ритма не только близко соприкасается с теорией ритма стиха и ритма танца, но органически включает в себя теоретические обобщения по смежным видам искусств. И органичность эта тем более велика, что основополагающая для европейской музыки теория ритма — древнегреческая метрика — сложилась в синкретических условиях бытия музыки-поэзии-танца. Межвидовое значение ритма не говорит, однако, ни о его внешней роли по отношению к музыке, ни о его «немзыкальности», ни об отсутствии специфики ритма в музыке. Музыка, как временное искусство, немыслима без ритма. Через ритм она обнаруживает свое кровное родство с поэзией и танцем, свою неполную отделенность от былой синкретической общности с ними. Было бы правомерно говорить, что ритм — это музыкальное начало в поэзии и хореографии. Роль ритма неодинакова в различных национальных культурах, в различных периодах и индивидуальных стилях многовеко-

вой истории музыки. Иногда ритм оказывается на первом плане, как, например, в культурах Африки и Латинской Америки, в других случаях его непосредственная выразительность поглощается выразительностью чистого мелоса, как в некоторых видах русской протяжной песни. Но при любых условиях музыка, развертывающаяся во времени, имеет ту или иную форму ритмической организации. Структурные же формы ритма в музыке различны, разнообразны принципы и системы ритмической организации.

Несмотря на общую природу с ритмом в поэзии и танце, ритм в музыке обладает спецификой, так как он получает свое выражение в сопряжении интонаций, мелодических подъемов-спадов, акцентных напряжений-разряжений, в соотношении гармоний, тембров, компонентов фактуры, в логике мотивно-тематического синтаксиса, в движении и архитектонике формы. Отсюда и общее определение ритма в музыке: *музыкальный ритм — это временная и акцентная сторона мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка.*

Весь временной параметр музыки выявляет себя через категории: ритм, метр, пропорции формы (архитектоника), темп, агогика. Ритм (греч. *ῥυθμός*, от *ῥέω* — теку) как явление чрезвычайно широкого толкования может включать в себя все соотношения временного параметра, быть совокупностью всех временных координаций. Для специфически музыкальной сущности ритма важно присутствие в его составе акцентной стороны, благодаря которой в ритмическом процессе участвуют не только временные единицы, но все мелодико-гармоническое, тембро-артикуляционное, фактурно-громкостное и прочее интонационное наполнение музыки. То есть музыкальный ритм лежит не в плоскости одного лишь временного параметра, а осуществляет свою функцию при условии подключения и других параметров музыки.

Соотношение между названными ритмовременными категориями — время, ритм, метр, темп, агогика — было неодинаковым в разные исторические эпохи, как по их практической роли в музыке, так и по теоретическому истолкованию.

Так, в древнегреческой метрике обобщающим было понятие метра, а под ритмом понимался частный момент — соотношение арсиса («поднятие ноги») и тезиса («опускание ноги») в поэтической стопе. Многие древние восточные учения, связанные с теорией поэтической метрики, также во главу угла ставили метр. И в учении о европейской музыкальной тактовой системе явлению метра уделялось преимущественное внимание. Ритм понимался здесь главным образом в своем узком значении — как соотношение длительностей последовательного ряда звуков, то есть как ритмический рисунок. Шкала темпов приобрела существующий ныне вид также в определенный исторический период — от формирования зрелой тактовой системы в XVII в. До этого, в мензуральной нотации, показателями скорости движения были «пропорции» («*proportio*»), указывавшие величину основной длительности на протяжении раздела произведения. Понятие агогики теоретически разработано было также на материале тактовой системы ритма.

В XX в. соотношение между ритмовременными категориями качественно изменилось. Из-за сильной модификации тактовой системы и появления нетактовых форм музыкального ритма понятие метра утратило былую всеохватность и категория ритма выдвинулась на первый план как более общее и широкое явление. Кроме того, раздвинулись границы того, что в музыкальном произведении может охватываться ритмическими структурами. С одной стороны, в сферу ритмической организации оказались втянутыми агогические моменты, то есть микроуровень музыкального времени. С другой стороны, ритмическая организация распространилась на архитектуру музыкальной формы, включила в себя макроуровень музыкального времени. Благодаря этому для творческой практики XX в. актуальной оказалась проблема организации всего временного параметра как новый аспект теории музыкального ритма⁸⁷.

⁸⁷ С автономией чисто временного аспекта ритма связаны, в частности, такие особенности композиторской практики, как распространение в новой музыке после 1950 г. не тактового, а хронометрического (в секундах) способа нотации.

Учитывая специфику музыки разных исторических эпох, целесообразно придерживаться двояких определений музыкального ритма и метра: широкого и узкого. Понимание ритма в широком смысле слова дано как наше первое и основное его определение. Ритм в узком смысле, как было упомянуто, — это ритмический рисунок. Метр в широком смысле слова — форма организации музыкального ритма, основанная на какой-либо соизмеряющей единице (мере). Метр в узком смысле — конкретная метрическая система ритма. К числу наиболее важных метрических систем, сложившихся в истории европейской музыки, относятся по крайней мере две: древнегреческая метрика и тактовая (тактометрическая) система Нового времени⁸⁸.

При таком понимании метра нетождественными оказываются понятия метра и такта. В античной метрике ячейкой системы был не такт, а стопа. Такт же составляет принадлежность метрической системы европейской профессиональной музыки XVII–XX вв. Не являясь универсальной категорией (как ритм), действующей в определенных исторических и географических рамках, такт в то же время способен запечатлеть и ритмику многих иных систем, сложившихся вне представлений о тактовой черте, — стопную, модалную, народную разных культур и т. п.

Поскольку тактовая структура органически связана с общепринятой в настоящее время нотацией, на которой воспитывается каждый музыкант, то для удобства чтения нот принято переводить в тактовую запись музыку любых исторических эпох. При подобной унификации в области семиографии особенно важно делать различия между исторически несходными типами ритмической организации и правильно понимать функцию тактовой черты, отличая ее действительную метрическую роль от условно-разделительной.

⁸⁸ Автором этих строк дано описание еще одной метрической системы, найденной в русской профессиональной музыке разных эпох и названной *мономерностью*: в поздних церковных распевах (греческом, киевском, болгарском) и в некоторых стилях советской музыки (Д. Шостакович, Г. Уствольская). Обоснование этой метрической формы содержится в кн.: *Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика*. М., 1983. С. 44–45.

ОСНОВНЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ РИТМА

В европейском ритме, как межвидовом явлении, от античности до наших дней сложилось несколько систем организации, имеющих неодинаковое значение для истории и теории ритма в музыке.

Прежде всего это три основные стиховые системы ритма: *квантитативность* (метричность в старом значении термина); *квалитативность* (тоничность в литературоведческом смысле); *силлабичность* (точнее — изо-силлабичность, слогочислительность).

Пограничной между музыкой и поэзией является *система позднесредневековых модусов* (модальная ритмика). Собственно музыкальными системами выступают *мензуральная* (XIII–XVI вв.), *тактометрическая* (классический метр и его позднейшие модификации, метричность в новом значении). Среди новейших форм организации ритма можно выделить прогрессии и серии, значимость которых пока трудно точно определить из-за краткости того исторического отрезка, когда они применялись и разрабатывались, — в основном 50–60-е гг. XX столетия.

Квантитативная система (количественная, метрическая) имела значение для музыки античности, в период синкретического единства музыки — слова — танца. Систему характеризовали следующие особенности. Ритмика имела наименьшую измеряющую единицу — хронос протос (греч. χρόνος πρῶτος — первичное время), или мору (лат. мога — промежуток)⁸⁹. Более крупные длительности складывались из этой наименьшей. Всего в древнегреческой теории ритма насчитывалось пять длительностей:

- ∪ — хронос протос, брахея моносемос,
- — макра дисемос,
- └ — макра трисемос,
- └└ — макра тетрасемос,
- └└└ — макра пентасемос.

Системообразующим свойством квантитативности было то, что ритмические различия в ней создавались соотно-

⁸⁹ Аналогичная наименьшая единица была в других древних культурах: в индийской — матра, в среднеазиатских — никре, накра.

шением долгого и краткого, независимо от ударения⁹⁰. Основным соотношением слогов по долготе было двойное. Сформированные из долгих и кратких слогов музыкально-стиховые стопы были точны по временным соотношениям, как это свойственно танцевальным фигурам, и слабо подвержены агогическим отклонениям⁹¹.

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЕ СТОПЫ

Двусложные

Ямб	—	—
Хорей (трохей)	—	—
Пиррихий	—	—
Спондей	—	—

Трехсложные

Дактиль	—	—	—
Амфибрахий	—	—	—
Анапест	—	—	—
Трибрахий	—	—	—
Молосс	—	—	—
Бакхий	—	—	—
Антибакхий	—	—	—
Амфимакр	—	—	—

Четырехсложные

Хориямб	—	—	—	—
Ионик восходящий	—	—	—	—
Ионик нисходящий	—	—	—	—
Антиспаст	—	—	—	—

⁹⁰ Следует отличать квантитативность (количественность) как автономную систему ритма в языке и художественном творчестве от сопутствующих количественных колебаний звуков в качественной (тонической) системе языка и поэзии. Ритмические различия слогов по долготе и краткости есть и в современных языках, в том числе в русском. Но они непосредственно связаны с ударением: слоги под ударением продолжительнее слогов безударных (см. об этом, например, в работе: *Златоустова Л. В. Фонетическая структура слова в потоке речи. Казань, 1962*). Квантитативная система означает самостоятельность образования долгих и кратких длительностей, вне зависимости от характера и расположения акцентов.

⁹¹ М. Г. Харлап, отметивший в своих работах это качество, называет античную квантитативность «времяизмеряющей», в отличие от тактометричности, которая обладает значительной агогической свободой и поэтому не измеряет время точно (см.: *Харлап М. Г. Ритмика Бетховена // Бетховен. М., 1971*).

Эпитрит	{	1-й	У	—	—	—
		2-й	—	У	—	—
		3-й	—	—	У	—
		4-й	—	—	—	У
Пеон	{	1-й	—	У	У	У
		2-й	У	—	У	У
		3-й	У	У	—	У
		4-й	У	У	У	—

Пятисложная

Дохмий	У	—	—	У	—
<i>Диподии (объединения стоп по две)</i>					
Диямб	У	—	—	У	—
Дихорей	—	У	—	—	У
Дианапест	У	У	—	У	У —

*Логэды (составные смешанные метры
из дактилей и хореев)*

Адонический стих	—	У	—	У																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																			
------------------	---	---	---	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

В последующие периоды истории музыки квантитативность сказалась в формировании ритмических модулов (некоторые модусы повторяют древнегреческие стопы), в сохранении ряда античных стоп как ритмических рисунков. Для музыки Нового времени квантитативность стала одним из принципов ритмизации стиха. Например, в начале XIX в. в русской музыкальной культуре предметом внимания ученых и художников была мысль о наличии долго-кратких слогов в русском языке и в связи с этим о правомерности квантитативной просодии. Приблизительно с середины века прочно укрепились представления о тоническом принципе русской словесности. Изменившиеся в связи с этим представления о характере русского стиха можно видеть в различной ритмизации слов в русских романсах на одни и те же тексты. Яркая пара примеров — «Слышу ли голос твой» (слова Лермонтова) у Даргомыжского и Балакирева: в первом случае музыкальная ритмизация квантитативна (пример 39 а), во втором — квалитативна (пример 39 б).



Квалитативная система — целиком стиховая, словесная; она оставляет лишь возможность аналогий с музыкальным тактом и тактовыми ритмическими рисунками. Квалитативность содержит ритмические различия по принципу не долгого—краткого, а сильного—слабого, с экспираторным (громкостным, «силовым») способом акцентирования.

Стопы квалитативного типа стали удобной моделью для сравнений с ними и определения с их помощью разного рода музыкальных ритмообразований. В советском музыкознании систематизацию видов тактовых рисунков по образцу стоп тонического стиха сделал В. А. Цуккерман, определив также и их выразительное значение⁹². Однако между тактовыми ритмическими фигурами и стопными формулами правомерна лишь аналогия, поскольку тактовость и стопность принадлежат разным системам ритмической организации. Вот одно из характерных системных различий: в то время как стопа устойчива, неперемenna на протяжении формы или ее раздела, ритмическая фигура такта многократно переменна, например, может начинаться как хорей, заканчиваться как ямб или анапест.

Помимо того что ритмическая основа всякого стиха может расцениваться как заключенное в нем музыкальное начало, в тоническом стихе есть элемент, имеющий в музыке функциональное ритмическое значение, — это чередование ударных и безударных окончаний, называемое *правилом альтернанса*. В музыкальной ритмике ему отвечает чередование устоев и неустоев в конце

⁹² См.: Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 152–181.

синтаксических построений. Композиторы, обращавшиеся к стиху с альтернирующими рифмами, обычно воспроизводили в музыке мерный строй стиховых окончаний. Один из типичных примеров — песня «В цветах белоснежных лилий» («Ich will meine Seele tauchen») Р. Шумана из цикла «Любовь поэта» на слова Г. Гейне. Песня основана на двух строфах лирического стихотворения, четырехсложниках с перекрестной рифмовкой AbAb⁹³.

В шумановском прочтении стихотворения бережно соблюдены все чередования рифм с их парностью неустоя—устоя, которые, как в родной стихии, воплотились в вокальной мелодии в виде стройной череды песенных двутактов, также с неустоями—устоями в ритмических кадансах (сравним такты 2 и 4, 6 и 8, 10 и 12, 14 и 16 в примере 40).

40 *Leise*



Ich will mei-ne See - le tau - chen in den Kelch der Li - lie hin -
ein, die Li - lie soll klin - gend hau - chen ein Lied von der Lieb - sten
mein. Das Lied soll schau - ern und be - ben wie der Kuss von ih - rem
Mund, den sie mir einst ge - ge - ben in wun - der - bar sü - sser Stund.

Метрическая структура качественного стиха должна приниматься во внимание в вокальной литературе для установления характера его музыкальной ритмизации. Как правило, в целях музыкального разнообразия композиторы избегают «ритмического унисона» с равномерным метрическим рядом слогов, стремясь создать «встреч-

⁹³ В стиховедении принято обозначать строчной буквой мужские окончания, или клаузулы (a, b...), прописной — женские (A, B...), прописной со штрихом — дактилические (A', B'...).

ный ритм» (по выражению Е. А. Ручьевской)⁹⁴. Точное следование стиховой метроритмике встречается весьма редко и не в самых известных романсах композиторов (пример из Глинки — «Если встречу с тобой», на слова А. Кольцова, с равномерной последовательностью четвертных нот в размере $\frac{3}{4}$).

Словесный текст квалитативного принципа служит объектом внимания также и с точки зрения соблюдения правила просодии, то есть сохранения верного ударения в слове при введении его в музыкальное произведение. В некоторых композиторских школах правильность просодии рассматривалась как одно из центральных, основополагающих правил при сочинении вокальной музыки. К таким школам принадлежала «Могучая кучка», в эстетике которой первичность слова в музыке с текстом была одним из проявлений реализма как творческого метода.

Силлабическая система (слогочислительная), основанная на счете слогов, на равенстве числа слогов (изосиллабизм), является также целиком стиховой. Поэтому главное значение ее для музыки — быть ритмической основой стиха в вокальных произведениях. В частности, словесный текст составляет одну из опор синтетических музыкально-стиховых форм позднего средневековья и Ренессанса: французского рондо XIII–XV вв., формы бармейстерзингеров, трубадуров, труверов, миннезингеров и других. Стихи здесь не всюду силлабичны и изосиллабичны, но там, где они подчинены этому принципу, они определяют форму целого количеством слогов в строке.

Помимо этого силлабическая система получила и чисто музыкальное преломление, независимое от слова. Ведь равенство количеств звуков, как и количеств слогов, образует своего рода временную организацию, которая может стать основой какой-либо ритмической структуры, не подчиняющейся тактовой системе. Именно такая нетактовая ритмическая форма обнаруживается среди композиционных приемов музыки XX в., особенно после 1950 г. Одним из импульсов к развитию музыкальной силлабики стала серийная и сериальная техника, с необходимостью счета

⁹⁴ Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерной вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX в. М.; Л., 1966.

в ней звуков серии. Пример сочинения, в котором развертывание формы во времени основано на планомерном увеличении количества звуков в каждом четном разделе (3, 5, 7, 9, 11 звуков) — «Серенада» для кларнета, скрипки, контрабаса, ударных и фортепиано А. Шнитке, первая часть⁹⁵.

Модальная ритмика, или *система ритмических модусов*, действовала в XII–XIII вв., в основном в школах Нотр-Дам и Монпелье. Она представляла собой свод обязательных ритмических формул, придерживаться которых обязан был каждый автор, поэт-композитор.

Общая система шести ритмических модусов такова:

1-й модус	
2-й модус	
3-й модус	
4-й модус	
5-й модус	
6-й модус	

(считался
неупотребительным)

Все модусы объединялись как бы шестидольным размером с разным ритмическим заполнением.

Ячейками модального ритма, аналогичными античным стопам, были ордо (лат. *ordo* — ряд, порядок). Одинарные ордо были аналогичны неповторяемой стопе, или моноподии, двойные — удвоенной стопе, диподии, тройные — триподии и т. д., например:

первый модус

одинарное ордо	
двойное ордо	
тройное ордо	
четверное ордо	

⁹⁵ Подробнее о музыкальной силлабике см. в кн.: Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика.

Модусы, подобно античным стопам, наделялись определенным этосом. Первый модус (тождествен квантитативному хорею) выражал живость, бойкость, веселое настроение. Второй модус (античный ямб), напротив, — настроения скорби, печали. Третий модус, наиболее распространенный (в частности, главный ритм школы Нотр-Дам) и не совпадающий с античными стопами, сочетал этосные свойства двух предыдущих — живость с подавленностью. Четвертый был вариантом третьего. Пятый (спондей) обладал торжественным характером, использовался в теноре. Шестой (трибрахий) на практике представлял «цветистый контрапункт» к ритмически более самостоятельным голосам. Модальные стопы допускали их ритмическую «разрисовку», орнаментирование основного рисунка.

Пример 41 — модальная ритмика в начале трехголосного органума «Alleluia Nativitatis» Перотина, в третьем модусе.

41

Triplum

Duplum

Cantus

Al -

Мензуральная система (от лат. *mensura* — мера) — система музыкальных нотных длительностей, существовавшая в Западной Европе с XIII по XVI в., до утверждения тактовой системы. Была вызвана развитием многоголосия, необходимостью координировать ритмические соотношения голосов, отошедшие от единообразия модусов; выполняла роль теории многоголосия до появления учения о контрапункте.

Мензуральная ритмика в определенной степени была связана с модальными принципами. Регулирующей мерой мензуральных ритмообразований был шестидольник. Его двудольные и трехдольные группировки, сопоставляемые последовательно и одновременно, были типичнейшими

формулами эпохи, «визитной карточкой» позднесредневекового и ренессансного ритма.

От XIII к XVI в. мензуральная система эволюционировала, и общей ее особенностью стало равноправие делений длительностей на два и на три. Первоначально нормой была только троичность, в теологических представлениях отвечавшая троичности бога, трем добродетелям — вера, надежда, любовь, трем родам инструментов — ударные, струнные, духовые. Поэтому деление на три считалось совершенным (перфектным) и охранялось специальной буллой папы. Двоичное деление выдвигалось самой музыкальной практикой и постепенно завоевывало все большее «пространство» в музыке, теорией же рассматривалось как несовершенное (имперфектное).

Систематика основных мензуральных длительностей такова:

Максима (дуплекс лонга)	■	□
Лонга	■	□
Бревис	■	□
Семибревис	◆	◇
Минима		◇
Семиминима		◆
Фуза		◆
Семифуза		◆

Для различия троичного и двоичного деления применялись и словесные обозначения (*perfectus*, *imperfectus*, *major*, *minor*), и графические знаки (круг, полукружие, с точкой внутри или без нее). Наиболее употребительными указателями были следующие:

Деление лонги на три бревиса — *modus minor*⁹⁶, *perfectum*, 3;

Деление лонги на два бревиса — *modus minor*, *imperfectum*, 2;

Деление бревиса на три семибревиса — *tempus perfectum*, O;

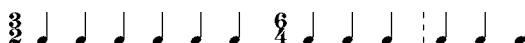
Деление бревиса на два семибревиса — *tempus imperfectum*, C;

⁹⁶ *Modus minor* здесь означает отношение бревисов к лонге в отличие от *modus major* — отношения лонг к максиме.

Деление семибровеса на три минимы — *prolatio major*,
 ○, ☾;

Деление семибровеса на две минимы — *prolatio minor*,
 ○, ☾.

К числу характерных мензуральных ритмов относятся следующие варианты шестидольника (записаны в современном тактовом выражении), которые применялись в последовательности и в одновременности:



Группировка шести долей по три и по две отражает двухосновность ритмических пропорций мензуральной системы и характерную пропорцию гемиолы, или сесквипальтеры, порождаемую этой двухосновностью.

Приведем два отрывка из мессы «Вооруженный человек» И. Окегема, в первом из которых (начало «Agnus Dei» — пример 42 а) по вертикали сочетаются ритмические фигуры на $\frac{3}{2}$ и $\frac{6}{4}$, во втором (из «Gloria» — пример 42 б) — на $\frac{6}{2}$ и $\frac{3}{1}$:

42

а) S., M-s.

б)

Мензуральная система знала периоды чрезвычайной усложненности ритмики, крайней изысканности пропорций длительностей в их сочетании и по горизонтали, и по вертикали. Таким был период маньеризма конца XIV — начала XV в. Пример изощреннейшей полиритмии маньеристского стиля — «Sumite carissimi» Магистра Цахариаса (пример 43).

43



Тактометрическая, или тактовая система — важнейшая из систем ритмической организации в музыке. Название «tactus» первоначально обозначало видимый или даже слышимый удар руки или ноги дирижера, прикосновение к пульту и предполагало двукратность движения: вверх-вниз или вниз-вверх.

Такт — это отрезок музыкального времени от одной ударной доли до другой, ограниченный тактовыми чертами, равномерно разделяемый на доли: 2–3 в простом такте, 4, 6, 9, 12 — в сложном, 5, 7, 11 и т. д. — в смешанном такте.

В качестве очень редкого случая в музыке встречается и однодольный такт. Пример — одно из построений в Пятой сонате А. Скрябина в размере $1/2$.

Метр в тактовой ритмической системе — это организация ритма, опирающаяся на равномерное чередование временных тактовых отрезков, равномерную последовательность долей такта и различие между ударными и безударными долями.

В тактометрической системе складывается иерархия пульсирующих движений — тактами, долями тактов, группировками тактов (так называемыми тактами высшего порядка).

Различие сильных и слабых долей создается всеми музыкальными средствами — гармонией, мелодикой, соотношением длительностей, фактурой, громкостью, тембром, регистром и т. д.

Метр, тактовая пульсация как единообразная система временного счета находится в постоянном противоречии с фразировкой, артикуляцией, мотивной структурой, включающей ладо-гармоническую, линейную стороны, ритмический и фактурный рисунок, и это противоречие является нормой в музыке XVII–XX вв.

Свойством тактовой системы XVII–XX вв. является также принципиальная агогичность временных соотношений: в исполнении равные по записи длительности могут увеличиваться или уменьшаться по реальной временной протяженности в несколько раз⁹⁷.



Тактометрическая система имеет две основные качественные разновидности: строгий классический метр XVII–XIX вв. и свободный метр XX в. В строгом метре такт неизменен, в свободном он переменный (такт регулярно переменный и свободно переменный, с переменным «числителем» и переменным «знаменателем»; дополняется явлением полиметрии).

Наряду с основными двумя разновидностями можно указать еще на одну раннюю тактовую форму — *тактометрическую систему без фиксированных тактовых черт*. Эта форма была присуща, в частности, русскому канту и хоровому концерту барокко. Внешней примечательной чертой было то, что тактовый размер указывался при ключе, но тактовая черта при записи отдельных вокальных партий не выставлялась. При позднейших сведениях голосов в партитуру оказывалось, что тактовая черта часто не несла своей метрически-акцентной функции, а была лишь разделительным знаком. В этом состояла особенность данной системы как ранней тактовой формы⁹⁸.

Теория такта в XX в. пополнилась нетрадиционной разновидностью — понятием *неравнодольный такт*.

⁹⁷ См. об этом: Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики. М., 1965 // Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С. 21.

⁹⁸ Более подробно об этом см.: Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика.

Пришло оно из Болгарии, где в таких тактах стали записывать образцы народных песен и танцев⁹⁹. В неравнодольном такте одна доля длиннее другой в полтора раза и записывается как нота с точкой («хромающий» ритм). Например, в песнях «Снощи е Янко», «Чубричанче ле» метр представляет собой пятидольник с удлинённой центральной длительностью: $^{11}_{16}$  (темп  = 300). Для адекватной звучанию нотной записи подобных смешанных тактов болгарскими музыковедами предлагаются даже числа с дробями, например, вместо $^{5}_{16}$, $^{7}_{16}$ — обозначения:

$$2\frac{1}{2}/8, 3\frac{1}{2}/8.$$

Специфические черты тактовой системы, в отличие от других систем ритма, в частности стопной, охарактеризованы М. Г. Харлапом в специальной работе «Тактовая система музыкальной ритмики»¹⁰⁰. Среди наиболее важных свойств им отмечены: принципиальная агогичность (отсутствие постоянного темпа, определяющего реальную длительность нот, всевозможные *accelerando* и *rallentando*, множество не указываемых в нотах темповых модификаций и агогических оттенков); принцип деления такта на равные (или условно равные) доли, в отличие от сложения ритмоструктур из мор и стоп в квантитативной системе; многообразие ритмических рисунков тактов, в противоположность однотипности ритмоформул в стопной системе; непрерывность музыкальной ткани, в отличие от расчленённости в танце, поэзии, хорале¹⁰¹. «Вопреки распространённым взглядам, — пишет автор, — такт не есть свойство музыки вообще, не есть автоматическое следствие наличия ударений, а свойствен лишь определенной ступени развития музыки, той ступени, на которой она, собственно говоря, и становится самостоятельным искусством, на которой появляется

⁹⁹ «Неравнодольный» ритм или такт — наиболее близкий перевод болгарского выражения «неравноделни ритми» от слова «дел», обозначающего часть (в болгарском термине имеются в виду неравные по продолжительности части смешанного такта). См.: Стоин В. Българската народна музика. София, 1956. С. 13, 19.

¹⁰⁰ В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978.

¹⁰¹ Там же. С. 52, 69, 73, 99–100.

не связанная ни с текстом, ни с танцем инструментальная музыка»¹⁰².

Новые, *нетактовые формы организации ритма* появились в XX в., наряду со свободным тактовым метром. К числу новейших форм относятся, в частности, *ритмические прогрессии и серии*, основанные на принципе временной нерегулярности, аperiodичности, в противоположность принципам тактометричности. Речь о них будет идти в разделах о ритмоформулах и ритмическом формообразовании.

ПРИНЦИПЫ КЛАССИФИКАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО РИТМА

Из существующих принципов классификации ритмических явлений выделим три важнейших, коренящихся в природных свойствах ритма: 1) *ритмические пропорции*, 2) *регулярность–нерегулярность*, 3) *акцентность–безакцентность*. Прибавим к ним дополнительный принцип, существенный для отдельных, специфических жанровых и стилевых условий, — *динамического или статического ритма*.

1. Учение о *ритмических пропорциях* сложилось в древнегреческой теории музыки, где были определены следующие роды соотношений: а) равный (дактилический) 1 : 1, б) двойной (ямбический) 1 : 2, в) полуторный (пеонический род, соотношение гемиолы, или сесквигальтеры¹⁰³) 2 : 3, г) соотношение эпитрита (сесквигальтеры) 3 : 4, д) соотношение дохмия 3 : 5. Последние два имели меньшее значение. Названия, как видим, давались по наименованию стоп, по соотношениям внутри них между арсисом и тезисом, между составными частями стопы.

Мензуральная система исходила из понятия перфектности (деление на три) и имперфектности (деление на два), результатом взаимодействия которых была полуторная пропорция (гемиола, сесквигальтера). По существу, мензуральная система и была учением о пропорциях

¹⁰² Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. С. 103.

¹⁰³ Гемиола (греч. ἡμιόλιος), сесквигальтера (лат. sesquialtera) — синонимы, обозначающие полуторность соотношений.

длительностей и могла бы именоваться «пропорциональной системой».

В тактовой системе с самого начала ее формирования (от XVII в.) утвердился принцип бинарности, который распространялся на соотношения длительностей: целая равна двум половинным, половинная — двум четвертным и т. д. Бинарность пропорций длительностей не распространялась, однако, на структуру тактов, где трехдольность была сравнительно равноправной с двух- и четырехдольностью. Развившиеся в противовес господствующей бинарности триоли, квинтоли, новемоли (особенно в XIX в.) как противоречащие всеобщему принципу получили название «особых видов ритмического деления».

На рубеже XIX–XX вв. замена делений длительностей на два делением на три оказалась настолько распространенной, что чистая бинарность стала утрачивать свою силу. Например, у А. Скрябина, С. Рахманинова, Н. Метнера триольность (а это одно из проявлений тернарности) наряду с обычной бинарностью заняла столь видное место, что по отношению к стилям этих композиторов стало возможно говорить о двухосновности пропорций длительностей, о сочетании бинарности с тернарностью и как следствии — о возникновении гемиольной пропорции. Аналогичное развитие ритма шло и в западноевропейской музыке. Так, в сложившемся в начале XX столетия стиле А. Веберна деления длительностей на два и на три оказались совершенно равноправными и в этом отношении сравнимыми с пропорциями мензуральной системы.

Достижение все большего многообразия ритмических пропорций составило одну из тенденций музыкального ритма XX в. В новой музыке после 1950 г. выявились следующие особенности. Во-первых, многообразие пропорций достигло уровня вседелимости временной единицы, то есть любая длительность (например, доля такта) стала делиться на произвольное количество частей — на 2, 3, 4, 5, 7, 9 и т. д. Во-вторых, появились скользкие неопределенные деления благодаря использованию приема *accelerando* или *rallentando* в последовании ритмического ряда звуков. В-третьих, вседелимость временной единицы перешла в свою диалектическую противополож-

ность — в ритм с нефиксированными длительностями, с отсутствием точных обозначений временных величин.

2. *Регулярность–нерегулярность* позволяет всевозможные ритмические средства подразделять по качеству симметрии–асимметрии, «консонантности»–«диссонантности»¹⁰⁴.

Сопоставим регулярные и нерегулярные ритмообразования из числа наиболее распространенных.

<i>Элементы регулярности</i>	<i>Элементы нерегулярности</i>
равное и двойное соотношение	полуторное соотношение, соотношения 3 : 4, 3 : 5;
остинатные и равномерные ритмические рисунки	переменные ритмические рисунки;
неизменная стопа	переменная стопа;
неизменный такт	переменный такт;
простой, сложный такт	смешанный такт;
согласование мотива с тактом	противоречие мотива с тактом;
многоплановая регулярность ритма	полиметрия;
квадратность тактовых группировок	неквадратность тактовых группировок.

По тем же признакам могут быть классифицированы не только отдельные ритмоэлементы, но и стилистические типы ритма, в зависимости от преобладания элементов регулярности или нерегулярности. Так, к *типу нерегулярной ритмики* принадлежит во многом древнегреческая

¹⁰⁴ Понятие симметрии в теории музыкального ритма имеет два противоположных значения: симметрия периодическая и зеркальная. Основным видом (и логически, и исторически) является периодическая симметрия, так как она воплощает временную мерность, взаимотождественность отрезков времени (а взаимотождество и есть определяющий признак симметрии). Зеркальность в разряд симметричных явлений попадает по аналогии со зрительно-пространственным подобием левой и правой сторон.

Во временном отношении зеркально-симметричные ритмы чаще всего бывают лишены периодичности, то есть собственно временной симметрии. По существу это асимметричные формулы, и ради этого качества они создаются. Во избежание противоположных толкований явлений ритмической симметрии и асимметрии целесообразно пользоваться другой парой терминов — регулярность и нерегулярность. Слово «симметрия» по отношению к ритму в данной работе должно пониматься как «периодическая симметрия». Свое второе значение этот термин принимает лишь при пояснении «зеркальная симметрия».

ритмика, поскольку она содержит в числе основных пеонический род пропорций, а также содержит пропорции эпитрита и дохмия, большую группу логоздов, систему метабличности (переменности) стоп и иррациональные ритмические соотношения. К тому же типу относится мензуральная ритмика с ее двухвариантностью делений длительностей на всех временных уровнях, некоторые виды средневековой восточной ритмики (турецкая и индийская XIII в.), большинство ритмических стилей профессиональной музыки XX в. К типу *регулярной ритмики* принадлежит модальная система, строгий классический тактовый метр. Решающим фактором различия регулярной и нерегулярной ритмики как стилистических типов следует считать неизменность или переменность стопы, такта или подобной им меры ритма.

«Регулярность» или «нерегулярность» как определение стилистического типа ритмики не означает стопроцентного присутствия одних лишь явлений регулярности или нерегулярности. В музыке любого стиля непременно имеются ритмообразования и регулярного, и нерегулярного характера, между которыми происходит активное взаимодействие. Различна, однако, их функция в целом, господствующее, подчиненное или сравнительно равноправное положение. В типе регулярной ритмики элементы регулярности доминируют, нерегулярные подчинены, а в типе нерегулярной ритмики, наоборот, преобладают элементы нерегулярности.

Взаимодействие, борьба элементов регулярности (ритмических «консонансов») с элементами нерегулярности (ритмическими «диссонансами») — один из важнейших факторов музыкальной выразительности и формообразования, благодаря которому в произведении возникают моменты напряжения и разрешения, создается динамический ток в музыкальной форме.

Сравним два примера, из которых первый — фортепианная Токката С. Прокофьева — принадлежит типу регулярной ритмики, второй — Пьеса № 3 для кларнета соло И. Стравинского — типу нерегулярной ритмики. Приведем восемь тактов темы Токкаты в примере 44.

В теме из Токкаты Прокофьева налицо, прежде всего, определяющий для тактовой системы признак рит-

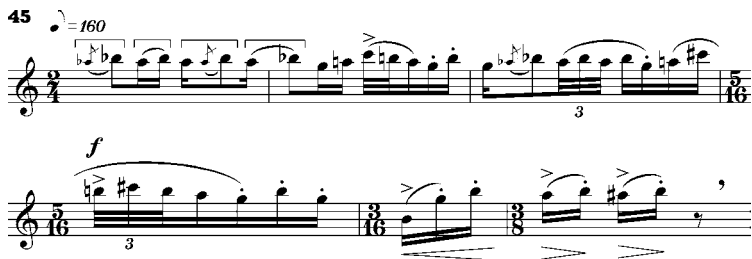
44 Allegro marcato



мической регулярности — неизменность такта (тактовый размер $2/4$ не меняется ни разу на протяжении всей пьесы). Другие проявления ритмической регулярности таковы: равное и двойное (вообще бинарное и квадратное) соотношение длительностей, равномерные ритмические рисунки (и в главном, и в аккомпанирующем голосе), оstinatное повторение этих рисунков, простой такт ($2/4$), согласование мотива с тактом, многоплановая регулярность ритма (в приведенном восьмитактовом отрывке — шесть планов регулярности: пульсация шестнадцатых, восьмых, полутактов, тактов, двутактов и четырехтактов), квадратность тактовых группировок. Нерегулярность представлена здесь лишь некоторой переменностью ритмического рисунка в аккомпанирующем голосе, когда то сокращается, то увеличивается протяженность ячеек ритма — 2, 2, 2, 1, 2, 2, 3, 2 восьмых — и в то же время изменяется фразовое соотношение с верхним голосом — от перекрестной фразировки вначале к согласованию фраз в продолжении (см. скобки в примере 44). Таким образом, подавляющее большинство ритмических элементов в прокофьевском примере, начиная с решающего —

неизменного такта, принадлежит принципу регулярности, благодаря чему и стилистический тип ритма определяется как регулярный.

Из Пьесы № 3 для кларнета соло Стравинского возьмем первые шесть тактов (пример 45).

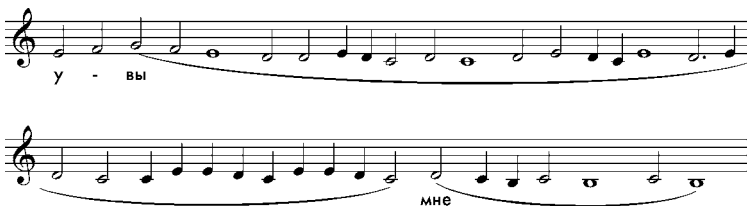


Переменность размера, причем с двукратной сменой «знаменателя», доли такта (четвертная–шестнадцатая–восьмая) решает вопрос о принадлежности ритмического стиля к типу нерегулярности. Тактовая переменность здесь не эпизодична, а органична, лежит в основе ритмического строения пьесы. Другие элементы нерегулярности таковы: переменность ритмического рисунка от такта к такту, использование смешанного такта наравне с простыми и сложными, использование синкопы как одного из видов противоречия мотива с тактом, неквадратность тактовых группировок. В пьесе важны и специфические приемы ритмической техники Стравинского, создающие нерегулярность, — временное и акцентное варьирование мотивов и фраз. В приведенном примере они очевидны уже в тактах 1–2, при варьировании двузвучия ля-бемоль — си-бемоль (см. скобки). На долю регулярности приходится лишь преобладающее равное и двойное соотношение длительностей, подобие некоторых ритмических фигур, ограниченный выбор длительностей (главным образом восьмые и шестнадцатые), наличие единой наименьшей соизмеряющей ритмической единицы (шестнадцатой). Таким образом, в примере из Стравинского в противоположность примеру из Прокофьева подавляющее большинство ритмических элементов отвечает принципу нерегулярности, чем и определяется общий стилистический тип.

3. Пара понятий *акцентность*–«*безакцентность*» показательна как критерий жанровых и стилевых отличий. «Безакцентность» — понятие условное, так как «без акцентов нет ритма» (Б. Теплов), и говорит лишь о малой силе, внешней невыявленности акцента¹⁰⁵. В теории поэзии эта терминологическая пара помогает различать две важнейшие системы — квантитативную (долготную, «безакцентную») и квалитативную (акцентную). В музыке акцентность и «безакцентность» достаточно ясно обнажают жанровые корни ритма — вокально-голосовой и танцевально-моторный, в связи с чем ритм грегорианского пения на его поздней стадии, ритм большого знаменного распева, знаменных фитных мелодий, некоторых видов русской протяжной песни — «безакцентный», ритм народных танцев и их преломлений в профессиональной музыке, ритм венско-классического стиля, «виталистских» стилей XX в. (Стравинский, Прокофьев, Барток) — акцентный.

Пример 46 — «безакцентный» ритм в фитном распеве¹⁰⁶ в одном из песнопений Триоди.

46



Пример 47 — акцентный ритм в теме из третьей части «Шехеразады» Н. Римского-Корсакова, в которой отражен один из кавказских народных танцевальных ритмов (акценты здесь метрические и эпизодические).

Разобранные принципы: регулярность и нерегулярность, акцентность и безакцентность — дают основания

¹⁰⁵ Н. Ф. Тифтикиди предложил термин-синоним «атоничный». См.: *Тифтикиди Н. Ф. Система ритма и темпа домбровой музыки Западно-Казахстана: Канд. дис. б. м., 1977.*

¹⁰⁶ Фитный распев — украшающая мелодическая вставка, условно обозначавшаяся буквой 0.

47 ♩. = 63

Cl. (B) *ppp grazioso*

Tamb. *ppp*

pp

pizz.

ppp

для классификации явлений ритма и при их взаимодействии друг с другом. В результате возникают понятия четырех типов ритма: регулярно-акцентного, нерегулярно-акцентного, регулярно-«безакцентного» и нерегулярно-«безакцентного». Этого рода классификация дана в моей книге «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века» (М., 1971) и следующим образом охватывает композиторские стили: регулярно-акцентный тип — у Прокофьева, нерегулярно-акцентный — у Стравинского, регулярно-«безакцентный» — отчасти у К. Дебюсси, нерегулярно-«безакцентный» — отчасти у Д. Шостаковича.

На принципе контраста акцентности и безакцентности, или ударности и безударности, в специфическом их

понимании построил особый метод ритмического анализа Ю. Г. Кон, применив его к финалу «Весны священной» Стравинского¹⁰⁷. Под ударностью он понимает взятие аккорда, под безударностью — паузу. Прибегая к математической двоичной системе, Кон обозначает ударный момент «1», безударный — «0» и отображает в таблицах всю ритмическую последовательность «Великой священной пляски». Тот слой ритма Стравинского, который охватывается предложенным методом, — это сгущения и разрежения плотности аккордов и звуковой массы вообще на протяжении музыкальной формы. Результат анализа уже не относится к области акцентности в ее основном значении.

Дополнительный принцип классификации, выдвинутый музыкальной практикой XX в., — противопоставление *динамического и статического ритма*. Понятие статического ритма возникло в связи с творчеством европейских композиторов в основном 60-х гг. Статический ритм появляется в условиях особой, очень специфической фактуры и драматургии. Фактура эта — сверхмногоголосие, насчитывающее несколько десятков оркестровых партий в одновременности, драматургия — так называемая «статическая драматургия», «драматургия потока», с очень малозаметными изменениями в процессе движения формы. Статический ритм возникает оттого, что в огромной фактурной массе не выделяются какие-либо временные вехи, которые стали бы точкой отсчета и обозначили бы темпоритмическую пульсацию. Из-за отсутствия таких вех реально не возникает ни такт, ни темп, звуковая масса как бы повисает в воздухе, не обнаруживая никакой динамики движения вперед. Исчезновение пульсации какими-либо метрическими и темповыми единицами и означает статику ритма. Примеры статического ритма находим в «Пьесе № 1 для оркестра» З. Краузе, «Атмосферах» Д. Лигети, «Клепсидре I» А. Виеру, Второй симфонии Лютославского. За вычетом этого специфического пласта европейской музыки 60-х гг. «обычная» ритмика музыки XX в. представляет собой «динамический ритм».

¹⁰⁷ См.: Кон Ю. Заметки о ритме в «Великой священной пляске» из «Весны священной» Стравинского // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.

СРЕДСТВА И ПРИЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО РИТМА

Обзор средств и приемов ритма в музыке будем вести от простейших к более сложным и от исторически более ранних к более поздним.

Самые элементарные средства ритма — *длительности и акценты*.

О длительностях уже неоднократно шла речь в связи с ритмовременными пропорциями и темпо-агогическими колебаниями в тактовой системе.

В вокальной музыке возникает еще один вид длительностей, которым наделяется каждый слог словесного текста в зависимости от продолжительности его звучания в напеве. Длительности слогов в мелодии особенно существенны для теории фольклора (и музыкального, и словесного). У фольклористов есть специальное понятие — «слогонота», означающее продолжительность какого-либо слога в песне¹⁰⁸.

Например, в народной песне «Отдавали молодую» (из сборника «50 песен русского народа для голоса с фортепиано» А. К. Лядова. СПб, 1903) длительность «слогонот» в запеве равна в основном восьмым, в концовках фраз — четвертным, а в припеве, последовательно в каждом такте, — четвертной, четвертной с точкой, восьмой и четвертной (пример 48).

Акцент — необходимый элемент музыкального ритма, необходимое условие восприятия музыкально-ритмического процесса. Сущность акцента как специфиче-

48 Умеренно

От - да - ва - ли мо - ло - ду во чу - жу - ю сто - ро - ну,

Ритм слогонот

Ой, ка - ли - на, ой, ма - ли - на.

¹⁰⁸ Термин введен А. В. Рудневой: Руднева А. В. Ритмика стиха и напева в русской народной песне // Изв. Ин-та музыки Болгарской АН. Т. 13. София, 1969.

ски музыкального явления состоит в том, что он создается всеми элементами и средствами музыкального языка — интонацией (интонационное напряжение), мелодикой (подъемы и спады мелодической линии), гармонией (смены гармоний, функциональное наполнение и фони́ческая краска гармоний), ритмическим рисунком (более крупные длительности, иногда заполняемые активным дроблением), фактурой (плотный аккорд, глубокий бас), тембром (смены тембра, более интенсивные тембровые комплексы), словесным текстом (слоги текста, ударные слоги), агогикой (небольшое замедление в зоне акцентируемого звука), громкостной динамикой (усиление громкости).

Как видим, громкостной (экспираторный) акцент вовсе не является основным в сложном комплексе акцентных средств, как правило, он выступает внешним выразителем внутренних ресурсов акцента.

Рассмотрим в примере 49 состав акцентов в отрывке из первой части Шестой сонаты Прокофьева.



Самые важные акценты здесь — метрические на сильных долях и эпизодические на второй доле. Средства создания акцента на сильной доле такта 1: мелодическая вершина, вступление тонической гармонии, сравнительно крупная длительность, полный аккорд (трезвучие) с глубоким басом, громкостное усиление при общей звучности fortissimo. Акцентные средства на второй доле такта: мелодическая вершина, смена гармонии (тритоновая ступень в басу), фони́ческая напряженность диссонанса, более крупная длительность в басу и ее заполнение активным ритмическим дроблением в главном голосе, громкостное усиление при общем fortissimo.

Тот факт, что акцент в музыке не создается только громкостной динамикой, а наполняется всеми внутренними

средствами музыки, говорит о специфике музыкального ритма, о его отличии от ритма в стихе и танце¹⁰⁹.

Примечательна одна особенность понимания музыкального акцента, связанная с этимологией слова и сохранившаяся в течение веков в европейской практике, — предпочтение в акценте не громкостной, а долготной стороны. Слово «акцент», «accentus» происходит от «ad cantus» — «к пению». Первоначальная природа акцента как пения и дления дает себя почувствовать, в частности, в конце XVIII в. в таком динамичном стиле музыки, как бетховенский. Это видно из того, что при обучении фортепианной игре Бетховен рекомендовал в группе шестнадцатых нот метрически более опорные звуки выделять продлением звука¹¹⁰.

В условиях музыкального контекста акцент не всегда выявляется реально, в слышимом звучании, он может быть и воображаемым. Это относится к метрическому акценту на сильной доле в тактовой системе. Поскольку при равномерном появлении сильных долей складывается метрическая инерция, то и в случае пропуска реального удара на какой-либо сильной доле (даже при слиговой ноте или паузе) этот момент воспринимается как ударный, что и получило у И. В. Способина название «воображаемый акцент»¹¹¹.

Ритмический рисунок — это соотношение длительностей последовательного ряда звуков, за которым утверждалось значение *ритма в узком смысле слова*. Он принадлежит к числу важнейших проявлений ритма и всегда учитывается при анализе ритмического наполнения такта, структуры мотива, темы, строения полифонии, развития музыкальной формы в целом.

Виды ритмических рисунков достаточно многочисленны в одной лишь тактовой системе, органически порождающей бесконечную вариантность ритмических делений такта, не говоря уже о массе рисунков ритма во

¹⁰⁹ Об акценте в музыке см.: Агарков О. Об адекватности восприятия музыкального метра // Музыкальное искусство и наука. М., 1970. Вып. 1. С. 100–106; Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971. С. 65–76.

¹¹⁰ См. об этом: Фишман Н. Из педагогических советов Бетховена // Методические записки по вопросам музыкального образования. М., 1966. С. 266–267.

¹¹¹ Способин И. В. Элементарная теория музыки. М., 1979. С. 32.

всех исторических ритмических системах. По отношению к тактовой системе Цуккерман классифицирует ритмические рисунки как квадратные и неквадратные, метрически «консонирующие» и «диссонирующие», среди квадратных выделяет пунктирный ритм, ритмы суммирования и дробления, «формулу трех ударов» (в каденции), среди неквадратных — ритм «качания», «колыхания»; среди «диссонирующих ритмов» — синкопированные, «перекрестные», обращенный пунктирный ритм («хромающий ритм») и некоторые другие¹¹².

Значение ритмических рисунков имеют также и классифицированные Цуккерманом «внутритактовые стопы»¹¹³. Это ритмические рисунки мотивов, различаемые по их положению в такте, по соотношению с сильной долей и поэтому называемые ямбом, хореем, анапестом и т. д. Об отличии их от настоящих стоп мы уже говорили.

Некоторым ритмическим рисункам давались названия по национальным признакам музыки. В этом отношении особым вниманием пользовался обращенный пунктирный ритм, с его острой синкопичностью. Из-за своей распространенности в итальянской музыке XVII–XVIII вв. он получил название ломбардского ритма. Присущий также шотландской музыке, он обозначался, кроме того, как *Scotch snap*, *Scotch catch*. В связи с характерностью того же ритмического рисунка для венгерского фольклора он назывался иногда и венгерским ритмом.

Своеобразная проблема ритмического рисунка встает в вокальной музыке, при возникновении самостоятельно-го ритмического ряда слов текста, отслаивающегося от музыкального ритмического ряда. Это ритмический рисунок «слогонот», которому даны были названия «мелодикотекстовый ритм» (Цуккерман)¹¹⁴, «слоговая музыкально-ритмическая форма» (Е. В. Гиппиус)¹¹⁵ и который можно было бы назвать также «словесно-музыкальный ритм»,

¹¹² Мазель Л. А. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. С. 181–200.

¹¹³ Там же. С. 158–181.

¹¹⁴ Цуккерман В. «Камааринская» Глинка и ее традиции в русской музыке. М., 1957. С. 51.

¹¹⁵ См.: Балакирев М. Русские народные песни / Под ред., предисл. и примеч. Е. В. Гиппиуса. М., 1957. С. 234.

«словесно-мелодический ритм». Ритмический рисунок «слогонот», сопоставленный с ритмическим рисунком мелодии, см. в примере 48.

Ритмоформула — сравнительно целостное ритмообразование, в котором наряду с соотношением длительностей обязательно учитывается и акцентуация, благодаря чему полнее выявляется интонационный характер ритмоструктуры. В отличие от ритмического рисунка, который может быть рассмотрен на большом протяжении музыкального произведения, ритмоформула — сравнительно краткое и отграниченное от окружающего образование, по самостоятельности приближающееся к мотиву.

Ритмоформулы особенно важны для различных нетактовых исторических систем ритма — античной метрики, средневековых модусов, русского знаменного ритма, восточных усулей, новых, нетактовых форм ритмики XX в. В таких системах и формах организации ритмоформула может приобретать главное композиционное значение, и произведение может строиться как оstinatное повторение одной ритмоформулы, как сцепление группы ритмоформул, или само от начала до конца представлять собой крупную ритмоформулу. В тактовой системе ритмоформулы активны и постоянны в танцевальных жанрах, но как отдельные фигуры складываются и в музыке иного рода, ради каких-либо специальных выразительных задач — символически-изобразительных, национально-характерных и т. п. Ритмоформулы вообще выступают важными стилистическими и жанровыми показателями в музыке, яркими выразителями национальных черт.

В качестве наиболее стабильных ритмоформул в музыке действуют стопы — древнегреческие, модалные¹¹⁶.

В древнегреческом искусстве метрические стопы составляли основной фонд ритмоформул. Ритмические рисунки их были до некоторой степени вариантные, и длинные слоги могли дробиться на краткие (распущение слогов), а краткие объединяться в более крупные длительности (стя-

¹¹⁶ Харлап ввел новое понятие «интонационная стопа» по отношению к метрической организации в древнерусской былине с ее синкретизмом слова и напева. См.: Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. М., 1972.

жение слогов). Например, в одном из немногих дошедших до нас музыкальных памятников — «Первом дельфийском гимне» на основе ритмоформулы пеонической стопы (преобладает первый пеон: $\text{♩} \text{♩♩♩}$) развиваются различные ритмические рисунки, с дроблением первого долгого слога и укрупнением последних кратких слогов, вплоть до образования в «кадансах» четкой ритмоформулы другой стопы — амфимафра (пример 50).

50



Таково же соотношение устойчивых стопных ритмоформул с конкретными варьирующими ритмическими рисунками в модальной системе. В примере 51 в двухголосном мотете на «Nec dies» нижний голос выдержан в ровных длительностях пятого модуса, а верхний — в стопной формуле первого модуса (хорея), с вариантными рисунками отдельных тактов (такты 3, 6, 7, 11, 14, 15).


Особую значимость ритмоформулы имеют в *восточной музыке* с ее культивированием ударных. Ритмоформулы ударных, играющие тематическую роль в произведении, называются *усулями*, и часто наименование усуля и всего

51

произведения оказывается одинаковым. В ряде восточных культур ритмоформулы ударных были развиты до чрезвычайной сложности, как, например, в турецкой классической музыке, где протяженность их достигала десятков четвертных длительностей. Пример 52 — особо сложный усуль классической турецкой музыки, «Zarbi-Fétih» на $^{88}/_4^{117}$.

52



Одна из распространеннейших до настоящего времени ритмоформул музыки Закавказья — фигура $^{6}/_8$ , которая встречается, в частности, в азербайджанской музыке, народной и профессиональной¹¹⁸.

Хорошо известны ведущие ритмические формулы *европейских танцев* — мазурки, полонеза, вальса, болеро, гавота, польки, тарантеллы и т. п., хотя вариантность их ритмических рисунков весьма велика¹¹⁹.

Свои константные ритмические формулы есть и в *европейских песнях*. Например, В. И. Елатовым установлена «типовая ритмическая синтагма» на примерах большого количества песен — русских, украинских, белорусских, вплоть до современных партизанских песен, на одну и ту же, военно-лирическую тематику. Ритмический инвариант этих песен автор связывает с ритмоформулой русской песни «Уж ты, поле мое»¹²⁰:



¹¹⁷ Виды ударов: d — dum, t — tek.

¹¹⁸ См. об этом: *Абезгауз И.* Об одной ритмической фигуре // Сов. музыка. 1970. № 2. С. 90–93.

¹¹⁹ О ритмоформулах европейских танцев см.: *Способин И. В.* Музыкальная форма. М., 1972. С. 152–155, 239–240.

¹²⁰ *Елатов В. И.* По следам одного ритма. Минск, 1974.

К числу сложившихся в европейской профессиональной музыке ритмоформул символически-изобразительного характера относятся некоторые из музыкально-риторических фигур. Именно ритмическое выражение имеет группа пауз: *suspiratio* — вздох, *abruptio* — прерывание, *ellipsis* — пропуск и др. Вид ритмоформулы из быстрых равномерных шестнадцатых в соединении с гаммообразной линией имеет фигура тираты (лат. *tirata* — протяжение, удар, выстрел)¹²¹.

Как ритмообразование эмблематического значения в XVII в. трактовалась целостная ритмоформула, имевшая название анакреонтического ритма. Особенность ее строения в том, что она содержит внутри себя «слом» (греч. ἀνάκλασις), переменность метра гемиольного типа — $\frac{6}{4} : \frac{3}{2}$. Характер переменности отвечает также принципам мензуральной системы с двояким делением исходного шестидольника:



Анакреонтический ритм в его квантитативной форме возрождался деятелями французской Академии де Баиф (известна «Весна» композитора Клода Лежена, основанная на этом ритме). В том же виде данная ритмоформула появилась у К. Монтеверди в «Орфее» (сцена Орфея с пастухами), в «Коронации Поппеи». В последней опере анакреонтический ритм применен, в частности, в сцене Сенеки с учениками, в связи со словами «Что на свете слаще жизни» (хор учеников). У Монтеверди, как и в Академии де Баиф, этот ритм ассоциировался с тематикой поэзии Анакреонта, то есть с воспеванием радостей жизни. Именно в таком символическом смысле переменная ритмоформула использована в хоре учеников из «Коронации Поппеи», встав в один ряд с музыкально-риторическими фигурами, пронизывающими всю эту позднюю оперу Монтеверди (пример 53).

Примерами *национально-характерных ритмоформул* в европейской профессиональной музыке могут быть названы обороты, сложившиеся в русской музыке XIX в., —

¹²¹ См. об этом: *Захарова О.* Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII в. // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М., 1975.



пятидольники $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ и различные другие формулы с дактилическими окончаниями $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Природа их — не танцевальная, а словесно-речевая, почему для их определения возможно употребить название качественной стопы дактиля. Примеры — в глинкинских хорах «Разгулялася, разливалася» из «Ивана Сусанина» и «Лель таинственный» из «Руслана и Людмилы», хоре «Ты помилуй нас» из «Князя Игоря» и «Песне темного леса» Бородина, песнях «Светик Савишна», «В четырех стенах» Мусоргского, скерцо Третьей симфонии, фразах «Здравствуй, молодец!» из «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. В «Савишне» Мусоргского пятидольная ритмоформула явилась результатом органического единства слова и мелодии¹²² (пример 54).

Значение отдельных ритмоформул вновь повысилось в XX в. и именно в связи с развитием нетактовых форм музыкального ритма. Так, в одной из теорий XX в. — в теории О. Мессияна¹²³ были декларированы «ритмы с прибавленной маленькой длительностью, паузой или точкой» (например, $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), «необратимые» зеркально-

54 Довольно скоро



¹²² Более подробно о русских формулах музыкального ритма см.: Холопова В. Н. К вопросу о специфике русского музыкального ритма (Русские музыкальные дактили и пятидольники) // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.

¹²³ Мессиян О. Техника моего музыкального языка. М., 1994.

симметричные ритмы (как $\underline{\bullet}$ $\underline{\bullet}$ $\underline{\bullet}$), которые благодаря их яркой нерегулярности стали самым автором теоретически сопоставляться и сближаться с ритмоформулами внеевропейских культур, в частности с индийскими талями XIII в., систематизированными Шарнгадевой¹²⁴. В свете своей теории необратимых ритмов Мессиян трактует индийский ритм «симхавикридата» (пример 55).

55



Нетактовыми формульными образованиями стали также *прогрессии* ритма, особенно распространившиеся в 50–70-е гг. XX в. Структурно они подразделяются на два вида, которые можно назвать: 1) прогрессии количеств звуков, 2) прогрессии длительностей. Первый вид значительно более прост, так как организуется неизменно повторяющейся единицей. Благодаря измеримости одной пульсирующей долей небольшая прогрессия количеств звуков может быть заключена в один, пусть условный такт и рассмотрена как новый необычный случай смешанного такта. Так поступает С. Слонимский в балете «Икар» (пример 56), где один из ведущих лейтмотивов — мотив ковки крыльев — основан на прогрессии двух, трех, четырех, пяти четвертных и записан в рамках такта на $\frac{14}{8}$.

Важна при этом именно ритмоформула, ее внутреннее строение, а не внешние границы такта. Смыслу ковки крыльев отвечает постепенный рост мелодико-ритмической ячейки от двузвучия к пятизвучию, то есть именно эффект прогрессии. Чисто ритмическая суть мотива выявлена с помощью примечательного «тяжелозвонкого» тембрового состава: фортепиано, литавры, четыре тамтама, струнные pizzicato.

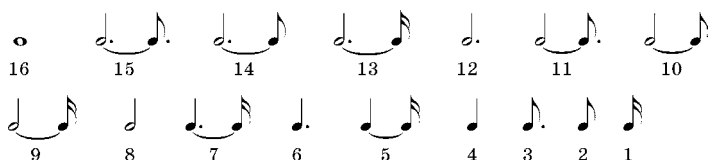
56 Allegro eroico $\underline{\bullet}$ = 86

V-c., C-b., Piano, 4 Tom-tom



¹²⁴ См.: Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire / Directeur A. Lavignac. Partie 1. Paris, 1913. P. 301–304.

Прогрессия длительностей ритмически значительно сложнее из-за отсутствия реально звучащей соизмеряющей доли и какой-либо периодичности длительностей. Наиболее строгая прогрессия длительностей, с последовательным увеличением или уменьшением на одну и ту же единицу времени (арифметическая прогрессия в математике) получила название «хроматической». Ритмический ряд такого рода использовал Мессиян в пьесе «Взгляд пророков, пастухов и волхвов» из фортепианного цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса», в первой части с убыванием длительностей от целой до шестнадцатой, в репризе с возрастанием их в ракоходном порядке. Схема прогрессии такова:



Моноритмия и полиритмия — элементарные понятия, возникающие в связи с многоголосием. Моноритмия — полное тождество, «ритмический унисон» голосов, полиритмия — сочетание в одновременности двух или нескольких различных ритмических рисунков, ритмическая полифония голосов. Полиритмия в широком смысле слова означает объединение любых не совпадающих друг с другом ритмических рисунков, например, в одном голосе — четвертные, в другом — восьмые. Полиритмия в узком смысле — такое сочетание ритмических рисунков по вертикали, когда в реальном звучании отсутствует соизмеряющая все голоса наименьшая временная единица, например, бинарные деления в сочетании с триолями, квинтолями и другими видами «особого ритмического деления». Полиритмия в широком смысле является общей нормой для многоголосия европейской музыки начиная с мотета XII–XIII вв., составляет необходимое условие полифонии. Частными случаями полиритмии являются полимодальность, или контрапункт голосов в разных модусах, полиметрия, полихронность (о двух последних речь впереди).

Согласование и противоречие мотива с тактом, точнее — согласование и противоречие строения мотива со

строением такта (термины Цуккермана)¹²⁵, — понятия, необходимые для тактовой ритмики.

Согласование мотива с тактом — это совпадение всех элементов мотива с внутренним «устройством» такта. Ему присуща «консонантность», ровность ритмической интонации, гармоничная мерность временного течения. В примере 57 приведена тема, целиком выдержанная в ритмическом согласовании мотива с тактом, —

57 Moderato ♩ = 96



тема лебедей из «Садко», одна из тем сказочного мира Римского-Корсакова, в плавности ритмического движения отражающая ровное колыхание волн.

Другие примеры согласования мотива с тактом: ариозо Няни «О чем же, Таня?» (17 тактов), соло Татьяны «Ах, няня, няня, я страдаю» (7 тактов), вальс с хором («В наших поместьях», «Ах, Трифон Петрович») из «Евгения Онегина» Чайковского.

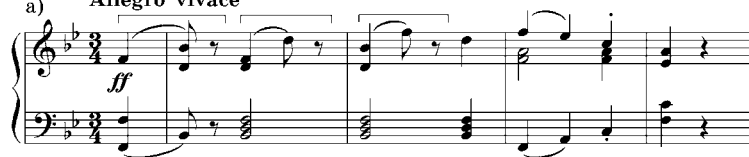
Противоречие мотива с тактом — это несовпадение каких-либо элементов, сторон мотива со структурой такта. Противоречить тактовому порядку может ритмический рисунок мотива (Бетховен, Четвертая симфония, третья часть — пример 58 а), мелодический рисунок (Римский-Корсаков, ария Мизгиря из «Снегурочки» — пример 58 б), гармонический оборот (Бетховен, Тридцать вторая соната, вторая часть — пример 58 в), громкостной акцент (Стравинский, «Пляски щеголих» из «Весны священной» — пример 58 г).

Противоречие между эпизодическим акцентом и тактом или смещение акцента с метрически опорного на метрически неопорный момент такта называется *синкопой*. Всякое противоречие между ритмическим рисунком и тактом приводит к синкопированию того или иного рода. Синкопический характер носят и другие роды противоречий — расположение гармоний вопреки структуре

¹²⁵ См.: Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. С. 195. Аналогичное согласование и противоречие существует в стихе — между метрической сеткой стоп и ритмом слова.

58

а) Allegro vivace



б) Andantino ♩ = 52



в) Adagio molto semplice e cantabile



г) Tempo giusto ♩ = 56



такта, мелодико-линейное членение вразрез с тактом. Противоречие между мотивом и тактом обладает «диссоциирующей» ритмической остротой.

В музыкальных произведениях противоречия мотива с тактом получают самые разнообразные преломления. Здесь и скерцозная игра мелодии и ритма (скерцо Четвертой симфонии Бетховена), и «иностранный акцент» как прием индивидуализации персонажа (ариозо Мизгиря «На теплом синем море»), и затенение подлинной метрической пульсации пульсацией мнимой ради высвобождения собственно мелодического начала (Ариетта из Тридцать второй сонаты Бетховена), и танцевальные «варваризмы» («Весна священная», «Пляски щеголих»).

Противоречие мотива с тактом означает разъединение, несовпадение акцентов двух родов — метрического (на сильной доле, после тактовой черты) и эпизодического, местного (на других долях такта).

Отождествление всякого акцента с сильной долей такта следует расценивать как элементарнейшую ошибку в понимании музыкального ритма. От ошибки этой не были свободны теоретики разных времен, из-за чего они неправомерно настаивали на том, чтобы в нотах классиков в некоторых случаях передвинуть тактовую черту, поставить ее перед более явственным акцентом, чем акцент на сильной доле такта. Еще М. Люси в работе 1885 г. «О взаимосвязи такта и ритма» предлагал переместить тактовую черту к местному акценту в «Песнях без слов» Ф. Мендельсона¹²⁶. Неоднократно произвольные перестановки тактовых черт допускал в своих работах Х. Риман по отношению к музыке Баха, Бетховена, Шопена и других композиторов. Аналогичные ошибки были допущены Т. Богановой, предложившей подтянуть тактовую черту к более долгим звукам в главных темах из Шестой и Седьмой симфоний Прокофьева¹²⁷.

Акценты двух рангов — метрический и эпизодический — возникают в музыке в основном ради двух выразительных целей: создать ритмическое обострение с помощью конфликтного противоречия акцентов, и, наоборот, взаимонейтрализовать акценты, как бы рассредоточив ударения, распределив весомость одного акцента на несколько временных моментов. Конфликтные противоречия акцентов используются в музыке моторной, танцевальной, в активных инструментальных *allegro*, взаимонейтрализующие ударения — в мелосе кантиленного типа, в частности в мелодике всевозможных лирических жанров XIX в. Примером противоречия первого рода может послужить главная тема финального рондо Сонаты для скрипки ре мажор оп. 12 № 1 Бетховена (пример 59 а), второго рода — основная тема пьесы «Май. Белые ночи» из «Времен года» Чайковского (пример 59 б).

В бетховенском примере в тактах 2 и 4 записана типичная синкопа, которая может исполняться так, что

¹²⁶ См.: *Lussy M.* Die Correlation zwischen Takt und Rhythmus // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. I. Jahrg. Leipzig, 1885.

¹²⁷ См.: *Боганова Т.* О ладовых основах и вариантности строения мелодии в поздних симфониях Прокофьева // Труды кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Вып. 1. М., 1960. С. 268.

a) **Allegro**

6) **Andantino**

эпизодический акцент прозвучит динамически гораздо сильнее, чем метрический. Конфликтным этот акцент оттого и воспринимается, что рядом с ним находится закономерный, пусть более слабый акцент на сильной доле. Ясно, что в таком случае передвижение тактовой черты к более яркой второй доле такта разрушило бы весь эффект противоборства ударений.

В примере из «Белых ночей» Чайковского — то рассредоточение, снятие акцентов, которое было столь излюбленным в лирике XIX в. — у Мендельсона, Шумана, Шопена, Брамса и многих других. У Чайковского оно достигается ритмически весьма искусным приемом расслоения во времени, с одной стороны, общей конфигурации мотива (мелодический рисунок, ритм, гармония), с другой стороны, его громкостного акцента. Мотив по его основным характеристикам двудольный ($\frac{6}{8}$), громкостной акцент, в соответствии с тактом, пульсирует в трехдольном размере ($\frac{9}{8}$). Если попытаться, вопреки тактировке Чайковского, присоединить и громкостной акцент к двудольному «корпусу» мотива, возникнут упрощенные ко-

роткие звенья двудольных секвенций, довольно скорого движения. В оригинале же композитора периодичность секвенций затушевывается редкими вступлениями противоречащих ей акцентов. Два рода расчленения времени объединяют музыкальный материал в одно певучее, льющееся целое, приглушенные акценты словно дают свободу горизонтальному потоку мелоса. Музыка приобретает вольную широту мелодического дыхания, сохраняя одновременно тонкую двойственность ритмических членений.

Тот же смысл высвобождения мелоса из-под власти метроритмической регулярности имеет рассредоточенная двойственная акцентуация в темах «Песен без слов» Мендельсона, главных темах Шестой и Седьмой симфоний Прокофьева.

*Акцентное и временное варьирование*¹²⁸ — приемы из области нерегулярной ритмики, ставшие особенно систематичными в музыке XX в., но существовавшие и в ритмике других эпох.

Акцентное варьирование — такое варьирование мотива или какого-либо мелодического отрезка, когда при его повторении ударение смещается на новые звуки. Прием этот очень распространен в музыке самых разных стилей и жанров, включая «легкую», джазовую, эстрадную музыку, в основном в качестве музыкально-игрового приема. В классической музыке акцентное варьирование составило принадлежность многих скерцо, вальсов (некоторых менуэтов). Примеры акцентного варьирования с различными выразительными эффектами — менуэт соль мажор из Пятой клавирной партиты И. С. Баха с мягкими сглаженными акцентными нюансами (пример 60 а), скерцо из Третьей симфонии Бетховена с его героическим



¹²⁸ Понятия введены автором этих строк см.: Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. С. 197. «Временное варьирование» там носит название «варьирование протяженности остинатных мотивов и фраз».

б) **Allegro vivace** $\text{♩} = 116$

sempre pp e stacc.

в) **Andante rapsodico** $(\text{♩} = 108)$

stacc. (poco marc.)

накоплением сил (пример 60 б) и вторая часть Каприччио для фортепиано с оркестром Стравинского с танцевальной обостренностью темы (пример 60 в).

Временное варьирование — такое варьирование мотивов или фраз, когда при их повторении расширяется или сокращается временная протяженность.

Прием временного варьирования довольно специфичен. Он наблюдается больше всего в русской школе XIX и XX вв. Как систему мы находим его в стиле Стравинского, как более или менее выдержанный прием — у Римского-Корсакова и Мусоргского, отдельные случаи — у Глинки. Примеры: Стравинский, «Тайные игры девушек» из «Весны священной» (приводится партия первой скрипки диссонирующего многоголосия — пример 61 а); Римский-Корсаков, хор «Проводы Масленицы» из «Снегурочки» (партия сопрано — пример 61 б); Глинка, песня Вани «Как мать убили» из «Ивана Сусанина» (пример 61 в).

Соединение приемов акцентного и временного варьирования составляет одну из основ ритмической системы Стравинского¹²⁹.

Такт высшего порядка — группировка двух, трех, четырех, пяти и более простых тактов, метрически функ-

¹²⁹ Другие примеры на эти приемы см. в кн.: Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. С. 68, 85, 198–232.

61 **Andante con moto** ♩ = 60



б) **Allegro con brio** ♩ = 152



в) **Allegro moderato**



ционирующая наподобие одного такта с соответствующим числом долей. Такт высшего порядка, или «большой такт», в то же время не является полной аналогией простому, обычному такту, записываемому композиторами в нотах. Он отличается следующими особенностями: 1) такт высшего порядка, как правило, переменен на протяжении музыкальной формы (происходят расширения или сокращения такта, вставки и пропуски долей), 2) акцентуация первой доли такта (первого простого такта) не является всеобщей нормой, поэтому первая доля — не в такой мере «сильная», «тяжелая», как в простом такте. Если даже на уровне простых тактов их противоречие с мотивом не менее нормативно, чем согласование, то в области «больших тактов» противоречие метрической структуры с мотивно-фразовой принципиально чаще, чем их согласование. Со свободными размещениями и перемещениями акцентов в тактах высшего порядка связаны не всегда четкая пульсация этих тактов, их переменность, функциональное переосмысление долей (например, первая доля становится последней и наоборот).

Метрический «счет» в «больших тактах» начинается от метрического икта, или дирижерского «раза», то есть от сильной доли первого такта, и начальный такт приобретает функцию первой доли высшего порядка. Наиболее распространенными метрами высшего порядка являются

двух- и четырехдольные, более редкими — трехдольные, еще более редкими — пятидольные. Композиторы прибегали к следующим их обозначениям: *ritmo di due battute* — Бетховен, Четырнадцатый квартет, седьмая часть, *ritmo di tre battute, di quattro battute* — Бетховен, Девятая симфония, вторая часть, Четырнадцатый квартет, седьмая и пятая части, *fünftaktig* — Берг, «Лирическая сюита», пятая часть.

Нередки случаи, когда метрическая пульсация высшего порядка идет на двух уровнях и складываются сложные такты высшего порядка. Примеры: Бетховен, Первая симфония, финал — четырехдольный сложный такт высшего порядка ($\underline{\text{ } \cup \text{ } \cup}$) — пример 62 а; Глинка, «Вальс-фантазия», главная тема — двенадцатидольный сложный «большой такт» $\underline{\text{ } \cup \cup \text{ } \cup \cup \text{ } \cup \cup \text{ } \cup \cup}$ — пример 62 б.

62 Allegro molto e vivace



б) Tempo di Valse (♩ = 76)



63 Allegretto ♩ = 138

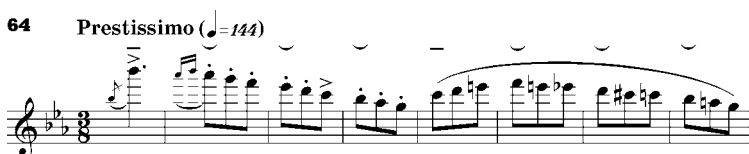


Переменность тактов высшего порядка в ритмике регулярного типа происходит чаще всего в ходе развития, на границах частей и разделов формы, в ритмике нерегулярного типа она охватывает и экспозиционные участки. В пример 63 приводится экспозиционная переменность с чередованием двудольности и трехдольности — Шостакович, Десятая симфония, третья часть.

Такты высшего порядка утрачивают свою метрическую функцию при систематической переменности размера обычного такта (Стравинский, Мессиан, другие композиторы XX в.), превращаясь в синтаксические группы.

Практически важно — для исполнения, интонирования музыки — уяснение места и роли акцента, соотношения метрической структуры с акцентуацией.

Реальный акцент может возникать регулярно на первых долях «больших тактов», как в теме побочной партии из скерцо Первой симфонии Бородина (♩ ♪ ♪ ♪) (пример 64).



Он может быть регулярным не на полных долях, а например, на вторых долях трехдольных тактов (♩ ♪ ♪), как в теме побочной партии первой части Четвертой симфонии Чайковского (пример 65).

Может происходить постепенное смещение его с первой доли (дирижерский «раз») на последнюю (каданс), как, например, во второй части Пятой сонаты для фортепиано Бетховена:

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

Акцент в «большом такте» может появляться нерегулярно, на разных долях. В таких случаях аperiodическая игра акцентов может составить «изюминку» произведения, как это происходит в блестящем скерцо Седьмой симфонии Бетховена, полном изобретательных ритмических



неожиданностей. Уже в пределах начального периода чередуются следующие структуры тактов высшего порядка:¹³⁰

Такты 3–10, 21–24 — ◡ — ◡,
11–14 — ◡ — ◡, 17–20 — ◡ — ◡

Такты высшего порядка в некоторых моментах вуалируются, не обнаруживают определенности, а кристаллизуются или опознаются лишь в движении формы. Например, ритмика главной партии первой части Четвертой симфонии Чайковского первоначально не выявляет ясных метрических единиц высшего порядка, которые спланировали бы большие ритмически остигатные такты на $\frac{9}{8}$. Лишь после секвентных нагнетаний в местной и общей репризе в той же теме начинает функционировать ритм крупного двудольника — ◡, насажденный энергией предыдущего развития.

Квадратность и неквадратность — принципы группировки простых тактов, важные для структур тактов высшего порядка, для метрической организации периодов. Название «квадратность» связано с возведением в квадрат в математике, а именно: $2^n = 2, 4, 8, 16, 32$ и т. д.

¹³⁰ Еще одной ритмической неожиданностью является «вставка» полутакта, или «срез» такта высшего порядка в середине периода: 2, 4, 4, 4, 2, 4, 4.

Для тактовых группировок отношения чисел разных степеней от числа 2 нормативны в музыке гомофонно-гармонического склада, в бинарной системе ритмики. А в гораздо большем историческом и стилистическом диапазоне особую эталонную значимость имеет одно из квадратных чисел — 4 (оно и буквально отвечает слову «квадратность»). Регулирующая четырехдольность дает себя почувствовать в древнегреческих диподиях с их четырехсложностью (дихорее, диямбе); в четырехстопности тонических стихов, особенно со стопой ямба и хорей, этой распространеннейшей ритмоструктурой строк; в тактовом размере $4/4$, одном из ведущих в тактовой системе; наконец, в четырехтактовых группировках, в изобилии представленных и в народной песенно-танцевальной музыке, и в профессиональной, опирающейся на симметрию моторного движения. Четырехтактовость служит нормой, мерой счёта для метрической пульсации высшего порядка в профессиональной европейской музыке, от становления гомофонно-гармонического принципа в XVII в. до частичного его сохранения в XX в.

В связи с особой ролью четырехдольности *квадратность* может быть определена как группировка тактов по 4, а *неквадратность* — как группировка по 3, 5, 6, 7. Квадратность оказывается абсолютной при объединениях по 8, 16, 32, 64 такта. В группировках по 12 или 20 тактов она относительна, так как на сверхвысшем уровне возникает неквадратность, которая требует специальной оговорки. Относительной является также и неквадратность, если она объединяется квадратностью более крупного уровня, например, $3 + 3 + 3 + 3 = 12$ тактов.

Квадратность, опирающаяся на симметрию моторного движения, обладает природной упорядоченностью, естественной соразмерностью и в силу этого легкой восприимчивостью. Ей свойственна предельная простота и безыскусственность. Квадратная структура оказывается непременной принадлежностью моторных жанров движения, отражающих ритм шага, танца, чистой моторики (в этюдах, «perpetuum mobile»). Кроме того, она проникает и в немоторные, даже в чисто лирические жанры, благодаря следованию симметричной метрике стиха, в свою очередь отражающей соразмерность физического движения.

Как преломление бытовых жанров (марш, танец, песня) и как самостоятельное творчество на тех же природных основах квадратность сложилась в профессиональной музыке — сценической, концертной, хотя наибольшее значение и в этих жанрах она имеет для танцевально-маршевых эпизодов. Например, в опере «Руслан и Людмила» все темы танцев — и в замке Наины, и в садах Черномора — квадратны, а в некоторых танцах квадратность достигает абсолюта, как в танце соль мажор на $\frac{6}{8}$ (в замке Наины), где 4-такты складываются в 8-такты, 16-такты, 32-такты, наконец, в 64-такт (такова продолжительность всей формы, трехчастной по структуре).

Квадратность, будучи одной из регулирующих ритмических норм, является в то же время стандартом, а ее естественность и легкая воспринимаемость бывает равна предельной упрощенности и может грозить инертностью и механичностью. Поэтому, за исключением танцев и маршей с их специальной моторной задачей, нормой художественного ритмического решения произведения в классической музыке установилось отклонение от квадратности на протяжении законченной формы¹³¹. Диапазон этих отклонений чрезвычайно широк, и искусство преодоления квадратности у разных композиторов поражает многообразием и изобретательностью.

Наиболее простой, часто употребляемый прием отклонения от квадратности — преодоление изначальной квадратности в развитии, обычно расширение структуры благодаря большей полноте мелодического дыхания и общему росту экспрессии. Например, в музыке с такой четкой квадратной установкой, как песенка Герцога из «Риголетто», заключительный, восьмой по счету «квадрат» расширяется до неквадратного шеститакта благодаря кульминационной вокальной концовке. Типичное место подобного расширения в форме — второе предложение периода, дополнение или кода, конец середины, переход к новому разделу. Соответствующие примеры: В. Моцарт, Соната

¹³¹ «Квадратность внесет порядок, но если вся длинная пьеса будет построена из $4 + 4 + 4 + 4$, то этот порядок станет невыносим, и 4 плюс 5 повеет как свежий воздух», — говорил Прокофьев, композитор, который принципиально больше, чем любой другой классик XX столетия, придерживался принципа квадратности (см.: *Прокофьев С.* Автобиография. М., 1973. С. 112).

для фортепиано соль мажор (К. 283), первая часть, главная партия — 4 + 6 тактов; Глинка, Каватина Людмилы, колоратура в коде — 7 + 3 такта; Ж. Бизе, «Кармен», Сегидилья, конец середины — 5 тактов, куплеты Тореадора, переход к маршу фа мажор — 3 такта.

Принято различать неквадратность двух видов: как отклонение от изначальной квадратности, указанное выше, и как изначальную «органическую», по выражению Цуккермана, неквадратность (с возможными переходами в квадратность)¹³².

Среди различных форм неквадратности, образуемых при помощи удлинений, вставок, усечений, пропусков тактов, выделим две, связанные с квадратностью: мнимая и скрытая квадратность.

Мнимая квадратность (термин И. Я. Рыжкина) представляет собой неквадратную группировку, в сумме сводимую к квадратному числу.

Примеры мнимой квадратности — одна из тем «Русской» в «Петрушке» Стравинского, с ее лихим дополнением — «эхо» (3 + 1 — пример 66 а), тема хора «Пушкари» из музыки к «Ивану Грозному» Прокофьева, с резкой асимметрией ее мотивно-фразовых членений (2 + 1 + 2 + 1 + 2 — пример 66 б).

Скрытая квадратность — существование одновременно с неквадратностью в группировке тактов завуалированной

66 Allegro giusto $\text{♩} = 116$



б) Moderato energico $\text{♩} = 104$



¹³² О структурных видах неквадратности и их выразительных эффектах см. в работах: Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. С. 566–619: Неквадратное строение; Холопова В. О природе неквадратности // О музыке. Проблемы анализа. М., 1973.

квадратности в мотивной структуре, скрыто регулирующей неквадратные соотношения. Ритмический эффект, когда один ритмический слой проступает сквозь другой, художественно тонок и изыскан. Вот два примера из песен «Ода Сафо» (пример 67 а) и «Соловиный трепет» (пример 67 б) И. Брамса (скобками помечены скрытые «квадраты»).

Многоплановая регулярность ритма — равномерность длительностей и акцентов на нескольких масштабных

67 а) Un poco lento

С тем - но - го кус - та рвал я но - чью ро - зы;

б) Allegro non troppo

Слы - шишь кры - льев со - ло - выи - ных лег - кий тре - пет?

68 *Vivacissimo*

The musical score consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system is marked *ppp* and the fourth *mp*. The music is in 3/8 time and features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The first system shows a rapid sixteenth-note melody in the right hand and a bass line with eighth and sixteenth notes in the left hand. The second system continues this pattern with similar rhythmic complexity. The third system shows a more active right hand with sixteenth-note runs. The fourth system, marked *mp*, shows a change in the right hand's rhythm, with more eighth and sixteenth notes, while the left hand continues with similar patterns.

уровнях¹³³. Например, в Скерцо ор. 12 № 10 Прокофьева (пример 68) многоплановость складывается из следующих движений: 1) шестнадцатыми длительностями главного голоса, 2) восьмыми длительностями аккомпанемента, 3) мотивами величиной в один такт на $\frac{3}{8}$ (интервал между двумя метрическими акцентами), 4) двутактами (низший уровень тактовой группировки), 5) четырехтактами («квадратный» такт высшего порядка), 6) восьмитаками (предложения периода).

Регулярность в прокофьевском скерцо продолжается еще на одном, седьмом метротектоническом уровне,

¹³³ Понятие многоплановой регулярности ритма (в разных терминологических вариантах — «многоплановый метр», «концентрированный метр», «многоплановая равномерность», «многоплановая размеренность», «степени ритмической многоплановости» и др.) введено в моей книге: Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. С. 59–65. Переплетение понятий метра и ритма здесь вызвано тем, что многоплановый равномерный ритмический рисунок является как бы снимком метрической структуры одновременно на нескольких масштабных уровнях.

обнаруживая пульсацию шестнадцатитактов — в сопоставлении периода и середины. Таким образом, перед нами семиплановая ритмическая регулярность, равномерность весьма высокой степени, концентрирующая в себе выразительные свойства регулярных ритмов — энергию и живость моторики, активность дансантажного аккомпанемента, общий бодрый, динамичный характер скерцо.

Глубина регулярности ритма в музыке охватывает диапазон от одноплановой регулярности до максимума, каким оказывается восьмиплановая ритмическая регулярность. Ритмике разной степени многоплановости свойствен различный эмоциональный характер — от самого высокого тонуса и наибольшей гармоничности, упорядоченности при высшей многоплановости до наименьшей активности и гармоничной слаженности при минимальной многоплановости. Большая или меньшая многоплановость очень показательна как стилевая характеристика. Например, стили Прокофьева и Шостаковича ритмически несходны уже тем, что у Прокофьева регулярность достигает предельных степеней — семи, восьми планов (примеры восьмиплановой регулярности — «Фабрика» из «Стального скока», разработка первой части Второй сонаты для фортепиано), а у Шостаковича держится в пределах двух-трех планов, иногда снижаясь до одного (в частности, в комплементарной ритмике срединных построений). Пример ритмической одноплановости: Первый концерт для скрипки, первая часть, развитие в главной партии (от цифры 2) с переменным размером $\frac{4}{4}$: $\frac{3}{4}$ и общей соизмеряющей долей — четвертной.

В особенностях ритмики непосредственно выразился как драматически-экспрессивный эмоциональный характер музыки Шостаковича, так и бодрый, жизнерадостный, гармоничный характер музыки Прокофьева.

Полиметрия — сочетание двух или трех метров одновременно. Подобно политональности это прежде всего некое единство, а не механический конгломерат метров. Поэтому правильнее следует определить полиметрию как особого рода нерегулярный, «диссонирующий» ритм в виде сочетания в одновременности нескольких тактовых размеров. Для полиметрии характерно противоречие метрических акцентов голосов, или полиакцентность. Компонентами полиметрии могут быть голоса с неизменны-

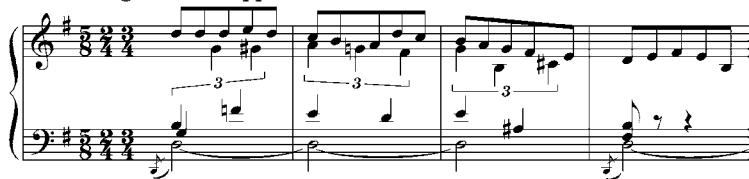
ми и переменными метрами, не всегда обозначаемыми в нотах соответствующими цифровыми знаками. Наиболее ярким выражением полиметрии выступает полифония разных неизменных метров, выдерживаемая на протяжении формы или раздела. Эти случаи в музыке весьма редки, знаменитый пример — в «Дон-Жуане» Моцарта с контрапунктом трех танцев в размерах $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$.

Больше распространены менее явные и эпизодически появляющиеся в произведении участки полиметрии, когда в течение нескольких тактов голоса движутся в контрастных метрах. Их местоположение — связи, переходы, середины, предкадансы классических форм. Чаще всего такие эпизодические метрические противоречия имеют пропорции гемиолы. Характерные для скерцозной музыки, они создают примечательный игровой эффект, как, например, в скерцо из Второго квартета Бородина, в конце экспозиции перед заключительным кадансом (пример 69).

69 Allegro (♩ = 80)
accelerando

The musical score for Example 69 is written for four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature is 3/4. The tempo is Allegro (♩ = 80) and the marking is accelerando. The score is divided into two systems, each containing four measures. The first system ends with a half note, and the second system ends with a full measure marked *ff*. The melody in the top staves is marked *sempre cresc.* and features eighth and sixteenth notes. The bottom staff has a steady eighth-note accompaniment.

70 Allegro non troppo



О полиметрии можно говорить и в тех случаях, когда противоречащие друг другу метры образуются *внутри одного такта*. Некоторые композиторы в таких случаях выставляют для каждого пласта свое обозначение размера, как это нередко делает Римский-Корсаков, раскрывая тем самым свое понимание ритмического «диссонанса» именно как полиметрии. Пример 70 — контрапункт размеров в сцене свадебного поезда из второго действия «Сказания о невидимом граде Китеже», в партитуре записанный как двойная полиметрия ($3/4 : 5/8$), а в авторском клавире как тройная полиметрия ($5/8 : 2/4 : 3/4$).

Тот же смысл имеет противоречие метров, если композитор не ставит двойных или тройных метрических обозначений, а ограничивается только одним из них. Таково известное сочетание мелодии на $6/8$ с аккомпанементом на $3/4$ в Вальсе ля-бемоль мажор ор. 42 Шопена, приведенное в примере 71.

71 Vivace
leggiere



Контрапункт метрических размеров подобного рода можно было бы назвать *внутритактовой полиметрией*. Однако из-за того, что границы самого такта здесь остаются незатронутыми и происходит лишь метрическая внутритактовая перегруппировка, собственно тактометрического расслоения ткани не наступает. Внутритактовую полиметрию целесообразно считать, независимо от присутствия или отсутствия авторских цифровых указаний, *полиритмией в форме полиметрии*.

Специфический вид образует *мотивная полиметрия*. Она обращает на себя внимание как одна из основ техники композиции Стравинского. Мотивная полиметрия насчитывает у него обычно два-три пласта, и каждый пласт обрисовывается продолжительностью и структурой мотивов. В типичных случаях один из голосов (бас) делается мелодически остигнутым и неизменным по длительности мотива, другие голоса (главный, контрапунктирующий или аккомпанирующий) составляются из переменных по протяженности мотивов; тактовая черта обычно ставится единая для всех голосов, нередко в зависимости от мотивной структуры главного голоса. Пример 72 — тройная полиметрия из пьесы «Танец» для квартета (1914).

Витиеватая полиметрия этой пьесы одновременно и статична из-за остигнутости повторяемости мотивов и гармоний, и в своем роде динамична, поскольку именно противоречия метров в мотивах нагнетают внутреннее напряжение музыкальной формы, восполняя отсутствие функционального развертывания в гармонии.

Полихронность — сочетание голосов с разными единицами измерения времени, например четвертной в одном голосе и половинной в другом. В полифонии существуют полихронная имитация, полихронный канон, полихронный контрапункт. Полихронная имитация, или имитация в увеличении или уменьшении, принадлежит

72 ♩ = 126

V-no I

V-no II

arco

V-la

pizz.

V-c.

к числу распространеннейших приемов полифонии, существенных для разных этапов истории этого типа письма. Полихронный канон получил особое развитие в нидерландской школе, где композиторы, пользуясь мензуральными знаками, в различных временных мерах, мензуральных пропорциях варьировали пропосту, как, например, во втором «Agnus Dei» из мессы «L’homme arme» Жоскена Дебре (приводим оригинальную одноголосную запись — пример 73 а и расшифровку — пример 73 б).

73 а)



и т.д.

б)



Л. Фейнингер дал название канону такого типа «пропорциональный канон»¹³⁴.

При условии тех же неравных соотношений ритмических единиц возникает и полихронный контрапункт, присущий полифонии на *cantus firmus*, где последний проводится более крупными длительностями, чем остальные голоса, и образует по отношению к ним контрастный временной план. Контрастно-временная полифония была широко распространена в музыке от раннего многоголосия до конца барокко, в частности была характерна для органумов школы Нотр-Дам, изоритмических мотетов Г. Машо и Ф. Витри, для хоральных обработок И. С. Баха (органых, хоровых). В примере 74 в обработке хорала «Nun freut euch, lieben Christen g’mein»¹³⁵ в теноре идет медленный распев хорала, с ведущей длительностью половинной, а в верхнем голосе — праздничная фигурация шестнадцатыми при движении гармоний четвертными.

¹³⁴ Feininger L. Die Frühgeschichte des Kanons bis Josquin de Prez (um 1500). Heidelberg, 1937.

¹³⁵ Bach J. S. Orgelwerke. Bd. 7. Leipzig: Peters, s. a, № 44.



В музыке барокко и барочной традиции полихронность способствует созданию пространственно-контрастных эффектов. В классике полифония этого вида была остатком или предметом возрождения доклассических традиций, как, например, в Пятнадцатом квартете Бетховена, в тактах 23–26 первой части.

Преломление полифонических традиций у композиторов конца XIX — начала XX в. способствовало развитию многообразных новых форм полихронной полифонии и вплотную подвело к новому ритмическому стилю XX в. Так, у позднего Скрябина многообразие временных отношений элементов тематической ткани до некоторой степени компенсирует известную статику гармонии. Яркий пример — Шестая соната, в которой встречаются редкие по контрастности полихронные контрапунктические сочетания, а вертикальный и горизонтальный параметры взаимопереходят друг в друга. В стилях музыки XX в.

ритмовременные контрасты и противоречия мотивов, фактурных компонентов стали частью общего явления нерегулярной ритмики. В творчестве 1950–1960-х гг. полихронность послужила одним из важных приемов в ритмической серийной технике. Один из примеров, правда, более ранних, — «Модусы длительностей и интенсивностей» (№ 2 из Четырех ритмических этюдов для фортепиано) Мессиана.

Политемповость — особый эффект полихронности, когда в восприятии ритмически контрастные пласты складываются как идущие в разных темпах. Эффект темповой контрастности есть, например, в хоральных обработках Баха, к нему прибегают и авторы современной музыки. В примере 75 приводится третья часть Третьей сонаты для фортепиано Б. Тищенко, где при помощи темпового контраста достигается драматургическое сопоставление

75 Allegro leggiero ♩ = 140

в одновременности зловеще-изломанного, хотя и легко порхающего скерцо с благородно-патетическими репликами «от автора». Громкостной контраст — *pp* и *f* — усиливает разъединенность двух драматургических планов. Запись политемповости дана формально в едином темпе, но при помощи предельно контрастных длительностей — шестнадцатых и бревисов.

РИТМИЧЕСКОЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЕ

Участие ритма в музыкальном формообразовании неодинаково в культурах европейской и восточной, в других внеевропейских культурах, в «чистой» музыке и в музыке, синтезированной со словом, в малых и крупных формах. Ряд восточных культур, народные африканские и латиноамериканские культуры, в которых ритм выдвигается на первый план, отличаются приоритетом ритма в формообразовании, а в ударной музыке — абсолютным господством. Например, усиль как остинатно повторяемая или охватывающая все произведение ритмоформула полностью берет на себя функцию формообразования в среднеазиатской, старинной турецкой классике. В европейской музыке ритм служит ключом к форме в тех средневековых и ренессансных жанрах (жанры школ Нотр-Дам и Монпелье XII в., изоритмический мотет XIV в., форма бар мейстерзингеров, миннезингеров, трубадуров, труверов и др.), в которых музыка находится в синтезе со словом, то есть в музыкально-стиховых жанрах и формах. По мере развития и усложнения собственно музыкального языка ритмическое влияние на форму ослабевает, уступая первенство другим элементам, и в «чистой» музыке приблизительно от XVI–XVII до XIX и ряда стилей XX в. гегемоном становится гармоническая организация, хотя воздействие ритма на форму не исчезает.

В общем комплексе музыкального языка претерпевают метаморфозу и сами ритмические средства. В музыке «гармонической эпохи» главенству ритма оказывается подчиненной лишь наименьшая форма — период. В крупной же классической форме первоосновами организации выступают гармония и тематизм.

Простейшим приемом ритмической организации формы является остинатность. Ею выковывается форма из древнегреческих стоп и колонов, восточных усулей, индийских тал, средневековых модальных стоп и ордо, ею укрепляется форма из одинаковых или однотипных мотивов в некоторых случаях в тактовой системе.

В многоголосии примечательной формой остинатности является *полиостинатность*. Известным жанром восточной полиостинатности является музыка для индонезийского гамелана — оркестра, состоящего почти исключительно из ударных инструментов. Интересный опыт преломления принципа гамелана в условиях европейского симфонического оркестра находим у А. Берга, во вступлении к Пяти песням на слова П. Альтенберга, когда благодаря полиостинатности достигается эффект восточной музыкальной мозаики. Компоненты этой своеобразной статической мотивной полиметрии таковы: мотивы на $\frac{5}{8}$ (скрипки I, флейта пикколо, кларнет I, колокольчики, ксилофон), на $\frac{4}{8}$ (скрипки II, флейты I, II), на $\frac{7}{16}$ (альты, кларнеты II, III, челеста, арфа), на $\frac{2}{8}$ (фортепиано), на $\frac{3}{16}$ (трубы I, II).

В дальнейшем ярко экзотическая полиостинатность не получила развития ни у Берга, ни у других нововенцев.

Своеобразную разновидность остинатной организации ритма представляет собой *изоритмия* (греч. ἴσος — равный) — строение музыкального произведения на основе повторения стержневой формулы ритма, обновляемой мелодически¹³⁶.

Изоритмическая техника присуща французским мотетам XIV–XV вв., в частности Машо и Витри. Повторяемый ритмический стержень обозначается термином «талеа» (talea), повторяющийся высотно-мелодический отдел — «колор» (color). Мы сталкиваемся здесь с осознанием ритма как самостоятельного элемента музыкального языка. Талеа помещается в теноре (для мотета типичны три или четыре голоса) и на протяжении произведения проходит от двух раз и более.

¹³⁶ Термин «изоритмия» введен Ф. Людвигом в 1904–1905 годах. Исходная работа по изометрии на русском языке: Сапонов М. А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма.

76 Color I
Talea 1



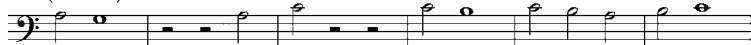
Talea 2



Talea 3



(Talea 4) Color II
Talea 1



Talea 2



Talea 3



(Talea 4)



В следующем мотете «Et gaudebit cor vestrum» Машо (пример 76) в теноре можем видеть непрерывные модификации высотной стороны мелодии при неизменности талеа в пределах каждого из двух колор.

В четырехголосном мотете пишется два тенора каждый со своим талеа. Остальные два голоса охватываются ритмической организацией на более мелком уровне, благодаря многократной повторяемости небольших ритмоформул (в несколько звуков), варьируемых мелодически. Изоритмия может быть и тотальной («панизоритмия»), когда во всех голосах проводятся самостоятельные талеа. Таким образом, ритмический элемент выступает главным формообразующим фактором французского изоритмического мотета.

Формообразующее действие *классического метра* многоохватно в музыкальном произведении. Простейшая его функция состоит в охвате целостной музыкальной формы единой мерой движения, непрерывным рядом акцентов, реально звучащих и воображаемых, использующих инерцию восприятия.

Сложная формообразующая функция метра осуществляется в неразрывной связи с гармоническим развитием. В классической гармонии важной формообразующей тенденцией является смена гармоний по сильным долям такта. Метр «дирижирует» движением гармоний, помогая им выявлять свои специфические функции и функции по отношению к форме.

Важнейшим следствием взаимосвязи классического метра с классической гармонией становится организация восьмитактового «*метрического периода*», или «тактометрического периода», — основополагающей ячейки классической формы, наименьшей из классических форм-структур. «Метрический период» представляет собой также и тематическую единицу, собственно тему в ее оптимальном классическом варианте. Тема складывается из мотивов и фраз, синтаксис которых отвечает логике метрико-гармонического движения. «Метрический период-восьмитакт» может совпадать и с развитым предложением¹³⁷.

«Метрический период» имеет следующую организацию. Каждый из восьми тактов приобретает формообразующую функцию, причем больший функциональный вес приходится на четные такты. Функция нечетных тактов может определяться одинаково для всех как начало мотивно-фразового построения. Функция второго такта — относительное фразовое завершение (без обязательной гармонической каденции), функция четвертого такта — завершение предложения, полукаданс, функция шестого — подход, тяготение к заключительному кадансу, функция восьмого — достижение завершенности, заключительный каданс. В примере 77 приводится начальный период второй части Двадцатой сонаты для фортепиано Бетховена.

Гармонически этот бетховенский период примечателен окончанием всех четырех двутактов тоникой. Каждая из тоник несет свою собственную метрическую формообразующую функцию: в такте 2 — слабый, сравнительный

¹³⁷ Объяснение логики классического восьмитакта, отождествление его с периодом и понимание как основной меры крупной формы находим у Х. Римана (в частности, см.: *Riemann H. System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig, 1903*). Специальной работой о «метрическом периоде» на русском языке является статья: Холопов Ю. Н. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма.

77 Tempo di Minuetto



устой, в такте 4 — полуустой, в такте 6 — неустой, тяготеющий к последующему кадансу; в такте 8 — полный устой. Наличие иерархии устоев-неустоев в метрической организации говорит о высокоразвитой функциональности в области метроритма, о *функциональных метрических тяготениях*, динамически объединяющих форму. Причем не гармонические функции властвуют над метрическими, а метр выявляет свои самостоятельные функции независимо от гармонических условий. Так, *тони́ка в роли метрического неустоя* (пример 77, такт 6) красноречиво говорит о самостоятельности и силе метрических функций. Можно привести случаи самого несходного распределения гармонических функций в периоде. Например, в финале Сонаты для фортепиано ми минор Й. Гайдна взяты гармонии D и S, в такте 8 наступает T, а в финале второй сонаты для фортепиано Прокофьева такты 4 и 8 главной партии завершаются аккордами D. Несмотря на гармонически различное и противоположное наполнение периодов, метрические функции тактов всюду выявляются одинаково четко.

«Метрический период» может насчитывать не только строгие восемь тактов. Во-первых, благодаря существованию тактов высшего порядка один «метрический такт» может реализоваться в группе из двух, трех, четырех тактов. Пример — трио Скерцо до-диез минор Шопена со следующим распределением метрических функций в 32-такте: записанные такты 1–8, 9–16, 17–24, «метрические такты» I–II, III–IV, V–VI, VII–VIII.

78 Menuetto

a) Allegretto

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. It consists of three variations of a theme, each spanning 8 measures.

- Variant a)** The first variation (8 measures) starts with a forte (*f*) dynamic. Measures 1-4 show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measures 5-8 continue the pattern with some chromaticism.
- Variant b)** The second variation (8 measures) also starts with a forte (*f*) dynamic. It introduces a triplet in measure 3 and a trill in measure 7.
- Variant B)** The third variation (8 measures) starts with a piano (*p*) dynamic. It features a series of slurs and accents, with measures 4-8 marked with Roman numerals I through V, indicating a specific rhythmic or melodic development.

Во-вторых, обычные период или предложение могут содержать структурное усложнение — расширение, дополнение, повтор предложения или полупредложения. Структура нередко становится неквадратной. В этих случаях метрические функции дублируются (такты обозначаются как 5 а, 6 а). В примере 78 рассмотрим три варианта проведения темы менуэта из квартета «Жаворонок» ор. 24 № 5 Гайдна: экспозиционный (8 тактов) и два репризных (10 и 16 тактов).

Экспозиционный период (8 тактов) — строгий восьмитакт с четкими метрическими функциями тактов. Первый репризный период (10 тактов) расширен в предкаденционном участке (5 а, 6 а). Второй репризный период обогащен дополнительным мотивным развитием. Сначала введен добавочный такт 2 а, продолжающий череду остроумных гемимольных мотивов с форшлагами, затем сделана пятитактовая вставка небольшой мотивной разработки, выпадающей из функционального состава периода (обозначена римскими цифрами I–V), в до-

полнении дублированы заключительные такты (7 а, 8 а). В результате сложился оригинальнейший гайдновский мнимоквадратный 16-такт (5 + 5 + 4 + 2), сначала усложняющийся асимметричными «хитросплетениями», а в конце приходящий к ясной квадратности и четности.

Значение метрического периода-восьмитакта и при усложнениях структуры состоит в способности придавать музыкальной мысли логически стройную форму и наполнять музыкальное построение динамикой функциональных тяготений.

В музыке классических типов формы можно говорить об *общих моделях ритмического формообразования*. Они различаются в зависимости от принадлежности ритмического стиля к типу регулярной или нерегулярной ритмики и от масштаба формы — малой или крупной.

Модели ритмического формообразования складываются как взаимодействие средств регулярного и нерегулярного ритма. Общей закономерностью следует считать обязательность этого взаимодействия, участие средств и того и другого рода, хотя и в различной степени.

В *типе регулярной ритмики*, где элементы регулярности господствуют, а элементы нерегулярности подчинены, центром притяжения и в формообразовании оказываются средства регулярной ритмики. Они занимают ключевые позиции в форме: преобладают в экспозициях, иктах формы, главенствуют в кадансах, итогах развития. Средства нерегулярной ритмики активизируются в подчиненных участках: в срединных моментах, в переходах, связках, предыктах, в предкаденционных построениях. Это «неустой» ритма, появляющиеся в «неустоях» формы. Типичными средствами регулярности выступают неизменность такта, «метрический период» (в экспозициях, иногда репризах), согласование мотива с тактом, квадратность; средствами нерегулярности — экспозиционная переменность такта, противоречие мотива с тактом, неквадратность. Сошлемся на местоположение в форме некоторых из разобранных выше средств и приемов ритма. Все примеры «метрического периода» квадратной структуры были взяты из экспозиционных периодов: Бетховен, Двадцатая соната, вторая часть; Шопен, Скерцо до-диез минор, трио; Гайдн, квартет «Жаворонок», менуэт. Наоборот, наиболее

асимметричный, мнимоквадратный период — в репризе менуэта квартета «Жаворонок» — был найден перед кадансом трехчастной формы. Полное согласование мотива с тактом в финале Первой симфонии Бетховена — явление экспозиционного ритма. Напротив, полиметрия — в скерцо квартета Бородина — момент нагнетания ритмической «неустойчивости» перед кадансом.

В связи с «притяжением» музыкальной формы к регулярности ритма в условиях типа регулярной ритмики складываются две основные модели ритмического формообразования: 1) преобладающая регулярность (устой) — доминирующая нерегулярность (неустой) — снова господствующая регулярность (устой), 2) доминирующая нерегулярность (неустой) — господствующая регулярность. Первая модель отвечает принципу динамической волны нарастания-спада. Обе модели можно видеть и в малых, и в крупных формах (от периода до цикла).

Первую модель: устойчив–неустой–устой — рассмотрим на примере Скерцо ля минор ор. 12 № 10 Прокофьева, ритмика которого идеально лепит рельеф формы, сложной трехчастной с трио и кодой.

Начальная простая трехчастная форма (до трио) очерчена следующими ритмическими контрастами. Первый период моторного скерцо максимально регулярен — такт неизменен, равномерны ритмические рисунки мелодии и аккомпанемента, мотив согласуется с тактом, регулярность многопланова (шесть планов в 16-тактах), структура квадратна, «метрический период» четко выявлен (см. пример 68).

Середина вмещает значительную долю нерегулярности — сначала возникает противоречие мотива с тактом, которое далее заостряется до эпизодической полиметрии (пример 79).

79



Реприза восстанавливает идеальную равномерность экспозиции, за исключением изменений в конце, в дополнении: перед заключительным кадансом мелькают мотивы, противоречащие такту, после чего этот «диссонанс» разрешается в «консонанс» мотивно-тактового согласования.

Трио до мажор (пример 80) танцевальное, отвечает общей функции середины, так как тема его наделяется изящными противоречиями мотива такту — гемииольные двудольники проходят и в сопровождении, и в главном голосе (см. скобки).

Динамика ритмического развития внутри формы трио выражается в резком усилении нерегулярности ритма в местной середине, в которой в моторно-танцевальные «квадраты» вклиниваются «диссонирующие» пятитакты (4 + 1). Ритмическая динамизация продолжается в местной репризе, где складывается длительная острая полиметрия — $\frac{3}{8} : \frac{4}{8}$. Конец трио (местная реприза и связка) напряжен по ритму из-за своей общей предрепризной функции, и накопленная ритмическая сложность «переливается» в общую репризу скерцо, также полиметричную (пример 81).



Дальнейшие яркие функциональные ритмические рельефы проступают в коде. Собственно кода (*Piu mosso*) ритмически организована как полиметрия ($\frac{3}{8} : \frac{2}{4}$ — пример 82 а), переходящая в противоречие мотива с тактом, наконец «разрешающаяся» в согласование мотива



с тактом в заключительном кадансе произведения (пример 82 б).

Примеры той же модели в других стилях: Моцарт, Соната для скрипки ля мажор, первая часть, экспозиция; Бетховен, Седьмая симфония, трио скерцо; Рахманинов, Третья симфония, первая часть, главная партия.

Вторая модель — неустой—устой — ясно просматривается в организации ряда малых форм. Здесь мы снова сталкиваемся с ритмикой классических скерцо, столь изобретательных по ритму. Например, в третьих частях бетховенских Третьей и Четвертой симфоний логика развития такова: от противоречия мотива с тактом, с его «игрой ритма самого пленительного интереса» (Г. Берлиоз)¹³⁸, к строгому каденционному согласованию. В каватине Мизгиря из «Снегурочки» Римского-Корсакова синкопическое балансирование мелодии и аккомпанемента длится до самой каденции, где довольно прямолинейно приводится к согласованию мотива с тактом.

В качестве примера развернутой формы, ритмически развивающейся от доминирующей нерегулярности к заключительной господствующей регулярности, укажем «Январь» из «Времен года» Чайковского, весьма сложную по ритму пьесу (в ней прорисовывается также и первая модель с ритмическим обострением в центре).

¹³⁸ Берлиоз Г. Дирижер оркестра. М., 1894. С. 16–17.

В *типе нерегулярной ритмики* модели-схемы ритмического развития дифференцируются в зависимости от масштаба формы. На уровне малых форм действует более обычная модель, сходная с первой схемой регулярного ритма, отвечающая принципу динамической волны: меньшая нерегулярность (относительный устой) — большая нерегулярность (неустой) — снова меньшая нерегулярность (относительный устой). На уровне крупных форм — часть цикла, цикл, балетный спектакль — иногда возникает модель с противоположным итогом: от меньшей нерегулярности к наибольшей.

Первую модель, с нарастанием и спадом ритмической остроты, можно наблюдать в развитии полиметрии Стравинского: в ходе развития метрическое, акцентное противоречие мотивов становится все большим, пока в конце построения не приходит снова к сглаживанию, к относительному совпадению голосов, иногда к исходному их положению. Так на основе мотивно-метрических противоречий складывается характерный для Стравинского «ритмический период». В примере 83 приводится заключительный хорал «Симфонии псалмов», медленное, торжественное движение которого направляется скрытой внутренней динамикой мотивно-метрических противоречий (берутся

83 Tempo $\text{♩} = 48$

Coro

S. 1 *p subito* 2 3 4

A. *p subito*

T. Lau - da - te E - um in cym - ba - lis be - ne -

B. *p subito*

Piani Arpa Timp. *mf*

8 4/2 4/2 4/2

Coro

S. 5 6 7 8

A.

T. so - nan - ti - bus, lau - da - te E -

B.

Piani

Arpa

Timp.

(8) 4/2 4/2 4/2

начальные такты партии хора и партий рояля-арфы-литавр, см. также партитуру).

В такте 1 акценты мотивов на $\frac{3}{2}$ (главный голос) и на $\frac{4}{2}$ (бас) совпадают, в тактах 2–8 они противоречат друг другу, в такте 9 совпадение акцентов происходит, но в ином сочетании по сравнению с первоначальным вариантом (см. такт 3). «Ритмический период» заканчивается перед тактом 13, в котором могло бы восстановиться первоначальное соотношение голосов.

У Стравинского принцип нарастания остроты ритмических противоречий воплощается иногда в форме своеобразных ритмических вариаций. Интересный пример микротемы и двух вариаций с обострением полиметрии находим в одной из тем увертюры к опере «Мавра» (пример 84).

Микротема охватывает такты 1–4, ее голоса не образуют полиметрии (мотивы главного голоса — на $\frac{4}{4}$, мотивы баса — на $\frac{2}{4}$). Первая вариация (такты 5–9) приносит полиметрическое расслоение с сохранением общей доли — четвертной. Во второй вариации (такты 10–18) полиметрическое несовпадение затрагивает полудолю такта — восьмую и ритмическое балансирование голосов становится крайне неустойчивым. Разрешением неустойчивости становится следующий раздел формы, в котором появляется новая тема (от такта 19). В разнообразных ритмических вариациях, как и вообще в музыке «Мавры», Стра-

84

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

stacc. sempre

p non cresc.

винский юмористически обыгрывает «любимые банальности» русского городского романа, внешне создавая при помощи полиметрии «фальшивые» несовпадения мелодии с аккомпанементом, внутренне выдерживая сложный полигармонический стиль XX в.¹³⁹

Вторая формообразующая ритмическая модель — от меньшей нерегулярности к наибольшей — видна в строевании всего балета «Весна священная» Стравинского. В балете две части, и каждая из них завершается наиболее динамичными в балете, экстатичными по ритмике номерами: «Выплясыванием земли» и «Великой священной

¹³⁹ Описание других примеров полиметрических форм Стравинского см.: Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. С. 215–223, 238–240.

пляской». При этом финал второй части превосходит финал первой по ритмической экспрессии. Таким образом, форма движется к кульминации, создаваемой ритмом, — сначала к первому гребню, возвышающемуся над всем предыдущим, наконец к вершине балета, ритмическому феномену Стравинского — «Великой священной пляске».

Подобную ритмическую модель развития формы можно встретить у других композиторов, в формах меньшего масштаба. Аналогичным образом построена, например, первая часть Сонаты для фортепиано (соло) Б. Бартока. Весьма импульсивная, терпкая по ритму, первая часть заканчивается на ритмической кульминации, напряженной игре аккордов и басов, с темпераментной переакцентировкой мотивов, с полиметрическим их противоборством. Сравним начало и коду в примере 85.

В тактовой системе в условиях нерегулярного типа ритмики возникают обязательные метрические смены. С точки зрения формообразования видам тактового метра и их процессуальному движению могут быть даны особые определения. Исходный, основной вид метра (размера), обычно выставляемый при ключе, может быть назван *«титильным» метром (размером)*. Временный, происходящий внутри построения переход к новым тактовым размерам может называться *метрическим отклонением* (по аналогии с отклонением в гармонии); окончательный пе-

85

а) Allegro moderato



6) Più mosso ♩ = 144

The musical score is written for piano in 2/4 time, marked 'sf' (sforzando) and 'cresc.' (crescendo). It consists of four systems of staves. The first system shows a bass line with a long note and a treble line with a series of eighth notes. The second system features a treble line with a series of eighth notes and a bass line with a series of eighth notes. The third system shows a treble line with a series of eighth notes and a bass line with a series of eighth notes. The fourth system shows a treble line with a series of eighth notes and a bass line with a series of eighth notes. The score includes various rhythmic annotations such as '5/8', '6/8', and '8/8' indicating changes in the meter. The piece concludes with a final chord marked 'sf'.

переход к новому метру (размеру), совпадающий с концом формы или ее части, — *метрической модуляцией*.

Музыка, начиная от 50-х гг. XX в. вместе с новыми художественными идеями, новыми формами творчества создала новые средства ритмической организации произведения. Наиболее типизированными среди них стали *прогрессии и серии ритма*, причем применение их в одних случаях повторило прежние приемы и наиболее общие модели ритмического формообразования, в других оказалось оригинальным благодаря новизне форм и музыкального языка в целом.

Прогрессии и серии ритма активно использовались в основном в европейской музыке 50–60-х гг. XX в. (прогрессии оформились раньше, в 40-х гг., в произведениях Мессиана)¹⁴⁰.

Прогрессия ритма отличается от ритмической серии в принципе тем же, чем в области звуковысотности додекафонный ряд звуков отличен от додекафонной серии.

Прогрессия — это определенного рода ритмическая структура, ритмоформула, основанная на принципе закономерного возрастания или убывания длительностей или количеств звуков (о двух различных видах ритмических прогрессий уже говорилось — см. с. 141–142). Она может появляться эпизодически и не функционировать как серия. *Ритмическая серия* — последовательность из неповторяющихся длительностей, многократно проводимая в произведении и служащая одной из его композиционных основ. Структурно серия может оформляться не только как прогрессия, но и как ритмический ряд иных внутренних соотношений. Ритмическая серия чаще всего используется в системе сериальности, то есть в соединении с серийной организацией звуковысотности и других элементов музыкального языка.

Применение прогрессий ритма вне серийного и сериального метода находим у О. Мессиана, начиная от 40-х гг., Б. Блахера, В. Лютославского, Г. Гурецкого, С. Слонимского, Б. Тищенко, С. Губайдулиной, Б. Баркаускаса и др.

Названные две структурные разновидности прогрессии этими композиторами многообразно варьируются. Например, у Блахера они перерастают в технику «варьируемых метров», у Тищенко принимают вид свободных, не рассчитанных математически нарастаний и убываний ритмических величин.

Формообразующее действие ритмические прогрессии оказывают и на малых, и на крупных уровнях музыкальной формы. Пример эффективной организации музыкальной формы при помощи одной и той же прогрессии на среднем и на крупном уровне — приведенный выше «хроматический» ряд ритма в пьесе «Взгляд про-

¹⁴⁰ Специальная работа на эту тему на русском языке: Спасов Б., Холопова В. Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма.

роков, пастухов и волхвов» из цикла «Двадцать взглядов» Мессиа́на. На среднем уровне он охватывает единством своего внутреннего процесса первую и последнюю части трехчастной (и одновременно концентрической) формы. На высшем композиционном уровне два проведения ряда складываются в стройную зеркальную симметрию крайних частей, где сначала длительности убывают от $1/1$ до $1/16$, а потом возрастают от $1/16$ до $1/1$. Зеркальной симметрии ритмических движений сопутствует аналогичная симметрия в громкостной динамике — от *sfff* до *p* в первой части и от *pp* до *sfff* в репризе.

Использование серий ритма находим у О. Мессиа́на, К. Штокхаузена, П. Булеза, Л. Ноно, А. Виеру, Э. Денисова, А. Шнитке и многих других. Среди видов исходных структур — и «хроматическая» прогрессия (Мессиа́н, Булез и др.), и «числа Фибоначчи» (Ноно), и ряд простых чисел (Виеру), и индивидуальные последовательности ритмических единиц. Не меньшее значение имеет способ работы с ними при создании композиции в целом. По существу, каждый из композиторов находит здесь свои варианты решения, даже когда некоторые из авторов обращаются к одному и тому же сериальному методу. В российской музыке примером произведения, содержащего ритмическую серию как элемент сериальной техники, может послужить Второй концерт для скрипки А. Шнитке. В нем применена смешанная композиционная техника и сериальный метод использован лишь частично. Участки одночастной формы, где появляется серия ритма: последний раздел условной побочной партии (от ц. 17), эпизод в разработке (от ц. 21), конец коды — кульминация (ц. 61) и затишье, «уход» (от ц. 62 до конца).

В европейской музыке 50–60-х и начала 70-х гг. XX в. ритмический план произведения сочиняется подчас таким же индивидуальным, как тематизм. Становится нормативным положение, когда ритм является главным формообразующим фактором музыкального произведения. С позиции музыкального творчества XX столетия существенный интерес представляет вся исторически сложившаяся теория музыкального ритма, с охватом исторически отдаленных эпох, актуально изучение ритмовременного параметра во всех аспектах.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Абезгауз И.* Об одной ритмической фигуре // Сов. музыка. 1970. № 2.
2. *Бабиев Э.* Ритмика азербайджанского дестгяха. Баку, 1990.
3. *Банникова И. И.* Ритмический словарь русской песни-романса второй половины XVIII — первой половины XIX века: Автореферат канд. дис. М., 2001.
4. *Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово. Вып. 1: Ритмика. М., 1972.
5. *Гнилов Б. Г.* Джазовый пианизм и фортепианное искусство. М., 2002 (в печати).
6. *Деменко Б.* Полиритмика. Киев, 1988.
7. *Джагацпанян К. А.* Ритм национальной речи и музыка. Ереван, 1986.
8. *Елатов В. И.* По следам одного ритма. Минск, 1974.
9. *Ефименкова Б.* Ритмика русских традиционных песен. М., 1993.
10. *Кон Ю.* Заметки о ритме в «Великой священной пляске» из «Весны священной» Стравинского // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
11. *Кондратьев М. Г.* О ритме чувашской народной песни. К проблеме квантитативности в народной музыке. М., 1990.
12. Материалы по музыкальной ритмике Ю. Н. Мельгунова, Ф. Е. Корша и Н. Д. Кашкина. М., 1907.
13. *Мессиа́н О.* Техника моего музыкального языка. М., 1994.
14. *Мессиа́н О.* Предисл. к этюду № 2 // Мессиа́н О. Четыре ритмических этюда. Л., 1974.
15. Проблемы музыкального ритма / Сост. В. Н. Холопова. М., 1978.
16. Ритм и форма. / Под ред. Н. Афонина, Л. Иванова. СПб., 2002.
17. *Рождественский Г.* Дирижерская аппликатура. Л., 1974.
18. *Руднева А. В.* Русское народное музыкальное творчество. М., 1994.
19. *Стоин В.* Българската народна музика. София, 1956.
20. *Стоянов П. Ф.* Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. Кишинев, 1985.
21. *Султанова Р.* О взаимосвязях усуля и ритма мелодии в вокальных частях шашмакома. Ташкент, 1998.
22. *Султанова Р.* Ритмика вокальных частей шашмакома. Ташкент, 1998.
23. *Харлап М. Г.* Метр и ритм в музыке устной традиции. М., 1986.
24. *Харлап М. Г.* Ритмика Бетховена // Бетховен: Сб. Вып. 1. М., 1971.
25. *Холопова В. Н.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971.
26. *Холопова В. Н.* Исследования по музыкальной ритмике в СССР // Сов. музыка, 1990, № 5.
27. *Холопова В. Н.* Новые берега ритмики Мусоргского // М. П. Мусоргский и музыка XX века. М., 1990.
28. *Холопова В. Н.* О природе неквадратности // О музыке. Проблемы анализа. М., 1990.
29. *Холопова В. Н.* Ритмика Э. В. Денисова // Музыка Эдисона Денисова. М., 1995.
30. *Холопова В. Н.* Ритмические новации // Русская музыка и XX век. М., 1997.
31. *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
32. *Шишаков Арк.* О тактовой черте (в защиту композиторской записи) // Сов. музыка. 1935. № 7.
33. *Щуров В. М.* Несимметричные ритмические структуры в русской народной песне // Проблемы композиции народной песни. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 10. М., 1997.
34. *Dumesnil R.* Le rythme musical. Essai historique et critique. Paris, 1921.
35. *Messiaen O.* Traité de rythme. Paris, 1994–1997.
36. *Rudziński W.* Nauka o rytmie muzycznym. Cz. 1–2. Kraków, 1987.
37. *Sachs C.* Rhythm and tempo. A study in music history. New York, 1953.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ФАКТУРА





ФАКТУРА

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ФАКТУРЫ

Фактура (factura — обработка от facio — делаю — лат.) — строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих ее голосов. Наряду со словом «фактура» как синонимы применяются термины «письмо» (например, «Подвижной контрапункт строгого письма» С. Танеева), «склад» (полифонический, гомофонный, хоровой склад), «сложение», «изложение» (например, оркестровое изложение), упомянутая «музыкальная ткань». Разработка теории фактуры, как и устойчивое применение термина «фактура», является достижением русской и советской теории музыки.

Мы будем пользоваться преимущественно словом «фактура», иногда заменяя и варьируя его синонимами¹⁴¹.

ВИДЫ ФАКТУР

Основные виды фактур европейской музыки, взятые приблизительно в хронологическом порядке, таковы: монодия, ранний органум (диафония), подголосочность, гетерофония, имитационная полифония, разнотемная и контрастная полифония, гомофония, аккордовый склад, гомофонно-полифонический склад, полифония пластов, пуантилизм, сверхмногоголосие. Названные виды неодинаковы по своей исторической роли, по длительности

¹⁴¹ Примечательно, что в такой фундаментальной энциклопедии, как Riemann Musiklexikon (Mainz, 1959–1967), статья о фактуре отсутствует вовсе. Лишь краткое разъяснение содержит слово «фактура» в «Музыкальном словаре» Х. Зерера (Musiklexikon. Leipzig, 1966. S. 273).

существования, по художественным достижениям, по значимости для современной музыкальной практики.

Многообразие фактур может быть классифицировано следующим образом. Прежде всего, фактуры различаются по количеству голосов: 1) одноголосие (монодия) и 2) многоголосие.

1. *Монодия* в строгом смысле — древнее одноголосие, еще не знающее многоголосия, — древнегреческая музыка, грегорианское, знаменное пение. Одноголосная линия со скрытым многоголосием, как, например, в сюитах для виолончели соло И. С. Баха, настоящей монодией не является, хотя имеет «монолинейный» вид фактуры.

2. *Многоголосие* располагает развитой системой фактурных видов.

Органум — ранняя форма многоголосия с дублировкой ведущего голоса в кварту (и квинту).

Подголосочность и гетерофония, особенно характерные для народного многоголосия, сходны друг с другом как виды вариантного многоголосия и различны по степени самостоятельности—подчиненности. По определению Т. С. Бершадской, подголосок — это вариант основной мелодии, ей подчиненный¹⁴². Гетерофонный голос — очень близкий вариант, равноправный с другим¹⁴³.

Гетерофония получила большое развитие в профессиональной музыке XX в., причем на первый план вышла не вариантность, а гармоническая диссонантность как результат наложений голосов «без особого приурочения их друг к другу»¹⁴⁴.

¹⁴² «В сочетании голосов образуется подразделение функций: один из них выполняет роль ведущего, другие образуются в качестве подголосков. Подголоски могут быть верхними, нижними, поддерживающими, колоризирующими или орнаментирующими, а иногда противопоставляемыми основному голосу. Они представляют собой более или менее индивидуализированные варианты основной мелодии» (Бершадская Т. Некоторые особенности русского народного многоголосия // Очерки по теоретическому музыкознанию. Л., 1959. С. 61).

¹⁴³ «Голоса объединяются без подразделения на ведущий и подчиненный. Мелодии их соотносятся как очень близкие варианты» (Там же. С. 60–61).

¹⁴⁴ «Гетерофония — разноголосие, наложение рисунка на... фон без особого приурочения их друг к другу... которое имело место в многих древних музыкальных культурах (в частности, у греков) и которое являет собой промежуточную ступень между древнейшей „гомофонией“ и позднейшей полифонией» (Каратыгин В. 7-й концерт А. Зилоти // Речь. 1916. № 17).

А. Г. Шнитке, рассмотревший специфику современной гетерофонии на примере оркестровых произведений Д. Шостаковича и И. Стравинского, указал, кроме того, на множество исторически подводящих к современности примеров в партитурах И. С. Баха, Л. Бетховена, Г. Малера¹⁴⁵.

Полифония, сочетание индивидуальных мелодических голосов, равноправных или соподчиненных, содержит два важнейших вида — *имитационную и неимитационную (разнотемную,¹⁴⁶ контрастную) полифонию*. Разнотемная и контрастная полифония не отделены непроходимой гранью, различие между ними состоит в степени противопоставленности голосов. Например, в *Kyrie eleison* № 3 из Мессы си минор И. С. Баха тема и контрапункт баса выдержаны в одном плане, взаимодополняют друг друга — это разнотемная полифония; а в репризе музыкальной картины «В Средней Азии» А. Бородина сплетение русской и восточной тем, наделенных своеобразным национальным колоритом, достигает степени образного контраста — это контрастная полифония.

Гомофонию (или *гомофонно-гармонический склад*) как тип фактуры следует отличать от аккордового склада. В гомофонной фактуре господствует мелодия, и соотношение ее с аккомпанементом, как правило, полиритмично. Аккордовый склад (*accords plaques* — «столбики» — фр.) моноритмично дублирует линию либо верхнего голоса, либо баса, и в последнем случае может быть лишен самостоятельной, развитой мелодии.

Разновидностью аккордового склада является аккордово-фигурационная фактура.

Гомофонно-полифонический склад, имеющий смешанное наименование, представляет собой самостоятельный вид фактуры с длительной историей существования —

¹⁴⁵ А. Шнитке пишет о гетерофонии в следующих статьях: Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича (Музыка и современность. Вып. 4. 1966); Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского (Музыка и современность. Вып. 5. М., 1967); Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича (Дмитрий Шостакович. М., 1967).

¹⁴⁶ Термин «разнотемная полифония» введен в статье: Скребкова О. Разнотемное двух- и трехголосие строгого письма // Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин. М., 1967.

с XVII по XX в., с особо значимыми достижениями в XVIII–XIX вв. В этом виде фактуры гомофония развивается до полимелодичности, полифония регулируется функционально-гармонической организацией.

Полифония пластов — частный вид многоголосия, в котором контрапунктируют многозвучные фактурные слои. Впервые определение полифонии пластов дано В. В. Протопоповым¹⁴⁷. Существуют два понимания этого вида фактуры. Первое — драматургическое, соотношенное со спецификой оперы, указывающее на неслитность музыкальных партий, принадлежащих пространственно разделенным группам действующих лиц и звуковым фонам. Многозвучный фактурный пласт в партитуре может быть всего один. Этого рода полифония пластов рассматривается Протопоповым прежде всего на примерах сцен из опер М. Мусоргского, в частности следующих: сцена смерти Бориса — «речитативы Бориса и Федора, хор певчих, идущих к исполнению обряда схимы, погребальный звон», сцена встречи из первого действия «Хованщины» (цифра 32 и далее) — «хор женщин „Белому лебедю путь проторен“, возгласы мальчишек, скандированные реплики стрельцов, хор пришлых людей, трубные сигналы, самостоятельные фигуры в сопровождении»¹⁴⁸. Исследователь указывает также на полифонию пластов в операх Дж. Мейербера, Дж. Верди.

Другое понимание «полифонии пластов» — собственно фактурное, когда каждая контрапунктирующая партия мыслится именно как многозвучный комплекс. Сферой систематического применения полифонии пластов во втором, собственно фактурном смысле, стал особый род музыкальной ткани середины XX в., получивший название сверхмногоголосия, например, у В. Лютославского, К. Пендерецкого.

Пуантилизм и сверхмногоголосие — два противоположных и крайних вида фактуры, появившихся в XX в.

¹⁴⁷ «Под „полифонией пластов“ разумеется такое одновременное сочетание, где место мелодий могут занять целые многоголосные, многозвучные комплексы, каждый из которых обладает характеристичностью» (Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., 1962. С. 66).

¹⁴⁸ Там же. С. 67.

Оба имели своих предшественников в истории музыки. Пуантилизм, зародившийся в музыкальных микроформах начала XX столетия, нашел далекую историческую параллель в лице средневекового гокета (конец XII–XIV в.)¹⁴⁹. У сверхмногоголосия XX в. есть аналогия в музыке западной католической мессы XVII в. для гиперсоставов, в фактуре, определявшейся как *Massenstil* (Х. Лейхтентритт), *Kolossalstil* (А. Орель), а также в русских хоровых концертах XVIII в., где число голосов хора а *capella* достигало двадцати четырех, сорока восьми.

Пуантилизм представляет собой фактуру в основном полифоническую, как бы распыленную на звукоточки (отсюда его название); он возникает благодаря употреблению микромотивов (нередко из одного звука, а также двух–трех с паузами), благодаря быстрой смене тембров (каждый инструмент играет минимум звуков), благодаря широким мелодическим скачкам (скачки расчленяют мелодию на отдельные точки). В вокальной музыке соответственно может расчленяться и текст: слова — на слоги, слоги — на звуки. Для пуантилистического письма характерно отсутствие фигурации, дублировок, фона, декоративных элементов.

Пуантилистическая фактура наиболее последовательно была выработана А. Веберном в связи со свойственной его музыке особой концентрацией выразительности и хрупкой утонченностью звучания. Параллельно в «Афоризмах» Д. Шостаковича и особенно в его знаменитом октете Дворников из оперы «Нос» пуантилизм послужил ярким заостряющим выразительным приемом. Воспринятая от Веберна, пуантилистичность составила одну из черт стиля европейского «авангардизма», получив структуралистское истолкование в сочинениях 50-х гг. К. Штокхаузена и П. Булеза, новые и разноликие преломления в произведениях Л. Ноно, у позднего И. Стравинского, в творчестве Э. Денисова, Б. Тищенко, Л. Грабовского и других.

*Сверхмногоголосие*¹⁵⁰ — фактура в основном полифоническая, включающая большее число голосов, чем мо-

¹⁴⁹ О гокетной фактуре см. статью: *Кудряшов Ю.* Гокет в музыке средних веков // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М., 1975.

¹⁵⁰ Существует также термин С. М. Слонимского «гипермногоголосие».

жет охватить наше восприятие, прослеживающее линию каждого голоса. Количество компонентов сверхмногоголосной ткани простирается приблизительно от 8–10 до 80 голосов. При звучании 20–80 голосов партии полностью утрачивают свою индивидуальность, многоголосие теряет полифонический эффект, превращается в монолитную темброво-фактурную краску сонорного типа.

Для «невидимой» полифонии сонорного пласта Д. Лигети предложил термин *микрополифония*¹⁵¹. Сверхмногоголосие появилось в европейской музыке в начале 60-х гг. одновременно у Лигети («Атмосферы») и Пендерецкого («Трен памяти жертв Хиросимы»), распространилось в польской школе (в частности, к нему прибегал Лютославский), в советской музыке 60–70-х гг. Микрополифония может быть дифференцирована на три вида, аналогично основным разделениям классической полифонии: имитационная (типична для Лигети), разнотемная (например, «Живопись» для оркестра Э. Денисова), гетерофонная (встречается у Р. Щедрина в «Поэтории», в оратории «Ленин в сердце народном»).

ПАРАМЕТРЫ И ЭЛЕМЕНТЫ ФАКТУРЫ

Фактура как реальная, осязаемая ткань музыки имеет определенные параметры, координаты своего строения и измерения. Она обладает также иерархической системой организующих и организуемых элементов, совокупностью различных качественных сторон.

В музыкальной фактуре можно насчитать следующие три параметра: *высотно-регистровый, временной и глубинный*.

В высотно-регистровом измерении пласты фактуры и голоса предстают как верхние, средние и нижние. Временной параметр показывает координацию фактурных элементов во времени и определяет их соотношения как вертикаль, горизонталь, диагональ. Глубинный параметр

¹⁵¹ См.: *Salmenhaara E.* Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti. Regensburg, 1969. S. 135–137. См. также «Микрополифонический пласт» в части четвертой «Тематизм» данной книги.

выявляет пространственные качества музыкальной ткани и имеет также многообразные градации, но не такие устойчивые и определенные, как в двух других параметрах. Диапазон глубинного измерения охватывает соотношения фактурных элементов от ассоциативных пространственных представлений до реальных стереозффектов, создаваемых особым расположением источников звука.

Верхние, средние и нижние голоса музыкальной ткани легко дифференцируются в сознании на высотные регистры благодаря звуковысотному слуху, который присущ человеческому восприятию. История развития фактуры показывает, что ни одному из высотных регистров не отдается устойчивого предпочтения с точки зрения функционально-тематического главенства какого-либо голоса: главный, тематически ведущий голос закономерно может располагаться и в верхнем, и в среднем, и в нижнем пласте в связи с условиями того или иного исторически сложившегося фактурного типа. Например, в простейшей гомофонии мелодический голос занимает место, как правило, в верхнем регистре, в форме вариаций на *basso ostinato* основным регистром темы является нижний; в полифонических произведениях на *cantus firmus* одно из характернейших положений ведущего голоса — середина музыкальной ткани; в фуге тема проводится последовательно во всех высотных регистрах, а в некоторых эпизодах музыки XIX–XX вв. встречаются многооктавные дублировки одноголосия, которые звучат во всех регистрах одновременно.

Понятия вертикали и горизонтали — давние и установившиеся в теории музыки. Лишь сравнительно недавно они дополнились понятием *диагонали*, и в музыкально-теоретический обиход вошли выражения «диагональная фактура», «диагональная гармония», «диагональный тематизм». Появление понятия фактурной диагонали было вызвано некоторыми новациями письма европейской музыки XX в., особенно начиная с 50-х гг.

Диагональная фактура была связана с целым комплексом выразительных средств одной из стилевых областей музыки XX в. Составные такого комплекса — это тотальная хроматика со сплошным заполнением полутоновых «полей», додекафонная серия, созвучия-класте-

ры, *crescendo–diminuendo* фактуры как способ оформления музыкальной ткани, придания ей упорядоченности и целостности.

Стилевым периодом, когда развился этот комплекс средств, было творчество европейских композиторов 50–60-х гг., в частности авторов из СССР. Яркие примеры в советской музыке находим в Концерте-буфф С. Слонимского (начало и конец I части), в «Поэтории» Р. Щедрина, в симфониях и «Коллаже на тему ВАСН» А. Пярта и др. Произведением, целиком построенным на приеме *crescendo–diminuendo* фактуры, с непрерывным развитием в диагональном ракурсе, является «Музыка для клавирина и ударных из коллекции М. Пекарского» С. Губайдулиной.

Из находок более раннего этапа творчества XX в. можно указать в качестве далекой предтечи фактуры диагонального ракурса в современной музыке фрагмент из Пяти оркестровых песен А. Берга на тексты П. Альтенберга. В репризе песни № 3 «Над границами всего» в оркестре из одной звуковой точки постепенно вырастает двенадцатизвучный гармонический комплекс, с последовательным включением звуков по диагонали, с образованием «диагональной темы», диагонального гармонического оборота, волны фактурного *crescendo*, символически передающих основную мысль словесного текста — о предельности границ.

Глубинный (пространственный) параметр фактуры как теоретическое понятие явился отражением одной из существенных особенностей выразительности и коммуникации музыки XX в. и вместе с тем констатацией пространственных свойств фактуры, объективно присутствующих искусству звука и бытующих многие века.

Глубинное измерение фактуры по-разному выявляется в музыке разных стилей, школ, эпох, оно имеет свою историю существования и связано с определенными эстетическими идеями и конкретным состоянием комплекса средств музыкального языка. Помимо того, что глубинная многоплановость вообще объективно присуща музыкальной фактуре, в тех или иных жанрах и композиторских школах вырабатывались специфические виды пространственных эффектов. Так, в инструментальном

концерте барокко специальным приемом было пространственное сопоставление *tutti* и *solì*, выражавшее концертную идею состязания и бывшее моментом художественного освоения новых условий бытования музыки — обстановки концертного зала. В опере всякого рода пространственные контрасты служат драматургическим антитезам и созданию напряжения театрального действия.

Существенно новый этап в развитии пространственного ракурса фактуры составило музыкальное творчество XX в. в самых несходных его направлениях.

В русле живописно-пленэрной тенденции, близкой импрессионизму, появилось намеренное звуковое контрастирование оркестровых групп в одновременности, выделение переднего и дальнего планов звучности, как во Вступлении ко II части «Весны священной» И. Стравинского. (Пространственный эффект этого момента подчеркнут А. Шнитке в его статье «Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского»).

В стиле Веберна как органическое фактурное свойство сложилось глубинное измерение, давшее новый аспект комплементарной полифонии — одни голоса как бы позади других — и снявшее (вместе с приемами обычной полифонии) диссонантное напряжение тотальной хроматики в звуковысотной области. Одним из примеров может послужить Симфония ор. 21 с ярким глубинным расслоением голосов в каноне первой части. (Глубинный ракурс фактуры Веберна рассматривается в работе: В. Холопова, Ю. Холопов. Антон Веберн. М., 1984, с. 259–265.)

Во второй половине XX в. широкое распространение получили стереоэффекты, достигаемые реальными пространственными дистанциями между источниками звука — живыми исполнителями и магнитофонами. Смысл такой стереофактуры состоит в возможности привнести черты театральной драматургии, в создании элементов «инструментального театра», в художественном освоении новых технических условий бытования музыки XX в. — наличии механических способов музыкального продуцирования. Примеры в отечественной музыке — «Антифоны» для струнного квартета С. Слонимского, с рассадкой исполнителей в разных концах эстрады, вокальный цикл С. Губайдулиной «Розы» (на слова Г. Айги),

где в одной из песен сочетается в контрапункте звучание живых исполнителей со звучанием тех же исполнителей в записи на магнитную пленку.

Одним из ярких ранних образцов музыки с реальным стереоэффектом в XX в. была пьеса Ч. Айвса «Вопрос, оставшийся без ответа», где диалог пространственно эмансипированного солиста (соло трубы) с группами струнных и флейт составил существо драматургического замысла.

Фактура обладает качественными сторонами, аналогичными двум известным сторонам гармонии — функциональности и фонизму. Но в фактуре у них есть своя специфика. Функциональная сторона фактуры — это фактурные функции голосов, их роль по отношению друг к другу. Фоническая, колористическая, декоративная сторона фактуры имеет по крайней мере два разных проявления: фактурный рисунок голосов и фонизм. Фактурный рисунок — это декоративный план фактуры, орнаментальная разрисовка голосов. Фонизм же фактуры — ее общий звуковой характер, определяемый плотностью, регистром, тембровым наполнением музыкальной ткани.

Из отдельных элементов музыкальной ткани существенна наименьшая единица фактуры, «*фактурная ячейка*», то есть момент строения фактуры в вертикальном разрезе. (Понятие фактурной ячейки введено Е. В. Назайкинским в работе «О психологии музыкального восприятия», М. 1972. С. 128.)

Как и многие комплексные явления, музыкальная фактура обладает иерархической соподчиненностью элементов, отражает на меньших уровнях свойства высших уровней. В результате в одном голосе музыкальной ткани могут быть запечатлены черты полного многоголосия. Так происходит со скрытым многоголосием, заключенным в какой-либо одной фактурной линии, например в главном голосе. Скрытой фактуре, располагающейся на меньшем, чем все целое, структурном уровне, было дано название *субфактуры* в книге М. С. Скребковой-Филатовой «Фактура в музыке» (М., 1985).

Из названных явлений музыкальной фактуры специальное внимание уделим фактурному рисунку и фактурным функциям голосов.

ФАКТУРНЫЙ РИСУНОК ГОЛОСОВ

Этимология слова «фактура» («обработка») в музыке, близкая значению этого слова в живописи и декоративно-прикладном искусстве, предполагает особого рода украшение голосов — орнаментирование, фигурную отделку, введение изобразительных моментов.

Само слово «фактура» возникло в музыке в связи с богатейшим развитием украшающих, звукописных и изобразительных элементов музыкальной ткани в XIX в. Музыкальный декор в произведениях XIX в. (а также и до XIX и в XX в.¹⁵²) создавался в основном двумя фактурными явлениями — *фигурацией и дублировкой*. Последние и образуют *фактурный рисунок голосов* (который следует отличать от фактурных функций, определяющих назначение того или иного голоса в музыкальной ткани). Фактурный рисунок является достоянием главным образом инструментальной музыки и из нее переносится в вокальную сферу. Фигурации и дублировки получили интенсивное развитие в инструментализме барокко и классицизма, ярко обозначились в раннем клавирном стиле (например, у английских вёрджинелистов XVI в.). Однако наибольший интерес представляют фигурации и дублировки в музыке XIX в., потому что здесь их развитие достигло такого уровня индивидуализации, что рисунок фактуры определял уникальность, неповторимость произведения, наиболее непосредственно воплощал программный замысел, и заимствование фактурного приема было бы плагиатом.

Родоначальником традиции индивидуально неповторимых по рисунку фактур стал Ф. Шопен. Предтечей шопеновской фактуры этого рода может считаться изобразительная фигурационность контрапунктов в хоральных обработках И. С. Баха. Велики достижения в изобретении музыкально-живописных фактур Вагнера, Мусоргского, Римского-Корсакова.

Традиция XIX в. перешла и в XX в. На рубеже столетий она проявилась у Скрябина, Рахманинова, привела

¹⁵² Историю орнаментики см.: Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978.

к новым, импрессионистическим завоеваниям Дебюсси. В XX в. фигурации и дублировки образовали звукописные слои в музыке Равеля, Стравинского, Прокофьева, Бартока.

Фактурный рисунок — не внешнее «лепное украшение» в музыке, нейтральное к другим сторонам музыкального языка. Фигурации, а особенно дублировки и фигурационно-дублировочные сочетания, образуют в произведении «микрогармонический» уровень, на котором иногда делаются чрезвычайно смелые творческие находки, сказывающиеся и на гармоническом целом произведения.

Соотношение фактурного рисунка с другой стороной фактуры — функциональностью голосов — подобно соотношению фонизма (термин Ю. Н. Тюлина) с функциональностью в гармонии. И параллель эта не только логическая, но и историческая.

На протяжении XIX в. до начала XX, от романтизма к импрессионизму шло интенсивное развитие как фактурного рисунка, так и гармонического фонизма. Аналогичный параллелизм между фактурой и гармонией виден и в функциональной строгости и постоянстве, и в функциональной переменности и свободе.

ФИГУРАЦИИ

Фигурация (от *figurare* — придавать вид или форму, образовывать, делать — *лат.*; термин получил распространение с конца XVIII в.¹⁵³) — фактурный рисунок голосов музыкальной ткани, имеющий три чистых вида: фигурация гармоническая, мелодическая, ритмическая, — и многочисленные смешанные комбинации. Гармоническая фигурация — движение голоса по звукам аккорда. Мелодическая фигурация — движение голоса по аккордовым и неаккордовым звукам различных видов (задержание, проходящий звук, вспомогательный звук, предъём, камбиата). Для мелодической фигурации существенна повторяемость звеньев фактурного рисунка, орнаментальный вид этого рисунка; повторяемость характерна и для

¹⁵³ Слово «figure» указывает на связь с приемами риторики (употреблять фигуры, украшать речь фигурами).

гармонической фигурации. Ритмическая фигурация — повторение в каком-либо ритме (характерны однотипные, то есть равномерные и остинатные ритмические рисунки) одного звука, гармонического интервала или аккорда.

Как известно, фигурирование составляет специфику вариационного метода развития и вариационных форм, один из видов которых носит название фигурационных вариаций. Особого внимания заслуживают фигурации у Шопена, в первую очередь в прелюдиях и этюдах, вписавших важнейшую страницу в историю европейского пианизма. Почти все прелюдии и все без исключения этюды фигурационны. При этом каждая прелюдия и каждый этюд Шопена наделены индивидуальной, не повторяемой в других пьесах фактурой. Эти миниатюры Шопена важны и своими историческими связями: с одной стороны, в них преломились традиции «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха¹⁵⁴, с другой стороны — в течение многих десятилетий они оказывали влияние на развитие фортепианной музыки, включая Скрябина, Дебюсси, Равеля. Индивидуализирующую роль в прелюдиях и этюдах сыграл фигурационный рисунок фактуры.

Наиболее типичное положение *гармонической фигурации* в фактуре — обыгрывание гармонических голосов и баса (Шопен, Прелюдии № 1, до мажор; № 8, фа-диез минор; Рахманинов, Прелюдии ор. 32 № 5, соль мажор; № 12, соль-диез минор). Шопен открыл при этом новый колорит звучания фортепиано, как в Этюде ор. 25 № 1, ля-бемоль мажор с его многооктавным арпеджио на педали. В возможностях инструментальной музыки оказалось также построение мелодий на гармонической фигурации. Пример 86 — Прелюдия № 23, фа мажор Шопена. В мягких переливах фигурационной мелодии проступает необычная, новаторская гармония, малый септаккорд как «эмансипированная», не требующая разрешения структура: в начальном мотиве это VI₇, в заключительной каденции — остающийся без разрешения T_{7H}.

¹⁵⁴ Фактурные параллели между прелюдиями «Хорошо темперированного клавира» Баха и прелюдиями Шопена прослежены в дипломной работе «О фактуре прелюдий Шопена» Л. Штурман (рукопись, библиотека Московской консерватории, 1965).



Если вид фактуры не гомофонный, а аккордовый, Шопен иногда гармонически фигурирует целиком всю фактуру, придает ей аккордово-фигурационный вид. Таков Этюд ор. 25 № 12, до минор. А в Прелюдии № 14, ми-бемоль минор аккордово-фигурационная фактура трансформирована в новую своеобразную разновидность — одноголосие (октавно дублированное) со скрытым трехголосием. В результате возникает аскетичная октавная фактура с угловатыми интонационными ходами, таящими гармоническое напряжение «ультраминорной» ладотональности.

Гармоническая фигурация широко применяется в бытовой и изобразительной музыке¹⁵⁵.

В русской музыке специфической сферой применения гармонической фигурации стали излюбленные колокольные звоны, в переборах «разложенных» аккордов вызывающие красочные гармонии: великий колокольный звон в коронации Бориса, тема малинового звона в «Китеже», звон в миниатюре в теме города Леденца.

Как и гармоническая, *мелодическая фигурация* повышает выразительность аккомпанирующих голосов (Мендельсон, «Прялка»; Шопен, Этюд ор. 10 № 6, ми-бемоль минор; Мусоргский, ариозо Марфы «Если бы ты

¹⁵⁵ Существуют немецкие термины для обозначения в бытовой музыке гармонических фигураций в виде разложенных двузвучий: пренебрежительное *Murkys*, *Murkybässe* — для дилетантского аккомпанемента типа:



и ироническое *Brillenbässe* для примитивной аббревиатуры типа:



(см.: Riemann Musiklexikon. 1967. S. 122, 594).

когда понять могла» из «Хованщины»; Чайковский, «Ромео и Джульетта», побочная партия в репризе — «вздохи» валторн; Прокофьев, Пятая соната, тема побочной партии первой части). Но с большей естественностью, чем гармоническая, она входит в главный мелодический голос. У Шопена мелодическая фигурация главного голоса составила необходимую принадлежность его этюдов (ор. 10 № 2, 4; ор. 25 № 2, 6, 10) и этюдообразных прелюдий (№ 10, 12, 16, а также № 18). Великолепными по характеристичности явились фигурационные мелодии русских композиторов в сценической и программной музыке: Римский-Корсаков, «Полет шмеля», тема рассказа Шехеразады; Мусоргский, «Лиможский рынок» из «Картинок с выставки»; Прокофьев, «Фея зимы» из «Золушки».

Уточним, в чем состоит различие между фигурированной и нефигурированной мелодией. Фигурированная мелодия — это украшенный, орнаментированный, узорчатый голос. Поэтому в ней должна быть «избыточность» неаккордовых звуков. Кроме того, орнаментированная фигура должна повторяться. Сравним две мелодии Римского-Корсакова в примере 87, упомянутую тему рассказа Шехеразады и внешне несколько сходную с ней по мелодическому контуру тему дуэта Любаши и Грязного из «Царской невесты» (линейное подобие не сближает их, однако, по смыслу).

В приведенном примере хорошо видно, что в первой, фигурированной мелодии ячейка с орнаментом (вспомогательным звуком) проходит трижды, а во второй, простой песенной мелодии украшения отсутствуют, повто-

87 Lento

a) V-no solo



б) Adagio ♩ = 52

Любаша



ряющихся фигур нет, мелодия плавно движется по ступеням тональности.

Как и другие виды, *ритмическая фигурация* больше всего используется для придания своеобразного рисунка аккомпанирующим голосам. Равномерная ритмическая фигурация аккорда — одна из типичнейших фактурных формул аккомпанемента вокальной музыки и ее претворений в инструментальной сфере («Я не сержусь» Шумана, «Мелодия» Рахманинова — первая редакция, «Весной» Грига). Наряду с этим жанровотипизированным применением ритмических фигурации встречаются ярко индивидуальные, характерные, изобразительные — благодаря конкретной выразительности, которой может достичь ритм. Характерность возникает даже при опоре на равномерные ритмические движения.

Вот несколько случаев. В дуэте Тристана и Изольды второго действия эпизод ля-бемоль мажор отмечен равномерными синкопами в оркестровой партии, и обычный вокальный аккомпанемент в данной сценической ситуации начинает дышать трепетной страстью. В «Китеже» Римского-Корсакова момент появления призрака княжича Всеволода рисуется триольными репетициями, и этим простейшим приемом композитор создает ощущение зыбкой нереальности. В Прелюдиях № 6 си минор и № 15 ре-бемоль мажор Шопена монотонные «капли» однотипных репетиций насыщают томительной неразрешенностью обе пьесы. Монотонию подавленности при помощи тех же репетиций воплотил Равель в пьесе «Виселица». Пярт в «Коллаже на тему ВАСН» (пример 88) путем террасообразных наслоений репетиций звуков трезвучия си-бемоль мажор воспроизвел барочный эффект инструментального стиля *concerto grosso*.

Смешанные фигурации принадлежат к более индивидуальным и по теоретической типологии, и по художественному осуществлению (хотя самые индивидуальные рисунки — фигурационно-дублировочные). Здесь замечательные находки — снова у Шопена.

Уникальна мелодико-гармоническая фигурация в Прелюдии № 2 ля минор. Переплетение мелодической

и гармонической фигурации наглядно в тактах 1–2 в авторской рукописи. Там становится заметным сходство мелодической фигуры с секвенцией *Dies irae* (см. пример 89 а).

По мере развития фигурационного пласта звуки гармонической фигурации, в свою очередь, также усложняются задержаниями, то есть мелодической фигурацией (в примере 89 б задержания и разрешения помечены звездочками). При столкновении по вертикали задержаний и вспомогательных звуков в двух частях многоголосного пласта возникают острейшие диссонансы, каких нет ни в каком другом произведении Шопена.

89 Lento

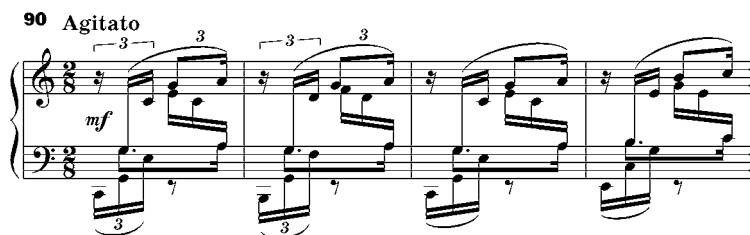


Образный контраст мрачного по колориту, интервально обостренного фактурного пласта и вокализированной декламации верхнего голоса составляет основу своего рода драматургии Прелюдии № 2 — романтической пьесы-миниаютры.

Смешанная мелодико-гармоническая фигурация применяется вообще Шопеном в пьесах с развитой техникой левой руки (примеры: Прелюдия № 3 соль мажор; Этюд до минор, ор. 10 № 12).

Немного забегаая вперед, укажем на смешанный *фигурационно-дублировочный рисунок*, наиболее индивидуальный.

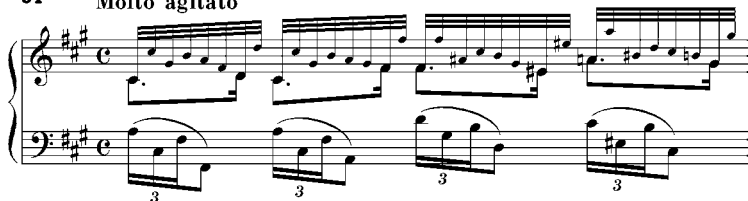
Фактурой индивидуального рисунка открывается цикл шопеновских прелюдий. В Прелюдии № 1, сохраняющей некоторые черты баховского прелюдирования в виде однотипных гармонических фигураций, в то же время найдено оригинальное сочетание мелодии с сопровождением, говорящее о новом фортепианном стиле. В примере 90 рассмотрим начальный мотив. Главный мелодический голос дублирован в октаву, но дублировка в среднем го-



лосе вступает чуть раньше верхнего. Временной промежуток между фактурно-расщепленной октавой заполняется гармонической фигурацией. Таким образом, главный голос представляет собой многоголосный фактурный пласт с октавной дублировкой и ее гармоническим заполнением.

Одна из оригинальнейших, тонко детализированных фактур — в Прелюдии № 8 фа-диез минор (пример 91).

91 *Molto agitato*

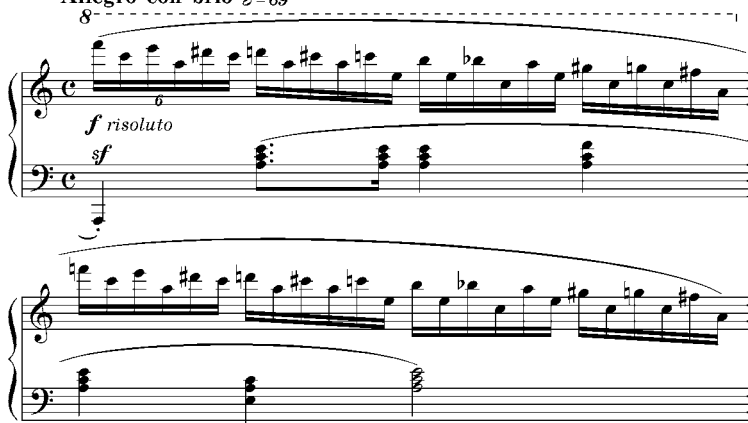


Главный голос здесь также является не линией, а пластом с октавным ведением мелодии (разновременным) и заполнением октавного диапазона мелодической фигурацией, певучей, несмотря на пассажную скорость движения.

Пример 92 — ярко индивидуальная фигурация, хотя и на основе простейшей хроматической гаммы: начало темы Этюда оп. 25 № 11, ля минор.

Хроматическая гамма (мелодическая фигурация) дублирована вразброс восемью интервалами (или семью, если

92 *Allegro con brio* $\text{♩} = 69$



учесть энгармоническое равенство): ув. 2, б. 3, ч. 4, ч. 5, ув. 5 = м. 6, б. 6, м. 7. Интервалы взяты не одновременно, а как бы в гармонической фигурации. Сложное дублировочно-фигурационное сплетение запечатлевает смятенный поток звуков этого «гневного» этюда.

ДУБЛИРОВКИ

Дублировкой называется удвоение мелодии каким-либо созвучием — интервалом или аккордом. Хотя в буквальном смысле слово «дублировка» (удвоение) должно означать «утолщение» мелодии только в какой-либо интервал, целесообразно распространить этот термин и на аккордовый параллелизм, выполняющий сходную роль в фактуре. Дублировка применяется прежде всего в главном голосе, но может возникать в мелодически развитых голосах других функций. Для баса и гармонических звуков может быть признан только один вид дублировки — октавное удвоение, не добавляющее новых звуков к гармонии.

Существует целый ряд терминов-синонимов к слову «дублировка». Так, название «вторя» относится к одной из распространеннейших дублировок: в терцию или сексту — в народной музыке разных национальностей, в фактуре европейских трио-сонат XVII–XVIII вв., в трио классических менуэтов и скерцо.

Кроме того, бытуют термины «параллелизм», «фактурное наслоение»¹⁵⁶, «колористическое наслоение»¹⁵⁷, «удвоение мелодии»¹⁵⁸, «ленточное движение»¹⁵⁹, «комплексная лента»¹⁶⁰, «многоголосная мелодия-комплекс», «этажные повторения»¹⁶¹.

¹⁵⁶ Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М.; Л., 1939. С. 160–179.

¹⁵⁷ Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. Л., 1956. С. 214, 240, 243.

¹⁵⁸ Мутли А. Мелодические функции голосов многоголосной музыки // Проблемы организации музыкального произведения. М., 1979.

¹⁵⁹ Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. С. 231.

¹⁶⁰ «...Комплексная лента, состоящая из трех и более звуков» (Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. М., 1976. С. 55).

¹⁶¹ Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961. С. 152–153, 156, 157.

Дублировки различаются по двум критериям: 1) интервальное или аккордовое удвоение мелодии; 2) постоянство или переменность дублировки.

Первый критерий в комментариях не нуждается, объясним, что подразумевается под вторым.

Дублировка может вестись либо в какой-то один, постоянный интервал или аккорд, например параллельными терциями, параллельными сектаккордами, либо с переменной интервала или аккорда, например с чередованием терций и секст или со сменой сектаккордов-кварт-сектаккордов.

По аналогии с тональным и реальным ответом в фуге удвоение с постоянной тоновой и ступеневой величиной интервалов получило название *реальной дублировки*, а удвоение с постоянной ступеневой величиной, но с поправкой на тональность в тоновой величине, — *тональной дублировки*¹⁶².

Рассмотрим примеры дублировок различных видов. В применении дублировок, в выборе консонансов или диссонансов видна определенная историческая эволюция, отражающая ход развития гармонии.

Среди *интервальных дублировок* особое место занимает октавная. Удвоения постоянны в классической оркестровке, в фортепианной фактуре, где они придают регистровую полноту звучания. Дублировка может быть также и многооктавной. С такой мощной многооктавности начинается, например, увертюра к «Ивану Сусанину» Глинки.

В фортепианной музыке октавные дублировки украшаются фигурациями, приобретая фактурную изысканность и неповторимую индивидуальность. Примеры: «Признательность» из «Карнавала» Р. Шумана, вариация темы побочной партии из «Мефисто-вальса» Ф. Листа (обе темы — с ритмической фигурацией в дублирующих голосах).

Квинтовые и квартовые дублировки, составляющие сущность раннего многоголосия (органума), а затем вытесненные в многовековую эру запрета параллельных квинт, лишь к началу XX в. стали вновь нормативными вместе с введением параллельных созвучий у Дебюсси и Равеля.

¹⁶² См. об этом: Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. С. 160.

Пример 93 — длительная переменная кварто-квинтовая дублировка пентатонной мелодии в начале оперы «Дитя и волшебство» Равеля. Вместе с ненапряженной пентатоникой «пустые» кварты и квинты как нельзя более выразительно передают состояние дремотной лени: «ребенок ленится, кусает перо, почесывает голову» (ремарки Равеля).



94 Assez vif $\text{♩} = 92$

a)

mf sec les arpèges très serrés
(арпеджио коротко и сухо)

f

mf subito

p

6) Allegro $\text{♩} = 138$

f

mf



Пример 95 — почти всеинтервальная дублировка: вторая тема главной партии из Фантазии фа минор Шопена. Участвующие интервалы — б. 2, ув. 2, м. 3, б. 3, ч. 4, ч. 5, м. 6, б. 6, м. 7, б. 7, ч. 8, отсутствующий интервал — м. 2¹⁶⁴.



Классическим образцом диссонантной дублировки может послужить лейтмотив Петрушки из одноименного балета Стравинского, знаменитая тритоновая «политональность» до мажор-фа-диез мажор у кларнетов (пример 96).

Сказанное о стилевых особенностях интервальных дублировок можно отнести и к аккордовым наложениям.

¹⁶⁴ Эта интервальная особенность темы отмечена в кн.: Мазель Л. Фантазия f-moll Шопена. М., 1937. С. 65.



Назовем отдельные примеры. Пример тональной дублировки с постоянным консонирующим аккордом — Дебюсси, прелюдия «Вереск», начало (минорные и мажорные трезвучия); реальной дублировки с постоянным консонирующим аккордом — Шостакович, Седьмая симфония, одна из вариаций «эпизода нашествия» (мажорные трезвучия); дублировка неполными большими и малыми септаккордами — побочная партия первой части Третьего концерта Прокофьева.

Своеобразное преломление импрессионистических традиций — в медленных частях многих циклов Бартока. Пример 97 — фактура второй части Второго фортепианного концерта — представляет собой основное двухголосие с живописным наложением двух квинт в каждом голосе, причем начальный аккорд объединяет пять квинт.

Примеры дублировки с переменным аккордом, а также со сменой количества голосов (аккорд–интервал–аккорд) — основной, фанфарный лейтмотив Китежа, фанфарный мотив в начале перехода ко второй картине четвертого действия «Сказания о невидимом граде Китеже».

Фактурные дублировки и собственно гармония — разные аспекты музыкального языка. Оформление гармонии в виде многозвучных дублировок, не свойственное классическому гармоническому стилю, стало достоянием европейской гармонии начиная от рубежа XIX–XX вв. и во многих стилях XX в. (Дж. Пуччини, К. Дебюсси, М. Равель, С. Прокофьев, И. Стравинский, Б. Барток, О. Мессиа́н и многие другие).

В целом же фигурации и дублировки, столь пышно расцветшие в инструментальной музыке XIX в., не играют той же роли в XX в.

Прежде всего, индивидуализировавшаяся неклассическая гармония стала стирать грани между аккордовыми

97 Adagio ♩ = 66

mp legato

5

10

15

ppp

20

и неаккордовыми звуками — основу мелодического фигурирования. Одновременно переведение музыки в основном на «полифонические рельсы» уменьшило возможности фактурного рисунка, поскольку он сложился в системе гомофонных принципов. В частности, умаление значимости аккорда сильно ограничило применение гармонической, в большой мере — и ритмической фигурации. Появление двух фактурных крайностей (пуантилизма и сверхмногоголосия) свело фактурный рисунок на нет, в первом случае из-за его изъятия из музыкальной ткани, во втором — благодаря полному растворению в огромной массе голосов.

ФАКТУРНЫЕ ФУНКЦИИ ГОЛОСОВ

Функции голосов в музыкальной ткани — важнейшее понятие теории фактуры, столь же важное, как функциональность в гармонии, форме¹⁶⁵. Они различны в разных типах фактур, и функциональные свойства голосов служат существенными стилевыми показателями в музыке.

Определим функции голосов в перечисленных вначале видах фактур, с большей степенью подробности рассмотрим фактуры XVIII–XX вв.

Вопрос о функциональном строении *монодии* специфичен и относится целиком к теории мелодии.

Ранний, параллельный *органум* (*диафония*) представляет собой дублировку мелодии (грегорианской монодии) в квинту или в кварту (пример 98). У голосов органома есть специальные жанровые названия, говорящие об их функциях: *vox principalis* (главный голос) и *vox organalis* (органный голос).

¹⁶⁵ Специальная работа о функциональности голосов — «Мелодические функции голосов многоголосной музыки» А. Мутли. Систематика фактурных функций голосов дана в «Анализе музыкальных произведений» А. Мазеля и В. А. Цуккермана, М., 1967, с. 332 (указывается семь функций гомофонного или смешанного склада, с некоторыми подразделениями). Детальная систематика тембро-фактурных функций по отношению к стилю Римского-Корсакова сделана в кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. Вып. 2. М., 1975. С. 358–359 (таблица элементов оркестровой фактуры Римского-Корсакова, включающая двадцать пунктов).

98 a) Vox principalis

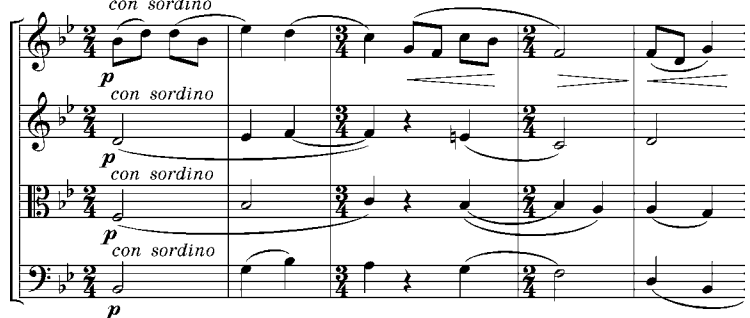


6) Vox principalis



99 Andante cantabile

con sordino



Vox organalis представлялся аналогией органному сопровождению, откуда возникло название этого голоса и самого жанра органума. Примеры — из Scholia enchiriadis (около 850 г.).

В *подголосочной полифонии* функционально различаются главный голос, или основной вариант мелодии, и подголосок. Приведем пример 99 — Andante cantabile Первого квартета Чайковского, где композитор чутко воспроизвел манеру отслоения вариантов от основного напева, свойственную русскому народному пению (подголоски отмечены скобками).

Наряду с этой распространенной точкой зрения на подголосочность, идущей от Ю. Н. Мельгунова, существует иной взгляд, более строго определяющий функцию подголоска в народном многоголосии только как верхнего вспомогательного голоса. Этот взгляд выражен А. М. Листопадовым: «...и казаки на Дону, и русские певцы в разных... областях (Пензенской, Орловской, Саратовской, Московской и др.) понимают термин „подголосок“ как самый верхний голос, витающий над остальными, голос, который, по выражению казачьих певцов, „дишканит“, выполняя самую верхнюю (однако не самую „главную“) и нередко самую прихотливо-сложную, обычно доминирующую по высоте линию»¹⁶⁶.

В *гетерофонии* голоса функционально равноправны, представляют собой варианты друг друга. Вот пример народной гетерофонии в песне «Что на службу идти», где октава-унисон в распевах расслаивается на два голоса¹⁶⁷ (пример 100).

100



¹⁶⁶ Листопадов А. Песни донских казаков. Т. 1, ч. 1. М., 1949. С. 15–16.

¹⁶⁷ Листопадов А. Песни донских казаков. Т. 2. М., 1950. Пример приведен в статье: Бершадская Т. Некоторые особенности русского народного многоголосия. С. 64.

В профессиональной музыке, где важен не факт равноправия гетерофонных вариантов, а эффект гармонического «трения» между голосами гетерофонии, могут быть и иерархические соотношения (соединение темы с органичным пунктом, наложение фигурации на мелодическую тему, объединение разных функций, от темы до фона¹⁶⁸), но может быть и соотношение более или менее равноправных партий. Например, в следующем моменте из первой части Десятой симфонии Шостаковича контрапунктирующий пласт составлен из взаимоподобных линий, ритмически и гармонически не вполне «приуроченных друг к другу» (см. пример 101).

Функции голосов имитационной полифонии определяются названиями *proposta* и *risposta*, а по отношению к фуге — также *dux* и *comes* («вождь», «спутник»), тема и ответ. Несмотря на тематическую тождественность, функции имитируемого и имитирующего голоса неравноправны: первый — ведущий, второй — подчиненный, что лучше всего выражено в терминах «вождь» — «спутник». Имитационное соподчинение голосов истолковывалось даже в образно-символическом смысле, наподобие музыкально-риторических фигур. Так, И. С. Бах в арии № 12 «*Ich folge*» («Я следую») из «Страстей по Иоанну» в соответствии со словами придал имитациям символическое значение: «следовать», «идти».

В *разнотемной и контрастной полифонии* голоса-контрапункты либо соподчинены, либо равноправны. Эти разновидности неимитационной полифонии распространены в музыке разных исторических эпох и разных национальных культур. Функции голосов определялись специальными терминами.

Так, в группе жанров школы Notre Dame (XII–XIII вв.) и Ars nova (XIII–XIV вв.): многоголосном органуме, кондукте, мотете, балладе, гокете и других — существовали наименования: *tenor* — главный, нижний голос, *contratenor* — контрапункт к тенору, лежащий ниже или выше его по регистру или переплетающийся с ним, *duplum* (в мотете — *motetus*) — второй голос, *triplum* — третий

¹⁶⁸ Примеры и разъяснения см. в статье: Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского. С. 214–227.

101 = 108

Picc. *p cresc.*

Fl. *p cresc.*

I, II *p cresc.*

Ob. *p cresc.*

III *p cresc.*

Cl. picc. (Es) *p cresc.*

Cl. (A) *p cresc.*

Fag. *cresc.*

C.-fag. *cresc.*

Cor. *cresc.*

Tr-be *f cresc.*

Tr-ni e Tuba *cresc.*

Timp. *cresc.*

P-tti *colla bacch. di Timp.*

Archi *cresc.*

Musical score for a piano and orchestra. The piano part consists of five staves with complex melodic lines and fingerings (6, 7, 9, 5, 6, 7). The orchestra part includes woodwinds, strings, and percussion. The score is marked with *ff* (fortissimo) and features a crescendo hairpin.

голос, *quadruplum* — четвертый, самый верхний голос. Кроме того, существовала функция свободного верхнего голоса, присочинявшегося к тенору и контратенору, которой давалось название *discantus* или *superius* (*supranus*)

Функция тенора (от *tenere* — держать. — *лат.*) состояла в том, что в этом голосе излагался стержневой, главный тематический голос — мелодия хора или какого-либо известного светского напева, тема, сочиненная композитором. На протяжении многих веков в теноре излагался *cantus firmus*, главный, тематический голос полифонического строения, и понятия *tenor* и *cantus firmus* отождествлялись. *Contratenor* — контрапункт, близкий по характеру к тенору, приблизительно равноправный с ним. *Motetus* — самостоятельный, индивидуальный голос, имеющий самостоятельный словесный текст. *Triplum*, *quadruplum*, *discantus* — свободные голоса, часто «цветистого» ритмического строения. В следующих двух отрывках второй (из баллады Гильома де Машо «*Biaute qui toutes autres...*» — «Та красота, что все другое...») — пример разнотемной, но не контрастной полифонии, первый (из мотета Пьера де ла Крюа «*Aucun ont trouvé chant...*», «*Lonctans me suis tenu de chanter...*», «*Annunciantes*» — «Издавна в пении радость нахожу...», «Никто тот напев не придумал...») — образец не только разнотемной, но и ярко контрастной полифонии, с контрапунктом и самих мелодий, их контрастных ритмов, и сопровождающих текстов, на французском и латинском языках (пример 102).

В раннем русском многоголосии, в строчном пении (вторая половина XVI–XVII в.) существовали следующие специальные названия голосов:

- 1) путь — главный голос в середине фактуры;
- 2) верх — мелодия выше пути;
- 3) низ — мелодия ниже пути.

В особой стилистической разновидности строчного пения, демественном многоголосии, одна из партий обозначалась как «демество»: в трехголосии она занимала место одного из голосов, в четырехголосии добавлялась к трем основным. Путь — главный голос, который мог представлять собой мелодию знаменного распева. Верх и низ — побочные голоса, по мелодическому содержанию

варианты или варианты-противосложения по отношению к пути, часто более оживлённые ритмически. Демество — развитой «цветистый» голос с тем характерным пунктирным ритмом, которым отличается стиль торжественного демественного пения.

102

a) Triplum

8 Au-cun ont trou-vé chant par u - sa-ge, Mais a moi en dou-ne o-choi -

Motetus

8 Long - tans 3 me suis

Tenor

8 Annunciantes

8 son A - mours qui res-bau-dist mon cou - ra - ge, si que - m'es -

8 te - nu de chan 3 - ter

8 tuet fai - re chan - çon Car a - mer me 3

8 fait da - me be - le esa - ge. Et de bon re - non,

8 de joi - e me - ner

6) Superius

Bi - au - te qui tou - tes au - tres

pe - re en - vers moy di - ver - se et e -

stran -

ge

Из музыки более позднего времени сошлемся на типы письма в кантате «Иоанн Дамаскин» Танеева. В экспозиции фуги третьей части тема и три противосложения образуют разнотемное, но неконтрастное многоголосье с соподчинением голосов: тема — главный голос,

противосложения — побочные голоса. В репризном разделе той же фуги присоединение к прежнему тематическому материалу мелодии песнопения «Со святыми упокой» крупными длительностями (в ритмическом увеличении) создает ярко выраженную контрастную полифонию, где приблизительно на равных правах выступают тема фуги — как главная тема финала кантаты, и тема «Со святыми упокой», обрамляющая весь трехчастный цикл.

В *гомофонии*, или гомофонно-гармоническом складе, функции голосов выявляются в связи с задачей гармонизации. Их три:

- 1) мелодия (главный голос);
- 2) бас;
- 3) гармонические голоса (побочные).

В гомофонно-гармоническом *четырёхголосии*, в первую очередь вокальном, утвердилась более разветвленная функциональная группа, распространяемая и на инструментальную сферу:

- 1) сопрано (дискант);
- 2) альт;
- 3) тенор;
- 4) бас.

В *аккордовом складе*, в отличие от гомофонного, функций голосов только две:

- 1) бас;
- 2) гармонические голоса.

Они закрепились в музыке благодаря учению о генерал-басе, направленному на практику аккомпанемента. Таким образом, приобрел права автономии тип фактуры без обязательной функции мелодии. Примеры — Прелюдия до мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (с гармонической фигурацией), главная тема первой части Двадцать первой сонаты Бетховена (с ритмической в основном фигурацией).

Гомофонно-полифонический склад обладает столь разветвленным функциональным составом, что на нем следует остановиться сравнительно подробно, тем более что этот склад вмещает в себя функции голосов других типов фактуры.

Подобно чистой гомофонии, гомофонно-полифоническая фактура опирается на функциональную триаду: главный голос, побочные голоса, бас. Особенностью является богатое развитие побочных голосов, где насчитывается до восьми разновидностей. Общая система функций голосов гомофонно-полифонического склада такова:

I. Главный голос;

II. Побочные голоса:

- 1) контрапункт мелодизированный;
- 2) контрапункт фигурационный;
- 3) имитирующий голос;
- 4) подголосок;
- 5) гармонический звук или голос;
- 6) органнй пункт (педаль);
- 7) дублировка;
- 8) характеристический голос или пласт;

III. Бас.

Обратим внимание на экономичность основного функционального членения: число фактурных функций три, аналогично трем основным функциям гармонии (тоника, доминанта, субдоминанта), трем основным функциям формы (экспозиция, середина, заключение).

Понятия «верхний», «средний», «нижний» голос нефункциональны в фактуре разбираемого типа. Например, главный голос может занять место и в верхнем, и в среднем, и в нижнем пласте фактуры. «Верхний», «средний», «нижний» голос — только указания регистровой позиции фактурных компонентов.

Главный голос

Главный голос — наиболее индивидуализированный голос фактуры, главный носитель тематического содержания, может излагаться как одnogолосная мелодия, а также как «двухголосная (или многоголосная) мелодия», как фигурированная мелодия, как фигурационно-дублировочный пласт.

Побочные голоса

1. *Мелодизированный контрапункт* — мелодия, по индивидуальности почти равная главному голосу, но подчиненная ему функционально. Пример 103 — контрапункт

103 Moderato assai, quasi andante



виолончелей к теме побочной партии (у деревянных) в первой части Четвертой симфонии Чайковского. По мелодической яркости это великолепное противосложение успешно конкурирует с главным голосом и уступает ему «пальму первенства» только в общем контексте симфонии.

2. *Фигурационный контрапункт*¹⁶⁹ — сравнительно мало индивидуализированный, фоновый голос, благодаря фигурациям приближенный к «общим формам движения»; для него весьма характерна ритмическая выровненность, линия часто гаммообразна.

Пример 104 — одна из вариаций «Рассвета на Москvereке» Мусоргского (фигурационный контрапункт в верхнем голосе).

Фигурационный контрапункт составляет принадлежность вариационных форм (Гендель, Пассакалия из Седьмой клавирной сюиты; Бетховен, финал Третьей симфонии), он стал одной из типичных черт фактуры русской музыки XIX в. — излюбленным приемом Мусоргского и Чайковского («Борис Годунов», вступление, лейтмотив Самозванца; Второй квартет Чайковского, вторая

¹⁶⁹ И. В. Способин называл такой голос «гармоническим контрапунктом» (Способин И. Музыкальная форма. М.; Л., 1947. С. 282).

104 Andante tranquillo ♩ = 72



часть, цифра 16, третья часть, цифры 22, 27), перешел затем к Прокофьеву, Мясковскому (Прокофьев, Вторая соната для фортепиано, третья часть, вторая тема; Мясковский, Шестая симфония, первая часть, побочная партия, вторая тема).

3. *Имитирующий голос*, повторяющий тему главного, оказывается неравноправным с ним из-за своего положения «спутника», что может быть подчеркнуто метрическими условиями риспосты, сдвинутой относительно тактовой черты, заполняющей ритмические «просветы» в пропосте. Пример — канон в «Ноктюрне» Второго квартета Бородина.

4. *Подголосок*, подчиненный вариант основной мелодии, характерен для музыки, напоминающей народное многоголосие; он носит напевный характер.

Образцовым примером подголосочной полифонии с целой системой вариантов главного голоса могут считаться вариации на свадебную песню из «Камаринской» Михаила Глинки. Основоположник русской музыкальной классики претворил приемы народного хорового пения, открыв новые перспективы для русской профессиональной музыки. Такова, в частности, вторая вариация на тему «Из-за гор»: подголоски вступают на краткие моменты, сменяясь и наслаиваясь друг на друга, но

105 Moderato

The musical score is for a piece titled "Moderato" on page 105. It is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score is organized into two systems, each containing five staves. The first system includes a piano (p) part in the second staff, a mezzo-forte (mf) part in the fifth staff, and a mezzo-forte (mf) part in the third staff. The second system includes a piano (p) part in the second staff, a mezzo-forte (mf) part in the fourth staff, and a mezzo-forte (mf) part in the fifth staff. The score is written in a standard musical notation style with treble and bass clefs, and it includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains several measures of music, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff is also in treble clef with a key signature of one flat. The third staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The fourth staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one flat. The second system consists of six staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat. The third staff is in bass clef with a key signature of one flat. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one flat. The sixth staff is in bass clef with a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs.

в итоге непрерывно сопровождают главный голос¹⁷⁰ (см. пример 105).

Подголосочность, подголосочная фактура в русской профессиональной музыке, как в данном эпизоде глинкавской «Камаринской», имеет особенности, отличающие ее от подголосочности русской народной песни. Они выражены и в ладогармонической, и в фактурной организации.

Профессиональное подголосочное изложение примечательно присутствием в нем элементов классической полифонии — имитаций, контрапунктов (см. в том же примере имитации в тактах 1–2 и 4–5).

Образец подголосочной фактуры из *Andante cantabile* Первого квартета Чайковского был приведен в примере 99.

5. *Гармонический звук* или *голос* является обязательным компонентом гомофонии, удерживается в гомофонно-полифонической фактуре (см. в примере 99 звуки второй скрипки и альты, помимо подголосков, в примере 104 — звуки аккордов, исключая бас).

6. *Органный пункт* (педаль) наиболее часто применяется в басу. Наряду с басом в фактурах разных типов существуют педали в верхнем и среднем голосах, а также параллельно в нескольких регистрах.

Пять разных по высоте оркестровых педалей применил Глинка для гармонического варьирования тонально неизменной темы «Камаринской». Количество и выбор ступеней тональности (ре мажор) весьма необычен для педалей — V, I, III, VI, VIIн. Их расположение в последнем, репризно-кодовом разделе «Камаринской» таково:

цифра 11, такты 1–6 — педаль *ля* в басу;

цифра 11, такты 7–13 — педаль *ля* в верхнем голосе, с краткой дублировкой в среднем;

¹⁷⁰ Анализ подголосочной фактуры первой вариации см. в кн.: Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957. С. 268–270. Примеры подголосочной полифонии в русской классической музыке приводит Вл. В. Протопопов в «Истории полифонии в ее важнейших явлениях» (М., 1962): первая тема интродукции первого действия «Ивана Сусанина» (С. 22, 23), хоры из «Бориса Годунова» Мусоргского (С. 71, 72), классический пример подголосочности — «Хор поселян» из «Князя Игоря» Бородина (С. 73, 74), первая песня Леля из «Снегурочки» Римского-Корсакова (С. 84, 85), а также тема Джульетты из «Ромео и Джульетты» Прокофьева (С. 216, 217) и многие другие.

цифра 11, такты 13–18	— педаль <i>ля</i> в басу;
цифра 11, такт 19, цифра 12	— педаль <i>ре</i> в среднем голосе;
цифра 12, такты 1–13	— педаль <i>фа-диез</i> в среднем и нижнем голосах;
цифра 12, такт 13 — цифра 13	— педаль <i>си</i> в среднем голосе;
цифра 13, такты 1–7	— педаль <i>си</i> в среднем и нижнем голосах;
цифра 13, такты 10–13	— педаль <i>до-бекар</i> в октаву в нижнем голосе;
цифра 14, такт 7 — цифра 15	— педаль <i>ля</i> в октаву в среднем голосе;
цифра 15 — цифра 16 и последний аккорд	— педали <i>ля-ре</i> в нижнем, среднем и верхнем голосах.

Для органных пунктов, педалей, особенно оркестровых, характерны дублировки — в октаву, в квинту и другие интервалы. Выдержанную квинту называют двойным органным пунктом. Может быть и многоголосная, аккордовая педаль.

В произведениях XX в. аккордовая педаль может уплотняться до кластера — таков словно светящийся, «вибрирующий» кластер, слагающийся из трелей по полутонам в объеме квинты в третьей части «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока (3, 4 V-ni), как показано в примере 106.

Органный пункт может быть фигурированным, иногда до образования подобия мотива, повторяемого остинатно. Пример 107 — одна из вариаций первой части Седьмой симфонии Шостаковича, верхние голоса.

7. *Дублировка* — не только одна из форм фактурного рисунка, но и функционально определенный, побочный голос. Она может колористически и гармонически «подцветить» как другие, более значимые побочные голоса, так и главный голос. В последнем случае дублировка сливается с главным голосом в один фактурный пласт и принимает его функцию (см. примеры 92, 95).

8. *Характеристический голос или пласт* — побочный голос или пласт, ярко индивидуальный по фактурному рисунку, часто с чертами программной изобразительности, составляющий «образный контрапункт»

106 Più andante ♩ = 56

Celesta

mf espr.

Piano

p

1 V-ni

con sord. *p espr.*

2 V-ni div.

pp

3 V-ni

con sord. *pp* *div.* *pp*

4 V-ni

con sord. *pp* *pp*

Celesta

Piano

1 V-ni

2 V-ni

1 V-le

1 V-c.

3 V-ni

4 V-ni

107 $\text{♩} = 126$ 

к главному голосу. С характеристическими голосами связан тот расцвет звукописного многообразия и индивидуальной конкретности, каким отличается фактура от Шопена до Прокофьева и Бартока.

Первые характеристические слои появились у Шопена, привнесшего в фортепианную музыку новые, романтические образные аспекты. Простейший пример — Прелюдия № 6 си минор, где монотонность повторения звука си означает нечто большее, чем простую фактурную педаль в верхнем голосе. Артикулированные подобно интонациям вздоха на одной ноте,



монотонные фигуры подобны *idée fixe*, противопоставленной виолончельному напеву главного голоса. Один из ярчайших примеров шопеновского характеристического пласта — Прелюдия № 2 ля минор (см. пример 89). Разбавившийся нами фигурационный пласт в низком регистре — главный носитель индивидуальности произведения, замена которого другим пластом (например, «темой моря» из «Шехеразады» Римского-Корсакова) привела бы к полной замене образного смысла произведения.

Характеристические пласты стали ярким приемом оперной изобразительности: «Шелест леса» из оперы «Зигфрид» Вагнера, «Похвала пустыне», фактура скачки в «Сече при Керженце» Римского-Корсакова, «движение пера» в монологе Пимена Мусоргского.

Многообразна изобразительность характеристических голосов и пластов, открытая импрессионистами, особенно Дебюсси. Ярчайшие образцы — трагическое остинато

«Шагов на снегу», блестящие звуковые каскады «Фейерверка» (пример 108).

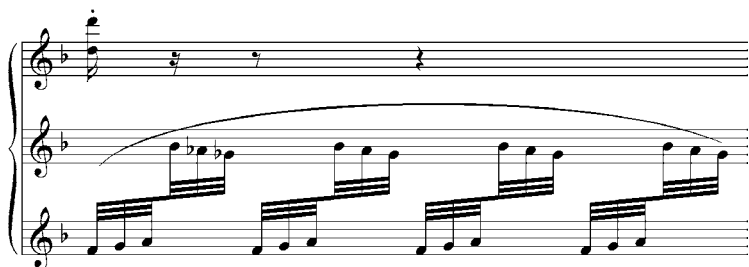
В «Фейерверке» сменяющиеся характеристические пласты занимают гораздо больше пространства, чем главный, тематический голос, лишь отдельными мазками набрасываемый на фон, — в этой пьесе особенно очевиден импрессионистический метод композиции.

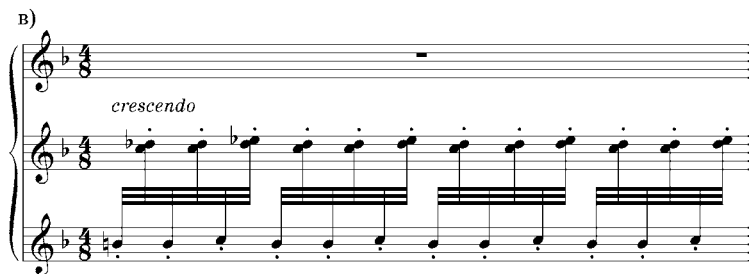
108

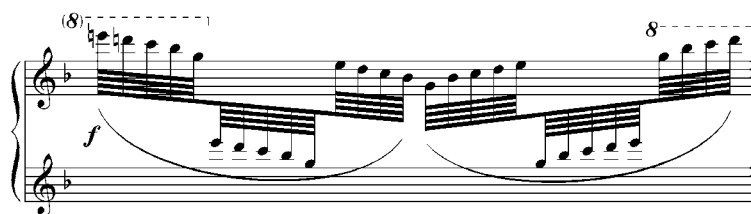
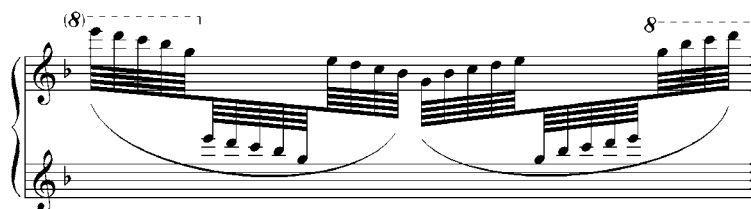
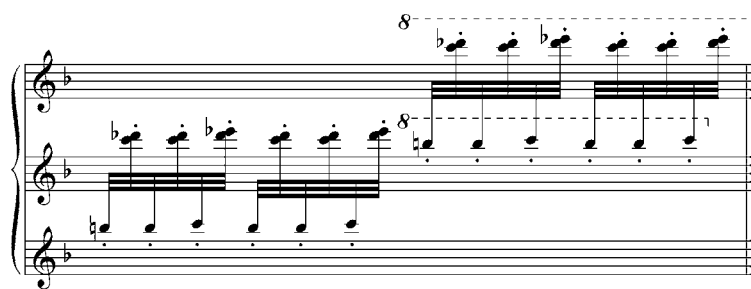
a) *Triste e lent* ♩ = 44

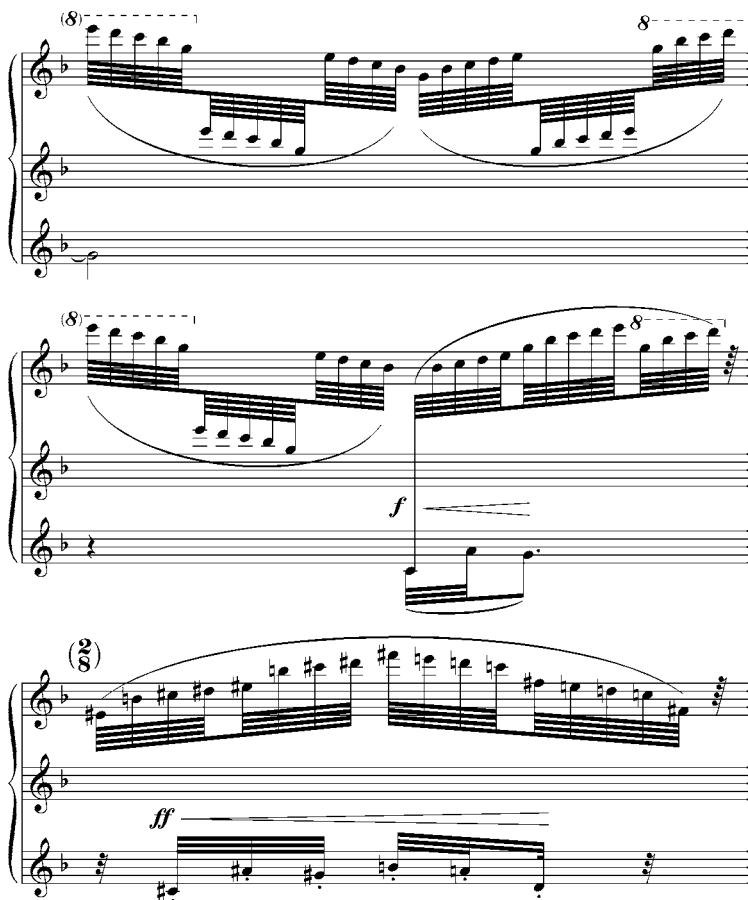


б) *Modérément animé*
léger, égal et lointain









Одна из выразительных областей характеристических пластов — преломление колокольности. Таков, например, перезвон регистров фортепиано в первой части Шестой сонаты Прокофьева (пример 109).

Утонченно-хрупкое отражение колокольности находим в Пьесе для струнного квартета ор. 5 № 5 Веберна.

О многообразии конкретной выразительности и изобразительности характеристических голосов и пластов говорит их применение также во второй части Второго концерта Рахманинова, в «Виселице» и «Ундине» Равеля, «Звуках ночи» из цикла «На вольном воздухе» Бар-

тока, «Сказочке» из «Детской музыки» Прокофьева. В примере из Второго концерта Рахманинова (начальные фигурации фортепиано во второй части) — случай характеристического пласта яркой индивидуальности, более яркой, чем мелодическая тема, но без каких-либо изобразительных ассоциаций.

Среди побочных голосов наблюдаются всевозможные промежуточные случаи, которые возникают между всеми

109 Più mosso del tempo I (Allegro moderato)

The musical score consists of four systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature changes from 4/4 to 3/2 and back to 4/4.

- System 1:** The piano staff begins with a half note chord (F4, A4) marked *f*, followed by a half note chord (F4, A4) marked *p*. The bass staff has a half note chord (B2, D3) marked *f*, followed by a half note chord (B2, D3) marked *p*. There are slurs over the piano staff and under the bass staff.
- System 2:** The piano staff has a half note chord (F4, A4) marked *f*, followed by a half note chord (F4, A4) marked *p*. The bass staff has a half note chord (B2, D3) marked *f*, followed by a half note chord (B2, D3) marked *p*. There are slurs over the piano staff and under the bass staff.
- System 3:** The piano staff has a half note chord (F4, A4) marked *f*, followed by a half note chord (F4, A4) marked *p*. The bass staff has a half note chord (B2, D3) marked *f*, followed by a half note chord (B2, D3) marked *p*. There are slurs over the piano staff and under the bass staff.
- System 4:** The piano staff has a half note chord (F4, A4) marked *f*, followed by a half note chord (F4, A4) marked *p*. The bass staff has a half note chord (B2, D3) marked *f*, followed by a half note chord (B2, D3) marked *p*. There are slurs over the piano staff and under the bass staff.

выделенными; здесь разновидностями, особенно мелодически развитыми. Так, например, фигурационному контрапункту может быть придан оттенок подголоска — если фактурное целое носит характер полимелодического русского многоголосия, как в трио си мажор из скерцо Первой симфонии Бородина (контрапункт-подголосок в партии кларнета). Он может приобрести черты характеристического голоса, локально иллюстрируя слова текста, как у Мусоргского: «истоптала младшенька» (контрапункт с акцентами), «уж как подкралась» (контрапункт стаккато) в песне Марфы из «Хованщины», «а и с порохом бочка закружилась» (контрапункт из ровных триолей) в песне Варлаама из «Бориса».

Бас

Бас в функциональной триаде гомофонной и гомофонно-полифонической фактуры — второй после мелодии по значимости голос. Даже в XX в., в теории П. Хиндемита, отстаивалось «основное двухголосие» как остов фактуры¹⁷¹.

Бас по регистровой позиции в фактуре — это нижний голос. Но в некоторых типах фактур наблюдается расхождение между басом в его фактурном значении (нижний «край» музыкальной ткани) и в его гармоническом смысле (фундамент гармонии). Фактуры эти принадлежат к числу простейших, свойственных маршам, вальсам, менуэтам, другим танцам, их различным профессиональным интерпретациям. Пример 110 — тема финала Сонаты ре мажор Шуберта: средний голос гармонии (звук ля) опускается ниже гармонического фундамента (звук ре).



¹⁷¹ Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. Mainz, 1937. S. 131–133.

В *пуантилизме* функциональность голосов зависит от конкретного типа фактуры. При появлении пуантилистической тенденции начиная с раннего Вебера наряду с обычными мотивами-мелодиями возникли «одномоментные» мотивы-точки, оформленные как один звук, один аккорд, один интервал (часто с паузой). При контрапунктировании друг с другом мотивов-точек возрождалось буквальное значение понятия «контрапункт» как *punctus contra punctum* — «нота против ноты», «точка против точки». Один из примеров этой тенденции — Пьеса для струнного квартета ор. 5 № 4 Веберна, с равноправием контрапунктов-аккордов и контрапунктов-точек. Поздний инструментализм Веберна пришел к последовательному контрапунктированию «одномоментных» мотивов, мотивов, рассеченных паузами и мелодическими скачками, лишенных фигурационной «цветистости», только уплотненных интервальной или аккордовой дублировкой (Симфония ор. 21, Квартет с саксофоном ор. 22, Вариации для фортепиано ор. 27).

Иной склад имеет пуантилизм Ноно. Возникший под влиянием Веберна, он оказался, возможно, наиболее чистой разновидностью этого типа письма. Пуантилистическая ткань возникает в результате расщепления мелодии или многоголосного контрапункта на отдельные звуки-точки и нового сложения их в фактуре. Расщепление происходит благодаря сменам тембра, динамики, регистра, длительностей. Пример пуантилизма этого типа — седьмая часть кантаты «Прерванная песня» (композитор взял слова Любы Шевцовой: «Прощай, мама, твоя дочь уходит в сырую землю»). Трагическая тема трактована композитором в этой части в характере хрупкой отстраненности. Одноголосные линии, двух- и трехголосные контрапункты «разрезаны» на составляющие звуки, и последние расплелены во всех регистрах, образуя новое, пуантилистическое многоголосие с неопределенно многим числом начал без продолжений. Функция каждого звука ткани — двоякая:

1) момент мелодической линии, индивидуализированный при помощи характерного тембра, регистра, громкостной нюансировки, длительности, артикуляции;

2) однозвучный контрапункт, равноправный с другими однозвучными контрапунктами.

В следующих отрывках первая функция показана в примерах 111 а, в (теснейшее изложение), вторая — в 111 б, г (партитура в оригинале).

Оригинальнейшую форму пуантилизма, как мы говорили, нашел Шостакович в уникальном октете Дворников из оперы «Нос» (пятая картина «В газетной экспедиции»). Восемь Дворников дают разные объявления, не слушая друг друга, расчлняя с бессмысленным автоматизмом тексты на слоги. Углубляясь в гоголевский психологизм, Шостакович трансформировал буффонный шарж в остранинную фантазмагорию. Уникальный эффект

111

а) $\frac{5}{8}$ $\text{♩} = \text{ca. } 80$

Glcksp. 414 C-b. Cel. 8 Fl. Arpa Viol. Glcksp. Solo-Sopr. Cel. Solo-Sopr. Arpa Fl.

ppp mf p p ppp p ppp p mf mf p

б)

414 $\frac{5}{8}$ $\text{♩} = \text{ca. } 80$

Fl. 1

Glcksp. *ppp*

Cel. 8 *mf*

Arpa *p*

Solo-Sopr.

2 Viol. I $\frac{5}{8}$ $\text{♩} = \text{ca. } 80$

2 Cb. *mf* *ppp*

417

Fl. I

Glcksp.

Cel.

Arpa

Solo-Sopr.

2 Viol. I

2 Cb.

p

p

p

mf

ppp

mf

Bocca quasi chiusa

B)

426

Fl.

Solo-Sopr.

Bocca chiusa

Bocca quasi chiusa

Vibr.

ca. 120

Glcksp. Solo-Sopr. normale

2 V-cl.

mf

ppp

p

p

p

mf

p

Ad -

C.-alto (Coro)

Arpa C.-alto

ppp

p

mf

p

p

mf

mf

4 V-le

ppp

430

Glcksp.

Sopr. (Coro)

Bocca chiusa

Vibr.

mf

ppp

ppp

ppp

ppp

p

C.-alto

pizz.

Bocca quasi chiusa

Bocca chiusa

Marimba

Fl.

Vibr.

ppp

mf

p

p

mf

2 V-cl.

mf

434 Solo-Sopr.

p ppp ppp p p
mam - ma, *p p ppp*

Marimba
Arpa *mf*
Sopr. (Coro)
Bocca quasi chiusa *ppp mf ppp ppp p*

r) 426 Flatterz. *ca. 120*

Fl. I *mf*

Glcksp. *mf*

Vibr. *p*

Cel.

Arpa *p*

Solo-Sopr. Bocca chiusa *ppp* Bocca quasi chiusa *p* normale *p*
Ad -
A -

Sopr.

Coro Bocca quasi chiusa *ppp mf p p mf mf* normale *mf mf*

C.-alto

4 V-le *ca. 120* con sord. arco *ppp*

2 V-cl.

4 V-cl. *mf*

430

Fl. I

Glcksp.

Vibr.

Marimba

Cel.

Arpa

Solo-Sopr.

Sopr.

Coro

C.-alto

4 V-le

4 V-cl.

Flutterz. rall.

mf

ppp ppp

mf

p

mf

ppp

mf

ppp

p

ppp ppp p

di - o

dieu

Bocca chiusa

ppp

p

mf

Bocca quasi chiusa

mf

p

Bocca chiusa

pizz.

ppp

rall.

mf

435 (rall.)

Fl. I

Glocksp.

Xil.

Marimba

Cel.

Arpa

Solo-Sopr.

Sopr.

Coro

C.-alto

2 Viol. 1

4 Viol. 2

V-la

V-cl.

Cb.

mf

ppp

p

ma, ma,

Bocca quasi chiusa

ppp

ppp

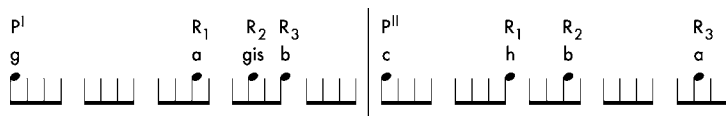
p

ppp

p

(rall.)

звучания создан на основе классического приема полифонии — канона в обращении. Фактурную канву составляет двойной восьмиголосный канон, где первая пропоста с тремя респостами — тема в основном виде, вторая пропоста и ее три респосты — тема в обращении. Секрет пуантилистического имитирования кроется в ритме: звуочки каждого простого четырехголосного канона приходятся на новые, незанятые времена в такте. На следующей схеме показаны моменты вступления каждого из восьми голосов двойного канона (первый канон — $P^I R_1 R_2 R_3$, второй канон — $P^{II} R_1 R_2 R_3$), с обозначением начального звука каждого голоса (g, a, gis и т. д.) и его метрического положения в группе из четырех восьмых (первая, третья, вторая восьмая и т. д.):



Пуантилизм в октете Дворников Шостаковича совершенно иной по сравнению с пуантилизмом Веберна или Ноно. Он далек от микротематизма, функциональной переменности голосов фактуры и сводится к гокетному рассечению строго функционального классического восьмиголосия канона.

В *сверхмногоголосии* функция отдельной партии — микрополифонический голос. В зависимости от вида сверхмногоголосной техники — имитационной, разнотемной, гетерофонной — этот голос является имитационным (пропостой или респостой), контрапунктирующим или вариантным. Поскольку составные компоненты не выделяются из фактурной массы, микрополифонические голоса функционально равноправны. В примере 112 (см. вклейку) из «Атмосфер» Д. Лигети целостный пласт складывается как 48-голосный канон 12-звуковой высотной серии, со свободносочиненным комплементарным ритмом.

В *полифонии пластов*, нашедшей в сверхмногоголосии свое наиболее законченное выражение, появляется функциональная иерархия уровней фактуры. На низшем уровне голоса сохраняют функцию микрополифонического

контрапункта, имитационного голоса, гетерофонного варианта. На высшем уровне появляется функция контрапунктирующего пласта. Соотношение пластов может быть соподчиненным или равноправным. При соподчинении компонентов вырисовываются функции главного и побочного фактурных пластов.

В сверхмногоголосии полифония пластов часто предстает как полифония тембровых пластов: каждый пласт темброво однороден, сочетание пластов образует тембровый контрапункт. Пример: отрывок из второй части (Direct — «Прямой») Второй симфонии В. Лютославского, где фактура дифференцирована по тембрам: гетерофония деревянных (флейты, кларнеты), гетерофония, но другая — медных (трубы, валторны), кластеры ударных (ксилофон, челеста, арфа), имитации кластеров с глиссандо у струнных (см. вклейку, пример 113).

Примеры полифонии пластов в сверхмногоголосии из советской музыки: Р. Щедрин, «Поэтория», первая часть (цифры 20, 35), третья часть (цифры 52, 60, 66), «Ленин в сердце народном», вторая часть — «Рассказ красногвардейца Бельмаса» (такты 112–115).

ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ГОЛОСОВ ФАКТУРЫ

Явление полифункциональности, свойственное гармонии, форме, присуще также и фактуре. Здесь оно означает выполнение одним реальным голосом двух или нескольких фактурных функций. Полифункциональность голосов особенно существенна для видов фактуры с большой функциональной индивидуализацией: для гомофонной, гомофонно-полифонической, разнотемной полифонической фактур.

Примечательно, что полифункциональное значение весьма часто придается басу. Бас соединяется с мелодией, главным голосом фактуры: Шопен, Прелюдия № 6 си минор; Шостакович, Десятая симфония, первая часть, вступление (начало). Он берет дополнительную функцию фигурационного контрапункта: Мусоргский, вступление к «Борису Годунову»; Римский-Корсаков, Интермеццо из «Царской невесты». Бас объединяется с органичным

пунктом: И. С. Бах, вступление к «Страстям по Матфею»; Чайковский, Шестая симфония, трио второй части.

Среди разновидностей фактуры есть одна, строение которой принципиально полифункционально, — таковое одногласие со скрытым двух- или многоголосием. Скрытое многоголосие распространено в музыке для различных инструментов. В частности, оно сплачивает фигурационно расцвеченную мелодику фортепианной музыки, пронизывая ее изгибы певучими линиями скрытых голосов (у Шопена, Скрябина, Рахманинова, Прокофьева). Но особенно характерно оно для струнных и духовых инструментов соло. Яркие примеры находим в сонатах и партитах для скрипки соло, сюитах для виолончели соло И. С. Баха. Вот одна из таких фактур — скрытое четырехголосие в реальном одногласии сарабанды из Виолончельной сюиты № 5 до минор Баха (пример 114). На протяжении небольшой пьесы, выдающейся по интонационно-гармоническому языку, развиваются два драматургически контрастных мотива: нисходящий (a) и восходящий (b):



Первый мотив выделен последовательно выдержанной мелодической фигурацией в «теноре» (задержания си-до, ми-фа), второй — двумя фигурациями, в «альте» и «сопрано» (звуки ля-бемоль-соль, ре-бемоль-до и си-бемоль-ля-бемоль, до-си-бемоль в тактах 5–6).

Одногласие со скрытым многоголосием — самостоятельная фактурная разновидность, не сводимая к многоголосию. Необычность интонационно-мелодических ходов — приведенная сарабанда тому замечательный пример — является результатом охвата одноголосной линией всех ярусов фактуры, с извлечением своеобразных интервальных оборотов, не характерных для многоголосия.

ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ ГОЛОСОВ ФАКТУРЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ

Функциональное движение характеризует естественное состояние многоголосия разных стилей. О том, насколько оно необходимо, говорит, например, следующее высказывание П. Чайковского, одного из самых строгих функционалистов в организации фактуры, данное им в письме к А. Алфераки в ответ на присланные сочинения: «Гармония Ваша, если можно так выразиться, очень безжизненна, лишена всякого движения. Вы умеете изображать прелестные гармонические подробности, но Вы совершенно не знаете голосоведения; оно у Вас угловато и, главное, мертво и до крайности однообразно. Кроме того, гармоническое сопровождение Ваше слишком назойливо и постоянно. Почти ни одного такта нет без совершенно полных аккордов. Контрапунктических украшений нет и следа — постоянно аккорды, аккорды и аккорды, и притом, по большей части, так называемые *accords plaqués*. Нет ни унисона, ни изредка какого-нибудь 2-голосного контрапункта»¹⁷².

Функциональное развитие фактуры выявляется при помощи следующих двух пар явлений: устойчивость и неустойчивость состава голосов, постоянство и переменность функций голосов¹⁷³.

Как устойчивость–неустойчивость, так и постоянство–переменность понимаются в соотношении с музыкальной формой. Устойчивость состава голосов и постоянство функций являются таковыми в пределах какого-либо раздела формы, малой или крупной, в частности на протяжении периода, иногда предложения и подобных им отрезков формы. На гранях формы может произойти и смена состава голосов, и перемена их функций. Смена

¹⁷² Письмо П. И. Чайковского к А. Н. Алфераки от 20 июля 1888 г. // Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. Т. 14. М., 1974. С. 489.

¹⁷³ Идея переменности функций голосов фактуры развита в статьях А. Шнитке: Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича (Музыка и современность. Вып. 4); Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича (в кн.: Дмитрий Шостакович); Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева (Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974).

состава встречается реже, она связана с определенными типами фактуры и отвечает особенностям определенных стилей. Переменность же функций голосов на границах формы распространена чрезвычайно широко и может считаться общей закономерностью взаимодействия фактуры и формы. Более того, переменность функций голосов нормативна в кадансах и цезурах между фразами, и это минимальное фактурное ретуширование формы еще не колеблет функционального постоянства целого. Итак, поскольку смена состава голосов и перемена функций на гранях формы при переходе от раздела к разделу — общая тенденция формообразования, *неустойчивым составом голосов и переменными функциями* будут считаться лишь соответствующие фактурные смены внутри непрерывно развивающегося раздела формы.

Исходя из названных двух пар понятий, укажем четыре рода фактуры, воплощающих важнейшие виды функционального развития голосов фактуры в музыкальной форме: 1) постоянство функций при устойчивом составе голосов; 2) переменность функций при устойчивом составе голосов; 3) постоянство функций при неустойчивом составе голосов; 4) переменность функций при неустойчивом составе голосов.

Функциональное развитие фактуры рассматривается на примерах гомофонного, полифонического и гомофонно-полифонического видов фактуры.

1. Постоянство функций при устойчивом составе голосов представим в виде следующей схемы:

<i>Функции голосов</i>	<i>Партии инструментов</i>	<i>Развитие</i>
Главный голос	Скрипка	=====
Побочный голос	Альт	=====
Бас	Виолончель	=====

Развитие голосов фактуры, показанное в схеме, происходит в условиях строгого сохранения, постоянства функции у каждого голоса, у каждого инструмента на протяжении раздела формы, до каданса: функция главного голоса выдерживается скрипкой от начала до конца и не передается ни альту, ни виолончели, функция побочного

голоса выдерживается только у альты, функция баса — только у виолончели. Устойчивость состава голосов выражается в непрерывности развития всех трех партий голосов с их функциями, без выключений каких-либо из них.

Постоянство функций при устойчивом, стабильном составе голосов связано с разными стилевыми тенденциями. В раннем, доклассическом оркестре, каким является оркестр И. С. Баха, функциональное постоянство фактуры (за исключением имитационного, фугированного склада) связано с барочной манерой террасообразного распределения звучности и, кроме того, с гомофонной тенденцией к протяженной теме (см. оркестровые сюиты И. С. Баха). В стилях XIX в. оно обуславливается пониманием темы как длительной и закругленной мелодии, а не как мотивной цепи, культивировавшейся в XVIII в. В оркестровой практике строгая функциональная выдержанность фактуры присуща Чайковскому, Бизе, в фортепианной музыке — Шопену, Листу, позднее — Рахманинову.

Пример оркестровой фактуры разбираемого типа — «Итальянское каприччио» Чайковского. Отметим характерные черты во вступлении и в главной теме. Медленное вступление построено трехчастно, с предваряющими фанфарами: фанф. — ab — фанф. — a^1 . Раздел « a » выдержан в едином инструментальном составе, без каких-либо перемен: главный голос — у струнных в октаву, гармонические голоса с басом — у медных с фаготами. В развивающей середине « b » фактура обогащается введением имитирующего голоса: главный голос у гобоя, имитирующий — у флейт с добавлением кларнета, гармонические голоса и бас — у струнных. В репризе « a^1 » восстанавливается род фактуры раздела « a », но с тембровым «обращением»: главный голос — в октаву у английского рожка с фаготом, гармонические голоса и бас — у струнных; состав голосов устойчив, функции постоянны.

Главная, гармонически устойчивая тема строится как куплетно-вариационная форма a a^1 a^2 . Каждый куплет оркестрован с устойчивым составом голосов и функций, но усложнен отступлениями в деталях, реагирующими на развитие формы. Приведем первый куплет из Итальянского каприччио Чайковского в примере 115 (т. 1–20).

115 Pochissimo più mosso ♩ = 144

Fl. I II

Ob.

V-c.

C-b.

p molto dolce espressivo

sempre p

sempre p

p

più f

p

p

Ob.

Cl.

Ob.

Cl. *dim.* *p*

Fag. *p* *pp*

pp

Fl. III

Cl. *pp*

C. ingl. *pp*

Fag. *pp*

Cor. I. II *ten.* *ten.* *simile*

Pist. *p*

p molto dolce espressivo

pizz. *pp*

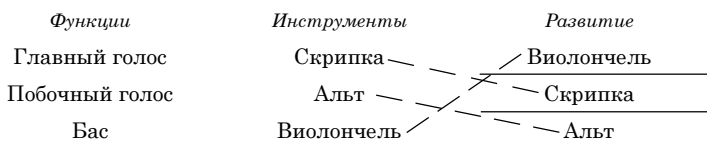
pizz. *pp*

Главный голос поручен гобоям с терцовой дублировкой (иногда квинтовой или сводимой к прима), имеющей функцию гармонического голоса; фактурный бас —

у виолончелей и контрабасов. Отступления в деталях возникают в цезурах между фразами и в конце куплета: между фразами даются эхообразные вставки у флейт, конец отмечен имитационными подхватами у кларнетов и фаготов.

Укажем на аналогичный пример стабильного развития с микродвижением функций для подчеркивания динамического рельефа форм в увертюре к «Кармен». В начальном периоде голоса с их функциями полностью устойчивы вплоть до каданса; в предкаденционных тактах при отклонении из ля мажора главный голос получает подкрепление в блестящей звучности «золотого хода» у двух труб, до того игравших гармонические голоса (трубы, кроме того, поддержаны кларнетами и альтами).

2. Переменность функций голосов при устойчивом составе функций выразим в следующей схеме:



Фактура этого рода распространена в разные исторические периоды. У Бетховена она связана с опорой тематизма на мотив и высокой развитостью мотивной техники (как в первой части Третьей симфонии), у Вагнера — также с использованием кратких лейтмотивов, а кроме того, с плавностью «бесконечного» развертывания оркестровой ткани, у Бартока, Шостаковича — с полифонической динамикой фактурного развития.

Рассмотрим отрывок из «Смерти Изольды» Вагнера (см. пример 116)¹⁷⁴.

Музыкальная ткань имеет гомофонно-полифонический склад, твердо выдерживается функциональный состав:

- 1) главный голос;
- 2) побочные голоса — а) мелодизированный контрапункт, б) гармонические голоса (с фигурацией и без нее);

¹⁷⁴ Пример подобного же рода из вступления к «Тристану» приводит Ал. Шнитке в статье «Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича» (С. 151–152).

Fl. *pp*

Hb. *pp*

Kl. *pp*

Bkl. *p*

Fg. *p*

F. *p*

Hrn. *p dolce*

E. *p*

Pk. *più p*

Hrf. *p*

1 Vl. *p*

2 Vl. *p*

Br. *o. Dpf.* *pp dolce* *3*

I. *o. Dpf.* *Seht ihr's nicht?*

Vlc. *pp*

Kb. *pp*

Hb.

Kl.

Fg. 1. 2. *p dolce*

Hrn. E

2 Vl. o. Dpf. *p dolce*

Br.

I.

Vlc. Kb.

Wie das Herz ihm

Hb.

Kl.

Fg.

Hrn. E

2 Vl. *p*

Br.

I.

Vlc. Kb.

mu - tig schwild

Hb.
 Kl.
 Fg.
 Hrn. E
 1 Vl.
 2 Vl.
 Br.
 I.
 Vlc.
 Kb.

p
p
 1.
p
 2.3.
 o. Dpf.
p dolce
 3
 3
p
 3
 3
 voll
 und
p

Hb.
 Kl.
 Fg.
 Hrn. E
 1 Vl.
 2 Vl.
 Br.
 I.
 Vlc. Kb.

hehr
 im

Hb.
 Kl.
 Fg.
 Hrn. E
 1 Vl.
 2 Vl.
 Br.
 I.
 Vlc.
 Kb.

1.
 2.3.
 3.
 p
 3
 3
 3
 Bu - sen ihm quill!

3) бас. Инструменты же (число партий растёт от шести до двенадцати) разнообразно заполняют функциональные «дороги», переходя с одной на другую:

Такты	1	2	3	4	5	6
Главный голос	Hrn.	Kl., Br.	Hb., Kl., Br.	Kl., Br. (Vl. 1)	Kl., Br. (Vl. 1)	Hb. I, Br. (Vl. II)
Контра- пункт		Hrn. III	Fg I	Fg I	Fg I, Hb	Fg I
Гармони- ческие голоса	Fg	Fg., Hrn. IV	Hrn.	Hb., Hrn.	Hb., Hrn. III	Hb. II, Kl., Fg. II
Фигу- рации	Br.	Vl. II	Vl. II	Vl. I, II	Vl. I, II	Vl. I, II
Бас	Vlc., Kb	Vlc., Kb.	Vlc., Kb.	Vlc., Kb. Fg. II, III	Vl. I, II Vlc., Kb. Fg II, III	Vlc., Kb. Fg, III

Примером, когда музыкальная ткань активизируется благодаря переменности функции, является отрывок из вступления первой части Десятой симфонии Шостаковича (см. пример 117).

Это случай функциональной микропеременности, когда в крупном плане, казалось бы, голоса постоянны. Но и микродвижения в функциях голосов наполняют простую

117 Moderato ♩ = 96

фактуру отрывка интенсивностью противопоставлений, взаимодополнений, передач интонационного материала.

Тип письма гомофонно-полифонический, состав голосов следующий:

1) главный голос с терцовой дублировкой (верхний пласт у скрипок);

2) контрапунктический голос (альты);

3) бас (у виолончелей и контрабасов).

Микропеременность заключается в том, что в моменты остановок, торможений в главном голосе оживает и мелодизируется контрапункт, который на это время из побочного переходит на роль главного голоса — см. такты 2, 5, 7¹⁷⁵.

3. Постоянство функций при неустойчивом составе голосов схематически представим так:

<i>Функции</i>	<i>Инструменты</i>	<i>Развитие</i>
Главный голос	Скрипка	=====
Побочный голос	Альт	=====
Бас	Виолончель	=====

При неустойчивом составе происходят отключения различных функций, возникает неполный и колеблющийся ансамбль голосов. Неустойчивость состава глубинно связана с гармонией, ее функциональностью и строением вертикалей. Неполный, колеблющийся состав функций соответствует гармонии неклассического типа, с преобладанием фонизма над функциональностью, с индивидуальной структурой вертикалей. Постоянство же функций говорит об определяющем или достаточно выявленном гомофонном принципе. Фактура названного рода сложилась в конце XIX — начале XX в. и особенно ярко и последовательно выразилась в стиле Дебюсси. В музыкальном языке Дебюсси она органически сочеталась с тематизмом кратких попевок, с гармоническим заполнением «воздуха» между мелодиями-попевками. Для

¹⁷⁵ Яркий пример полифонического двухголосия с сохранением состава голосов, но с переменой функций инструментов приводит Ал. Шнитке из финала Четвертой симфонии Шостаковича: *Шнитке А. Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича. С. 146.*

фактуры Дебюсси стали характерными парадоксальными с точки зрения классических норм элизии: пропуск то главного голоса, то баса. Мелодический контур, тонущий в фактурной краске, «оркестр без основания» (слова Дебюсси), благодаря которому вся ткань приобретает воздушную легкость, — таковы стилистические черты фактуры Дебюсси-импрессиониста.

В качестве примера постоянства функций при неустойчивом составе голосов возьмем фортепианную прелюдию «Менестрели». Первая часть прелюдии имеет структуру $a\ b\ b$; рассмотрим материал $a\ b$, достаточно полно представляющий специфику фактуры этого композитора (пример 118).

В тактах 1–8 (раздела «а») действуют только две важнейшие функции — главный голос и бас, отсутствуют гармонические голоса. В тактах 9–10 (начало раздела «b») наступает полная функциональная замена: обыгрываются одни лишь гармонические голоса, главный голос и бас в фактуре отсутствуют. Фраза закругляется нисходящим фигурационным контрапунктом (такты 11–12), начавшимся от вступления баса с гармоническими голосами на границе тактов 10–11. В тактах 13–14 фактура полная: главный голос с терцовой дублировкой, гармонические голоса и бас. В такте 15 снова фактурный эллипсис — нет главного голоса, звучат лишь басы и гармонические голоса. Такты 16–17 примечательны пропуском баса — его регистр пустует, отчетлив главный голос, сопровождаемый типичными средними гармоническими голосами. В каденции такта 18 после допевания мелодии главного голоса следует отыгрыш в виде аккордов баса и гармонических голосов. Функциональное постоянство в условиях фортепианной тембровой однородности выражается в строгом выдерживании регистров, когда каждая фактурная функция действует в своем собственном регистровом «ярусе».

Свойственные импрессионизму Дебюсси эскизность тематизма и возросшая роль красочных фонов, характеристических пластов в экстравагантной, заостренной до гротеска пьесе «Менестрели» приближается к «кубистской» манере рассечения целостной фигуры на части, свойственной французской живописи начала XX в.

118 Modéré (Nerveux et avec humor)

p les "gruppetti" sur le temps *p*

4 Cédez ---// Mouvt. *pp* *p*

7 Cédez ---// Mouvt. (Un peu plus allant) *p* *pp* *p* (très détaché)

11 *pp*

15 *f* *f*

Другими примерами фактуры Дебюсси с постоянством функций, но колеблющимся составом голосов могут послужить прелюдии «Шаги на снегу», «Девушка с волосами цвета льна», «Вереск», пьесы оркестровых циклов «Море», «Образы».

4. Переменность функций при неустойчивом составе голосов схематически изобразим так:



Помимо отключения функций (в частности, баса) в этой фактуре происходит быстрая смена инструментов, принимающих разные функции и тем самым темброво раскрашивающих и переосмысляющих голоса одних и тех же функций. Фактура этого рода сложилась в начале XX в. и связана с тенденцией к микротематизму и к полифонизации гомофонных компонентов ткани. Она составила одну из особенностей стиля позднего Скрябина, но ярче всего выразилась в стиле Веберна и позднее использовалась как преломление веберновской традиции во второй половине XX в., например, в Шести пьесах для струнного квартета и арфы Р. Леденева).

Из позднего Скрябина рассмотрим фактуру Девятой сонаты (пример 119). Полифоническая тенденция здесь довольно сильна, но гомофонность функций и фигурационного рисунка в значительной мере сохранена. В главной партии (первое предложение периода) происходят следующие смены состава голосов и функций.

В тактах 1–4 — только двухголосная пропоста и риспоста, без типичного гомофонного баса, в тактах 5–7 — состав функций гомофонно-полифонический: главный голос, контрапункт, гармонические голоса и бас; в тактах 7–10 — переменная функция главного голоса: прекратившийся в верхнем пласте, он возникает в среднем вместе с имитационной передачей своего мотива. Сложная фактурная среда, в которой развиваются символические микротемы позднего Скрябина, составляет важную новаторскую черту его стиля как композитора, вступившего в XX в.

119 Moderato quasi andante
legendaire

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with a treble staff playing a series of chords and a bass staff with a whole rest. The second system introduces a 'poco cresc.' section with more complex textures and triplets. The third system includes a 'mysterieux' section with a 'sement murmuré' (murmuring sowing) texture, marked 'pp' (pianissimo), and continues with intricate polyphonic patterns.

У Веберна полифоничность мышления привела к тому, что все компоненты фактуры переосмыслились как контрапункты, сохранившие лишь типичный фактурный рисунок и регистр гомофонных слоев, в частности гармонических голосов и баса. Самостоятельность голосов создала конкуренцию на роль главного голоса: на нее стали претендовать несколько равноправных контрапунктов, поочередно выходящих на первый план. Чрезвычайная мотивная насыщенность фактуры при огромной интенсивности функционального развития привела к той концентрации музыкальной мысли, которой отличаются произведения Веберна. Разберем как пример пьесу № 1 из Шести пьес для квартета оп. 9¹⁷⁶ (см. пример 120).

¹⁷⁶ Известное название «Багатели», данное оп. 9 при жизни Веберна, не является авторским и ныне заменяется на факсимильное — «Шесть пьес» для струнного квартета.

120 Mäßig ♩ = ca 60

1 mit Dämpfer

Violin I: *rit.* *a tempo* *accel.* *heftig* ($\text{♩} = \text{ca. } 96$) *rit.*

Violin II: *pizz. p* *arco v* *am Steg* *pp* *f* *ff* *f*

Cello: *pp* *pp* *pp* *sf* *p* *pizz.* *fff* *pizz.*

Double Bass: *pp* *p* *pp* *f* *f* *ff* *f*

Обратим внимание на полифоническое выполнение функции главного голоса. Уже по первым тактам (такты 1–3) видно, как один за другим вступают шесть мотивов (исключая трелеобразный контрапункт у альта в такте 2), каждый из которых принимает функцию главного голоса и тут же уступает ее следующему мотиву.

Полифонически трактуются гармонические голоса, органнне пункты и бас. Из-за того, что в число ведущих мотивов входят пуантилистические мотивы («точки» с паузами), точечные, «одномоментные» голоса других функций также дорастают до мотивов-контрапунктов — см. партии первых и вторых скрипок в такте 4, виолончели в тактах 5–6, 7–8, 9. Выпишем функциональные значения голосов в пьесе № 1, приняв к сведению достаточную условность соотнесений контрапунктирующих голосов веберновского квартета с гомофонными функциями (бас, гармонические голоса, также органннй пункт). Переменность фактурных функций инструментов, тембровая «многокрасочность» главного голоса и контрапунктов, нестабильность состава функций от такта к такту будет очевидной:

<i>Такты</i>	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>
Главный голос	Vlc., Br., Vl. I	Vl. II, Vl. I —	Vl. I, Vlc. —	Vlc., Br.
Побочные:				
контрапункт		Br		Vl. II, Vl. I
гармонические				Vl. I, II
Бас				Vlc.
<i>Такты</i>	<i>5</i>	<i>6</i>	<i>7</i>	
Главный голос	Vl. I	Br., Vl. I —	Vl. I, Vlc., Br., Vl. II	
Побочные:				
контрапункт	Vlc., Vl. I	Vlc.	Vlc.	
гармонические				
Бас	Vlc.	Vlc.	Vlc.	
<i>Такты</i>	<i>8</i>	<i>9</i>	<i>10</i>	
Главный голос	Vl. I, Vl. II, Vl. I —	Vl. I, Vl. II	Br. — Br.	
Побочные:				
контрапункт	Br., Vlc. —	Vlc.	Vlc.	
гармонические		Vl. I, Br. — Vl. I, Br	Vl. I	
Бас		Br. — Br.	Vlc.	

Выделенные четыре рода фактуры, которые зависят от постоянства–переменности функций голосов и устойчивости — неустойчивости функционального состава, допускают промежуточные случаи. Так, одним из своеобразных промежуточных случаев является фактура позднего Малера, в которой увеличивается число главных голосов до двух–трех, причем их состав не остается устойчивым. Остальные функциональные слои — побочные голоса, бас — выдерживаются, они устойчивы. Функции инструментов оркестра многообразно переменны. Таким образом, это случай промежуточный между переменностью при устойчивом составе (все функции гомофонно-полифонического склада налицо: главный голос, группа побочных, бас) и переменностью при неустойчивом составе (нестабильно число главных голосов).

Главные голоса в малеровской музыке непрерывно противоборствуют, каждый новый прокладывает себе дорогу к звучащему предыдущему голосу, создавая экспрессионистическую перенапряженность целого. Контрапунктическое противоборство ведущих голосов у Малера было определено С. М. Слонимским как «вторгающийся контрапункт» и рассмотрено преимущественно на примере «Песни о земле»¹⁷⁷. Смысл термина «вторгающийся контрапункт» в том, что вновь вступивший голос, казалось бы контрапунктирующий к звучащему главному, немедленно принимает функцию главного, а главному предоставляет либо идти параллельно, либо, что встречается чаще, перейти на роль сопровождающего контрапункта. В этих условиях мелодизированные контрапункты и имитирующие голоса меняют свою функцию от побочной к главной и обратно.

Выразительный пример фактурного развития со вторгающимися контрапунктами — первая часть «Песни о земле». Рассмотрим начало главной партии (см. пример 121).

Первая часть, «Застольная песнь о горестях земли», начинается темой валторн, идущей с большим эмоциональным напором. В такте 3 к ней добавляется контрапункт

¹⁷⁷ Слонимский С. «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии // Вопросы современной музыки. Л., 1963.

Должно звучать, как указано!

Часть третья. ФАКТУРА

(у части деревянных, струнных и трубы), функционально почти равноправный. В такте 5 оба тематических голоса перекрываются новым, вздымающимся в партиях скрипок и альтов, и функция главного голоса сразу же переходит к нему.

Таким образом, начало первого предложения главной партии характеризуется неустойчивым составом главных голосов (два контрапунктирующих голоса — один ведущий) и переменностью функций инструментов, многотембровостью главного тематического пласта (валторны, унисон деревянных и струнных, верхние струнные).

Другие моменты вторгающихся контрапунктов в первой части «Песни о земле»: цифра 2 (вступление тенора); цифра 2, такт 6 (скрипки); цифра 3, такт 4 (тенор); цифра 7, такт 4 (тенор); цифра 14, такт 8 (тенор); цифра 20, такт 4 (тенор); цифра 23, такт 5 (тенор); цифра 24 (скрипки); цифра 31, такт 5 (скрипки); цифра 33 (английский рожок).

ФАКТУРА И МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА В ЦЕЛОМ

По поводу соотношения фактуры с музыкальной формой в целом трудно говорить о каких-либо твердых всеобщих нормах. Помимо отмеченной выше общей закономерности смены видов фактуры на границах формы можно указать лишь на простейшую тенденцию к активизации фактуры (увеличение числа голосов, усиление переменности функций, колебания функционального состава) на развивающих этапах музыкальной формы. Однако отступления и от этих весьма элементарных «правил» достаточно закономерны — фактура в целом не обладает большой самостоятельной формообразующей силой. Использование ее средств для построения формы обуславливается прежде всего спецификой стиля (отдельного композитора, школы, эпохи), свойствами жанра, индивидуальным замыслом, драматургией. Поэтому фактурное оформление целого и частей оказывается в разных стилях не только неодинаковым, но порой и прямо противоположным.

Вернемся еще раз к вопросу о принципе фактурных смен на гранях формы. Вопреки общей тенденции в таких стилях, как стили Корелли, И. С. Баха, Генделя, нормативно отсутствие каких-либо функциональных смен на гранях формы (например, в танцевальных частях оркестровых сюит Баха, в частях концертов Корелли, Генделя). В противоположность мастерам эпохи барокко фактурные стили Малера, Веберна отличаются такой частой переменностью — и на гранях, и внутри построений, что границы формы оказываются нередко затуманенными, и общая закономерность проступает неявно.

Если взять другую общую тенденцию — к активизации фактуры в развивающихся участках формы, — то и от нее есть устоявшиеся отступления. Одно из них находим в органной практике, когда в середине органного произведения «отдыхает» бас и ткань делается более легкой (И. С. Бах, Пассакалия до минор, завершающая fuga).

Достигают противоположности фактурные решения таких важных участков формы, как кульминации, заключительные разделы. Кульминация может отмечаться и наиболее плотной фактурой (симфонические tutti), и сравнительно разреженной (некоторые «тихие» кульминации в романсах Рахманинова) не только многоголосной тканью, но и одnogлосием, унисоном (речитативные «провозглашения» симфоний Шостаковича, мощные унисоны «Богатырской симфонии» Бородина). В завершениях музыкальных форм одинаково логичны и имитационные «прощальные переклички» (выражение В. А. Цуккермана), и компактные моноритмичные аккорды. Фактура гибко реагирует на самые различные запросы индивидуального авторского замысла.

Фактура, достигшая наибольшей развитости и значимости в музыке XX в., по своим объективным свойствам — как реальная ткань музыкального произведения — и в других стилевых условиях, при меньшей развитости и меньшем «удельном весе» в общем комплексе музыкальных средств, всегда остается самым конкретным выразительным элементом, допускающим огромное индивидуальное разнообразие.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Бейшлаг А.* Орнаментика в музыке. М., 1978.
2. *Бершадская Т.* Некоторые особенности русского народного многоголосия // Очерки по теоретическому музыкознанию. Л., 1959.
3. *Зубарева Н. Б.* О некоторых особенностях фактуры как категории художественного пространства в музыке XX в. (на материале фортепианных произведений С. Слонимского и Б. Типценко) // Советская музыка 70–80-х гг.: эстетика, теория, практика. ЛГИТМиК им. Н. Черкасова. Л., 1989.
4. *Игнатченко Г. И.* О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов): Автореферат канд. дис. Киев, 1984.
5. *Кудряшов Ю.* Гокет в музыке средних веков // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М., 1975.
6. Музыкальная фактура. РАМ им. Гнесиных. Вып. 146. М., 2001.
7. *Мутли А.* Мелодические функции голосов многоголосной музыки. // Проблемы организации музыкального произведения. МГДОЛК им. П. И. Чайковского. М., 1979.
8. *Скребкова-Филатова М. С.* Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции. М., 1985.
9. *Слонимский С.* «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии // Вопросы современной музыки. Л., 1963.
10. *Сниткова И.* Специфика «полифонической» структуры многоголосия // Современное искусство музыкальной композиции. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 79. М., 1985.
11. *Титова Е. В.* Фактура как элемент стиливой системы (на материале клавирных сочинений Моцарта): Автореферат канд. дис. ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Л., 1985.
12. *Тюлин Ю.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Ч. 1. М., 1976; Ч. 2. М., 1977.
13. Фактура в системе музыкально-выразительных средств. Красноярск, 1991.
14. *Франтова Т.* О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х годов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983.
15. *Шнитке А.* Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966.
16. *Шнитке А.* Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974.
17. *Шнитке А.* Особенности оркестрового голосоведения в ранних произведениях Стравинского // Музыка и современность. Вып. 5. М., 1967.
18. *Шульгин Д. И.* Современные черты композиции Виктора Екимовского. М., 2002 (в печати).

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

ТЕМАТИЗМ





ТЕМАТИЗМ

ТЕМАТИЗМ КАК ПОНЯТИЕ. ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ ТЕМАТИЗМА В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Тематизм — одна из категорий теоретического музыкознания, одно из ведущих понятий в теории музыкальной композиции. На тематизм делается принципиальная установка в советской композиторской школе, в практике воспитания молодых композиторов. «Тематизм — основа музыкального творчества»¹⁷⁸, — формулирует эту позицию отечественная музыкальная педагогика.

Первостепенная значимость тематизма в музыкальном сочинении определяется комплексом функций, которые выполняет этот композиционный элемент. Выделим следующие наиболее важные функции музыкального тематизма — общеэстетического, конкретно-содержательного и композиционно-драматургического порядка.

Общеэстетические функции тематизма возникают благодаря принадлежности каждого отдельного музыкального произведения музыке в целом и шире — искусству в целом. Поэтому в единичном произведении отражается специфика наиболее общего художественного содержания и художественной формы. В произведении искусства отпечатываются и те особенности художественных представлений, которые присущи различным историческим эпохам.

В качестве основных эстетических функций музыкального тематизма назовем две взаимосвязанные противоположности: 1) функция индивидуализации, смысловой дифференциации и 2) функция интеграции, приведения к целостному единству.

¹⁷⁸ Евлахов О. Проблемы воспитания композитора. Л., 1963. С. 51.

Первая, *индивидуализирующая функция* соответствует известному эстетическому правилу: каждое произведение искусства индивидуально и неповторимо. В полной мере это правило отвечает запросам искусства Нового и Новейшего времени. Для этих периодов и характерна стабилизация тематизма как музыкального явления и теоретического понятия, а начало представлений о тематизме относится еще к музыке эпохи Ренессанса. Индивидуализирующая функция приводит также и к воплощению в тематизме конкретного художественного образа.

Вторая, *объединяющая функция* тематизма осуществляется по принципу многообразия в единстве, известного эстетического закона художественной формы (особой формы отражения и осмысления действительности в искусстве), так как тематические элементы в процессе развития произведения постоянно обновляются, видоизменяются, сохраняя устойчивую связь со своей первоосновой.

Представления о художественной форме во всех видах искусства неотделимы от таких понятий, как симметрия, соразмерность, уравновешенность и т. п. Эти последние в полной мере действенны и по отношению к музыке.

Одну из закономерностей тематической организации музыкального произведения можно было бы назвать минимальным симметричным отражением (тематический симметричный минимум). Заключается эта закономерность в необходимости повтора на расстоянии какого-либо значимого тематического материала и минимальной достаточности даже однократного повтора для эстетического равновесия произведения. Типично, например, что в сложной трехчастной форме тема трио отражается в коде, в сонатной форме тема эпизода в разработке проходит затем также в коде, новая тема из разработки первой части потом возникает в финале, вообще какой-либо «избыточный» тематизм одной части (появление новой темы на необычном участке формы) подхватывается в дальнейших частях произведения. Даже однократное отражение такого рода имеет и логический, и эстетически упорядочивающий смысл. Логически повтор подтверждает неслучайность, закономерность тематической мысли. Эстетически упорядочивающий смысл заключается в создании взаимной уравновешенности, гармоничного соответствия тематических

проведений. Заметим, что «симметричный минимум» в тематической организации произведения не диктуется ни его индивидуальным замыслом, ни какими-то конкретными содержательными задачами. Смысл его гораздо более общий, общеэстетический: способствовать созданию в музыкальном произведении эстетической гармонии как специфического художественного элемента содержания.

Конкретно-содержательная функция тематизма возникает как следствие многогранного отражения в музыке действительности, но также в связи с необходимостью отграничить содержание одного произведения от другого, одной части произведения от другой. Понятие тематизма здесь становится родственным понятию тематики. Тематизм и тематику в области музыки следует и разделять, и сближать. Тематизм — понятие композиционное, специфически музыкальное, тематика принадлежит сфере образного содержания и допускает рассмотрение содержательных сторон музыки в одном ряду с содержанием других искусств и иных областей. Тематизм, кроме того, суммирующее понятие для множества музыкальных тем. Оно допускает обобщение тем по сходному содержательному признаку. Например, героический тематизм, лирический тематизм, народно-жанровый тематизм и т. д. В таком смысле тематизм становится тождественным тематике и во внемузыкальных областях: героическая тематика, народно-жанровая тематика, например в живописи. Тематизм как тематика может быть осмыслен с помощью таких концентрирующих в себе содержание искусствоведческих понятий, как жанр (тематика тех или иных жанров), художественное направление (тематика классицизма, импрессионизма и т. д.).

Композиционно-драматургическая функция тематизма состоит во внутренней семантико-морфологической организации музыкального произведения. Семантический аспект возникает благодаря тому, что через тематизм как совокупность тематического материала и его развития осуществляется развертывание концепции музыкального произведения, его образного строя, типов выразительности, эмоционально-динамического состояния. Морфология тематизма отражает внутреннюю организацию темы, в частности роль в ней мотивов, фраз, субмо-

тивов, и дальнейшее развитие темы с помощью тех или иных композиционных методов, охватывая в итоге целостную картину процессуального движения и кристаллической архитектоники тематизма. В тематической семантике и морфологии находят свое отражение также закономерности мелодии, гармонии, ритма, фактуры и любых других элементов музыкального языка¹⁷⁹.

Все названные основные функции музыкального тематизма историчны и не действуют одинаково во все времена. До возникновения теоретического понятия темы отдельные ее функции выполнялись другими композиционными элементами. В XX в. в додекафонно-серийном методе часть функций темы передана серии.

В совершенно иной плоскости ставит вопрос о тематических функциях Е. А. Ручьевская в книге «Функции музыкальной темы» (Л., 1977). Она противопоставляет внетекстовые и внутритекстовые функции тематизма. Внетекстовые функции говорят о взаимосвязи тематизма с жизненными образами музыки, с интонационным миром, с жанровым и стилевым содержанием, внутритекстовые характеризуют соотношения темы и «общих форм звучания» (ОФЗ), рельефа и фона внутри произведения.

Не все функции музыкального тематизма соответствовали мировоззренческим представлениям в разные исторические эпохи. Так, наша первая эстетическая функция индивидуализации — для каждого музыкального произведения — не могла отвечать средневековым художественным канонам. В византийской, грегорианской монодии, в русском знаменном распеве, в творчестве мейстерзингеров не требовалось, чтобы каждый напев был индивидуально неповторим. В той или иной мере индивидуальным был жанр, глас, «тон» («Weise»), модус. Отдельное же произведение составлялось по определенным канонизированным мелодическим, ладовым или ритмическим формулам.

¹⁷⁹ Сопоставим нашу систематику функций тематизма с имеющимися в литературе. В. Б. Валькова в своей классификации тематических функций ставит на первый план три функции — индивидуализации, концентрации и воплощения музыкального образа, из которых выводит еще две: тема как импульс, источник развития и тема как фактор членности целого, образования цезур, граней формы (см. об этом: Валькова В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М., 1978. С. 178–179).

Интегрирующая, объединяющая функция, также эстетическая, наиболее универсальна исторически, поскольку составляет необходимое условие художественной целостности. Однако характер целостности, степень связности целого также неодинаковы в разные времена и в разных жанрах. Наиболее целостны и интегрированы музыкальные произведения так называемого концертного класса жанров (по определению А. Сохора¹⁸⁰), то есть симфонии, сонаты, концерты, романсы и другие виды произведений, предназначенные для внимательного прослушивания от начала до конца. Подобная целостность не является обязательной для музыкальных жанров народно-обрядовых, собственно культовых, для прикладной музыки (например, для озвучивания выставок, праздничных собраний и т. п.).

В музыкальном творчестве до тех времен, когда стало складываться понятие музыкальной темы, важнейшую функцию интеграции выполняли разного рода композиционные элементы, становившиеся носителями формообразования. В античном искусстве это были ритмоформулы стоп и их сочленений, ладовые звукоряды, а также мелодические номы как образования более высокого структурного порядка. В музыке средневековья и Ренессанса та же функция придавалась модусам, ордо, талеа, колор, а также «тонам» («Weise»), как образованиям более высокого структурного порядка. Тому же служили и «церковные лады» с их системой опорных звуков. В музыке Новейшего времени додекафонная серия взяла на себя прежде всего эту интегрирующую функцию тематизма, став в этом смысле «темой» на предкомпозиционном уровне. Одновременно она освободила обычный, композиционный тематизм от части его «обязанностей». То же можно сказать о сериях, прогрессиях и других «рядах» ритма.

В ходе общественного развития меняется конкретная тематика музыкальных произведений вместе с появлением и исчезновением каких-либо жанров, стилей, художественных направлений, целых исторических эпох. Музыка, как одна из форм общественного сознания, отражала и отражает в себе существенные повороты в человеческом мировоззрении и жизнеощущении.

¹⁸⁰ Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Ч. 2. Л., 1981.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ ПОНЯТИЯ ТЕМЫ В МУЗЫКЕ

На протяжении истории своего существования тема как музыкально-теоретическое понятие не принадлежала только одной какой-то категории. При появлении этого термина в XVI в. тема относилась к *категории письма*. Дальнейший этап развития темы — с конца XVIII в. — закрепил ее как *категорию музыкальной формы*, и это значение стало для темы классическим. Новейший этап — вторая половина XX в. — добавил ее осмысление как *категории драматургии*. Сама же идея темы музыкального произведения, музыкальной темы восходит к античной риторике, к учениям об «инвенции» и «диспозиции».

Понимание темы в плане учения об инвенции стало общим историческим источником и для музыки, и для других искусств, в частности для литературы. Понимание же ее в плане диспозиции закрепилось именно в музыке, но не в литературе.

Учение об инвенции послужило общему пониманию темы как не случайного, а специально подобранного материала. По определению древнеримского ученого Квинтилиана, риторическая инвенция обозначает нахождение, изобретение темы, сюжета. Идею античной инвенции использовали И. Хайнихен в «Искусстве изобретения» («Finde-Kunst», 1728), где автор указывает, что половине усилий при сочинении музыки надо прикладывать для нахождения темы, и И. Маттезон в «Руководстве к инвенции» (1736). У Х. Циглера (1739) встречается выражение «тема, или inventio». Как пишет Р. Дамман, термин «инвенция» («нахождение») употребляется в связи с различными видами музыкальных произведений: фугами, шансон, преамбулами. Глазеван в «Додекахордоне» (1547) писал о «thematis inventio» в основе многоголосной композиции, К. Жанекен выпустил первую книгу «Inventiones musicales» (1555). У Ф. А. Бонпорти есть «Инвенции для скрипки соло и basso continuo» op. 10 (1713), у И. С. Баха — двухголосные «Инвенции» для клавира (1723). Инвенция в эпоху барокко стала центральной областью учения о композиции¹⁸¹.

¹⁸¹ См. об этом: Dammann R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln, 1967. S. 115–116.

«Инвенционное» понимание темы, однако, не давало точного представления о ее функциональном соотношении со всем прочим материалом в музыкальной композиции. Оно содержало самую общую мысль о применении инвенции к началу музыкальной речи и о необходимости на основе хорошей идеи развивать композиторскую фантазию. Понятие инвенции как «нахождения» распространялось и на область украшающих фигур, что предполагало в первую очередь искусство находить в вокальной музыке верное соответствие слову («ars inveniedi»). Инвенция, таким образом, касалась всего материала музыкального произведения и не требовала противопоставления темы и развития, темы и подчиненного материала.

Функциональная определенность темы в музыкальной композиции пришла из учения о диспозиции. Одним из путей формирования темы стало использование плана ораторской речи, что видно во многих работах от И. Маттезона («Совершенный капельмейстер», 1739) до И. Форкеля («Всеобщая история музыки», 1788).

Ораторскую диспозицию, рекомендованную музыкантам Маттезоном, Форкель развил, конкретно показав работу композитора над музыкальной темой и формой. В четвертой части «Всеобщей истории музыки», названной «Музыкальная риторика», в разделе «Эстетический порядок музыкальных мыслей» он разработал следующую логическую последовательность разделов музыкального сочинения, в которой после вступления заняла свое место «тема», произошедшая от риторического «propositio» (главная часть, определение главной мысли):

- а) вступление;
- б) тема (главная партия);
- в) побочная партия;
- г) противопартия;
- д) расчленения;
- е) подтверждения;
- ж) усиления;
- з) заключение¹⁸².

Близкий к форкелевскому порядок разделов в экспозиции (имеется в виду сонатная форма) намечает Э. Вольф

¹⁸² *Forke J. N. Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig, 1788. S. 66.*

в «Музыкальном обучении» (тот же год — 1788)¹⁸³, с функциональным помещением темы в первом разделе:

- а) тема;
- б) ее расчленение, увеличение и уменьшение;
- в) похожее повторение в различных побочных тональностях;
- г) побочные партии;
- д) похожие темы в различных побочных партиях;
- е) определенная конечная цель.

Такое понимание темы, как в музыке, не установилось в других видах искусств. Обращает на себя внимание, что в литературе, где произведения также имеют процессуально-временной характер, оно отличается очень существенно. Темой там считается или предмет изображения, или жизненный материал, или проблема произведения. Понятие темы дополняется понятием идеи — главной мысли произведения¹⁸⁴. Тема может быть выражена уже в самом заглавии произведения: «Недоросль», «Горе от ума», «Герой нашего времени», «Кто виноват», «Что делать?», «Преступление и наказание», «Как закалялась сталь»¹⁸⁵. Как видим, тема в литературе толкуется неоднозначно. И если тематическое значение предмета изображения, жизненного материала можно как раз связать с риторической инвенцией, то композиционное понятие, выводимое из риторической диспозиции, теме здесь вообще несвойственно. Тема литературного сочинения — это комплекс, проходящий от начала до конца произведения и понимаемый только в границах всего целого.

Термин «тема» с несколькими синонимами стал появляться в европейской музыке с XVI в. и применялся по отношению к полифоническим голосам¹⁸⁶. Глареан

¹⁸³ Wolf E. W. Musikalischer Unterricht. Dresden, 1788. S. 40.

¹⁸⁴ См. об этом работы: Головенченко Ф. М. Введение в литературоведение. М., 1964. С. 93, 96; Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1976. С. 136–146; Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. М., 1979. С. 109–111.

¹⁸⁵ См. об этом: Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. С. 109.

¹⁸⁶ Слово «тема» в истории музыки первоначально фигурировало в совершенно ином смысле: оно было обозначением невмы типа Θ (экфонетическая нотация в болгарских памятниках, средняя и поздняя византийская нотация, предположительно кондакарное письмо).

в «Додекахордоне» назвал темой тенор, снабженный указанием на построение из него многоголосного канона, Царлино в «*Institutioni harmoniche*» (1558) обозначил как «тема» (или «*passagio*») мелодию, контрапунктирующую с *cantus firmus* («*soggetto*»). Музыкально самостоятельное *soggetto* появилось в подражание словесному языку. Царлино в укор музыкантам говорил о том, что речь имеет *soggetto*. Смысл полифонического голоса «тема» сохранила и в XVII–XVIII вв., когда она, отождествляемая с «*soggetto*» и «*Subjekt*», относилась прежде всего к теме фуги. Возникшее здесь контрапунктическое противопоставление «*Subjekt*» и «*Contrasubjekt*» осмысливалось как риторическая антитеза барокко¹⁸⁷. В барокко модель темы концентрировалась также на остинантном басы ламенто.

Лишь с торжеством гомофонного принципа в европейской музыке «тема» стала распространяться на гомофонные построения. Немецкие теоретики XVIII в. в качестве синонима «темы» использовали термин «главная партия» («*Hauptsatz*»), а к концу века понятие темы все больше закреплялось за построениями типа гомофонного периода¹⁸⁸.

Примечательно, что «тема», в отличие от «мотива», исторически формировалась в неотъемлемой связи с несколькими особенно важными формами-жанрами — фугой, сонатой и вариациями.

Когда мы прослеживали путь от риторической диспозиции к музыкальной теме в ее окончательно сформировавшемся виде, этот путь не случайно привел нас к сонатной форме, сонатной экспозиции, к теме как структурно и функционально определенной главной мысли произведения (в «эстетическом порядке мыслей» Форкеля, композиционном плане Вольфа)¹⁸⁹.

¹⁸⁷ См. об этом: *Dammann R.* Der Musikbegriff im deutschen Barock. S. 115–116.

¹⁸⁸ Данные о ранних этапах развития темы приведены в энциклопедиях: *Riemann.* Musik-Lexikon (Mainz, 1967. S. 591); *Musik in der Geschichte und Gegenwart.* XIII (Kassel-Basel, 1966. S. 282–311); а также в статье Вальковой «К вопросу о понятии „музыкальная тема“» (С. 170–173) и ее же статье «Тема» в Музыкальной энциклопедии (Т. 5. М., 1981. С. толб. 487).

¹⁸⁹ О «транспозиции» и переосмыслении риторической диспозиции в сонатной форме см.: *Холопова В. Н.* О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979.

Из истории становления тематизма мы узнаем, что «тема», как она мыслится в XX в., в частности, в отечественном музыкознании, не была единственным выразителем тематического начала в истории и теории европейской музыки. В немецких учениях о композиции XIX в., которые были весьма значимы для музыкального сознания Европы, первым и общим понятием была не «тема», а «мотив».

Слово «*motivo*» в начале XVIII в. использовалось в «Музыкальном словаре» С. Броссара, причем приравнивалось к «инвенции» и «*Dessein*»¹⁹⁰. Приближение к музыкальному учению о мотиве было сделано Маттезоном в работе «Зерно науки о мелодии...» («*Kern melodischer Wissenschaft... Haupt und Grund-Lehren der musikalischen Setz-Kunst*», 1737), где мелодия была разделена на «музыкальные стопы». В последующие десятилетия XVIII в. Й. Рипель в учении о тактовом порядке и Г. Кох в исследовании о членении мелодии исходили из мотива как строительного элемента композиции, не употребляя самого термина «мотив». В Италии XVIII в. сложилась традиция называть мотивом главную мысль арии.

Если «тема» оформилась в связи с фугой, сонатой и вариациями и лишь затем достигла универсального значения для всех форм, «мотив» приобрел этот универсализм раньше. О приоритете мотива красноречиво говорит содержание такого фундаментального труда, каким является «Учение о музыкальной композиции» А. Б. Маркса (1837–1847). Слово «мотив» появляется там в первой книге первой части: «Изобретение мелодии. Мотив». Далее мотив становится опорной тематической единицей при построении периодов, «песенных форм» и других, более крупных форм. Слово «тема» появляется лишь в связи с фугой в четвертой книге второй части: «Всеобщие правила образования темы фуги».

Аналогичное отношение к мотиву видно в целом ряде более поздних немецких работ — Ф. Гейера, И. Хаберта, Х. Римана (у Римана есть отдельная работа о мотиве, но

¹⁹⁰ Brossard S. de. Dictionnaire de musique. 3. Ausg. Amsterdam (um 1710). P. 70.

не о теме), А. Рихтера, С. Креля, Х. Шенкера, Э. Хофмана и других¹⁹¹. Даже в середине XX в. у музыковеда из Германии Й. Тильмана в «Учении о музыкальной форме в наше время» на первом месте стоит мотив, на втором — тема¹⁹².

Близкой точки зрения придерживаются в теоретических трудах по музыкальной форме и композиции авторы из других стран в конце XIX и XX вв., например А. С. Аренский, Э. Праут, Г. Л. Катуар, Л. Бурлас, А. Фрончевич и Ф. Сколышевский, Е. И. Месснер¹⁹³.

В значительно меньшем числе немецких трудов на первое место выводится тема. Во-первых, это «Учение о композиции» И. Х. Лобе (1844), хотя данный автор интенсивно разрабатывал и теорию мотива, в дальнейшем работы З. Ядассона, Х. Лейхтентритта¹⁹⁴. Из позднейших авторов, советских и польских, — О. А. Евлахов, Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман, В. Кандульский¹⁹⁵.

Приблизительно к началу XX в. в той же классической традиции понимания тематизма мотив и тема урав-

¹⁹¹ *Geyer F.* Musikalische Compositionslehre. Theil. 1. Berlin, 1862; *Habert J. E.* Beiträge zur Lehre von der musikalischen Komposition. 3. Buch. Leipzig, 1899; *Riemann H.* Grosse Compositionslehre. Bd. 1. Berlin, Stuttgart, 1902; Idem. Was ist ein Motiv? In: Präludien und Studien I. Heilbronn, 1895; Idem. Die Elemente der musikalischen Aesthetik. Berlin; Stuttgart, 1900; Idem. Grundriss der Compositionslehre. Theil. 1. Leipzig, 1910; *Richter A.* Die Lehre von der Form in der Musik. Leipzig, 1904; Idem. Die Lehre von der thematischer Arbeit mit praktischen Übungen verbunden. Leipzig, 1909; *Krehl S.* Musikalische Formenlehre. Theil. 1. Leipzig, 1902; *Schenker H.* Neue musikalische Theorien und Phantasien. Bd. 1. Stuttgart, Berlin, 1906; *Hoffmann E.* Das Wesen der Melodie. Theil. 1. Berlin, 1924.

¹⁹² *Thi1mann J. P.* Musikalische Formenlehre in unserer Zeit. Dresden, 1950.

¹⁹³ *Аренский А.* Руководство к изучению форм инструментальной музыки. М., 1914; *Праут Э.* Музыкальная форма. М., 1917; *Катуар Г.* Музыкальная форма. Ч. I. М., 1934; *Burlas L.* Formy a druhy hudobného umenia. Bratislava, 1962; *Frączkiewicz A., Skotyszewski F.* Formy muzyczne, I. Kraków, 1966; *Месснер Е.* Основы композиции. М., 1968.

¹⁹⁴ *Lobe J. C.* Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit. Weimar, 1844; *Jadassohn S.* Die Formen in den Werken der Tonkunst. Bd. 4. Leipzig, 1910; *Leichtentritt H.* Musikalische Formenlehre. Leipzig, 1927.

¹⁹⁵ *Евлахов О.* Проблемы воспитания композитора. Л., 1963. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. М., 1979; *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. М., 1967; *Kandulski W.* O formach muzycznych. Warszawa, 1970.

ниваются в своей значимости — у Р. Штёра, С. И. Танеева, затем у И. В. Способина¹⁹⁶ и других.

Классическое учение о тематизме XIX и — как продолжение — XX в. — на основе мотива, а затем темы показало тематическую всеохватность произведения, иерархию тематических единиц, способы преобразования тематического материала в музыкальном сочинении. Мотив и тема при этом понимались исключительно одногласно.

Еще А. Б. Маркс в «Учении о музыкальной композиции» продемонстрировал метод построения мелодии на основе мотивов, имеющих мелодическую и ритмическую характеристики. По его словам, мелодия должна быть «мотивирована»¹⁹⁷. Мотив же — это «росток» или «побег», из которого вырастают более крупные музыкальные последовательности. Маркс систематизирует и методы развития мотива, показывая весьма большое их количество. Чрезвычайно важно, что методы мотивного развития дифференцируются им в зависимости от функции части в форме (по современной терминологии) — принадлежит ли часть экспозиции, «ходу» и т. д. По отношению к экспонированию материала («нахождение мелодии») он указывает четыре способа преобразования: повторение, транспозицию, обращение, уменьшение или увеличение. В связи с сочинением «хода» — транспозицию, уменьшение, обращение, образование новых мотивов путем смены направления мелодии, использование и равномерного ритмического движения, и разных ритмических вариантов мотива (в том числе с ритмическим дроблением на мелкие длительности), вплоть до превращения одного мотива в другой.

Одним из основополагающих трудов стало «Учение о композиции, или Всеобщая теория тематической работы и новых инструментальных форм, основанная на произведениях лучших мастеров и поясненная разнообразными

¹⁹⁶ См.: Stöhr R. Formenlehre der Musik. Leipzig [s. a.]; Арзаманов Ф. С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм. М., 1963; Способин И. В. Музыкальная форма. М., 1980.

¹⁹⁷ Позднее (1889) З. Ядассон в книге «Формы в произведениях музыкального искусства» добавил, что мелодия может вырастать и из начального мотива, и не из начального, путем присоединения новых мотивов, и вообще не строиться на основе какого-либо мотива, что свойственно песням и песенным медленным частям.


примерами» И. Х. Лобе. В изложении принципов музыкально-тематической работы автор исходит из эстетической посылки о многообразии в единстве и единстве в многообразии (изменение одного и того же, когда одно кажется другим). Единство зиждется на неизменности такта и темпа, на единой тональности, единой музыкальной мысли. Многообразие идет от различных музыкальных фигур, модуляционно-гармонического развития, изменений при повторениях. Как раз в этой работе на первый план выводится тема, которая связывается с одноголосной мелодией в восемь тактов. Восьмитакт получает также название периода¹⁹⁸. Еще в одном своем труде — «Музыкальный катехизис», переведенном П. И. Чайковским на русский язык в 1869 г., Лобе дал следующее определение темы: «Музыкальная мысль, служащая основанием всех мотивов, периодов и т. п. Тема находится обыкновенно в начале пьесы»¹⁹⁹.

Центральное место в труде Лобе уделено мотивной работе. Мотив рассматривается в связи с более крупными построениями и встраивается в иерархию членений периода: 8 тактов — период, 4 — предложение, 2 — *der Abschnitt*²⁰⁰, 1 — мотив. Типичная протяженность мотива, таким образом, — однитакт. Вслед за Марксом Лобе обобщает и виды мотивного развития: транспозиция, сужение и расширение интервалов, обращение, увеличение и уменьшение, внутренний повтор в мотиве, обновление части мотива, ритмическое варьирование, сложные звуковысотные и ритмические преобразования. Мотивная работа показана не только в главном голосе, но и в побочных, то есть не только в одноголосии, но и в многоголосии. Предложены способы мотивного построения не одних лишь квадратных периодов, но и периодов в 6, 10, 11, 12 тактов. Вся книга Лобе, богато проиллюстрированная нотными образцами от Гайдна, Моцарта, Бетховена до современных автору композиторов, привлекает своей музыкальностью.

¹⁹⁸ Имеется в виду не только экспозиционный период-восьмитакт, но любой. При анализе финала симфонии № 104 D-dur Гайдна Лобе насчитывает 18 периодов.

¹⁹⁹ *Чайковский П.* Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. 3. Б. м., 1961. С. 450.

²⁰⁰ П. И. Чайковский переводит «*der Abschnitt*» как «отдел» (Там же. С. 449).

Х. Риман развил теорию тематизма в характерных для него направлениях. Сосредоточившись больше всего на мотиве, он в простейшем образовании $\frac{2}{4}$  усматривал первоэлемент всей музыки. Здесь для него была и логика симметричного ответа «второго» на «первое», и ямбический порядок последования звуков, и первичная (по его представлению) метрическая двудольность, и органическая связь мелодики и ритмики мотива с динамикой и агогикой. Мотив, по Риману, есть реальная единица музыки, имеющая не только мелодический и ритмический рисунок, но также гармонию, динамику, агогику, тембр. В приведенной форме мотива (с движением от затакта к сильной доле) видно и ядро известной теоретической ошибки Римана — догмы о ямбизме музыкальной организации, приводившей автора к умозрительному прочтению нотного текста, никогда не разделявшемуся музыкантами. С другой стороны, построение на основе исходной ямбической ячейки путем возрастания масштабных порядков целостно организованного восьмитакта составило одно из важнейших открытий Римана, так как раскрывало функциональную логику исходной классической музыкальной формы — периода.

В музыкально-теоретических учениях XIX в. выстраиваются в одну систему явления тематизма (мотив, тема) и музыкальной формы (период, предложение, *der Abschnitt*). Тема здесь утверждается как категория формы, а музыкальная форма опирается на тематизм как фундаментальную основу.

На протяжении XIX в. все больше росло противоречие между теорией, трактовавшей тему (и мотив) одногласно, и практикой сочинения гомофонной и гомофонно-полифонической музыки, в которой темы были фактически многоголосными. Противоречие это перешло отчасти и в XX в. В музыке XIX в. укреплялось стремление придавать аккомпанирующим, побочным голосам все большее тематическое содержание благодаря индивидуализации и полифонизации фактуры. Например, в стиле Брамса наметилась полная тематизация всей фактуры, включая фигурационные, пассажного типа голоса.

Теория музыки XX в. привнесла целый ряд новых воззрений на тематизм, весьма значительно отойдя от

теоретических представлений XVIII–XIX веков. По существу, в XX в. была создана *новая концепция музыкального тематизма*. Поводы к новому осмыслению тематизма дали принципиальная полифоничность музыкального мышления XX в., серийная и сериальная техника сочинения, тембро-фактурное преобразование материала и другие особенности мышления и музыкального языка XX столетия.

К числу наиболее значительных зарубежных трудов, отражающих новые воззрения на музыкальный тематизм, могут быть отнесены книги Р. Рети «Тематический процесс в музыке» и И. Руфера «Композиция посредством двенадцати тонов»²⁰¹.

Обе названные книги примечательны одной сближающей их идеей — всемерным подчеркиванием в тематизме названной нами второй эстетической функции интегрирования, объединения. В XX в., во всяком случае в первой его половине, потребность в связующих, сплачивающих силах музыкальной формы была исключительно велика.

Книга Руфера «Композиция посредством двенадцати тонов» представляет собой обобщение и развитие учения А. Шёнберга о «методе сочинения музыки посредством двенадцати соотнесенных друг с другом тонов». Задача ее — показать композиционные возможности додекафонной серии по аналогии с функционированием темы в классическом сочинении. В теме, тематическом развитии подчеркиваются, как мы говорили, их объединяющие свойства. Для наиболее полной аналогии между темой и серией в сферу тематизма вводится новое понятие — «Grundgestalt», означающее начальное сцепление ведущих мотивов, из которого выводятся все последующие темы и весь тематический материал произведения. Хотя понятие «Grundgestalt» разработано ради перекидывания моста от классической формы к серийной композиции, оно чрезвычайно существенно само по себе, поскольку отражает реальное состояние тематической организации в разные музыкальные эпохи. Grundgestalt

²⁰¹ Reti R. The thematic process in music. New York, 1951; Rufer J. Die Komposition mit zwölf Tönen. Berlin und Wunsiedel, 1952.

есть в главных партиях сонатных форм венских классиков (что убедительно доказано Руфером на примере начального четырехтакта первой части Пятой фортепианной сонаты Бетховена). Ему соответствует так называемое тематическое ядро в периоде типа развертывания эпохи барокко. Он нередко обнаруживается в начальных темах произведений XIX и XX вв. (например, в сонатных главных темах симфоний Шостаковича). Позднее В. П. Бобровский предложил этот отдел темы называть «тематическое ядро», распространив на тематизм вообще один из терминов, применяемых к барочным формам²⁰².

Относительно новым моментом книги Руфера является мысль о тематизации побочных голосов (например, когда говорится о «мотиве сопровождения»). Но в представлении автора еще остается возможность и для пассивного, мотивно «несвязанного» материала.

Работа, посвященная проблеме додекафонного сочинения, констатирует и достаточную исчерпанность тематического принципа в условиях этого метода сочинения: Руфер приводит слова Шёнберга, говорившего в связи с додекафонной композицией не о «теме», а о «тематическом характере» материала.

То же ослабление тематического качества в серийной додекафонии отмечал Веберн: «...Я могу работать и без темы, то есть гораздо более свободно; связь мне гарантируется самым рядом»²⁰³.

Действительно тематизирующую роль серий целесообразно определить через понятие «предкомпозиция», используемое Л. Смитом в одной из статей о Веберне²⁰⁴. Серия может быть названа «*предкомпозиционной темой*».

Если особенностью подхода Руфера было обоснование формообразующей роли серии по аналогии с темой и Grundgestalt, то Рети трактует тему уже с учетом новых возможностей развития, приобретаемых темой и тематизмом во взаимодействии с серией и серийным методом.

²⁰² Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970. С. 37–42; Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978. С. 116–121.

²⁰³ Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С. 81.

²⁰⁴ Smith L. Composition and precomposition in the music of Webern // Anton Webern. Perspectives. Seattle; London, 1966.

Наиболее новым моментом оказывается слияние объединяющих сил тематизма и гармонии. Гармонические образования рассматриваются в качестве тематических элементов, ставится вопрос даже о «тематическом соотношении тональностей». В результате вся музыкальная масса расценивается тематически. И в этом состоит один из важных пунктов нового понимания тематизма в XX в. Когда Рети устанавливает тематическую общность в анализируемых произведениях (Девятая симфония Бетховена, «Детские сцены» Шумана, «Затонувший собор» Дебюсси, Квартет ор. 135 Бетховена и многие другие), то учитывает не только горизонтальный поток мелодии, но и перекрестные связи различных голосов фактуры, впрочем, допуская время от времени натяжки, соседствующие с самыми тонкими и верными наблюдениями. Обобщением новой позиции по отношению к тематизму является и само название книги Рети — «Тематический процесс в музыке».

Примечательно, что Рети, раскрывающий некоторые глубинные аспекты бытия тематизма, прямо пишет о его наступающем кризисе, называя предпоследнюю главу «Расцвет и закат тематического принципа».

В иных новаторских направлениях развивается теория музыкального тематизма советскими музыковедами. Она составляет следующий, более поздний этап теоретической мысли и держит в поле зрения основной фонд музыки XX в. не только первой, но и второй половины столетия.

Специальные труды по теории тематизма принадлежат В. П. Бобровскому, Е. А. Ручьевской, М. Д. Тицу, В. Б. Вальковой, Е. И. Чигаревой; отдельные ценные идеи встречаются у других авторов.

Если выделить наиболее важные положения исследований отечественных ученых, то ими будут следующие: функциональное бытие темы и многообразие «материально-структурного» облика темы.

Функциональное толкование темы было разработано Бобровским, который разграничил функциональную и структурную стороны темы, приблизив функциональность к образности. В книге «О переменности функций музыкальной формы» он писал: «Если же подойти к понятию темы функционально, то ее следует считать формой воплощения существенной стороны музыкального образа.

В этом случае понятие темы в широком смысле слова может быть распространено и на произведения доклассической эпохи, где темы только структурно оформлены иначе, чем в последующие периоды» (с. 11). В книге «Функциональные основы музыкальной формы» автор уточнил: функция — «источник художественного смысла», структура — «носитель художественного смысла» (с. 14). Поскольку сама музыкальная форма понимается Бобровским как процесс «тематических сопоставлений и тематического развития», то и вся сделанная им разработка функциональной организации музыкальной формы проецируется на явления тематического порядка.

Иной подход к функциональной стороне темы и тематизма в книге «Функции музыкальной темы» Ручьевской. Здесь показаны функции темы не только композиционные, внутритекстовые, но и внекомпозиционные, внетекстовые (им посвящены два крупных основных раздела книги). Внутритекстовые функции тематизма — это область, традиционно закреплённая за понятием тематизма. Внетекстовые функции в трактовке Ручьевской — та линия связи музыки с действительностью, которая выявляется в первую очередь в понятии интонации (по Асафьеву).

В диссертации Вальковой «Новые виды тематизма в советской симфонической музыке. 60-е — 1-я половина 70-х годов» (1981) и в ее опубликованной статье «К вопросу о понятии „музыкальная тема“» поддерживается идея функционального подхода к тематизму и (вслед за В. Бобровским с его понятием «супертематизм») предлагается новое, чисто функциональное понятие макротематизма, или музыкально-концепционного тематизма. Этот высший масштабный уровень выявления тематического начала в произведении «непосредственное других связан с центральной идеей сочинения, с определяющими ее сторонами, которые составляют исходный конфликт в произведении»²⁰⁵. Тема в таком смысле становится близкой теме в литературном произведении. Будучи явлением функциональным, она диалектически противопоставляется композиционно-структурной стороне.

²⁰⁵ Валькова В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема». С. 186.

Е. И. Чигарева, также отталкиваясь от функционального подхода Бобровского, ввела понятие «тема высшего порядка» для всего произведения, подразумевая под этим такое сложное единство, как взаимодействие главной и побочной тем в сонатной форме, как центральный номер в опере, концентрирующий в себе основное интонационное содержание. Чигарева показала и максимально емкий тематический источник крупного сочинения, который она назвала темообразующим комплексом²⁰⁶. В качестве примеров тем «высшего порядка» она рассмотрела две антагонистические сферы в «Дон-Жуане» Моцарта — Дон-Жуана и мстителей²⁰⁷.

О различном «материальном» выражении темы пишет, например, Е. И. Месснер: «Тематический материал может быть представлен и одноголосной мелодией, и цепочкой гармоний, и фигурацией, и даже одним ритмом»²⁰⁸. Еще большие возможности для выявления тематического начала видит Ручьевская, опираясь на опыт музыкального творчества XX в.: «В орбиту тематизма на равных основаниях с мелодией вовлекаются и приобретают тематическую функцию тембр, ритм, сонорность (комплекс таких средств, как тембр, плотность, количество звучания)»²⁰⁹; она указывает на возможность тематического значения тона одной высоты, интервала, звукового пятна («магмы»). В музыке XX в. практически любой звуковой элемент может выполнять тематическую функцию.

О многообразии структурных решений темы, о многоуровневости тематизма пишут также Валькова и Чигарева (см. указанные работы). Бобровский в книге «Функциональные основы музыкальной формы» вводит максимальное динамичное в этом смысле понятие — «тема-процесс».

Одним из следствий новой концепции тематизма в XX в. стало то, что «тема» начала утрачивать единство ее композиционного значения. Образовалось противоре-

²⁰⁶ Чигарева Е. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М., 1973. С. 58, 49.

²⁰⁷ Чигарева Е. О тематической драматургии в опере Моцарта «Дон-Жуан» // Вопросы оперной драматургии. М., 1975.

²⁰⁸ Месснер Е. Основы композиции. С. 11.

²⁰⁹ Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. С. 134.

чие, обратное тематической ситуации на ранних исторических этапах, включая барокко. Если даже в баховские времена не вся музыка считалась тематической, но понятие темы было однозначным (тип темы фуги, темы бассо-остинатных вариаций), то в XX в. благодаря сложившимся эстетическим требованиям вся музыка, вся музыкальная ткань целиком непременно трактуется как тематическая, но при этом нет однозначности в понимании темы. Отсутствие такой однородности говорит об определенном разрыхлении самого понятия «тема», возникшем в XX в. на вершине требований тематичности в музыкальном произведении.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ СТОРОНЫ ТЕМЫ

Тема — главное теоретическое понятие современной теории тематизма. Она логически включает в себя целую иерархию подчиненных тематических явлений, охватывающих меньшие структурные уровни: мотив, субмотив, фраза, начальный мотивный комплекс (тематическое ядро)²¹⁰.

Определение темы — *индивидуализированный музыкальный материал, составляющий основу развития на разных уровнях музыкального сочинения.*

Тема обладает комплексом свойств, которые вытекают из названных выше наиболее общих функций тематизма. В теме есть содержательная сторона, связанная с тематикой сочинения, индивидуально-выразительная сторона, отвечающая требованию уникальности и неповторимости произведения искусства, конструктивная выверенность и отточенность, позволяющая осуществлять на основе темы развитие, то есть обновление с сохранением единства.

Основная композиционная функция темы в музыкальной форме — экспозиционная. По этой причине в теории формы существовала традиция рассматривать тему вместе с формой периода (она видна, в частности, в учебниках «Музыкальная форма» Способина и «Анализ музыкальных произведений» Мазеля и Цуккермана). Отражение

²¹⁰ Другая иерархия: период (с входящими в него предложениями), простые формы, сложные формы, циклы — образует иной логический ряд, включающий типы классических музыкальных форм, от наименьшей до самой крупной.

экспозиционной темы в репризе составляет упоминавшийся нами «симметричный минимум», необходимый для эстетической упорядоченности формы.

К разряду тем должны относиться и такие образования, которые возникают не в экспозиции, а в иных разделах — разработочных, связующих, репризных, заключительных, если они отвечают условиям индивидуальности и относительной законченности. Таковы эпизодические темы в разработке, промежуточные темы в сонатных связующих партиях, заменные темы в репризах, темы в кодах или заключительных частях. Соответствующие примеры: эпизод соль минор из первой части скрипичного концерта Бетховена; промежуточная тема ре мажор из финала фортепианного квартета соль минор Моцарта (Кёх. 478), ставшая главной темой фортепианного рондо ре мажор Моцарта; тема репризы из прелюдии «Менестрели» Дебюсси, заключительная тема в вариациях Третьего фортепианного концерта Щедрина.

Независимо от того, получает ли такая неэкспозиционная тема симметричный ей «ответ» в том же произведении, она участвует в активном тематическом движении всего произведения. Тематическим процессом охватывается вся музыкальная форма, включая и краткие участки «растворения» тематизма, так как «растворенные» общие формы движения непосредственно вытекают из основного, экспозиционного тематизма.

ФАКТУРНЫЙ ОБЛИК ТЕМЫ

Исторически первичный и основной фактурный вид темы — одноголосная *тема-мелодия*. Именно этот облик имела тема при первоначальном введении термина у Глазена и Царлино. Одноголосной она была и в первой половине XVIII в., выступая в качестве темы фуги или остинатного баса ламенто.

Одноголосие в XIX и XX вв. удерживало тематическое значение не только в гомофонии и полифонии, но также в постепенно развивавшейся монодии. Примеры монодических тем в XIX веке — хор «Лель таинственный» из «Руслана и Людмилы» Глинки, песня Любаши «Снаряжай скорей» из «Царской невесты» Римского-Кор-

сакова, соло английского рожка из «Тристана и Изольды» Вагнера; в XX в. — три пьесы для кларнета соло Стравинского, соната для кларнета соло Т. Олаха, Первый виолончельный концерт Тищенко, Четвертый квартет Б. Чайковского (в двух последних произведениях — начальные разделы).

После того как значение темы было перенесено на гомофонный период (с конца XVIII в.), мелодия, как главенствующий и единственный индивидуализированный голос музыкальной ткани, сохраняла роль носителя тематизма. Таковы мелодические голоса в оперных ариях с простейшим аккомпанементом — у итальянцев (с их оркестром — «большой гитарой»), у русских композиторов, переносивших вес композиции на мелодию (как в каватине Людмилы «Грустно мне, родитель дорогой»).

С фактурной точки зрения тема-мелодия, особенно в связи с ее развитием в XIX в., дифференцируется на два вида, первый из которых условно можно назвать песенным, второй — фигурационным.

Песенный тематизм основывается на наиболее естественном типе мелодии — плавной, певучей, протяженной, который особенно культивировался в XIX в. и был одинаково распространен как в вокальной, так и в инструментальной сфере.

Фигурационная тема составляет своеобразную новизну мелодической темы. При этом она качественно отличается от сопровождающих, аккомпанирующих фигураций, от общих форм движения. Отличие состоит в том, что в тематическом фигурационном голосе мелодический рисунок индивидуален и многообразен, а в нетематических голосах единообразен.

Фигурационный тематизм сыграл огромную стилиобразующую роль в музыке Шопена, от которой начала длительный путь сложная фигурационная фортепианная фактура в европейской музыке XIX–XX вв. Фигурационность составила специфику тематизма Скрябина, Рахманинова, Метнера, Лядова, Дебюсси, Равеля, Прокофьева, красочно и характеристично использована многими другими композиторами. Отдельные примеры фигурационных тем разных стилей — финал сонаты си-бемоль минор Шопена, этюды Шопена ор. 10 № 2 ля минор, № 4

до-диез минор, № 5 соль-бемоль мажор (этюду как жанру вообще присуща фигурационность тематизма, поэтому число примеров можно во много раз увеличить), «Окрыленная поэма» ор. 51 № 3 Скрябина, Этюд-картина ми-бемоль минор ор. 33 № 3 Рахманинова, «Кикимора» Лядова, «Снег танцует» из «Детского уголка» Дебюсси, «Игра воды» Равеля, Скерцо из Второго фортепианного концерта Прокофьева, «Полет шмеля» Римского-Корсакова. Фигурационный мелодический тематизм, излюбленный романтиками, импрессионистами и композиторами других направлений, вдохновлявшимися картинностью, зримостью музыкального образа, по типу выразительности близок характеристическим голосам и пластам, ярко представленным в тех же стилях XIX–XX вв.

Тема по ее фактурному облику может быть и многоголосным гармоническим комплексом, выступать как *тема-гармония*. Индивидуализация гармонии вплоть до уровня ее тематизации составила характерную тенденцию в XIX в., перешедшую и в XX в. Тема-гармония обычно довольно непродолжительна.

Оригинальный пример гармонии в тематическом значении — начало «Шехеразады» Римского-Корсакова. Композитор здесь словно нарочито расслоил монолитную фактуру: вначале провел мелодию без сопровождения, потом гармонию без главного, мелодического голоса.

Краткие темы-мотивы, отмеченные индивидуальным гармоническим оборотом, встречаются среди оперных лейт-мотивов XIX в. — «мотив судьбы» в оперной тетралогии Вагнера, терцовый мотив «застывания, замерзания» у скрипок и тритоновый мотив обращения Лешего сухим пнем в «Снегурочке» Римского-Корсакова. В финале Пятнадцатой симфонии Шостаковича значение мотива приобретает многозначительно-загадочный аккорд медных с сопровождением малого барабана (ц. 146 партитуры).

Начиная с «Тристанова аккорда» Вагнера отдельный гармонический комплекс индивидуализировался до значения не только тематического элемента, но, более того, до символизации целого произведения и даже стиля определенного периода — таков «Прометеев аккорд» Скрябина, таков «политональный» (по существу, на одном диссонирующем комплексе) мотив Петрушки Стравинского.

Своеобразную разновидность тематической фактуры составляет *тема-ритм*. Ритмоформула, содержащая в себе долготную и акцентную стороны, — музыкальное образование, обладающее интонационным качеством. Поэтому она может быть и самостоятельной выразительной субстанцией, и репрезентатом мелодии или многоголосного целого.

Ритм играл значительную композиционно-интегрирующую роль во многие «дотематические» времена в европейской и восточных культурах. В европейской музыке Нового и Новейшего времени тематизация ритма свойственна стилям, для которых существенна роль ударных. К ним принадлежит, в частности, стиль Бетховена²¹¹. В некоторых случаях Бетховен передает мелодическую тему ударным, сохраняя лишь ее ритмическую сторону (Третий фортепианный концерт, первая часть, главная тема; Девятая симфония, первая часть, главная тема), в других пишет тему или мотив, прямо или косвенно ориентируясь на возможности ударных (Четвертая симфония, медленная часть, начальный мотив с пунктирным ритмом у струнных, передаваемый в коде литаврам; скрипичный концерт, первая часть, главный мотив четырех ре, первоначально у литавр). Подобное ритмоударное выявление тематизма свойственно Бартоку (соната для двух фортепиано и ударных), Шостаковичу (Одиннадцатая симфония, «Нос»), Прокофьеву («Египетские ночи»). У Берга есть вполне оформленный вид тематизма, называемый автором *Hauptrhythmus* (ритм в качестве главного тематического голоса), — в скрипичном концерте, «Камерном концерте» для фортепиано, скрипки и 13 духовых инструментов. У Берга же находим и своего рода модернизированную изоритмию, сильно усложненную по технике, — в «Инвенции с одним ритмом» из 13-й картины «Воццека», где единственной темой выступает ритм польки, проводимый во всех возможных полифонических модификациях и комбинациях. Полоса интенсивного применения ритмоударного тематизма приходится на 50–70-е гг. XX в., когда сочинения для одних ударных

²¹¹ См. об этом: *Мис П.* Значение литавр в произведениях Бетховена // Бетховен: Сб. статей. Вып. 1. М., 1971.

или ударных в равноправном ансамбле со струнными и духовыми заняли видное место (Штокхаузен, Булез, Гурецкий, Губайдулина, Артемов, Денисов и другие).

Ритмические прогрессии, ритмические серии и другие ритмоформулы композиторов середины XX в. (начиная с сочинений Мессиана конца 40-х гг.) превращают ритмические последования в централизующие стержни композиции, наделяют ритм на протяжении значительных разделов формы главной тематической функцией²¹².

В XX в. индивидуальное тематическое качество приобрели элементы музыкального языка, в прошлом игравшие сугубо подчиненную, вспомогательную роль. Так, перестала быть редкостью *тема-тембр*. В качестве примеров можно назвать тему ксилофона из третьей части «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока, тему ударных (большой барабан, тамтам, низкие колокола) из пьесы Веберна ор. 6 № 4, лейтмотив телефонного звонка (у ксилофона) из «Человеческого голоса» Пуленка. Правда, тема-тембр во всех названных случаях появляется не в самых главных участках формы. У Бартока и Веберна это вступления (хотя темы развиваются и в дальнейшем на правах рефренов), у Пуленка это краткий мотив-сигнал (также включающийся в качестве рефрена).

Многоголосная тема имеет целый ряд разновидностей, которые могут быть отнесены к двум группам — собственно многоголосным темам и многоголосным комплексам тем. К собственно многоголосным темам принадлежит разобранный нами тема-гармония. К ним же относится нового рода многоголосие, развившееся в музыке 60–70-х гг. XX в., в том числе «микрополифонический пласт».

МИКРОПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ПЛАСТ

Микрополифония — такой вид многоголосия, который дает не собственно полифонический, а фактурно-тембровый или сонорный эффект. Достигается такая звучность прежде всего в сверхмногоголосии²¹³. Тот же принцип орга-

²¹² См. об этом статью: Спасов Б., Холопова В. Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма.

²¹³ О микрополифонии и сверхмногоголосии см. в третьей части данной книги.

низации переносится и на небольшое число голосов при условии сжатия их в узком диапазоне. В этом случае затухивается линия каждого отдельного голоса, выразительный смысл приобретает только многоголосное сплетение.

Микрополифонические комплексы или пласты различной структуры получили широкое распространение в европейской музыке 60–70-х гг. XX столетия: в польской школе (Пендерецкий, Лютославский, Гурецкий и др.), в советской музыке, у композиторов разных республик (Щедрин, Денисов, Шнитке, Канчели, Кутавичюс и многие другие).

Один из примеров — начало концерта для виолончели с оркестром Денисова (см. пример 122).

122 Lento

C-fag. 

1 *con sord.* 

2 *con sord.* 

3 *con sord.* 

4 *con sord.* 

5 *con sord.* 

6 *con sord.* 

† — повышение на 1/4 тона ♭ — понижение на 1/4 тона
 ‡ — повышение на 3/4 тона ♭ — понижение на 3/4 тона



Здесь две микрополифонические фразы начальной оркестровой темы. Нерасчленимым единством является вся масса «паутинных» сплетений голосов в каждой фразе. В создании ее участвуют семь голосов — 6 контрабасов и контрафагот. Особенности микрополифонической структуры являются: сжатие голосов в предельно узком диапазоне, дифференцирующая и детализирующая полиритмия, неодновременное включение и выключение голосов («диагональное» измерение фактуры). В поисках дополнительного звукового пространства в столь тесном диапазоне композитор вводит четвертитоновые интервалы. Выразительный результат — интонационно-экспрессивное сопряжение группы голосов, еле слышимое, лишь возникающее в начале произведения.

Разобранный вид тематического пласта двухмерен. Скрытый, внутренний уровень тематической работы здесь составляет контрапунктирование микроголосов. Явный, открыто воспринимаемый уровень тематизма — микрополифонический пласт, синтаксически равный фразе или мотиву. Тема здесь — процесс развития и роста начального микрополифонического комплекса в пределах, определяемых драматургией произведения, — до смены следующим фактурным комплексом.

Этой композиционной двухмерностью тематической работы данный случай отличается от всех других рассмотренных нами структурных тематических видов. Двухмерность же и расщепляет единую тематическую задачу на две композиционные цели — организацию материала на уровне письма (микроуровень) и организацию на уровне драматургии (макроуровень композиции).

Многоголосный комплекс тем означает практически сочетание двух или нескольких тем, образующее единство высшего порядка, которое Бобровский назвал темой-комплексом. Это явление мы будем разбирать специально, как сложнотематическое образование.

ФОРМА И ПРОТЯЖЕННОСТЬ ТЕМЫ

В период становления учения о музыкальных формах в конце XVIII — начале XIX в. тема была тесно связана с гомофонным периодом. Исторически сложилось так, что *период стал основной (хотя далеко не единственной) формой изложения темы, нормой и точкой отсчета* для определения структуры и продолжительности темы.

Несмотря на это, даже в гомофонных формах нет жесткого закрепления темы в границах периода. Тем более этого нельзя сказать о формах полифонических. Отсюда многообразие форм изложения темы: она может иметь и большую, и меньшую структурную величину, чем период.

Не затрагивая сложнотематических сочетаний — тем-комплексов, тем-иерархий, а имея в виду основные, простые типы тем, охарактеризованные по их фактурному облику, укажем формы темы больше и меньше периода.

В *простой двух- или трехчастной форме* строится тема рондо и классических вариаций. В строгих классических

вариациях особенно ясно, что материалом для вариационного развития выступает вся простая форма в целом, а начальный период составляет лишь ее часть.

Столь же типична для темы и *форма одного предложения периода*. Это главные партии сонатной формы, когда собственно главной партией является первое предложение, а второе превращается в связующую. Подобные темы в форме предложения достаточно часты в произведениях венско-классического стиля.

Тема может иметь и еще меньший структурный уровень, чем предложение, — уровень *мотива или фразы*. В этой минимальной для темы форме строятся лейтмотивы и лейттемы опер и симфонических циклов. Примеры — мотивы Весны Красны, Лешего, Деда Мороза и многие другие тематические попевки из «Снегурочки» Римского-Корсакова, два начальных мотива (унисонный и с солирующей трубой) из Третьей симфонии Скрябина. Хотя в тематической системе мотивы должны рассматриваться в качестве составных компонентов темы, оперные и симфонические лейтмотивы отвечают признакам темы благодаря характерному выразительному облику, относительной законченности в их изложении и дальнейшему развитию.

Рассмотрение темы за пределами указанных границ — в формах крупнее, чем простые, и в построениях меньших, чем мотив, даже с привлечением функциональной точки зрения (например, субмотив как «тема» для мотива или первая часть цикла как «тема» для последующих частей) — не представляется целесообразным, ибо подобное расширение понятия приводит к противоречию с логикой музыкальной композиции. Ведь субмотив не является тематической единицей, которой оперировал бы композитор при построении мотива, фразы, всей темы (этим свойством обладает мотив), а средние и финальная части циклов композиционно не излагаются как середины, разработки по отношению к первой части, но наделяются собственными темами.

Тема может существовать одновременно на *двух* или *нескольких масштабных уровнях*.

Вопрос о протяженности и границах темы здесь усложняется двумя обстоятельствами: во-первых, историческим изменением структурных видов темы и соответ-

ствующих представлений о тематической структуре; во-вторых, возникновением в основном в музыке XX в. темы как иерархии темообразований.

В первом случае также возникает иерархия, но как результат наложения друг на друга теоретических представлений различных исторических эпох, кроме того, от тематических свойств некоторых музыкальных жанров. Один из показательных примеров тематической двуплановости — тематическая структура фуг И. С. Баха. С полифонической точки зрения тема фуги — короткий отрезок для имитирования, с позиции гомофонных форм — вся экспозиция. Эта двуплановость есть следствие исторического изменения структурного вида темы. Пример двухуровневости, возникающей от разномасштабности разножанровых тем, — тема для классических вариаций. Сама вариационная тема имеет форму, как правило, простую двух- или трехчастную. Но, по аналогии хотя бы с сонатной главной партией, ее начальный период также выступает в роли темы местного значения. В результате основным масштабным уровнем темы становится простая форма, дополнительным — форма периода.

Второй случай темы-иерархии, распространенный в музыке XX в., когда в процессе сочинения композитор пользуется разнородными тематическими эталонами и сам создает тематически многомерные музыкальные образования, мы рассмотрим в разделе «Тема как иерархия темообразований».

ДВА РОДА ТЕМАТИЗМА: ПРОТЯЖЕННЫЙ («ПЕСЕННЫЙ») И МОТИВНО-СОСТАВНОЙ (ГОМОФОННЫЙ И ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ)

Историческая смена представлений о теме, сначала о краткой полифонической, затем о достаточно продолжительной гомофонной, кроме того, длительная традиция считать главным представителем темы мотив привела к образованию по крайней мере двух родов тематизма, существенно отличных друг от друга интонационно-мелодически, стилистически, композиционно, которые условно можно назвать протяженным («песенным») и мотивно-составным.

Протяженный («песенный») тематизм — основной вид тематизма гомофонных форм, та разновидность, с которой исторически теснее всего связано понятие темы (в отличие от понятия мотива). Протяженный тематизм, или тематизм протяженных мелодических линий, зиждется на мелодике песенного типа, широкого дыхания, благодаря чему может называться также песенным. Он органически связан с природой вокала и ярче всего выражен в вокальной, особенно оперной музыке. Специфику его составляет и особое интонационное качество горизонтально стелющегося мелоса и весьма длительная временная протяженность — десятки тактов. Протяженный тематизм больше всего представлен у композиторов XIX, частично XX в., выдающихся мелодистов: Глинки, Шуберта, Шопена, Бородина, Мусоргского, Бизе, Брамса, Чайковского, Верди, Римского-Корсакова, Глазунова, Рахманинова, Прокофьева. Песенный тематизм традиционно составляет одну из национальных ценностей в музыке русской классической школы.

В теме песенного, протяженного склада первичной целостностью обладает не мотив или тематическое ядро, а вся тема полностью. Тема архитектурна и закругленна по рисунку мелодической линии. Мотивы имеют в ней подчиненное значение. Примерами могут послужить известнейшие мелодии: Глинка, тема «О, Людмила» из арии Руслана (39 т.); Бородин, тема «Ты одна, голубка лада» из арии князя Игоря (16 т.); Бизе, куплеты Эскамильо из «Кармен» (16 т.); Римский-Корсаков, ария Марфы «Как теперь гляжу» из «Царской невесты» (26 т.); Верди, ария Жермона «Ты забыл край милый свой» (17 т.) и дуэт Альфреда и Виолетты «Париж мы покинем» (24 т.) из «Травиаты»; Рахманинов, каватина Алеко «Как нежно преклоняюсь» (16 + 10 т.); Прокофьев, побочная тема первой части Седьмой симфонии (21 т.).

В примере 123 приводится одна из самых длительных тем — побочная первой части Пятой симфонии Глазунова (53 т.)

Специфика *мотивно-составного* тематизма заключается в том, что первичной целостностью в нем обладает мотив или начальная мотивная группа (тематическое ядро), а тема в полном виде становится результатом процесса

123 Allegro $\text{♩} = 76$

Fl. *p dolce*

Ob.

Fl., V-ni I *p cresc.*

V-ni I *f p mf p pp*

сцепления мотивов. Мотивно-составной тематизм, в свою очередь, делится на два подвида, существенно отличных друг от друга: гомофонный и полифонический.

В гомофонном мотивно-составном тематизме тема образуется в результате сцепления мотивов по горизонтали. Тематизм этого рода характерен больше всего для стилей барокко и классицизма, особенно для музыки, написанной в концертной, старосонатной и классической сонатной формах (Скарлатти, Вивальди, И. С. Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен). В примере 124 приводится такая тема — ритурнель из концерта для органа ля минор Вивальди-Баха.

124



Приведенная тема (16 тактов) словно составлена, «набрана» по меньшей мере из семи однотоковых мотивов, цепочкой следующих один за другим, с легко варьируемыми повторами. Выдержанная в духе итальянского барокко, такая тема не обладает жестко спланированной структурой. Она может «нанизать» большее или меньшее число мотивов, а своей оформленности и законченности достичь с помощью внушительного заключительного каданса.

Другой пример мотивно-составной темы — начальный период главной партии из фортепианной сонаты № 3 (49) ми-бемоль мажор Гайдна (приводим начало в примере 125)²¹⁴.

В данной теме отграниченный, словно отсеченный начальный мотив четко формулирует основную музыкальную мысль главной партии. Оттеняющий контраст создает ему фраза с плавным секундовым движением. Сложномотивное целое темы, развивающееся путем присоединения,

125 Allegro



²¹⁴ Номера сонат даны по изд.: *Гайдн Й. Избранные сонаты для фортепиано*. Вып. 1–3 / Под ред. Л. И. Ройзмана. М., 1965–1966.

присочинения мотивов и фраз, обладает здесь стройностью, закругленностью, обозреваемостью от начала до конца благодаря тематико-гармонической и метрической симметрии периода, ясной опоре на метрический период.

Ярчайший образец мотивно-составной темы, слагающейся из все новых и новых мотивов, — главная партия первой части Девятой симфонии Бетховена.

Мотивно-составная тема стала характерной для опер с развитой системой лейтмотивов. Показательные примеры — Траурный марш из «Гибели богов» Вагнера, с плотным сочленением важнейших лейтмотивов оперы (мотивно-составная структура сочетается здесь с тематической составленностью, образуя мотивно-тематическую цепь), вступление к «Снегурочке» Римского-Корсакова, где уже в первом предложении образуется цепочка четырех мотивов оперы (три мотива Деда Мороза и мотив петуха, приведенные в примере 126).

126 *Andante sostenuto* ♩ = 69

The musical score for Example 126, titled "Andante sostenuto" with a tempo of ♩ = 69, is presented in three systems. The first system begins with a piano introduction, marked with a forte (f) dynamic in the right hand and piano (pp) in the left hand, with a crescendo leading to a fortissimo (Fag.) section. The second system features woodwinds: Bassoon (Fag.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The third system features strings: Oboe (Ob.), Flute (Fl.), and Clarinet (C. ingl.). The score includes various musical notations such as dynamics (f, pp, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "a piacere" and "C. ingl.".

Темы, подобные названным, обладают, конечно, более сложным единством, чем инструментальные темы барокко, поскольку каждый лейтмотив действует и за пределами такой темы, входит в общий контекст произведения.

В полифоническом мотивно-составном тематизме тема образуется в результате контрапунктирования мотивов по вертикали и развертывания этого полифонического комплекса во времени. Полифонический мотивно-составной тематизм, не охватываемый гомофонным метрическим периодом, отличается гораздо большим, порой полным композиционным главенством мотива и второстепенной ролью крупных тематических единиц, сведением темы к значению раздела, партии, части формы, «территории».

Историко-стилистические сферы использования полифонического мотивно-составного тематизма, — с одной стороны, некоторые виды полифонического многоголосия барокко, с другой стороны (и главным образом) — стили XX в.: позднего Скрябина, Дебюсси, Веберна, Бартока и более поздних композиторов, развивавших эти традиции.

В барокко полифонический мотивно-составной тематизм был следствием сохранения полифонических соотношений в музыкальной ткани гомофонно оформляющейся темы. Один из примеров — фактура прелюдии фа мажор из второго тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, где имитационные мотивы перетекают из голоса в голос и тема, укладывающаяся в рамки начального периода типа развертывания (простой четырехчастной барочной формы), складывается из этого многоголосия.

В XX в. полифонический мотивно-составной тематизм, опирающийся на краткие мотивные образования, отвечает устремлениям целой группы художественных течений — импрессионизма с его отражением мира через эскиз, фрагмент, блик; экспрессионизма, концентрировавшего экспрессию в отдельных мигах, точках, жестах; символизма, стремившегося выразить мир, космос в малом предмете, детали. Так, у Скрябина в позднем творчестве синтезу экспрессионистичности и символичности отвечает такая тематическая организация музыкальной материи, когда внутри тем-периодов кристаллизуются тематические микроэлементы, образующие мотивно-контрапунктическую ткань (все поздние фортепианные сонаты, «Прометей»).

У Веберна в кратких мотивах, окруженных тишиной пауз, сосредоточивается трепетная экспрессия его музыки. Контрапунктическое сопряжение мотивов еще больше повышает напряженный тонус композиции, одновременно приводя к уплотнению последней во времени. Весь первый, атональный период Веберна (инструментальные пьесы от ор. 5 до ор. 11) дает примеры полифонического мотивно-составного тематизма, где интонационно многообразные мотивы полностью главенствуют, а тема оказывается участком формы, «территорией», «пространством», ареной действия мотивов.

Импрессионистическая природа творчества Дебюсси привела к показу крупным планом тематических деталей, то есть мотивов, заменивших собой протяженные темы. Музыкальный язык Дебюсси в целом основывается на гомофонии, а не на полифонии. Поэтому полифоническая сторона мотивно-составного тематизма Дебюсси довольно условна и составляет промежуточный случай между полифоническим и гомофонным подвидом разбираемого тематизма.

Условная полифоничность здесь заключается в сопоставлении тематических мотивов главного голоса с звукописными фоновыми характеристическими пластами. Например, в прелюдии «Фейерверк» отщепленные и разбросанные мотивы праздничных песен (главный тематический голос) скорее образно, чем фактурно, контрапунктируют с аккомпанирующими изобразительными пластами, рисующими праздничный фон.

В стиле Бартока нашли отражение и продолжение как импрессионистическая, так и экспрессионистическая тенденции, вместе с присущими им особенностями микротематической композиции. Примеры развития мотивно-составной, условно полифонической организации — фортепианная пьеса «Звуки ночи» из цикла «На вольном воздухе» (первый раздел формы), вторая часть сонаты для двух фортепиано с ударными (средний раздел). Примеры преломления полифонического мотивно-составного тематизма, близкого веберновскому, — две медленные части Пятого квартета (первые разделы). Образец тематического изложения из второй части Пятого квартета Бартока приведен в примере 127.

127 Adagio molto $\text{♩} = 40-38$

Example 127 is a musical score for a string quartet, marked "Adagio molto" with a tempo of $\text{♩} = 40-38$. The score consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in 4/4 time. The music is characterized by polyphonic and compositional motifs. The first system shows the Violin I and II parts with a piano (*p*) dynamic, while the Viola and Cello/Double Bass parts enter in the second measure. The second system continues the development of these motifs, with the Violin I part featuring a fortissimo (*ff*) dynamic.

Пример 128 — полифонический мотивно-составной тематизм, пьеса № 2 («Варианты») из Шести пьес для арфы и струнного квартета Р. Леденева.

128 Allegretto $\text{♩} = 100$

Example 128 is a musical score for a string quartet, marked "Allegretto" with a tempo of $\text{♩} = 100$. The score consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in 2/4 time. The music is characterized by polyphonic and compositional motifs. The first system shows the Violin I and II parts with a pianissimo (*ppp*) dynamic, while the Viola and Cello/Double Bass parts enter in the second measure. The second system continues the development of these motifs, with the Violin I part featuring a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system includes performance instructions such as *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *gliss.* (glissando).

Мотивы в этом экспрессивно-фантастическом скерцо господствуют настолько, что из-за ракоходно-симметричной формы пьесы границы «темы» композиционно не выявляются и устанавливаются произвольно, по усмотрению анализирующего.

К мотивно-составному тематизму, особенно полифонического подвида, как у Веберна, Леденева (в нашем примере), да и у Дебюсси, иногда применяется термин «*микротематизм*», показывающий первичность и самостоятельное функционирование мотивов, то есть микрообразований, сравнительно со вторичностью тем, макрообразований. Слово «микротематизм» можно использовать также и для гомофонного мотивно-составного тематизма, собственно для всякого тематизма, опирающегося на конструктивную роль мотива. Многозначность смыслов, вкладываемых в настоящее время разными теоретиками в слово «микротематизм»²¹⁵, делает его не структурно конкретным, а весьма общим понятием, охватывающим функционирование в музыке каких-либо малых тематических образований.

МОТИВ КАК ПОНЯТИЕ

Существенную область тематизма составляет мотивность — мотив, мотивное строение темы, мотивное развитие в произведении. Понятие мотива претерпело в истории музыки не меньшую, но иную метаморфозу, чем понятие темы.

По этимологии слово «мотив» восходит к латинским *movere* — двигать, *motus* — движение. Однако начало музыкального учения о мотиве было положено без введения этого термина, а благодаря понятию музыкальных стоп (в работах немецких теоретиков XVIII в. И. Маттезона,

²¹⁵ В частности, Ручьевская называет микротематизмом «синтаксически не самостоятельные, но приобретающие важное выразительное значение в контексте фразы мельчайшие элементы — интонации из двух-трех звуков» (Функции музыкальной темы. С. 12). Микротематизмом она считает, в частности, систему имитируемых элементов в хоровой музыке Палестрины и композиторов нидерландской школы; с другой стороны, к сфере микротематизма относит оперный лейт-мотивизм, как, например, в «Каменном госте» Даргомыжского (Там же. С. 123–125).

Й. Рипеля, Г. Коха). Формулировки мотива как такового появляются в первой половине XIX века у А. Б. Маркса и И. Лобе.

Наиболее основательно учение о мотиве разрабатывается в конце XIX и начале XX в. При этом выявляются две различные точки зрения на сущность мотива. Х. Риман рассматривает мотив как комплексное явление, в которое входят метр, ритм, мелодия, гармония, динамика, агогика, в то же время неотделимое от понятия такта, его строения и наполнения²¹⁶. Т. Вимайер придает мотиву более узкое, метрическое значение, расценивая его как музыкальную стопу и уравнивая со стопой стиховой²¹⁷. Метрического понимания мотива как музыкальной стопы, равной в основном одному такту, придерживается также Г. Л. Катюар²¹⁸.

Понятие мотива, обобщающее две его стороны, метрическую и тематическую, с акцентом на тематической, было введено С. И. Танеевым²¹⁹. По Танееву, мотив — прежде всего наименьшая музыкально-тематическая ячейка, обладающая, как правило, одной метрически сильной долей и сохраняющая при повторениях ритмическую основу.

Для XX в. стало особенно характерным подчеркивание в мотиве тематического начала с присущими ему свойствами. Трактовку мотива как тематико-интонационного комплекса, имеющего различный тактовый объем, предложил Ю. Н. Тюлин²²⁰. Он использовал понятие «мотивного зерна» как наиболее выразительного мотивного элемента, допустив, таким образом, одновременное существование более протяженного мотива и менее протяженного зерна.

В ряде работ XX в. (в частности, у Р. Штёра²²¹) одним из сущностных критериев мотива считается его по-

²¹⁶ *Riemann H.* Die Elemente der musikalischen Aesthetik. Berlin, Stuttgart, [1900]. S. 154–169.

²¹⁷ *Wiehmayer Th.* Musikalische Formenlehre in Analysen. Magdeburg, 1927.

²¹⁸ *Катюар Г.* Музыкальная форма. Ч. 1: Метрика. М., 1934.

²¹⁹ См. об этом: *Арзаманов Ф. С. И. Танеев* — преподаватель курса музыкальных форм. С. 25.

²²⁰ *Тюлин Ю. Н.* Строение музыкальной речи. М., 1969.

²²¹ *Stöhr R.* Formenlehre der Musik. Halle [s. a.].

вторяемость, непосредственно вслед за изложением и на расстоянии. Й. Руфер в книге «Композиция посредством двенадцати тонов», излагая мысли Шёнберга, на основе этого «правила мотива» проводил аналогию между повторяемостью мотива и повторяемостью серии, обуславливая второе первым. Таким образом, начиная от времени зарождения понятие мотива колеблется между метрическим и тематическим его значением.

ОПРЕДЕЛЕНИЯ МОТИВА, ФРАЗЫ, СУБМОТИВА

Определение мотива, которое представляется наиболее целесообразным для анализа музыки от эпохи барокко до XX в., таково: *мотив — наименьшая тематическая единица, содержащая, как правило, одну сильную долю.*

В структурную иерархию тематических явлений, помимо темы и мотива, входят также фраза и субмотив. *Фраза — объединение двух или нескольких мотивов; субмотив — часть мотива, допускающая ее реальное отчленение, но не обладающая индивидуальностью мотива.*

Определение мотива как тематической единицы непременно предполагает его индивидуальность. Уже первый мотив произведения со всей очевидностью показывает характер музыки, концентрирует в себе то неповторимое своеобразие, которым наделено все художественное целое. У мастеров мотивной техники мотив, особенно начальный, — это как бы микропроизведение, имеющее едва ли не такой же состав характеристик, как само произведение.

Приведем пример из Й. Гайдна, чье творчество принадлежит «мотивной эпохе» — XVIII в. и чья личная творческая заслуга в развитии мотивной техники, нахождении ее симфонических возможностей исключительно велика. На примере музыки Гайдна мотивному искусству учились Моцарт и Бетховен.

Охарактеризуем с разных сторон начальный мотив первой части фортепианной сонаты № 1 (52) ми-бемоль мажор Гайдна, приведенный в примере 129.

129 Allegro [moderato]



1) Его жанр — инструментальная музыка в торжественном характере французской увертюры, патетически декламационная;

2) тактовый размер — $4/4$;

3) ритмический рисунок — четвертная и пунктирная группа с ритмической остановкой в конце;

4) мелодический рисунок — восходящий оборот по тесным интервалам;

5) интервалика — терция, секунда;

6) ладовое наклонение — мажор;

7) тональность — ми-бемоль мажор;

8) гармония — тоника, доминантсептаккорд к субдоминанте на тоническом органном басу;

9) фактура — гомофонная: мелодия с арпеджированным аккордовым сопровождением;

10) темп — Allegro [Moderato],

11) громкостная динамика — f ;

12) тембр — фортепиано;

13) регистр — средний и низкий;

14) артикуляция — non legato (специального указания нет).

Названные средства-элементы мотива не в одинаковой мере важны для его сущности. Весь опыт использования мотива в композиции говорит о том, что *определяющие элементы мотива — это ритмический и мелодический рисунок*. Благодаря ритмомелодическому рисунку мотив обретает индивидуальность, а благодаря его повторению сохраняет ее на протяжении произведения.

Величина мотива в один такт — норма, которая сложилась во время наиболее интенсивного развития мотивной техники, становления ее классических нормативов — эпоху венского классицизма. Например, в симфониях и фортепианных сонатах Бетховена мотивы, как правило,

однотактовые. Классические нормы мотивности удерживались и в последующие эпохи, вместе с сохранением классических жанров, например, в творчестве Чайковского, Прокофьева.

Наряду с однотоном мотивы могут иметь величину и большую, и меньшую. Большая продолжительность в целом характерна для послеклассических стилей, для романтизма XIX в. с его интересом к протяженным, ариозного типа темам. Меньшая продолжительность сосредоточена в доклассических стилях, как, например, в музыке И. С. Баха, для которой так примечательны сложные, многодольные такты. Мотивы меньше однотокта располагаются в сложных тактах также и в более поздних стилях. Смещение в одном произведении мотивов разных масштабов отвечает принципу полихронности и встречается, с одной стороны, в барочной полифонии на *cantus firmus* (например, баховской), с другой стороны, в полифонии XX в., в соответствии с характерной для этой эпохи системой ритмической нерегулярности.

Мотивы, равные двутакту, довольно распространены, поскольку по величине они близки нормативному одготакту. Наиболее типичны они для лирических тем с их протяженным мелодизмом (примеры: Моцарт, скрипичная соната ми минор, первая часть; Римский-Корсаков, побочная тема из увертюры к «Царской невесте»; Прокофьев, Девятая соната, первая часть) и для скерцозных тем с их частотой метрических акцентов на сильных долях (пример — вторая часть Четырнадцатой сонаты Бетховена). Пример 130 — из скрипичной сонаты Моцарта (Кёх-304).

130 Allegro



Трехтактовые мотивы образуются редко и наблюдаются скорее в записях народных песен. И поскольку это творчество устной традиции, а тактовая система в него привносится, можно представить себе такой вариант

нотации, когда трехтакт станет трехдольным тактом, а мотив приобретет величину одного такта. Пример — русская народная песня «Зеленейся, зеленейся, мой зеленый сад» (пример 131 а — запись в редакции А. Луканина, пример 131 б — возможный вариант).

131

а)



б)



Четырехтактные мотивы естественно возникают в условиях скерцозного дробления наименьшей тематической единицы на короткие такты в очень скором темпе. Пример 132 — скерцо Первой симфонии Бородина.

132 Prestissimo ♩. = 144

pp
leggero e sempre staccato
poco cresc.

Полутактовые мотивы, как было замечено, связаны со структурой сложных тактов: И. С. Бах, жига из «Французской сюиты» соль мажор; Гайдн, фортепианная соната № 15 (50) до мажор; начало скерцо из Шестой симфонии Чайковского (пример 133).

133

а)



б)

Allegro



в)

Allegro molto vivace



Помимо указанных кратных пропорциональных соотношений между протяженностью мотива и такта, в музыке существуют и более сложные, гемимольные (мотив равен двум третям такта) или какие-либо иные соотношения, создающие противоречия мотива с тактом.

Границы мотива в одних случаях очерчиваются четко, в других оказываются неразличимыми из-за слитности соседствующих мотивов.

Ясно различимыми в контексте мотивы бывают благодаря паузам и повторности (на той же высоте или от другой ступени), как в начале сонаты № 3 (49) ми-бемоль мажор Гайдна (см. пример 125) или в начале Менуэта из его «Лондонской симфонии» № 100.

Когда мотив составляет часть слитной фразы, его можно абстрагировать от фразы, соотнеся со всем тематическим процессом произведения и найдя в другом моменте формы (позже или раньше) реальное отчленение того же мотива. Например, в начале третьей части Первой фортепианной сонаты Бетховена слитная фраза тактов 3–4

должна считаться состоящей из двух мотивов, так как мотив такта 4 идентичен реально отчлененным мотивам тактов 1 и 2 (пример 134).

134 Allegretto



Иногда сам композитор разделяет, казалось бы, нерасчленимую фразу на составные мотивы в целях разработочного «анализа» темы. В примере 135 приведен интересный образец из первой части Пятого «Бранденбургского концерта» Баха, где начальная слитная фраза (такты 1–2) в дальнейшем предстает в виде двух автономных мотивов, разделенных паузами (такты 10–13).

135 Allegro



Возможно, что при столь нарочитом рассечении фразы на составные мотивы Бах, композитор барокко, мыслит риторически и применил или композиционный прием «расчленения», или соответствующую музыкально-риторическую фигуру «разрезания» с паузами. Отщепленными же от целого оказались осмысленные тематические единицы — мотивы.

Весьма нередко небольшие тематические элементы обладают свойствами и мотива, и фразы. В таких случаях целесообразно не стремиться разграничивать понятия мотива и фразы по отношению к конкретным тематическим отрезкам.

Субмотивы различимы в произведении благодаря паузам и непосредственным повторениям ритмо-мелодического рисунка (подобно мотивам), но как самостоятельные

они не выступают (в противоположность мотивам). Например, разделив при помощи паузы мотив на два субмотива, Скрябин в Шестой сонате нигде не дает первый субмотив без второго, тематическая индивидуальность мотива выражена только в их комплексе (пример 136).

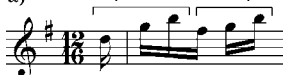


Обратимся к примеру полутактового мотива из жиги соль мажор И. С. Баха (см. пример 137 а). Мотив равен $\frac{6}{16}$ и внутренне периодичен. Ритмо-мелодическая повторяемость фигур по три звука позволяет различить два субмотива по $\frac{3}{16}$. Почему нельзя принять отрезки по $\frac{3}{16}$ за мотивы? Прежде всего такой отрезок, будучи отделенным, не показывает индивидуальности жиги соль мажор Баха. Если вычленишь, например, второй субмотив, то он составит индивидуальность совсем иного сочинения — финала Седьмой фортепианной сонаты Бетховена (см. пример 137 б). Кроме того, сам Бах на протяжении жиги нигде не дает тематического дробления до столь малой фигуры, как $\frac{3}{16}$, тематической единицей в развивающих секвенциях сохраняется мотив в $\frac{6}{16}$ (см. пример 137 в).

Добавим, что субмотив не обладает индивидуальностью лишь при его изолировании. В контексте же он органично связан с мотивом, темой и вместе с ними несет индивидуализирующую функцию в музыкальном произведении.

137

а) 1-й субмотив 2-й субмотив



б) Allegro
мотив



Роль мотива неодинакова в различных жанрах и стилях музыки. Она особенно велика в музыке инструментальной, связанной с сонатными принципами развития (последние вобрали в себя приемы мотивно-полифонической разработки). Принципы сонатности сконцентрировали вокруг себя мотивное развитие и в предклассическую эпоху (больше всего в жанре концерта барокко), и в классическую (симфония, соната, концерт, камерный ансамбль), и в послеклассическую (продолжение принципов названных классических жанров в романтизме XIX в. и в XX в.). Наименее значимы мотивы в вокальной музыке с протяженными и закругленными темами песенно-ариозного склада (романсы, песни, оперные арии XIX в.). Поэтому не всякую тему имеет смысл при анализе произведения членить на мотивы. Мотивное расчленение целесообразно лишь при условии достаточно заметного функционирования мотива в теме, тематическом процессе сочинения. Если же тема интонационно-мелодически настолько целостна и слитна, что в ней не выделяются ее конструктивные элементы, их анализ не будет существенным для понимания темы-мелодии или темы-многоголосия и должен заменяться рассмотрением других выразительно-конструктивных средств, которые раскрывали бы ее природу.

НАЧАЛЬНАЯ МОТИВНАЯ ГРУППА (ТЕМАТИЧЕСКОЕ ЯДРО)

Среди тематических структурных единиц, помимо темы, мотива, фразы, субмотива, выделяется еще и начальная тематическая группа («Kopfmotiven» — «головные мотивы», по старым немецким теориям), или *initio* (по В. В. Протопопову)²²², или упоминавшееся тематическое ядро (по В. П. Бобровскому), или разбиравшийся *Grundgestalt* (по Й. Рудеру).

²²² Протопопов В. Принципы музыкальной формы М., 1970. С. 8–21 и др. Используя мысль об *initio* из триады Б. В. Асафьева (*initium-movere-terminus*), подразумевающую ее чисто функциональный смысл, Протопопов рассматривает *initio* также и в структурном плане, говоря о соотношении его с темой, периодом, указывая на гармонические, синтаксические особенности.

Начальная мотивная группа соответствует протяженности темы в полифоническом понимании (тема фуги, остинатного баса ламенто), родственна тематическому ядру периода типа развертывания. Она существенна в темах венских классиков, имеет значение для тематизма XIX и XX вв.

«Инициативный» смысл начальной мотивной группы заключается в том, что в этом построении концентрируется основной интонационный материал темы, затем развиваемый по мере изложения темы и становящийся основой производного тематизма, нередко — источником всего тематического материала произведения. Тематическое ядро оформляется структурно, представляя собой фразу, полупредложение, первое предложение периода.

Главенство тематического ядра очевидно в старинной двухчастной форме у И. С. Баха и его современников, где в развертывании участвуют элементы начальной мотивной группы и не возникает нового значительного материала.

Определяющее значение начальная мотивная группа имеет в сонатной форме, где тематическое ядро главной партии включает в себе материал для развития главной темы и основу для производных тем в побочной и других партиях.

Укажем на ряд примеров начальной мотивной группы из сонатных главных партий:

Бетховен, Первая симфония, первая часть, такты 1–6;

Вторая симфония, первая часть, такты 1–4;

Третья симфония, первая часть, такты 3–8;

Четвертая симфония, первая часть, *Allegro vivace*, такты 1–12;

Бородин, Первая симфония, первая часть, такты 1–3.

В Третьей симфонии Скрябина начальная, «инициативная» группа лейтмотивов формируется в медленном вступлении (такты 1–4)²²³.

Ярким примером тематического ядра, ставшего источником тематического материала всей формы, может послужить начальная мотивная группа первой части Пятой

²²³ Другие примеры см. в названных книгах В. Бобровского и В. Протопопова.

фортепианной сонаты Бетховена²²⁴. Не требует специальных доказательств то, что именно тематическое ядро получает развитие на протяжении главной партии. Покажем, что начальный четырехтакт оказывается прототипом для образования трех следующих новых тем: связующей, побочной и эпизодической в разработке (пример 138).

138 Allegro molto e con brio

а) *гп* *a* *b* *c* *d* *(c d)*

f *p*

б) *сп* *a* *b* *c* *d* *(c d)*

fp

в) *пп* *a* *b* *c* *d*

г) *эп* *a* *(b)* *c* *d*

p

b¹ *d*

²²⁴ Пятая соната Бетховена привлекла также внимание Й. Руфера, давшего подробный анализ ее мотивных зависимостей в своей книге «Композиция посредством двенадцати тонов». В настоящей работе предлагается иной анализ, не дублирующий исследования Руфера.

Тематическое ядро состоит из четырех мотивов: *a* — один звук с аккордовой поддержкой, *b* — мелодическое движение по звукам трезвучия, *c* — репетиция звука, *d* — задержание с аккордовой поддержкой («мотив вздоха»). Мотив *d* при этом производный: он начинается с репетиции звука мотива *c*, продолжается же на новой интонации.

В теме связующей следуют подряд те же четыре мотива, но с фактурно-мелодическими изменениями: *a* — один звук (ми-бемоль) помещен в нижний голос и оставлен без аккордовой поддержки, *b* — мелодическое движение по звукам трезвучия минимально (соль-ми-бемоль), *c* — репетиция звука дана в смягченном ритме, *d* — задержание усложнено мелодическим опеванием.

В побочной теме также полностью использовано тематическое ядро главной: *a* — один звук (соль) дан на фоне мягкой фигурации аккомпанемента, как и вся основная часть побочной партии, *b* — движение по трезвучию охватывает три звука (соль-си-бемоль-ми-бемоль), *c* — мотив с репетицией слит с последующим, *d* — задержание протянуто на два такта.

В эпизодической теме разработки тематическое ядро преобразовано структурно, но сохраняет все компоненты и не включает новых. Мотивный состав новой темы таков: *a* (т. 1) — один звук (фа) на фоне фигурации, подобно фактуре побочной темы, *b* (т. 1–2) — соединительный интервал, «рудимент» мотива, движущегося по звукам трезвучия, *c* (т. 2) — репетиция звука (до), *d* (т. 3–4) — мелодические опевания, как в связующей, *b*¹ (т. 5–6) — движение по звукам трезвучия, *d* (т. 7–8) — задержание на два такта, как в побочной.

В сонатной форме первой части Пятой сонаты нет ни одного мотива, который не выводился бы непосредственно из первых четырех мотивов главной партии. Многообразие аффектно-смысловых контрастов сонатной формы противостоит ее последовательное интонационно-тематическое единство, что составляет замечательную особенность этой совершенной формы и, кроме того, в полной мере отвечает важнейшему эстетическому закону в искусстве, наиболее общему закону художественного качества: максимальное многообразие при максимальном единстве.

МОТИВНОЕ СТРОЕНИЕ ТЕМЫ

Действие внутри темы такой активной единицы, как мотив, приводит к разным вариантам внутритематического строения. Различные варианты можно классифицировать как темы одномотивные, двухмотивные и многомотивные, однородные и контрастные²²⁵.

Одномотивные темы, или темы, построенные на развитии одного мотива, типичны для танцевальных жанров, а также для имитаций архаических обрядов, где единая остиная ритмическая последовательность формирует сам жанр. Таковы «Киарина» из «Карнавала» Шумана, вторая часть Шестой симфонии Чайковского (обе опираются на танцевальные формулы вальса), мазурка Шопена оп. 30 № 2, тема фа-диез минор из «Вальса-фантазии» Глинки, некоторые танцы из «Руслана и Люд-

139 C. A. Andante

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем. Каждая система содержит две стaves: верхняя — для голоса (T.) и нижняя — для фортепиано (p). Ключевое строение — F# major, 3/8. Динамика — p. Темп — Andante. Стиль — dolce.

При - ди, наш ви - тязь до - ро - гой, со - е - ди -

нишь в люб - ви обь - ять - ях ты с Мла - дой чис - то - ю ду -

шой на ра - дость, счастье - е и по - кой.

²²⁵ См. об этом также в книге Е. Ручьевской «Функции музыкальной темы»: мономотивный тематизм, полимотивный тематизм, составной тематизм (разд. «Мотивное строение тематизма в музыке XVIII–XX веков», с. 105–117).

милы», ряд хоровых фрагментов и номеров из «Млады» Римского-Корсакова, в том числе заключительный хор «Приди, наш витязь» (пример 139).

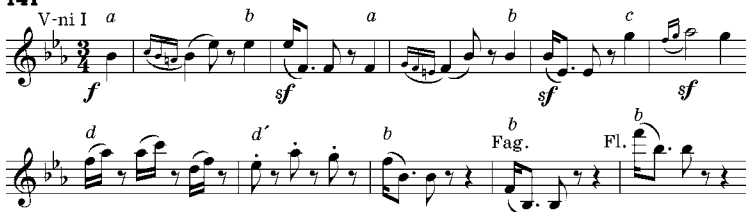
Двухмотивные темы не ведут непременно к внутреннему контрасту, мотивы могут дополнять друг друга, не разрушая тематической однородности. Пример 140 — однородная двухмотивная тема вступления к симфонии до мажор Шуберта.

140 Andante



Многомотивные темы, из трех, четырех и более мотивов, могут дополнять друг друга и взаимопротивопоставляться. Например, в главной теме Менуэта из «Лондонской симфонии» № 103 ми-бемоль мажор Гайдна можно насчитать четыре мотива. Только один из них — третий (с) — противопоставляется остальным, внося лирическую интонацию в решительную, с венгерским ритмом мелодию (пример 141).

141



Цепи мотивов, объединяясь в длительную тему, вносят те или иные индивидуальные оттенки характера, локальный, но не основной контраст. Так, из долгой цепи мотивов «составляется» главная тема первой части Девятой симфонии Бетховена. Вновь возникающие мотивы дополняют начальную «вселенскую фанфару» ритмами непреклонной поступи, маршевым громом труб и литавр в контрастном чередовании с певуче-декламационными интонациями, но все они вписываются в единую картину величественного действа, не разрушая ее

никакими инородными элементами. То обстоятельство, что тема главной партии составлена из плотно сочлененных индивидуальных мотивов (их не менее восьми), доказывается развитием и внутри, и за пределами главной партии: каждый из мотивов вычленяется из первоначального контекста и разрабатывается самостоятельно.

Для мотивной организации темы существенно *выразительно-смысловое соподчинение* мотивно-интонационных элементов.

Наиболее естественный — централизованный вариант соподчинения, с интонационным главенством «инициативной» начальной мотивной группы, или группы «головных мотивов».

Менее обычный вариант — децентрализованный, когда в продолжении или окончании темы возникают новые яркие мотивы, конкурирующие с начальными.

Для второго случая Бобровский в своей книге «Функциональные основы музыкальной формы» применил термин «добавочный тематический импульс» (с. 41, см. также с. 119–121)²²⁶.

ОДНОРОДНАЯ И КОНТРАСТНАЯ ТЕМА

Однородная тема может быть построена на одном, двух или нескольких мотивах. Она может или вовсе не содержать внутренних антитез («Киарина» Шумана — на одном мотиве, вступительная тема симфонии до мажор Шуберта — на двух мотивах), или содержать различия в пределах одного общего характера (в качестве при-

²²⁶ С этой точки зрения проделан анализ Andantino из Четвертого квартета Шостаковича, где тема рассматривается в пределах двойной трехчастной формы и в ней показываются новые темообразования, возникающие в ходе плавного, непрерывного развертывания в книге «О переменности функций музыкальной формы» (С. 46–49). В этой книге автор пользуется термином «тема-эмбрион», относя его к небольшим новым темообразованиям, возникающим в продолжении и развитии темы. Сам метод развертывания темы, когда в прежний мотивный материал вплетаются новые мотивы и фразы, Бобровский назвал тематически концентрированным развертыванием. В более позднем труде — «Функциональные основы музыкальной формы» — он применил свой основной термин «добавочный тематический импульс», отказавшись от «эмбриона» и «концентрированного развертывания».

мера назовем тему первой части Концерта для скрипки ми мажор И. С. Баха), или, наконец, включать локальные контрасты, возникающие в процессе становления темы, что приближает ее к типу контрастных тем (главная тема Девятой симфонии Бетховена).

Контрастная тема, как правило, основывается больше чем на одном мотиве. Казалось бы, техника контрастного развития основного мотива, которой мастерски владел Гайдн, метод мотивной трансформации, излюбленный Листом и многими другими композиторами XIX, а затем XX в., приемы серийных преобразований материала в принципе представляют большие возможности для создания контрастов в одномотивной теме. Несмотря на это, примеры такого рода достаточно редки. К их числу можно отнести начальный период Менуэта из «Лондонской симфонии» № 93 Гайдна. Период имеет контуры сонатной экспозиции, где «главная» и «побочная» строятся на одном мотиве, но с различным жанровым обликом: «главная» — типичный классический менуэт, «побочная» — в характере бытового вальса. Возникающий таким образом контраст не антагонистичен — оба жанра выдержаны в духе жизнерадостной танцевальности.

Что следует считать критерием контрастности при характеристике тем? Представление о контрастности неодинаково для разных эпох, оно исторически эволюционирует. Сопоставляя, например, эстетику барокко и классицизма, в ее преломлении в стилях И. С. Баха и венских классиков, правомерно говорить о преобладании у Баха монистического принципа формы, а у Моцарта и Бетховена — дуалистического, оперирующего контрастом, антитезой как целостной идеей. В свою очередь музыкальные формы, темы и мотивы у Баха по сравнению с тематизмом предшественников отличаются именно привнесением контрастных элементов, общей тенденцией к контрастности, которая в некоторых произведениях реализуется в виде настоящей драматургии контрастов²²⁷.

²²⁷ Новаторские достижения И. С. Баха в развитии контраста в музыке исследованы в работе: Бесселер Г. Бах как новатор // Избранные статьи музыковедов ГДР. М., 1960.

На фоне утвердившихся антитез классицизма и романтизма новый уровень контраста был достигнут в технике коллажа XX в., развившейся в музыке второй половины столетия (в российской музыке — у Щедрина, Шнитке и других). Вопрос о контрасте, таким образом, должен решаться в историческом аспекте, в соответствии со стилевыми установками различных эпох.

По отношению к музыке от XVIII до XX в. важными критериями внутритематической контрастности целесообразно считать полиаффектность, полижанровость и полистилистику. *Полиаффектность* (смена аффекта на противоположный: героика—лирика, скорбь—ликование и т. д.) — показательный критерий для сопоставления барокко и классицизма, в частности, музыки И. С. Баха с музыкой Моцарта, Бетховена: у Баха темы по большей части одноаффектны, для сочинений Моцарта и Бетховена характерен полиаффектный контраст. *Полижанровость* служит верным показателем тематической контрастности в музыке XVIII—XIX вв. Теоретическое понятие «*полистилистика*» рождено в первые десятилетия второй половины XX в. и наиболее актуально для этого времени, но допускает распространение на более ранние эпохи.

Примеры контрастных полиаффектных тем: Моцарт, соната для фортепиано до мажор, главная партия первой части; Бетховен, Двадцать девятая соната, главная партия первой части; Римский-Корсаков, «Шехеразада», вступление первой части.

Примеры контрастных полижанровых тем: И. С. Бах, прелюдия ре мажор второго тома «Хорошо темперированного клавира» (инструментальная фанфара и вокальные интонации ламенто); Бетховен, «Пасторальная симфония», главная тема скерцо (классическое скерцо и народный лендлер); Шопен, мазурка до-диез минор ор. 60 № 3, главная тема (лирически трактованное фугато и отыгрыш мазурки).

Полижанровыми темами являются многие венско-классические мангеймские главные партии, основанные на сопоставлении звукоряда фанфары и «интонаций вдоха» (в том числе названные в качестве полиаффектных темы Моцарта и Бетховена). Еще пример полижанровости —

142

(≈ 6 sec.) (≈ 10 sec.)

Senza tempo

fff *fff*

(≈ 6 sec.) (≈ 10 sec.)

указанная контрастная (для своего стиля) тема Менуэта из «Лондонской симфонии» № 93 Гайдна.

Пример контрастной полистилистической темы — Шнитке, Вторая соната для скрипки с фортепиано, главная тема («дуэль» консонантно-тонального и диссонантно-атонального стилистических пластов, пример 142).

ТЕМА-КОМПЛЕКС: ГОРИЗОНТАЛЬНЫЙ, ВЕРТИКАЛЬНЫЙ, ДИАГОНАЛЬНЫЙ. ПАНТЕМАТИЗМ

Тема-комплекс, тематический комплекс — объединение нескольких тем в одну, сложную, многосоставную тему или такая тема, составные компоненты которой, в свою очередь, также являются темами. Бобровский, разработавший это понятие, подразделил тематические комплексы на два вида: горизонтальные и вертикальные²²⁸. Для *горизонтальной* (в основном) темы-комплекса он использовал также термины «составная тема», «сложная составная тема».

Из приведенных нами примеров контрастных тем к числу горизонтально сцепленных тем-комплексов относятся начальные периоды из скерцо «Пасторальной симфонии» Бетховена, из мазурки до-диез минор Шопена. Ярким случаем того же рода является начальный период Полонеза ми-бемоль минор Шопена. Две контрастирующие темы, составляющие в нем единый комплекс,

²²⁸ См. об этом работы Бобровского: Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1961. С. 67, 159; О переменности функций музыкальной формы. С. 42; Функциональные основы музыкальной формы. С. 124–128.

развиты подобно полным периодам, завершаются полными каденциями и в целом образуют особого рода сложный, двойной период неповторного строения.

Вертикальная тема-комплекс — явление, весьма распространенное в условиях полифонической фактуры. Например, во многих прелюдиях Баха, где полифония опирается на гармоническую основу, структурные тематические элементы — тематическое ядро, период типа разворачивания — выступают в виде тем-комплексов (прелюдии ля мажор, си мажор из первого тома, до-диез минор, ре минор, ля минор, си минор из второго тома «Хорошо темперированного клавира»).

Полифоническая комплексность обнаруживается и в венско-классических темах, кажущихся чисто гомофонными. Интересный отрывок, приведенный в примере 143 — тематизм первой части Четвертой фортепи-

143 Allegro molto e con brio

анной сонаты Бетховена. Главная тема с ее общепризнанными двумя контрастными элементами — не что иное, как вертикальный комплекс двух полифонических линий.

Подтверждением тематической самостоятельности составных вертикального комплекса служит характер использования их в дальнейшем развитии. Вторая тема побочной партии основывается на мотиве *c* в басу, сначала

без фигурации (*d*) в верхнем голосе (см. пример 144 а). В момент «перелома в побочной» и кульминационного «прорыва главной партии» в верхнем голосе звучит мотив, а на том же звуке ми-бемоль (см. пример 144 б). В начале заключительной партии в октавном изложении синтезируются мотивы *a* и *d* (см. пример 144 в). В ближайшем кадансе той же заключительной восстанавливается контрапункт, или вертикальный комплекс мотивов *a* и *b* (пример 144 г).

Обратим внимание на то, что басовые мотивы в вертикальной теме-комплексе имеют более фундаментальное

144
а) *Allegro molto e con brio*

б)

в)

г)

значение. Таким образом, басовые голоса в фактуре сонаты Бетховена несут функцию не гомофонного аккомпанемента, а главного голоса полифонического комплекса.

Наряду с горизонтальными и вертикальными (контрапунктическими) темами-комплексами в музыке существуют и смешанные горизонтально-вертикальные, которые мы назовем *диагональными*. Из известных случаев к ним можно отнести характерные для позднего Малера темы-комплексы, создаваемые «вторгающимися контрапунктами»²²⁹, то есть контрапунктами, которые в момент своего вступления перенимают функцию главного голоса.

Темы-комплексы стали типичными для музыки XX в. Уже упомянутая малеровская оркестровая фактура чрезвычайно ярко отразила эту тенденцию. Само понятие темы-комплекса было сформулировано в связи со стилем Шостаковича. Это не случайно. И у Малера, и у Шостаковича тематическая комплексность является одним из проявлений полифоничности мышления. Не менее последовательна тенденция многосоставного тематизма у композиторов, обладающих преимущественно гомофонным мышлением, — у Прокофьева, Стравинского. Метод тематического комбинирования, широко используемый этими композиторами вообще, сказался и на структуре экспозиционного тематизма, приведя к горизонтальным темам-комплексам. Так, в «Прощании перед разлукой» из «Ромео и Джульетты» Прокофьева в одном предложении объединены две самостоятельные темы (пример 145).

145 Adagio ♩ = 72

I Cor. Cl.

mp *espress.*

II V-ni Cl.

mf

²²⁹ Термин из статьи: Слонимский С. «Песнь о земле» Малера и вопросы оркестровой полифонии // Вопросы современной музыки. Л., 1963.

В «Народных гуляньях на Масленой» из «Петрушки» Стравинского одно лишь первое предложение начального периода последовательно включает три темы, достаточно автономные.

Максимальной степени тематическая комплексность достигла в фактуре, получившей название *пантематизма*

146 Langsam

1. Fg.

1. Hrn. in F
m. D.

1. Trmp. in F
m. D.

Btb.
m. D.

Hrf.

Вощек

Пи-са-но бы - ло: «Смот - ри, вот всхо - дит»

1. Vl.
get.

Solo Br.

Vlc.
get.

geheimnisvoll

pp

p

Langsam

col legno

pp

col legno

pp

col legno

pp

pp

pp

pp

pp

p

3

3

дым над стра- ной, буд- то дым от пе- чи.

p

col legno gestr.

col legno gestr.

p

(в связи со стилем Берга)²³⁰. Особенности пантематизма состоят в полной тематизации всех голосов, в сложении музыкальной ткани из тем, которые участвуют и в других сочетаниях, со всевозможными перестановками; голоса контрапунктируют, одновременно вступая и отключаясь, из-

²³⁰ Термины «пантематизм», «пантематическое письмо» впервые применены в работе: Бобровская Л. Музыкальные формы в опере Альбана Берга «Воццеки»: Дипл. работа. М., 1969.

бегая единых цезур. Уровень тематической насыщенности держится одинаковым в экспозиционных и развивающих разделах, сглаживая функциональный контраст между ними. Из-за стирания границ разделов возникает текучесть формы. В фактуре же функциональное соподчинение голосов сохраняется (голоса обозначаются как главные и побочные — H и N²³¹, но происходят непрерывные функциональные переключения, функциональная переменность голосов. В примере 146 приведен отрывок из оперы «Воццек» Берга, где знаком H отмечены главные голоса.

ТЕМА КАК ИЕРАРХИЯ ТЕМООБРАЗОВАНИЙ

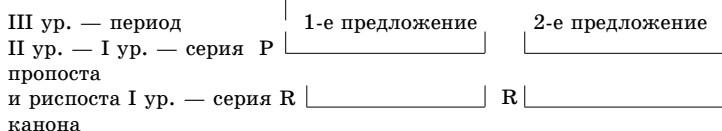
С позиции теории и практики музыки XX в., тема, помимо всего сказанного, предстает еще и как иерархический комплекс. Здесь не имеется в виду иерархия логического соподчинения в структуре темы: субмотив–мотив–фраза–тема. Речь идет о соединении тем разных масштабных уровней в одной целостности, также носящей название темы. Элементарным случаем такой иерархии является разобранный нами горизонтальная тема-комплекс, то есть тема, состоящая, в свою очередь, из оформленных, индивидуальных тем.

Другие источники возникновения тематической иерархии — совмещение полифонических и гомофонных принципов темообразования. К ним добавляется использование принципа додекафонной серии как предкомпозиционной темы, также образующей свой уровень в общей тематической структуре.

Совмещение полифонической и гомофонной темы приводит к двухуровневой иерархии, например в строении фуги (о чем уже говорилось): малый уровень — одnogолосная полифоническая тема, крупный уровень — многоголосная экспозиция фуги. Соединение полифонической, серийной и гомофонной форм организации музыкального материала приводит к трехуровневой тематической структуре. Типичные примеры можно найти у Веберна, у которого все три уровня представлены очень отчетливо. Один из образцов — побочная тема сонатно-мотетной формы

²³¹ Haupt... — главный, Neben... — побочный.

в кантате «Свет глаз» ор. 26. Ее начальный период — вторичная гомофонная форма на основе полифонической формы канона. Канон же по звуковысотности и последованию крупных отделов складывается с помощью додекафонной серии. В итоге низший, наименьший тематический, первый уровень составляет двенадцатитоновая серия с ее четырьмя вариантами, средний, второй уровень — полифонический канон с его отражением пропосты в риспосте (по ритмическому рисунку это «прямой» канон, по звуковысотной последовательности — ракоходный), высший, наиболее крупный тематический, третий уровень приходится на гомофонный период повторного строения. Схематически тема как иерархия темообразований такова:



Максимальную тематическую иерархию можно найти у Веберна в его уникальной симфонии, сложнейшем по жанру произведении.

В первой части симфонии осуществлен типичный для Веберна синтез гомофонной и полифонической формы, в которой канон соединен с формой типа старинной двухчастной. В экспозиции первой части насчитывается четыре уровня тематической иерархии: I. Додекафонная серия как предкомпозиционная тема; II. Пропоста простого канона, проходящая сквозь всю экспозицию; III. Двойная пропоста двойного канона, также идущая от начала до конца экспозиции; IV. Многоголосная тема всей экспозиции, аналогичная барочному периоду типа развертывания, — реальная фактурная тема для дальнейшего развития в первой части симфонии. Таким образом, экспозиция первой части — это единая однородная тема, включающая в себя четыре уровня темообразований. Чему служит подобная иерархическая сложность? Стройная организация на каждом уровне произведения приводит к тщательной шлифовке всех граней звуковой «архитектуры» сочинения и экспрессивную интонационность Веберна организует, по выражению Г. Аймерта, в «лирическую геометрию».

ВИДЫ ТЕМАТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Тематические процессы следует различать в двух структурных планах — внутриэкспозиционные (внутритематические) и послеэкспозиционные. Внутритематическое строение мы рассмотрели, говоря о самой теме. Классификация видов развития будет относиться в первую очередь к послеэкспозиционному этапу, хотя ею охватываются и некоторые аналогичные приемы внутритематического развития. Тематический процесс крупной формы, как правило, не ограничивается изложением и развитием только одной темы. Он включает сопряжение различных тем (с их развитием), следовательно, и смена темы должна рассматриваться как вид тематического развития в ряду других.

Наряду с приемами развития темы, которыми сознательно и намеренно пользуются композиторы, тематическое развитие может характеризоваться и по некоторым иным признакам, обусловленным многообразием проявлений тематического начала.

Так, в тематизме протяженного, песенного типа благодаря многоуровневости темы движение от меньшего масштаба к большему образует особого рода развитие, которое имеет продолжающий характер. Продолжающее развитие²³² возникает как внутри периода, в развитых предложениях, так и в простых двух- и трехчастных формах — за пределами начального периода. В двухчастных формах *продолжающее развитие* складывается особенно часто в тех случаях, когда это формы простых песен и романсов, тем вариаций, рефренов рондо или жанровоподобных построений: Бетховен, Двадцать пятая соната, вторая часть; Глазунов, Концерт для скрипки с оркестром, рефрен финала. В трехчастных формах оно возникает, когда начальный период краток и излагает только начальную часть темы — характерный пример был назван в числе образцов «песенной» темы (Глинка, тема «О, Людмила» из «Руслана и Людмилы»).

Тематическое развитие, так же как строение темы, может быть контрастным или однородным. По отношению

²³² Об этом см.: Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. С. 33, 39.

ко второму случаю нередко применяется название «*развертывание*», обозначающее не какой-либо отдельный прием, а принцип тематического развития. Термин «развертывание» («*Fortspinnung*»), введенный В. Фишером²³³, относился сначала к баховскому периоду типа развертывания. В. П. Бобровский развил понятие развертывания применительно к музыке Шостаковича, В. А. Цуккерман представил его как принцип широкого радиуса действия, охватывающий как европейскую, так и внеевропейскую культуры (развертывание в мугаме)²³⁴. Слово «развертывание» применяется и в общем, нетерминологическом смысле, как синоним медленного непрерывного развития, бесконтрастного, идущего в одном образном плане, например развертывание в медленных частях симфоний Малера.

Наиболее емкая общая схема видов тематического развития, предложенная И. В. Способиным, располагает приемы развития по принципу все большего удаления от первоначального материала²³⁵.

Крайние точки схемы — повторение и контрастное сопоставление. Между ними может быть расположено неопределенно многое число видов тематического развития, среди которых — вариационность, полифоническое развитие, мотивная разработка, производность новых тем и др.

Следуя классификации Способина, сгруппируем их также в пять следующих видов: 1) точное повторение; 2) измененное повторение: а) вариационность, б) вариантность, в) трансформация, г) полифоническое развитие; 3) мотивная разработка; 4) производность тем; 5) тематическое сцепление: а) тематическое комбинирование, б) тематическая модуляция, в) контрастное сопоставление.

1. *Точное повторение*, как простейший вид послеэкспозиционного развития, характерно для куплетной формы, для определенных форм барокко и классицизма: арий *da capo*, рондо французских клавесинистов, классических менуэтов и скерцо с репризой *da capo*.

²³³ Fischer W. Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils // Studien zur Musikwissenschaft III, Leipzig; Wien, 1915.

²³⁴ Цуккерман В. Общие принципы развития и формообразования в музыке. М., 1980. С. 31–43.

²³⁵ Повторение, измененное повторение, разработка, производный контраст, контраст сопоставления см.: Способин И. В. Музыкальная форма. М., 1980. С. 43.

Развивающая функция точного повторения очевидна с точки зрения психологии восприятия: даже совершенно одинаковое повторное репродуцирование материала воспринимается иначе, поскольку оно непременно координируется с первоначальным впечатлением.

2. *Измененное повторение* включает в себя вариационность, вариантность, трансформацию и полифоническое развитие.

а) *Вариационность* понимается в узком и широком смысле. Вариационность в узком смысле предполагает орнаментальную, фигурационную раскраску темы, не изменяющую ее структуры, формы. Этот вид развития чрезвычайно широко участвует в самых разнообразных формах инструментальной музыки. Многократные вариационные изменения одной темы на протяжении какой-либо невариационной по типу формы образуют «рассредоточенный вариационный цикл» (В. Протопопов)²³⁶. Вариационность составляет основу орнаментальных и фигурационных вариаций.

Вариационность в широком смысле включает и более глубокие изменения, не разрушающие, однако, целостности структуры темы, — вариантность, трансформации.

б) *Вариантность* как метод заметно отличается от вариационного в узком смысле слова²³⁷. Вариант не предполагает ритмического дробления на протяжении всей мелодии. Сохраняя структурную целостность темы, он нередко становится более продолжительным или более кратким, чем тема; вариант может быть и тождественным по структуре начальной теме, даже совпадать с ней по ритму, но способен при этом полностью изменять ее интервальный состав.

²³⁶ Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967.

²³⁷ Вопрос о вариантности и вариантной форме как самостоятельном типе специально рассмотрен в работах: Сосновцев Б. А. Вариантная форма // Научно-методические записки. Саратов, 1957; Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме; Лаврентьева И. В. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // От Люлли до наших дней. М., 1967; Лаврентьева И. В. Влияние песенности на формообразование в симфониях Шуберта // О музыке: Проблемы анализа. М., 1974; Бобровский В. П. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Шостакович. М., 1967 и Бобровский В. П. Статьи. Исследования. М., 1990; Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. М., 1974.

Особым родом вариантного развития может считаться тональное варьирование, транспозиция основной темы в новую тональность, как это характерно, например, для стиля Прокофьева.

В отличие от орнаментального варьирования, вариант принципиально равноправен с начальной темой, которая, таким образом, имеет значение первого варианта.

Вариантное развитие отвечает природе пения, поэтому оно распространено в русской музыке XIX в., широко опиравшейся на вокальные жанры, в песнях Шуберта, в песенном симфонизме Шуберта, Малера.

Среди видов вариантности выделяются два противоположных случая: с рифменными началами (ab, ac, ad...) и рифменными окончаниями (ba, ca, da...). Первый случай Вл. Протопопов назвал «прорастанием»²³⁸.

Пример обратного случая, рифменных окончаний (ba, ca, da, ea, fa), представляет собой побочная тема первой части Шестой симфонии Прокофьева, где многообразие песенных «извивов» мелодии с добавлением подголосков составляет особую художественную задачу композитора. Тема представляет собой своего рода вариантную форму из шести небольших разделов (пример 147).

147 Moderato

ba

Ob. *p dolce e sognando*

ca

mp

²³⁸ Вопрос о «прорастании» развит в следующих работах Вл. Протопопова: Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. М., 1962; История полифонии в ее важнейших явлениях: Западноевропейская классика XVIII–XIX вв. М., 1965; Вариационные процессы в музыкальной форме.

da

p *mf*

dim.

V-ni I ca *mp* *p*

V-le

V-ni I ea *pp* *p* Cor.

fa

pp *mf* *pp* *pp*

В музыке XX в. вариантность получила гораздо большее развитие, чем в XIX, благодаря новым ритмическим нормам — нерегулярности, асимметрии, сделавшим обычными всякого рода нетождественные по времени построения. Пример из Шестой симфонии Прокофьева достаточно показателен. Нетождественная вариантность, в том числе типа «прорастаний», типична для произведений Шостаковича²³⁹.

Одну из важнейших основ ярко национального русского стиля составила вариантность у Стравинского, выразившаяся у него во всех параметрах музыкального языка — «колеблющейся» мелодической интонации, асимметричных ритмических структурах, гетерофонной фактуре и гармонии, вариационно-вариантных методах тематической организации формы. В примере 148 в соло Лисы из «Байки про Лису, Петуха, Кота да Барана» вариантность существует на двух уровнях: крупном, фразовом (2 т. + 5 т.) и малом, мотивном ($\frac{8}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{4}{8}$).

Очень своеобразно преломилась вариантность как метод формообразования у Тищенко в его балете «Ярославна». Вариантность и вариантная форма составили здесь одну из основ композиции. Если жанровым условием вариантности у композиторов XIX в. была песенность, то в «Ярославне» им становится еще и прозаическая де-

148 *Meno mosso* (♩ = 63)

Лиса $\frac{8}{8}$

Т. II

Я шла из даль-них пу-стынь, не пи-ла не е-ла...

Петух $\frac{3}{8}$ Лиса $\frac{6}{8}$

Т. I Т. II

По-ди вон, ли-са! Мно-го нуж-ды пре-тер-пе (е)-ла, те-

$\frac{7}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{4}{8}$

бя, ми-ло-е ча-до, спо-ве-дать хо-те (е)-ла.

²³⁹ См. об этом: Бобровский В. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича.

кламация, с временным неравенством строк. Структурная особенность вариантности в «Ярославне» состоит в том, что инвариантной тематической единицей избирается мотивная группа, то есть построение меньшее, чем тема (в отличие от Мусоргского, Прокофьева), но более крупное, чем мотив или небольшая фраза (в отличие от Стравинского). Вариантность у Тищенко во многом основывается на композиционном приеме, широко развитом Стравинским, — *ритмическом* приеме временного варьирования. Приведем пример 149 — «Слава Игорю».

149 Allegro $\text{♩} \approx 72$

82 Орк. Хор I a b c

ff Сла - ва И - го - рю Свя - то - слав - ли - чу

Орк. Хор II a b

буй ту - ру Все - во - ло - ду, Вла -

b c 83 Орк. Хор III a

ди - ми - ру И - го - ре - ви - чу! Тяж - ко

b d

ти го - ло - вы кро - мь пле - чу, зло - ти ть - лу кро - мь

c Орк. Хор IV b c

го - ло - вы - Рус - ской зем - ли без И - го - ря.

Вариантно развивается прежде всего партия мужского хора:

- 1-й вариант — мотивная группа $a\ b\ c\ (^{4/4}, ^{5/4}, ^{5/4})$;
- 2-й вариант — мотивная группа $a\ b\ b\ c\ (^{5/4}, ^{5/4}, ^{6/4}, ^{3/4})$;
- 3-й вариант — мотивная группа $a\ b\ d\ c\ (^{4/4}, ^{9/4}, ^{9/4}, ^{4/4})$;
- 4-й вариант — мотивная группа $b\ c\ (^{5/4}, ^{5/4})$ и т. д.

Варьируется также и оркестровая «виньетка» в начале каждой из прозаических строк хора — $^{4/4}, ^{1/4}$, в дальнейшем еще и $^{5/4}$.

Аналогичным образом строится развитие в номерах: Вступление, «Стон Русской земли», «Убитый», «Святослав», «Сборы в поход», «Продолжение похода» и др.

Пример многоуровневой вариантности, от одного звука до длительной темы для вариаций — вся форма первого виолончельного концерта Тищенко.

в) *Трансформация* представляет собой тот крайний случай вариационного в широком смысле слова изменения темы, когда при сохранении структурной целостности темы полностью обновляется ее жанрово-образный смысл. Наиболее эффективно это переосмысление достигается путем жанрового преобразования, ведущего к смене фактуры, темпо-ритма, динамики темы. Прием жанровой трансформации справедливо связывается с именем Листа — он последовательно использовал этот прием в различных жанрах и формах: симфонических поэмах, концертах, сонате си минор, фортепианных пьесах, рhapsодиях. Один из примеров — побочная тема в экспозиции и разработке «Мефисто-вальса».

До Листа яркие переосмысления тем в духе романтической трагической иронии осуществил Берлиоз («Фантастическая симфония», тема возлюбленной в пятой части «Сон в ночь шабаша»). На этом методе развития основана форма характерных и свободных вариаций, расцветшая в XIX в. Трансформации темы использовали Шуман, Брамс, Чайковский, Григ, Рахманинов (все — в вариационных циклах), Скрябин в его сонатах (Четвертая, Девятая), симфониях, Прокофьев (Вторая, Третья фортепианные сонаты), Равель (концерт для левой руки). Не утратив своей жизненности в XX в., прием трансформации послужил, в частности, Шостаковичу в его симфониях для драматургических антитез добра-зла.

г) *Полифоническое развитие* — имитационное, контрапунктическое — неизменно сопутствует не только полифоническим, но и сколько-нибудь развитым гомофонным формам, начиная от периода становления их в XVII–XVIII вв., благодаря чему само общепринятое название «гомофонные формы» достаточно условно.

Полифоническое развитие охватывает уже вторые проведения тем в экспозиции (Шостакович, третья часть Десятой симфонии, канон на главную тему), середины, особенно мотивно-разработочные (Чайковский, первая часть Пятой симфонии, бесконечный канон струнных в ми-бемоль миноре), репризы, где, например, у русских композиторов XIX в. весьма часто применяется фигурационный контрапункт (один из случаев — Чайковский, вторая часть Второй симфонии, реприза простой трехчастной формы с контрапунктом к теме у виолончелей *pizzicato*). Полифонизированными в принципе выступают любые участки формы.

Отметим, однако, и исключительно важную роль полифонии в становлении экспозиций классических сонатных форм. У Гайдна, Моцарта и Бетховена существует род побочных партий, тематически построенных в виде контрапункта главной и побочной тем. У Гайдна такая полифония возникает при построении побочной партии на теме главной. Главная тема получает функцию главного голоса, на нее наслаивается гаммообразный контрапункт, характеризующий фактуру именно побочной партии. Пример — соната для фортепиано № 15 (50) до мажор, первая часть (пример 150).

Случай, близкий к этому, — в финале симфонии ми-бемоль мажор Моцарта (Кёх. 543). А в сонате для фортепиано си-бемоль мажор Моцарта (Кёх. 570) два контрапунктирующих голоса — тема главной в доминантовой тональности и новая тема побочной — образуют относительно



151 Allegro ma non troppo



равноправный дуэт баса и сопрано, и побочная основывается одновременно на прежней и на новой теме.

Иная функциональная иерархия складывается в побочной партии скрипичного концерта Бетховена (первая часть), в контрапункте мотива-ритма главной партии и протяженной мелодической темы побочной (начало ее гаммообразно). Здесь главным голосом фактуры является новая тема, а мотив-ритм из главной выступает как противосложение (пример 151).

Аналогичное соподчинение голосов — и в побочной партии первой части Пятой симфонии Бетховена.

Сравнение приведенных примеров подводит к мысли об одном из путей формирования побочной темы, когда сопровождающий контрапункт к главной теме индивидуализировался и приобрел функцию главного голоса.

Если полифоническое развитие неотъемлемо от развитых гомофонных форм, то оно оказывается необходимым способом развития многоголосных полифонических тем, тематических вертикальных комплексов. Например, канонически изложенная тема-эпиграф первой части Пятой симфонии Шостаковича получает контрапунктическое развитие на протяжении главной партии, а в предыкте перед репризой участвует в двойном каноне.

В XX в. усилившаяся полифоническая тенденция привела к появлению пантематизма, являющегося не только видом экспозиционного изложения, но и видом тематического развития, без фактурных различий между тем и другим.

3. Мотивная разработка — один из самых значительных видов тематического развития. Особенность ее в том, что она не сохраняет целостности темы, а расчленяет тему на составные части — мотивы, фразы — и

подвергает развитию эти компоненты целого. По своему происхождению разработка носит анализирующий характер, она как бы в деталях изучает целостно изложенную мысль, рассматривает части с разных сторон, выявляет новые возможности темы, заключенные в ее компонентах²⁴⁰.

Интенсивные мотивные (мотивно-полифонические) разработки встречаются прежде всего в концертах барокко (эпизоды-разработки концертной формы), а также в сонатах, сюитах (развитие в старосонатной форме, в старинной двухчастной), в фугах (интермедии как разработки мотивов темы) и многих других жанрах и формах И. С. Баха. Мотивная разработка присутствует и в периоде типа развертывания, составляя само «развертывание» после тематического ядра в виде секвенций и секвентных групп. Мотивные разработки Баха отличаются тем, что они удерживают первоначальный характер темы, не ведут к качественным образным изменениям, не накапливают контрастов, не содержат образных противопоставлений и «борьбы мотивов». Баховские разработки одноаффектны. Эта особенность и охватывается понятием, примененным к развитию в музыке Баха, — «развертывание», то есть постепенное распространение одной мысли, одного аффекта на длительные участки формы.

Мотивная разработка в музыке венских классиков, а также композиторов мангеймской школы, Ф. Э. Баха, затем композиторов XIX и XX вв. является развитием в условиях контрастности, полиаффектности, у симфонистов-драматургов — острой конфликтности. И хотя сохраняются те же приемы анализирующего расчленения и выявления новых качеств материала, классические (в широком смысле) мотивные разработки служат интенсивным динамическим и образным процессам: нагнетаниям, нарастаниям перед кульминациями, контрастам в одновременности.

Отметим ряд структурных особенностей мотивной разработки. Вычлененный мотив, развиваясь на основе

²⁴⁰ Подобное объяснение смысла разработки вытекает из риторических правил построения речи, с «расчленениями» (*partitio*), «доказательствами» (*argumentatio*), «трактовкой» (*tractatio*) основной мысли.

активного гармонического движения, перегармонизируется, видоизменяет интервальный состав, варьирует мелодический рисунок, ритм.

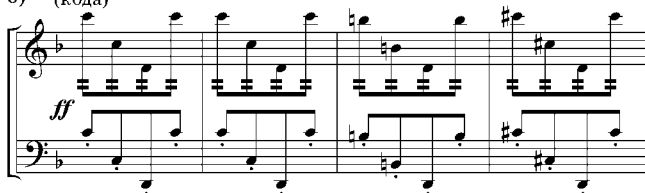
Например, варьирование интервалики в разработке первой части Девятой симфонии Бетховена непосредственно отвечает грандиозности этой вершины классического симфонизма. Один из мотивов главной партии, вычлененный в разработке, становится все более широким по интервальным ходам, гипертрофируется до крайней степени напряженности. В коде первой части интервально гипертрофированный мотив вводится в качестве характерного бетховенского «препятствия» перед заключительным кадансом (пример 152).

152

а) *Allegro ma non troppo*



б) (кода)



Последовательность мотивов и их вариантов в разработке представляет собой либо горизонтальную цепь (остинато, секвенция), либо вертикальное полифоническое наложение (канон, контрапункт). Один из примеров горизонтальной цепи мотивных вариантов — отрывок из разработки Девятой симфонии Бетховена (пример 152 а). Аналогичные разработки из долгих цепей однотоковых мотивов характерны для других бетховенских симфоний, для симфоний Чайковского.

Примеры канона и контрапункта — в разработках первой части Восьмой симфонии Бетховена (пример 153 а),

а)

б)

прелюдии ре мажор из второго тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (пример 153 б).

По общей планировке мотивная разработка нередко представляет собой движение от более крупных построений к дробным, к цепям однотоковых мотивов, субмотивному последованию и, наконец, к «растворению мотива в общих формах движения». «Растворение» имеет вид гаммы, арпеджио, трели, репетиции, интонационно выводимых из собственно тематизма. Крайний случай растворения мотива — генеральная пауза. Подобное плавное сведение тематизма на нет, происходящее в мотивных разработках классического типа (у венских классиков, Чайковского), придает тематическому процессу логическую стройность и структурную гибкость. Один из примеров — Гайдн, квартет соль мажор ор. 64 № 4, конец разработки финала, где идет цепь однотоковых мотивов, субмотивное последование, одновременно движение по хроматической гамме (начало «растворения»), вычленение

154 Presto



одного звука, его репетиция, генеральная пауза как полное исчерпание тематизма перед репризой (пример 154).

Пример из Чайковского — финал Четвертой симфонии, конец центрального раздела, перед репризой: вычлененный мотив темы «Во поле береза», его ритмическое уменьшение, гаммы как «общие формы движения» на основе субмотива.

Примеры мотивных растворов в заключительных разделах как последней стадии тематического развития формы — коды всех четырех частей Шестой симфонии Чайковского.

4. *Производность тем* как прием непосредственно отвечает извечному закону художественной формы — многообразие в единстве или единство в многообразии.

Возникновение производных тем характерно для побочных партий и эпизодов в сонатной разработке, для новых тем в репризах и кодах, для новых мелодий в характерных вариациях.

Принцип производности соприкасается с принципом трансформации, с приемами «прорастания» тем, ритмического увеличения и уменьшения. Так, с помощью ритмического увеличения, приема полифонического происхождения, осуществляется возникновение новых тем и мотивов в венскоклассическом стиле. Примеры — Моцарт, рондо ля минор, образование кодового мотива из группetto главной темы в обращении (пример 155 а, б); Бетховен, Двадцать первая соната, первая часть, образование мелодической темы побочной партии из второго элемента главной — нисходящие пять звуков (пример 155 в, г).

155 Andante

а)



б)



в) Allegro con brio




г)



Производность на основе трансформации мотива служит образованию некоторых побочных тем из главных, составляя характерные случаи производного контраста. К ним относится побочная первой части сонаты си-бемоль минор Шопена, побочная «Ромео и Джульетты» Чайковского. В примере из «Ромео и Джульетты» два начальных мотива, сомкнутых в двутактовую фразу, преобразуются в однотоковую фразу побочной с увеличением длительностей, сокращением числа звуков, варьированием интервалики, контрастной сменой лада, фактуры. Между экспозицией главной и побочной тем, в середине главной партии композитор помещает «недостающее звено» — тему в решительном характере главной, но с ритмоинтервальным рисунком побочной. Так «тема вражды» трансформируется в «тему любви», сохраняя полное интонационное единство произведения при полярном контрасте образных сфер (пример 156).

156 Allegro giusto

а)



б)



в)



157 Andante

а) Hb. главная тема б) Kl.

в) Fl. новая тема

espr. cresc.

Пример новой темы, возникшей как «прорастание», как новый мелодический распев прежнего мотива, — тема в коде второй части Третьей симфонии Брамса, гимнически светло завершающая часть Andante (пример 157).

Производная тема может быть создана и многочисленными иными средствами, в частности новым мелодическим расцвечиванием первоначального мелодического стержня (Брамс, мелодия флейты со «вздохами» из финальных вариаций Четвертой симфонии), или, наоборот, путем упрощения, редуцирования исходной темы (Скрябин, Четвертая соната, вторая часть, тема побочной партии, производная от главной).

Сложная система производности действует в развитом монотематизме и лейтмотивизме (Скрябин, Третья симфония и «Поэма экстаза»), в серийной технике.

Особую область тематического развития в музыке XX в. составляет *производность тем на основе серии*. Специфика ее заключается в том, что серия «не обязана» быть темой в реально-композиционном смысле, основа тематической производности остается «за кулисами». Серийно-додекафонные темы могут быть и родственными, и контрастными друг другу. Переведение серии из горизонтали в вертикаль и обратно, наиболее свойственное периоду формирования додекафонной серийности, композиционным методам Шёнберга и Берга, способно дать особенно далекие тематические варианты.

В примере 158 приводятся фрагменты из пятой части «Приветливо слово» Второй кантаты Веберна ор. 31. На основе ракоходного варианта серии: ля-ля-бемоль-соль-си-си-бемоль-ре-фа-диез-до-диез-фа-ми-до-ми-бемоль

158

a) Sehr mäßig ♩ = ca 56

1. S. *f* 12 10 *p* 7

A. *f* *p*

Freund - se - lig ist das Wort

T.

B.

Solo - Gg.

molto f 6 5 3 2 1 *sf*

6) ruhig fließend

17. Solo - Sopr. *pp*

Was kann denn an - dres

Cel. 8 7 9 *pp*

Hrf. 8 7 9

S. - Gg. 6

Hrn. 8 7 9 *pp*

Trp. 8 7 9

Pss. 8 7 9

pizz. Br. 6

строятся контрастные разделы этой части — аккордовый с солирующим сопрано и облигатной скрипкой (экспозиционный и репризный разделы) и гомофонный с солирующим сопрано и аккомпанирующей инструментальной партией (серединный раздел).

5. *Тематическое сцепление* включает в себя тематическое комбинирование, тематическую модуляцию и контрастное сопоставление.

а) *Тематическое комбинирование* — прием работы с тематизмом, не получивший достаточного закрепления в теории музыкальной формы. Здесь имеется в виду перекombинирование тематического материала на уровне строения темы: изъятия и вставки каких-либо тематических элементов, соединения в одно целое ранее автономных темoобразований.

К весьма рационалистическому, казалось бы, приему тематического комбинирования охотно прибегали композиторы разных исторических эпох — барокко, классицизма, романтизма, музыкальных течений XX в. В барокко и классицизме комбинирование на уровне темы связано с мотивной природой музыкального материала. Особенно выделяется жанр барочного концерта, в котором ведущая тема при повторениях не только сокращается, но и перекомбинируется путем пропуска одних и нового склеивания других ее элементов. К такому методу прибегали и Вивальди, и Бах, примером чего может послужить концерт для органа ля минор Вивальди–Баха, где тема при возвращении проводится в виде фрагментов (см. пример 124): *gf, d, ab, e*, а в конце — полностью с внутренним расширением.

В период классицизма тематическое комбинирование было одним из неотъемлемых приемов в стиле Моцарта (в классическом концерте это связано с особым распределением тематизма в оркестровой и сольной экспозициях). Среди романтиков не чуждым этому приему оказался Брамс. В его скрипичном концерте, в репризе второй части, органично сделана трехтактовая вставка в главную тему, заимствованная из начала связки (после главной темы экспозиции), где вступает скрипка соло.

Использование тематического комбинирования оказалось вполне в духе времени в XX в. с его смелым и активным обращением с музыкальным материалом. Некоторых композиторов, в первую очередь Прокофьева, Стравинского, особенно живо интересовали возможности разбираемой техники. Своеобразное преломление техники комбинирования есть и у Берга в его пантематизме.

У Стравинского тематическое комбинирование органически связано с принципом мозаичности, калейдоскопичности, нанизывания частей, разделов, тем, фраз, мотивов. Оно смыкается с одной из ритмических основ его композиции — временным варьированием фраз, со вставками и изъятиями мотивов (таков, в частности, ритмический фундамент «Весны священной»). Обращаясь к барочным моделям форм в русле неоклассицизма или необарокко, Стравинский нащупывает их общность со своими собственными композиционными установками. Так, в финале скрипичного концерта (снова в жанре кон-

церта!) строение рефрена при повторениях перекомбинируется путем элизий, выпадения составных элементов: при первом изложении — abcabc, при втором — abcac.

У Прокофьева комбинирование лежит в природе его ощущения музыкальной формы, которая сплавляется из ярких и оригинальных тематических «заготовок». Приведенный нами пример на составную тему (тему-комплекс) из «Ромео из Джульетты» одновременно был и образцом тематического комбинирования путем слияния в одно целое двух автономных тем (см. пример 145). В музыке того же балета есть множество случаев нового сцепления по горизонтали самостоятельных тем и лейттем.

Таковыми темами-комплексами и тематическими цепочками становятся последования с участием «темы любви» в «Прощании перед разлукой» и «Интерлюдии», соединения темы смерти Джульетты и двух тем любви в номерах «Джульетта одна» и «Похороны Джульетты».

Богатейшей сферой тематического комбинирования является *лейтмотивная опера*, достигшая вершин своей организации на основе данного приема еще у Вагнера.

б) *Тематическая модуляция* также не ограничена какими-либо локальными историческими рамками. Сущность тематической модуляции заключается в максимально плавном переходе от одной темы к другой через общие интонационно-мотивные элементы, наподобие плавной гармонической модуляции через общий аккорд. Тематическая модуляция применяется и при соединении друг с другом собственных тем композитора, и, что особенно обращает на себя внимание, при соединении по горизонтали *цитированных мелодий*, народных или принадлежащих другому композитору. Когда материал заведомо не един, больше всего требуется искусство спайки его в одном произведении. Яркие примеры тематической модуляции назовем у Брамса — в заключительном разделе оркестровых вариаций на тему Гайдна (Finale), где местная тема, производная от главной, плавно модулирует в главную, написанную на основе старинной песни паломников «хорал св. Антония»; у Берга — в последнем разделе концерта для скрипки, где мелодия цитированного хорала Баха переходит в заимствованную народную каринтийскую песню (такты 196–203).

Один из самых замечательных образцов содержится в «Камаринской» Глинки (пример 159). Как известно, искрой, воспламенившей фантазию композитора, было услышанное им интонационное сходство между весьма различными народными песнями — протяжной «Из-за гор» и плясовой «Камаринской». В композиции «Камаринской» Глинка сменяет одну тему другой также и при помощи разбираемого приема. Тематической модуляцией здесь охвачен очень длительный раздел — от первой

159 Allegro moderato



группы вариаций на плясовую до второй группы вариаций на протяжную тему. Этапы этой совершенной по плавности тематической модуляции таковы: а) варьирование мелодии «Камаринской» с участием звуков соль-фа-диез-ми-ре; б) редуцированный вариант темы с квартовым затактом; в) вариация на этот вариант с участием верхней вторы — си-ля-соль; г), д), е) общая попевка двух песен в темпе, ладе и артикуляции плясовой; ж) она же в темпе и артикуляции плясовой, но в звукоряде протяжной; з) фраза протяжной с ее собственной артикуляцией *legato* и с темповой модуляцией от плясовой к протяжной; и) звучание протяжной «Из-за гор».

в) *Контрастное сопоставление* — крайняя точка удаления от начального материала в процессе тематического развития, так называемый внешний контраст. Этот вид тематической работы необходим для разделения частей циклов, для противопоставления разделов в различных составных, контрастно-составных и сложных формах. К числу составных форм принадлежит и ранняя сложная трехчастная форма с трио, где соотношение менуэта и трио — контрастное внешнее сопоставление.

Прием контрастного сопоставления используется в сквозных вокальных формах, отражающих образные контрасты текста.

Проникает он также и в наименьшую из музыкальных форм — период, возникая при сцеплении оформленных тем (горизонтальный тематический комплекс). Примеры — полонез ми-бемоль минор Шопена, главная партия первой части Пятого квартета Шостаковича.

Особое применение метода контрастного тематического сопоставления у Прокофьева отмечает С. М. Слонимский²⁴¹. Он обращает внимание на тенденцию к экспозиционности во всех разделах форм Прокофьева, включая и разработки. В полной форме Прокофьева он видит сцепленную из контрастных тем словно монументальную экспозицию как новый вид современного симфонического мышления. Принцип такой монументальной композиции Слонимский определяет по тематическому признаку — *политематическая цепная форма*. Исследователь симфоний

²⁴¹ Слонимский С. Симфонии Прокофьева. М.; Л., 1964.

Molto giocoso

1-я тема

f

2-я тема

ff

ff brioso

Прокофьева анализирует крупные симфонические полотна. Но тот же принцип можно обнаружить и в произведениях меньшей протяженности, даже в миниатюрах, в частности в «Мимолетностях». Характерные примеры — «Мимолетности» № 5 и 10, не отвечающие признакам ни обычных периодов, ни простых форм: № 10 состоит из цепи фраз, № 5 — из двух контрастных тем. В примере 160 приведен верхний голос «Мимолетности» № 5.

ТЕМАТИЧЕСКАЯ ПЛОТНОСТЬ И РАЗРЕЖЕННОСТЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ СОЧИНЕНИИ

В целостном музыкальном сочинении тематический процесс всеохватен, но не равномерен. В соответствии с психологическими законами дифференциации восприятия на главное и побочное и временной дискретности активного внимания происходит подразделение на главное и подчиненное как в одновременности (в фактуре), так и в последовательности (в форме-композиции). В области музыкального тематизма существует гибкая дифференциация на тематизм большей или меньшей плотности (или разреженности), на рельеф и фон: тема и общие формы

движения, главный и побочный голос, тематизм различных рангов. Тема и общие формы движения по вертикали, в фактурном разрезе — это, в первую очередь, соотношение главного, мелодического голоса и аккомпанирующих фигураций в гомофонном складе. Тема и общие формы движения по горизонтали, в композиции — соотношение, например, темы и интермедии в фуге; главной и связующей, побочной и заключительной партий в сонатной форме Гайдна; репризы и предшествующего предыкта в сонатной и трехчастных классических формах; основного изложения материала и заключительного каданса в форме вообще. При этом ни в вертикальном, ни в горизонтальном плане тема и общие формы движения не оторваны друг от друга. Напротив, они органически связаны вхождением в единую систему гармонии, ритмики, мелодической линейности и т. д. Например, в стиле Гайдна ходы по трезвучиям присутствуют и в мелодике главного голоса, и в гармонических фигурациях аккомпанемента, и в аккордике кадансов. Тематическая «окрашенность» кадансов составляет тонкий, искусный штрих в музыкальных сочинениях, например, Шопена.

Темообразования различных рангов также складываются в вертикальном и горизонтальном параметрах. Тема и удержанное противосложение в традиционной фуге, главный голос и мелодизированный контрапункт в гомофонно-полифоническом складе, *Hauptstimme* и *Nebenstimme* в фактуре сочинений ряда композиторов XX в., с одной стороны, ригурнель и эпизоды в концертной форме барокко, рефрен и эпизоды в классическом рондо, главная и побочная партии в некоторых сонатных формах, с другой стороны, — вот типизированные случаи сопоставления тем первого и второго ранга, более ярких и функционально значимых и менее выделяющихся, подчиненных. В сложном тематическом целом произведения дифференциация на ранги может быть весьма глубокой, разветвленной (до третьего, четвертого ранга и т. д.)²⁴² и при этом гибкой, подвижной, переменной.

С трактовкой рельефа и фона, того или иного соотношения тематической плотности и разреженности связаны

²⁴² Например, главная тема, побочная тема, контрапункт, переход к общим формам движения.

особенности композиторских стилей. Например, для И. С. Баха типична строгая иерархическая соподчиненность в тематизме по вертикали и горизонтали: главный голос принципиально ярче сопровождающих голосов, даже полифонических контрапунктов, главная тема господствует над остальными на протяжении произведения. У Гайдна, Моцарта в музыкальных формах много «воздуха», то есть свободных от тем общих форм движения, а у Брамса, Берга формы чрезвычайно напряженны благодаря сплошной тематизации музыкальной фактуры и формы, приведшей у Берга к явлению пантематизма.

Вопрос о тематической плотности и разреженности в музыкальном сочинении непосредственно переходит в проблематику теорий музыкальной фактуры и музыкальной формы. Полный ответ на вопрос о соотношении тематизма и фактуры дает вся теория фактуры, о соотношении тематизма и формы — вся теория музыкальной формы.

МАКРОТЕМА. ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ТЕМА

Проблемы макротемы, драматургической темы, макротематизма, драматургического тематизма возникли в связи с музыкой второй половины XX в.²⁴³ В европейском музыкальном творчестве начиная с 60-х гг. стали складываться новые принципы музыкальной формы, выразившиеся в том, что ведущими выступили две крайние стороны ее организации — драматургия и письмо.

Письмо заняло новые позиции в форме потому, что в целом ряде ведущих стилей данного периода наиболее развитым элементом музыкального языка, основным носителем музыкальной выразительности стала фактура. Среди новых фактурных типов видное место занял безмелодийный музыкальный материал (микрополифоническое, разного рода сонорное письмо, включающее партии одних ударных). В условиях такого музыкального материала порой полностью утрачивается классическое понятие темы, иерархии ее внутреннего строения (мотив, мотивная груп-

²⁴³ Как уже говорилось, идея макротемы была выдвинута В. Б. Вальковой. Дальнейшая разработка ее сделана в работе: *Михалченкова-Спирина Е. А. Симфоническая драматургия Гии Канчели*. Москва; Бордо, 1997.

па и т. д.) и традиционных методов развития. Теоретический вакуум заполняется новым тематическим понятием — макротема, которое охватывает безмелодийные и сонорные звучности на максимальном их протяжении.

Драматургия в современной музыке, в основном от 60-х гг. XX в., распространила свое влияние и на тот уровень организации музыкального произведения, который раньше принадлежал классическим формам. Приобретшая самостоятельность, оформившаяся драматургия потребовала для своего описания четких композиционно-структурных единиц. В результате «тип выразительности» (единица драматургии, по Бобровскому) стал оформляться в «тему» в новом понимании — драматургическую тему, макротему. Подобное толкование темы не является традиционным для музыки, но не чуждо искусству вообще. Оно сопрягается с пониманием темы в литературе, а последнее, как мы отмечали, восходит к *inventio* античной риторики.

Драматургическая тема и макротема не являются синонимами, хотя в условиях некоторых музыкальных стилей они совпадают. Общее между ними — изложение темы на макроуровне музыкальной формы.

Драматургическую тему можно определить как линию последовательного проведения на протяжении произведения одного типа выразительности, соответственно музыкальному материалу одной драматургической сферы. Возникает драматургическая тема при отчетливом расслоении произведения на две или несколько сфер выразительности. Для сущности драматургической темы важно наличие драматургии в сочинении, материал же, фактурное выявление могут быть любыми. Это означает, что тема такого рода может опираться и на ярко выраженный мелодический материал, на классические виды фактур.

Макротема, исходя из ее буквального смысла, — тема, перешедшая в своем изложении с малого, синтаксического, на высший композиционный уровень музыкальной формы. Необходимость в ней возникает там, где по условиям музыкального языка тема на синтаксическом уровне отсутствует, не может сложиться. И наоборот, когда есть тематизм в его классическом проявлении, необходимости в явлении макротематизма не возникает. Однако в современной музыке много примеров

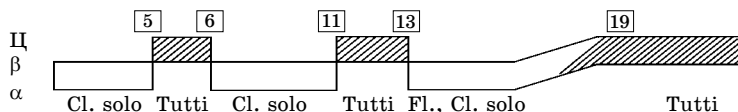
частичного использования безмелодийно-сонорной фактуры наряду с мелодийной. Поэтому в целостном сочинении рядом с макротемами на безмелодийном материале выявляются и макротемы на других фактурных основах. Обратимся к конкретным музыкальным примерам.

Действие драматургических тем можно видеть на примере финала сонаты для альта и фортепиано Шостаковича. Композитор-драматург, Шостакович мыслит образными антитезами, направляя развитие концепции к разрешающему итогу. Финал сонаты для альта направлен к кодовому просветлению, но особого, даже исключительно рода. В этом последнем циклическом сочинении Шостаковича это последний, как бы прощальный катарсис, и весь финал окрашен его настроением. Различных типов выразительности здесь четыре²⁴⁴: α — повествовательный речитатив ГП экспозиции, переход к центральному эпизоду), β — аллюзия «Лунной сонаты» Бетховена, возвышенно-медитативная (ПП экспозиции, центральный эпизод, переход к коде), γ (см. стр. 81) — открытая драматическая экспрессия (развитие ПП в экспозиции, трансформированные ГП и ПП в репризе), ω — итоговое, катартическое растворение (кода с участием темы ГП и ПП). Четыре сферы выразительности являются одновременно и четырьмя драматургическими темами. Они соотносятся в произведении в виде следующих пар-антитез: β (аллюзия «Лунной сонаты», символ вечно прекрасной музыки) противостоит α (повествующий речитатив, как бы выразитель мысли о бренности человеческого бытия), γ (драматически активная сфера) противостоит α и β (как сферам созерцательным), ω (прощальный катарсис с его светом, покоем и «пустеющей сценой») противопоставляется α , β и γ (как разным стадиям жизненных состояний). Фактурный материал, использованный во всех четырех драматургических темах, — обычный для Шостаковича мелодийный: полифонический, гомофонный, их сочетание, монодический.

Яркий образец симфонического развития на основе двух драматургических тем представляет собой первая часть (Прелюдия) Пятой симфонии Тищенко, посвященной Д. Д. Шостаковичу. В Прелюдии резко противопо-

²⁴⁴ В отличие от обычных тем типы выразительности, или драматургические темы, будем обозначать буквами греческого алфавита.

ставлены сфера созерцательного размышления (солирующие инструменты — α) и сфера императивно-волевая (*tutti* — β). Они образуют следующий «ритм формы»:



Линии всех проведенных образных сфер α и β составляют две драматургические темы первой части Пятой симфонии, преломляющие в стиле Тищенко некоторые близкие Шостаковичу типы музыкальной выразительности.

Макротемы просматриваются в музыкальных сочинениях польских композиторов 60–70-х гг. (весьма четко у Лютославского, Пендерецкого), у Лигети, у советских композиторов тех же лет — Канчели, Тертеряна, Денисова, Тищенко, Губайдулиной и многих других, разрабатывающих немелодийную фактуру. Наглядный пример — в первой части Второй симфонии Тертеряна. Первая часть построена в виде двух крупных оркестровых *crescendo*, первое из которых можно рассмотреть как макротему, а второе как вариацию на нее, с добавлением говорящего хора (второе *crescendo* от ц. 13 партитуры). Фактурный материал макротемы в целом немелодийный и представляет собой систему остинатных повторений (полиостинато) минимального музыкального материала. Слои первого полиостинатного крешендирующего пласта — тремоло литавр, трелеобразные фигуры струнных, педали, затем фигурации деревянных духовых, сонорное тремоло фортепиано, равномерные удары *legno*, кластерные созвучия медных. Второе крупное *crescendo*, более экспрессивное, основывается в первую очередь на росте числа голосов говорящего хора (от одного до двадцати семи в кульминации). Оркестровые голоса представляют собой трелеобразный, педальный и фигурационный материал (фигурированные кластеры). Ни одна из оркестровых или хоровых партий в отдельности не излагает своей «темы». Темой, и именно макротемой является весь полиостинатный крешендирующий комплекс от начала до конца.

В «Книге для оркестра» Лютославского в пределах первой части («Первая глава») можно выделить три

макротемы, соответственно трем типам выразительности и трем типам фактурного изложения. Первая макротема простирается широко и заполняет собой почти всю «Первую главу». Это микрополифоническое *continuo* струнных (с двукратным переходом к медным — ц. 106 и 108), интонационно напряженное благодаря микроинтервалике (как бы глухой стон, пронизывающий всю массу голосов). Вторая макротема занимает по сравнению с первой ничтожно малое место, но противостоит ей в качестве драматургической антитезы. Ее составляют два вторжения ударных *f* и *ff*, в такте 1 до ц. 107 и ц. 109. По драматургической роли они принадлежат негативной образной сфере и входят в основную драматическую коллизию произведения. Третью макротему составляет прозрачный хорал струнных, первоначально возникающий среди *continuo* струнных первой макротемы в ц. 104 (*Lento misterioso, pp*, 7 т.), а главным образом звучащий в качестве завершения «Первой главы», сразу вслед за вторым вторжением ударных в ц. 109. Те же три макротемы составляют основу композиции финала, «Последней главы» «Книги для оркестра», обширно развитой и динамизированной репризы первой части: первая макротема проходит от ц. 404 почти во всей части (кроме участков звучания второй и третьей макротем), вторая макротема — дискретно от ц. 419, с временным *accelerando*, до момента контрапунктирования с заключительным хоралом в ц. 446, третья макротема — заключительный прозрачно-катартический хорал от ц. 446 до конца с добавлением просветляющих наигрышей двух флейт. Фактурный материал всех трех макротем немелодийный — микрополифония, ударные без определенной высоты, аккордовый склад. Он не введен в границы тем классического типа и достигает тематической оформленности по мере своего полного изложения, в виде макротем. В «Книге для оркестра» Лютославского изложение макротем достигает наивысшего композиционного уровня — четырехчастного симфонического цикла. А поскольку произведению присуща конфликтная симфоническая драматургия, с характерным заключительным катарсисом (здесь крайне остранным), фактурные макротемы являются одновременно и драматургическими темами.

КАТЕГОРИАЛЬНЫЙ СИНТЕЗ В ТЕОРИИ ТЕМАТИЗМА XX в.

История становления музыкальных форм — это история формирования тематизма: мотива, темы, приемов тематической работы. В частности, такая сложнейшая форма, высшая из форм гомофонного типа, какой является сонатная, складывалась как сложнейший, детализированный процесс нахождения и развития тематического материала.

Учение о музыкальной форме стало складываться к концу XVIII в., и ряд основополагающих трудов по теории формы относится к первой половине XIX в. Вся эта литература опиралась на теорию тематизма. Дальнейшие музыкальные эпохи вносили свои коррективы в соотношение элементов композиции друг с другом. Так, для XIX в. стало свойственным культивирование закругленной, песенного плана мелодической линии, благодаря чему термин «мелодия» стал порой выступать вместо «темы». Большое внимание композиторами XIX в. было уделено также украшающей стороне музыкальной ткани, отражением чего явился термин «фактура».

В XX в. еще большее, принципиальное значение было придано фактуре, вобравшей в себя теперь всю богатейшую, новаторски разработанную область полифонических соотношений. Интенсивное развитие получили тембр, ритм. С другой стороны, в крупном плане в форме стали все более существенны драматургические процессы, вплоть до передачи музыкальной формой своих функций музыкальной драматургии.

Вместе с этой эволюцией средств музыкальной композиции не стояло на месте и учение о музыкальном тематизме. И в XX в., стараясь не сдавать позиций перед возросшей ролью фактуры и драматургии, оно осуществило синтез своих основных исторических значений и вновь заняло устойчивое положение в объяснении сути музыкальной композиции.

Музыкальный тематизм в настоящее время, будучи единой категориальной субстанцией, синтезирует три основных категориальных исторических значения: *тематизм как категорию письма, музыкальной формы*

и драматургии. Синтез этот составляет особенность подхода к явлению тематизма и в данной работе.

Категориальный синтез в толковании тематизма позволяет охватить произведение не только однолинейно-процессуально, но системно. Та иерархия темообразований, которую мы отмечали в замкнутой теме, может продолжаться и на более крупных масштабно-структурных уровнях. Функциональный подход выдвигает «темы высшего порядка», «макротемы», драматургические темы, располагающиеся на крупных масштабных уровнях и смыскающиеся с музыкальной «тематикой» и темами в литературоведческом смысле. В новейшей современной музыке этим функциональным темам находится и композиционно-структурное подтверждение. Валькова в качестве структурных признаков «макротем» указывает фактуру, тембр, темброфактуру, стилевой тип (в полистилистке) и приводит целый ряд примеров из творчества Тищенко, Слонимского, Шнитке, Денисова, Щедрина, Б. Чайковского, Лютославского, Караева, а также Шостаковича²⁴⁵.

Музыкальное сочинение как многоуровневая тематическая система композиционно наглядно выявлено в некоторых образцах современной музыки. Например, у Тищенко такого рода развитая иерархия связана с представлением об отражении в музыкальной форме процесса спонтанного биологического роста, с постепенностью накопления контрастов и живой органикой всего целого. Таков, в частности, его Первый виолончельный концерт. Вся суть тематического строения концерта — в непрерывности процесса тематического роста. Здесь экспонирование равно развитию, этапы развития равны разноуровневым местным темам. Начинается произведение не с оформленной темы или хотя бы мотива, а с одного «сырьевого» звука, с еще не структурированного звукового материала. Повторения и вариации этого звука, далее попевок, фразы, построения, затем развитой темы для вариационной формы произведения составляют темообразования все более высоких уровней. Высший уровень — драматургический; на нем конфронтируют две смысловые темы-идеи,

²⁴⁵ Валькова В. Б. Тематическая организация в симфонических произведениях советских композиторов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983.

обрисованные фактурно-тембровым контрастом солирующей виолончели и других инструментов.

Анализ сочинения, по тематической организации подобного Первому концерту для виолончели Тищенко, требует аналогичного музыке иерархического представления о тематизме, охватывающем органически связанные уровни от наименьшего до наибольшего. Подходом к этой иерархии явился синтез всех исторических форм существования тематизма в музыке.

Теория музыкального тематизма локализована в историческом времени и географическом пространстве. Сложилась она в европейской профессиональной музыке и направлена на соответствующее музыкальное творчество.

Новая концепция музыкального тематизма, откристаллизовавшаяся в XX в., предельно широка и контактирует с внемузыкальными воззрениями на тематизм (теория литературы, драмы). Она применима к музыке времен, стилей и «дотематических», и ограниченно пользовавшихся идеей тематизма. Широта и разветвленность ее, многообразие заключенных в ней точек зрения позволяют распространять эту европейскую теорию профессиональной музыки и на другие культуры — фольклорные, внеевропейские. Несущий глубинные эстетико-содержательные функции в музыке, тематизм остается устойчивой категорией в сфере музыкального мышления.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991.
2. Арзаманов Ф. С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм. М., 1963.
3. Бобровский В. П. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Дмитрий Шостакович. М., 1967.
4. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
5. Бобровский В. П. Статьи. Исследования. М., 1990.
6. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989.
7. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
8. Валькова В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М., 1978.
9. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм—мышление—культура. Нижний Новгород, 1992.
10. Валькова В. Б. Тематическая организация в симфонических произведениях советских композиторов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983.

11. *Лаврентьева И.* Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // От Люлли до наших дней. М., 1967.
12. *Лаврентьева И.* Влияние песенности на формообразование в симфониях Шуберта // О музыке: Проблемы анализа. М., 1974.
13. *Лаул Р.* Мотив и музыкальное формообразование. Л., 1987.
14. *Михалченкова-Спирина Е. А.* Симфоническая драматургия Гии Канчели. М.; Бордо, 1997.
15. *Пименова Т. В.* Вопросы музыкального синтаксиса в трудах западноевропейских теоретиков XVIII века: Дипл. работа. М., 1981.
16. *Протопопов В.* Вариации в русской классической опере. М., 1957.
17. *Протопопов В.* Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967.
18. *Протопопов В.* Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.
19. *Ручьевская Е.* Функции музыкальной темы. Л., 1977.
20. *Рыжкова Н.* Проблемы индивидуализации тематизма и форм в современной советской инструментальной музыке: Автореферат канд. дис. ЛГИТМиК им. Н. Черкасова. Л., 1982.
21. *Сергиенко Р.* Из наблюдений над тематизмом в произведениях Белы Бартока. Минск, 1977.
22. *Слонимский С.* Симфонии Прокофьева. М.; Л., 1964.
23. *Тарасевич Н. И.* Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса: Автореферат канд. дис. МГК им. Чайковского. М., 1994.
24. *Тарасевич Н. И.* Тема как категория в музыкальной теории XV–XVI веков // Музыка: творчество, исполнение, восприятие. МГДОЛК им. П. И. Чайковского. М., 1992.
25. *Холопова В.* О тематизме Веберна // Проблемы истории австро-немецкой музыки. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 70. М., 1983.
26. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.
27. *Чигарева Е.* О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М., 1973.
28. *Чигарева Е.* О тематической драматургии в опере Моцарта «Дон-Жуан» // Вопросы оперной драматургии. М., 1975.
29. *Dammann R.* Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln, 1967.
30. *Lobe J. Chr.* Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen, aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch die mannigfaltigsten Beispiele erklärt. Weimar, 1844.
31. *Reti R.* The Thematic Process in Music. London, 1961.
32. *Riemann H.* Die Elemente der musikalischen Aesthetik. Berlin; Stuttgart, 1900.
33. *Richter A.* Die Lehre von der thematischen Arbeit mit praktischen Übungen verbunden. Leipzig, 1909.
34. *Rufer J.* Die Komposition mit zwölf Tönen. New York, 1966.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
-----------------	---

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ МЕЛОДИКА

Мелодика	6
Понятие мелодии	6
Определения понятий. Мелодия и фактурное целое.	
Особенности теории мелодики	16
Мелодическая интонация	23
Мелодическая линия	48
Мелодика и музыкальная форма	70
Основная литература	103

ЧАСТЬ ВТОРАЯ РИТМИКА

Ритмика	106
Специфика ритма в музыке.	
Определения ритма и метра	106
Основные исторические системы организации ритма	110
Принципы классификации музыкального ритма	123
Средства и приемы музыкального ритма	132
Ритмическое формообразование	165
Основная литература	182

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ ФАКТУРА

Фактура	184
Определение фактуры	184
Виды фактур	184
Параметры и элементы фактуры	189
Фактурный рисунок голосов	194
Фигурации	195
Дублировки	204
Фактурные функции голосов	211
Полифункциональность голосов фактуры	244
Функциональное развитие голосов фактуры	
в музыкальной форме	246
Фактура и музыкальная форма в целом	268
Основная литература	270

Тематизм	272
Тематизм как понятие. Основные функции тематизма в музыкальном произведении	272
Происхождение и эволюция понятия темы в музыке	277
Определение и функциональные стороны темы	291
Фактурный облик темы	292
Микрополифонический пласт	296
Форма и протяженность темы	299
Два рода тематизма: протяженный («песенный») и мотивно-составной (гомофонный и полифонический)	301
Мотив как понятие	309
Определения мотива, фразы, субмотива	311
Начальная мотивная группа (тематическое ядро)	318
Мотивное строение темы	322
Однородная и контрастная тема	324
Тема-комплекс: горизонтальный, вертикальный, диагональный. Пантематизм	327
Тема как иерархия темообразований	333
Виды тематического развития	335
Тематическая плотность и разреженность в музыкальном сочинении	356
Макротема. Драматургическая тема	358
Категориальный синтез в теории тематизма XX в.	363
<i>Основная литература</i>	365

Валентина Николаевна ХОЛОПОВА • ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

Издание второе, стереотипное

**Книги «Издательства ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книоторговых организациях:**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»
192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,
тел./факс: (812)412-54-93,
тел.: (812)412-85-78, (812)412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;
trade@lanpbl.spb.ru
www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА. ООО «Лань-Пресс»
109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,
тел.: (499)178-65-85
lanpress@ultimanet.ru; lanpress@yandex.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»
350072, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861)274-10-35;
lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 10.02.10.

Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108^{1/32}.
Печать офсетная. Усл. п. л. 12,19. Тираж 1500 экз.

Заказ № .

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие «Правда Севера».
163002, г. Архангельск, пр. Новгородский, д. 32.
Тел./факс (8182) 64-14-54; www.ippps.ru