Е.В. Назайкинский

ЛОГИКА *МУЗЫКАЛЬНОЙ композиции*

Москва „Музыка" 1982

78 Н19

Рецензент **Е. А. Ручьевская** — доктор искусствоведения, профессор

Назайкинский Е. В.

Н19 Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1982. — 319 с., нот.

В книге исследуются общие законы временного развертывания музыкальной композиции на материале классической; инструментальной музыки. Основные фазы музыкальной композиции рассматриваются в их образно-смысловых, конструктивных и психологических функциях, сложившихся в процессе эволюции музыки. Книга предназначается музыкантам-профессионалам. Может найти широкое применение в курсе анализа музыкальных произведений.

© Издательство «Музыка», 1982 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Глава 1. КОМПОЗИЦИЯ КАК ОДНА ИЗ СТОРОН МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
Рис. 1
1
2
3
4
1) 1-6 такты вступления
2) Мелодия темы главной партии (начало)
3) Одна из интонационных трансформаций главной темы в финале Второй симфонии (цифра 59 тт. 13 — 19)
5
6
МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА И КОМПОЗИЦИЯ
Рис. 2
СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И КОМПОЗИЦИЯ
ФАКТУРА, СИНТАКСИС, КОМПОЗИЦИЯ. К ТЕОРИИ ФАКТУРЫ
Рис. 3
7
Детерминанты фактуры многочисленны.
Что может дать анализ фактуры?
ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ
ФУНКЦИИ КОМПОЗИЦИИ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ
Глава 2. ВСТУПЛЕНИЕ КАК ЧАСТЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ
8
ФАКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВСТУПЛЕНИЙ. ВСТУПИТЕЛЬНЫЙ ТИП ИЗЛОЖЕНИЯ
9
10
12
ТИПЫ И ПРОТОТИПЫ ВСТУПЛЕНИИ. СИНТАКСИС И КОМПОЗИЦИЯ. ЭМАНСИПАЦИЯ ПРЕЛЮДИИ И УВЕРТЮРЫ
13
14
15
16
17
18
19
Глава 3. О ПРОЯВЛЕНИЯХ ПРИНЦИПА ЭКСПОЗИЦИОННОСТИ В МУЗЫКЕ
ЭКСПОЗИЦИОННЫЙ ПРИНЦИП В ЗВУКОВЫСОТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ
ТЕМА И ТЕМАТИЧЕСКАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ
20а)
ПРОЯВЛЕНИЯ ПРИНЦИПА ЭКСПОЗИЦИОННОСТИ В ФАКТУРЕ
21
22
23
Глава 4. ФУНКЦИИ СРЕДНИХ РАЗДЕЛОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ
ПОНЯТИЕ РАЗВИТИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ. ПРЕДМЕТ, КОНСТАНТА И ЛИНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ
24
25
ТЕМАТИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ В РАЗРАБОТКЕ. ПРИНЦИП РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
26

27
28
29
30
СИНТАКСИС РАЗРАБОТКИ. ДИАЛОГИЧЕСКАЯ И ИГРОВАЯ ЛОГИКА. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СИНТАКСИЧЕСКИХ И КОМПОЗИЦИОННЫХ ПРИНЦИПОВ
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
ЭПИЗОД. К ТЕОРИИ МОДУСА И МОДАЛЬНОСТИ В МУЗЫКЕ. ИНТЕРМЕДИЯ. СВЯЗКА. КАДЕНЦИЯ. ЭМАНСИПАЦИЯ ИНТЕРМЕЦЦО
Глава 5. ПРИНЦИП РЕПРИЗНОСТИ В МУЗЫКЕ. РЕПРИЗНЫЕ ФУНКЦИИ
ЕСТЕСТВЕННЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РЕПРИЗНОСТИ В МУЗЫКЕ
РЕПРИЗА В СРАВНЕНИИ С ДРУГИМИ ВИДАМИ ПОВТОРЕНИЙ
44
ФУНКЦИИ РЕПРИЗЫ. РЕПРИЗНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ МАТЕРИАЛА. ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ
45
46
Глава 6. ПРИНЦИП ЗАВЕРШЕНИЯ И СРЕДСТВА ЕГО РЕАЛИЗАЦИИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ
СИСТЕМА ФУНКЦИИ ЗАВЕРШАЮЩИХ РАЗДЕЛОВ
КОДА В СИСТЕМЕ ТРЕХ ФАЗ КОМПОЗИЦИИ
ЗАВЕРШАЮЩИЕ ПРИЕМЫ. ДОВЕДЕНИЕ ДО ПРЕДЕЛА И НАРУШЕНИЕ ИНЕРЦИИ
47
48
49
50
51
ПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ (ВМЕСТО ЭПИЛОГА)
ЛИТЕРАТУРА
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ
СИСТЕМАТИЧЕСКИЙ ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ
ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 5
Глава 1. Композиция как одна из сторон музыкального произведения 13
Строение музыкального произведения 18
Музыкальная форма и композиция 46
Содержание музыкального произведения и композиция 59
Фактура, синтаксис, композиция. К теории фактуры . 70

Основные принципы музыкальной композиции . . 92
Функции композиции и композиционные функции . . 101
Глава 2. Вступление как часть музыкальной композиции . 109
Фактурные особенности вступлений. Вступительный тип изложения 116
Типы и прототипы вступлений. Синтаксис и композиция. Эмансипация прелюдии и увертюры 131
Глава 3. О проявлениях принципа экспозиционности в музыке 151
Экспозиционный принцип в звуковысотной организации 152
Тема и тематическая экспозиция 153
Проявления принципа экспозиционности в фактуре . 170
Глава 4. Функции средних разделов музыкальной композиции 190
Понятие развития в музыкальном произведении. Предмет, константа и линия в музыкальном развитии . . 191
Тематическое развитие в разработке. Принцип репрезентации 200
Синтаксис разработки. Диалогическая и игровая логика. Взаимодействие синтаксических и композиционных принципов 210
Эпизод. К теории модуса и модальности в музыке. Интермедия. Связка. Каденция. Эмансипация интермеццо 236
Глава 5. Принцип репризности в музыке. Репризные функции 250
Естественные предпосылки репризности в музыке. . 251 Реприза в сравнении с другими видами повторений . 254
3
Функции репризы. Репризные трансформации материала. Проблемы типологии 262
Глава 6. Принцип завершения и средства его реализации в инструментальной музыке 276
Система функций завершающих разделов 276
Кода в системе трех фаз композиции 279
Завершающие приемы. Доведение до предела и нарушение инерции 287
Поэтика музыкальной композиции (вместо эпилога) . . 297
Литература 304
Именной указатель 307
Систематический предметный указатель 309

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга явилась обобщением наблюдений и размышлений над закономерностями и принципами композиции в инструментальной музыке профессиональной европейской классической традиции. Они рассматриваются здесь с учетом особенностей музыкального творчества, исполнения и восприятия, характеризующих музыкальную культуру XX века, а также с учетом исторической эволюции музыки и ее естественных предпосылок, связанных с законами природы, жизни, мышления.

Предметом анализа являются не разновидности композиции — формы в узком смысле слова, — а лежащие в их основе общие законы временного развертывания музыкальной композиции. Для того чтобы при ограничениях, диктуемых рамками книги, обеспечить полноту охвата системы главных принципов и детальное, углубленное рассмотрение проблем, касающихся композиционной логики, из множества музыкальных произведений, послуживших материалом для анализа и построения теоретических представлений, в качестве примеров отобраны преимущественно образцы сонатно-симфонического жанра — с одной стороны, и жанра инструментальной миниатюры — с другой. Это позволило акцентировать вопросы, относящиеся к драматургическому типу музыкальной композиции и к воздействию его на тип лирической композиции в миниатюрах.

Основой систематики в курсах анализа музыкальных произведений является, как известно, разграничение типов композиционной структуры. На последовательном изучении форм от простых до сложных строится обычно значительный раздел курсов анализа, так же как и соответствующие ему программы и учебные пособия.

Вместе с тем в советском музыкознании эта систематика издавна дополняется другой — систематикой принципов формообразования, а также композиционных функций. Такое совмещение Двух аспектов дает возможность более гибкого подхода к музыкальному произведению и более глубокого проникновения в тайну его строения, характера, организации средств выразительности.

Примером сочетания систематики структур и характеристики принципов формообразования является в известной мере уже учебник «Музыкальная форма» И. В. Способина. Много внимания уделяется принципам изложения и развития музыкального материала в созданных в последующие годы учебниках Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, С. С. Скребкова, Ю. Н. Тю-
лина и других исследователей. Рассмотрение функциональности в музыкальных формах является одним из ведущих моментов в исследованиях В. П. Бобровского, В. В. Протопопова. Вообще — разработка теории музыкальной формы в этом направлении сейчас ведется более

широко, чем раньше. И все-таки очевидно, что принципы изложения, развития, завершения и разнообразные их проявления, а также их естественные предпосылки и связанные с ними психологические закономерности проанализированы пока еще значительно менее подробно, чем те или иные композиционные структуры.

Именно к этой, менее изученной стороне строения музыкальных произведений и относится исследование, материалы которого предлагаются вниманию читателя.

В задачи исследования входит прежде всего определение общего понятия композиции, объединяющего, с одной стороны, признаки различных конкретных музыкальных форм, а с другой — отграничивающего композицию от временных структур иной природы, в частности, возникающих в процессе импровизации, входящих в обряд, ритуал, синкретическое целое или в состав художественного произведения, опирающегося на синтез нескольких видов искусства. Несомненно, что решение этой задачи может дать новое знание не только о композиции и ее проявлениях в конкретных вариантах, но и новое осмысление «некомпозиционных» типов музыки, что очень важно, например, при изучении внеевропейских музыкальных культур, а также целого ряда явлений современной музыки.

Ставится также задача соотнесения этого понятия с другими музыкально-теоретическими понятиями, такими, как синтаксис, тема, драматургия, произведение, фактура. Ясно, что анализ системы сопрягаемых компонентов дает возможность дальнейшего уточнения и углубления многих музыкально-теоретических
представлений.

Важна для нас вместе с тем и задача дифференцированной характеристики содержательных, конструктивных и коммуникативных функций основных фаз музыкальной композиции — вступительной, экспозиционной, развивающей, репризной и заключительной в их взаимной связи. Исторический материал, накопленный современным музыкознанием в данной области, позволяет рассматривать формирование системы композиционных функций как становление особого механизма переплавки внемузыкальных жизненных отношений, смыслов, значений в музыкальную семантику.

Целью, объединяющей все эти и другие задачи, является раскрытие важнейших содержательно-смысловых факторов, знание которых существенно для понимания общих и специфических законов строения музыкальных произведений. Иначе говоря, главным было стремление показать смысловую сторону композиционной структуры, ее содержательную логику, сформировавшуюся в ходе длительной эволюции.

Именно логика музыкальной композиции, а не система форм и их технических особенностей, является, так же как и интонационный синтаксис, тем общим для композитора, исполнителя и слушателя моментом, который позволяет видеть в произведении содержательный процесс развития образов, эмоций и мыслей, дает возможность в соответствии с композиторским замыслом выстроить режиссерский план исполнения или поэтично, проникновенно описать художественные впечатления от услышанного.

С ним связано так называемое «чувство формы», о важности выработки которого выразительно говорил П. И. Чайковский сто лет назад в одном из писем к Н. Ф. фон Мекк: «Вы не поверите, до чего молодые люди, проведшие два или три года на гармонических и контрапунктических упражнениях, затрудняются, когда им в первый раз приходится думать уже не об одновременных комбинациях звуков, а об взаимном отношении тем и симметрическом их расположении. Прилежные, но мало способные ученики встречают тут камень преткновения. Тут уж нельзя взять одним умом и прилежанием, — тут необходимо ч у т ь е. И у кого его нет, тот дальше бесцельного и бесплодного, хотя для техники необходимого, переливания из пустого в порожнее, которым занимаются в классах гармонии и контрапункта, не пойдет» [69, с. 497].

Совершенно ясно, что не только гармонические и контрапунктические, но и композиционные схемы будут оставаться пустыми, если первые не будут опираться на интонационное слышание, а последние на чувство композиционной логики.

В исследовательских и педагогических работах по проблемам строения музыкальных произведений в последние десятилетия сделано очень много для того, чтобы обеспечить органическое равновесие структурно-технологического и функционально-логического

подходов в изучении композиции. Опираясь на эти достижения, автор избирает такой метод исследования (и соответствующий ему способ изложения в данной книге), который дает возможность, сохраняя достигнутую степень равновесия двух подходов, выявить в наиболее чистом виде содержательно-смысловую основу композиции. Этим методом и является построение представления о музыкальной композиции как о целостной, подобной конкретному произведению, но в отличие от него обобщенной модели произведения, развернутой в идеальном композиционном времени.

Предлагаемый метод не является чем-то абсолютно новым. Он лишь развивает некоторые из идей и методов, сложившихся в изучении временных видов искусства. Среди них следует назвать в первую очередь философскую по своей обобщенности идею временной триады в построении античной трагедии, сформулированную Аристотелем, — «целое есть то, что имеет начало, середину и конец» [2, с. 62], — а в советском музыкознании асафьевскую идею логической триады «иницио — мотус — терми-

нус», получившую различные истолкования и дальнейшее развитие в трудах В. П. Бобровского и В. В. Протопопова. Следует указать также и на реализуемую в курсах анализа музыкальных произведений методику соотнесения конкретной неповторимо-индивидуальной композиции какого-либо сочинения с одной из описанных в теории типовых форм — той, которая наиболее соответствует данному сочинению. Основу этой методики как раз и составляет сравнение «формы как данности» с «формой как принципом», по терминологии Бобровского, причем последняя выступает уже как *частная идеальная модель композиции,* зафиксированная в музыкальном языке, в теоретических представлениях о музыкальной форме.

В русле этой методики может быть сделан еще один шаг, в результате чего вся совокупность сложившихся типовых форм окажется комплексом конкретных «данностей», объединяемых еще более общим «принципом» — тем, что мы и предлагаем назвать *общей идеальной композиционной моделью* музыкального произведения. Как изучаемые в курсах анализа частные типы музыкальной формы иллюстрируются произведениями, в которых достаточно ясно проступает рассматриваемый тип, так и общая модель музыкальной композиции может быть выявлена с большей или меньшей определенностью в конкретном музыкальном произведении или в специально подобранных дополняющих друг друга примерах. Такой путь используется наряду с другими и в данной книге.

Однако путь этот связан с некоторыми трудностями, не всегда, как показывает музыкально-педагогическая практика, преодолимыми в рамках названной методики. Дело в том, что типовая композиционная схема со своей собственной логикой как бы тонет в полноте конкретного произведения и отделить от комплексного действия всех средств эффекты, вносимые самой композицией, невозможно, даже вынося за скобки то общее, что объединяет все множество связанных с нею конкретных случаев.

Объяснение композиционной семантики как результата исторического процесса обобщения в данном типе формы частных индивидуальных случаев его реализации не может полностью удовлетворить нас, ибо композиционная логика здесь выводится лишь из одного, очень важного, но замкнутого в себе, источника. В действительности же эта логика является не только обобщением множества собственно музыкальных ассоциаций, но и итогом взаимодействия музыки с широким жизненным опытом человека, с законами природы, социальной и индивидуальной психологии, с естественными условиями и предпосылками, с другими видами искусства.

Именно поэтому общая идеальная композиционная модель музыкального произведения в данной книге получает двойное обоснование — и со стороны конкретных, музыкально-аналитическим путем добытых фактов, и со стороны всеобщей аристо-

телевской модели художественного времени, которая как раз и трактуется как предельно концентрированное выражение общих закономерностей, свойственных самым разнообразным замкнутым во времени жизненным процессам. Оба эти пути в равной мере используются в настоящем исследовании. Однако в изложении материала предпочтение нередко отдается второму из них.

В процессе общения с молодыми музыкантами, студентами автору не раз приходилось наблюдать, как хитросплетения контрапункта, изобретательность узоров фактуры и яркость гармонических красок вдруг заслоняют от их увлекающегося анализом сознания глубинные, сокровенные,

потайные ходы, по которым движется музыкальная мысль, как слишком большое приближение к материальной и технической стороне произведения искусства неожиданно оборачивается удалением от него и притом таким, что музыканты не замечают самой сути, не слышат музыки, хотя в то же время прямо-таки непосредственно ощущают слухом, пальцами, зрением поверхность ее звукового тела.

Между тем как в другие моменты их же непосредственное, непредвзятое восприятие, при котором ни один из звуков, аккордов, дроблений, суммирований, ракоходных и зеркальных тематических проведений уже не вылавливается сознанием, не только не упускает всего этого богатства фантастически сложной картины музыкальной организации, но и через нее и благодаря ей легко, свободно движется в потоке самой музыкальной мысли, живет в самом художественном мире произведения, воссоединяясь с его логосом.

Ни детальный анализ с тотальным охватом материала, ни непосредственное восприятие музыки не может быть предложено читателю в качестве основного способа ознакомления с результатами исследования. Жанр книги диктует нам путь литературно-музыковедческого описания, лишь в некоторой степени опирающийся на читательскую инициативу активной слуховой работы. По своей логике оно будет подобно тому синтезу, который осуществляет композитор, поэт, ваятель, художник.

Живописец, например, сначала видит пустое полотно, натянутое на каркас. На нем еще ничего нет, нет не только ни одного мазка, но не нанесен и контурный рисунок основных элементов будущей композиции, хотя предварительная работа уже проделана. Однако есть пространство холста, и это пространство — определенной величины и формы — уже начинает задавать тон и впитывать от художника самые первые элементы художественного смысла.

Композиторский холст — это чистое время. Это время, которое будет завоевано музыкальным сознанием и физическая длительность которого лишь в хронометраже записи будет потом зафиксирована для служебного пользования. А сначала оно выглядит лишь как поле, которое нужно пройти, как время,

обещающее вместить в себя радость творчества и эстетическое удовольствие и уже таящее в себе эти богатства.

Итак, читателю предлагается описание, противоположное обычному анализу. Оно будет скорее синтезом, направленным к конкретному произведению. Правда, этот синтез должен быть поэлементным. Не сразу, а слой за слоем, штрих за штрихом, стараясь следовать внутренней логике музыки, автор попытается воссоздать, хотя бы в виде эскиза, целостную картину музыкальной композиции, надеясь, что это движение позволит читателю-музыканту взглянуть на строение музыкального произведения не от поверхности звуковой формы, а изнутри, из глубин смысловой сферы композиции.

Именно поэтому будет предпочитаться образный синтез, а не технологическое описание формы. Поэтому часто вместо строгих формулировок и вместе с ними будут использоваться образные характеристики, обращенные к воображению, эмоциям и фантазии читателя, а через них к миру ощущений и музыкально-художественных представлений.

Книга адресуется прежде всего музыкантам, в особенности музыковедам, занимающимся исследовательской работой и ведущим курсы анализа произведений. Она содержит по этой причине ряд разделов, в которых дается детализированное рассмотрение музыкальных средств, воплощающих, обнаруживающих, формирующих содержательную композиционную логику. Но исследование может, несомненно, заинтересовать также специалистов по эстетике и представителей других искусствоведческих дисциплин, а возможно, и любителей музыки.

Автор считает, что уровень современного читателя, серьезно интересующегося специальными вопросами музыкознания, достаточно высок и позволяет обходиться в их изложении без излишних популяризаторских упрощений и украшений. Поэтому главной причиной обращения к литературно-образному стилю является отнюдь не стремление облегчить неспециалистам вхождение в проблематику теории композиции. Расширение роли образных характеристик имеет под собой другую основу. Дело в том, что в них, на наш взгляд, нуждаются не только художественно-поэтические описания конкретных единичных произведений, но и типологические и даже самые обобщенные модели композиции, поскольку и в последних отнюдь не исчезает специфическая содержательность музыки. Кроме того, образные описания в ряде случаев оказываются особенно необходимыми в роли

искусствоведческого эквивалента строгих научных дефиниций. Именно на них ориентировался автор, например, в определении музыкальной темы. С этой же целью иногда используется методика мысленного эксперимента, позволяющая вовлечь в процесс анализа возможности психологической интроспекции читателя.

Вообще же в ходе исследований, материал которых использован в книге, автор опирался на самые разные методы, разра-

ботанные в музыкознании, в первую очередь в основных теоретических дисциплинах — гармонии, полифонии, в целостном анализе музыкальных произведений. Широкое применение получили здесь также и экспериментальные данные, касающиеся психологии музыкального восприятия, исполнительского творчества музыкантов, педагогические наблюдения.

Последовательность глав книги отражает в обобщенном виде план построения музыкального произведения крупной одночастной формы. Дополнительный интерес для автора представляло выяснение познавательных и собственно литературных возможностей такого плана. Однако книга следует этой логике более или менее свободно: в каждой из глав, посвященных тому или иному разделу музыкальной композиции, затрагивается, а иногда и подробно анализируется какая-либо дополнительная проблема, не всегда непосредственно связанная с особенностями соответствующего композиционного раздела.

Например, при рассмотрении средних разделов формы оказывается необходимым и удобным остановиться на понятии образной тональности — модуса в широком смысле этого слова. Анализ функций репризы потребовал включения теории композиционного ритма. При описании принципов завершения, как бы по аналогии с самими особенностями собственно музыкальных код, оказалось целесообразным возвратиться к некоторым идеям предшествующих глав и на этой основе дать краткое отступление в проблематику общей логики музыкального произведения в целом, рассмотрение которой до этого момента было рассредоточено по различным разделам и не могло быть исчерпано ни во вводной главе, посвященной более широкому кругу вопросов, ни в главах, касающихся функций отдельных разделов композиции.

Автор считает необходимым указать на связь этой книги с его работой о музыкальном восприятии [36]. В последней проблемы композиции произведения были затронуты в значительно меньшей мере, чем вопросы фактурной и синтаксической организации, а вместе с тем намеченные там направления анализа композиции требовали расширения исследований, привлечения новых данных из истории музыки в ее связях с другими искусствами, в особенности с литературой и театром. Эти направления получили развитие здесь. Не вошло в материал предлагаемых читателям глав то, что уже было подробно рассмотрено в упомянутой предшествующей монографии и в других работах. Именно поэтому нередко необходимые для понимания текста пояснения дополняются ссылками на книгу о музыкальном восприятии и на некоторые статьи.

Становлению идей данного исследования в большой мере способствовали работы молодых музыковедов и коллег, с которыми автор постоянно обсуждал проблемы анализа музыкальных произведений. Особенно большое влияние на развитие теоретической системы представлений о композиции оказали

две работы: книга В. В. Медушевского о художественном воздействии музыки [32] и диссертация Т. Ю. Черновой о музыкальной драматургии в инструментальной музыке [72]. Автор испытывает чувство глубокой благодарности к своим коллегам по кафедре теории музыки Московской консерватории, принимавшим активное участие в обсуждениях некоторых разделов исследования. В немалой степени кристаллизации идей, связанных с композицией, способствовали и занятия со студентами и аспирантами теоретико-композиторского факультета консерватории, проявлявшими неизменный интерес к методам художественно-смысловой интерпретации строения музыкальных произведений и нередко в своих курсовых, дипломных и диссертационных работах обращавшимися к проблемам теории композиции.

Разумеется, эта книга не могла бы появиться без тщательного изучения музыковедческой литературы по проблемам анализа музыкальных произведений, особенно трудов советских

ученых, достижения которых составляют надежный фундамент для дальнейшей разработки теории композиции. Обзор этой литературы в книге не выделен в особый раздел и дается рассредоточенно, однако круг авторов и важнейших источников зафиксирован в именном указателе и списке литературы. Книга содержит также тематически систематизированный предметный указатель.

Глава 1. КОМПОЗИЦИЯ КАК ОДНА ИЗ СТОРОН МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Слово «композиция», стоящее в названии этой книги, для современных читателей обозначает несколько разных вещей. Для музыкантов оно прежде всего, конечно, связывается с музыкой, с композиторской деятельностью. Но у него есть и целый ряд внемузыкальных значений. Так, термином «композиция» широко пользуются в теории и практике других видов искусства — живописи, литературы, прикладных искусств. Его применяют также в точных и технических науках по отношению к сложно организованным и неоднородным по составу предметам и материалам. Композицией, например, называют сплав из различных веществ, некоторые типы сложно составленных красителей и т. д.

В большинстве случаев рассматриваемое слово относится к предмету, к продукту, к результату деятельности, отражает их сложный состав и акцентирует неслучайность соотношений составных частей, их более или менее строгие пропорции, дозировку, иногда взаимное расположение.

Сохраняя за собой эти оттенки, слово «композиция» в музыке употребляется несколько более свободно. Во-первых, под композицией имеют в виду процесс сочинения музыкального произведения. Во-вторых, так называют и само созданное композитором произведение. В-третьих же, композицией считают лишь одну определенную сторону произведения — сторону, связанную с его временной структурой.

В такой множественности значений и в свободе употребления слова нет ничего плохого. Напротив. Это соответствует и сложности самой музыкальной практики, и специфической природе музыковедческого языка, содержащего массу многозначных терминов. Многозначность эта выполняет важнейшие функции в науке о музыкальном искусстве. Она создает из совокупности различных сфер применения термина, отличающихся друг от друга подчас резко контрастными истолкованиями, систему своего рода сообщающихся сосудов, в результате действия которой интенсифицируются процессы взаимодействия знаний и типов деятельности. Слово выполняет обобществляющую функцию.

«Каждый термин в искусстве, если он живой, — писал Б. В. Асафьев, — непременно являет собою нечто подвижное и изменчивое, скорее сосуществование взаимопротивоположных тенденций, чем точно ограниченные размеры „вечных истин"» [6, с. 196].

Из всех значений термина «композиция» в настоящей книге, в соответствии с предметом исследования в качестве центрального выделяется значение, фиксирующее временную упорядоченность развертывания музыкального произведения. Остальные же фигурируют как дополнительные, оттеняющие, сопутствующие. Вместе с тем они представляют в совокупности целостную систему, связанную с работой композитора. Слово «композиция» в трех своих значениях — процесс сочинения, сочиненная пьеса, композиционная организация пьесы — демонстрирует сфокусированное в семантике термина движение от реальной деятельности композитора, совершающейся во времени, в конкретном жизненном контексте, к собственно музыкальному ее результату и к специфической абстракции музыкальной формы в узком смысле слова. Эта естественная трехфазная цепочка (сочинение — результат сочинения — временная структура произведения) отражает и исторически последовательно возникавшие акценты в семантике термина.

Соотнося композицию с другими понятиями, характеризующими создание музыки, мы можем констатировать, что в деятельности композитора, широкой по разнообразию форм, операций, принципов и средств, композиция является той специфической частью творческого процесса, которая не только определяет результат — композиционную структуру произведения, но и составляет центральное звено самой работы композитора. Музыкант только тогда оказывается композитором в строгом и тесном смысле, когда компонует произведение из готовых частей.

Отделив таким образом собственно композицию — компоновку, сочинение — от других элементов и сторон творческой деятельности создания музыки, в число которых входят также, например, переплавка жизненных впечатлений в музыкальный материал, в музыкальные образы, создание музыкальных тем, отшлифовка фактуры и многое другое, мы можем теперь сказать, что композиционная структура, композиционные функции; и принципы есть порождение эпохи композиторской музыки.

Композиция в этом смысле (как особая временная организация) присуща только произведениям в строгом значении этого термина, то есть автономным, законченным и более или менее однозначно зафиксированным (в памяти, в нотах, в звукозаписи) художественным объектам, созданным авторами-композиторами и требующим адекватного исполнения, восприятия, музыковедческой интерпретации.

Мы утверждаем тем самым, что до эпохи авторства в музыке не было композиции ни как деятельности, ни как формы художественного музыкального продукта.

Историческими рамками применимости понятия композиции в европейской музыкальной культуре являются, по-видимому, границы периода XV — XX веков, внутри которого сложился институт авторского права, возникла дифференциация музыкаль-

ной деятельности и выделились профессии композитора и исполнителя, а также установились формы фиксации, принципы воспроизведения и восприятия музыки.

Короче говоря, композиция есть сторона не любой музыки вообще, а лишь той, которая оформляется как произведение.

Это вовсе не значит, конечно, что в других формах существования музыки, в других типах музыкальной деятельности (в особых видах творчества, исполнения, восприятия, анализа, обучения) не действуют какие-либо связанные с временным развертыванием звуковой ткани законы и, в частности, законы, близкие к композиционным.

Так, в народной песне музыка организуется во времени текстом, его формой и содержанием, фабулой, ритуальной деятельностью, обрядом, естественными внемузыкальными условиями — конситуацией, в которую пение вплетено. Например, в колыбельной временная структура (в масштабах, соответствующих композиционным мерам времени) в большой степени зависит от поведения убаюкиваемого ребенка, от процесса его засыпания, а не только от текста. В музыкальных голосопроявлениях шаманов, заклинателей организация во времени также регулируется внемузыкальными факторами. Возникает структура синкретического целого, подобная, но неравная композиции.

Но о музыкальной композиции, а в ряде случаев и о композиции вообще, здесь говорить нельзя. Ибо музыка здесь сама по себе не является еще основой временной организации. Кроме того, нет и предваряющей музыкальную или синкретическую деятельность компоновки, то есть специфически композиторской работы. Разумеется, можно в анализе временной структуры подобных музыкальных явлений использовать сложившиеся в практике изучения произведений понятия композиции, композиционных функций (экспозиции, вступления, репризы, эпизода, коды и т. п.). Но в таких случаях необходимо отдавать себе отчет в условности, в известной, и иногда очень большой, неадекватности терминов изучаемому материалу.

Гораздо же плодотворнее была бы опора на другие понятия и термины, соответствующие особенностям той или иной исследуемой сферы музыки, на такие, например, как рага, макам, аудж, алапа, колено, запев, припев, концовка и т. п. Вообще в этом плане большую ценность представляют теоретические системы, сложившиеся в неевропейских музыкальных культурах, где музыкальная деятельность большей частью не связана с произведением как автономным замкнутым художественным организмом или по крайней мере не определяется им. Их изучение позволит в дальнейшем выработать как видовые понятия, так и более общую систему представлений о строении музыкальной деятельности и ее результатов, охватывающую все известные нам типы музыки.

Но и в рамках европейской профессиональной музыки, связанной с особой ролью автора, композитора, исполнителя, — и

в них понятие композиции по-разному отражает особенности музыкальных произведений разных стилей, жанров, культурно-исторических слоев.
Так, термин «композиция» получает всякий раз новое наполнение, идет ли речь о полифонии или гомофонии, об импровизации или об исполнении заранее сочиненной пьесы, о вокальных или инструментальных жанрах, о прикладной или концертной (преподносимой) музыке, о музыке автономной или, напротив, входящей в синтез с другими искусствами.
Даже по отношению к различным типам музыкальной формы в тесном смысле — а синонимом ее обычно как раз и является слово «композиция» — значение этого термина также колеблется, что свидетельствует о еще большей концентрированности его смысла в сравнении со смыслом термина «форма».
Действительно, композиция фуги, вариационного произведения, свободной фантазии, сонатного цикла или его первой части — все это разные композиции. Разные не только по схеме временного развертывания, но и по существу самого понятия.
Об этих различиях говорят факты и наблюдения. Не случайны в данном аспекте колебания в определении фуги. Форма это или принцип? Пишется ли произведение в форме фуги или оно «пишется фугой» (подобно тому, как литературное произведение может быть написано прозой или стихами)? Считается, что ни один из двух противоположных ответов не вскрывает сути дела, необходимо их объединение.
А вот сонатное аллегро не требует такого разграничения. Именно здесь, так же как и в отношении, например, сложных трехчастных форм или рондо-сонаты, понятие композиции наиболее уместно, внутренне непротиворечиво и адекватно предмету — строению произведения во времени. Именно на образцах этих и подобных им форм, на изучении их особенностей сформировались теоретические представления о типичных композиционных функциях, таких, как функции вступления, экспозиции, середины, разработки, эпизода, репризы, коды.
Но стоит обратиться к другой, казалось бы вполне сопоставимой с названными форме — к вариационной, как мы убеждаемся, что содержание понятия композиции уже изменяется.
И в самом деле, к вариациям уже нельзя без оговорок применить целый ряд терминов, обозначающих типичные композиционные функции, такие, как разработка, середина, реприза, кода, вступление, связка и даже экспозиция. Если в вариационной форме и встречаются вступления, связки, репризы, коды, то они факультативны для вариационного произведения, а происхождение их связано не с самой вариационной формой, а с формами по природе композиторскими. Даже такая функция, как «тема», для вариационной музыки не столь уж специфична, ибо в генезисе, в явлениях непрофессионального народного бытового музицирования тема обычно даже и не выделяется в потоке развития, а чаще всего лишь подразумевается и ощу-

щается как некий инвариант в сменяющих друг друга вариациях. Главное же в ином (не композиционном) соотношении темы и вариаций. Тема не присоединяется к вариациям — это было бы типичным композиционным приемом, — а существует как инвариант некоторого фрагмента музыкальной культуры, известной музицирующим и слушателям (например, поющим, танцующим) до исполнения.
Вариационная форма в композиторских опусах именно в силу своей изначально некомпозиционной природы, естественно, приводит к целому ряду трудностей и проблем. Это — проблема целостности и завершенности, требуемых нормами произведения и композиции. Это — проблема архитектонической стройности. Важной здесь оказывается и проблема сочетания стилей темы и вариаций, проблема авторской позиции. Известна принципиальная незамкнутость вариаций, являющая собой признак фольклорной культуры, не связанной с нормами произведения. Известны также и способы (композиционные!) преодоления незамкнутости. Все это говорит о том, что понятие композиции по отношению к вариационно развертывающейся музыке до некоторой степени условно или иначе — отлично от того, что имеется в виду при анализе сонатного аллегро, арии da capo, рондо. В этом понятии существенным моментом является двуплановость, отражающая нормы композиции и нормы временной организации стихийно-импровизационного, не композиторского развертывания музыки. Иными словами, понятие композиции здесь вбирает в себя еще и элементы другого — рядоположного, но не идентичного, не тождественного видового понятия — понятия импровизации.
Та работа, которую композитор проделывает с вариациями, развертывается в первую очередь в неспецифических для вариаций сферах. Композитор выделяет тему, демонстрирует ее, что почти никогда не делается в народной практике, а если и делается, то лишь как позднее рикошетное

отражение композиторских норм мышления, сосуществующих с фольклорными. Композитор ставит тему в начале или в конце, в середине или после вариации-предтемы и т. п. Он накладывает на серию вариаций невариационную схему — «форму второго плана», сочетает вариационный принцип с сонатным, особым образом размещает темы в двойных и тройных вариациях. Все это чуждо первичной вариационной музыке, но находит оправдание в творческой системе композиции. Вариационная форма интересна именно тем, что представляет в рамках композиторской музыки результат исторического «столкновения» двух типов музыки — ориентированной на нормы произведения и свободной от них; симфонической в широком смысле слова и фольклорной.

Аналогичные проблемы сочинения, описания, анализа возникают и при обращении к жанрам фантазии, рапсодии, импровизации. И там понятия композиции и композиционных функций наполняются новым содержанием.

17

Отсюда вытекает первое ограничение сферы исследования в данной работе — его материалом являются *произведения,* и притом таких форм, в которых наиболее ясно запечатлена специфика композиторской деятельности, по отношению к которым понятие композиции оказывается наиболее точным, адекватно

отражающим генезис культуры произведений. Разумеется, требование сравнений приводит в работе к тому, что иногда специальному анализу подвергаются и несобственно композиционные формы.

Ограничение сферы, охватываемой понятием композиции, не должно означать, что отрицается временная организованность импровизации, колыбельной и других жанровых разновидностей музыки. Ограничение это означает лишь, что само содержание понятия композиции в итоге уточняется и обогащается и что в ряд с ним необходимо поставить другие, равноценные, но разносодержательные понятия, с помощью которых можно было бы без натяжек, более адекватно исследовать некомпозиционные типы музыки.

Кроме того, ограничение смыслового поля термина «композиция» требует и выработки понятий, как более общих, так и лежащих уровнем ниже. Иначе говоря, необходимы также понятия и термины, обозначающие явления временной логики, общие Для разных типов музыки, а с другой стороны — видовые понятия, отражающие специфику разновидностей композиции в *произведениях.* Большая работа в этом направлении была проделана В. П. Бобровским. Он привлек внимание музыкантов к самому факту иерархичности системы функций, выделив ряд уровней более общих и более частных по отношению к типовым композиционным функциям. Была дана детальная разработка видовых понятий, опирающаяся на материал анализа европейской профессиональной музыки, довольно равномерно охватывающего тот историко-культурный диапазон, в рамках которого сложилась и развивалась культура музыкального произведения.

Детальное, более полное и точное определение композиции, ее логики, принципов и функций требует сопоставительного анализа этих понятий в их связях с понятием музыкального произведения, а также рассмотрения их в контексте представлений об иерархичности музыкального времени, о его специфической сюжетности и функциональной дифференцированности. Это и есть основная задача главы.

СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Несомненно, что композиция представляет собой один из аспектов строения музыкального произведения. Но ясно также, что строение музыкального произведения не исчерпывается его композицией, хотя с определенной стороны отражается в ней.

18

Чтобы разграничить эти два понятия и выявить характер их отношений, необходимо рассмотреть музыкальное произведение в его существенных проявлениях и в связях с контекстом, в котором оно рождается и живет.

Музыкальное произведение в его полноте, целостности и автономности, в его отчужденности от единичного восприятия и наблюдения можно назвать *объектом.* Но в любом единичном восприятии, в исследовании оно становится уже *предметом,* та есть объектом, увиденным в определенном ракурсе, зависящим: от установок, целей, потребностей воспринимающего или

исследователя. Оно может, например, стать предметом акустического анализа и тогда будет описываться как сложно организованная система звуков и звуковых параметров. Оно может быть рассмотрено как система звуковысотных комплексов и сопряжений или как сложно развертывающаяся совокупность разнотембровых оркестровых голосов и партий, может оцениваться как процесс ритмический или тематический. Поскольку таких точек зрения очень много, постольку один и тот же объект отражается в наблюдениях и исследованиях как множество различных предметов. Называя музыкальное произведение, например, композицией, мы видим не произведение вообще, а подчиненное художественным задачам временное целое, упорядоченное в согласии с принципами музыкальной компоновки.

Таким образом, звено «объект — предмет» предстает здесь в виде пары «произведение — композиция». Отсюда ясно, что строение произведения сложнее и полнее композиционной структуры. Для выявления композиции нужно увидеть произведение как предмет, организованный во времени. Для того же, чтобы охарактеризовать строение произведения во всех его проявлениях, необходимо было бы встать одновременно или последовательно на каждую из огромного множества точек зрения. Разумеется, исчерпывающее его познание практически недостижимо. К нему можно лишь приближаться как к абсолютной истине. Однако всякое более полное описание в сравнении с менее полным может выступать по отношению к последнему как описание объекта. Таковым может считаться и системная характеристика музыкального произведения с наиболее важных, выработанных самой практикой позиций.

Здесь возникает вопрос, нужна ли такая характеристика, коль скоро предметом исследования является не строение произведения в целом, а лишь композиция и ее логика. Положительный ответ на него вытекает из принятой нами трактовки связей между объектом и предметом: композиция рассматривается не как абстрагированная сторона произведения, то есть не исключительно только как временная структура, а как произведение в целом, лишь взятое в определенном ракурсе. А это значит, что в композиции мы надеемся увидеть едва ли не все свойства произведения, преломленные, однако, в композиционном аспекте.

Такой подход кажется нам единственно правильным, если иметь в виду задачу целостного музыкального исследования композиции. Заметим попутно, что он необходим и в описании всех других сторон произведения. Так, если бы перед нами стояла цель изучения гармонии музыкального произведения, то следовало бы все остальные проявления его организации рассмотреть сквозь призму гармонии. Нужно было бы анализировать, например, ритм как фактор гармонии, оркестровку как еще один важный ее фактор и т. д. Соотнесение представлений о произведении в целом и композиции тем более важно, что строение произведения как продукта европейской музыкальной культуры последних столетий, в сущности, является системой, важнейшие элементы которой объединены композицией, подчинены ей.

В последнее время **понятие произведения** начало привлекать к себе пристальное внимание ученых из самых различных областей искусствознания и эстетики, в том числе и в музыкознании. В советской науке появляется ряд работ, в которых специально рассматривается способ существования музыкального произведения и само понятие произведения. Таковы работы Н. П. Корыхаловой, В. П. Фомина, И. В. Малышева, а также некоторые работы, посвященные общему понятию произведения искусства [22, 64, 30, 33].

Множество концепций, связанных с феноменом произведения, возникло в зарубежной эстетике, социологии и философии. О нем пишут К. Дальхауз, Т. Адорно, Х. Эггебрехт, Т. Кнайф и многие другие авторы [см. об этом: 18]. Целая диссертация посвящена музыкальному произведению кельнским музыковедом Р. Каденбахом [76].

Интерес к феномену произведения не случаен. Ведь все европейское искусство, и в частности музыкальная культура, опирается на это понятие. Его можно считать фундаментальнейшим понятием искусствознания и эстетики. Скульптура, картина, соната, стихотворение, романс, кинофильм, дворец — все это произведения. Искусствознание оттачивало свои методы, строило системы представлений, опираясь именно на это понятие.

Вместе с тем ясно, что не всегда и не во всех культурах, не во всех сферах художественной деятельности людей, связанных с функционированием искусства, произведение есть нечто главное. Так, в народном танце есть деятельность, но нет произведения в том смысле, в каком этим словом можно назвать, например, хореографическую миниатюру. В старинной индийской

музыке были каноны, были исполнители, но не было произведений. В средневековых цехах музыкантов существовали зафиксированные правила создания музыки, исполнительские приемы, звукоряды, но не было зафиксированных произведений. В алеаторике есть некоторая музыкально-звуковая деятельность, но нет стабильной пьесы.

Коль скоро это так, то само понятие произведения следует считать понятием, подчиненным принципу историзма. И как таковое оно требует пристального анализа.

Для того чтобы в общих чертах охарактеризовать произведение как художественный объект, мы рассмотрим его в следующих аспектах: во-первых, в контексте музыкальной деятельности общения — в коммуникативной ситуации, во-вторых, с точки зрения материальной фиксации, и наконец, с позиции слушательского восприятия музыки, детерминированного историко-культурными *и* психологическими факторами.

Совершенно ясно, что и сущность, и строение музыкального произведения не могут быть поняты вне **художественной коммуникации,** в которой реально осуществляются процессы творчества, исполнения, восприятия и реализуется акт общения.

Рис. 1

В отображенной на рисунке системе центром является музыкальное произведение. Около него группируются наиболее важные элементы коммуникации — автор, исполнитель, слушатель. Художественное общение невозможно и без других элементов, создающих условия и среду общения, а также являющихся объектами отражения, воздействия и преобразования. К ним относятся инструмент, зал, музыкальный язык, культура в целом, мир, жизнь. Оно немыслимо без педагога и учебников, без художественного руководителя и антрепренера, без музыкаль-

ного редактора и типографии, без интерпретатора-критика и аналитической статьи, хотя все эти компоненты факультативны в том смысле, что они определяют лишь специфические дополнительные свойства музыкальной жизни и культуры.

Начнем анализ коммуникационной системы произведения с того, что усомнимся в правильности обозначения центрального элемента термином «произведение». Дело в том, что произведение как материально-идеальное образование оценивается, «видится» по-разному с позиций композитора, исполнителя, слушателя № 1, № 2 и т. д. Таким образом, материальная его ипостась единична, идеальная же — множественна. Это значит, что в схеме каким-то образом должно быть отражено и то, и другое.

Первая коррекция схемы может заключаться в замене «произведения» «текстом». Заметим попутно, что здесь и в дальнейшем слово «текст» используется не в семиотическом смысле, а лишь как короткое, удобное слово, эквивалентное выражениям «нотная запись», «звучание исполняемого произведения», «звуковое тело», «музыкально-звуковой предмет» и т. п. В данном случае введение этого термина устраняет противоречивость, центрального элемента схемы. Ведь именно текст — в нотной или звуковой его формах — является тем материальным инвариантом, который существует как нечто однозначное для композитора и исполнителя, как основа и предел для собственно слухового распознавания при восприятии.

Измененная таким образом схема музыкальной коммуникации уже не содержит выделенного в отдельную часть произведения. Теперь оно скрыто в коммуникации как некий растворившийся в ее элементах феномен.

Роль жанрово-коммуникативной ситуации двояка. С Одной стороны, этот жанровый контекст отпечатывается в самом звуковом тексте произведения, поскольку композитор ориентируется на характерную для избранного жанра ситуацию, стремясь, наилучшим образом приспособить к ней содержание и форму произведения. Так, заметное влияние оказывают на музыку особенности слушательской аудитории, ее состав, интересы, потребности. Самым непосредственным образом композитор учитывает возможности исполнителей: их амплуа, технику, характер голосов и инструментов, специфику ансамбля, количественный его состав, расстановку сил и т. д. Свои следы в тексте оставляет также пространственная среда коммуникации, причем не только ее функциональная структура, образуемая связями коммуникантов, но и физические, акустические характеристики.

С другой же стороны, жанровый контекст воздействует на музыкальное восприятие. Он является средой, в которой формируется особый коммуникационный климат, ощущаемый слушателями как внемузыкальный фон, оттеняющий музыкальные впечатления и неприметно оказывающий на них свое действие.

Иногда отношения между музыкой и компонентами жанровой ситуации становятся дополнительным предметом внимания. Достаточно в концертном зале появиться автору или человеку, которому посвящено исполняемое произведение, как слушатель вовлекается в особые переживания, так или иначе влияющие на восприятие музыки. Существенно отличается в этом плане от обычного концертного фона атмосфера конкурсного концерта или юбилейного, торжественного музыкального вечера.

Здесь нет особой необходимости подвергать детальному анализу конкретные случаи или жанровые типы музыкальной коммуникации, как и характер отдельных многочисленных связей, влияний, взаимодействий, возникающих между основными и побочными ее компонентами, к числу которых можно отнести сферы редактирования и издания, антрепризы и рекламы, критической оценки и научного исследования, радио и звукозаписи. Это могло бы составить предмет особого изыскания. Ограничимся лишь ссылкой на яркое высказывание Б. В. Асафьева: «Категории форм и виды становления музыки обусловлены еще целым рядом факторов, на которые до сих пор было мало обращено внимания. Это — установка на „пространство" и на среду слушателей. Совершенно очевидно, что музыка, наполняя звуками то или иное пространство, воздействует не только силой звучания и пронзительностью тембров, но и соответствующими размерами и интенсивностью становления. Пока музицирование не перешло в большие концертные помещения — симфония типа бетховенской была бы немыслима». И далее: «Напротив, эпоха создавания и потом распространения в Европе песен Шуберта — это стягивание музыки в тесные пространства, в формы песенной лирики, рассчитанной на небольшой дружеский кружок и на душевное сосредоточение. Не потому песни Шуберта распространялись медленно, что венцы были слишком легкомысленны, а потому, что привычные тогдашней Вене формы музицирования

(аристократический салон, театр, концертный зал, сад, площадь) не соответствовали скромным масштабам интимной лирики» [6, с. 186 — 188].

В этом высказывании для нас важно не только то, что ученый выделяет как раз те два типа композиции — симфонический и камерный, которые в данном исследовании избраны для анализа, но и то, что характеристика касается как самих музыкальных «форм и видов становления», так и атмосферы «душевного сосредоточения», то есть обеих существенных сторон жанрового контекста, получающих отражение в музыке и в ее восприятии. Обе стороны — одна в виде материального слоя, а другая как идеальная образно-смысловая и эмоциональная окрашенность звучания, возникающая в восприятии в результате соотнесения музыки с ситуацией исполнения, — представляют собой сфокусированные на музыкальном звучании качества коммуникативного контекста и как таковые являются элементами структуры самого произведения. Иначе говоря, уже коммуника-

тивный аспект дает возможность определить произведение как. объект, не сводимый к тексту или звуковому процессу, а представляющий собой сложное материально-идеальное образование, запечатлевающее в своем строении структуру и особенности жанрового контекста.

Вторая коррекция схемы требует введения временного измерения, в котором отображалась бы история жизни произведения. Можно вообразить с этой целью некую летопись, страницы которой повествуют о его истории. Существенным моментом жизни произведения является множественность форм его записи, понимаемой в широком смысле. Поэтому, не оставляя проблемы коммуникативного контекста, мы можем обратить внимание и на проблему **материальной фиксации** музыки (второй аспект нашего анализа).

Первые страницы запечатлели бы предысторию. Например, Для романса Рахманинова «Не пой, красавица, при мне» на этих страницах должна быть отражена русская действительность, какой она была до создания произведения. В ней уже существовали условия, необходимые для появления романса. Это — сложившийся до Рахманинова мир русской культуры и сознания, в котором большую сферу занимали интересы к национальному русскому, а с другой стороны — к ориентальному, к Индии, Испании, Кавказу. Кавказ, его отражение в русском сознании уже были закреплены в творчестве Пушкина, Лермонтова, Толстого и других писателей, художников, ученых. Уже развивалась стихия русского романса, крепли его традиции, усвоенные потом Рахманиновым. Существовала русская поэзия, пушкинское творчество с его лексикой, ритмом и интонацией. Формировалась музыкальная практика отображения Востока: колористичность, органные пункты, инструментальная изобразительность, связанная с ударными и духовыми восточными инструментами, интонационно острые увеличенные секунды и уменьшенные терции, орнаментирование мелодии, имитирующее специфическую манеру интонационного колорирования. Вырабатывалась сама рахманиновская манера, в частности фортепианная техника аккомпанемента. Существовали и многие другие предпосылки. Все эти сферы, сочетаясь, проникая одна в другую, образовали поле вполне определенных возможностей для создания именно такого романса, какой был создан, хотя талант-композитора проявился в нем как дар творческий, как нахождение нового, неизвестного ранее.

К этой первой стадии примыкает новая, важная в жизни произведения стадия — замысел композитора. Образ будущего сочинения играет большую роль в процессе композиции. Именно он и является первой формой существования произведения. В процессе сочинения этот образ испытывает на себе воздействие многократных инструментальных и вокальных проб, приспосабливается к возможностям инструмента, голоса, к нормам языка, памяти, письменной фиксации. Можно предполагать, что

мысленно представляемое композитором сочинение в чем-то богаче записи и реального звучания, но в чем-то беднее. Композитор часто бывает недоволен тем, что получилось в реальном звуковом воплощении, но, с другой стороны, нередко бывает поражен полнотой и действенностью реального звучания.

Нотная запись произведения в оригинале — следующая фаза жизни. Существенны здесь закономерности и способы нотации. Для исполнителя важно, в частности, представлять, насколько адекватно отражается в нотах произведение, слышимое внутренним слухом композитора. Существенно, что в целом способы записи влияли исторически на закономерности музыки — например, позволяли отделывать фактуру, созерцать форму в целом на довольно больших «пространствах». Более того, иногда развивались такие особенности формы, которые не соответ-

ствовали реальным возможностям слушательского восприятия. Ведь слушатель, в отличие от композитора и исполнителя, не может в познании строения произведения и его композиции опираться на нотный текст. Композитор же, напротив, имеет возможность сопоставлять моменты музыки, удаленные во времени, выделять и отрабатывать детали, которые оказываются почти неуловимыми непосредственно на слух. Множество явлений такого несоответствия содержит, в частности, история развития контрапунктической техники. В итоге создавались новые требования и к композитору, и к слушателю — требования «направленности музыки на слушателя» и требования культуры слуха.

Вместе с нотной записью в момент создания произведения реализуются и другие формы записи. Это отражение в общественном сознании особенностей авторского исполнения произведения. Они записываются в памяти первых слушателей, музыкантов, современников автора. Затем появляются печатные издания, включается в деятельность редактор, вмешивающийся в форму записи, иногда вкрадываются опечатки, порождающие традицию и споры интерпретаторов и исследователей. Все это тоже имеет некоторое отношение к жизни музыкального произведения.

Следующая форма бытия — произведение, выученное исполнителем и хранимое им в памяти. Оно зафиксировано здесь в виде целой серии мыслительных программ: в виде алгоритма моторных действий, в виде схемы переживаний, осознаваемой сюжетной канвы и т. п.

Центральная форма — актуальное бытие произведения, то есть процесс исполнения его для слушателей, на конкретном инструменте в определенном зале. Здесь все соответствует приведенному выше рисунку, все влияет на звуковую форму произведения.

Но вот исполнение завершается — произведение «переходит» в сознание слушателя, остается в его памяти. Он «уносит его в своем сердце», продолжает «созерцать» его, время от времени возвращается к нему. Характер услышанного произведения за-

висит от множества индивидуальных факторов. Когда, обмениваясь впечатлениями, один из слушателей говорит другому, что он в первый раз услышал романс Рахманинова, а второй отвечает ему, что слышал его не однажды, то ясно, что речь идет об одном и том же произведении, но то, что -принято сознанием первого, сильно отличается от того, что получили слух и сознание второго.

Через некоторое время слушатель делится своими впечатлениями со знакомыми. В его словах, жестах, интонациях отражается воспринятое им произведение. Этот бледный след, рассказ о произведении — новая неспецифическая форма бытия некоторой художественной сущности. Но и этим цепочка не кончается. Слушая восторженного рассказчика, его приятель — человек с живым воображением — создает себе некоторое весьма смутное представление о произведении по его описанию.

Таковы важнейшие формы бытия музыкального произведения. Их перечисление можно было бы пополнить рассмотрением звукозаписи, аналитического описания. Но в рамках данного раздела оно достаточно для кратких выводов и для характеристики произведения с точки зрения его материальной, фиксации.

Во-первых, музыкальное произведение всегда существует в двух формах: или в процессе становления, в процессе записи, или в виде законченной записи. Причем запись (как и текст) понимается в широком смысле. Это и ноты, и запись на магнитной ленте, и запись в памяти. Если впечатление стерлось, если нет нот, грампластинки и нет литературных описаний — произведение перестает существовать. Значит, формы бытия произведения всегда связаны с материальной субстанцией, будь то клетки мозга, типографская краска на бумаге, резьба по дереву в «Дубовом кабинете» Петра Первого в Петродворце или чугунная решетка у подножия памятника П. И. Чайковскому перед Большим залом Московской консерватории.

Законченная запись, какой бы она ни была, соответствует архитектоническому вневременному представлению произведения, хотя и не исключает временных элементов. Запись специфична для произведения как формы существования музыки, ибо только благодаря записи становится возможной автономная жизнь художественного продукта, его отделенность от места и времени возникновения, его трактовка, воспроизведение, анализ, его соотнесение с автором и исполнителем. Кстати, слово «произведение» хорошо передает смысл автономности, поскольку художественный объект только тогда «произведен», когда его материальный контакт с творцом закончен.

Процесс же записи, а таковым является и восприятие-запоминание, представляет собой реализацию деятельностной временной природы музыки, хотя также не исключает противоположных себе вневременных представлений. В импровизации, в игре по нотам, в слушании музыки запись идет как бы попутно, как

неизбежное и непроизвольное запоминание, как опора для достижения логичности и целостности композиции, исполнения восприятия. Главной же является сама музыкальная деятельность, развертывающаяся во времени. Даже если запись становится специальной задачей, например при изготовлении грампластинки, при фиксации сочинения в нотах, то и в этих случаях она в конечном счете оказывается служебной, нацеленной на будущее воспроизведение, на творческую деятельность исполнителя и слушателя, на переживание музыки.

И все же если запись или запоминание исключить из музыкальной деятельности, то ее материально-идеальное содержание, ее результат, продукт как таковой исчезнет вместе с ней и потому не может получить статуса произведения. И наоборот — если в деятельности есть направленность на запоминание, на сохранение, то она оценивается как развертывающееся произведение. Актуальное бытие художественной деятельности только тогда становится бытием произведения, когда оно включено как главная фаза в цепочку других форм бытия, что предполагает долготу жизни, сохранность произведения для людей в историческом времени. Это первое заключение о свойствах произведения.

Во-вторых, у разных слушателей произведение запечатлевается по-разному. Та часть его строения, которая совпадает у всех, — это инвариант произведения. Каждая же конкретная полная реализация в исполнении и восприятии — вариант. Глубина, степень совпадения регламентируются традициями данной культуры.

Культ письменности в европейской музыке приводит к тому, что наиболее однозначным требованием к исполнителю и слушателю является требование точного совпадения его варианта с записанной в нотах схемой произведения. Инвариант в известном смысле оказывается адекватным нотной записи. Однако и дополняющие инвариантную схему детали в конкретном исполнении и восприятии не полностью произвольны. Они входят в тюле возможных реализаций, границы которого в конечном счете диктуются текстом, а также коммуникативной ситуацией, социальной средой и исторической перспективой, а вместе с тем — содержанием и характером жизненного опыта, в целом также детерминированного социальным, культурным содержанием жизни человека.

Этот краткий анализ дает нам возможность, вернувшись к коммуникационной структуре музыкального произведения, ввести еще одно усовершенствование, касающееся центрального звена. Заменив термин «произведение» термином «текст», мы выделили в схеме материальное звено, фиксирующее результат работы композитора, влияние всех остальных звеньев системы. Теперь, после рассмотрения коммуникационных связей и влияний, возникающих в процессе исполнения-восприятия, а также *та* других стадиях бытия произведения, мы можем вернуть это-

му центральному элементу название музыкального произведения, если будем рассматривать его как особое устройство, собирающее в себе все существенные для художественного бытия значения и смыслы из окружающего его жанрово-ситуационного и социально-исторического контекста. Тогда произведением можно назвать весь мир, воспринятый, увиденный, услышанный в музыкальном звучании («тексте»), преломленный для каждого воспринимающего в призме текста. Он становится «художественным миром» произведения, существующим как некоторая автономная данность в своем пространстве и времени. Он подчиняется законам своей музыкальной конституции, но вместе с тем отражает в себе практически все компоненты и стороны реального мира, в котором развертывался процесс творчества, исполнения и восприятия. Иначе говоря, музыкальное произведение — это материально зафиксированный идеальный художественный объект, созданный композитором на базе существующих в культуре возможностей и средств, обладающий способностью сохранять свою инвариантную структуру, а вместе с тем — благодаря исполнителям, слушателям и конкретным условиям — приспосабливаться к ситуации и исторически развиваться.

Звуковая форма музыкального произведения связана так или иначе со всеми существенными элементами и спутниками порождающей ее музыкальной деятельности. Представлениям о контексте, тексте и подтексте в какой-то мере соответствуют три разных вида связи звукового материала с реальностью, которые можно было бы определить словами «отражение» (в узком смысле), «воплощение» и «проекция».

Действительно, звуковой процесс, развертывающийся во время музыкального исполнения, может выступать, во-первых, в функции особого зеркала по отношению к коммуникативной ситуации. Так, характер музыки для слушателя в какой-то степени меняется в зависимости, например, от того, каково освещение на сцене, какая публика наполняет концертный зал, присутствуют ли среди слушателей близкие, знакомые люди и т. п. Причем изменение ситуации воспринимается не только само по себе,, но и через музыку, создавая иллюзию возникающего в ней некоего нового качества, хотя фактически звучание остается тем же, если не считать прямых физических влияний акустики помещения.

Во-вторых, художественно воссоздаваемая реальность отпечатывается в самом тексте. Звуковой процесс выступает по отношению к ней как субстанция, материализующая различные ее компоненты. Так, если в замысел композитора входила передача эмоциональной динамики и он воспользовался для этой цели музыкальными средствами кульминационной волны — нарастанием и спадом громкости, изменением плотности фактуры, мелодическим и гармоническим развитием, — то между динамикой эмоции и звучанием возникает непосредственная связь, выраженная материально. Таким же образом оно реагирует и на

28

художественные намерения исполнителя. В самих звуках, в их интонационной, тембровой, динамической и ритмической организации так или иначе запечатлевается его интерпретация.

Именно второй (наиболее важный) вид связи, при котором музыкальное звучание выступает как своего рода пластическая субстанция, фиксирующая в своих формах следы художественной деятельности, и может считаться собственно воплощением содержания.

Но дело не ограничивается этими двумя типами связи. Звуковой материал оказывается, кроме всего прочего, еще и своего рода экраном, на который проецируются образы, смыслы, свойства, возникающие уже не в результате непосредственных воздействий самого звучания или его окружения, а в результате апперцепции, опирающейся на память, на хранимые ею прошлые встречи с искусством и жизнью, на навыки и знания, приобретенные раньше. В момент восприятия музыки эти следы оживают, приобретают характер реально существующего, и так же, как элементы жанрового контекста, приписываются самому звучанию, переносятся на него. Так к контексту и тексту присоединяется еще и апперцепционный подтекст. Он как бы проецируется на звуковое полотно и вторично, иллюзорно «воспринимается».

Таким образом, музыкальное звучание оказывается и зеркалом, и пластическим материалом, и экраном. Непосредственное восприятие может даже не дифференцировать контекстные, текстовые и апперцепционные компоненты, так как оно направлено на постижение смысла в целом, как бы он ни был выражен и сформирован. Зато исследователь, пользуясь методикой целостного анализа и предваряя в соответствии с ней изучение нотной записи слушанием музыки, должен отдавать себе отчет в том, чем обусловлены его музыкальные впечатления, что идет от звучащего материала, а что определяется жанровой средой, традициями, психологией.

С *позиций музыкального восприятия* — а это уже третий аспект в анализе строения произведения — исследователь может выделить структуры, обусловленные культурно-историческими, перцептивными, личностными, а также другими, собственно психологическими факторами.

Исключительно сложные и глубокие структуры, охватывающие и материальные и идеальные компоненты строения произведения, высвечиваются мерцающей в нем историей музыки. В таком ракурсе произведение оказывается своего рода напластованием различных исторических слоев, объединением компонентов, «прочтение» которых опирается на знание разных принадлежащих истории и культуре языков жизни и музыки. Исторические связи схватываются мгновенно, но требуют от слушателя знания музыки и истории, предполагают наличие широкого жизненного опыта, высокой общей и музыкальной культуры, развитых навыков слушания музыки.

29

Рассмотрим с этой точки зрения рахманиновскую фортепианную прелюдию ре минор — ор. 23 № 3. Это одна из наиболее глубоких по содержанию и ярких по воплощению прелюдий С. В. Рахманинова. Она оказывает сильное эмоциональное воздействие на широкий круг слушателей, обладающих разным по объему музыкальным опытом. В ней сочетаются

средства выразительности, действующие одновременно на самые различные «этажи» и сферы восприятия, начиная от чисто фонических средств, красочных смен регистров, упругого настороженного ритма и увлекающей динамики развития и кончая тончайшими ладогармоническими и интонационно-тематическими процессами.

Какие же данные историко-культурной апперцепции необходимы слушателю для того, чтобы приблизиться к адекватному восприятию пьесы? К важнейшим из них, на наш взгляд, относятся представления о целом ряде жанров и жанровых средств,
в той или иной степени получивших отражение в музыке прелюдии.

Это, во-первых, *хоральное* начало. Оно есть в первой фразе прелюдии, хотя и действует из глубины, будучи замаскировано для слуха упругим менуэтным ритмом.

1

Признаками хоральности являются здесь ритмический параллелизм всех голосов, образующих аккордовую дублировку мелодии, и плавность их движения, поступенность. Некоторое значение имеет также повторение тона в конце фразы, подчеркивающее аккордово-хоральный склад. Этому же способствует простота гармоний — трезвучия, за исключением начального аккорда. В дальнейшем хоральность, удивительно сочетающаяся с поразившим Б. В. Асафьева в авторском исполнении бетховенским динамизмом [1], усиливается. В репризе усилению оттенка хоральности способствует уже то, что «аккордовая тема» изложена пространнее, расширена благодаря секвенцированию. Кроме того, важно, что в гармонизации используется диатони-

[1] Асафьев писал об этом: «Помню из суммы первых впечатлений от явления Рахманинова: рыцарственно-строгий и суровый облик на эстраде, внутренняя волевая сосредоточенность, сказывавшаяся во всем том, что можно назвать благородством артиста в его соприкосновении с искусством — без тени панибратства. Как сейчас слышу поразивший меня ритм „менуэтного ре-минорного прелюда" и особенно рахманиновское интонирование именно сферы „d-moll'ности"; чудилось здесь и нечто бетховенское» [4, с. 290].

ческая последовательность типа «золотой секвенции», вообще часто ассоциируемая с хорально-полифоническим складом.

В коде последнее «упоминание» о теме перед заключительным интонационным росчерком еще более хорально уже потому, что выделяется по контрасту с предшествующим быстрым движением. Кроме того, хоральное противоположение подготовлено предыдущим полифоническим развитием в начале коды — последовательность, типичная для полифонических пьес, в подавляющем большинстве случаев, например у И. С. Баха, завершающихся аккордовым хоральным кадансом.

Итак, в памяти слушателя должен быть достаточный запас музыкальных ассоциаций, связанных с хоральностью, с произведениями хорального склада. Если в музыкальной «лексике» слушателя нет этого «слова», то глубина проникновения в смысл и характер музыки прелюдии будет значительно меньшей, чем это нужно для адекватного восприятия.

Другим таким «словом» в прелюдии является *«инфернальное»* начало, которое явно слышится, например, в звенящих аккордах стаккато, нанизываемых на педальное *ре* в коде, а также в гаммообразных взлетах контрапунктического подголоска в начале коды, отдаленно напоминающих жуткий пассаж струнных и деревянных инструментов, как бы сметающий фразу «Со святыми упокой» в первой части Шестой симфонии П. И. Чайковского. В прелюдии оттенок зловещей потусторонности фигуры тридцатьвторых приобретают, быть

может, лишь в коде благодаря пианиссимо и общему высокому регистру, но тревожное и активное начало есть уже в первых появлениях тират, которые можно считать важнейшим элементом начальной темы (см. пример № 1), а также в кульминационных тактах, где инфернальная скерцозность торжествует.

Слушатель должен иметь в запасе и эти ассоциации. Они связывают прелюдию и с общим жизненным опытом, и с музыкальными впечатлениями прошлого.

Точно так же музыкального, а не только общего жизненного опыта требует рахманиновская *колокольность.* Слушатель, незнакомый с музыкой Рахманинова, с его стилем, может, конечно, и не заметить особой гулкости басовых нот в пятом такте un poco piu mosso или в первом и последнем тактах коды. Упоминавшиеся уже аккорды стаккато в середине коды тоже, безусловно, связаны с образами звонов. Зато для музыканта, для слушателя, хранящего в памяти рахманиновские колокола — из разных его пьес, — эти элементы прелюдии окрасятся в особые эмоциональные тона, приобретут дополнительный образно-смысловой оттенок.

Мы лишь упомянем *танцевальный* ритм, как еще один жанровый компонент прелюдии, проявляющийся в строгой менуэтной поступи и в сдержанности полонезных кадансов. Подробнее же остановимся на элементах вокального *ламенто.* Частичное его осознание или интуитивное постижение нуждается лишь в общей

31

жизненной апперцепции, в умении слышать жалобные интонации, затененные динамичностью развития, а осознание полное требует непременного наличия в опыте интонационных музыкальных эталонов, соотнесение с которыми сразу направляет восприятие по пути адекватного постижения композиторского замысла.

Речь идет о скорбных песенных интонациях, которыми пронизана вся ткань прелюдии, но которые в наибольшей мере выявляются в начале средней части в одном из средних голосов.

2

Для большинства слушателей нашего времени — второй половины XX века — музыкальная семантика мелодических интонаций такого типа ограничивается лишь общими значениями скорбности, жалобности, значениями имитации стонов, вздохов, рыданий. Приведем еще несколько примеров из прелюдии.

Более подробный анализ показал бы, что почти все элементы тематизма прелюдии связаны с этой интонационной формулой мелодического спада.

3

Безусловно, в опыте большинства слушателей зафиксировано множество образцов применения интонаций стона, вздоха русскими классиками, особенно интонации, образуемой в миноре VI и V или III и II ступенями. Это стоны из «Бориса Годунова» Мусоргского. Это множество случаев использования ее в музыке Чайковского, среди которых и сквозная лейтинтонация цикла романсов на слова Ратгауза, и начальная интонация темы главной партии из Шестой симфонии.

Однако восприятие углубится еще больше, если слушатель сумеет развернуть связанную с интонацией стона цепочку ассоциаций до самого конца. Что это за цепочка?

В первую очередь обратим внимание на родство интонационного комплекса темы прелюдии и ее различных вариантов, приведенных в примерах № 2 — 3, с темой, лежащей в основе глубоко трагической по концепции Второй симфонии Рахманинова.

4

1) 1-6 такты вступления

2) Мелодия темы главной партии (начало)

3) Одна из интонационных трансформаций главной темы в финале Второй симфонии (цифра 59 тт. 13 — 19)

С нее начинается вступление к первой части (контрабасы и виолончели, затем скрипки). Она же в преобразованном виде становится темой главной партии в первой части, используется в третьей части и в финале, приобретая разный облик. По своему символическому значению, роковой неотступности, иногда траурно-печальному, иногда зловещему характеру она напоминает темы рока, скорби, смерти.

33

Даже не зная подлинных истоков тематизма прелюдии и симфонии, можно настаивать на подобном истолковании ее смысла, если вспомнить — а здесь опять требуется достаточно богатый музыкальный опыт — романс Рахманинова «На смерть чижика». Начальная интонация его в партии фортепиано — та же, что лежит и в основе Второй симфонии и прелюдии ре минор.

Эта интонация получает в романсе сквозное развитие. Сочетание ее с совершенно определенным по содержанию текстом типа «нении» — погребальной песни — не оставляет сомнений в том, что и в других случаях Рахманинов так или иначе учитывал ее семантику. Но слушателю, знающему «в подлиннике» русские плачи-причитания, даже нет нужды проделывать этот сложный путь для выявления интонационных истоков темы прелюдии и ее семантики.

Мгновенно возникшая музыкальная ассоциация — простое узнавание мелодии — направляет восприятие по пути адекватного осмысления композиторского замысла и прелюдии, и романса, и симфонии. И тогда особую убедительность и органическую целостность приобретает в прелюдии сочетание перечисленных выше семантических жанровых элементов — хоральности, инфернальной скерцозности, колокольных звучании, менуэтности. Приведем один из вариантов плача-причитания в сопоставлении с темами из прелюдии, симфонии и романса. Это причитание «Плач по мужу» было записано в селе Липовка Тамбовской области от А. Ереминой. Тональность — приблизительно ре минор, то есть та же, что и в романсе и прелюдии Рахманинова, хотя на протяжении пения немного повышается. (Запись произведена участниками студенческой фольклорной экспедиции Московской консерватории в 1971 г. под руководством И. Свиридовой. Автор благодарит руководителей фольклорного кабинета консерватории за предоставленную ему возможность расшифровать начало звукозаписи плача.)

С. В. Рахманинов в данном случае продолжил традицию, начало которой положил М. И. Глинка романсом Антониды «Не о том скорблю, подруженьки», также основанном на претворении интонаций плачей. Несомненно, что современники Рахманинова обладали прямым знанием мелодии плача — она входила в «интонационный словарь» эпохи. В наше же время она уже находится на пути к царству «слов-архаизмов». И потому часто лишь тонкая нить опосредованных ассоциаций, уставовление сходства тем разных сочинений Рахманинова и опора на отражение интонаций причитания, стона в русской музыке могут помочь восприятию проникнуть в образный мир прелюдии. Такая замена непосредственных связей более опосредованными является, по-видимому, закономерной для жизни каждого произведения.

Таковы лишь некоторые исторические, жанровые компоненты, входящие в структуру рахманиновского произведения. Ими, конечно, не исчерпывается все множество историко-культурных слоев. Можно было бы назвать еще целый ряд таких компонентов, например отмеченные Асафьевым ассоциации с бетховенским стилем, с семантикой ре минора или несколько более широкую в смысловом отношении сферу жанра прелюдии и, напротив, достаточно узкие и конкретные ассоциации с прелюдиями самого Рахманинова, такими, как до-диез-минорная и соль-минорная. Однако и названного достаточно, чтобы убедиться в том, какова глубина исторической ретроспекции, охватывающей жанрово-ассоциативный комплекс прелюдии. Отраженные в ней жанры и стили, каждый со своей судьбой, образуют как бы исторические ответвления в структуре прелюдии, без которых содержание пьесы предстает обедненно. Разумеется, эти жанры, стили, конкретные интонации обладают в культуре своей автономией. Но как только мы входим в художественную сферу рас-

сматриваемой прелюдии, так сразу весь мир музыки и культуры для нас преображается и централизуется. Эти элементы становятся ее спутниками и ведут себя уже как элементы нового целого, как планеты единой системы, не всегда обнаруживаемые глазом, но образующие сложное и единое гравитационное поле.

В ткани самой прелюдии элементы менуэтности, например, являются лишь послами дальней страны менуэта. Но здесь-то и действует принцип обобщения через жанр. Между ними и историей менуэта открывается канал связи, по которому в прелюдию вовлекаются разнообразные оттенки смыслов этого танца, и одним из них является, в частности, смысл,

родившийся в «песнях и плясках смерти» — тот, который в несколько иной трактовке использован и в романсе С. И. Танеева «Менуэт».

Становясь элементами структуры произведения, жанровые сферы по своему семантическому вкладу в смысловое целое как бы взаимоопределяются. При этом ненужные значения отсекаются, а необходимые усиливаются. В колокольности, например, подчеркивается траурность, а также русский тон.

Сильное изменение претерпевает по характеру и ключевая интонация, связанная с причитаниями. В романсе «На смерть чижика», во Второй симфонии, в ре-минорной прелюдии мелодическая фигура плача дана отнюдь не как прямое жанровое изображение ситуации оплакивания. Она становится новой мелодией, с иной образной и эмоциональной окраской. Не случайно даже в наиболее интонационно «обнаженном» варианте — в романсе, где к тому же сам текст подсказывает возможность слышания фортепианного подголоска как мелодии причитания, — даже здесь исследователи характеризуют музыку без всяких упоминаний о жанровых национальных истоках.

Народная мелодия, утрачивая первичную смысловую конкретность, приобретает более общий смысл благодаря включению в комплекс художественных средств, выработанных в классической и романтической музыке, а вместе с тем придает этому комплексу характерно русский оттенок и сообщает ему удивительную силу воздействия. Этот особый тип использования народного материала можно определить как тип, основанный на глубокой субъективно-лирической, экспрессивной трансформации фольклорного материала, на таком его подчинении всем системам музыкальной организации, сложившимся в профессиональном композиторском творчестве, при котором его узнаваемость заметно снижается и он, продолжая нести в себе некоторые смысловые оттенки — в данном случае скорбного причитания, оказывается в большей мере темой-символом.

В воплощении образов рока, смерти, фатума Рахманинов опирался на уже сложившиеся традиции и средства. К ним в первую очередь следует отнести особые типы синтеза жанровых элементов, выработанных в скерцо — особенно трагических и лирико-драматических, — а также в рамках «песен и плясок смерти». Примером такого синтеза и служит рассмотренная

здесь прелюдия. В ее анализе нам хотелось обратить внимание музыкантов на поиски специфически русских интонационных элементов, с помощью которых композитор достигал удивительно яркого национально-характерного выражения идеи трагического, и на органический сплав их со средствами, найденными в классической музыке в целом. Тем самым анализ на конкретном примере подтверждает мысль о значимости историко-культурного подтекста. Были рассмотрены самые различные, но семантически родственные сферы историко-географического пространства музыкальной культуры, каждая из которых благодаря своей жанрово-стилевой «агентуре», действующей в тексте прелюдии, оказывается компонентом структуры этого произведения.

Не менее важны и элементы семантически контрастные. Так, полная, адекватная русской музыкальной культуре оценка рахманиновской прелюдии требует включения в ее структуру также и связей с образными антитезами творчества Рахманинова, охватывающими действительность, мир, человеческую жизнь во всей полноте ее проявлений. Одной из таких антитез было для композитора противопоставление света и тьмы, жизни и смерти, жизнерадостного, полнокровного, восторженно-ликующего начала, упоения жизнью — и трагического, фатального, драматически-скорбного начала, мыслей о роковой предопределенности, неизбежности смерти, эмоций, связанных с их преодолением.

Сама эта антитеза уже многократно становилась предметом внимания и анализа в советском музыкознании. Справедливо указывалось на историко-социальную обусловленность трагических образов в музыке Рахманинова, на их связь с противоречивыми настроениями, характерными для русской художественной интеллигенции в предреволюционную эпоху [4, с. 300 — 301; 20, с. 356 — 358]. Автору данной книги ближе всего позиция А. И. Кандинского, высказанная им в связи с анализом «Колоколов» Рахманинова [19, с. 88 — 91]. Трагическое в музыке Рахманинова — это не проявление противоречий его творчества и мироощущения, а одна из сторон его мировоззрения в целом, далекая от пессимизма и упадочнических настроений. Это грань полной картины мира, и как таковая она не может быть оценена вне

связи со всеми другими сторонами глубоко человечного, эмоционального, жизненно полнокровного творчества русского композитора.
И ее — эту антитезу — необходимо учесть в анализе ре-минорной прелюдии как один из существенных компонентов содержательной структуры произведения.
Итак, строение произведения, рассмотренное в коммуникативном, собственно музыкально-звуковом и связанном с восприятием историко-культурном аспектах, обнаруживает исключительно сложный состав, включающий материальные и идеальные компоненты, отнюдь не ограниченные текстом и в ряде случаев далеко выходящие за его пространственные и времен-
37
ные границы. Можно предполагать, что такое определение строения произведения окажется несколько необычным с точки зрения здравого смысла, которому свойственно ограничивать феномен произведения физико-акустическими рамками заполненного музыкальными звуками времени. И тем не менее тот же здравый смысл, стоит только сделать два-три шага дальше, подскажет более правильное решение.
Во-первых, совершенно очевидна неправомерность сведения музыки к акустическому феномену. Как книга охватывает в своем строении не только графемы-буквы, но и целый ряд других, выходящих за пределы ее переплета компонентов, абсолютно необходимых для ее функционирования как книги (знание языка и предмета, а если она написана на неизвестном нам языке, да еще с цитатами на нескольких других, тоже незнакомых языках, то эти компоненты даже материализуются в виде словарей, вместе с которыми книга и является книгой), так и музыкальное произведение охватывает в своем строении не только звуки, но и все то множество «языков», которые позволяют услышать в звуковых комбинациях гармонию, ритм, мелодию, тематическое развитие и т. д.
Во-вторых, материальное воплощение в звуках не является ни однозначным, ибо связано с различием исполнений, ни единственным как форма бытия произведения. Действительно, в цепочке, которую образуют замысел композитора, оригинальная нотная запись, изданные ноты, произведение, выученное музыкантом и хранимое в памяти, произведение, звучащее в концерте, образ произведения в сознании слушателя, рассказ о произведении, представление о произведении по его описанию — даже в этой вовсе не столь уж детализированной цепочке форм бытия мы видим не только поразительные метаморфозы произведения, но и динамическую систему связей и переходов, охватывающих самые различные компоненты музыкальной коммуникации.
И наконец, произведение воспринимается как нечто органичное, индивидуальное, живое, то есть рождающееся, действующее и меняющееся в историческом времени. А это также означает, что свойства его не ограничиваются звуковыми параметрами. Подобно тому как, знакомясь с человеком, мы интересуемся его делами, его родиной, происхождением и друзьями, и чем полнее постигается мир его жизни, тем глубже познается человек, — подобно этому и художественное произведение тем полнее открывается как живое создание, чем больше жанровых, стилевых, жизненно-бытовых и эстетических владений, принадлежащих ему в истории, обнаруживается для нас на карте его судьбы. И все эти владения в той мере входят в строение самого произведения, в какой они освещены его индивидуальностью. Хранимый в памяти музыканта или слушателя музыкальный опыт и материал культуры, жизни и истории подчас огромен. Но каждое произведение высвечивает в этом массиве свою
38
индивидуальную карту, обеспечивающую наряду с другими факторами его неповторимость и своеобразие.
Продолжая описание произведения в аспекте слушательского восприятия, мы должны будем расширить аналогию с индивидуальной картой судьбы произведения в сознании слушателя — одну из возможных и естественно напрашивающихся при попытке определить суть исторической апперцепции. Поскольку фактически восприятие слушателя вместе с историко-стилевыми ассоциациями охватывает также и непосредственные данные слуховой перцепции, и ситуационный контекст, и многое другое, постольку в целом слушательский образ произведения можно уподобить скорее своеобразному атласу, то есть комплексу соответствующих одному объекту, но самых различных по характеру карт, среди которых историческая проекция оказывается лишь одной в ряду других не менее важных и чудесным

образом просвечивающих друг через друга отражений, запечатлений и проекций. Эта реально вспыхивающая в сознании слушателя многомерная, многослойная, самая полная и живая карта произведения одна среди всех других форм фиксации только и способна собрать воедино элементы художественного целого, разбросанные в огромном музыкальном универсуме культуры, истории и жизни. Действительно, лишь в микрокосмосе музыкального восприятия все они складываются в одну сложно построенную запись, соединяющую звуковой слой со слоями толкующими, дополняющими, расшифровывающими, постоянными и меняющимися, строго детерминированными и произвольными, и тем самым снимающую объективно-материальную разбросанность тех фактов, которые мы отнесли к сферам контекста, текста и подтекста.

На вопрос, оценивает ли сам слушатель образ произведения как некую карту, конечно, надо ответить отрицательно. Рассматриваемая нами аналогия отвечает скорее позиции исследователя и возникает не с точки зрения самого восприятия, а с точки зрения психологии восприятия. Заметим также, что и предыдущие аспекты описания были исследовательскими.

А теперь еще одно уточнение. В слушательском атласе, в отличие от обычного, картографические проекции генетически разнородны. Если одни из них подобны оптическому изображению самого предмета в камере-обскуре — в данном случае звукового тела, то другие напоминают скорее рассеянные пятна и блики и вызваны сиянием жанрово-ситуационного окружения, а третьи являются кадрами уже отснятой пленки прошлого опыта слушателя. Какие из них оказываются самыми важными и в какой последовательности расположены в многослойном целом, зависит и от типа музыки и от характера восприятия.

Сравним эту форму записи с нотно-звуковым текстом. Прежде всего ясно, что они хорошо дополняют друг друга. В нотной записи в гораздо более явной форме выражена материальная сторона произведения, в слушательском восприятии — идеаль-

ная. В первой господствует форма, во второй — содержание. Нотно-звуковая запись легко поддается анализу, но ограничивает возможности исследователя внешней музыкально-звуковой стороной. Психическое запечатление, напротив, собирает все в единое целое, но зато как запись фактически недоступно для прямого наблюдения. Ни нейрофизиологи, ни психологи не научились еще читать книгу сознания, и неизвестно, как подступиться к живой целостной записи произведения в восприятии слушателя, ибо ее субстанция неоднородна, объединяет физические, химические, физиологические, нейрофизиологические, психологические элементы. Тем не менее именно субъективный образ произведения, живая запись музыки, ее бытие в деятельности воспринимающего являются конечной целью исследователя. Музыковедение выработало целую систему методов, позволяющих в рамках этой искусствоведческой дисциплины и с привлечением возможностей других дисциплин воссоздавать картину строения произведения как бы в том ее виде, в каком она представляется с позиций непосредственного восприятия.

Одним из путей решения этой задачи — создания полной характеристики строения музыкального произведения — является собирание всех фактов, связанных с произведением и его жизнью, и их объединение в систему. Но анализ только объективных данных, привлекающий возможностью точных описаний, «измерений», свойством всеобщей наблюдаемости, оставляет за границами наблюдения самый механизм художественной музыкальной целостности и жизненной конкретности произведения. Ведь важна не только система объективных данных текста, контекста и подтекста, но и то, как восприятие их организует, то есть делает их комплекс подобным одухотворенному организму.

Поэтому исследователь обязан все данные, получаемые при анализе объективных материалов, сопоставлять с данными, касающимися музыкального восприятия. Именно сопоставление нотно-звуковой материи произведения и фактов его истории с содержанием музыкального восприятия, включенного в деятельность слушателя, является важнейшим условием анализа произведения. Здесь огромное значение имеет собственный художественный опыт музыковеда, который позволяет, как бы минуя собственно исследовательскую процедуру, непосредственно созерцать ту самую субъективную картину музыкального произведения, по отношению к которой и было использовано сравнение с многослойной картой.

От сравнения этой субъективной формы записи музыки с нотно-звуковой записью мы перейдем теперь к анализу их объединения. В рамках этого объединения возникает как бы отвлеченный и от непосредственного исполнения — звукового процесса, и от конкретного восприятия единый комплексный текст. Он может изучаться и со стороны формы, и со стороны содержания, что зависит от того, на какой из двух скрытых в едином комплексном «тексте» компонентов исследование ориенти-

руется. Ориентация на слушательский образ дает приоритет содержанию. Как раз с этой позиции мы и получаем еще одно представление о строении музыкального произведения — представление наиболее важное для последующего изучения композиционных закономерностей, для выделения в произведении его композиционной стороны.

Существенным для анализа содержательной структуры такой комплексной записи является предметный критерий, а именно характер предметов отражения. Он дает возможность рассматривать произведение как преломление в специфическом музыкальном материале различных сфер содержания.

К одной из них относится внехудожественная информация, которую несет текст произведения. Это, в частности, информация, связанная с физическими параметрами звукового потока, с акустикой музыкального инструмента и помещения. Будучи специфической, она вместе с тем преломляет самые общие законы, действующие в природе. В какой-то мере она фиксируется и в нотном тексте, и в восприятии. Это также информация о физиологических особенностях композиторского и исполнительского творчества, об отражении в них законов высшей нервной деятельности, организации движений и т. п. Текст произведения дает материал и для изучения **психологических** характеристик восприятия, сочинения и исполнения музыки и сопутствующих им эмоциональных состояний, процессов мышления, памяти, внимания, интуиции, воображения.

Для слушателя сама по себе эта информация является побочной и в большой своей части даже не выделяется его сознанием, хотя в конечном счете влияет на восприятие и переплавляется в художественную. Исследователь же, опираясь на нее, может ставить такие научно-естественные задачи, решение которых возможно только при обращении к музыкальному материалу и не может быть получено в других сферах человеческой деятельности. Большой интерес подобные подходы представляют и для музыковеда, коль скоро они могут дать ему дополнительные сведения для познания закономерностей музыки. Но в этом плане наиболее важной, конечно, оказывается собственно художественная сфера.

Демаркационная линия, отделяющая ее от сферы внехудожественной, в то же время резко рассекает и психологическую область. К одной ее части относится доступная внешнему наблюдателю специфическая информация о психологических механизмах и их действии, о взаимосвязях различных форм психического отражения, то есть собственно психологическое содержание, материально запечатленное в тексте произведения. К другой части относится то скрытое внутреннее содержание музыкального восприятия, которое субъективно переживается как развертывание особого интроспективного мира, то есть, по сути дела, жизненное содержание, отраженное в особых музыкальных формах.

Этот внутренний мир — «видение» музыки слушателем — включает в себя несколько ступеней, восходящих от непереводимых на какой бы то ни было язык, но сугубо конкретных музыкально-звуковых ощущений через музыкально-интонационное сопереживание процессов становления художественного смысла к постижению специфического музыкального «сюжета» с его логикой и общей идеи произведения.

Как видно отсюда, художественное содержание тоже многослойно и в своей организации как бы продолжает и на новом уровне повторяет выделенную нами во внехудожественной сфере иерархию восхождения от материального к идеальному, и вместе с тем — от конкретного к обобщенному.

Здесь возникает целый ряд важных и интересных проблем.

Такова, в частности, проблема перехода от одного уровня иерархии к другому — одна из сложнейших философских проблем науки. Переход от физического к физиологическому, например, изучается целой системой научных дисциплин. Переход от физиологического к

психологическому составляет известную в философии и биологии психофизиологическую проблему. По отношению к искусству проблема перехода решается материалистической теорией отражения в связи с категориями формы и содержания. Так, в восхождении от одного предметного уровня художественного произведения к другому своеобразно реализуется диалектика формы и содержания.

Действительно, если относить материал (субстрат, средства), воплощающий идею, образ, предмет, значение, к форме, а воплощенную предметность — к содержанию, то обнаруживается весьма примечательная диалектическая лестница взаимопереходов и превращений. Так, физико-акустический материал является внешней формой по отношению к чувственно-определенным звуковым впечатлениям, последние же выступают как материализованное в акустической ткани содержание. Но эти звуковые ощущения в то же время играют роль субстрата, в котором воплощается музыкально-интонационное содержание. Таким образом, сенсорный уровень выступает по отношению к более низкому — акустическому как содержание, а по отношению к более высокому — интонационному как форма. В свою очередь сочетание интонационно-смысловых единиц, создающее в комплексе более сложные метафорические смыслы, является для последних формой, а сами эти смыслы — содержанием и так далее. Следовательно, каждый уровень выступает как формальный для вышележащего и как содержательный для низлежащего уровня, за исключением, разумеется, самого низкого и самого высокого. И в этом заключается одно из проявлений диалектики содержания и формы. Отсюда вытекает, что не только каждый из уровней, но и произведение в целом представляет собой нерасторжимое единство формы и содержания. Из сказанного следует также, что анализ формально-содержательной иерархии может дать новое представление о произведении

как единстве материального и идеального, конкретного и обобщенного, хотя эти коррелирующиеся пары категорий вовсе не являются тождественными.

Еще одной проблемой структуры содержания является ее зависимость от избирательности и направленности восприятия, Характер слушательского структурирования содержания является важнейшим критерием в оценке строения произведений. Слушательское структурирование объединяет в единый комплекс несколько систем членения. Это музыкально-грамматическое членение содержания (фактурное содержание, мелодическое, ритмическое, гармоническое, тематическое содержание и т. д.), дифференциация и ассоциация ценностей, и наконец, разграничение предметных сфер содержания в соответствии с механизмами восприятия.

Грамматическое членение мы здесь рассматривать не будем, так как оно, по крайней мере с технической и аналитико-методической стороны, достаточно подробно описывается в музыкально-теоретических дисциплинах. Заметим только, что в соответствии с тезисом об иерархической обратимости содержания — формы, охарактеризованной выше, каждая из выделяемых восприятием сторон — фактура, гармония, ритм и другие стороны — оценивается не только как формально-языковой слой, но и как специфическое содержание. Отчасти вопросы, связанные с музыкально-грамматической структурой содержания, будут затронуты далее при сравнении фактуры, синтаксиса и композиции.

Огромную роль в восприятии музыки как сложно построенного содержания играют исторически складывающиеся системы ценностных подходов к художественному произведению. В соответствии с ними и в той мере, в какой слушатель усвоил их, произведение предстает и как мастерски сделанная вещь, и как своевременно, к месту и с определенным значением прозвучавшая пьеса, и как явление исполнительского творчества, и как культурно-историческая ценность — «памятник культуры», и как феномен музыки или искусства вообще, и как репрезентация музыкального языка, жанра или стиля, и как обнаружение авторского индивидуального замысла, и как воплощение жизни, да и сама жизнь в особом художественном мире, а помимо всего прочего еще и как пробный камень слушательских возможностей.

В приведенном перечислении выявлены и обозначены отнюдь не все возможные подходы, не соблюден также и какой-либо логический порядок в их расположении. Дело в том, что ценностные системы многомерны и подвижны, что не все они по своему составу четко отграничены друг от друга. Кроме того, в конкретных случаях выбор ведущих подходов и

ориентации определяется и характером самого произведения в целом, и слушательской настройкой, и многими другими факторами. Нам важнее подчеркнуть здесь то, что музыкальное произведение

может для слушателя одновременно или последовательно выступать как носитель разных содержаний, так или иначе связанных в единый комплекс. И хотя исследовательскими методами пока еще далеко не всегда удается отделить в произведении новое от традиционного, авторский стиль от стиля эпохи и национальной культуры, жанровый стиль от общепринятого музыкального языка, музыкознание уже зафиксировало саму эту множественность содержательных слоев, а непосредственное восприятие слушателя, обладающего достаточной музыкальной подготовленностью, интуитивно схватывает их комплекс.

Интересную попытку систематизации . предметов ценности предприняла Е. И. Чигарева в работе, посвященной проблеме индивидуальности музыкального произведения [73]. Выделенные ею «уровни конкретизации»: искусство в целом, музыкальное искусство, исторические стили, стили направлений, индивидуальный стиль, конкретное произведение — фиксируют как раз множественность содержательных слоев музыки, или получающих непосредственное «пластическое» запечатление в звуковом материале произведения, или отражающихся в нем и проецируемых на него благодаря действию музыкально специализированных механизмов слушательского восприятия. Разумеется, этим не исчерпывается множество содержательно-ценностных подходов, имеющих реальную значимость в музыкальной культуре и жизни, но сама иерархия выявлена убедительно.

Дифференциации предметных сфер содержания музыки способствовало в эволюции музыкального искусства участие в восприятии трех разных механизмов отражения. В широком смысле сенсорный механизм, механизм эмоций и механизм мышления и определяют во многом структуру содержания, если ее рассматривать непосредственно с позиций психологии восприятия. С трио механизмов отражения — сенсорное, эмоциональное, логическое — связаны и некоторые другие триады в структуре музыкального произведения и его восприятия. Поэтому к его подробному описанию мы еще вернемся.

Специально будет рассматриваться также и временная структура воспринимаемого музыкального произведения, наиболее ясно выявляющаяся как с позиций музыканта-исполнителя, так и с точки зрения слушателя. В этом плане дополнительной коррекции требует сравнение субъективного слушательского запечатления музыки с записью. Оно будет значительно ближе к представлениям о композиции и композиционной логике, если в его содержании акцентировать временную координату, если рассматривать запись как нечто подобное оживающей во времени киноленте. Анализ строения произведения в таком плане фактически и даст основу для выделения собственно композиционной стороны.

Но в данном разделе мы ограничимся сказанным и подведем итог рассмотрению произведения как объекта. Избранные для этой цели три ракурса позволили нам получить достаточно объ-

емное общее представление о строении музыкального произведения, подтверждающее исходный тезис о том, что композиция является в этом строении лишь одной из граней целого. В дальнейшем потребуется развертывание некоторых положений и характеристик произведения в этих ракурсах. А пока достаточно нескольких кратких выводов и замечаний.

В ***жанрово-ситуационном аспекте*** (коммуникативный ракурс) произведение выступает как композиция главным образом в двух генетически исходных значениях этого слова, а именно как процесс сочинения и как пьеса, созданная композитором — одним из участников художественного музыкального общения. Но уже и здесь выявляются некоторые свойства произведения, имеющие отношение к композиции как временной структуре произведения, — конечность и замкнутость во времени, вытекающие из самих особенностей музыкальной коммуникации — из требования временной отделенности пьесы от процесса ее создания. Уже здесь заявляет о себе тот факт, что временная структура пьесы не идентична временной организации композиторской работы. Однако не вызывает сомнения и то, что между этими структурами возникает отнюдь не внешняя связь и изучение ее весьма важно для понимания законов и логики композиционной организации произведения. Оно важно, в частности, для

установления специфики композиции в сравнении с импровизацией, для которой характерна изоморфность развертывания музыки процессу ее создания.

Рассмотрение произведения с точки зрения способов его ***материальной фиксации*** (второй ракурс) показывает материальную основу разграничения процессуальной и кристаллической сторон композиции, заключающуюся в сопряжении и постоянном чередовании двух форм фиксации — записи, развертывающейся во времени, и записи, застывающей в пространстве материального носителя. Это еще не характеристика композиционной логики произведения, но уже указание на взаимодействие двух ее оснований — временного и пространственного.

Строение произведения в историко-культурном аспекте ***музыкального восприятия*** (третий ракурс), на первый взгляд, меньше всего связано с закономерностями временной композиционной структуры. И само представление о многослойности исторических напластований опирается не на горизонтально-временную, а на глубинную координату. Но, во-первых, к историко-культурным детерминантам и компонентам произведения относятся также и фиксируемые в культуре и истории композиционные типы, с которыми соотносится в сочинении, исполнении и восприятии музыкальное произведение. А во-вторых, жизнь истории в произведении вовсе не исключает временного измерения и даже предполагает разнообразные творческие, художественные решения. Таким образом, хотя историко-культурная структура произведения не совпадает с композиционной, в чем и проявляется здесь больший объем произведения как целост-

ной системы по сравнению с композицией, все же связь между ними — и прямая, и косвенная — существует и требует анализа.

Но закономерности музыкального восприятия не ограничиваются культурно-историческим аспектом. В наибольшей мере обнаруживается в произведении его композиционная структура с позиций процессуальности музыкального восприятия. Ведь именно развертывание восприятия опирается на механизмы дифференцирования различных временных масштабных слоев произведения, одним из которых и является композиционный слой.

Важно, наконец, и то, что восприятие, способное оценивать формально-содержательное целое с позиции самых различных установок-настроек, в европейской культуре последних столетий подчиняется прежде всего *композиционной* установке (то есть направленности на оценку развертывания музыки как процесса, управляемого особой музыкально-событийной логикой, процесса наблюдаемого, переживаемого и даже активно «соосуществляемого»).

Мы вовсе не собираемся тем самым преувеличивать возможности слушателя в дифференцировании тонкостей конкретных композиционных решений с их профессионально-технической стороны. Мы хотим лишь подчеркнуть важность и необходимость предлагаемого читателю в следующих разделах главы специального анализа некоторых связанных с музыкальным восприятием закономерностей композиции.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА И КОМПОЗИЦИЯ

Термин «музыкальная форма» имеет в теории музыки несколько значений, отличающихся друг от друга по объему. Поскольку все они, однако, содержат и нечто общее, а именно выделяют в музыке организацию, структуру, строение, и следовательно, непосредственно связаны с композицией, целесообразно кратко охарактеризовать их.

В широком смысле музыкальной формой называют комплексную организацию всех средств в произведении, направленную на воплощение содержания и на донесение его до слушателя. Она включает в себя несколько важных для музыкальной практики сторон. В их число входят фактура, ритм, оркестровка, звуковысотная организация. Одной из сторон является также музыкальная форма в узком смысле слова.

В этом втором значении термин относится уже только к временной структуре, но последняя распространяется на связи музыкальных построений самых разных масштабов — как отдельных тонов, мотивов и фраз, так и больших разделов произведения.

И наконец, в третьем понимании термин «музыкальная форма» фиксирует лишь крупномасштабную временную схему произведения — количество, расположение и качественные соотношения частей целого.

Со вторым и третьим вариантами обычно и отождествляется широко используемое в теории и практике слово «композиция».

Таковы основные значения рассматриваемого термина. Все они будут иметься в виду и в данной книге, особенно в тех случаях, когда будет необходимо обращаться к соответствующим музыковедческим работам и к анализу высказываемых в них положений. Но в рамках развиваемой здесь концепции предлагается несколько иная интерпретация названных терминов, что и требует сравнения различных истолкований и их разграничения.

Отметим прежде всего, что в понятии музыкальной формы в широком смысле заключено два момента, требующих дифференциации. Оно предполагает, с одной стороны, форму как способ существования содержания и в этом аспекте близко общеэстетическому и философскому пониманию формы. С другой же стороны, оно подразумевает также и организационный момент — структуру музыкально-звукового целого, объединяющую все музыкальные средства.

В этом плане анализируемый вариант понятия совпадает с тем, что имеют в виду под строением произведения, когда его рассматривают с формально-конструктивной стороны. Кстати говоря, иногда, желая подчеркнуть структурный момент, вместо термина «музыкальная форма» в широком смысле используют термин «строение произведения», что, безусловно, снимает противоречивость и двойственность понятия.

Однако, как уже говорилось, строение музыкального произведения охватывает не только форму, но и содержание и связано не только с музыкальным текстом, но и со множеством выходящих за его пределы явлений. Более того, строением, структурой, организацией обладают не только форма и содержание, но также и их взаимосвязи. Так, мы уже видели, что при восхождении от материала к воплощаемому в нем содержанию возникает специфическая структура иерархической лесенки. Каждый из слоев, каждая из ступеней при этом одновременно является и формой — по отношению к более высокому слою, и содержанием — по отношению к более низкому, а музыкальное произведение в целом — единством формы и содержания.

Из всего сказанного вытекает, что в дальнейшем, особенно при необходимости формулирования выводов, следует ограничить значение слова «форма» эстетико-философской интерпретацией, а организационный аспект обозначить словами «структура», «строение», «конфигурация», «организация». В рамках данной книги делается попытка последовательно провести разграничение двух моментов, соединенных в понятии музыкальной

формы в широком смысле, и тем самым конкретизировать в музыкально-теоретической сфере предлагаемое в работах В. С. Тюхтина разграничение терминов «форма» и «структура» [63, с. 186 — 194]. Сразу же заявим, однако, что термин «форма» применяется в строгом значении лишь в важнейших дефинициях, в свободном же описании он используется и как слово, способное приобрести любой требуемый и определяемый контекстом смысл. Этому помогает и то, что оно входит, как правило, в традиционное словосочетание «музыкальная форма».

Рассмотрим теперь второе и третье значения этого словосочетания, отождествляемые с композицией как временной структурой музыкального произведения.

Оба эти значения с точки зрения предлагаемого далее анализа композиционной логики страдают тем, что относятся только к форме. Мы же предполагаем исследовать композицию и как временную организацию музыкального содержания, и как структуру развертывающейся во времени музыкальной формы. Поэтому термин «музыкальная форма» во втором и третьем вариантах значения будет полезен лишь тогда, когда окажется необходимым акцентировать структурный аспект *самой формы.* В остальных же случаях мы будем пользоваться термином «композиция».

Отличия второго и третьего истолкования термина «музыкальная форма» лежат в масштабно-временной плоскости.

Вторая интерпретация шире: она охватывает временные отношения и самых малых, и самых крупных единиц. Однако связи малых по протяженности построений, на наш взгляд, относятся к сфере музыкального синтаксиса, тогда как связи крупных — к собственно композиционной сфере, хотя и не исчерпывают ее. Второе значение, таким образом, по

существу не дифференцирует двух разных областей, которые требуют не только совместного рассмотрения, но и четкого разграничения.

Третье же истолкование термина как раз выделяет специфическую для композиции крупномасштабную структуру. Но было бы неверно делать вывод, что оно и является наиболее соответствующим понятию композиции. Дело в том, что композиция, как уже говорилось, имеет отношение не только к форме, но и к содержанию. Кроме того, для композиции, хотя она и развертывается в крупном плане, небезразличны также и отношения синтаксических единиц, ибо в композиционно построенном произведении все другие системы организации, и в том числе синтаксис, несут отпечаток композиционной логики, ее закономерностей и требований. И наконец, отождествление композиции с музыкальной формой-схемой было бы упрощением и самой структурной крупномасштабной картины, поскольку она даже в обобщенном виде не является лишь пространственной схемой, а заключает в себе и процессуальное целое, подчиненное развертыванию музыкального смысла, художественного мира.

48

Из сказанного ясно, что для целей предстоящего анализа композиционной логики важны все рассмотренные термины и понятия: и строение музыкального произведения, и музыкальная форма, и композиция, что необходимо также их точное соотнесение и разграничение.

Сопоставление этих разных понятий позволяет нам, опираясь на накопленные в учении о музыкальных формах данные, на наблюдения, касающиеся психологии музыкального восприятия, на исследования содержательной стороны музыки, дать краткий очерк учения о музыкальной композиции, характеристику ее проблем и сложностей — очерк, необходимый для дальнейшего более дифференцированного анализа композиционного строения музыкальных произведений.

Итак, какова же в общем плане теория музыкальной композиции и каковы ее основные проблемы?

На наш взгляд, теория эта, если ее выявить в совокупности множества содержательных музыковедческих работ современных авторов, включает в себя три раздела: общую теорию композиции, где исследуются общие закономерности, категории и принципы композиции; типологию музыкальных форм, где с точки зрения формы дается классификация и систематизация различных типов композиции, и наконец, изучение и описание отдельных видов и типов музыкальной композиции.

Краткое описание ***общей теории композиции*** целесообразно начать с определения.

Музыкальная композиция — это реализованный в произведении временной план его развертывания, характеризующийся в рамках высшего масштабно-временного уровня восприятия особым ритмом в последовании частей, их функциональными соотношениями, и служащий наряду с другими сторонами целям воплощения художественного содержания и управления слушательским восприятием.

В этом предварительном описательном определении отражены важные моменты общей теории композиции. Рассмотрим некоторые из них по отдельности.

Разумеется, данное определение будет в дальнейшем все более и более углубляться и уточняться. А кроме того, оно должно быть сопоставлено и с теми характеристиками, которые давались ранее в связи с историко-эволюционными аспектами музыкальной культуры, опирающейся на феномен произведения.

Включенное в определение указание на высший масштабно-временной уровень музыкального восприятия требует краткой характеристики уровневой организации музыки и ее восприятия. Речь идет об иерархии масштабно-временных уровней.

Признание иерархичности музыкальной формы, как известно, лежит в основе классической теории музыкальных форм. В соответствии с принципом иерархичности в учении о форме выделяют простые и сложные формы, к особой группе относят циклические композиции. При этом имеется в виду, что в прин-

49

ципе сложные формы рангом выше простых и ниже циклических, хотя иногда протяженность во времени и реальная внутренняя сложность формы может и не соответствовать шкале рангов. Иерархичность лежит и в основе соотнесения построений внутри одного и того же

произведения: мотив может быть составной частью фразы, но не наоборот, фраза входит в предложение, предложение в период, период в простую форму и т. д.

Подчиняясь этому «принципу матрешек», разномасштабные построения и целостные композиции обнаруживают и элементы сходства как музыкально-специфические (интонационная, гармоническая, а часто и тональная замкнутость), так и аксиоматически всеобщие — необратимость времени, наличие начала, середины и конца.

Последнее уже в работах Б. В. Асафьева становится предметом специального внимания и получает терминологическое закрепление в триаде initio — motus — terminus. Асафьевская идея структурно-функционального подобия разновеликих построений развивается далее в целом ряде работ. Выдвигается, например, положение о «концентрических кругах» в сонатной форме, рассматриваются проявления сонатности как в пьесах малого масштаба, так и в развернутых сонатно-симфонических циклах, в опере, балете. В. П. Бобровский детально анализирует функциональное родство музыкальных форм различных рангов, опирающееся на триаду i — m — t. Выявляются некоторые собственно музыкальные и общие механизмы, обеспечивающие органичность подобия, что особенно важно, если оно составляет один из специфических моментов художественного замысла. К первым относится универсальная по отношению к временным масштабам система ладогармонических отношений, сформировавшаяся в классической музыке, способность тонико-доминантовых связей объединять в одно целое как звуки мотива, части периода, так и части огромных циклических произведений. К вторым — механизм аналогий, порождающий ощущение функционального сходства фаз, одинаковых по положению во временном ряду совершенно отличных друг от друга процессов — кратких и продолжительных, музыкальных и внемузыкальных. Отыскание подобия в построениях самого разного масштаба становится одной из традиционных задач музыкального анализа, достигает виртуозности техника его обнаружения и описания.

Вместе с тем возможности создания реально воспринимаемого подобия конечно же ограничиваются качественным своеобразием разновеликих построений. Несходство их художественных свойств особенно заметно при сравнении пьес, резко отличающихся по масштабам, например прелюдии и сонаты, песенного куплета и симфонии, но оно несомненно сказывается и в построениях, близких по рангу.

Одной из причин этого своеобразия является различие условий, предпосылок и механизмов, действующих на различных

масштабно-временных уровнях музыкального творчества, исполнения и восприятия. Разделение всей системы музыкальных рангов на три области, проведенное нами в прежних исследованиях [40, 47, 36, 37], можно проиллюстрировать и дополнить следующей таблицей.

Рис. 2

I	II	III
ФАКТУРНЫЙ,	СИНТАКСИЧЕСКИЙ,	КОМПОЗИЦИОННЫЙ
ФОНИЧЕСКИЙ,	ИНТОНАЦИОННЫЙ	МУЗЫКАЛЬНО-

	ПРЕДМЕТНО-ЗВУКОВОЙ УРОВЕНЬ	УРОВЕНЬ	СЮЖЕТНЫЙ УРОВЕНЬ
МАСШТАБЫ ФОНИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ	**ЗВУК**	**тон-**	тон — как значимая **ЧАСТИЦА ТЕМАТИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ**
	в его сенсорном качестве	звук в его музыкально-системных свойствах	
	абсолютная высота	относительная высота	
	акустическая длительность	ритмическая длительность	
	громкость	динамический нюанс	
	тембр	тембр в системе тембров	
	пространственная локализация	локализация в музыкальных	
	СОЗВУЧИЕ	**АККОРД ИЛИ НЕАККОРДОВОЕ СОЧЕТАНИЕ**	**ТЕМАТИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ**
СИНТАКСИЧЕСКИЕ МАСШТАБЫ	**ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ЗВУКОВ**	интонационная форма	лейтинтонация
		МОТИВ ФРАЗА ПРЕДЛОЖЕНИЕ	**ЛЕЙТМОТИВ ЛЕЙТТЕМА**
			предложение в функции части формы
КОМПОЗИЦИОННЫЕ МАСШТАБЫ	**ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЗВУЧАНИЯ**	**ПЕРИОД КАК СИНТАКСИЧЕСКОЕ ЦЕЛОЕ**	**ПЕРИОД КАК КОМПОЗИЦИОННАЯ ЕДИНИЦА. ТЕМА**
		сложный период	куплет, запев и т. п.
		сцепление периодов и других синтаксических построений	**ПРОСТЫЕ ФОРМЫ**
			СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ
	композиционные контрасты как контрасты звуковые		**ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ**

учении о ладе, музыкальной речи, гармонии, ритмике,

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КОМПОЗИТОРА		
теория звука, звуковедения, артикуляции, штрихов теория фактуры	мелодии, полифонии	учение о музыкальной форме, о теме, тональном плане
	деятельность педагога музыковеда	
мастера-инструменталисты, акустики, радиоинженеры.	редакторы нотных изданий	антрепренеры, составители прогроамм и т.д.
архитекторы, физиологи		

Из таблицы видно, что деление всей совокупности рангов на три группы фиксирует фактическое разграничение, сложившееся в музыкальной практике и теории. Таково распределение различных теоретических дисциплин и основных понятий музыкознания (звук, интонация, тема; артикуляция, фразировка, композиционный план и др.). Таково разграничение сфер непосредственной деятельности и интересов композиторов и исполнителей, специалистов прикладных областей музыки.

Из психологических оснований дифференциации выделим здесь многослойность времени, переживаемого в процессе развертывания музыки. По существу в восприятии сливаются и вместе с тем разделяются три как бы параллельно текущих потока времени, соразмерных трем стрелкам некоего музыкального хронометра, ведущего счет музыкальным секундам, минутам и часам. Эти секунды, минуты и часы, конечно, не совпадают с обычными, но аналогия отнюдь не случайна, ибо эволюция и бытовых времяизмерительных устройств определялась требованиями практики и человеческого многомерного восприятия времени.

Три потока музыкального времени так или иначе связаны со звучанием. Но наиболее непосредственно фоническая материя воспринимается лишь в русле первого из них. Дело в том, что музыкальное восприятие вооружено только одним объективом и притом с минимальным углом зрения. Это — всего лишь мгновение реального звучания, которое тотчас исчезает, уходя в прошлое, становясь следом памяти. Именно продолжительность непосредственно ощутимого настоящего и есть тот масштаб времени, на который ориентировано фоническое в музыке.

В поле непосредственного слышания помещаются лишь отдельные звуки, созвучия и паузы, а также их небольшие сцепления. Зато слух фиксирует внутреннее строение звуков, живое трепетное вибрато, искусное филирование, при котором тембр как бы расцветает, переливаясь разными оттенками, с яркостью реального осязания или видения ощущает звуковые переходы, любуясь их четкостью, остротой или, напротив, мягкостью, плавностью, оценивает воздушную перспективу звучания, взаиморасположение голосов и инструментов, отзвуки пространства. Исключительно богат и разносторонен в границах фонического восприятия слух музыкантов-исполнителей, например вокалистов, особенно в моменты работы над совершенствованием звуковой стороны исполнения.

Располагая только таким слухом, человек мог бы все-таки составить представление и о больших во времени построениях, но они оставались бы для него лишь собранными посредством памяти последовательностями звуковых состояний — процессами усиления и ослабления звучности, регистрового просветления и затемнения, сгущения и разрежения — одним словом, материя восприятия, его предметность была бы только фонической. В действительности же звуковой материал, удерживаемый в памяти, оказывается основой для созерцания и активного выстраивания также и иных по предметному качеству и масштабу построений — музыкальных интонаций, охватывающих мотивы, фразы, периоды, и художественно осмысленных композиций, иногда очень обширных. В целом в музыкально развитом восприятии материал, добываемый с помощью лишь одного объектива, обрабатывается и фиксируется по крайней мере тремя системами механизмов и осмысливается соответственно благо-

даря опоре на три ассоциативные сферы, что особенно важно учитывать при изучении истоков и оснований музыкальной семантики.

Первый уровень — механизмы сенсорной, чувственной реакции, формирующей наиболее материально-предметные ассоциации. Второй — механизмы моторных и интонационно-голосовых стереотипов и систем речевого интонирования мысли, связанные с двигательными и речевыми ассоциациями. Третий — механизмы памяти, логики мышления, ассоциации с сюжетностью, с развитием событий.

Опираясь на механизмы многомерного временного восприятия, музыка в процессе длительного развития развернула свою тройственную систему явлений, смыслов, понятий, принадлежащих сферам собственно музыкальной практики и теории, что и показывает в самом общем схематическом виде приведенная выше таблица.

Мы видим отсюда, что не только различие психологических механизмов и ассоциативной базы, но и дифференциация самих музыкальных средств и грамматик ограничивает возможности уподобления построений низших рангов построениям более высоким по рангу. И если все же принцип подобия действует в музыке достаточно широко, если в музыкальных произведениях он не ограничен простейшими проявлениями однонаправленности времени, действительной для всех рангов, а воздействует также и на саму внутреннюю структуру разновеликих построений, то приходится думать, что в ходе того же эволюционного процесса сложились эффективные формы взаимодействия различных масштабных уровней музыкального мышления и восприятия.

По-видимому, именно благодаря взаимосвязям близких по рангу построений принцип подобия постепенно увеличивал радиус своего действия и в конце концов стал охватывать едва ли не всю шкалу рангов, вступая при этом в сложнейшие отношения с фактором качественного своеобразия разномасштабных музыкальных построений.

Сущность взаимодействия масштабных уровней — как в отношении инструментальной музыки, так, пожалуй, и во всех других отношениях — очень проста. Если музыкальные секунды по своей абсолютной величине могут изменяться в очень широких пределах и благодаря этому их самые растянутые варианты совпадают с самыми сжатыми вариантами музыкальных минут (например, небольшая звуковая фигура в медленном темпе может сравниться с целым периодом) и если растянутые минуты в свою очередь вторгаются в область действия музыкально-часовой стрелки, то образуются зоны перекрестного влияния, в которых фонические свойства дублируются синтаксическими, а синтаксические — композиционными и вырабатываются навыки структурного и семантического уподобления, закрепляемые в канонах творчества и восприятия, в музыкальных грамматиках.

Это дает нам возможность при изучении композиционных принципов, особенностей изложения, функций частей сложного-целого использовать наблюдения не только над собственно композиционным строением крупных музыкальных произведений, но и привлечь интересный материал, касающийся малых форм и их закономерностей.

При таком расширении сферы наблюдений необходимо будет, однако, учитывать и своеобразие каждого из масштабно-временных уровней, и два разных пути их взаимодействия, одним из которых является уподобление, а другим подчинение функций нижележащих слоев музыкального целого функциям более высоких его слоев.

Уровни связаны друг с другом так, что в каждом нижнем высший опредмечен и аккумулирован, а в каждом высшем — низший снят. Синтаксический уровень опредмечен в звуках. В каждом отдельном звуке это отражается как качество тона. Звук становится тоном, если опредмечивает интонацию, то есть образование синтаксического слоя. В композиционном целом сняты и фонический, и синтаксический уровни, как их общее отвечающее композиционным задачам качество. В синтаксических построениях, главным качеством которых является интонационность, под влиянием вышележащего уровня возникают новые, собственно композиционные свойства, например — тематичность.

Три уровня названы здесь масштабными лишь с точки зрения временных механизмов восприятия. Однако подчеркнем еще раз, что это в то же время три разных типа музыкальной материи и три разных способа слышания целого, в каком бы масштабе времени оно ни было взято.

Итак, зафиксированное в определении композиции указание на высший масштабный уровень означает, что композиционные закономерности действуют главным образом на этом третьем уровне. Поэтому его можно назвать композиционным. Композиционные единицы — крупные части произведения (материя композиции) — и их отношения вбирают в себя эффекты действия фонического и синтаксического уровня, влияют на них. Поэтому при их анализе необходимо учитывать все централизуемое композицией целое.

Остановимся теперь на отраженном в определении композиции ***функциональном аспекте***.

Выражение «функциональный подход» все чаще и чаще встречается в музыковедческих статьях, лекциях, исследованиях. Эмпирический анализ случаев его использования дает возможность сформулировать следующее определение: функциональным подходом в теории музыки является такой подход, при котором те или иные явления музыки, ее единицы,

входящие в целостный комплекс, рассматриваются с точки зрения роли, которую они в нем выполняют. Последняя и обозначается словом «функция».

54

Разнообразные компоненты музыки (звук, интонация, тема, голос, ступень звукоряда, доля такта, раздел композиции, группа инструментов, выразительный прием и т. д.) с позиций функционального подхода являются носителями функций — функциональными предметами. Функция любого такого «предмета» определяется, во-первых, положением, которое он занимает в своей системе (собственно функциональный фактор), и, во-вторых, особенностями его внутренней организации, обеспечивающими выполнение той или иной требуемой функции (предметный фактор).

Отметим попутно, что хотя и связь функциональной и предметной сторон, и их отличия очевидны, все же при анализе музыки функция иногда незаметно отождествляется с ее носителем, подменяется им, обозначается как предмет, точка, позиция. Например, ладовые функции до сих пор еще нередко определяются предметно — как ступени ладового звукоряда, функции частей формы — как разделы композиции. Между тем серьезное изучение функциональных закономерностей музыки, безусловно, требует разграничения понятий.

Несводимость предметов к функциям легко доказывается уже полифункциональностью первых и переменностью функций, иногда даже парадоксальной. Использование фортепиано в качестве ударного инструмента в современной практике, доминанты в качестве устоя в южноиспанской народной песне, вступления в качестве экспозиции важнейших тем — такого рода факты показывают, что мало указать на функцию элемента, следует охарактеризовать и сам материал, ибо он может оказаться пригодным для реализации не одной, а нескольких функций.

Но и функция не сводится к предмету, ибо может выполняться более или менее успешно разными предметами. Поэтому подмена ее предметом (тонический аккорд есть функция, экспозиционный раздел есть функция) не позволяет проникнуть в ее сущность и понять ее сложную структуру.

Активизация функционального подхода в музыкознании связана со многими причинами, такими, как усложнение внутренней организации произведений, требующее — особенно при крупных масштабах — крепких функциональных связей; ослабление функциональной роли гармонии и поиски функциональности в других сферах; развитие различных традиционных и новых форм музыкальной деятельности, не связанных жестко с законченным произведением (например — импровизации) и, следовательно, обнаруживающих перевес функционирования над предметностью. Наряду с этими внутренними причинами сильное воздействие на формирование современного функционального подхода в теории музыки оказало развитие системно-структурных представлений в ряде других наук.

~ Учитывая все найденное в этой области, в частности в теории музыкальных форм, мы выделим несколько важных по отношению к музыкальной композиции моментов.

55

Во-первых, функция — есть отражение целого в части, то есть всей композиции в той или иной композиционной единице. Когда характеризуется функция какой-либо части, то фактически описывается и сама эта часть, и целое через ее особенности.

Во-вторых, функция — есть система субфункций, функций низшего порядка. Это значит, что определение и описание функции композиционной единицы не должно ограничиваться обозначением только ее имени — экспозиция, кульминация, предыкт, побочная партия и т. п. Необходимо полное описание всей системы субфункций и в первую очередь наиболее важных с художественной точки зрения.

Многоплановость композиционных функций, их многосоставность нашла свое отражение в разнообразии форм обозначения самих композиционных единиц.

По положению в композиции разграничиваются первая часть, середина, финал и другие разделы. По отношению к тематическому процессу — тема и партия, экспозиция темы или тем, разработка, вариация, реприза, рефрен. По отношению к основным частям — фон, рельеф, противосложение, интермедия, вступление, связующий раздел, эпизод, кода, дополнение, заключение. С процессуально-волновым строением произведения соотносятся предыкт, динамическая кульминация, постыкт, импульс, движение, завершение. С точки

зрения тональной логики выделяются модулирующая связка, ложная реприза, тональная реприза. Отношение к сюжетности и художественному миру произведения в целом дает основание для выделения образной экспозиции, завязки, конфликта, прорыва, кульминации действия, развязки, пролога, лирического отступления, эпиграфа, эпилога.

Разумеется, в этой терминологии не охватывается все множество функций вообще и функций разделов композиционного целого. В конкретном анализе как раз и встает задача их выявления, ибо их сочетание может быть оригинальным, новым и по составу и по конфигурации.

Отражение функций в свойствах их носителей — композиционных единиц складывалось постепенно. В теории функциональные свойства зафиксированы как типы изложения и принципы развития. У И. В. Способина это экспозиционный, срединный, заключительный и вступительный типы изложения. Принципы развития — по Способину — это повторение, измененное повторение (варьирование), разработка, производный контраст и контраст сопоставления. Л. А. Мазель добавляет к ним репризность и свободное развертывание. Разветвленная система функциональных свойств описывается в книге В. П. Бобровского.

В соответствии с разными проявлениями функций, а также в зависимости от типа композиции выделяются и сами композиционные единицы: части, темы и построения им противостоя-

50

щие, фазы волнового развития, композиционные события (сюжетное истолкование). На каждом из типов единиц может быть свернута целая система функций.

Таковы некоторые аспекты функционального описания композиции. Но целое — это не только система функций. Это и сама последовательность частей, отражаемая композиционной схемой и образующая особый композиционный ритм. О ритме композиции как о порядке следования частей и образуемом в итоге временном профиле композиции речь будет идти в связи с принципами репризности в соответствующей главе. Рассмотрению же общих функций композиции, две из которых были зафиксированы в дефиниции — организация художественного содержания и управление восприятием, — посвящена по существу вся книга.

Подведем предварительный итог. Одним из важнейших положений общей теории композиции является положение о масштабно-временной иерархии музыкального произведения и о базисном для композиции значении высшего масштабного уровня.

Другими постулатами этой теории можно считать требование функционального подхода и положение о диалектике части и целого. Этим, разумеется, не исчерпывается общая теория музыкальной композиции. В нее входят также проблемы целостности, кристалличности и процессуальности, проблемы тематической организации и многие другие. Речь о них пойдет впереди. Здесь же целесообразно кратко охарактеризовать две другие части теории музыкальной композиции, одна из которых связана с типологией музыкальных форм, а другая — с анализом конкретных типов формы.

Типология музыкальных форм, сложившихся в европейской профессиональной музыке, к настоящему времени еще не является устойчивой по структуре и содержанию частью теории. В самой типологии нет общепринятых и единых критериев, действует скорее множество разных способов упорядочения накопленного материала. Из наиболее распространенных классификаций выделяются педагогическая, логическая и историческая.

Педагогический аспект предполагает движение от простого материала к сложному. Этот дидактический принцип требует опоры на определенную логику развертывания знаний о формах. Среди оснований дидактической логики выделяется принцип иерархии рангов — движение от периода к простым, сложным и циклическим формам. Учитываются и некоторые другие основания. Таков тематический критерий — количество тем и их отношения.

Собственно логическая классификация охватывает скорее не сами формы, а лежащие в их основе принципы, такие, как трехчастность, рондальность, вариационность, репризность, сонатность и другие.

57

На пути к исторической находится классификация по жанрово-стилевым признакам, в соответствии с которыми все формы делятся на полифонические и гомофонные, инструментальные и вокальные, профессиональные и народные, старинные, классические и современные. Перспективна идея разграничения типов композиции, связанных с

особенностями и закономерностями драматического, лирического и эпического родов произведения.

Для создания более полной исторической классификации прежде всего необходимо расширение культурно-исторического диапазона. Пока что типология форм охватывает главным образом период с начала XVII века. В его рамках сосредоточена культура музыкальных произведений, более локальная в сравнении с культурами музыкально-языковых канонов.

Различия этих двух типов культуры огромны. Произведение — это предмет для созерцания слушателей, каноны же — язык для активного делания музыки. Произведение представляет собой фиксацию неповторимого и является в этом плане парадоксом, ибо повторяется во многих исполнениях. Каноны, напротив, акцентируют повторяемость — используются в неизменном виде многими музыкантами, но каждый из них порождает продукт, не фиксируемый в нотах и потому неповторимый. Вместе с тем в названных типах культуры есть и много общего. Важны, в частности, некоторые общие законы временного развертывания музыки, что и дает возможность в будущем построить более обширную типологию музыкальных форм и принципов.

К типологии музыкальных форм примыкает еще один раздел теории музыкальной композиции — *описание конкретных типов музыкальных форм*. Его задачи — изучение генезиса каждого композиционного типа, его истории и сфер распространения, определение сущности, внутренних закономерностей и семантики данного типа, анализ индивидуальных вариантов его реализации в произведениях.

Таково в самом общем плане учение о композиции, прорисовывающееся в накопленных теорией знаниях о музыкальных формах. Читатель, вероятно, уже заметил, что термин «форма» употреблялся здесь в основном во втором и третьем значениях, сложившихся в музыкознании. Однако в системе сведений о закономерностях музыкальной формы заключены и элементы теории композиции, описывающей строение произведения не только в формальном, но и в содержательном ракурсе. И это не случайно, так как в практике анализа музыкальных форм постоянно обращается внимание на содержание музыки и уже накоплено немало знаний о музыкальном восприятии, схватывающем музыку прежде всего с содержательной стороны.

Каков же статус композиции с точки зрения слушателя, для которого произведение выступает как сложный комплекс слоев содержания? 58

СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И КОМПОЗИЦИЯ

Как уже было сказано, одной из важных слушательских ориентации, сформировавшихся в культуре, связанной с феноменом произведения, явилась установка на оценку развертывания музыки как процесса, подчиненного особой музыкально-сюжетной логике, логике сцепления музыкальных событий. Это, однако, вовсе не единственная установка.

Вообще с историко-культурных и социально-психологических позиций во множестве разновидностей музыкального восприятия можно выделить три важнейшие группы. К первой из них как раз и относятся случаи, в которых произведение предстает перед слушателем как обобщенная драма, развертывающаяся вне его сознания, как театр идеальных действующих сил.

Вторая группа, напротив, характеризуется отождествлением содержания музыки с эмоциональными и мыслительными процессами, происходящими под ее влиянием в психике самого слушателя. Особенно полно отвечают такой установке пьесы лирического характера, построенные по законам импровизационно-волновой композиции.

В третьей группе специфическим оказывается опосредование отображаемого жизненного содержания отношением автора, повествователя, композитора-гида, который незримо, но ощутимо для слушателя входит в состав действующих лиц и вместе с тем отделен от них. Событийная логика здесь прерывается разного рода отступлениями, лирическими эпизодами, авторскими музыкальными комментариями. В восприятии возникают эффекты отстраненности от событийного ряда, который, каким бы обобщенным и размытым он ни был

в музыке, особенно инструментальной, все же весьма характерен для композиций эпического рода; усиливаются созерцательно-мыслительные компоненты. В этом отношении эпическое восприятие внешне сходно с так называемым комитатным слушанием, при котором музыка оказывается всего лишь сторонним фоном какой-либо внемузыкальной деятельности, полупустым экраном, притягивающим свободно возникающие и легко проецируемые на него размышления и эмоции. Но в отличие от подобного, по существу попутного слушания, восприятие при эпической настройке, так же как при драматургической и лирической, требует от слушателя высокого музыкального уровня, большой активности и сосредоточенности на музыке.

Дифференциация типов установки дает новый аспект не только в практике музыкального воспитания слушателей, но и в анализе музыкальных произведений, в понимании их строения, в частности в исследовании закономерностей композиции. Не вызывает сомнений, что именно первый тип направленности слушателя — драматургический — в наибольшей мере отвечает

59

рассмотрению произведения как композиционно построенного сюжетного целого.

При такой установке художественный мир музыкального произведения воспринимается слушателем как становящийся, развертывающийся у него на глазах, насыщенный событиями и действиями, вовлекающими в сопереживание. Сам слушатель может отождествлять себя при этом с действующими силами, с теми, кто «живет» и «движется» в музыкальном космосе произведения, и даже моментами полностью растворяться в музыке. Но все-таки в целом он осознает себя зрителем, заинтересованным наблюдателем, перед взором которого чудесный мир произведения простирается в особом музыкальном пространстве и меняется в музыкальном времени. Слушатель чувствует себя в некоем музыкальном театре, на сцене которого разыгрывается правдиво-фантастическая пьеса. Его зрительская самостоятельность подчеркивается внеположностью художественного мира. И хотя такая драматическая театральная установка никогда не заглушает двух других — лирической и созерцательно-повествовательной, хотя лирический тон, являющийся для музыки специфическим во всех ее жанрах, остается таковым и здесь, все же произведения драматургического плана требуют, чтобы первый тип установки восприятия был доминирующим. Большую роль играют при этом представления о музыкальном сюжете. Восприятию композиции как сюжетного развития способствует организация музыкального материала, в частности опора на яркие рельефные темы, на сочетание характеристичности с достаточно четко выявляемой логикой переходов, напоминающей логику событийного развития, и многое другое.

Будучи весьма специфичными, музыкально-сюжетные представления являются в то же время видовой конкретизацией общих художественных представлений о сюжете. Значительное влияние на слушательскую композиционную установку восприятия оказывают всякого рода театральные и литературные ассоциации. Они играли немалую роль и в эволюции закономерностей музыкальной композиции.

Как метафора понятие художественного мира влечет за собой важные для восприятия музыки представления о пространстве и времени этого мира, о его поэтическом устройстве, о действующих в нем силах и событиях. Но музыкальный мир и музыкальный сюжет не имеют прямых предметных подобий ни в жизни, ни в театре, хотя по своей сути связаны с ними. И важно увидеть этот мир таким, как он существует именно в музыке, а не в театральной пьесе или литературном прозаическом произведении.

Пространство музыкального мира нельзя ощутить зрительно, как нельзя и охватить движениями руки, измерить собственным перемещением. Оно развертывается лишь в сознании слушателя, но уже в своей собственно звуковой организации оценивается как трехмерное. Вертикаль, горизонталь

60

и глубина фактуры фиксируют одну из форм пространственного восприятия музыки, соединяют реальное пространство, в котором располагаются музыканты и слушатели, со сферами иной, собственно художественной природы.

Физические координаты музыкальных инструментов отражаются в особых локализационных свойствах звучания. А они служат той материально-весомой субстанцией, которая питает — и в процессе восприятия и в исторической эволюции музыки — все другие музыкальные

пространства. С позиций драматической установки главным из них оказывается пространство действия сюжетных сил. Оно не имеет ничего внешне общего со сценой, на которой разыгрывается театральное действие. Предметно оно не похоже и на то пространство, которое представляется нам при чтении литературного произведения. Но оно существует и фиксируется в определенных образах и понятиях. Когда Ю. Н. Тюлин пишет о фоновом и рельефном материале, то он опирается на глубинное разграничение планов [62]. Когда говорят о столкновении двух сил в музыкальном развитии, то изначально полагают, что взаимодействующие начала образуют конфронтацию в некоем идеальном пространстве, а не слиты в одной точке. Когда констатируют сближение двух ранее контрастных музыкальных тем, то, несомненно, вовлекают в описание пространственные отношения.

Именно такого рода идеальное пространство, подкрепляемое материальными звуковыми свойствами, и является художественным в музыке. Как и пространство драмы, новеллы, романа, музыкальное пространство многозначно. Ассоциируясь с измеримым физическим пространством, оно вместе с тем оказывается и сферой развертывания специфического музыкального сюжета, тематического развития, а также пространством эстетических ценностей, полем взаимодействия идей и концепций, стоящих за образами и эмоциональными состояниями, запечатленными в музыке.

Но если в театре зримость трех измерений деспотически выдвигает на первое место предметно-физическую сторону пространственной полисферы произведения, а в литературном описании лексическая обозначенность физических и идеальных элементов акцентирует понятийную упорядоченность, то музыкальный художественный мир — это прежде всего мир эмоционально-звуковой атмосферы, движение в которой и физически, и логически подчас весьма неуловимо, неотчетливо, неоднозначно, но вместе с тем весомо, художественно значимо, неоспоримо.

Выступая на первый план в самом начале — особенно во вступлениях — и создавая фон, среду для последующего, музыкальное пространство оттесняется затем эффектами движения, персонажными ассоциациями, динамическими впечатлениями, связанными с собственно временной стороной сюжета. Пространство претерпевает тут ряд следующих одна за другой трансформаций от физического вместилища инструментов и фактур-

ной трехкоординатной среды — фона, к пространству артикуляционных жестов, мелодико-интонационных линий, и наконец, к сфере мысли и архитектонических образов целого.

Еще более специфичны *персонажи музыкального сюжета*. В отличие от театра, где люди играют людей, и от романа, где у героев есть имена и портретные характеристики, в музыке герои безымянны, переменчивы. Мелькнув на мгновенье как образ героя, действующая сюжетная эфемерида вдруг становится потоком речи, настроением, раздваивается, распыляется, чтобы затем, может быть, снова вызвать характеристические предметные ассоциации, а еще через некоторое время снова раствориться в фоне. Такая переменчивость может парадоксальным образом сочетаться с ощущениями устойчиво определенных сюжетных линий развития, действия, перемещения раз обрисованных и персонифицированных в потоке сил. Тогда у слушателя возникают соответствующие драматическому модусу музыки впечатления действия и контрдействия, противоборства сил и сплетения их непрерывающихся, хотя и исчезающих из
поля зрения судеб.

Но часто даже в самом ярко сюжетном и последовательно театральном программном произведении картины взаимодействия персонажей надолго уступают место эпизодам-состояниям, во время которых как бы приоткрывается душевное окошко привлекшего наше внимание героя и сам он исчезает, а мы из внеположного сюжетного мира переходим в мир эмоций и сознания — драматическая установка сменяется лирической.

Метаморфозы действующих лиц в литературном произведении требуют авторской изобретательности. И сама техника, и мотивировка превращений разрабатывались постепенно на протяжении тысячелетий развития романа, новеллы и других жанров. Исследование этих проблем проводилось, например, в русле «исторической поэтики» А. Н. Веселовского, в работах многих советских литературоведов — Д. С. Лихачева, М. М. Бахтина, В. В. Виноградова и других. В театральной пьесе, если она не является инсценировкой волшебной сказки или

мифа, смена обличий того или иного героя почти невозможна, требует объяснения, разоблачения и воспринимается как из ряда вон выходящее событие. В музыкальном же действии волшебство превращений — норма. Оно дает слушателю перед зрителем и читателем восхитительные преимущества свободы, близкой к свободе эфирного течения сновидений, но гармоничной, логичной, весомо опредмеченной в музыкальных звуках, интонациях и темах. Быстрота, естественность переключений при сохранении линий сюжетного движения вносит в музыкально-сюжетную логику особое качество модуляционности.

Эфемерность музыкальных персонажей вовсе не уничтожает их предметности. Но если в театре главным средством воплощения сюжетной логики являются актерские роли и лишь в виде исключений носителем какой-либо сюжетной линии ока-

зывается неодушевленный предмет (часы, письмо, ружье), то в музыкальной пьесе роль носителя может выполнять едва ли не любой элемент музыкальной ткани, синтаксиса, композиции. Сюжетно-тематическое значение в музыке приобретает и тема, и краткий мотив-интонация, и аккорд, и тип фактуры, и способ артикуляции. Любой выделяемый и фиксируемый восприятием музыкальный предмет может наделяться персонажно-сюжетными свойствами и в соответствии с принципом многозначности, оставаясь самим собой, то есть музыкальной специфической данностью, одновременно оцениваться и как проявление эмоции, характера, идеи, как обнаружение действующей сюжетной силы. Фактурной фигуре, мелодическому обороту, теме, как актерам, гораздо легче играть роли отвлеченных действующих сил — идей, понятий, состояний, предметностей того или иного рода, нежели актерам-людям, которые и при исключительно широком амплуа все-таки не так уж часто замещают отвлеченные, абстрактные, обобщающие категории и лишь в подчеркнуто аллегоричной пьесе, например в моралите, изображают спор души с телом, старости с юностью, зимы с летом.

С этими различиями связан и характер обобщения в разных видах искусства. В литературном произведении, в драме, трагедии, комедии — обобщение, как правило, представляет собой возведение личности-индивидуума в ранг личности-типа. Именно этот род типизации изучается как основной в литературоведении. В музыкальной пьесе, подчиненной драматургическим законам, круг обобщаемых явлений, объектов, способных выступать в качестве прототипов для сюжетных сил, значительно шире, ибо музыкальный инструментальный театр пользуется услугами особых актеров, способных и к четкой персонификации, и к мгновенному распредмечиванию, к выражению чувства, воплощению идеи, изображению пейзажных элементов и т. п. Благодаря своей безымянности актеры музыкального театра обеспечивают сюжету возможности почти алгебраического обобщения, при котором за каждым индексом формулы стоит широкий круг самых разных жизненных явлений, а конкретизация подтекста оказывается делом фантазии слушателя и исполнителя, подсказывается программными указаниями композитора, а чаще всего ценится как многозначная и собирательная. При всем этом прелесть музыкальной алгебры как раз и заключается в яркой звуковой, интонационной и тематической конкретности музыкальных фигур-актеров, описание которых в технических терминах обеспечено детально разработанным музыкально-теоретическим лексиконом, а нотная фиксация едва ли не однозначна по своей форме. Это позволяет в сюжетном описании замещать имена героев, характеристики эмоций и идей названиями синтаксических и композиционных единиц и определениями их собственно музыкальных свойств. Более того, можно утверждать, что такое замещение отнюдь не противоречит природе музыки, ибо задача музыкального сюжета заключается

вовсе не в документальном и предметно правдоподобном изображении персонажей, а в создании реалистичного запечатления их отношений, эмоциональных сопоставлений, динамики состояний, и в частности, в представлении лирического содержания в форме драмы — но драмы инструментального музыкального произведения. При этом, разумеется, возникает опасность технологического уклона, забвения важности ассоциативного ореола, окружающего не только каждую музыкальную фигуру, но и их отношения, несущие основную

смысловую нагрузку в музыке, — опасность, не менее страшная для понимания и восприятия музыки как искусства, чем попытки однозначного перевода музыкального сюжета на язык конкретного литературного описания. При этом возникает и риск полного отождествления таких, например, понятий, как тема и образ, звук и смысл, безоговорочного следования принципу полного параллелизма формы и содержания, сведения сложного многопланового мира отношений к системе структурно-звуковых отношений, а также риск игнорирования метафоричности — забвения того, что в музыке ценны не только фигуры и их связи, но и отношение всего этого музыкального ряда к ассоциативному ряду. Но даже если только помнить о таком риске, то слушательская интроспекция уже обеспечивает более глубокое содержательное осмысление ролей музыкальных действующих сил. В исследовании же и в высокохудожественной музыковедческой интерпретации произведения необходима опора на более или менее четкие представления о специфике музыкальной предметности. В первую очередь здесь необходима эстетическая и теоретическая проработка понятия музыкальной темы, ибо именно тема и выступает на композиционном уровне как основной носитель сюжетной персонажной линии. Важным здесь является также изучение механизмов сюжетной персонификации музыкальных фигур, не приспособленных для выполнения функции темы, но берущих ее на себя в особых условиях музыкального развития. Одним из таких механизмов является действующий, например, в разработочных разделах механизм замещения музыкальной темы ее частью.

Специфика музыкальных персонажей, несомненно, сказывается на особенностях развертывания сюжета, на построении композиции в произведениях драматургического типа. Их зыбкость, их структурное и качественное разнообразие позволяют добиваться едва ли не любых композиционных решений. Разнообразие приводит, в частности, к возможности полифонического расслоения отличающихся по субстрату планов композиции (например — тонального, тематического, фактурного, темброво-фонического и т. п.), которые могут развертываться параллельно, усиливая друг друга, но могут временами и расходиться, образуя мозаичное сцепление нескольких относительно самостоятельных планов композиции. К исследованию композиционной многоплановости подводят представления о

смешанных музыкальных формах, подробно разработанные в теории музыки. Одним из крупнейших достижений советского теоретического музыкознания в содержательно-сюжетной трактовке музыкальной композиции явилось введение В. В. Протопоповым понятия «формы второго плана». Оно представляет собой, в сущности, яркую драматургическую интерпретацию композиции и касается содержательной стороны музыкального произведения, связывается с логикой многопланового образного развития. Так, в книге о бетховенских музыкальных формах В. В. Протопопов говорит о «самостоятельной жизни каждой темы (второй план формы)», о темах-персонажах, о «ходе эволюции образов, судьбе тем и линиях их развития, из скрещивания которых складывается сложнейшая форма» [43, с. 198, 215, 221 — 222, 227 — 230 и др.].

Обеспечивая индивидуализацию сюжетно-композиционного решения, «многоликость» персонажной системы в музыкальном художественном мире, тем не менее не исключает преобладания некоторых наиболее естественных для музыки композиционных структур, что и позволит нам в дальнейшем учесть их в построении обобщенной модели музыкальной композиции. Здесь же целесообразно ограничиться сказанным и перейти к другому связанному с сюжетом понятию — ситуации.

В сюжетной ситуации проявляет себя особое единство художественного пространства и времени. Пространство — как место действия, как предметная сфера — предполагает членение на фоновые и рельефные элементы, первые из которых выполняют функцию среды, а вторые — действующих сил. В свою очередь и сами действующие силы, как правило, достаточно четко дифференцированы, причем их пространственная расстановка отражает не только внешнее расположение, но и соотношения по целям действия, характеру, мощи, этической значимости и т. д. Их сюжетная устремленность, разумеется, в наибольшей мере раскрывается лишь в развитии сюжета. Но уже в исходной диспозиции, как и в каждый последующий момент, она так или иначе ощутима. Под ситуацией как раз и можно понимать сюжетный срез,

конфигурацию, объединяющую как действующие силы в их комплексной противоречивой телеологии, так и все фоновые факторы.
Однако если в реальной жизни ситуация действительно является вневременным срезом, не нацелена на наблюдателя и скрыта в своей целостности и одномоментности, то в художественном произведении, уже в силу его направленности на восприятие, показ ситуации не только извне, но и изнутри, раскрытие характеров, целей, мотиваций, конфликтов требует некоторого времени. Это время не имеет значения для самого действия и является по существу внесюжетным. В театре оно занято экспозицией образов действующих лиц, в опере — монологами главных героев, в инструментальной пьесе — экспозицией музыкальных тем. Особенно важным это оказывается в начальных
65
разделах произведения. В дальнейшем же для характеристики меняющейся ситуации часто оказывается достаточным добавление двух-трех штрихов, связанных непосредственно с сюжетом. Таким образом, экспозиционный раздел музыкального произведения, если представить его как идеально чистое выражение экспозиционной функции, разворачивается не в сюжетном, а в композиционном времени. А это значит, во-первых, что сюжет и композиция совпадают не всегда и не во всем, а во-вторых, что время в художественном произведении неоднородно и объединяет в себе процессы развертывания с процессами развития. Одни представляют собой движение «рассказа» о вневременном содержании, другие — собственно временной ход сюжета в событиях.
Событие как сюжетная единица является результатом столкновения, взаимодействия сил и линий их развития. Само применение этого слова по отношению к музыке вовсе не кажется музыкантам чем-то неправомерным. Вопрос здесь может касаться лишь определения его сути, содержания и статуса. Что в музыкальном произведении, в его сюжетной организации и композиции является или может считаться событием? Можно ли рассматривать его как термин, обозначающий точно очерченное понятие, или это только аналогия? Ю. Н. Тюлин, например, в связи с динамикой, драматургией, действием, образными сферами музыки говорит о «ходе музыкальных событий», но заключает это выражение в кавычки [62, с. 31]. Первая динамическая вершина в репризе начальной части Шестой симфонии П. И. Чайковского «воспринимается, — констатирует Л. А. Мазель, — как кульминация самого драматического действия, как катастрофическая развязка события» [28, с. 314]. Кавычек здесь нет, но из контекста описания ясно, что слова «событие», «развязка» используются по аналогии, ибо речь идет об отражении законов оперы в симфонии. Для нас же важно указание на то, что такие характеристики связаны именно с восприятием, с тем, как композиционный процесс оценивается слушателем. Мы не найдем в упомянутых работах (как и во многих других музыковедческих исследованиях) строгого определения «события». Музыковеды справедливо полагают это излишним, ибо рассматривают его как метафору, но выполняющую функции термина, без которого было бы трудно характеризовать существенные для воспринимаемого в музыке развития смысловые сдвиги, являющиеся значительными вехами музыкального сюжета.
В принципе, однако, можно придать представлениям о «музыкальных событиях» более конструктивный, операциональный смысл, если, изучив причины возникновения слушательских «событийных» реакций, найти их собственно музыкальные — звуковые, интонационные, тематические — корреляты. Иначе говоря, можно называть событием любой участок музыкальной композиции, который организован так, что способен вызывать ассоциации с жизненными событиями.
66
Подобное упрощение использует, например, Ю. М. Лотман в анализе литературного сюжета, принимая за событие любое нарушение норм, сложившихся в жизни, языке, тексте [24, с. 280 — 289]. Определение события как сюжетного элемента, как единицы сюжета или как свернутого сюжета у Лотмана выводится из оппозиции «сюжетное — несюжетное». Несюжетное построение текста представляет собой описание мира как статической данности, не нарушаемой никакими отклонениями от его устройства, законов, конституции. Такое определение весьма подходит к художественному миру одноаффектного лирического произведения. Сюжетное же построение связано с нарушением законов мира, причем всякое

нарушение и рассматривается Лотманом как событие — например, посещение живыми потустороннего мира в мифах, преступление как нарушение принятых обществом законов и т. п.
Однако по отношению к музыке такое определение события нельзя считать методически оперативным, если иметь в виду анализ музыкального сюжета инструментального произведения. Оно требует постоянного соотнесения звукового текста с трудно уловимой ассоциативной деятельностью восприятия, которая к тому же дает всякий раз слишком конкретные и слишком субъективные индивидуальные «расшифровки», тогда как в музыкальном сюжете не только герои, но и события являются обобщениями целых групп и классов всевозможных жизненных явлений, случаев, происшествий, мотивов. Поэтому в практическом анализе гораздо более удобны типизированные определения событий, такие как завязка, развязка, столкновение и т. п.
Кроме того, в силу предметной многозначности, обобщенности музыкальных событий, к ним слушатель легко может относить не только то, что ассоциируется с отраженными жизненными событиями, но и всякого рода собственно композиционные процессы. Если в романе внезапный переход от описания одной ситуации к характеристике другой или к философскому размышлению самого автора не расценивается как сюжетное происшествие, то в музыкальном произведении любой переход может быть воспринят как событие. Поэтому, расширив объем понятия, целесообразно говорить о событиях двух родов — о тех, которые происходят в самом сюжете, и о тех, которые являются как бы отражением деятельности автора, его операций компоновки сюжетного материала. Здесь как раз и выявляются *отличия сюжета от композиции*. Если сюжет есть связная и необратимая во времени последовательность отраженных в произведении событий жизни, то композиция — это диктуемая художественными соображениями, интуицией и волей автора, а также законами рода, вида и жанра искусства фактическая расстановка материала. Композиционный порядок событий, эквивалентных жизненным, может совпадать с сюжетным, и тогда мы говорим о безыскусном и объективном движении, об имитации потока жизни или сознания. Но возможно и расхождение.
67
В таких случаях возникают эффекты игры с сюжетным временем, создаются связанные с композицией специфические явления ускорения и остановки действия, возврата прошлого и прорыва в будущее, а также всякого рода полихронные эффекты. При этом оказывается, что в композиции особым образом распределена, рассредоточена, а иногда и запутана естественная сюжетная последовательность событий, которая «выпрямляется» и так или иначе ощущается воспринимающим, хотя нередко он вовсе не ставит себе таких задач.
Но существенно ли разграничение сюжета и композиции для музыки? Ведь если в литературном произведении, например в детективном романе, выявление «подлинной» последовательности событий является важнейшим стимулом движения, то в инструментальной пьесе сюжетные события в силу их обобщенности и музыкальной специфичности не отграничиваются столь резко от собственно композиционных и могут отождествляться с ними. Это действительно так. И все же дифференциация сюжета и композиции позволяет более тонко оценивать музыку как развертывающееся во времени содержание. Не случайно исследователи часто прибегают к терминам, призванным отразить смысловые процессы, не совпадающие с композиционной схемой. Так возникла традиция сопоставлять «композицию» и «драматургию», с которой и принято связывать главным образом сюжетную сторону развития. Используются для этой цели также термины «интонационная фабула» [7, с. 40 — 45 и др.] и «тонфабула» [9, с. 142]. Последние, правда, не всегда удобны, так как основным масштабом сюжетного движения в музыке является композиционный, а не интонационный. Однако в случаях, когда тематический процесс «спускается» в сферу синтаксиса, они вполне уместны, очень выразительны и ярки.
Что же касается драматургии, то целесообразнее рассматривать ее как систему принципов и средств построения произведения по законам драмы, то есть как род поэтики, а не как само музыкально-смысловое целое. Убедительное обоснование этого содержит диссертация Т. Ю. Черновой [72]. Поскольку в музыке поэтика драмы чаще всего соединяется с поэтикой лирики и эпоса, постольку композиция, даже если композитор — великий драматург, оказывается обычно временной структурой лирико-эпического целого с элементами драмы, вмещающего

одновременно поток эмоциональных состояний, повествование и сцепление событий. И именно композиция, как конкретное творческое решение, охватывающее и форму и содержание, а не как типовая схема, полно и адекватно отражает временное развертывание художественного мира и жизни в нем.

Устраняется ли тем самым сюжет? Вовсе нет. Такие моменты, например, как сдвиг в сфере побочной партии, прорыв элементов главной темы, уже в экспозиции расцениваются как яркие сюжетные события, хотя главной задачей здесь является пока лишь расстановка сил. В еще большей мере насыщена по-

68

добными сюжетными ходами разработка. Но вообще говоря, музыкальные сюжеты — проблема. В романе слово позволяет создать сложнейшую сеть событий, подлинную интригу. В музыке сюжетная интрига практически невозможна и построение даже незамысловатой фабулы непросто, ибо нет фиксации имен, предметов, обстоятельств. Но зато необычайно усложняется и рафинируется композиция. Она-то и вбирает в себя фабулу, расценивается то как процесс компоновки, то как цепь событий, а иногда движется в динамичном равновесии между тем и другим. А поскольку вместе с музыкальными персонажами в художественном мире иногда появляется и сам автор — в своих монограммах, мотто, лирических отступлениях, под той или иной маской, поскольку он постоянно трансформирует сюжет и высвечивает его то драматическими, то лирическими, то эпическими тонами, постольку композиция с точки зрения слушателя объединяет и сплавляет в себе смысловые процессы самого разного рода. Пожалуй, композиция напоминает экскурсионную карту, с помощью которой слушатель путешествует по художественному миру и его событиям. А может быть, это само путешествие, проведенное в последовательности, намеченной автором, предусмотревшим и остановки — для отдыха, своих комментариев, для погружений в эмоциональные состояния и размышления, — и определенные художественно целесообразные ограничения в показе музыкального мира, бесконечную глубину которого слушатель должен лишь ощутить через конечное.

Таким образом, слушатель оценивает композицию не только как сюжет, но и как результат деятельности композитора, как проявление его поведения, образец его мастерства. Здесь он тоже опирается и на музыкальный опыт, и на опыт восприятия произведений других временных видов искусства, причем особый интерес представляет уже не столько театр, сколько литература, ибо именно для нее характерно наиболее четкое разграничение сюжета и композиционной расстановки материала.

Важным моментом здесь является мотивировка композиции типом и характером отношений автора к событиям. Достаточно назвать разные в этом плане жанры репортажа и воспоминаний, летописи и легенды. Автор может выбирать себе статус единственного свидетеля событий, или же следователя, реконструирующего происшествие по показаниям многих лиц, может рядиться в одежду репортера, сказочника, мемуариста, а иногда и объединять разные статусы, сама комбинация которых становится фактором композиции. Интересен статус пересказа, включения в текст чужих рассказов, цитат, дающий возможность стереоскопического описания событий и выражения отношения к их очевидцам — например, с позиции объективиста, воспроизводящего материал без комментариев, или, напротив, пристрастного рассказчика, не столько передающего сведения о событиях, сколько выражающего восхищение или негодование по поводу событий и свидетелей.

69

Конечно, надсюжетные мотивировки композиции особенно заметны при настройке на повествовательный, эпический род, то есть род, более естественный для литературы. В восприятии же музыки значительно важнее лирическая мотивация, композиционной логики. Однако в общем и сюжетные находки, и способы подачи материала во времени так или иначе отражались в музыкальных формах, испытывавших самые разные влияния — и мифологии, и ритуалов, и житейской логики, и риторики, и театра, и литературы. Фабульный тип музыкальной композиции, будучи осознан главным образом в XIX веке, вряд ли мог впитать все накопленное литературой богатство тем, сюжетов, сюжетных мотивов, приемов сюжетосложения и принципов согласования их с композицией, зависящих от авторского

статуса. Но влияния эти все-таки сказывались, и выявление их — увлекательнейшая задача для специального исследования.

В целом же в восприятии драматургически организованной музыкальной композиции преобладают иллюзии независимости сюжета от автора и наблюдателя. И хотя деформации «естественного» течения событийного времени, его свобода и причудливость, а вместе с тем выверенность и каноничность выдают автора как рассказчика, поэта и архитектора, все же он все собственно композиционное по возможности мотивирует как сюжетное и даже самую старую и хорошо известную композиционную схему стремится преподнести как новый сюжет, благодаря чему оживающая в восприятии композиция осмысливается прежде всего как событийный процесс.

Это дает возможность при рассмотрении логики композиции наряду с иерархией трех масштабных уровней восприятия и тремя типами отражения, образующими систему «характеристическое — эмоциональное — логическое» («этос — пафос — логос»), Учесть также и триаду «пространство — движение — время», связанную с художественным миром, музыкальной сюжетностью и ее разными проявлениями, и тем самым в содержательном интроспективном ракурсе интерпретировать собственно музыкальную композиционную логику.

Впрочем, последняя из названных здесь триад, как наиболее общая, лежит и в основе грамматического разграничения различных сторон организации музыки, а это открывает еще один путь уяснения специфики композиции — сравнение ее с такими сторонами, как синтаксис и фактура.

ФАКТУРА, СИНТАКСИС, КОМПОЗИЦИЯ. К ТЕОРИИ ФАКТУРЫ

Сопоставим композицию с синтаксисом и фактурой, с пространством, движением и временем, а также с некоторыми другими понятиями. Если расположить все их на рисунке таким образом, чтобы близости элементов, составляющих анализируе-

мую систему понятий, соответствовало их расстояние друг от друга, то мы получим следующее двухмерное отображение.

Рис. 3

Существующее в физическом *пространстве* и *времени* сложное колебательное *движение* воспринимается как звучание. Элементарные свойства его — пространственная локализация и длительность соответствуют пространственным и временным координатам. Громкость же, тембр и высота оцениваются как свойства самого звучания. Эти пять свойств элементарны и в том смысле, что являются для музыки материалом самых низких уровней, над которыми надстраиваются другие — более высокие и специфические, но также и в том смысле, что они, как элементы, не могут быть физически вычленены из реального звучания.

В европейском музыкальном искусстве выделенные свойства используются не в одинаковой мере, что во многом соответствует и степени точности их отражения в нотной записи. Меру важности и степень точности можно в первом приближении счи-

тать отвечающей следующему порядку их расположения: высота, длительность, тембр и громкость, пространственная локализация. Каждое из этих свойств дает основу для целого ряда организаций в музыкальном произведении. Громкость, например, для артикуляционной, фразировочной и композиционной динамики, длительность для ритма, синтаксических структур и композиционных пропорций, высота для регистровой организации, гармонии, тональных планов, мелодического рисунка, строя, тембр для оркестровки и т. д. Интересный, подробный анализ роли простейших свойств звучания в музыке дается А. С. Соколовым [52].

Некоторые из типов организации оперируют мельчайшими, краткими единицами и относятся к первому масштабно-временному уровню восприятия, к *фоническому слою.* Такова артикуляционная динамика, процессы развертывания отдельных звуков — звуковедение. Таковы агогические и внутризонные интонационные оттенки. Они наиболее тесно связаны с материально-ощутимой предметностью музыки, с непосредственным ощущением звуков. Именно в этой области проявляет себя и *фактура* как способ организации звучания.

Другие типы организации опираются на единицы более крупные — соответствующие второму масштабно-временному уровню восприятия, *интонационному слою.* Это сфера наиболее

специфической музыкальной предметности и организованности. С нею преимущественно связана звуковысотная организация музыки в целом. В нее входят лад, гармония, а также метр и другие системы, на которых базируется *синтаксис* музыки, упорядочивающий во времени интонационное движение музыкальной речи. Пространственные и временные характеристики звучания здесь в наибольшей мере специфизированы и соединены в ощущении особого музыкального движения, воспринимаемого непосредственно и эмоционально.

Третья группа систем организации звучания связана в основном с крупными разделами произведения. Это — функционально определенные части: экспозиция, реприза, разработка и т. п. — и их разделы, относящиеся к *музыкально-событийному слою.* Здесь действуют законы *композиции,* музыкальной сюжетности, драматургические принципы, тематическая организация, тональный план, разнообразные приемы жанровой трансформации.

Из взаимного расположения элементов понятийной системы на рисунке мы видим, что фактура, синтаксис и композиция соответственно тяготеют к феноменам пространства, движения и времени, к фоническому, интонационному и музыкально-сюжетному восприятию, к характеристической, эмоциональной и логической сторонам содержания. Вместе с тем рисунок не фиксирует резких непроходимых границ, так как между элементами системы нет однозначных, одновалентных связей и закреплений. Речь идет лишь о тенденциях, что и следует учесть в

определении понятий. Сопоставим в этом плане фактуру и композицию.

Фактура — это музыкально-пространственная организация звучания, композиция же по отношению к звучанию выступает как его музыкально-временная организация. Фактура есть заполненное музыкальными звуками пространство, развертывающееся во времени, композиция — насыщенное музыкальными событиями время, кристаллизующееся в виде архитектонического пространства. Это сопоставление дает нам возможность построить эскиз теории фактуры, введя в выработанные современным музыкознанием представления определенные акценты, диктуемые рассмотренной системой понятий. Наблюдая за ходом его построения, читатель может постоянно сравнивать фактуру с композицией как две в известном смысле полярные грани целого, между которыми существуют разнообразные историко-генетические и конструктивно-смысловые связи, координационные и одновременно субординационные взаимообратимые отношения.

Вместе с тем для дальнейшего (особенно для рассмотрения вступительных фаз произведения) важно сделать этот эскиз более или менее полным и в какой-то мере самостоятельным, чтобы иметь возможность опираться на теорию фактуры в анализе свойственных различным разделам композиции типов изложения.

Что же касается среднего звена триады — синтаксиса, — то его дальнейшее описание целесообразно рассредоточить по главам, а те закономерности интонационного слоя, которые наиболее существенны в композиционном аспекте, охарактеризовать в связи с феноменом развития в главе, посвященной разработочным разделам.

Итак, *фактура в музыке* — это художественно целесообразная трехмерная музыкально-пространственная конфигурация звуковой ткани, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов.

Остановимся на отдельных элементах приведенного рабочего определения фактуры.

Указание на художественную целесообразность важно для нас в том отношении, что оно ограничивает сферу применения понятия профессиональной музыкой. В эту сферу, безусловно, входит все, что может быть названо произведением. Сочинение музыкального произведения включает в себя целенаправленную работу над фактурой, и самый этот факт остается несомненным даже при творческой неудаче, когда искусное оказывается искусственным, а сделанное — деланным. Но сфера рассматриваемого понятия шире области композиции. В нее входит и докомпозиторская музыка, возникающая как результат специализированной исполнительской деятельности. Музыкант, импровизирующий все новые вариации на известную тему, может не

быть композитором в строгом смысле и не создавать законченного произведения — об особом отношении вариационного жанра к композиции уже говорилось. Однако понятие фактуры

здесь все-таки применимо в полной мере. Более того, в данном случае осознанные или подсознательные усилия музыканта-профессионала как раз и направлены в первую очередь на художественно интересную отделку звуковой ткани вариаций.

Отсюда мы видим далее, что звуковая ткань (еще один элемент дефиниции) вовсе не отождествляется с фактурой. Лишь художественная, профессиональная обработка звучания дает фактуру. И хотя естественно возникающая ткань музыки в народном искусстве зачастую внешне напоминает результат мастерской аранжировки, что дает нам право использовать аппарат теории фактуры и для изучения народной музыки, все же, строго говоря, само понятие фактуры к народной музыке неприложимо в такой же степени, как и представления об искусственности, а это значит, что сфера применения рассматриваемого понятия должна быть ограничена.

Разумеется, противопоставление народного, бытового — с одной стороны, и профессионального исполнительского, композиторского — с другой, здесь заострено, что в принципе соответствует сложившемуся в социокультурном сознании типологическому размежеванию фольклорного и профессионального. В действительности же соотношения этих сфер много сложнее и требуют специального изучения. Они характеризуются множеством переходов, точек соприкосновения и совпадений.

И все же термин «фактура» целесообразно связывать лишь с последней из двух сфер. Преимущества такого ограничения очевидны. Оно сообщает понятию большую точность и содержательность, придает ему историко-стилевой оттенок. Оно требует также разработки целого ряда понятий, позволяющих более адекватно анализировать склад народной музыки. Кроме того, оно особым образом оттеняет соотношения фактуры и композиции. Если схематически представить область музыки в целом, область профессиональной музыки и, наконец, область композиторской музыки в виде вписанных друг в друга концентрических кругов, то самый широкий из них будет соответствовать диапазону действия понятия «звуковая ткань», следующий — применимости «фактуры», а самый узкий — «композиции». Фактура в таком сопоставлении обнаруживает свою эволюционно-исторически подготовляющую роль предкомпозиционного завоевания профессиональной музыки.

В композиторском искусстве фактура еще более совершенствуется, обогащается, начинает служить композиции произведения, хотя исполнительский ингредиент в ней остается по-прежнему чрезвычайно высоким. Не случайно композиторы советуются с исполнителями в первую очередь по поводу фактуры. Не случайно и то, что наиболее интересные, сложные творческие решения здесь возникают у композиторов, владеющих в

полной мере исполнительским искусством. Показательна в этом плане фактура произведений Паганини, Листа, Шопена, Рахманинова. Интересно и то, что иногда композиция и фактура в композиторском творчестве оказываются как бы комплементарными: наивысшие композиционные достижения сочетаются со сравнительно скромными фактурными результатами и наоборот. Огромное значение придавал фактуре М. И. Глинка, что, между прочим, косвенно отражено в его знаменитом изречении: «Музыку создает народ, — мы, композиторы, ее лишь аранжируем». Глинка был гениален и в сфере композиции, но случайно ли то, что он не оказывал особого предпочтения вершинам композиционной техники — циклической и сонатной формам, но зато очень любил форму вариаций и свободно построенных одночастных увертюр — фантазий! Быть может, к национально-русским источникам такой избирательности следует добавить и своеобразие акцентов в самой творческой композиторской системе великого русского классика!

Все сказанное расшифровывает содержащееся в определении фактуры указание на художественную целесообразность.

Не менее важно дать дополнения и пояснения к слову «конфигурация», акцентирующему в фактуре предметно-пространственную природу. Его можно было бы заменить более привычным термином «рисунок», который часто применяется в теории по отношению к мелодии и ритму. Однако чтобы не сводить фактуру к графике в двух измерениях — вертикали и горизонтали, которые лежат в основе мелодического и ритмического рисунка, и отразить также глубинную координату, мы предпочитаем пользоваться словом «конфигурация»,

свободным от такого ограничения и способным обозначать сочетание многих фигурированных структур.

Фактура как конфигурация музыкального звучания определяется, однако, не только линиями голосов и очертаниями звуковых масс, но также и звуковым колоритом и фонической яркостью. Самостоятельность контура, колорита и освещенности, охватываемых общим представлением о конфигурации, доказывается множеством соответствующих этим трем характеристикам фактуры образных метафорических сравнений, особенно распространенных в практике оркестровки. Вместе с тем несомненны их взаимосвязи в рамках единого целого, напоминающего целостные объекты природы.

Изменения звуковой яркости и колорита, возникающие в музыкальной ткани во всех ее измерениях, образуют динамическую и сонорную фигурацию, сопоставимую по фоническому эффекту с гармоническим развертыванием и нередко действующую параллельно с ним. Кстати, если к этому типу фигурации добавить известные в теории музыки другие типы — гармоническую, ритмическую и мелодическую фигурацию, то преимущества термина «конфигурация» станут еще более очевидными. Заметим, что он и по форме, и по смыслу созвучен встречающе-

муся в системной методологии термину «конфигуратор», как раз и обозначающему комплексное единство множества различных проекций объекта.

Что же касается пространственных координат, то, наряду с вертикально-звуковысотным измерением и горизонталью — временной координатой, для фактуры существенна также глубина — измерение, связанное с эффектом звуковой интенсивности и ассоциирующееся часто с естественной пространственной глубиной — мерой удаленности предмета или фона от наблюдателя.

Эти координаты характеризуют фактуру как особое, подобное реальному трехмерное музыкальное пространство. Фактурное пространство насыщено множеством звуковых деталей, которые, собственно, и обрисовывают объем звуковой сферы произведения, делают ее предметно ощутимой, а иногда создают, кроме того, и впечатление воздуха — пустых незаполненных промежутков между звуковыми элементами. Фактура — условное пространство, но она может включать в себя и элементы реального пространства, в результате чего возникает сложное, как бы сшитое из фрагментов фантазии и действительности, но органично сплавленное целое, полностью подчиненное законам музыки. В этом объединении внемузыкального и музыкального — одна из функций фактуры.

Субстратной звуковой основой трех измерений фактуры являются элементарные свойства звучания — высота, длительность и громкость. Тембр служит основой колористичности фактуры, но в определенных случаях способствует также созданию впечатления глубины. Реальная пространственная локализация звуков находится в сложных отношениях с музыкальным пространством, в целом же является генетической основой многих музыкально-пространственных представлений и опосредуется ими. Следует добавить, что средствами создания вертикали, горизонтали и глубины могут быть также и более сложные факторы: гармонические, ритмические, интонационно-мелодические, тематические и многие другие.

Три координаты фактурного пространства неодинаковы по степени «измеримости». Наиболее точно фиксируется и воспринимается конфигурация звуковой ткани по вертикали. Этой координате соответствует лишь одно, наиболее тонко дифференцируемое слухом свойство звучания — высота. Правда, иногда на оценку звуковысотных отношений влияют в какой-то мере и другие качественные характеристики. Так, если нижний звук терцового интервала поручен тенору, а верхний — сопрано, то более напряженный по тесситуре теноровый звук может вызвать у слушателя иллюзию более высокого, причем это иллюзорное впечатление парадоксально сочетается с адекватным реальной высоте слышанием. Показательно в этом отношении и бытующее в хоровой практике выражение «октавный унисон», обозначающее октаву мужских и женских голосов, записанную, однако, как унисон.

Горизонталь как фактурное измерение дифференцируется также достаточно тонко, хотя и уступает вертикали.

Наименьшей степенью измеримости обладает глубина. Это связано и с тем, что громкость — ее основной акустический коррелят — не поддается точной фиксации, не имеет дискретной шкалы, а к тому же раздваивается между ассоциативным значением показателя удаленности и прямым значением яркости, светлотности звучания. Это связано также и с влиянием на глубинные эффекты многих других свойств. Так, даже высота звука кроме «своего» вертикального измерения обслуживает глубину: более высокие звуки могут вызывать впечатление более далеких [более подробно об этом см. 36, с. 117 — 120]. Весьма существенно также, что в отличие от двух других измерений именно это измерение способно наиболее непосредственно взаимодействовать с глубиной реального физического пространства и поэтому зависит еще и от фактического размещения источников звука. Все это вместе и усложняет восприятие глубинной конфигурации ткани. Тем не менее в анализе фактуры ее нельзя не учитывать, ибо она имеет реальное музыкально-смысловое значение. Сложность, многосоставность глубины, ее мерцающе-эфемерный характер и трудности точной нотной фиксации в большой мере объясняют то, что фактуру нередко рассматривают как нечто плоское, двухмерное, чему немало способствует и нотная запись, основой которой являются обозначения вертикали и горизонтали.

Безусловно, вертикальное и горизонтальное измерения очень важны для фактуры. Однако в некоторых случаях достаточно заметной для восприятия оказывается также и глубина. Так, в гомофонном складе при высотно-регистровом расчленении на мелодию и сопровождающие голоса нередко большое значение имеет и динамическое расчленение на рельефные голоса и фоновые элементы, находящиеся как бы на заднем плане. Особенно большую роль глубинная координата играет в оркестровой музыке, где впечатления многоплановости подкрепляются не только регистровыми и тембровыми средствами, но и различием оркестровых групп и инструментов по их реальному пространственному расположению. Но даже в произведениях, рассчитанных на один инструмент, всегда в какой-то степени кроме вертикали и горизонтали проявляют себя и глубинные свойства, позволяющие прибегать при описании фактуры к метафорическим определениям «рельефность», «выпуклость», «оттенение», «перспектива», «воздушность звучания» и т. п., содержащим в себе скрытое указание на глубину.

Особенно важно учитывать трехмерность фактуры при выявлении, анализе и характеристике различных компонентов музыкальной ткани. Их фактурные функции во многом связаны с их положением в трехмерном звуковом пространстве. Это видно уже из наиболее простого соотношения мелодии и сопровождения, в котором первый компонент (мелодия) занимает

преимущественно передний план в глубинном измерении и верхний участок в звуковысотной шкале вертикального измерения. Менее заметны различия этих компонентов в горизонтали. И все же они есть. Так, в наиболее типичных случаях фоновые элементы гораздо чаще охватывают более значительную протяженность, так как вступают раньше тематического материала и нередко завершают построение уже после окончания мелодии — особенно в вокальной музыке. Другое различие заключается в том, что фоновые элементы преимущественно хореичны, тогда как элементы рельефные, связанные с мелодическими голосами, тяготеют к ямбическим началам и вообще к большей метрической свободе. Это различие коренится во многом в образной природе, мелодии и сопровождения.

Здесь, однако, мы подошли к следующему важному моменту теории фактуры, отраженному в дефиниции указанием на дифференцирующие и объединяющие функции фактуры. Рассмотрим сначала особенности членения звуковой ткани.

Звуковые образования, входящие в состав художественно конфигурированной музыкальной ткани, как правило, являются компонентами, то есть реально, физически отделимы от целого. Этим они отличаются от элементарных свойств звучания. Так, мелодия, аккомпанемент, та или иная инструментальная партия могут быть исполнены отдельно от целого, и для человека, хорошо представляющего себе целое, эти фактурные компоненты практически сохранят и форму и смысл, которыми они обладали в рамках целого, хотя все же некоторые изменения здесь неизбежны.

Особняком стоит здесь так называемое скрытое многоголосие, состоящее из двух, трех, а иногда большего числа реально не отделяющихся от фактического одноголосия голосов — элементов. Впрочем, при переложениях, а также, разумеется, и в процессе аналитической

работы, такие голоса превращаются в компоненты, становятся самостоятельными партиями. И наоборот — реальное многоголосие при переложении, например, для скрипки неизбежно становится по большей части многоголосием скрытым.

По типу членения фактура сходна с композицией, части которой (компоненты в буквальном смысле) тоже могут прозвучать обособленно. И то и другое членение носит практический операциональный характер и лежит в основе процесса сочинения, разучивания, репетиционной работы. Принципиальное различие заключается в том, что для фактуры специфично членение пространственное, то есть по вертикали и глубине, а для композиции (как и для синтаксиса) — временное.

В европейском музыкальном искусстве сформировался целый комплекс типов функционально определенных фактурных компонентов, из которых самыми существенными являются голос, партия, пропоста, риспоста, контрапунктирующий голос, подголосок, мелодия, аккомпанемент, бас, гармонические голоса,

дублирующие голоса, органный пункт, педаль. Главными в этом комплексе являются два первых: голос и партия. Остальные, в сущности, представляют собой их функциональные интерпретации. Иногда голос и партия оказываются тождественными друг другу, что вовсе не упраздняет ни того, ни другого понятия, ибо во многих случаях обнаруживаются и их различия. Так, партия может быть многоголосной, но должна принадлежать одному инструменту, одному исполнителю или одной группе инструментов и исполнителей. Фактурный голос, напротив, сам однолинеен, но зато может передаваться от одного инструмента к другому, а также может входить в состав многоголосной
партии.

Характерная функция фактуры — объединение внемузыкального и музыкального — проявляется и в ее компонентах: голос и партия в своей автономности опираются и на внешние факторы (физическая раздельность инструментов, источников звука), и на внутренние, связанные с различием музыкальных
функций.

В приведенном перечне типичных фактурных компонентов большинство выделяется по вертикальной координате. Таковы: бас, мелодия, гармонические голоса, органный пункт и многие другие. Но некоторые из них опираются и на средства глубинного расчленения. Так, верхний голос в фортепианном аккомпанементе, полностью совпадающий с вокальной мелодией, иногда должен быть выделен и слышен как отдельный, самостоятельный по характеру, хотя и дублирующий. Точно так же гармоническая педаль у одних инструментов отграничивается от гармонической фигурации у других не по вертикали, а по глубине. Иногда даже мелодия выделяется на фоне сопровождающих голосов лишь как находящееся на переднем плане рельефное образование. Таков мелодический голос в фа-диез-минорной прелюдии Шопена, такова мелодия в начале рахманиновского романса «Сирень», мелодия главной темы в увертюре к «Проданной невесте» Сметаны. Глубинное разграничение при звуковысотном регистровом совпадении нередко оказывается главным фактором дифференцированного восприятия основного голоса и подголоска.

Так взаимодействуют в фактурном расчленении вертикаль и глубина. А вот членение по горизонтали как фактор выделения в рассмотренных фактурных компонентах практически не используется, хотя все же, как это было показано на примере мелодии и аккомпанемента, оно частично и привлекается для оттенения функционального своеобразия компонентов.

Однако этим отнюдь не исчерпываются особенности фактурного членения, так как оно относится не только к названным типовым компонентам, но и к их объединениям, а также к внутренней структуре каждого из них. Возникающие в результате компоненты более высокого или более низкого порядка удобнее всего систематизировать по фактурным координатам.

Расчленение звуковой ткани по функциям, выполняемым ее компонентами и элементами в вертикальном измерении, можно фиксировать терминами «слой», «пласт», «линия», «этаж», а если это расчленение связано одновременно и с глубинной 'координатой — термином «план». Все эти термины отнюдь не новы и широко используются в работах, посвященных вопросам

гармонии, инструментовки, фактуры, так же как термины «педаль», «органный пункт», «дублирующие голоса».

Для дифференциации фактуры в глубинном измерении наиболее пригодны метафорические термины «план», «перспектива», «многоплановость», «второй план», «задний план», «фон», «рельеф».

Членение фактурных компонентов и элементов по горизонтали нередко является следствием синтаксических и композиционных разграничений. Так, например, членение мелодии обусловливается вовсе не собственными требованиями фактуры, ведь и сама мелодия, являясь в одном отношении фактурным компонентом, во многих других выходит за рамки ее специфики.

Меньше, чем закономерности членения мелодии, изучены в теории музыки особенности горизонтального членения фактурных образований, выполняющих фоновые, аккомпанементные функции — функции фигурационного сопровождения, педалей, стержневых компонентов и т. п. Но и здесь можно опираться на понятия, аналогичные понятиям мелодического синтаксиса. Так, в параллель понятиям мотива и фразы можно ввести понятие и термин «фактурная ячейка». В данной работе под фактурной ячейкой понимается относительно завершенный участок фактурного развития, на протяжении которого полностью прорисовываются все элементы, характерные для данного типа фактуры, и вслед за которым чаще всего идет повторение фактурного конфигурационного узора.

Например, в вальсовой фактуре ячейкой будет, как правило, такт: на протяжении такта полностью выявляется фигура — бас плюс два аккорда, — характерная для вальса. Впрочем, весьма часто тактовые ячейки соединяются в более крупную двухтактовую, благодаря тому, что на сильных тактах бас выявляет главный опорный тон гармонии, а на слабых — относительно второстепенный опорный тон.

В первом этюде Шопена фактурная ячейка равна двум тактам:

7

В до-мажорной прелюдии из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха фактурная ячейка занимает половину такта.

Членение фактурной горизонтали на ячейки напоминает синтаксическое, но служит разным, а не только синтаксическим целям. Часто оно обеспечивает мерность повторения ритмической структуры сопровождения. Таким образом, фактурные ячейки могут быть разной длины: в один звук, в один такт, могут быть сдвоенные ячейки, ячейки-фразы, ячейки-предложения, ячейки-периоды. Развитие фактуры внутри построения, равного периоду или меньшего, особенно при средних и быстрых темпах, чаще воспринимается как развертывание самой ячейки, ее внутренней конфигурации. В более же крупных масштабах восприятие «видит» изменение самой фактуры.

Расчленение фактурного потока на ячейки не всегда, однако, оказывается возможным. Весьма часто встречаются такие виды организации ткани, в которых развертывание фактурной конфигурации осуществляется в виде непрерывного движения ритмически пульсирующих голосов без сколько-нибудь заметной повторяемости рисунка и без заметных цезур. Так, в

прелюдии ми минор Шопена лишь условно можно выделить такт как фактурную ячейку сопровождения, поскольку ровное движение аккордов (ритмическая фигурация) не содержит в самом себе никаких предпосылок членения: смены гармонии совершаются плавно при поочередном, а не одновременном изменении высоты в разных голосах. Только исполнительская агогика в какой-то степени разграничивает это движение на тактовые участки. Невозможным оказывается расчленение на фактурные ячейки и во многих произведениях полифонического склада, так как в них отсутствуют или весьма слабо выражены фоновые элементы, для которых собственно и характерно подобное членение.

Членение в фактуре, как и в любой другой системе организации художественного целого, является как бы оборотной стороной ее объединяющих возможностей. Членение и объединение дополняют друг друга как в параллельном, так и в противоположном типах взаимодействия. Действительно, единство аккордового типа фигурации во вступительном построении до-диез-минорной прелюдии Шопена оборачивается фактором, усиливающим расчленение при переходе от вступления к основному разделу, а небольшое изменение, появляющееся в конце вступления и снижающее степень фактурной слитности аккордового вступления, ослабляет и эффект цезуры, отделяющей вступление от дальнейшего (см. пример № 8). Эта закономерность является общей. Она действует не только по горизонтали, как в приведенном случае, но также и в двух других измерениях. Чем более значительно расслоение ткани на пласты или планы по вертикали или глубине, обусловленное контрастностью их звуковых свойств, тем прочнее внутреннее единство
этих пластов и планов. И наоборот, чем сильнее внутренние
связи, объединяющие голоса и партии, линии и фигуры в сложно построенных комплексных компонентах фактуры, тем более ярко отделяются последние друг от друга.

Единство, прочность системы, как известно, во многом определяются количеством и силой ее внутренних связей. Это в полной мере относится и к фактуре в целом, и к ее компонентам. Из множества терминов, характеризующих систему как целое — единство, целостность, слитность, органичность, автономность, монолитность, связность, — последнее наиболее прямо указывает на роль внутренних связей.

Понятие связности может быть отнесено в музыке к разным сторонам целого, к разным типам организации. Хорошо изучена с точки зрения связности гармония, предстающая в этом ракурсе как система ладофункциональных связей тонов, аккордов, созвучий, тональностей. Иного характера связностью обладает синтаксическая организация, опирающаяся на интонационные смысловые отношения единиц, на следование законам синтаксической логики. К ее описанию мы обратимся в IV главе в связи с рассмотрением феномена движения и развития в музыке. Композиционная связность обеспечивается функционально-композиционными связями разделов музыкального произведения, генетически восходящими к самым разнообразным причинно-следственным зависимостям, действующим в развертывании жизненных явлений, событий, процессов. Особенно большую роль играют тут сюжетные закономерности. Но композиция как художественное целое, организованное во времени, фактически объединяет, генерализует вокруг собственно композиционных связей также и связи другой природы, например — тональные, ритмические, фактурные и т. д.

Точно так же и фактура выступает как результат комплексной организации звукового тела произведения и отражает в строении звуковой ткани различные типы объединения музыкального материала. Так, фактурное единство в до-мажорной прелюдии Баха и в первом этюде Шопена (эти примеры уже приводились в связи с понятием фактурной ячейки) подкрепляется единством аккордовой гармонической вертикали и единообразием ритмических длительностей. Но собственно фактурная связность проявляется здесь в ином: в непрерывности голоса, выполняющего сложный орнамент на фоне одной гармонии; в единстве инструментального тембра; в ограниченной пространственной локализации, обеспечиваемой компактностью расположения фортепианных струн; в тесситурной связности всех звуков фактурной ячейки — в их принадлежности одному звуковому полю, более или менее равномерно заполненному; в симметрии орнаментального узора; в динамической ровности движения и, наконец, в слитности педального звучания плавно развертывающихся аккордов и в бесцезурности возникающего на этой основе гармонического мелоса.

В общем же проявления собственно фактурной связности сводятся к предметно-звуковым и пространственно-звуковым. Принадлежность к одному звуковому предмету или к одному фактурному пространству и является условием связности звучания. Предметная целостность характеризует, например, такие фактурные компоненты, как голос, линия, органный пункт, мелодия, а пространственная — такие, как фон, план. Иногда впечатление оказывается двойственным, опирается и на предметные ощущения слитности звукового тела, и на ощущения связности звуковой атмосферы. В этих двух проявлениях обнаруживает себя комплексность музыкальных звуков, представляющих собой и целостные тоны — своего рода упругие, эластичные, компактные тела, и одновременно комплексы гармонических и негармонических составляющих звукового спектра — звуковые туманности, облака, воздушные вуали. Обе основы связности специфичны для фактуры, ибо вытекают непосредственно из материально-звуковой ее природы, фиксируются восприятием как сенсорный чувственно осязаемый слой музыки.

Акцент на одном из двух проявлений фактурной связности, их смена, закономерное чередование свойственны развернутым музыкальным композициям, причем предметно-звуковые связи более характерны для тематически насыщенных основных разделов, пространственно-звуковые — для вспомогательных, переходных. Так, во вступлениях более обычно преобладание пространственной связности, а в экспозициях — предметной. В развивающих и разработочных разделах связность линий оценивается уже в большей мере не на основе фактурных материально-звуковых предпосылок, а на основе эмоционально-двигательных, интонационно-синтаксических. Впрочем, рассмотрение закономерностей фактуры во вступительных, экспозиционных и развивающих разделах подробно проводится в соответствующих главах.

Здесь нам важнее указать на естественные предпосылки фактурных объединяющих возможностей, используемых во вступлениях. Если предметная целостность обеспечивается принадлежностью звукового фактурного компонента одному инструменту или голосу, то целостность звуковой атмосферы опирается на компактность расположения множества инструментов и на единство акустической среды распространения звуков, то есть непосредственным образом связана с жанрово-коммуникативной ситуацией исполнения. Разные оркестры на одной площади дают нам несколько несвязанных и лишь случайно взаимодействующих фактурных пространств. И композитор, связывающий в единое целое основной оперный оркестр с оркестром на сцене, выступает как композитор в буквальном смысле слова, ибо создает полифактурный комплекс, объединяя вместе разные пространства, хотя это и не превращает фактуру в композицию. Вступление к опере, увертюра в момент поднятия занавеса и появления вокальных партий также пост фак-

тум обнаруживает свое особое и, в частности, физически особое пространственное положение. В этом проявляется тяготение вступительных фаз к эффектам пространства. Более детальный анализ дифференцирующих и объединяющих возможностей фактуры, однако, целесообразнее провести далее — уже на материале различных типов вступлений и других разделов композиции.

Для краткого же эскиза теории необходимо дать ответ еще на три вопроса: чем определяется то или иное фактурное решение, каковы функции фактуры в музыкальном произведении, что может дать ее анализ.

Детерминанты фактуры многочисленны.

Детерминанты фактуры многочисленны. Но наиболее важные из них это, во-первых, коммуникационные особенности жанра, во-вторых, естественные и художественные внутренние законы фактуры, и наконец, содержательный творческий замысел, лежащий в основе конкретного музыкального произведения.

Коммуникационная система по-разному отражается в обиходной музыке и в профессиональной композиторской. В бытовых жанрах в звуковой ткани непосредственно отпечатываются возможности музыкальных инструментов, исполнительский состав и собственно пространственные условия. Под воздействием этих детерминант естественным

образом и складывается структура звуковой ткани, которую мы условно называем фактурой, сравнивая ее с фактурой профессиональной музыки. В композиторском творчестве фактура, как и другие стороны художественного целого, демонстрирует стремление достичь свободы, легкости, всемогущества профессионального мастерства. В частности, это сказывается в приемах, направленных на то, чтобы замаскировать ограниченность средств, в данном случае — звукового материала фактуры. Если в прикладных жанрах обычно сразу и неприкрыто обнаруживает себя бедность или известная ограниченность инструментального состава, то в профессиональных — как раз особую ценность представляют случаи, где малыми средствами достигается максимальный художественный эффект. Таковы многочисленные примеры фактурной изобретательности и удивительного богатства в скрипичных сонатах и партитах И. С. Баха. Такова получившая большое историческое развитие техника скрытого многоголосия, обеспечивающая реальному одноголосию незнакомые бытовым жанрам фактурные возможности.

Артистичность искусства аранжировки проявляется и в имитации исполнительских свойств одних инструментов средствами других, и в изобретении фактурных эквивалентов внемузыкального коммуникативного фона, и иногда в подчеркнутой жанровой изобразительности. Рассчитанная на реальные условия одного жанра — преподносимой концертной музыки, — фактура вместе с тем иллюзорно воспроизводит атмосферу других условий — условий вторичных, изображаемых жанров.

В этом ей помогают богатые характеристические возможности фонического уровня музыки. В одной из своих научно-методических работ В. Н. Холопова предложила для обозначения сложно фигурированных фоновых компонентов фактуры термин «характеристический пласт» [67, с. 38, 46 — 52]. Это яркое выражение, на наш взгляд, не случайно связано с фактурой. Дело в том, что из трех сторон содержания (характер — эмоции — логика) характеристическая является наиболее доступной фактуре и наиболее успешно в ней воплощаемой, причем не только сложные, но даже и самые простые ее фигуры и формы прежде всего характеристичны.

Характеристичность фактуры обеспечивается многоголосием, позволяющим за более короткое время, чем, например, в условиях одноголосия, дать звуковой комплекс, значительно более насыщенный разнообразными звуковыми отношениями. Помогает здесь как раз трехмерность, объемность фактурных образований. В профессиональной композиторской музыке фактурная характеристичность опирается на жанровую изобразительность, причем предметами отображения могут быть не только звуковые проявления, но и моторика, например танцевальные движения, связанные с яркими ритмическими формулами, и многое другое.

Вторая группа факторов, определяющих конфигурацию музыкальной ткани, связана с естественными и художественными закономерностями самой фактуры, как сложной системы, и с лежащими в их основе акустическими и психологическими предпосылками.

Таков закон маскировки, в соответствии с которым звуки низкого регистра при достаточной громкости способны «заслонять» находящиеся поблизости вышележащие компоненты, что требует от композиторов, оркестраторов и исполнителей особого внимания к распределению звучности. Асимметрия маскирующего эффекта, его восходящая направленность позволяет более низким голосам при равной громкости доминировать над более высокими.

Таков закон пограничного контраста, который обусловливает выделенность компонентов, находящихся в крайних участках занятой звучанием высотной зоны. В соответствии с ним в гомофонно-гармоническом складе мелодия заняла свое кажущееся теперь само собой разумеющимся положение верхнего рельефного голоса. Этим, конечно, не исчерпывается комплекс причин, определивших такой «исход» эволюции гомофонной фактуры, но в противоборстве разнонаправленных тенденций, связанных с высоким регистром и мелодическим голосом, условия пограничного контраста сыграли не последнюю роль.

К естественным предпосылкам фактуры относится также двухкомпонентность звуковысотного слуха, суть которой сводится к одновременному действию двух разных звуковысотных шкал: первой — равномерной, обеспечивающей тождество оди-

наковых интервальных отношений во всех регистрах, и, следовательно, константность мелодий, тем, фигур, перенесенных из одного участка диапазона в другой; а второй — неравномерной, постепенно уплотняющейся при движении вверх. Эта закономерность изучалась в психологии и теории музыки и подробно охарактеризована в литературе [см. 15 и 38]. Отметим, что ее влияние на фактуру выражается в предпочтении более широких интервалов в низком регистре и узких — в среднем и высоком. Мы не можем привести здесь множества изученных музыкальной акустикой закономерностей взаимодействия музыкальных звуков и укажем лишь на естественные фонические свойства гармонии, связанные, в частности, с влиянием низких звуков на расположенные в зоне их обертонового шлейфа звуковые компоненты.

Самое общее, но фундаментальное значение имеет согласующийся с монистичностью внимания и законами системности, иерархичности принцип фактурной централизации. В гомофонно-гармоническом складе это обычно мелодическая централизация, иногда подчинение гармоническому принципу генерал-баса. В полифоническом имитационном многоголосии действует тематическая централизация. Монистичность внимания приводит к тому, что сложная фактурная конфигурация часто строится с максимальным приближением к комплементарному ритму, обеспечивающему оперативное переключение слуха с одного, в данный момент наиболее важного и заявляющего о себе компонента, на другой, третий, четвертый и обратно, в последовательности, диктуемой распределением во времени моментов активизации различных голосов.

Таким образом, восприятие получает возможность проделывать своего рода одноголосное переложение многоголосного целого, не теряя, впрочем, из поля зрения всей картины, поскольку полученная таким способом линия ведет себя как магистральная и не только выделяется на фоне всего остального материала, но и отражает его в себе. Нужно сказать, что как в. сложном рисунке одноголосия скрывается часто многолинейная и многоплановая конфигурация, так и в многоголосии может быть запрятан (но не для слуха) мелос одной линии, и это взаимоотражение отнюдь не случайно, ибо восходит к единому принципу централизованности, избирательности восприятия.

От характера музыки и типа фактуры зависит, ведет ли себя такая линия как собственно мелодическая, но тогда на первом плане оказывается уже не развертывание фактуры, а интонационно-синтаксическое движение смысла. В других же случаях линия эта есть линия как бы произвольного поведения самого слушателя, а не мелодия, которую он переживает со стороны. И как таковая она гораздо свободнее от смысловых сопряжений мелодического синтаксиса. В этом и проявляется специфика фактуры как развертываемого пространства звуков и звуковых фигур — слушатель сопоставляет их друг с другом,

сравнивает, соотносит, осматриваясь в открывшемся ему музыкальном пространстве. Отношения же в пространстве есть, отношения сосуществования, сходства, различия, удаленности и близости, а не причинно-следственные связи и отражающие их явления тяготения, отталкивания, родства. Такие связи в фактуре, воспринимаемой как музыкальное целое, обеспечиваются уже не самой фактурой, а ладом, интонацией, гармонией, ритмом, синтаксисом, хотя и выслушиваются в ней и через нее. Здесь мы перешли, однако, уже к художественным детерминантам фактуры, среди которых едва ли не самой существенной является детерминанта стиля. Количество голосов, тип их взаимодействия и характер функциональной дифференциации компонентов фактуры — все это теснейшим образом связано со стилем. Не случайно основная типология принципов, систем и форм фактуры выделяет именно стилевые, точнее историко-стилевые, типы, фиксируя их терминами «монодия», «органум», «фобурдон», «гетерофония», «подголосочный склад», «полифония», «хоральный склад», «гомофония» и т. п. Стилевая типология охватывает границы значительно более широкие, нежели культура автономного музыкального произведения, а это значит, что и термин «фактура» при этом трактуется более широко, хотя иногда он и вовсе не употребляется, поскольку речь идет не столько о конкретной фигурации музыкальной ткани, сколько о системе закономерностей, управляющих сложением голосов в целое — о складе и письме, причем оба последние слова касаются не только фактуры, но и принципов гармонии, мелодики, ритма и других сторон музыки. Детальный анализ стилевых типов фактуры дает С.

С. Скребков в исследовании исторических этапов развития музыки [49], Историко-стилевая типология, конечно, не исчерпывает всех разновидностей фактурной организации, и задача дальнейших разработок — изучение особенностей фактуры в сферах меньшего объема, вплоть до стилей отдельных композиторов [см., например, 3, 50, 51].

Среди художественных детерминант фактуры можно назвать также и многие из обнаруженных теорией общих принципов организации музыки.

Таковы, в частности и в особенности, принципы единовременного контраста, совмещения функций и репрезентации музыкального целого его частью. Первый из них, будучи универсальным, получает непосредственное воплощение прежде всего в фактуре, ибо единовременность как раз и предполагает пространственное, как в самом широком смысле, так и в отношении звуковой вертикали и глубины, сопряжение контрастных элементов. Единовременностью в известной мере характеризуются и два других принципа. В самом деле, совмещение функций — это ведь и есть одновременная реализация нескольких функций, а репрезентация целого частью есть вневременное отражение в одном компоненте всего развернутого во времени

87

музыкального построения. Мы видим отсюда, таким образом, что и эти оба художественных принципа легко специфизируются в фактуре музыкальных произведений, так как близки ее пространственной природе.

Определяя контуры типологии фактуры и свойства ее внутренней организации в целом, факторы стиля, а также общие эстетические и художественные принципы все же часто отступают перед натиском творческой изобретательности и уникальности индивидуального композиторского решения. Мастерство композитора, его выдумка, богатство его звукоживописной, орнаментальной, колористической фантазии, воспламененные единственной в своем роде идеей, неповторимым художественным замыслом — это и есть третье определяющее фактурную организацию музыкального произведения условие.

Совершенно справедливо распространенное среди музыкантов мнение, что качество создаваемой композитором музыки, ее художественный уровень во многом зависят именно от изящества, оригинальности аранжировки, отточенности и красоты в отделке звуковой ткани.

Но выступает ли здесь музыкант как композитор?

Конечно! И как композитор тоже, если звуковые картины во всем богатстве их деталей работают на будущее, на развертывание композиционного процесса. Однако так бывает далеко не всегда. Нередко роскошная звукопись фактуры оказывается самодовлеющей ценностью для мастера и для слушателя. И тогда композитор уже в большей мере оказывается живописцем. Две разные области мастерства музыканта-сочинителя хорошо отражают употребляемые в немецкой терминологии слова — Komponist и Tonmaler. А если к ним добавить еще и амплуа поэтической импровизации, которому отвечает слово Tondichter, то мы получим как раз три органично дополняющих друг друга сферы, соответственно связанные с композицией, фактурой и синтаксисом. Сказанное вовсе не означает, конечно, что отсутствие акцента на композиционной стороне в таких случаях непременно вредит произведению, его содержательности, действенности, эстетической ценности. Все дело тут в том, каков характер музыки и ее художественного мира. Один и тот же автор может выступать и как мастер динамичной композиции, аналогичной бетховенской «Леоноре № 3», и о ней судят в соответствии с законами драматургии, и как создатель живописного звукового полотна, подобного «Послеполуденному отдыху фавна» Дебюсси или «Волшебному озеру» Лядова и оцениваемого преимущественно с позиций требований техники изложения, и как вдохновенный мечтатель, высказывающийся в формах, напоминающих гениальную домажорную фантазию Шумана или его же миниатюру «Dichter spricht», замыкающую цикл «Детские сцены». В каждом из таких шедевров всегда действует тройственный союз композитора, живописца и поэта, однако виден он под разными углами зрения.

88

Акценты и углы зрения могут меняться и в процессе развертывания одного произведения. Вступительные разделы готовят композицию, как бы сберегая ее на будущее. Фронтальная сторона — фактура, изложение — берет на себя в первых фазах произведения целый комплекс

важнейших функций, одни из которых потом, в следующих фазах, перейдут к синтаксису и композиции, а другие сохранят свое значение до конца как специфически фактурные.

Вопрос о функциях — это второй из намеченных нами для завершения теоретического эскиза фактуры. Ограничимся в его конкретизации перечислением функций и краткими комментариями.

Функции фактуры многообразны. В каждом конкретном произведении они переплетены, взаимодействуют, что и создает неповторимость, своеобразие того или иного фактурного решения. К важнейшим из них относятся конструктивно-координирующая, композиционно-процессуальная, жанрово-стилистическая и тематическая.

Координация всех компонентов музыкальной ткани в единое целое, обеспечивающая требуемое художественным замыслом выявление определенных для данного конкретного случая музыкальных художественных свойств мелодии, гармонии, звукового колорита, ритма и других элементов, сторон и характеристик музыкальной речи, является одной из самых важных тектонических, конструктивных функций.

Другой конструктивной функцией фактуры является функция композиционно-процессуальная, реализующаяся в масштабах произведения в целом или его крупной части. Она подчиняется общим композиционным закономерностям и принципам, которые получают специфическое воплощение и в самой фактуре. Так, своеобразные модуляционные процессы, выражающиеся в постепенном изменении фактурной конфигурации, наложения одного типа узора на другой при появлении нового раздела, сопоставления напоминают аналогичные явления и в других сторонах целого, обусловливаемые композиционным планом произведения. Очень важное композиционное значение имеет выполняемая в большой мере именно фактурой функция прояснения композиционной фазы развития. Не случайно в обозначениях понятий, связанных с композицией — экспозиционный тип изложения, развивающий тип изложения и т. п., — фигурирует слово «изложение», являющееся синонимичным термину «фактура», хотя и захватывающее более широкий объем характеристик. Прояснение композиционных функций раздела действительно опирается в очень большой мере именно на фактурные средства. На композиционный процесс «работают» также динамические возможности фактуры, связанные со свойствами плотности, насыщенности, разреженности, прозрачности изложения. Эти понятия отражают не только образную сторону, но и динамическую, принимающую непосредственное участие

в образовании кульминационных нарастаний и спадов, динамических контрастов в музыкальном развитии.

Еще более тесно примыкают к содержательной сфере музыки жанровые и стилистические функции фактуры.

Жанрово-опознавательная функция — это функция образно-характеристическая. Она нередко опирается на принципы жанровой изобразительности, звукоподражания (волыночные басы, фанфарные ходы, гитарные формулы аккомпанемента и т. д.). Функция выявления стиля также в огромной мере опирается на применение тех или иных свойственных данному стилю типов фактуры. Альбертиевы басы ранней классической инструментальной фактуры или широкие фигурации романтиков — пример стилистически различительной функции гармонической фигурации.

Существенна тематическая функция фактуры. Здесь можно выделить два важных момента. С одной стороны, фактура принимает самое непосредственное участие в оформлении музыкальной темы, хотя основная нагрузка приходится обычно на ее мелодический компонент и все фактурные, ладогармонические и прочие особенности воспринимаются сквозь призму мелодии. С другой же стороны, фактура и без выделения мелодического компонента при определенных условиях может брать на себя тематическую нагрузку. Возможны, в частности, типы репризности, при которых ощущение возврата к прежнему этапу развития создается посредством воспроизведения экспозиционного типа изложения, но без буквальных повторов мелодико-тематического материала экспозиции.

Первая тематическая функция фактуры очень точно охарактеризована М. И. Глинкой в известном выражении: «Дело гармонии (сколько можно реже четырехголосной — всегда несколько тяжелой, запутанной) и дело оркестровки (сколько можно более прозрачной)

дорисовать для слушателей те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии (всегда несколько неопределенной — un peu vague — в отношении драматического смысла): оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит — одним словом, придать ей характер, жизнь». И там же: «Инструментовка, точно так же, как контрапункт и вообще гармоническая обделка, должна дополнять, дорисовывать мелодическую мысль» [16, с. 350].

Композитор имел в виду здесь один из возможных случаев соотношения мелодии и сопровождения — соотношение вокальной мелодии с оркестровым сопровождением. Однако в его высказывании заключен и более общий смысл. Кроме того, здесь дается косвенная характеристика одного из фундаментальных законов фактуры: элемент фактуры, находящийся для слуха на первом плане, вбирает в свои владения, «присваивает» себе эффект целого комплекса стоящих за ним и часто неприметных для восприятия сторон, приемов, средств, элементов.

Жанрово-стилистические и тематические функции более подробно будут рассмотрены в связи с экспозиционной фактурой в следующей главе.

Общие функции фактуры как стороны музыкального произведения в целом не следует путать с фактурными функциями отдельных компонентов звуковой ткани, о которых речь уже шла ранее (бас, мелодия, пропоста, педаль и т. п.).

Что может дать анализ фактуры?

Конечно, ответить на такой вопрос можно лишь в самом общем плане. Все зависит от задач, которые ставит себе исследователь. Изучение фактуры не может дать больше того, что заключено в пределах фонического слоя музыки и что связывает фактуру со всеми остальными сторонами произведения и его жизни. Но и это очень много. Богатая внутренняя жизнь многоголосия, отражение инструментария, атрибутов жанра и стиля. Неисчерпаемые возможности совершенствования и индивидуализации исполнительской «инструментовки», разумеется в пределах интерпретации, адекватной требованиям музыкальной культуры. Великолепный материал для решения множества музыкально-акустических вопросов, касающихся свойств инструментов, помещений, музыкального слуха, даже для исторической реконструкции жанровых пространственных условий и характеристик музыки — область своего рода музыкально-исторической акустики. Вряд ли нужно говорить о большом педагогическом и практическом значении анализа фактуры в курсах инструментоведения и оркестровки, в чтении партитур, в дирижерской деятельности, в создании разного рода переложений.

Весьма интересны для исследования закономерности воздействия фактуры на композицию и другие стороны музыкального целого. Как и развернутые представления о строении произведения, о структуре его формы и содержания, представление о фактуре способно оттенить и углубить понятие композиции.

Являясь крупномасштабной временной проекцией музыкального произведения в целом, композиция своеобразно отражает в себе его разные аспекты. Она оказывается и организацией во времени музыкально-событийного слоя художественного содержания, модифицируемого в соответствии с поэтикой драмы, лирики и эпоса, и несет в самой себе специфическую логику архитектурных и процессуально-волновых соотношений, которые служат основой для исторической кристаллизации семантики музыкальных форм (композиционное содержание).

В новом ракурсе предстает композиция в ряду сопоставимых с нею сторон целого, какими являются синтаксис и фактура. Особенно интересно соотнесение композиции с фактурой. Будучи в известном смысле антиподом композиции (опора на предметно-пространственные, а не логико-временные закономерности, преобладание исполнительских, а не композиторских детерминант), фактура в то же время в развитом музыкальном

целом начинает служить композиции как центру всей системы. Это выражается прежде всего в том, что фактурная предметность и фактурное пространство оцениваются как предметность и пространство художественного мира, подчиненного музыкально-событийной установке. Формирование его характеристической грани во многом обеспечивается именно фактурой.

Она же является одним из непосредственных определителей типов изложения, характерных для различных разделов композиции. В соответствующих главах более подробно будут рассмотрены типологические свойства фактуры во вступлениях, ее экспозиционные и развивающие функции. Здесь же заметим только, что фактура так или иначе участвует в создании неповторимого композиционного рельефа музыкального произведения, в членении композиции на части, в их связывании и уподоблении. Не случайно поэтому музыковеды, интересующиеся проблемами фактуры, обращают внимание прежде всего на эти ее художественные возможности [50], хотя в целом они, разумеется, значительно шире.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Встреча с музыкальным произведением — это для слушателя прежде всего встреча с прекрасным, с творением, в котором запечатлено художественное видение жизни, встреча с высоким искусством запечатления. Это — погружение в художественный мир произведения и жизнь в этом мире, полная открытий, потрясений, неожиданных узнаваний, мгновений радости самопознания и познания очеловеченного космоса. В этой встрече автор произведения, даже если он отделен от слушателя многовековыми стенами времени, становится его современником и говорит ему не только о своей эпохе, но и о мире сегодняшнем и будущем. Он вступает с ним в диалог, старается внушить ему свою точку зрения и достигает успеха, если позиция его близка слушателю. И эта позиция становится ценностью не только прошлого, но и настоящего. Слушатель отдается во власть музыки, активно воспринимает ее и притом почти не замечает композиторской техники, логики построения и развертывания музыкальной ткани. Лишь иногда какой-нибудь особенно искусный и яркий прием вдруг обращает на себя его внимание, входит в ясное поле сознания и еще более усиливает восхищение мастерством композитора.

Представления о технике, приемах, логике, нередко довольно фрагментарные и неотчетливые, начинают возникать, когда музыкальное произведение оставляет слушателя равнодушным, кажется ему странным, вызывает недоумение. Он начинает тогда говорить о творческой неудаче автора, о сложности или зашифрованности языка, о недостаточной или неясной для вос-

приятия логике последования частей, немотивированности пропорций.

Упрек в нелогичности, в отсутствии логики — один из самых страшных для композитора, ибо в логике по существу концентрируются многие художественные свойства произведения: его соответствие законам мышления и восприятия, лежащей в основе замысла эмоциональной или событийной канве, сложившимся канонам музыкальной формы, а также его целостность и органичность, его естественная обусловленность не только мыслью композитора, но и законами отражаемой в искусстве реальной жизни.

Слово «логика» вовсе не претендует в таких случаях на роль научного термина, а иногда и вовсе не фигурирует в тексте критического высказывания, даже если оно исходит от музыканта-профессионала. Когда П. И. Чайковский, оценивая скрипичный концерт Лало, говорит о «несколько дикой и бессвязной рапсодичности», «о деланности, которая замечается в исследовании отдельных эпизодов» [69, с. 486], или когда С. В. Рахманинов, предлагая А. В. Затаевичу изменить один из фрагментов его «Песни без слов», пишет: «Этот пассаж положительно не у места. Ни с того ни с сего. Если бы он был еще покороче!» [44, с. 324] — то имеется в виду именно нарушение логики, причем в первую очередь композиционной. На представление о логике при этом находится еще в подтексте и полагается вполне ясным, не требующим определения. Оно опирается на непосредственные данные прямого впечатления от конкретного произведения, на чутье, интуицию и художественный опыт.

Иное дело, если представление о логике вводится в систему общих теоретических представлений о музыкальной композиции. Отход от непосредственного восприятия единичных произведений, от опирающихся на такое восприятие интуитивных суждений ставит перед музыкантом задачу нахождения более или менее ясных формулировок, определяющих содержание представлений о музыкальной логике через ряд уже известных теории понятий. Являясь понятием собирательным, гибким, способным вместить в свою

сферу множество конкретных представлений и оттенков, музыкальная логика оказывается довольно сложным объектом для эстетико-теоретического исследования. Поэтому решение задачи оказалось возможным лишь на высокой ступени развития теоретического музыкознания. Опыт решения ее применительно к музыкальной логике в целом предпринял Г. Риман в своей диссертации «Музыкальная логика» [78]. Блестящий анализ логики музыкального становления дает Б. В. Асафьев в книге «Музыкальная форма как процесс» [6], где раскрываются лежащие в основе музыкальной логики принципы и факторы становления (термин «логика» и производные от него слова появляются во второй части этого труда — с. 303, 332, 351, 353, 365). Именно здесь и возникает зна-

менитая обобщенная формула логики становления музыкальной формы: «толчок — развитие — замыкание, или тезис — антитезис — синтез, строфа — антистрофа — эпод» [6, с. 141], образующие в произведении не формальную упрощенную триаду «экспозиция — разработка — реприза», а «широкоохватную периодическую систему со сложной дифференциацией функций внутри каждого из звеньев» [6, с. 141]. К анализу музыки с позиций логики обращается советский философ и эстетик А. Ф. Лосев [23]. А. Н. Сохор, опираясь на накопленные в советском музыкознании данные, разграничивает различные проявления музыкальной логики в соответствии с тремя различными масштабно-временными уровнями музыкального развития и восприятия и выделяет «логику соединения крупных единиц текста в разделы формы, части цикла и произведение в целом (композиционный уровень)» [56, с. 66]. Сама же логика понимается исследователем как «улавливаемое сознанием слушателя проявление закономерностей усвоенной им музыкальной системы» [55, с. 72]. «Наиболее логичные звуковые сопряжения, „фигуры музыкальной логики", — пишет А. Н. Сохор, — это такие последования, которые многократно воспринимались нашим слухом и запомнились нам как наиболее вероятные и, следовательно, закономерные» [55, с. 72]. Такое понимание полностью соответствует традициям. Уже Г. Риман называл логикой музыки совокупность ее правил, восходящих к физическим, физиологическим и психологическим предпосылкам и закономерностям [см. об этом: 13, с. 39]. Б. В. Асафьев также связывал музыкальную логику с проявлениями системности исторически закрепленных звукосоотношений. «... Чтобы осознать **произведение,** — писал он, — люди инстинктивно сравнивают между собой „моменты" протекающей музыки и в памяти своей запечатлевают сходные и часто повторяющиеся комплексы созвучий». И далее: «Музыкант-специалист и рядовой слушатель различаются друг от друга только в том отношении, что у первого в сознании гораздо больший запас готовых, строго **систематизированных звукосоотношений,** тогда как у рядового слушателя их меньше, и он чаще всего удовлетворяется только привычными слуховыми навыками и узнаванием отдельных **моментов,** а не общей функциональной их связи» [6, с. 34]. «В таком понимании, — говорит Сохор, — музыкальная логика оказывается разновидностью логики вообще...» [55, с. 72] и подкрепляет эту мысль ссылкой на высказывание В. И. Ленина: «... Практика человека, миллиарды раз повторяясь, закрепляется в сознании человека фигурами логики. Фигуры эти имеют прочность предрассудка, аксиоматический характер именно (и только) в силу этого миллиардного повторения» [1, с. 198].

Изучение музыкальной логики в целом, как и композиционной логики, предполагает поэтому установление, описание, анализ музыкально-логических фигур, «систематизированных зву-

косоотношений», факторов и принципов, получивших историческую фиксацию не только в самих произведениях, но и в наиболее общих, а вместе с тем музыкально-специфичных представлениях и понятиях. Как показывает анализ музыковедческой литературы, музыкальная логика чаще всего описывается через совокупность принципов.

В советском музыкознании выделено и описано более сотни принципов, действующих в музыке. Иногда рассматриваются принципы, проявляющиеся в творчестве какого-либо одного композитора [43]. Чаще же имеются в виду более общие принципы.

Не ставя целью полного перечисления всех выявленных музыковедами принципов, выделим три наиболее важные группы, связанные с представлениями о контексте, тексте и подтексте произведения.

К первой из них можно отнести принципы, определяющие связь музыки с коммуникативным и историко-культурным: **контекстом.**

В эту группу входят общие принципы, соотносящие музыку со слушателем: принципы направленности на слушателя, множественного и концентрированного воздействия, следования инерции восприятия и нарушений инерции, принципы разъяснения формы и ее вуалирования для восприятия. Связи музыки с историей, с эволюцией жанров, стилей, языка отражаются в принципах «обобщения через жанр», стилизации, пародирования и т. п.

Ко *второй*, более многочисленной группе могут быть отнесены принципы, определяющие характер тех или иных типов самой музыкальной композиции, и соответствующие этим типам способы развития материала, принципы построения и прочтения *текста*.

Таковы, например, принципы сонатности, трехчастности, рондальности, цикличности и т. п. Такова и любая форма, понимаемая как принцип («форма как принцип»).

В эту группу входят также принципы развития музыкального материала: вариационный и вариантный, принципы разработки и свободного развертывания, уподобления и обновления, принцип монотематизма.

К ней примыкает ряд принципов, относящихся к организации художественных средств в произведении, к их соотношениям. Это, в частности, принципы параллелизма, контрастности и комплементарности или дополнительности, принцип парности необычных средств, принцип сбережения, резервирования, экономии.

Наиболее интересными для нас в этой группе являются принципы, связанные с общей характеристикой законов музыкальной композиции.

К ним можно, по-видимому, отнести принципы иерархичности формы и подобия уровней, а также принципы целост-

ности, замкнутости, пропорциональности и симметричности — соразмерности. Среди общих принципов, определяющих функции разделов композиции, — такие, как принципы экспозиционности, развития, репризности, вступления, завершения.

Общими композиционно-структурными принципами можно считать, с одной стороны, принципы, определяющие координационные отношения, то есть, например, отношения между частями целого и фазами движения: принципы сопоставления, связного развития, динамического сопряжения, повторения, измененного повторения, контраста, тождества, корреспондирования, арочных связей, рассредоточенных вариаций. С другой же стороны, среди композиционно-структурных выделяются также принципы субординации. Здесь в результате музыкально-теоретических исследований были выявлены принципы замещения целого его частью, репрезентации, принципы «композиционной проекции», резюмирования, отражения большого в малом и малого в большом.

С композиционно-процессуальным подходом к музыкальной форме связаны не только принципы, упоминавшиеся уже в связи с тематическим развитием, но и более общие принципы, характеризующие развертывание музыки во времени. Это принципы волнообразности, трехфазности, скачка и заполнения, ритмичности формы, предвосхищения, вторжения, перелома.

Наконец, к третьей группе следует отнести принципы, определяющие характер отражательных и моделирующих возможностей музыки, связывающие музыку с действитедьностью, — принципы построения содержательного ***подтекста***.

В эту группу входят общие эстетические принципы единства формы и содержания, художественной специфичности и условности, и вместе с тем — правдивости, реалистичности, жизнеподобия, в частности сюжетности и программности. К этой группе принадлежат принципы парадоксальной противоречивости и высшей естественности, органичности, принципы художественной образности, типизированности и обобщенности.

В этом далеко не полном перечислении принципов сама композиция как нечто целое не присутствует. Но даже и полный список был бы списком, относящимся преимущественно к музыкальному языку, к музыкальному мышлению, а не к целостному единому произведению, которое не исчерпывается принципами, хотя и представляет собой перекресток их совместного сложного действия. Отсюда перед исследователем возникает задача нахождения новой целостности — целостности описания принципов. Она решается по-разному. Как

правило, избирается путь построения системы принципов. Некоторое подобие системы возникло и в данном выше перечислении, ибо оно было подчинено группировке. Но само количество группируемых принципов, их разнородность в буквальном и переносном смыслах этого слова ставят перед таким способом объединения почти непреодолимые трудности.

96

Типичные решения заключаются здесь в ограничении числа элементов, а также в выявлении иерархических и полярных отношений между ними. В некоторых случаях оказывается достижимым даже количественный минимум: так, Т. Н. Ливанова характеризует музыку Баха, используя понятие единовременного контраста, и этот принцип оказывается настолько важным, что из него вытекает множество следствий, охватывающих практически все главные черты исследуемых произведений. Важно при этом, что принцип связан по самой своей сути с полярностью внутренних отношений в системе образности и музыкальных средств.

Аналогичный путь выбирается В. А. Цуккерманом в описании типов организации музыкальной формы в связи с ее направленностью на слушателя: упоминавшиеся уже принципы разъяснения и вуалирования формы для восприятия образуют минимальную в количественном отношении, но и полноохватную по качеству систему [67, вып. 1]. Эти два принципа в работе В. А. Цуккермана связаны с представлениями о целостности произведения и его восприятия, то есть касаются конкретных творческих решений, а не музыкального языка вообще.

Но гораздо чаще бинарность (двоичность) и полярность бывают связаны с собственно семиотической направленностью, с рассмотрением музыки как языка. И это естественно, ибо в семиотических системах, в языках двоичность оказывается одним из важных оснований, на которых зиждется различение материальных носителей значения. Таковы, например, фонологические пары «гласный — согласный», «звонкий — глухой», «долгий — краткий», «твердый — мягкий» и т. д. Таковы более сложные противоположения: группа существительного — группа глагола, тема — рема. Обращение к паре «тема — рема» в качестве аналогии для анализа музыкальной темы содержится в книге В. В. Медушевского [32, с. 162 — 165].

В музыкальном языке также сложились многочисленные парные системы типа «мажор — минор», «соло — тутти», «устой — неустой». Частично они будут рассмотрены в следующих разделах книги. Обращение к ним обычно свидетельствует о языковом подходе к музыке, акцентирует этот подход.

В работе «Музыкальная форма как процесс» Б. В. Асафьев выделяет наиболее общую пару полярных принципов «контраст — тождество» и на этой основе дает языковую по существу и по форме интерпретацию музыкального развертывания и различных типов форм. Однако эта бинарная система, идущая от языковых представлений, соединяется в названном труде с троичной системой, опирающейся, напротив, на образ целостного музыкального явления.

Интересную систему принципов продемонстрировал О. В. Соколов [53, 54]. В ее фундаменте также лежит полярное сопоставление двух «сверхпринципов» — поступательного развития и замкнутого становления. Над каждым из них надстраивается

97

целый комплекс более частных принципов, причем некоторые из них также образуют пару полюсов, например принцип сжатого тезиса («композиционная проекция») — принцип резюмирования, другие же более широкую группу.

Теории, оперирующие категорией принципа и опирающиеся на бинарность и иерархичность, как правило, носят языковый характер, ибо относятся, с одной стороны, к системе средств музыки, к ее языку, а с другой — формулируются и структурируются не по законам композиционной целостности, а на основе общелогических требований, свойственных языковым концепциям вообще. Они, конечно, включают в себя и представления о целостном музыкальном произведении, а также связанные с его временной замкнутостью понятия и принципы. Но и эти принципы и различные типы замкнутой целостности (музыкальные формы) в них трактуются тоже как языковые единицы.

Прием, обнаруженная мыслью закономерность, найденный эффект и лежащий в его основе механизм — и то, и другое, и третье становится принципом, то есть нормой творчества, исполнения, восприятия или исследования, если оказывается понятым, осознанным и целенаправленно используемым в дальнейшем. В контексте же единичного, конкретного

произведения возникают оригинальные, еще ни разу не встречавшиеся эффекты. И они отнюдь не сводятся к уже известным и намеренно примененным принципам. Даже если композитор сознательно обращается к каким-либо принципам (например, к принципу резервирования, к сонатности и т. п.), то и тогда он под влиянием множества фоновых стимулов, исходящих из эмоций, восприятия, размышлений и интуиции, создает нечто соответствующее этим принципам и вместе с тем не соответствующее им.

Поэтому анализ конкретных произведений развертывается естественнее, если он оперирует понятиями закономерностей, предпосылок, образов, художественных смыслов и открытий, а не категориями законов, норм, принципов и значений. Последние, напротив, более присущи направлениям семиотического анализа. Первый подход условно можно назвать целостно-аналитическим. Второй — языковым или семиотическим, хотя термины «язык» и «семиотика» подчас здесь и вовсе не используются, а семиотический по существу аппарат облечен в музыкально-теоретическую терминологическую форму.

Оба эти подхода в советском музыкознании давно развиваются совместно и дополняют друг друга. Так, теория музыкальных средств, представляющая собой развитие языковых концепций, входит как составная часть в целостный анализ — в дисциплину, само название которой говорит о подходе к музыке как к совокупности неповторимых живых художественных организмов — произведений.

Теория художественных средств — семиотическая по своему

потенциалу область музыковедческих знаний, включаясь в целостный анализ музыкального произведения, существенно трансформируется. Эта трансформация особенно заметна, если сравнивать возникающую здесь трактовку музыкально-языковых явлений с трактовками их вне конкретных анализов произведений в специальных теоретических музыкально-языковых исследованиях.

В последних — например, в работах, посвященных музыкальному ритму, гармонии, полифонии, — рассмотрение ритмических рисунков, метрических формул, кадансовых оборотов, контрапунктических приемов исходит из представления о средствах как о единицах, входящих в систему музыкального языка. Они предстают здесь как нормативные, изученные, канонизированные педагогической практикой и эстетическими требованиями определенного жанра или стиля — и главное, как самостоятельные, автономные, ограниченные своей спецификой элементы языка. Первая, пятая, шестая или какая-либо другая ступень лада становится точно заданной точкой дискретного системного пространства ладовой структуры. Длительность звука или паузы оказывается одним из элементов конечного множества ритмических единиц, композиционная структура определяется как один из типов формы.

При рассмотрении же всех этих и остальных художественных средств в контексте музыкального произведения представления о них существенно изменяются. Ритм становится не столько автономной и специфической системой музыкального языка, сколько стороной произведения. Точно так же сторонами становятся звуковысотная организация, фактура, динамика, оркестровка, композиция и другие виды организаций.

Определение каждой из таких организаций строится уже иначе и по диктуемому целостностью произведения плану: ритм есть музыкальное произведение в целом, рассмотренное, однако, с позиции временных законов организации; фактура есть произведение в целом, но взятое со стороны конфигурации звуковых элементов в музыкальных координатах вертикали, горизонтали и глубины.

В таких случаях анализ ритма, например, является рассмотрением всех проявлений музыки, но в специфическом ракурсе, позволяющем обнаружить и взаимодействие всех (а не только ритмических) принципов, норм, систем, так или иначе связанных с ритмом, и конкретное действие языковых ритмических законов в реальной музыкальной речи, в «преодолении сопротивления материала» (Асафьев), рождающего неповторимое, цельное, живое движение музыки.

Языковой подход дает возможность обнаружить строгую системную организацию, специфические семантические ресурсы той или иной системы художественных средств. Целостное же, контекстное исследование выявляет реально действующие в произведении силы, свойства и смыслы.

Оба подхода развиваются в советском музыкознании, взаимодействуют друг с другом, вступают в органичный союз, в диалог, обогащая и корректируя друг друга. И сам этот союз-диалог является более высокой третьей точкой зрения — методологической основой анализа музыки как искусства общения, искусства содержательного.

В рамках этого союза в конкретных случаях естественно возникают разные акценты. Работы одного типа тяготеют к общей семиотике, к использованию методов точных наук, статистики, теории информации. Работы другого, напротив, ориентированы на психологию, на гуманитарный круг смежных дисциплин. Нередко акценты меняются, дополняя друг друга в рамках одного исследования. Так, фактически уже сформировался тип композиции музыковедческого труда, сочетающей разделы преимущественно языкового плана с разделами аналитического описания, с сериями целостных анализов в конце исследования.

Сравнивая две стороны метода, связанного с анализом музыкальных произведений, нельзя не отметить, что уже сама его направленность на произведение требует господства целостного подхода. Целостный аспект естественно оказывается здесь в общем ведущим. Он оказывается господствующим и в рамках всей европейской музыкальной культуры трех последних столетий, являющейся в принципе культурой произведения, культурой композиции, законченного неповторимого целостного художественного творения.

Семиотический же ракурс в рамках этой культуры неизбежно оказывается вспомогательным, как бы он ни выходил на первый план в отдельных работах. Поэтому рассмотрение языковых феноменов чаще всего облекается в формы контекстуально-аналитические, ориентированные на произведение. Такой путь используется и в данном исследовании.

Это вовсе не значит, однако, что ориентация на языковое бытие музыки не имеет в европейской культуре профессионализма никаких предпосылок. Но главной базой языкового подхода являются иные типы культур. Так, народная музыка, не знающая жесткой нотной фиксации замкнутого текста и требующая свободного «речевого» воссоздания, в большей степени представляет собой не сочинение, а непосредственное использование языка. Подобно тому как обычная речь есть спонтанное, приспособленное к ситуации свободное говорение на основе знания языка, так и народное пение, хотя уже и уходит в своих формах от прямой спонтанности, все же подчинено статусу речевой деятельности. Конечно, и здесь есть множество самых разных случаев. Есть жанры, в которых возникает почти авторское произведение, но есть и непосредственная импровизация. Однако в целом фольклор есть сфера, где господствует язык, а не фиксируемый текст. А это значит, что в фольклористике значительно большей весомостью обладает семиотическая установка. Здесь

уместнее и плодотворнее использование статистики, требующее соблюдения закона больших чисел, более важны музыкально-лингвистические параллели и взаимосвязи.

Семиотическая установка своим естественным базисом может иметь и многие другие типы музыки, например импровизацию в европейской профессиональной культуре, а также и доклассические формы жизни музыки. Здесь возникают свои проблемы и трудности, свои теоретические системы, развитие которых оттеняет теорию музыкального произведения и методы целостного подхода к музыке.

В рамках последнего концепция музыкального языка, сохраняя семиотические представления, тем не менее, как уже было сказано, приобретает иные формы.

В прямой связи с требованиями культа произведения, с необходимостью принимать во внимание противоречия между языковой природой музыки и речевой формой ее существования, находятся многие теоретические концепции. Такова асафьевская концепция музыкальной формы как процесса, позволяющая рассматривать феномены языка на целостной процессуальной модели произведения. Такова теория ладового ритма Яворского, связывающая в единое целое различные по субстрату системы языковой организации. Такова зонная концепция музыкального слуха Гарбузова, объединяющая представления о дискретности и точечности ступеней и звуков с представлениями о художественной свободе н индивидуально-творческой обусловленности конкретного музыкального интонирования. Таков и принимаемый в рамках данного исследования способ. Здесь ставится на первый план

не система принципов, а описание самого объекта — композиции с ее особенностями и чертами, порождающими в языковых проекциях представление о тех или иных принципах.

ФУНКЦИИ КОМПОЗИЦИИ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ

Под термином «композиционные функции» музыканты обычно имеют в виду те разнообразные роли, которые выполняются в музыкальном произведении различными его частями. Функции вступления, экспозиции, разработки материала, репризы, коды и ряд других подобных названным функций и определяются как композиционные. Общепонятность термина делает, казалось бы, излишним его внимательный анализ. И все же в работе, специально посвященной музыкальной композиции, необходимо с самого начала как можно более определенно охарактеризовать стоящее за ним понятие, отграничив его от других понятий.

Заметим прежде всего, что композиция, понимаемая как общее, объединяющее все проявления формы и содержания строе-

ние произведения во времени и представляющая собой с этой временной стороны целесообразное расположение частей, музыкальных тем, фаз развития, играющих разные роли и связанных друг с другом, вместе с тем и сама по себе выполняет особые функции.

Функции композиции в целом — организация развертывающегося во времени процесса воплощения художественной идеи и управление слушательским восприятием музыки. Функции частей композиции (композиционные функции) — соответствующим образом выявлять значение каждой части в этом процессе. Несомненно, что первые в известной мере определяются последними и сами определяют их. Так, идея упорной повторяемости, сопоставления постоянного с изменяющимся, которую воплощает композиция рондо в целом, реализуется благодаря разграничению композиционных функций рефрена и эпизодов. Но столь же ясно, что функции композиции есть и нечто новое, качественно иное по сравнению с композиционными функциями разделов. Они направлены уже на общий художественный эффект, на обеспечение художественного общения.

Для искусства, как известно, характерна функциональная множественность. Она объясняется тем, что как само произведение, так и каждый его элемент входит сразу в несколько систем, в каждой из которых выполняет какую-либо одну функцию. Благодаря объединению частных систем в единой сложной конфигурации целого возникает и многоплановая метафоричность художественного творения, и полифункциональность его составных частей. Из всего множества систем, в которые входят разделы композиции и сама композиция в целом, наиболее важны три: коммуникативная, тектоническая и семантическая. Они соответствуют рассмотренной в связи со строением музыкального произведения триаде «контекст — текст — подтекст».

Каковы же в этом плане функции композиции музыкального произведения?

В коммуникативном контексте композиция направлена на развертывание во времени художественного содержания для слушателей. Эта главная ее функция предстает и как способ сюжетной подачи музыкального развития, и как управление слушательским процессом восприятия, и как расстановка участников общения, которая выявляется и в той или иной мере варьируется на протяжении пьесы. Эти формы реализации коммуникативной функции, соответствующие драме, лирике и эпосу, обычно действуют комплексно в каждом музыкальном произведении, но та или иная из них может выходить на первый план. Так, в симфонических поэмах Р. Штрауса композиция прежде всего выстраивает перед слушателем вереницу сюжетных кадров, в шубертовских экспромтах погружает его в эмоциональные состояния и руководит их сменами, в «Картинках с выставки» М. П. Мусоргского обрисовывает раскрывающуюся во времени

систему отношений рассказчика и «наблюдаемых» им художественных творений, за которыми стоит их создатель.

Развертывание художественного мира во времени — как коммуникативный акт — специфично для композиции, если сопоставить ее с другими сторонами строения музыкального произведения, такими, как фактура, синтаксис, ритм и звуковысотная

организация. Ясно, что коммуникативные возможности фактуры связаны прежде всего с музыкально-пространственной разграниченностью предлагаемого слушателю материала, с обеспечением возможно более рельефного различения фактурных элементов. Синтаксисом структурируется для восприятия музыкальная речь, а не художественный мир. Ритм обеспечивает дифференциацию временных единиц, не достигающих, однако, композиционного масштаба, так что понятие композиционного ритма следует рассматривать как метафорическое по отношению к обычному, а по сути дела отличное от него. Системы звуковысотной организации, как бы они ни были связаны с композиционными масштабами, направлены главным образом на выявление ладовых, мелодических, гармонических и регистровых особенностей произведения. Работая на композиционное прояснение движения музыки, все эти стороны становятся слугами композиции, ее элементами, но в то же время сохраняют и свои коммуникационные обязанности. Можно даже сказать, что в композиционном масштабе времени все стороны музыкального целого организуются для слушателя благодаря композиции и их комплекс по существу и является художественно воплощенной композицией.

Забота о том, чтобы сложное содержание, выражаемое специфическими средствами, преподнести слушателю в наиболее приспособленном для восприятия виде, чтобы время, используемое для этой цели, не превышало меры и не было слишком коротким, чтобы для запоминания, если оно необходимо для уяснения музыкальной логики, сюжета, тематической организации, были даны необходимые повторения разделов, забота о своевременном отдыхе для слуха и о столь же своевременной или эффектно неожиданной активизации музыки, требуемой интересами направленности произведения на слушателя, — все это и есть проявления коммуникативных функций композиции. Организация художественного целого была бы слишком громоздкой, если бы коммуникативные приемы, например повторение экспозиции, были только коммуникативными, а для решения тектонических и содержательных задач использовались только особые средства. Нет. По принципу совмещения функций любой коммуникативный прием одновременно работает и на формообразование, и на воплощение и воссоздание содержательного замысла.

В современном теоретическом музыкознании заслуга разработки представлений о коммуникативной функции в ее связях с семантической принадлежит прежде всего В. В. Медушевскому

[32, с. 4 — 7, 105 — 151, 236 — 237], взгляды которого разделяет в самой их основе и автор настоящей книги. Но в последней, в соответствии с ориентацией на категориальные триады, к числу основных наряду с коммуникативными и семантическими функциями отнесены также тектонические функции, связанные с задачей создания дифференцированной целостности, художественного единства и стройности произведения.

Тектонические функции композиции направлены уже не на коммуникативный контекст, а на самый текст, на организацию во времени материала музыкального произведения. Именно к этой группе функций относится определяющая роль целого для становления функций отдельных частей, фаз, разделов произведения. Благодаря композиционной архитектонике и главным образом через нее устанавливаются, например, различия первого и второго проведения экспозиции, первой части и репризы в трехчастных формах типа da capo. Коммуникативные и смысловые оттенки, которые приобретает в этих случаях один и тот же музыкальный материал, будучи помещен в начале или в конце пьесы, возникают в результате композиционной расстановки, исполнительские же варианты и варианты слушательского осмысления оказываются следствием, хотя субъективно также включаются в группу причин и «объективных данностей». Влияние архитектоники на тектонические композиционные функции частей музыкального произведения иногда получает отражение даже в самом их названии — например «связующая партия» или «обрамление» (о вступлении и заключении, построенных на одном материале).

В общем к тектоническим функциям композиции можно отнести установление порядка следования разделов, выявление пропорций и композиционную дифференциацию частей по их положению во времени. И то, и другое, и третье, хотя и направлено именно на организацию текста, все же, конечно, мотивируется всем комплексом важных для музыкального произведения условий его существования. Так, архитектоника оказывается зависящей и от ситуационно-жанрового, и от психологического контекста, и от того, какой музыкальный материал организует-

ся во времени. Интересны в этом плане соображения В. В. Медушевского, рассмотревшего зависимость композиционных пропорций от преобладания в произведении того или иного рода поэтики — драматического, лирического, эпического, а также от психологических законов установки [31].

Композиционная стройность оценивается слушателем как важнейший элемент художественной красоты произведения, а сама архитектоника конкретного произведения не является нейтральной в семантическом отношении. Она говорит не только о стилевых пристрастиях композитора, о его любви к тому или иному типу звукового зодчества, но и несет в своей структуре определенную логику, определенное композиционное значение. Однако нам важно лишь упомянуть *семантические* функ-

ции композиции, ибо исследование семантики конкретных ее типов является задачей охарактеризованного уже особого раздела теории композиции, занятого описанием типов музыкальной формы. Общие же закономерности композиционной семантики будут раскрываться через понятие логики музыкальной композиции, являющейся главным предметом данной книги в целом.

Наиболее наглядна семантика музыкальной композиции в сонатной форме, соответствующей драматургическим законам. Эта семантика отражается уже в простом перечислении различных в сюжетно-событийном отношении разделов и фаз, сопрягаемых в единое целое. Их цепь выглядит как семантически мотивированная последовательность движения событий, усложненная элементами повествования и эпизодами созерцания, переживания, размышления. Вступление — призыв к вниманию, атмосфера действия, ожидание значительных событий. Главная партия — демонстрация основной идеи-персонажа в ее целевой устремленности. Тема побочной партии — персонаж, состояние, мысль, противостоящие главной идее. Сдвиг в зоне побочной партии — высвобождение энергии, скрытой в исходной расстановке сил, элемент действия и сюжетной завязки. Заключительная партия — общий обзор исходной ситуации, ее осмысление и утверждение. Экспозиция в целом — завязка и расстановка сил. Разработка — движение по лабиринту перипетий, столкновение и взаимодействие сил, движение к кульминации. Эпизод — лирическая остановка, отключение от действия. Ложная реприза — преждевременная попытка достижения цели, мираж, заблуждение, но также и предвосхищение. Предыкт к репризе — кульминация действия, предрешающая исход. Реприза — развязка, новая расстановка преображенных в развитии действующих сил. Кода — продолжение событий после развязки, утверждающее новый драматургический статус, завершающее сюжетное движение.

Разумеется, конкретизация семантики сонатной композиции, выбор того или иного семантического варианта осуществляются уже в каждом данном случае в соответствии с особенностями строения произведения в целом. Иная семантика таится в лирически организованной композиции, которая в наибольшей мере поддается описанию в категориях эмоционально-волнового процесса. Эпическая композиция, как уже было показано, требует обращения к поэтике эпоса — рассказчику, описанию, цитированию, пересказу, отступлению, прологу, эпилогу и т. п.

Уже из этого общего описания коммуникативных, тектонических и семантических функций музыкальной композиции видна зависимость *композиционных функций частей* от композиции в целом. Анализ этой зависимости — задача следующих глав. Здесь же мы ограничимся характеристикой одной из самых общих причин функционального многообразия частей, связанной с временными свойствами музыки.

Уже сама ограниченность звучания музыки во времени делает обязательными два функционально определенных момента процесса. Первый из них — это инициативный момент произвольного или спонтанно-стихийного начала пения, игры, танца, обусловленный в бытовых жанрах распорядком ритуала, обряда, церемонии, праздника, то есть момент включения музыки. Второй — неизбежное и естественное ее прекращение, каковы бы ни были его источники — усталость музыкантов и слушателей, внешнее вторжение какого-либо события, прерывающего музыку, неожиданная поломка музыкального инструмента или художественный закон формы. Уже сами эти границы служат для вовлеченных в музыкальную деятельность людей своеобразными точками отсчета времени. Эти точки — начало и конец — оказываются для музыкального переживания ориентирами, позволяющими выделять в музыкальном потоке по крайней мере три различные фазы: его возникновение, его

продолжающееся течение и, наконец, его иссякание, прекращение, а во внутреннем процессе переживания — фазы вхождения в музыку, пребывания в ней и выхода из нее.
Различие фаз приводит, с одной стороны, к существенным различиям в субъективной оценке самого материала в начальной, средней и конечной стадиях, с другой же — к тому, что в процессе создания музыки эти стадии организуются по-разному, наделяются разными свойствами.
В наибольшей мере функциональная дифференциация трех фаз выявляется в те исторические периоды эволюции музыки, которые связаны с феноменом произведения. Но она возникает уже и в музыкальной деятельности, не связанной с рамками произведения, например — в импровизации, в сопровождении произвольного по продолжительности танца, ритуала, увеселения.
Рассмотрение этих явлений как самостоятельных или как предформ произведения не входит в нашу задачу. Однако некоторые самые общие характеристики необходимо дать.
В длительно развертывающихся народных песнях очень часто функционально выделяется зачин. Продолжающиеся затем повторы здесь расцениваются всего лишь как углубление, продолжение той же музыки. Но уже сама оценка ее как продолжающейся содержит в себе по сравнению с оценкой зачина новые моменты: сопоставление продолжаемого с начальным, углубленное вслушивание в варианты, ожидание текстовых сюжетных развязок. Именно эта фаза и оценивается как длящееся настоящее время, как динамичное живое движение интонации, как пребывание в сфере музыки. Зачин лишь однократно обладает статусом настоящего, но сразу же уходит в прошлое, несет в себе значение прошлого, остановившегося в самом себе, перешедшего из времени в пространство памяти.
Отличны средние фазы и от заключительных моментов. В народной музыке, в культурах, не опирающихся на феномен

произведения, н зачин и окончание значительно уступают средней фазе по протяженности. Средняя фаза господствует в музыкальном континууме, а потому даже и не называется средней, ибо в слове «середина» есть значение переходности, промежуточности. Здесь же средняя фаза есть средоточие богатства сюжетных перипетий, музыкального переживания, зона кульминации, участок наибольшей смысловой насыщенности и эмоциональной весомости. Здесь певцам и танцорам, участникам действа удается постепенно «развернуться», «показать во всем блеске» свои возможности, инициативу, творческое начало. Естественно, что примыкающие к концу и началу моменты музыки оказываются ничтожно малыми по сравнению с этой основной частью. И в течение всего пребывания в ней, переживаемого как погружение в длящееся настоящее время, начало и конец ощущаются как моменты прошлого и неизбежного будущего. Таким образом специфические различия функций начала, середины и конца связаны прежде всего с различной оценкой времени и временного модуса, с различным переживанием этих фаз.
Начало и конец на протяжении большей части музыкального времени существуют лишь в форме мысленных представлений, тогда как все части, входящие в среднюю фазу, сливаются в непрекращающемся настоящем, поддерживаемом как пламя костра все новыми и новыми вариантами, повторениями. Оттого средняя фаза психологически эквивалентна ощущению жизни, бытия, переживанию своего «я», оттого она наиболее ярко связана с эмоциональным началом.
Итак, в народной музыке нередко вхождение, пребывание и выход из деятельности связаны с различиями внутренней активности поющих, с различиями внешнего конситуационного фона и внутреннего содержания синкретического целого. Все эти особенности протекания музыкальных процессов таили в себе множество возможностей постепенного вызревания специфически музыкальных средств функциональной дифференциации в композиции синкретического, а затем и автономного целого. В этой сфере постепенно осуществлялась переплавка внемузыкального в музыкальное, превращение музыкальной деятельности в музыкальное произведение, включенное в деятельность.
Сейчас мы располагаем, можно сказать, полным набором функций частей композиции и можем расположить их в строгой последовательности по любому критерию — временного порядка, весомости, отношения к музыкальным темам, связи с закономерностями системы

музыкального языка и т. п. Но в историческом процессе эти возможные ряды и критерии вовсе не были определителями эволюции. Ход ее определялся сложнейшей совокупностью исторических факторов, в результате действия которых становление функций частей автономной композиции в музыке протекало множеством различных путей, перекрещивающихся и взаимодействующих друг с другом. Эту сложную

картину в данном исследовании мы характеризуем лишь в общих чертах в связи с описанием «очищенной» от случайностей модели композиции, в качестве которой, как уже говорилось, условно принимаем крупную одночастную сонатную форму со вступлением и кодой, а в качестве разновидности — романтическую миниатюру.
Соответствующая прямому развертыванию композиции последовательность функций, принятая в качестве основы для плана изложения, кажется нам наиболее естественной, хотя и не совпадает с исторической хронологией кристаллизации этих функций. Однако вступление, к описанию которого мы приступаем, счастливым образом сочетает в себе оба начала: начало исторического процесса выделения композиционных функций и начало сформировавшейся музыкальной композиции.

Глава 2. ВСТУПЛЕНИЕ КАК ЧАСТЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Внимание! Внимание! — властно провозглашают фанфары сигнал, повелевающий настроиться на мужественный лад, на ожидание трагических событий драмы «Эгмонт». Его сменяет суровая поступь сарабанды — монолитные, грузные аккорды, перемежаемые настороженно-тревожной тишиной пауз. Затем в певучем полифоническом сплетении вступают полные скорби печальные голоса.
Слух перебрасывается от одних инструментов и оркестровых групп к другим, пока наконец перед ним не развернется обширное пространство действия, пока в цепи контрастных фактурных компонентов не обнаружится с достаточной определенностью характер созданного фантазией Бетховена художественного мира. Мы входим в этот мир, вслушиваясь-вглядываясь в его различные уголки. Фанфары открывают его как мир огромный, сложный, заряженный драматизмом. Они всего лишь деталь во вступлении к увертюре, которая сама является грандиозной интродукцией. Они берут на себя функцию призыва к вниманию. А потом сразу же выступает главное в этом вступлении — фактура, пространство, предгрозовая атмосфера.
А вот другое начало: «Приготовиться к танцу! Начали!» Далее идет командная формула, начинающаяся с затактового сигнального возгласа — чаще всего растянутой гласной «и», — переходящего в четкий, громкий счет, соответствующий размеру такта. Такого рода приглашение адресовано уже не слушателям, а участникам предстоящего танца. Оно может быть выражено описанной сигнальной фразой, но в жанрах, где нет церемониймейстера, учителя танцев, ведущего, оно чаще всего осуществляется чисто музыкальными средствами. Иногда это более или менее протяженный и затейливо фигурированный «генеральный затакт», такой, как в начале плясовой мелодии из «Камаринской» Глинки, иногда же — всего лишь один звук, точнее, своеобразный озвученный ауфтакт. Именно такой тон-жест, подобный магическому движению взметнувшейся и выжидательно замершей дирижерской палочки, является наиболее точным музыкальным эквивалентом затактового сигнального восклицания — важнейшего элемента в синтаксисе рассмотренной выше командной формулы. Этот тон (как правило, доминанта в затакте, иногда выдержанная под ферматой) предвосхищает слитые с ним начальные звуки мелодии и, стремясь перейти в первое акцентное движение танца, заражает слух эмоцией мышечного напряжения. Замечательно, что и в одном слове «эмоция» (от лат. motio — движение) сочетаются оба важные для

данного случая смысловых начала: и моторное двигательное, и собственно эмоциональное.
Краткая, элементарная по фактуре и не обособленная композиционно начальная фаза танцевальной музыки, безусловно, выполняет главную задачу вступления — непосредственно ввести в действие. Она активизирует состояние деятельной эмоциональной готовности,

внимания к партнерам, к предстоящему пути движения. Застывшая как бы вне времени, эта фаза и действительно находится еще вне самого танца, хотя и таит в себе сжатую пружину его ритма. Она находится и вне предшествующих танцу дел, разговоров, призывает отрешиться от них.

В прикладных жанрах она обращена к танцующим. Но вот в профессиональной концертной («преподносимой») музыке — в мазурках и вальсах Ф. Шопена, в его си-мажорной прелюдии и во многих других произведениях — это уже обращение к фантазии слушателя, ибо танец в них становится вторичным жанром — жанром изображаемым. Она рассчитана теперь не на слух танцора, готового включиться в мир реального танца, а на представления слушателя, входящего в музыкальный мир условного танца. Опыт бытового жанра приобретает здесь новое и особенно важное значение. Подобно танцору, слушатель может мгновенно охватить подсознанием и воображаемое пространство, и временную перспективу действия. Но, как и у танцующего, все это заслоняется у него ярким ощущением самых первых предстоящих движений. Именно оно находится на первом плане, а потому и в восприятии таких вступительных фаз также большую роль играет эмоциональная динамика, интонационно-синтаксическое тяготение. Интонация и синтаксис, а не фактура и композиция служат здесь композиции целого.

Иначе обстоит дело в композиционно оформленных, хотя и кратких вступлениях, подобных начальному построению в до-диез-минорной прелюдии Шопена.

Прелюдия Шопена — развернутая, орнаментально-гармонического характера пьеса, построенная как импровизационное движение по тональному лабиринту, — начинается кратким вступлением, кадансовая интонация которого оказывается затем основой варьируемых по рисунку мелодических вершин, увенчивающих волны арфообразных фигурации. Однако само оно представляет собой контрастную по фактуре последовательность нисходящих уступами секстаккордов.

8

И уже эти два фактора — интонационное предвосхищение и фактурная отграниченность от дальнейшего — обеспечивают вступлению композиционное значение тезиса. Но к ним добавляется и еще один фактор: последование секстаккордов здесь едва ли не буквально воспроизводит чередование тональностей, начинающееся в основном разделе. Вряд ли тут имелось в виду намеренное тезисное изложение плана, хотя именно это доставило бы большое удовольствие теоретику, анализирующему гармонию и композицию прелюдии. И все же объективно логика предвосхищения здесь существует, даже если Шопен и не предполагал подобного соотнесения и не выстраивал специально тонального движения по эскизу, намеченному во вступлении. И эта логика усиливает композиционную весомость краткой гармонической последовательности и даже отдельных ее элементов.

Фактура — синтаксис — композиция: пространство — движение — время; характер — эмоция — логика. Соединив в этих триадах слова, ранее встречавшиеся порознь, мы получим скрытый в лексике приведенных выше аналитических описаний план рассмотрения

вступительной фазы композиционного целого, соответствующий ее специфике и не случайно ставящий на первое место фактуру, пространство и характеристичность.
Как бы хорошо слушатель ни знал произведение, как бы ярко ни представлял он его себе непосредственно перед исполнением, все же реально прозвучавшие начальные моменты музыки поражают слух чувственной полнотой, новизной, иногда даже неожиданной, ибо конкретное звучание, возникшее только сейчас, здесь, на этих инструментах, в данном исполнении, всегда оказывается неповторимым в фоническом отношении.
Как уже говорилось, фонический слой развертывается параллельно с другими слоями на протяжении всего произведения, иногда усиливаясь, иногда ослабевая по интенсивности. Впечатление того, что перед нами развивается некий удивительный, специфической красоты материальный процесс, что мы наблюдаем, как, возникнув, меняется и переливается в своих красках и формах звуковое тело, является немаловажным компонентом восприятия музыки. Но мера сенсорной новизны, естественно, оказывается наиболее высокой именно в начале исполнения, что особенно заметно, когда слушатель встречается с незнакомым певцом, инструменталистом или каким-либо ансамблем. И это, наряду с тяготением к пространственным эффектам, к отображению жанровых ситуаций, — еще одна предпосылка весомости фактуры во вступлениях, ведь фактура и есть особая выделка звуковой материи музыки, ее ткани.
Разумеется, музыкальная ткань (текст, звуковое тело) «прочитывается» восприятием на основе целого ряда грамматик. Слух выявляет в звучании не только фактуру, но и гармонию, ритм, синтаксис, композицию и другие стороны его организации. Однако первые мгновенья, вводя слушателя в поэтический мир музыкального произведения, открывают его прежде всего как

определенную музыкально-материальную предметно-фоновую сферу; как особое специфическое художественное пространство предстоящих музыкальных событий. Лишь потом, когда процесс развернется, когда в достаточной мере проявит себя временная композиционная координата, лишь тогда, задним числом, и начало будет оцениваться как важная часть композиции. Но в первые моменты господствуют материально-предметные и пространственные представления. В дальнейшем будет показано, как это проявляется в фактурных особенностях вступлений.
В подобранных выше трех типах примеров, конечно, обнаруживается значительно больше самых различных свойств и функций вступительных фаз. Некоторые из них были в описании акцентированы, к некоторым мы вернемся позднее. Будут, в частности, специально рассмотрены типы вступлений и сопоставлены два таких полярных жанра, как прелюдия — изначально импровизационный тип и увертюра — тип подчеркнуто композиционный, оба, однако, со временем переставшие быть только жанрами вступления.
Но для начала достаточно констатировать, что, во-первых, общей обязательной функцией вступления является функция введения слушателя в музыкальную деятельность, в художественный мир произведения, обособившаяся едва ли не ранее всех других композиционных функций, и что она, во-вторых, определяет особый характер соотношений фактуры, синтаксиса и композиции во вступлениях и сказывается соответственно на пространственных и временных координатах музыки, на характеристической, эмоциональной и логической ее сторонах.
Что касается первого момента, то он не требует пространных объяснений. Очевидно, что прежде всего известная независимость фазы вхождения от характера и содержания начинающейся затем деятельности и обусловила сравнительно раннее вычленение вступительной функции из комплекса других, недифференцированных функций.
И танец, и песня, и трудовые операции под музыку, и любые ритуалы, в которых так или иначе использовалась музыка, должны были как-то начинаться. И вот этот объединяющий самые разные формы деятельности элемент — начать песню, танец, обряд, праздник — и выделяется как общее содержание вступительных моментов деятельности. Не стоит преувеличивать его роли. Но не следует и недооценивать ее. Начать — это вовсе не только нулевая точка отсчета для музыки или обряда. Это еще и общая психологическая атмосфера приподнятости, ожидания, заинтересованности, это эмоция перехода в новое — в новую

деятельность, новое состояние, это обещание увлекательного зрелища, высокого эстетического переживания.
Если следующие за началом моменты процесса невозможно было бы охватить каким-то общим достаточно содержательным определением — кроме указания на их центральное положение во временной структуре процесса и на разнообразие форм и

жанров, — то вступительные моменты, еще не «успевающие» в силу краткости отразить своеобразие идущих за ними фаз и не позволяющие втянуть себя полностью в саму деятельность, как раз и способствовали осознанию общего, объединяющего все их разновидности содержания — «сейчас начнется!»
Интересно, что в большинстве случаев они и оформлены в материале вполне автономно. Например, сигналы труб, оповещавшие народ о начале какой-либо церемонии, — это вступление относительно замкнутое, отделенное от дальнейшего. Отграничиваются вступления и в других видах искусства. Формульность зачинов в сказках, былинах делает их самостоятельными образованиями, выделяет из текста повествования.
Автономность подобных сигнальных форм сохраняется часто и при стилизации, при вторичном, собственно художественном их воспроизведении в рамках крупной композиции. Таков «Клич Бирючей» в «Снегурочке» Римского-Корсакова, фанфары в его «Золотом петушке», таково начало в ми-бемоль-мажорном вальсе Шопена, полонеза из «Пиковой дамы» Чайковского.
Будучи осознанной и выделенной ранее функций многих других фаз процесса музыкальной деятельности, коммуникативная функция начальных фаз по мере совершенствования и дифференциации профессиональной музыки стала все чаще маскироваться и уступать место новым обязанностям, диктуемым принципами и нормами произведения, да и сама необходимость в сильных средствах установления коммуникационных связей значительно уменьшилась. Действительно, в концертных залах, где люди специально собирались слушать музыку и время исполнения ее заранее объявлялось, функция приглашения слушателей и призыва к вниманию по существу сделалась почти ненужной. А традиции использования фанфар, барабанов, колокольных звонов, рассчитанных на огромные пространства оповещения, послужили благодатной почвой для жанровой изобразительности.
Однако сигнальные формулы, например, и в самых своих истоках вовсе не были ограничены лишь коммуникативным значением. Кроме призыва к вниманию, кроме значений, соответствующих выражениям: слушайте, смотрите, будьте готовы, собирайтесь, начинайте и т. п., — эти формулы должны были говорить также о месте и характере самих событий. Именно связь их с различной по характеру деятельностью, о которой нужно было оповестить ее участников, наблюдателей, являлась основой их семантики, и последняя вместе с коммуникативными значениями также оказалась весьма ценной при вторичном воспроизведении этих формул в музыкальных произведениях. Менее существенными, хотя и небезынтересными для художественной практики были тектонические возможности звуковых сигналов, приспособленных к переходам от одних дел к другим, к рубежному положению.
Жанрово-ситуационная семантика во многом определяла

внутреннее строение фанфар, звонов, кличей, барабанного боя. Связь с передаваемой информацией могла быть и чисто условной, и звукоподражательной, но чаще всего от структуры сигнала требовалось лишь, чтобы он не походил на другие, чтобы он в каждом конкретном случае мог быть опознан как тот самый, что несет определенное, соответствующее этому случаю и интересующее участников коммуникации значение. Мы оставляем в стороне вопрос о знаковом генезисе и семиотической специфике подобного рода структурно автономных вступительных фаз. Было бы, конечно, интересно осуществить подробное изучение, например, семантики военных фанфар и ее использования в художественных целях, или охотничьих сигналов, колоколов. Все это, однако, темы для самостоятельных исследований.
Одно лишь следует здесь подчеркнуть. Способность сигналов закреплять за собой точные значения, переводимые однозначно словами «отбой», «тревога», «поторопись» и т. п., мы должны исключить как несущественную для художественных целей. Принцип подобной

знаковой передачи содержания профессиональная музыка отнюдь не стремилась развивать как основной даже в сферах наиболее частого обращения к тем или иным сигнальным формулам, в частности в начальных фазах вступлений. Для композиционной практики более важными оказались общие ситуационные ассоциации, так сказать, надконвенционального характера. Именно ситуационная семантика явилась настоящим кладезем разнообразных смысловых и функциональных оттенков. И как раз перенос таких формул из бытовой сферы в художественную (одно из проявлений закона жанрового смещения) с исключительной яркостью обнаруживает, открывает эти многослойные смыслы и функции, ибо ставит композитора и слушателя перед задачей художественного отбора, анализа, активизации ассоциаций, которые, конечно же, в достаточно широком диапазоне функционируют и в самой прикладной сфере. Тут мы сталкиваемся с одной из интереснейших проблем эстетики и теории музыки — с задачей изучения механизмов «омузыкаливания внемузыкального», действовавших и в самих прикладных музыкальных жанрах и в области их взаимодействия с концертными жанрами.

Сигнальные звучания в быту, подчас незаметно, несли с собой кроме узко коммуникативного побудительного значения и конвенционального содержания еще и ценностную, а также эстетическую информацию, небезразличную для коммуникантов. Важную роль играли в этом элементарные, фонические свойства звучания, говорившие о способах звукоизвлечения, о характере источников звука, об инструментах, их сложности, масштабах, стоимости, и эта характеристическая ценностная информация была очень весомой. Пастуший рожок или сверкающие серебром фанфары, лесной рог курфюрста или пронзительная жалейка крестьянина — тембр дает слуху знать о владельце инструмента или инициаторе сигнала, а это уже очень много для

композитора, подвергающего художественному анализу семантику бытовой музыки. Мощь звучания непосредственно ассоциировалась с масштабностью его воздействия, с обширностью пространства, охватываемого им, а вместе с тем свидетельствовала о социальном положении, о влиятельности и притязаниях стоящих за этими сигналами людей. Мы не говорим здесь о других оттенках смысла сигнальных звучаний, связанных с контекстными ситуационными особенностями тех или иных жанров, в которых они развертывались. Об отражении ситуационного контекста речь уже шла в первой главе.

Но вот на что необходимо обратить внимание. Краткость вступительных фаз в музыке — в сигналах это обнаруживается как закономерность — как бы компенсировалась множеством связей их текста с пространством коммуникации. Именно в пространстве были разграничены, а иногда и разбросаны участники общения, именно его характер ярче всего и сразу выявлялся для слушателя. И напротив, время — собственно композиционное измерение, как видно уже из примеров, приведенных в начале главы, не могло быть использовано непосредственно. Это касается вступительных фаз во многих жанрах и обиходной и преподносимой музыки. Их строение чаще всего нельзя считать композиционным, не только потому, что они в бытовых жанрах не знали специфического акта компоновки, но и потому, что временные масштабы их, как правило, не достигали масштабного уровня композиции. Краткость вступительных фаз дополнялась еще и их функциональной свернутостью или, лучше сказать, вневременностью. Даже в достаточно протяженных вступлениях временные процессы приобретают такую организацию, что композиционная координата не является в них доминирующей. Слушатель либо еще не успевает прислушаться, присмотреться к самому процессу, первые обнаружения которого захватывают лишь синтаксический масштаб, либо ждет начала основного раздела. Но сколько бы ни длилось выжидательное состояние, оно не может идти в счет. Все предстоящее, как и все подготовляющее выстраивается в воображении в некоем вневременном бытии — в пространстве созерцания, в поле коммуникации.

Сложная, богатая содержательными связями структура коммуникативного пространства в процессе «омузыкаливания вне-музыкального» получает эквивалентную замену в фактурном пространстве вступлений целостных художественных композиций, хотя и не только в фактуре. О тесной связи фактуры с пространственными представлениями автору уже приходилось писать с точки зрения музыкально-психологической [36, с. 127 — 149].

Итак, можно сказать, что во вступительных фазах композиция скрывалась в синтаксисе и фактуре, в многослойности связей музыки и ситуации — была реализована не в горизонтали формы, а в вертикали и глубине, в пространстве коммуникации и художественного мира. В благоприятных условиях этот ком-

115

плекс мог развернуться и развертывался в композицию. Он требовал особой фактурной изобретательности и яркости, как во вступлении увертюры «Эгмонт» Бетховена, в «Арагонской хоте» и «Ночи в Мадриде» Глинки, в оперных увертюрах Вебера.

ФАКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВСТУПЛЕНИЙ. ВСТУПИТЕЛЬНЫЙ ТИП ИЗЛОЖЕНИЯ

Во многом именно фактурные особенности начальных разделов и создают тот меняющийся от случая к случаю, но хорошо узнаваемый склад, который можно определить как вступительный тип изложения. Сразу же заметим, что они, как правило, так или иначе связаны с пространственными эффектами, а потому и описание их может быть проведено под этим общим углом зрения.

Каковы же эти особенности?

Некоторые из важнейших уже были указаны. Это — преобладание фоновой характеристичности над тематической, как и пространственной связности над связностью предметно-звуковой. Это — яркая выявленность специфических музыкально-пространственных координат глубины, вертикали и горизонтали, из которых две первые особенно топологичны, но и последняя трактуется в большой мере как пространственная. Это — органичное объединение музыкальных пространств с внемузыкальным.

Акцентирование пространственного аспекта открывающегося слушателю, художественного мира осуществляется самыми различными средствами изложения. Среди них — краткость интонационных звеньев и фактурных ячеек, их нередко подчеркнутая разграниченность, перевес диалогического синтаксиса над монологическим, соположенности над сопряженностью, широкий охват звуковысотного диапазона, как и всевозможных других диапазонов, повышенная роль фонических контрастов.

Большое значение имеет выбор фактурного рисунка и тяготеющих к пространственным ассоциациям его форм — фанфарных оборотов, фактурных наслоений и сопоставлений, всякого рода педалей, способов выявления фонизма пауз, мелодико-гармоннческой фигурации и т. д. Рассмотрим ряд таких приемов, расположив их по степени возрастания музыкально-художественной специфичности связанных с ними пространств.

Среди вариантов окружающей музыкальное исполнение вне-музыкальной среды можно выделить три типа пространств, влияющих на фактуру и отражающихся в ее особенностях. Это — широкая «пленэрная» и вообще природная естественная сфера; это — пространство больших оперных и концертных залов; это, наконец, камерные помещения. Все эти внемузыкальные пространства воздействуют так или иначе и на многослойный комплекс собственно музыкальных пространственных представлений, а потому и должны быть учтены в описании.

116

О важной роли первого из них, как праисточника сигнально-коммуникативной семантики, речь уже шла. Здесь мы ограничимся вопросом о том, как приемы изложения служат целям вторичного воспроизведения пленэрности в музыкальных произведениях так называемых преподносимых жанров — в первую очередь в оперной и концертной увертюре.

Из всех этих приемов наиболее непосредственно связана с обиходными, бытовыми жанрами *фактурная формула фанфар*. Она и в новом контексте, в «концертном» варианте, сохраняет в некоторых случаях свое прямое коммуникативное значение призыва к вниманию, хотя, разумеется, эта функция является уже отнюдь не главной.

Однако не случайно, по-видимому, то, что формы изложения, свойственные музыкально-звуковым сигналам, часто используются в оркестровых увертюрах. Опора на авторитет громкости, на медь и литавры позволяет добиться особой увертюрной силы внушения, рассчитанной на ситуацию возбужденного, праздничного зала, наполненного шумом

входящих, усаживающихся, опаздывающих, только что встретившихся со знакомыми, оживленно беседующих слушателей-зрителей. Показательны начальные моменты увертюр, предназначенных для театра. «Идоменей», «Милосердие Тита» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Кориолан», «Фиделио» и «Эгмонт» Бетховена, «Летучий голландец» и «Нюрнбергские мастера пения» Вагнера, «Прециоза» и «Эврианта» Вебера, «Норма» Беллини и «Пан Твардовский» Верстовского, «Иван Сусанин» Глинки и «Боярыня Вера Шелога» Римского-Корсакова — это перечисление можно было бы значительно расширить. Во всех названных увертюрах начало в той или иной форме воспроизводит фанфарные интонации. Нередко они связаны с медными духовыми инструментами, иногда же исполняются полным составом оркестра. Унисонно-октавное звучание, золотой ход валторн, пунктирные ритмы и ритмы репетиционного типа, движение по звукам аккорда — таковы основные характеристики фактуры фанфарных формул.

Подобного рода изложение мы встретим и в концертной увертюре, что связано с театральным «прошлым» жанра уже через дополнительное ассоциативное звено. Правда, реальная ситуация здесь меняется лишь в небольшой мере, ибо и в концертном исполнении увертюра придает особый характер музыкальному вечеру, делает его более оживленным, торжественным, связанным с принципом крупного штриха, со всем тем, что прямо противоположно камерности, настройке на вслушивание в детали, на полутени и тонкий рисунок. В концерте, открываемом или завершаемом увертюрой, публика видит себя все-таки другой, нежели на вечере собственно симфоническом или камерном, что вполне достаточно для того, чтобы не только фанфарные обороты, но и простое внушительное тутти оркестра воспринималось в своем призывающем к вниманию коммуникативном значении, опирающемся на многослойные жанровые ассоциации.

Эту сигнальную функцию никоим образом не следует преувеличивать. Музыкальный материал, облеченный в фанфарную формулу, выполняет в увертюрах по крайней мере две значительно более важные семантические функции. Во-первых, он служит изображению какого-либо бытового жанра и обобщению через жанр. Во-вторых, он может для слушателя, заранее знающего все произведение, с самого начала функционировать и как компонент тематической организации, как лейтмотив, символ, часть темы. Примечательна в этом отношении тирада А. Н. Серова: «Произвольные толкования и гипотетические фантасмагории совсем исключаются, если музыкальные идеи оперной увертюры развиваются в самой опере и, таким образом, получают определенный смысл, который конкретно раскрывается в связи с относящимся к ним текстом или сценическим положением. Увертюра к „Дон-Жуану" начинается, например, грозными аккордами, которые в конце оперы возвещают, что каменный гость последовал приглашению к ужину. Только остроумный Улыбышев, невпопад фантазирующий, был в состоянии придать этим звукам ужаса в опере „Дон-Жуан" глубокомысленный смысл: „Моцарт хотел этими звуками пригласить слушателей (!) обратить все свое внимание на происшествие, о котором композитор намеревается рассказать"» [48, с. 411]. Подчеркивая важность тематического анализа, А. Н. Серов в полемическом увлечении невольно, а может быть даже намеренно, полностью исключил коммуникативный фактор. Между тем начало увертюры, конечно же, представляет яркий пример совмещения неравноценных, но отнюдь не исключающих одна другую функций: сравнительно слабой сигнально-коммуникативной и более весомой сюжетно-тематической.

Нам же важно констатировать, что с точки зрения специфических задач начальной фазы обе они, как правило, отступают перед функцией активизации глубинных жанровых представлений, среди которых большое место занимают пленэрные пространственные образы.

То, что фанфары действуют не столько как призыв, сколько как изображенный призыв, особенно ярко обнаруживается благодаря жанровым трансформациям и даже обеспечивается ими. Одной из них является сочетание фанфарной формулы с нюансом пианиссимо. Утратив прямое коммуникативное значение, фанфара в своем вторичном бытии как бы освобождается от непременного форте медных духовых инструментов, рогов, горнов. Коммуникативная нота ее либо еле-еле пробивается через более важные позднейшие наслоения семантики, либо оказывается совсем погребенной. Механизм фанфары распадается на элементы, которые становятся питательной почвой для новых коммуникативных, живописных, поэтических

образований. Фортиссимо и само по себе призывает к вниманию. А узнаваемая слухом интонационная формула фанфары, наоборот, помещается в условия вторичного — изображенного жанра, выступающего

118

уже в дымке воздушной перспективы. Она направлена уже в иное пространство, а не в оперный или концертный зал, призывает уже не реального слушателя, а обращена внутрь художественного мира. Воспроизведенная очень тихо, с применением сурдины, нежного флейтового тембра, флажолетов, фанфара служит теперь *пространственным эффектам далей*.

Тут мы сталкиваемся с одним из конкретных проявлений художественной метафоричности или парадоксальности, в той или иной мере свойственной любому явлению искусства. В самом деле, ведь такая фанфара — это *громкое в тихом*, это приглушенное, но пронзительное (приглушенно-пронзительное!), это далекое, но зовущее к сближению. Только во вторичном жанровом слое оказалось возможным одновременно изобразить и призыв, и расстояние, оставить далекий рог Оберона громким вопреки пианиссимо. Один из основных парадоксов подлинного искусства — большое в малом — конкретизируется во вступлениях как запечатление широкого пространства за краткое время, а в фанфаре — как звонкое, содержащееся в приглушенном. Интереснейшее романтическое пейзажное преломление принципа единовременного контраста, изобразительно-фоническая параллель образам тайной страсти, далекой возлюбленной, сдерживаемой силы! Этот прием был способен, как и всякая искусная метафора, вызывать у слушателя необъяснимую дрожь, трепет восторга, радостно-тревожную настороженность вслушивания. Впоследствии он почти утратил эту способность и сделался едва ли не расхожей монетой. Ослабленной репродукцией выглядит фанфара уже в увертюре Гаэтано Доницетти «Дочь полка».

9

В отличие от созданного лишь на 14 лет раньше веберовского образца (мотив волшебного рога включает всего три звука), фанфарная формула здесь растянута, отражена в эхо-реплике, а далее многократно повторена в разных вариантах. С течением времени все большей деликатности, тонкости вкуса требуют засурдиненные сигналы от композитора, а слушатель XX века стоит перед сложной задачей научиться возрождать в себе «наивную» музыкальную настроенность — именно ту, которая вообще соответствовала бы всякий раз духу времени, породившего тот или иной прием.

Получил свое инобытие в фактуре вступлений и еще один элемент фанфары — движение по звукам натурального ряда. Оно есть почти во всех фактурных наслоениях, осуществляемых

119

в прямом движении по звукам аккорда, но особенно ощутимо, конечно, в сочетании с интонациями, близкими к фанфарным. Нередко именно так воспринимается характерная терцовая дублировка в началах вступлений, связанная с повторным проведением мелодического построения, или даже только свободная секвенция, приводящая к повышению общей тесситуры звучания и к увеличению громкости. Показательны моцартовские образцы из увертюр «Похищение из сераля» и «Свадьба Фигаро».

Постепенно присоединяющиеся новые инструменты, последовательно поднимающиеся уступами звенья мелодии как бы заполняют натуральный звукоряд и играют роль своего рода дублирующих обертонов. Яркость тембра тутти, суммарного тембра по своей природе оказывается аналогичной яркости все более звонко раздающейся фанфары, в которой с каждым новым более энергичным повторением прорезаются все более светлые высокие гармоники звукового спектра.

С фанфарами связаны и другие самые разные фактурные, интонационные, тематические находки. Иногда сходство с фанфарой оказывается таким глубинным, что совсем не вызывает ассоциаций с чем-то героическим, праздничным, светлым, призывным. Отдаленное сходство с фанфарами есть, например, в начале интродукции к «Пиковой даме» Чайковского. Нисходящий квинтовый ход и пунктирный ритм с репетиционным повторением звука говорят о фанфарности. Но пианиссимо и настороженность звучания, зловещий по характеру минор — это совершенно новые для фанфары условия. Фанфарная формула

120

здесь глубоко переосмыслена, звучит как мотив судьбы, сочетает в себе активность, побудительность с трагической предопределенностью, обреченностью.

Итак, фанфара в начальных моментах вступлений — порождение бытовых жанров, их отклик в художественно многообразной я богатой сфере преподносимой концертной музыки. Ее первичное прямое значение — призыва, клича, сигнала уже не используется непосредственно. Отныне фанфарная формула и ее отдельные элементы служат семантике изображаемого жанра, а вместе с ним отражению того или иного художественного пространства, той или иной психологии, того или иного стиля и миросозерцания. Теперь они великолепно и охотно сочетаются с собственно пространственными фактурными и динамическими средствами — с расширением и завоеванием диапазона, с наслоениями и сопоставлениями, с эхо, и даже с пианиссимо.

Эти средства являются во вступлениях едва ли не главными атрибутами пейзажно-картинного пространства. На первое место среди них можно поставить родственные друг другу приемы фактурного ***напластования-наслоения*** и приемы ***сопоставления фактурных компонентов*** или в усиленном варианте — их противопоставления.

Если фанфары так или иначе связаны с собственно коммуникативной семантикой пространства и лишь через нее характеризуют физическую природную среду, то наслоения и сопоставления служат пространственным эффектам непосредственно. Они создают реальное музыкально-фактурное поле, которое и оказывается в той или иной мере изоморфным иллюзорному картинно-пейзажному пространству, сфере мыслей, эмоциональных состояний и т. д.

В оперных увертюрах на первый план часто выходит пейзажное пространство. Картина залитого лунным сиянием весеннего леса открывает «Снегурочку» Н. А. Римского-Корсакова. Из Берендеева посада за рекой слышится пение петухов. Лес пробуждается, наполняется звуками. Небо мало-помалу покрывается птицами. Это пейзаж живописный и поэтический, но одновременно музыкальный.

Широкая панорама рассвета на Москве-реке вводит нас в «Хованщину» М. П. Мусоргского. Главы церквей освещаются восходящим солнцем. Доносится благовест к заутрене. Объединение музыкального пространства с внемузыкальным сценографическим оговорено в нотном тексте, в ремарках, обращенных к постановщикам и художникам.

В «Пеллеасе и Мелизанде» К. Дебюсси оркестр воссоздает иллюзорное пространство первой сцены еще до того, как поднимется занавес и зрители увидят девушку, сидящую на берегу лесного ручья. Сумрачное пианиссимо мотивов леса в нижнем участке диапазона, аккордовая тема Голо в центре, призрачные скользящие пассажи, нежно обвивающие мелодию Мелизанды в светлом верхнем регистре, — эта удивительно тонкая музы-

кальная зарисовка, пожалуй, вполне сопоставима с творениями Курбе, Моне, Сезанна.

Обнаружение пространства, в котором далее будет развиваться сюжет, осуществляется, по большей части, такими фактурными средствами, как увеличение числа инструментов и голосов, расширение звуковысотного, тембрового и динамического диапазонов, параллельно с которым идут процессы ритмического диминуирования, умножения разнохарактерных фактурных рисунков. Плавность, постепенность, если она допускается масштабами вступления, обязательно сочетается при этом с поступенностью, с ощутимой раздельностью наслаивающихся компонентов. Наслоение и сопоставление — характерные для вступительного типа изложения приемы — придают развертыванию пространства ступенчатый, террасообразный характер. Они как раз и обеспечивают предметную дифференцированность все более раздвигающейся и углубляющейся звуковой картины.

Каждый новый слой, план, фактурная ячейка в пейзажных вступлениях, как, впрочем, и в большинстве вступлений других типов, или не достигают, или не обнаруживают в полной мере тематической индивидуализированности, свойственной основным разделам, если только вступительный раздел не совмещает своих функций с экспозиционными. Интонационные свойства элементов работают здесь больше на звуковую дифференциацию. Тематически значимые мотивы, фразы, еще не заряженные сюжетным напряжением, скорее прорисовываются, рождаются, появляются в поле зрения, чем действуют и взаимодействуют. Они еще не сопрягаются, не сталкиваются в конфликте, а сопоставляются или противопоставляются, сплетаются или разграничиваются. Характеристичность фактурных деталей, наполняющих музыкальное пространство, определяется собственно фоническими факторами, то есть материально-звуковой яркостью инструментальных голосов и их сочетаний, артикуляционным разнообразием, изобретательной конфигурацией, а также рельефным сопоставлением звучностей, подчеркивающим, взаимно оттеняющим их особенности.

Вступление к «Тристану и Изольде» Р. Вагнера начинается с лейтмотива томления, выполняющего тематическую функцию. Но паузы между проведениями звеньев секвенции, длительные остановки с ферматами — своего рода вслушивание в тишину, эхообразные переклички инструментов, постепенное завоевание вертикали и глубины фактуры, разрастание звучности — все это носит сугубо вступительный пространственно-фоновый

характер. Все более широкий диапазон в картине бури, с которой начинается «Валькирия», захватывается лейтмотивом грозы. В третьей опере вагнеровской тетралогии гулкое, мрачное пространство скалистой пещеры обрисовано средствами фактуры. Низкий регистр, тремоло, имитация кузнечных ударов. И здесь все складывается из лейтмотивов, но на первом плане фоновая звукопись.

122

Краткость, неразвернутость фактурных деталей, мелодических и тематических ростков, которую В. А. Цуккерман справедливо считает характерной для звукоизобразительных фоновых эпизодов [68, вып. 2, с. 432 — 433], прежде всего свойственна именно вступительному типу изложения. Показательна в этом отношении минимальная с точки зрения интонационно-тематической фактурная единица, связанная с техникой напластований, — выдержанная *педальная нот*а. В музыкальном пространстве она оказывается либо самым дальним планом, на который наслаиваются подвижные фигуры, либо сама возникает на фоне тишины. Такая педальная нота, прорезая молчание замершего концертного зала, уже превращает его в пространство художественное, тем самым заставляя зал играть отведенную для него в партитуре роль той индивидуализированной резонансной сферы, которая отвечает неповторимому образному миру произведения.

Часто встречающимся во вступлениях динамическим вариантом является педальный тон, взятый sforzando и заметно ослабляемый к концу. Diminuendo, создавая впечатление исчезновения звука, как бы уносящегося вдаль, даже временную координату делает измерителем глубины пространства. Вообще педальный тон имеет широкое значение, а не является лишь интонационным грунтом для подвижных элементов ткани. Во вступлениях нередко порученный медным духовым, он может выступать и как элементарный фанфарный сигнал, и как измеритель глубины, и как зародыш интонационного или тематического построения. Будучи родственным фанфаре, по своей динамической структуре он напоминает также и звуки колокола (особенно в аккордовом варианте), или резких ударов, за которыми тянется исчезающий в тишине шлейф эхо-отзвуков.

Эхо и *паузы*, включаемые в фактуру вступлений, также связаны с наслоениями и сопоставлениями. Их пространственные возможности были рассмотрены нами ранее [36, с. 128 — 144]. Итак, мы охарактеризовали роль, выполняемую во вступлениях наслоениями и сопоставлениями. Какова бы ни была их материя — регистр, тембр, гармония, ритм, интонационно-тематическая фигура, — во всех случаях проявляет себя общий момент, а именно отчетливо слышимая разница положения сопоставляемых компонентов в фактурной топосфере. Охват большого диапазона за сравнительно ограниченное время достигается тем, что очень часто во вступительных фазах используется сопоставление контрастных динамических оттенков, регистров, длительностей, артикуляционных и тембровых особенностей — характеристик, связанных со вступлением различных групп инструментов, с эффектами светотени, эха, диалога сильного и слабого и т. д. Так, в увертюре Керубини «Водовоз» фортиссимо сопоставлено с пианиссимо уже в самом начале, причем дважды — в лаконичных, разграниченных паузами и ферматами построениях. Такой же прием используется в первых десяти

123

тактах интродукции рахманиновского «Алеко», в самом начале увертюр «Севильский цирюльник» и «Сорока-воровка» Россини, в «Альцесте» Глюка, в увертюрах «Идоменей», «Дон-Жуан», «Все они таковы» Моцарта, бетховенских «Фиделио» и «Эгмонте», в шубертовской увертюре из музыки к «Розамунде» и в огромном множестве других случаев.

Можно даже сказать, что необычная *быстрота охвата широкого диапазона*, достигаемая наслоениями и контрастными сопоставлениями, и сама является характерной чертой вступительного типа изложения. *Полярные характеристики*, определяющие границы той или иной звуковой шкалы качеств, иногда могут выступать даже раздельно. Так, вводное построение в увертюре «Кориолан» Бетховена и большой начальный раздел в «Эврианте» Вебера даны в ярком оркестровом фортиссимо без сопоставления в пиано. Напротив, в «Белой даме» Буальдье, «Обероне» Вебера и во многих других увертюрах для начала избирается завороженное, таинственное, глухое и иногда довольно продолжительно выдерживаемое пианиссимо. Обе «крайности» уже в самих себе содержат намек на большой диапазон, то есть опять-таки служат музыкально-пространственным впечатлениям. То же можно сказать и о других граничных

свойствах — о тяготении начал к очень низкому или, наоборот, высокому регистру, к характеристическому редкому тембру, к медленному темпу и т. д.
С пианиссимо, в частности, связаны формы вступительного изложения, представляющие собой еще один тип музыкальной специфизации образов природного пространства. Это формы, в основе которых лежит принцип предельной плавности, связности развертывания ткани.
На первой ступени были рассмотрены фанфары в их прямом и изображенном коммуникативном пространстве. На следующей — примеры использования наслоений и сопоставлений как фактурного эквивалента дифференцированного предметно-пространственного декора. Это уже внутреннее художественное пространство, хотя еще очень картинное, очень похожее на реальную предметную среду. В нем звучат сигналы, омузыкаленные зовы, звоны колоколов, петушиные крики. В нем еще слишком изобразительно опредмечены и собственно музыкальные темы и интонации. Правда, реальные предметы в музыкальном отображении служат чему-то более важному и говорят не только о самих себе. М. П. Мусоргский во время работы над «Хованщиной» писал В. В. Стасову: «Я купаюсь в водах „Хованщины", заря занимается, начинают видеться предметы, подчас их очертания — это хорошо» [34, с. 164] — и имел в виду, конечно, не только прекрасную картину утреннего рассвета, сияние колоколен, звучание колоколов, но и тот рассвет, о котором он думал как россиянин, изучающий историю родины, и как композитор, все более проясняющий и высветляющий художественное целое. Но все-таки предметная дифференцированность, отраженная в фак-

туре, составляет важное свойство музыки программного характера.
При использовании затененной фактуры, связанной с пианиссимо, предметность ослабляется, зато усиливаются впечатления слитной, нерасчлененной, обволакивающей среды. Здесь развертывают свое действие различные типы *фигурации,* особенно гармонические и мелодико-гармонические, разного рода колебательные, остинатные изменения звучания, осуществляемые предельно связно и плавно.
В пианиссимо звуковая конфигурация приобретает особые фоновые возможности. В самом деле, ослабленное звучание уже само по себе, как таковое, естественно согласуется с представлениями о дальнем плане, о фоне. Но в то же время пианиссимо заставляет вслушиваться в звуки, подчеркивает их теневые фонические качества. И еще — именно тихие звуки чаще всего сопровождают человека как голоса природы. В звуковой атмосфере, создаваемой легкими шумами леса, шелестом трав, журчанием ручья, ритмическими всплесками волн, свободнее текут мысли, глубже укореняется ощущение радости бытия, связанное с представлениями о мудрости простого и вечного, полнее охватывается цельность и огромность мира.
Широко используются *приемы мелодика-гармонической фигурации* для создания картин водных просторов и глубин. Колышется «окиан — море синее» в начале «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, спокойно несет свои воды сквозь зеленоватые сумерки Рейн во вступлении первой оперы вагнеровской тетралогии, таинственной жизнью живет «Волшебное озеро» А. К. Лядова. Фигурации оказываются превосходным фоном для кратких возгласов, щебетанья птиц, приглушенных голосов в музыкальных картинах леса, например во вступлениях опер Римского-Корсакова «Пан воевода» и «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Сохраняя ведущую роль, они легко сочетаются с характеристическими, предметно-определенными деталями, а с другой стороны — не только граничат с тишиной, но и являются ее музыкальным воплощением.
Пианиссимо усугубляет ту особенную зыбкость, неопределенную определенность мелодико-гармонического фигурационного фона, которая выступает как фактурный аналог поэтического образа готовой вот-вот проясниться многозначности. Действительно, при таком типе фигурации в амбивалентном единстве выступают мелодико-линеарные и вертикально-гармонические потенции. Из нее легко рождаются и мелодические побеги и кристаллы аккордовых звучностей. В ее глубинах естественно появляются застывающие педальные тоны и более индивидуализированные узорчатые фиоритуры.
Фигурационная ткань в форте, также используемая во вступительно-фоновых картинах разбушевавшейся природы, морской стихии, бури, значительно уступает затененной фактуре в богатстве ассоциативных возможностей. В зоне форте и особенно

фортиссимо ослепляющие своей интенсивной красочностью друг друга оркестровые инструменты и группы создают эффект смешения звуковой материи. Напротив, в

«звонкозвучной тишине» мелодико-гармонических фигурации в достаточной мере сохраняется тембровая специфичность различных голосов и инструментов, а всякого рода невыявленность, нейтральность оценивается как чреватая рождением разнообразных колористических, интонационных, предметно-тематических образований. Затененная фактура активизирует эмоции ожидания, так что даже в самых статично-изобразительных вступлениях тонус динамической устремленности в будущее оказывается достаточно высоким. Кроме того, сопутствующие пианиссимо глубинные свойства мелодико-гармонической фигурации, внутренняя сдержанность выражения, а также неуловимость, зыбкость очертаний, плавность и мягкая волнообразность развертывания ткани — все это весьма близко характеристикам подсознательных эмоциональных процессов и усиливает во вступлениях лирическое начало.

Именно поэтому подобного рода звуковая конфигурационная техника широко применяется не только в ярко пейзажных картинных вступлениях, в которых на первом плане оказывается фоновая характеристичность, но и во вступлениях произведений, тяготеющих к импровизационности, философской обобщенности, лиричности, а следовательно, и к иному типу соотношения музыкального и внемузыкального пространства. В частности, широко используется она в камерных вокальных жанрах, где как бы в ожидании страстной или нежной вокальной кантилены, задушевно-простой, печальной или светлой мелодии голоса гармонический мелос фигурации уже начинает лучиться их настроением. А вместе с тем вступающая далее партия голоса и сама «присваивает» себе тот характер, который создается средствами аккомпанемента.

Большинство рассмотренных в данном разделе примеров вступительных фаз относилось к жанру увертюры. Их фактура представляет собой сложное целое. В ней одновременно отражается направленность на иллюзорное, пленэрное, пейзажное пространство и на реального оперного или концертного слушателя. В ней используются особые приемы жанровой изобразительности, переплавляющие первоначальный функциональный комплекс фанфар, заставок, церемониальных интрад в новое художественное единство. Во всех примерах фактурное пространство так или иначе отображает природное, пейзажное. Но последнее в восприятии выступает как элемент новой метафоры, соединяющей «видимое» с невидимым — с психологической атмосферой, которая может иметь самую разную окрашенность, разные модусы — быть сакрально-мистической как в «Лоэнгрине», созерцательно-трагической как в «Тристане», мелодраматической как в начинающихся с уменьшенных септаккордов фортиссимо увертюрах «Немая из Портичи» и «Каменщик» Ф. Обе-

ра, лирической как в начале «Китежа». И это еще один, новый слой музыкального внутреннего психологического пространства.

Усиливается эмоционально-лирический аспект фактуры в произведениях, связанных уже не с множеством ситуационно неповторимых пленэрных, массовых, пейзажных видов пространства, а с самим специализированным концертным помещением — с большими и камерными залами. Эти новые условия — одни и те же для различных произведений и жанровых разновидностей музыки — в известной мере нейтрализуют систему коммуникативных функций вступительных фаз, придают ей обобщенность и музыкальную специфичность, позволяют внутренним музыкальным пространствам приобретать большую весомость. Это хорошо видно на примере вступительных разделов в вокальных произведениях, в инструментальных концертных пьесах, например прелюдиях.

Краткие инструментальные вступительные фазы в вокальных произведениях чаще всего выполняют функции создания фона для начинающейся затем мелодии.

Приемы, выработанные в таких вступлениях, более или менее однотипны, но при всем лаконизме обеспечивают целый комплекс впечатлений. Во-первых, они создают ощущение звучащей атмосферы, причем атмосферы той степени тонального напряжения, которая характерна для необходимой настройки на звуковысотность мелодии. Во-вторых, обрисовывают сразу несколько коммуникационных связей — композитора со слушателями и аккомпаниатора с солистом. Легкий кивок головы, как бы заменяющий пианисту дирижерский жест, указание певцу, лишь дополняет собственно звуковую подсказку, содержащуюся во вступлениях. Конечно, здесь есть еще и отражение, иногда сильно завуалированное и опосредованное, некоей протожанровой ситуации, коль скоро

высокохудожественное вокальное сочинение есть к тому же или песня, или баркарола, или цыганский романс под гитару, или колыбельная и т. п. Соответственно этому фактурная конфигурация воспроизводит те или иные типичные формы аккомпанемента, свойственные инструментам, употребляемым в отображаемых бытовых жанрах. В романсах широкое распространение получили, например, гитарные формулы арпеджированного или аккордового сопровождения, в советской массовой песне, особенно предвоенных и военных годов, — формы, связанные с мерным, четким маршевым пульсированием аккордов. Нередко же профессиональное фортепиано воспроизводит здесь простые формулы сугубо камерного любительского пианино. Жанровая характеристичность, коммуникативная многогранность, фоническая воздушность таких обычно фигурационных типов (как правило, гармоническая фигурация) несомненны. При всей типичности, каноничности этот вид фактуры дает довольно большие возможности для изобретательности, для индивидуализации, для тонких выразительных деталей.

Не всегда вступления в вокальных сочинениях ограничива-

ются перечисленными функциями и фактурными средствами их реализации. В романсе Глинки «Я помню чудное мгновенье» фортепианное вступление вместе с заключением обрамляет пятистрофную композицию и, подобно изящной, в духе пушкинской эпохи, виньетке или экслибрису, открывает первую страницу стихотворения. Главная музыкальная мысль романса изложена здесь в виде тезиса. Мелодическая пластика и графическая отчетливость, усиленная свойствами верхнего регистра фортепиано, гармоническая полнота делают это вступление одновременно эмоционально ярким и логически определенным. Тезисной функции отвечает и мелодизированная аккордовая фактура. Но непосредственно перед вступлением голоса и здесь устанавливается фигурационное движение с его жанрово-характеристическими и фоновыми функциями.

Сложившийся в вокальных жанрах фигурационный тип был усвоен и в инструментальной гомофонной музыке, что, безусловно, связано с характером ее мелодий — вокальных, кантиленных по генезису. Интересно, что даже в примерах, подобных до-диез-минорной прелюдии Шопена, о которой речь шла ранее, такие арпеджиообразные предвосхищения также нередко возникают перед основным разделом, хотя в нем может уже не быть протяженных мелодических тем.

«Песни без слов» Мендельсона представляют собой как раз тот особый переходный жанр, который как бы специально соединяет инструментальную миниатюру с вокальными песенными жанрами — народными и профессиональными. Поэтому в них очень часты отражения вступительной фактуры вокального типа. Вступления, полностью построенные на аккомпанементной фигурации с формулами песенного бытового характера, мы найдем в 14-ти мендельсоновских миниатюрах из 48-ми (см. № 1, 6, 7, 9, 12, 13, 18, 21, 29, 31, 36, 37, 40, 46). В некоторых случаях (№ 23 и 35) композитор воспроизводит инструментально-ритурнельные формулы. В песнях, отображающих жанры охотничьей музыки и траурного марша, встречаются фанфарные фигуры (№ 3, 27, 28, 41). Но наряду с песенно-аккомпанементной фигурацией во вступлениях использован и тип токкатной фигурации органно-клавирного типа (№ 24, 32), и даже концертно-виртуозные пассажи (№ 16), звукоизобразительные обороты (шум прялки в № 14).

Показательно, что аккомпанементная формула романсового типа встречается в таких инструментальных произведениях, которые даже по названию связаны с вокальной музыкой. Таковы, например, у П. И. Чайковского «Романс» ор. 5, «Колыбельная» ор. 72 № 2, «Баркарола» из «Времен года» и ряд других фортепианных сочинений.

Внешне сходный тип фигурационной фактуры наблюдается в прелюдиях, как входящих в полифонические или сюитные циклы, так и самостоятельных. Арпеджированная форма изложения, вероятно, и в них сохраняет следы бытового музицнрова-

ния, например лютневого, хотя связана здесь также с иными жанровыми и художественными предпосылками. Это в первую очередь — принцип импровизационной формулы-клише, следование которой дает музыканту возможность основное внимание направлять на гармоническую и тональную логику. Фигурации и здесь обрисовывают широкий диапазон, и богатые пространственно-фоновые возможности их несомненны. Топологическая система, например, органного прелюдирования объединяет вместе гулкое пространство собора, поле органных мануалов и регистров, идеальное пространство музыкальных фигур, скрытых и явных полифонических линий,

погружающихся в гармоническое эхо, круг связываемых одна с другой гармоний и тональностей, а также внутреннее пространство фантазии импровизатора.

Гармонические фигурации, разумеется, лишь один из видов фактуры, используемых в прелюдировании, но их типичность для жанра подтверждается уже самим положением до-мажорной прелюдии И. С. Баха в первом томе «Хорошо темперированного клавира». Тип этот как один из распространенных, конечно, существовал задолго до Баха. Показательна в этом отношении прелюдия И. Кунау из его соль-мажорной партиты.

12

Но именно баховский высочайший образец отразился потом в целой серии эхо у композиторов последующих эпох.

Во вступлениях импровизационного типа, как и в отдельных их разделах, например в виртуозных каденционных построениях, вырабатывается целый ряд и других фактурных приемов, подчиненных не только, а иногда и не столько пространству, сколько движению. Более высокая интонационная активность обусловлена в них такими факторами, как выдвижение мелодического начала, протяженность линий голосов, мелос гармонического дыхания, пафос монологического высказывания, воссоздание риторических фигур, а также театральных приемов эффектного выхо-

да актера или танцора на сцену, выразительность певучего, широкого, изящного, пластичного и упругого жеста.

Патетико-декламационные вступления, подобные вступлению из сонаты ор. 13 до минор Бетховена, вступлению в ля-минорном концерте Шумана, в до-диез-минорном этюде ор. 25 № 7 Шопена, повторяют в новом модусе идею провозглашения, которая была найдена в торжественных фанфарах, в праздничных и набатных звонах. Однако здесь провозглашение приобретает пафос ораторского риторического обращения, демонстрирующего темпераментность, страстность, состояние аффективного взрыва, бурного и вместе с тем романтически возвышенного артистического проявления чувств.

Вступления этого рода рисуют образ лирического героя-автора, поэта-повествователя. Художественный мир, в который автор вводит слушателя, дан уже в романтической интерпретации как предмет балладного повествования. Здесь наиболее непосредственно сказывается коммуникативная атмосфера собственно концертного большого или камерного зала.

Особенно интересным вариантом импровизационной вступительной фазы является одноголосие. Оно ярко отражает ситуацию общения — солирование виртуоза на фоне благодарного затаенного молчания внимающей ему аудитории. Безмолвие не является здесь пейзажным, изобразительным. Отзываясь на звуки инструмента резонансом художественно декорированного зала, эта «чаша тишины» вмещает в себе как основное — напряженную музыкальную жизнь слушательских сознаний, заинтересованное участие их в немых диалогах друг с другом, и главное — в диалоге с музыкой. А восхитительный мелодический пассаж интонационно настраивает и гармонизует эту особенную тишину. Именно так и воспринимается ее «аккомпанемент», хотя далеко не каждый слушатель отдает себе в этом отчет.

Соотношение фактуры и синтаксиса при этом оказывается уже иным, чем при фигурационной ткани прелюдирования. Синтаксическая слитность, усиливаемая осязаемо-предметной кантиленностью мелодического голоса, хотя и не исключает пространственной связности окружающего мелодию фона, но все же оттесняет ее на второй план. Пространство сюжетно-театральное оказывается в таких случаях подчиненным «внутреннему лирическому миру».

В до-диез-минорном этюде Шопена, например, краткое вступление — обобщенный музыкальный аналог патетического декламационного введения, а вместе с тем отражение практики инструментального исполнительства сольно-виртуозного характера. Показателен тип фактуры — полное господство мелодического голоса, охватывающего большой диапазон. Это не столько движение во внешней среде, сколько, напротив, развертывание внутреннего пространства эмоции и мысли, материализующееся в сложном рисунке полнозвучного, благородного виолончельного тона.

130

Сравнивая такое одноголосие с одноголосием фанфар и одиночных педальных тонов, легко обнаружить, что путь от пленэрного и пейзажного пространства к идеальной сфере художественного созерцания, волнения, размышления меняет не только внешние формы даже очень сходных музыкальных явлений, но и их музыкальное восприятие.

Изменяется здесь и соотношение фактуры, синтаксиса и композиции, к рассмотрению которых мы и должны перейти.

ТИПЫ И ПРОТОТИПЫ ВСТУПЛЕНИИ. СИНТАКСИС И КОМПОЗИЦИЯ. ЭМАНСИПАЦИЯ ПРЕЛЮДИИ И УВЕРТЮРЫ

Вводная фаза может охватывать начало основной части и не выделяться в самостоятельный раздел. Она может оказаться лишь частью вступления в каком-либо одном аспекте и распространяться на все вступление — в другом. В развернутом вступлении важным становится распределение самых разных функций во времени, как и функциональные особенности в целом. При эмансипации же крупных вступлений их функциональные свойства, синтаксис и композиция меняются так, что возникают по существу автономные произведения.

Нежно, но определенно взятая нота под ферматой — особенный, выразительный затакт в григовской миниатюре «Отзвуки» и внушительная по масштабам, динамичная увертюра к опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, безусловно, содержат в себе нечто общее, некий ген «вводности», препозиционности. Но между этими полюсами расположено множество разновидностей вступительных фаз и разделов, отличающихся по масштабам, функциональным особенностям, характеру формы и содержания.

Для того чтобы выявить общие собственно вступительные закономерности и притом сохранить аромат конкретности, необходима хотя бы краткая характеристика прототипов и типов вступлений, их синтаксиса и композиции.

Исторически ранние разновидности музыкально оформленных и сравнительно обособленных вводных фаз того или иного ритуала, танца, церемонии, празднества, карнавала и т. д. — как прототипы классических вступлений инструментальных произведений — развивались в столь широком диапазоне жанров, что в целом могли собрать едва ли не все мыслимые коммуникативные и семантические значения, которые потом получили собственно художественное преломление в музыке последующих эпох.

Здесь мы видим богатую практику охотничьих сигналов, интонационные формулы которых вместе с инструментами и тембрами впоследствии перешли во многие инструментальные вступительные разделы произведений разного типа. Важную роль в этом сыграла качча, как жанр, в рамках которого осуществ-

131

лялась переплавка охотничьей музыки в музыку собственно художественного назначения.

Среди прототипов вступительных разделов немало жанров, связанных с церковной службой, религиозными церемониями, обрядами. Таков, например, интроитус, возникший еще в V веке и просуществовавший до XVII века. Таковы хоральный форшпиль, интонацион, ингресса.

В сферах торжественных церемоний сформировались специальные музыкальные вступления, заставки, включения, такие, как фанфары, интрада, туш, ауфцуг; в театральной, оперно-балетной практике — канцона, форшпиль, энтре, ранняя увертюра. Вместе с прикладными бытовыми и ритуальными звуковыми прелиминариями — боем барабанов, фанфарными оповещениями, звоном колоколов, пастушескими наигрышами, прелюдированием на лютне, клавесине, органе, гитаре, к прототипам вступлений следует отнести также и художественно значимые многочисленные разновидности вводных разделов, уже освоенные культурой музыкального произведения и послужившие в дальнейшем материалом для вторичного воспроизведения в условиях инструментальных жанров. Среди них и вступительные построения в классическом романсе, и балетные интрады, и вступления к театральным произведениям, цирковым, зрелищным номерам. Все названные, а также и многие другие разновидности дают возможность более обоснованно в историко-эволюционном отношении разграничить как типы композиции вступлений, так и различные свойственные им функции.

В самом общем плане типология вступлений может быть естественным образом выстроена по принципу возрастания протяженности во времени: от краткого вступительного тона-сигнала или небольшой фразы — до крупной, развитой увертюры. Параллельно с этим принципом можно учесть и степень автономности вступительной фазы, а также характер соотношения в ней коммуникативных, тектонических и содержательных функций. В целом на такой основе оказывается возможным выделить три группы вступлений.

К первой группе относятся краткие вводные фазы, иногда сжатые до одного затактового тона, отдельного звука или аккорда, а иногда охватывающие небольшое ритмо-синтаксическое построение, одну или несколько фактурных ячеек. В ней соединяются (подчас противоречиво) тенденции обособления от основных разделов произведения и слияния с ними, коммуникативные, тектонические и семантические функции, причем соединение это обычно является столь тесным, что граничит с недифференцированностью.

Самой краткой и по существу монофункциональной фазой является мелодический затакт, наделяемый вводной синтаксической функцией. Средством, придающим ему значение выделенной вступительной фазы, оказывается, как правило, фермата или какое-либо ритмическое изменение, создающее впечатление вне-

метричности, вневременности, выжидательно замершей позы, интонации двоеточия, остановившегося предвосхищающего жеста. Примеры такого рода затактов — простых и «генеральных» — уже приводились в самом начале этой главы. Здесь можно упомянуть еще шопеновские мазурки № 1, 4, 12, 14, 18, 23, 25, 32, 45, в которых вводный эффект обеспечивается даже не ферматой, а всего лишь ритмически необычным растягиванием первого звука мелодии, вынесением его за пределы начального такта как момента отсчета ритмизованного времени. У Э. Грига кроме лирической пьесы «Отзвуки» ор. 71 № 7 таким приемом открываются фортепианные миниатюры «Иллюзия» ор. 57 № 3 и «Элегия» ор. 38 № 6. В последней динамический прием «форте — пиано» придает вводящему мелодию звуку также и легкий сигнально-побудительный оттенок.

Особенно действенны в коммуникативном отношении краткие сигнальные формулы призыва к вниманию. Но в эту группу входят и такие аккомпанементного типа инструментальные

вступления, которые отнюдь не напоминают энергичных фанфар, ибо основная коммуникативная задача их нацелена не столько на наблюдателей — слушателей, сколько на самих исполнителей — певцов, танцоров, инструменталистов, и заключается в том, чтобы, предупреждая о начале, настроить их на тональность, на временную сетку, войдя в которую танцующий, поющий легко согласует свои действия с аккомпанементом. В феномене подстройки, звуковысотного, метрического и темпового упорядочения проявляют себя и собственно строительные, тектонические функции. Вступления с такого рода синкрезисом коммуникативных и тектонических функций сформировались уже очень давно. Таковы ранние образцы и интрады, возникшие в Испании и Португалии. Примечательно, что интрадой называли не только вводную пьесу, но и вступление отдельного голоса, а также тон для настройки перед исполнением. В григорианском пении существовала начальная формула, исполняемая ведущим певцом и носившая название «интонацион». Этим термином обозначали также органную музыку, функцией которой было настроить певцов на необходимую тональность. Она была очень короткой, не импровизировалась и не записывалась.

Позднее в развитой инструментальной музыке концертного плана сигнальные и настраивающие формулы усложняют свои

133

функций. Они адресуются теперь слушателям, призывают и настраивают концертную аудиторию. Однако самими слушателями они осознаются чаще всего не в прямом своем значении, а как вторичные — изображающие некую бытовую жанровую протоситуацию с характерными для нее формами общения и согласования действий.

В «Большом блестящем вальсе» Ф. Шопена (ор. 18) четырехтактовое вступление воспроизводит сигнальную формулу.

14

Но вместе с образом этой фанфарной стрелы in B, которую тетива ритма направляет прямо в зал, рождаются также представления о великолепии просторного помещения, прорезаемого призывным звучанием меди, о яркой тональности бальной музыки, о трехдольном, упругом и стремительном танце. Интонационно-синтаксическое тяготение создается угадываемой слухом доминантовой нацеленностью на начало мелодии и диссонансом метрических и динамических вальсовых акцентов во втором двутакте — гемиолой.

В чем же семантическая специфика подобного рода вступительных построений? Прежде всего — в сочетании двух противоположно направленных тенденций, одной из которых является рельефная подача самого музыкального материала в его фонической, инструментально-тембровой определенности и характеристичности, а с другой — опора на лежащие за пределами текста обобщенные значения, обусловленные жанровыми связями и принятой в той или иной прикладной сфере системой музыкальных символов и сигналов. Обе тенденции, как правило, заострены, что объясняется и наибольшей сенсорной чуткостью слуха в первые секунды восприятия, и невозможностью за эти мгновенья полностью воплотить в звучании необходимый смысл. Оттого так типично обращение к фанфарам и другим типам сигналов, способных к фиксации емких жанрово-ситуационных

значений.

В тектоническом отношении специфическим является другое парадоксальное сочетание — стремление к отграничению от следующего затем основного раздела и вместе с тем к тесному объединению с ним, к синтаксической связи. Первое в наибольшей мере присуще сигнальным

фигурам, замкнутость которых сформировалась еще в условиях прикладных жанров. Второе, напротив, характерно для мелодических затактовых построений, а также для фоново-аккомпанементных.

134

Этим разным формам отвечают и разные функции: сигналы главным образом предупреждают, вводящие построения, затакты — упреждают. Фоновые же фигурации в основном настраивают, включая с некоторым опережением нормальный ход экспозиционного времени. Но все эти элементы сжаты в столь тесных рамках, что чаще всего почти не разграничиваются. Лишь иногда можно наблюдать их ясное фактурное и синтаксическое размежевание. А когда оно осуществляется, то, пожалуй, можно уже говорить об ином типе вступлений — не кратких, а средних по протяженности. Так, в «Фантазии-экспромте» ор. 66 Ф. Шопена в четырехтактовом вступлении четко разграничены два элемента: фанфарно-сигнальная по генезису октава и гармоническая фигурация аккомпанементного фона, из которого потом как бы рождается мелодический рисунок темы. По масштабам это вступление относится к первому типу, по четкости функционального разграничения — уже ко второму.

В общем ко второму типу вступлений можно отнести вводные построения среднего масштаба. Иногда они оформлены как вполне законченные периоды или простые композиции, но чаще всего по синтаксису отличаются от экспозиционных разделов. Сложность, насыщенность, функциональная дифференцированность, даже если она проявляется не по горизонтали, а в фактурных координатах глубины и вертикали, также говорит о принадлежности вступления к этому второму типу.

Одним из прототипов таких вступлений являются развернутые инструментальные вводные построения в романсах. В них широко используется не только фигурационно-фоновый рисунок, но и материал иного характера. Так, в фортепианных вступлениях 103 романсов П. И. Чайковского аккомпанементная формула встречается только 31 раз, и лишь в 11 случаях дело ограничивается ею. Широко развивается принцип тематического предварения основных разделов. Масштабы вступления дают возможность погружать в фоновую среду песенные мелодические построения, тогда как в коротких вступлениях были возможны лишь тематические гипотезы и намеки.

Едва ли не наиболее важное значение в романсах и песнях имеет коммуникативная задача согласования аккомпанемента и сольной партии, почти невыполнимая без участия вступления, но очень существенны также композиционные тектонические и семантические задачи. Вообще композиционное значение вступлений среднего масштаба достаточно весомо, хотя речь здесь может идти пока еще не о внутреннем их строении, подчиненном прежде всего законам музыкального синтаксиса, а о роли их во всей композиции произведения. Именно они чаще всего создают эффект обрамления, а их материал нередко появляется и внутри композиции на важных переходных участках, и это связано в немалой степени как раз с практикой вокальных жанров, в которой были выработаны традиции фортепианных прелюдий, интерлюдий и постлюдий, строящихся на одном материале.

135

Интересно, что общее снижение коммуникативной роли призывов к вниманию в условиях концертного исполнения, а также в индивидуальном домашнем музицировании приводило иногда и к полному отсутствию вступлений в вокальных произведениях. Ф. Шуберт, например, в песнях на слова Гёте «Утешение в слезах», «Жалоба пастуха», «Рыбак», «Король в Фуле», «Вечерняя песня охотника», а также в песнях «Форель», «Гирлянда роз», «Песнь рыбака» и во многих других заставляет голос вступать раньше аккомпанемента. Такой же прием использует и Р. Шуман в романсах ор. 39 № 4, ор. 42 № 3, 4, ор. 48 № 3, 13, ор. 79 № 14, 20, 21.

Вообще Шуман в своих произведениях сравнительно редко обращался к вступлениям. Если у Грига, например, вступления есть почти в половине всех «Лирических пьес», то в фортепианных произведениях Шумана лишь пятая часть содержит вступления, притом большинство из них очень короткие. Свою нелюбовь к большим церемониально-торжественным вступлениям Шуман декларировал в ряде ярких высказываний. «Зачем здесь еще и вступление, будто это „Альчидор" или „Нурмахаль"?» — писал он о рондо Гройлиха. «Если я хочу сказать кому-то

нечто приятное, то ведь я не подготавливаю его к этому, изображая из себя караиба» [75, т. 1, с. 320].

Жанр романса был для композитора лишь одним из прототипов, отпечатывающихся на вступительных построениях инструментальных произведений. Иногда он предпочитал иные прототипы, в частности связанные с карнавальностью, с хореографическими жанрами. Вступления к балетной сцене, выходы на сцену, появления масок выглядят уже иначе, чем скромные фортепианные зачины в романсах.

В «Бабочках», например, многие пьесы открываются предваряющими само «действие» эффектными выходами, завершаемыми приостановкой в позе готовности к танцу, игре, пантомиме. Появления персонажей стремительны, прихотливы, изящны и ярко индивидуальны. Вступления этого рода обычно очень характеристичны по ритму, опираются на образы упругих движений, перемещений. Они носят уже не фоновый характер.

Интродукция к «Бабочкам» не только вводит в цикл, но и принадлежит первому номеру: подготавливает тональность, ритм трехдольного танца, его мелодический тонус. Охват широкого диапазона, обеспечиваемый мелодическим размахом в две с половиной октавы и дублировкой, сопоставление насыщенного звучания с приглушенным эхом и с тишиной пауз создают характерные для фоновых разделов впечатления объемности, глубины. Но сама мелодическая фигура рельефна, пластична, осязаема. Как луч света стремительно и мягко обегающая пространство, она все же отнюдь не бестелесна. Это уже воплощение самой действующей силы, ее появление в карнавальной сфере.

Каскадным «энтре» вторгается вторая пьеса, и характерность его настолько велика, что оно трактуется одновременно и как

вступление, и как основной раздел и потому включается в повторение вместе со вторым более развернутым разделом.

Еще более характеристично вступление в № 9. Оно оформлено как начальное предложение периода и заканчивается доминантой.

В «Карнавале» задыхающийся от взволнованности, теряющий первоначальный ритм, экспрессивный флорестановский монолог-порыв вдруг прерывается иронично-грациозной каденцией, которая является вступлением «Кокетки». Словно внезапно открылась дверь, изящная фигурка скользнула к свету и, безапелляционно досказав чужую мысль своими словами, начала другой монолог-танец.

16

Конечно же, эта разновидность вступительных разделов встречается не только *у* Шумана и широко распространена в музыке танцевального характера. Моторика является вообще предпочтительной основой ассоциаций во вступлениях пьес, содержание которых связано с образами танца — бытового, балетного, сказочно-фантастического. Фактура и синтаксис, тип фигур и их связи в таких вступлениях служат целям создания ярких характеристических персонажных впечатлений. Сопутствующие им

137

пространственные эффекты проявляются уже не сами по себе,
а через движение.

Завораживающе-жуткие содрогания и подскоки, неожиданные повороты и резкие жесты «видятся» наблюдателю в появлении «Гнома» в «Картинках с выставки».

Два легких нежных движения, будто вздрагивания полупрозрачных крылышек, — попытки одновременно испытать и призрачную тишину, и готовность к танцу — так начинается одна из лирических миниатюр Э. Грига ор. 62 «Сильфида».

17

Резко, неуклюже, угловато продвигается к началу танца в стиле кек-уок эксцентрик генерал Лявин в прелюдии К. Дебюсси.

Все это выходы, явления, интрады. Движения — порывистые, грациозные, причудливые, нежные, экстравагантные — такова их тонфабула. Расшифровывать ее и легко и очень трудно.

Легко — потому что конкретный, неповторимый смысл улавливается сразу и почти во всей полноте. Трудно — потому что слова характеристики наделяются такими необщепринятыми оттенками, какие понятны лишь самому говорящему, ибо он, как ему кажется, вкладывает в речь именно то, что услышал. Но для других его формулировки схематичны, произвольны, так как интерпретируются на основе обычного языкового сознания. И лишь вместе восприняв музыку, собеседники поймут друг друга: их определения, типа «какой-то удивительный», «нечто поразительное», в ту самую минуту обозначают конкретный и ясный для обоих смысл, еще свежий в памяти.

Мы подошли здесь к обзору фактурных и синтаксических компонентов, которые составляют своего рода алфавит вступительных разделов музыкального произведения. Это даст возможность перейти потом к описанию синтаксиса вступлений еще до разбора функций крупных вступлений, относящихся по предложенной нами типологии к третьей группе, и до рассмотрения временной структуры вступлений в целом.

Какие же компоненты соединяются в синтаксической мозаике вступлений? В их комплекс, как можно заключить в результате изучения большого музыкального материала, в качестве наиболее типичных и распространенных входят: сигнальная фанфарная формула, аккомпанементная фоновая фигурация, специализированный затакт, вступительная каденция, эскизные тематические включения, концентрированные тезисные построения,

эпиграфы, мотто и разного рода другие формулы, фоновые педали, фигуры пластического предметно-характеристического движения — предварительного действия, эхо-реплики, паузы тишины и паузы приостановки, а также интонации утверждения, двоеточия и вопроса.

Вступление может ограничиваться каким-либо одним из названных компонентов или объединить несколько в определенной последовательности, если это допускают масштабы раздела. Порядок их (если не считать затактового тона) не является жестким, но все же подчинен некоторым естественным нормам. Одни из них, например фанфары и эпиграфы, тяготеют к началу, другие, такие, как фоновая фигурация и аккомпанементные формулы, сдвинуты вправо. Иногда сочетание разных компонентов осуществляется в виде совмещения в одной фигуре. Так, фанфарная интонация может быть одновременно вопросительной и выполнять функции тезиса. Последовательная же смена фигур подчинена специфическому вступительному синтаксису.

Полный анализ фактурных и синтаксических компонентов представляется здесь излишним, так как некоторые из них уже подробно рассматривались на предыдущих страницах, о некоторых будет сказано в других главах. Но к простому их перечислению мы добавим все же ряд наблюдений, касающихся главным образом интонации вопроса и роли терцового тона во вступлениях.

Интонация вопроса представляет собой отражение еще одного прототипа вступлений — риторического монолога, речевого высказывания поэтического характера и входит в особую группу вступительных построений вместе с тематическими тезисами — лейтмотивами, музыкальными эпиграфами, мотто, магическими формулами, напоминающими по своей вступительной функции знаменитое «Сезам — откройся».

Музыкальная фигура романтического вопроса своей поэтичностью во многом обязана удивительной ладовой находке — трактовке терцового тона тонического трезвучия (и вообще — III ступени звукоряда) как метафорически многозначного, неустойчивого, уносящегося в бесконечность.

По множественности потенциальных ладовых, интонационных, мелодических и гармонических значений третья ступень мажорного звукоряда у романтиков даже превосходит пятую. Последняя, наряду с двумя своими основными функциями (тонической ■ доминантовой), в гармонических контекстах средней сложности может выполнять еще несколько менее свойственных ей функций: септимы в септаккорде шестой ступени, или в доминанте, ведущей в тональность второй ступени, сексты при отклонении в тональность третьей ступени, задержания к септиме вводного септаккорда в параллельной минорной тональности. Но эти дополнительные значения реализуются сравнительно редко и, как правило, не возбуждают сильного резонанса в гармоническом слуховом поле ожиданий. Терция же столь успешно преодолела

в романтической гармонии свою бывшую монохромность, что реально в слушательском восприятии значительно превосходит квинту по многозначности.

Наиболее частые, типичные ее функции кроме функции терцового звука тонического трезвучия это: пятая ступень параллельного минора (со всеми ее значениями!), основной тон второй ступени в тональности второй ступени и квинта доминанты — там же, секста в доминанте, тоника тональности третьей ступени, вводный тон к субдоминанте. Все эти значения дают возможность широкого применения третьей ступени в процессах гармонической перекраски, например в эллиптических цепочках. Здесь нет ни возможности, ни необходимости приводить нотные цитаты. Укажем лишь на тему «Прелюдов» Ф. Листа, на систему кульминаций в «Грезах» Р. Шумана, на валторновую тему в Анданте Пятой симфонии и тему побочной партии в первой части Шестой симфонии П. И. Чайковского. Читатель вспомнит и другие примеры.

Во вступлениях терцовый тон — один из типичных для завершения вопросительной интонации, риторического восклицания, интонации двоеточия. Встречается он и в минорном варианте, например во вступлении соль-минорной баллады Ф. Шопена. Но наиболее типичен мажор. В мажоре он экспрессивен и в то же время нежен своей мягкой неопределенностью, обещанием многих продолжений, возможностей поразить яркими красками пряных септаккордовых звучностей или элегической задумчивостью квинты параллельного минора, с которой он образует неразрывную связь. Очень часто он завершает формулу вопроса, зова, сигнала, направленного вдаль, в лесную чащу, в таинственную тьму, в будущее.

Связанная с фанфарой, с рогом, с фоническими эффектами красочных звучаний каждая из таких формул тяготеет к начальной фазе, но ее собственно интонационный динамизм уместен, напротив, в переходной фазе, соединяющей вступление с основным разделом. Именно так обычно и ведет себя эта поливалентная интонация, замыкаемая терцией. Отсюда два излюбленных ее положения во вступлениях: или в начале как интонация вопроса, чудесного рога (наиболее показателен «Оберон» Вебера), или наоборот — в конце, перед основной частью произведения как интонация двоеточия. Волшебному рогу Оберона отвечают после изумленного молчания таинственные, фантастические голоса леса — фоновая сфера вступления. На интонацию вопроса-двоеточия отзываются лирические или драматические события основной сюжетной части произведения.

Дыханием тонких ароматов наполняет терция музыкальную тишину в прелюдии № 4 из первой тетради «Прелюдий» К. Дебюсси; как гребень зыбкой волны аккомпанементной фигурации тон третьей ступени отзывается потом в переменчивом гармоническом мерцании мелодии в листовской пьесе «Утешение» № 3 и в рахманиновской прелюдии соль мажор ор. 32 № 5. В ля-ми-

норном этюде Ф. Шопена ор. 25 № 11 тихая и непреклонная фанфарная квинта уже вначале, как инобытие терции, дразнит слух обещанием мягкого мажора, а после того как это обещание сбывается, вдруг обнаруживает свою минорную динамичность.

18

В функции романтического вопроса нередко выступает и фанфарная формула, найденная в сигналах вальдхорнов. Так, балладное арпеджио ля-бемоль-мажорного трезвучия во вступлении ноктюрна ор. 32 № 2 Ф. Шопена удивительно органично соединяется с вопросительной поэтической формулой рога.

19

Вступление замирает на звуке неопределенном, томительно-многозначном. Терция — гофмановская «нежная дева» — устремлена вдаль.

Намек на фигурационную фактуру в арпеджио и аккордовое провозглашение; колебание модуса настроений в ладовом колорировании субдоминанты и интонация вопроса, окрашенная семантикой лесных сигналов; полная тематических обещаний многозначность терцового тона и симметрия артикуляционно отточенного символа-эпиграфа — все это сжато в кратком, но пространственно-объемном двутактовом вступлении. А когда в конце ноктюрна этот двутакт звучит снова, соединяя мир впечатлений с тишиной времени и памяти, обнаруживается и его композиционная лирико-эпическая значимость.

Терцовый и квинтовый финалисы вообще становятся типичными для романтической миниатюры. Окончание прелюдии превращается из вопроса-двоеточия перед фугой в вопрос-завершение. Он обращен уже к слушателям, предоставляемым самим себе, к жизни, продолжающейся за рамками произведения.

Итак, интонация вопроса — одно из завоеваний романтической интонационной техники в целом и важнейший компонент

вступительных построений. Она не возникла вдруг, а была, разумеется, подготовлена в классической музыке. В частности, в остановке на терцовом тоне получили романтическое обобщение найденные уже давно предыкты на доминанте параллельного минора. В шумановском вступлении к № 9 в «Бабочках» движение останавливается на доминанте в си-бемоль миноре, тогда как основная часть начинается в ре-бемоль мажоре. Этот прием не только утверждает и поддерживает традицию. Его значение глубже, ибо связано уже с

романтической многозначностью III — V ступеней как стержневого тона в системе параллельного мажора-минора.
А вот вступление к «Кокетке» из «Карнавала» — этот, быть может, легкомысленный, бездумный, но уверенно-определенный ответ на терзания Флорестана — уже превращает III ступень флорестановского соль минора в утвердительную тонику си-бемоль мажора.
Заключительная каденция в роли вступления — еще один компонент синтаксиса и композиции вводных разделов. С каденции начинается фортепианный концерт ля минор Шумана, шопеновский до-диез-минорный этюд, первая его баллада. Но здесь мы уже должны остановить рассмотрение самих единиц, из которых складывается вступительный синтаксис, и перейти к характеристике их связей и соотношений.
Синтаксис вступлений весьма своеобразен, и это своеобразие прямо Связано с тем, что главным основанием начальной стадии становления музыки является не время, а пространство. Им определяется характер синтаксических отношений интонационных единиц во вступлениях — отношений сосуществования. При, около, над, под, за, перед — все эти предлоги как нельзя лучше соответствуют смыслу сопоставления единиц.
Что-то новое появляется здесь не как следствие старого, а лишь потому, что внутренний взор наблюдателя упал сначала на одно, потом на другое, потом на третье место в звуковом поле. Именно поэтому, например, в перекличках наиболее употребительны интервалы, нейтральные в функционально-гармоническом отношении, — октава, прима, децима. Интервал переключения, а не связи — вот основная «природная» мерка синтаксических отношений во вступлениях. Интонационные связи, в какой-то мере сохраняющиеся в интервалах переключения, существенно ослабляются с помощью регистровых, тембровых, громкостных разрывов и контрастов.
Если и возникает эффект логического сцепления синтаксических единиц, то в основном это логика спокойного перечисления, лишь удивляющегося несвязности и контрастности встающих в один ряд явлений. Это также логика отзвуков, зеркальных как в природе отражений, логика продолжения тумана в пространстве, вдруг ускоряющегося водного потока.
На страстные, настойчивые призывы, вопросы, сигналы пространство отзывается по-разному, но почти всегда метафизично.

Иногда этим ответом является полное молчание, иногда эхо, иногда даже событие, точнее же «со-бытие», то есть нечто случайное с точки зрения временной причинно-следственной логики.
Впрочем, принцип соприсутствия, сосуществования, перечисления созерцаемого здесь был гиперболизирован и притом намеренно — с целью ярче оттенить проявляющееся в синтаксисе (как и во всем остальном) глубинное своеобразие вводных фаз. Детализируя и уточняя картину, следует разграничить взаимосвязанные и нередко последовательно сменяющие друг друга разновидности вступительного синтаксиса, среди которых выделяются диалогический, перечислительно-континуальный и монологический варианты.
Диалогический синтаксис как раз и выражается в типичных для вступлений вопросах, оставляемых без ответа, в риторических возгласах с эхо-репликами, в настойчивых уходящих в тишину повторениях-утверждениях. Риторичность такого синтаксиса отражает и романтические образы личности-индивидуума, героя, вынужденной или желанной уединенности, и реальную концертную ситуацию диалога исполнителя с притихшим залом.
Настойчивые вопросы, осторожные многократные нащупывания образуют типичные начальные синтаксические структуры. Так, во вступлениях, опирающихся на романсовый прототип, одной из самых распространенных оказывается структура с начальным повтором (а — а или даже а — а — б — б). Таковы, например, вступления в большинстве романсов П. И. Чайковского. Такой же прием использован в инструментальных пьесах (см. примеры № 13, 17). Эти структуры, испытывая на себе влияние «пространственной логики», вместе с тем отражают коммуникативную функцию, подчиняются коммуникативному синтаксису диалога.
Перечислительно-континуальный — собственно пространственный синтаксис обнаруживает себя в двух своих гранях. Первой из них является рядоположность, наиболее очевидно выступающая при четком разграничении следующих одна за другой фактурных и синтаксических

единиц, при дискретности музыкального движения. Второй — непрерывность, плавность развертывания.

Рядоположность опирается на интонацию перечисления и возникает, например, при фактурных наслоениях и сопоставлениях. Синтаксические связи элементов фактурных наслоений очень просты и в гармоническом отношении либо нейтральны — прорисовка аккорда одной функции, — либо связаны с сопоставлениями отталкивающихся функций, например аккордов и тонов в секундовом соотношении, доминанты и субдоминанты и т. п.

Непрерывность — завоевание культуры импровизации, прелюдирования — проявляется наиболее явно в фигурационной фактуре. В фоново-фигурационных моментах синтаксис может быть даже совсем завуалирован, снят. Во всяком случае, мелодические и фактурные связи здесь проявляются очень слабо из-за нечеткости разграничения соотносимых элементов. И хотя мелос гармо-

нического развертывания подчиняется динамике тяготении, подобных синтаксическим, все же нерасчлененность, вязкость потока часто препятствует выявлению характера связей. Они еле уловимы, текучи, принадлежат синтаксису самих эмоций или беспредметных созерцаний внутреннего мира.

Коммуникативный диалогический синтаксис господствует в начальных фазах вступлений, в центре развертывается «континуальное» движение, в конце же синтаксис представляет собой уже становление временной логики. Именно здесь чаще всего возникает нащупывание логических сцеплений и связей, завершаемое нередко установлением сильнейшей логической устремленности к окончанию-переходу, к динамически напряженной интонации двоеточия. Именно здесь чаще всего появляется сольная виртуозная каденция или сложно организованный, но единый фактурный поток, и ощущение цельности, единства позволяет говорить о монологике. Здесь включается и ускоряется время. Тип фигурации, связанный с аккомпанементом, подчиняется тут уже законам временного, размеренного, неостанавливающегося течения. Появление такой фигурации непосредственно перед основным разделом, как правило, вводит нормальное течение времени, включает ленту тонфильма, на которой в самых ближайших кадрах должна появиться интонационная фабула мелодического голоса. Иногда же, напротив, время замирает совсем, свертываясь в ощущении предстоящего развития.

Такова обычная основная канва синтаксиса вступлений. Как видно отсюда, она трехфазна и отражает последовательно развертываемую триаду «характеристическое — эмоциональное — логическое», а также цепочку «пространство — движение — время». Каждая из трех фаз полифункциональна. Во вступительных построениях — даже, например, в фанфарах — более или менее обособленных сконцентрированы как в зародыше все важнейшие функции музыкальных композиционных разделов. Это и экспозиция, и развитие, и обобщение, и репрезентация и т. д. В ходе исторической эволюции музыки эти функции постепенно дифференцировались и получали дальнейшее развитие.

Не все функции отчетливо осознаются при восприятии, большая часть их скрыта. Изображаемая коммуникативная ситуация (и коммуникативная функция) особенно при использовании традиционных бытовых сигнальных формул осознается слушателем легко. Прямые же коммуникативные функции, направленные непосредственно на него, обычно не отмечаются, не вычленяются сознанием.

Семантические функции также связаны преимущественно с подсознательной ассоциативной работой воспринимающего и тоже обычно скрыты от аналитической рефлексии.

Тектонические средства в кратких и средних по протяженности вступлениях часто не поднимаются на уровень композиционный. Жанровое изображение при этом осознается отчетливо. Прямые же архитектонические функции часто осознаются пост-

фактум благодаря тому контрасту, который с наступлением основного раздела подчеркивает оттеняющую и приготовляющую роль вступления, а также благодаря приему обрамления, который способен даже кратчайшие построения возвысить до разделов композиционного ранга. Такова и приводившаяся уже двухтактовая формула в ля-бемоль-мажорном ноктюрне Шопена.

В целом во вступлениях трехгранная призма функций повернута к восприятию своей коммуникативной стороной. Через нее видятся и две другие грани, которые в зависимости от того или иного неуловимого поворота могут мерцать самыми разными тонами, образуя особую колористическую аранжировку функций.

Гораздо сложнее дело обстоит во вступлениях, значительных по своей протяженности. В их строении, функциональных особенностях, семантике сохраняется и развивается все то, что было уже рассмотрено нами во вступлениях первых двух групп. Но здесь появляются и новые свойства. Прежде всего значительно усиливается тенденция к автономности, а следовательно, и к подчинению композиционным закономерностям законченного произведения с полным, необходимым для эффекта художественной целостности набором функций и позиций составных частей. Здесь действуют принципы вариационной, свободной, сонатной формы. Рассмотрение многих разновидностей (типов и прототипов) относительно завершенных прелюдий, интродукций, увертюр не входит в задачу данного раздела. Но все же некоторые общие закономерности, в которых проявляется их собственно вступительное назначение, могут быть отмечены.

Композиция вступительных разделов музыкального произведения, если она не осложнена дополнительными функциями как в увертюре, содержит три фазы — вхождение, развертывание, переключение, — которые варьируются в зависимости от жанра, масштабов вступления, общего художественного замысла.

Вхождение может, например, быть призывом к вниманию, толчком для слухового процесса, музыкальным обнаружением коммуникативной ситуации исполнения.

Развертывание обычно выполняет несколько близких по характеру задач, среди которых обрисовка фона — уже собственно музыкального — оказывается, пожалуй, наиболее стабильной во вступлениях, достигающих композиционной протяженности. Другие задачи более специфичны, факультативны, а иногда и обусловлены уже не собственными функциями вступления, а, например, экспозиционными.

Разумеется, развертывание, как и само начало вступления, является также вхождением — новой его фазой, дальнейшим углублением слушателя в художественный мир музыкального произведения, ибо оно переводит слушателя из собственно ситуационной сферы в сферу музыкально-звуковую, интонационную, предтематическую.

Переключение же может быть ещё одним этапом вхождения, если вступительный раздел композиционно не отделяется от ос-

новного. Тогда вхождение становится едва ли не «вбеганием», втягиванием, вдруг устремляющимся движением (как в «Ромео и Джульетте» Чайковского или в бетховенском «Эгмонте»).

Шуман, порицавший неудачливых авторов за претенциозные и пустые преамбулы, сам лишь в очень редких случаях прибегал к протяженным интродукциям. Они есть в симфониях, в сонате фа-диез минор, в концертной пьесе ор. 92, в концертном аллегро .ор. 134, в «Карнавале». Тем интереснее тот факт, что в их временном развертывании реализован один из самых типичных вариантов композиции, с ускоряющимся движением в конце.

Третья фаза вступительного раздела часто является своего рода отступлением, ослаблением тематической насыщенности музыки характеристическим материалом, нейтрализацией движения, создающей эффект некоторого освобождения, отдыха перед более напряженным внимательным слушанием, которое должно вот-вот наступить с началом основного раздела.

Но и в том случае, если третья фаза вступления осуществляет функцию завершения вводного раздела, она остается переключением, так как сознание слушателя настраивается на модус основного раздела уже благодаря предшествующему цезуре ощущению кадансирования. Именно этот второй тип переключения делает три фазы вступительного раздела наиболее близкими общей последовательности «начало — середина — конец», способствует эмансипации вступительной части, смягчению самого эффекта вступительности.

Впрочем, даже при наибольшей мере самостоятельности в таких жанрах одночастных инструментальных пьес, как прелюдия, фантазия, инвенция, сохраняется все же отпечаток вступительности — в типе изложения, в особой свободе формы, импровизационности, в яркости пространственных эффектов.

Этот отпечаток вступительности, однако, преобразуется в модус созерцательного. Вхождение отнюдь не становится асафьевским импульсом иницио, а развертывание не заменяется развитием. Усиливается лишь переключение, преобразующееся в терминус.
Разумеется, речь идет только о закономерной тенденции, а не о тех конкретных случаях, в которых вопреки генам жанра произведение функционально перерождается.
В четвертой главе мы более детально рассмотрим феномен развития в музыке. Здесь же лишь заметим, что в сравнении с развитием, предполагающим движение и преобразование неких предметно определенных данностей — тем, действующих сил, лейтмотивов и т. п., — развертывание скорее напоминает движение панорамы, ландшафта, наблюдаемого с птичьего полета. В сфере наблюдения не происходит никаких особенно ярких событий, а движение вносится лишь нашим собственным перемещением или тем, что некто, стоящий за кадром, разворачивает свиток музыкальной картины и она распластывается перед мысленным взором слушателя.
146
В общем же для слушателя, ориентирующегося не на технические подробности музыкального звучания, трехфазность развертывания предстает как содержательное, насыщенное определенными переживаниями бытие — созерцание. До начала исполнения мы лишь догадываемся о содержании, о характере предстоящего, нас лишь влечет таинственное сияние одного из художественных миров. Но вот звучит сигнал «внимание», тишина сменяется музыкой. Затем мы начинаем ощущать веяние самого воздуха той художественной планеты, которая открылась взору. Проясняются дали, очертания предметов и фигур. Ее атмосфера охватывает нас, фигуры вот-вот придут в движение. И тут раскручивается пружина предыкта. Поток нахлынувших ассоциаций и ожиданий стремительным водопадом обрушивается в первый акт музыкальной драмы, вовлекается в нее.
Мы видим таким образом, что порядок появления функционально разнородных вступительных элементов почти одинаков в кратких, средних и больших по протяженности вступлениях. Можно ли предположить, что на вступления не распространяется закон качественного различия трех разных масштабно-временных уровней восприятия? Если это и так, то причина лежит как раз в пространственной природе вводных фаз. В самом совпадении порядка — в этом, казалось бы, собственно временном их подобии как раз и сказывается безразличие вступлений к процессуально-связной временной координате. Сжимаемость и растяжимость функциональной последовательности вступлений обеспечена особым восприятием времени как чередования впечатлений, а не плавного их течения, известным «безразличием» к вычитанию и добавлению нейтрального фонового времени, заключенного между значимыми элементами целого в цезурах, ферматах, паузах.
И все же масштабные различия, конечно, сказываются. Они приводят, в частности, к тому, что большее пространство времени, облегчающее функциональную дифференциацию, создает особо благоприятные условия для отделения вступлений и превращения их в самостоятельно существующие произведения.
Так и получается, что в каждой даже краткой вступительной ячейке повторяет себя тот исторический росток-импульс-иницио, из которого культура произведений вырастила много различных в жанровом отношении крупных музыкальных монад. Но как в этих зародышах можно угадать контуры большого самостоятельного произведения, так и в прелюдиях и увертюрах до сих пор еще видны следы «инициальности». Они различны в прелюдии и увертюре, но есть и нечто общее.
Существует по крайней мере два основания, две основных причины эмансипации вступлений.
Одна из них — доклассическая — заключается в изначальной отделенности вводных фаз от последующих, в их генетической автономности и замкнутости, обеспечиваемой разнородностью материала вводных и основных разделов ритуала, церемонии.
147
Другая коренится в романтическом искусстве и эстетике, где сформировался устойчивый интерес к исследованию переходных состояний.
Обособление частей целостной композиции, приобретших в ее рамках свои специфические функции, сделалось возможным, практически осуществимым в эпоху романтизма с ее исторически объяснимым интересом к исследованию различных психологических состояний,

к утверждению их самоценности. «Цель — ничто, движение к цели — все» — это лишь один из постулатов эстетики романтизма.

Им, в частности, естественно объясняется развитие диссонантных гармоний, не получающих немедленного разрешения. Но движение к цели — само по себе — лишь одна из стадий, которые интересовали романтиков. Их привлекали и другие — начало, цель, кульминация, состояние пресыщения, конец. Художественная пытливость, исследовательский энтузиазм романтизма породили целую галерею своего рода художественно-научных этюдов, посвященных самым разным состояниям, — ибо целостность видения мира художники научились сохранять, даже обращаясь к мгновенью. Так вступительное «настроение», ожидание празднества, действия, зрелища, предвосхищение грядущего счастливого состояния сделалось самостоятельным предметом внимания. Прелюдия, преамбула, увертюра получили эстетическую санкцию на автономию. Но столь же интересными явились и другие фазы, особенно переходные. Постепенно, начиная, пожалуй, именно с романтиков, художники увлекались идеей обособления интермеццо, разработки, экспозиции, виртуозной каденции. Уже у И. С. Баха были отдельные, не ведущие к определенной фуге прелюдии. Но и они у него еще рассматривались как материал, готовый к включению в циклическое целое, как образцы заготовок. Прелюдии Шопена — это уже вполне автономные композиции, а включение их в цикл отнюдь не аналогично восстановлению, актуализации их вступительной композиционной функции.

Именно на образцах прелюдии можно было бы подробнейшим образом рассмотреть интересную проблему двойного отпечатка, ибо в прелюдии-композиции и в прелюдии-импровизации просвечивают контуры сразу двух фотокадров, представляющих собой запечатление и строгих, и свободных, и замкнутых, и открытых, устремленных к дальнейшему форм развертывания музыкального времени. Само сопоставление импровизационного и композиционного модусов вступления на материале прелюдий позволило бы рассмотреть проблему совмещения функций и структур, а также проблему специфики произведения как целостного художественного мира, проблему взаимосвязи музыкального и внемузыкального, фона и рельефа и многие другие.

Именно вступлению проще всего было отпочковаться от целого и стать самостоятельной пьесой. Именно здесь композитор

был наиболее свободен в построении. А эти две характеристики свидетельствуют о том, что в рамках вступительных разделов своеобразно преломлялись не только собственно вступительные функции, что здесь действовала одна из наиболее инициативных поисковых лабораторий исторической эволюции композиционной культуры мышления и восприятия.

Вступление еще и не претендовало на статус произведения, но уже предшествовало ему, соединялось с ним. И это соединение в реально доступном для слушательского осознания времени непосредственного восприятия как бы демонстрировало в интонационной форме движение самой истории от импровизации к произведению. В импровизации композитор еще проявлял себя как музыкант доопусной формации, а в основном разделе показывал себя как композитор. Затем вступление вошло в состав произведения, как его фиксированная и специализированная часть, стало собственно композиционным разделом, сохранившим в себе, однако, следы импровизационной свободы и черты ситуационной, связанной с протожанровыми условиями целостности. Затем оно снова отпочковалось от произведений, но уже на правах особого самостоятельного произведения, и притом в двух своих формах — прелюдии и увертюры — продемонстрировало слушателям XVII — XX веков талант гибкой приспособляемости импровизационной музыки к самым разным требованиям, в данном случае к требованиям культуры замкнутого музыкального произведения в его лирической и драматургической разновидностях.

Впрочем, отнесение увертюры к импровизационной области во многом условно. Речь может идти здесь лишь о свободе предваряющего театральную композицию «вступительного обзора содержания» (Глюк). В остальных же отношениях прелюдия и увертюра, наоборот, принципиально противоположны — и это еще один интересный ракурс для возможных дальнейших исследований.

Действительно: прелюдия — это миниатюра, увертюра же, как правило, — крупная композиция; прелюдия — обычно пьеса для инструмента соло, увертюра — для оркестра (уже поэтому прелюдия предрасположена к импровизации, а увертюра к сочинению); прелюдия импровизируется непосредственно перед самим произведением, увертюра компонуется после создания произведения.

В этой главе были лишь намечены подходы к функциональному анализу композиции вступительных и отчасти других разделов произведения. Основная задача, которая ставилась здесь, — в ином. Это — в первую очередь формирование проблем исследования на конкретном материале композиционных функций вступления. Естественно, что некоторые из проблем не могли быть развернуты на примерах функций вводной фазы. Фазы же пребывания и завершения, несомненно, дают новые возможности для детального анализа, и лишь с учетом их спе-

цифики в конце концов можно будет сделать более определенные выводы о логике музыкальной композиции в целом.

Однако опробование проблем нам представлялось не только возможным и естественным в главе, посвященной специфическим особенностям вступительных разделов, но и необходимым как для того, чтобы с самого начала продемонстрировать читателю принятые методы исследования, о которых в дальнейшем во избежание повторений упоминаться уже не будет, так и для того, чтобы раскрыть одну из закономерностей вступительных разделов, как раз связанную с комплексностью их функций, отражающей особенности всей формы в целом.

Глава 3. О ПРОЯВЛЕНИЯХ ПРИНЦИПА ЭКСПОЗИЦИОННОСТИ В МУЗЫКЕ

Существуют два необходимых условия, без которых немыслима адекватность музыкального восприятия. Первым из них является наличие известного музыкального языка — общезначимого для композитора, интерпретатора и слушателей. Ясно, что слушатели, воспитанные, например, на неевропейской музыкальной культуре, не воспримут должным образом музыки Бетховена, Шуберта, Глинки, Прокофьева.

Однако этого мало. Музыкальное произведение нельзя представить только как совокупность известных из опыта элементов языка. Сочетая в процессе сочинения и исполнения знакомые созвучия, интервалы, интонационные комплексы, пользуясь известными «правилами», музыканты создают и нечто совершенно новое, до сих пор не существовавшее в культуре. При этом, впервые появившись в произведении, точнее в процессе его развертывания, новые элементы воздействуют на дальнейшее течение музыкального развития, включаются в него, служат источником для порождения все новых комплексов и элементов.

Отсюда следует, что для полноценного адекватного восприятия произведения слушателю необходимо умение схватывать возникающие в сопоставлении известных ему данностей новые свойства, запоминать их и расценивать дальнейшее с позиции этих порожденных сторон. Создатели же музыки — композитор и исполнитель — должны вводить новое, учитывая «направленность формы на слушателя». Это и есть второе необходимое условие адекватности музыкального восприятия.

Названным двум условиям отвечают важнейшие функции экспозиционного этапа — изложение старых и формирование новых элементов. На экспозиционных участках композиции автор как бы показывает, какими старыми элементами языка он будет оперировать, и вместе с тем «условливается», «договаривается» со слушателем о том, какие новые неповторимо индивидуальные элементы, образующие собственный «словарь» пьесы, он вводит в игру.

И те и другие образуют основу для дальнейшего развития в сфере гармонии, ритма, темпа, в тематизме и фактуре, устанавливают в начале произведения своего рода исходную меру. Такой мерой является и метрическая пульсация в определенном темпе, и основная тональность, и уровень громкости, строя, те или иные стилевые и жанровые черты и т. д. Без этого слух не мог бы оценить изменения, происходящие в развитии, без этого не могло бы возникнуть направленное ожидание. Установ-

ление исходной меры в каждой из сфер и сторон музыкального целого можно считать одним из важнейших проявлений экспозиционного принципа. Участок, на котором осуществляется такое установление, мы будем называть экспозиционным.

Экспонирование — необходимый этап буквально по отношению ко всем сторонам музыкального развития в произведении. Но здесь мы ограничимся лишь двумя важнейшими из них — тематической организацией и фактурой, кратко затронув перед, этим звуковысотную организацию.

ЭКСПОЗИЦИОННЫЙ ПРИНЦИП В ЗВУКОВЫСОТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

В сфере гармонии, лада и тональности принцип экспозиционности проявляется многосторонне, но масштабы фазы экспонирования здесь невелики. В классической музыке, как правило, уже первые элементы темы, если ее начало не предваряется вступительным построением, выбираются так, чтобы сразу же определить для слуха основные характеристики ладотональной и гармонической системы: высотное положение тоники, ладовое наклонение, особенности звукоряда, гармонический стиль и «гармоническую идею». Последнее, впрочем, встречается не часто и более свойственно послеклассической музыке.

Краткость ладогармонической фазы экспонирования — необходимое закономерное условие, соблюдаемое во всех произведениях (если не считать случаев, когда гармоническая неопределенность начала составляет особый замысел). Объясняется она двумя моментами.

Во-первых — тем, что гармония опирается в основном на вертикаль и, следовательно, не столь сильно зависит от временной координаты. Действительно, выявление основной тональности, прояснение ладового наклонения и гармонического стиля, обрисовка особенностей звукоряда в общем требуют при многоголосии значительно меньшего времени, нежели при одноголосном складе, и осуществляются обычно за один-два такта.

Во-вторых (и это главное), в экспозиционной сфере преобладает функция экспонирования уже известных, традиционных для классической музыки форм использования лада и гармонии. То немногое, что неизвестно слушателю в данной сфере заранее — конкретный выбор тональности и ладового наклонения, — требует для установления слуховой настройки минимального времени. Проведенное автором ранее исследование показало, что экспонирование высотного положения тоники, как правило, обеспечивается уже первым аккордом (трезвучие тоники в основном виде, в мелодическом положении основного тона, на опорной метрической доле и т. д.). Начало с тонического секстаккорда используется только во вторых и третьих частях цикла, для которых тонально-гармоническая экспозиция менее важна, ибо

настройка задана предшествующими частями в той же или родственной тональности.

По существу экспозиционная фаза, устанавливающая господствующие в классическом произведении нормы лада и гармонии, как бы выносится за скобки, оказывается «разлитой» во всем предшествующем слушанию данного произведения музыкальном опыте. Даже экспонирование новой, оригинальной гармонической идеи занимает краткое начальное построение (как
в примере № 8).

Что же касается жанровой и стилевой определенности ладо-гармонических свойств произведения, то она по сравнению с характеристичностью тематического материала незначительна. Стилевая характерность проявляется, в частности, в формах экспонирования начальной тоники, в типичных последовательностях развертывания ладового звукоряда, в формах использования хроматических звуков. Весомы в стилевом отношении сочетания аккордов, особенно в каденционных оборотах. Однако в целом характеристичное, новое — удел тематической экспозиции, ее прерогатива.

ТЕМА И ТЕМАТИЧЕСКАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ

Появление яркой индивидуализированной темы — вот что привлекает внимание слушателя в самых первых тактах экспозиционного раздела. Ее энергия, устремленность, ее интонационный императив или суровая сдержанность и внутренний динамизм, ее рельефность и характеристичность сразу заставляют слух сосредоточиться на этом заметно выступающем на фоне предшествующих внемузыкальных и музыкальных впечатлений феномене. Безусловно, развертывание, демонстрация тематического материала является одной из важнейших функций экспозиции музыкального произведения.

Но что такое *тема*? Всегда ли она дает воображению материал для ярких в образном плане ассоциаций — для персонификации или каких-то иных сюжетно-драматургических, лирических или повествовательно-эпических форм осознания, связанных с художественным миром музыкального произведения? Во всех ли жанрах, стилях ее функции хотя бы в основных чертах одинаковы?

Интерес к понятию темы, вспыхнувший с новой силой в 70-е годы нашего века в советском музыкознании, объясняется не только дальнейшим развитием его традиционной проблематики, но и потребностями осмысления и анализа фактов современной музыки и музыкальной жизни, расширением исторической перспективы, открывшейся современному слушателю.

Музыкальной теме и ее типам, формам, функциям в доклассической, классической и современной музыке посвящены специ-

альные монографии, статьи и разделы в крупных исследованиях [72, 32, 46, 14, 11]. Возникло множество точек зрения, совпадающих в каком-либо одном отношении и расходящихся в другом. Принципиально разные ответы даются, например, на вопросы: в какой мере тип музыкальной формы определяется типом темы, существовала ли тема в музыке всегда или возникла лишь на определенной стадии ее развития. Открытие неизвестных ранее фактов и их интерпретация, появление оригинальных теоретических систем и методов анализа подняли эту важную область музыкальной теории на новый уровень.

Не имея возможности давать развернутый обзор важнейших работ на тему о теме, мы будем в необходимых случаях отсылать читателя к той или иной из них, а здесь ограничимся лишь изложением краткого общего очерка теории музыкальной темы. Формируя представление о теме, соответствующее предлагаемой в книге теории композиции, мы на первой стадии полностью отказываемся от использования понятий, выводов, результатов, полученных другими исследователями, от заимствования каких бы то ни было формулировок. Как сама тема есть музыкальный организм, персонаж, нечто сходное с индивидуумом и не может быть механически смонтирована, так и представление о теме должно тоже родиться заново, как что-то цельное, органичное, самостоятельное. Оно должно вырасти из своей естественной материи — из впечатлений, мыслей, ощущений, вызванных самой музыкой, пережитой, понятой, живущей в воображении. Характеристики того, как воспринимается музыкальная тема и ее развитие, могут быть найдены в любых аналитических описаниях произведений. Следя за развертыванием тематического процесса, музыковед постоянно употребляет термин «тема». Но что он имеет в виду? Оказывается — часто не одно и то же. Когда речь идет об экспонируемой в главной партии яркой теме, то подразумевается вся музыка в рамках построения, называемого главной темой. Темой называют само это построение во всех его музыкальных красотах. Когда музыковед говорит о проведении темы в разработке, он называет темой лишь часть темы, мелодический компонент или вообще звуковысотный рисунок, но считает, что тема проводится как тема, а не как ее элемент или отдельное свойство. При этом содержание понятия темы меняется вместе с изменением материала. Еще более сильные изменения возникают при обращении к анализу произведений разных жанров и разных исторических стилей.

Разрешаются эти сложности и противоречия при двух условиях.

Во-первых, если иметь в виду персонифицируемую тему драматургически организованного произведения, необходимо обращение к более существенным глубинным свойствам темы, связанным с самой ее функциональной природой и вместе с тем остающимся неизменными в самых различных тематических преобразованиях внутри произведения.

Во-вторых же, при желании получить более универсальное и обобщающее представление о теме, нужно, по-видимому, отказаться от попыток построения единого понятия, одинаково пригодного для всех исторических и жанровых сфер музыки, и с самого начала признать, что общее представление о теме должно быть скорее системой понятий.

Итак, сначала о наиболее характерной для классической инструментальной композиции теме — *теме-персонаже* (*теме-образе*), имеющей ярко выраженный звуковой, интонационный облик, приспособленной к развитию и предназначенной для него. Если подойти к описанию ее не от констатации особенностей внешней формы, а от слушательских образных представлений, то темой можно назвать некоторый чувственно полновесный музыкальный предмет, обладающий определенным характером, наиболее многосторонне обнаруживающий себя в своем экспозиционном появлении, но не исчерпывающий в нем одном все свои свойства. Дальнейшие проведения темы обычно отличаются от экспозиционных значительно меньшей развернутостью, но вместе с тем обнаруживают новые стороны и свойства, оставшиеся нераскрытыми в экспозиции. Потенциальная неисчерпаемость темы как живого целостного образования, таким образом, оказывается для слушателя изначально данным общим свойством темы, напоминающим свойства реальных предметов, людей, непосредственная встреча с которыми создает у человека целостный образ, более или менее полное впечатление, содержащее наряду с комплексом уже выявившихся черт еще и догадку о скрытых, пока не увиденных сторонах, а кроме того, гипотетическое представление о чертах, вообще недоступных наблюдению со стороны. И вот именно в этом объединении известного и неизвестного, данного и предполагаемого и заключается эффект полноты и целостности музыкальной темы. Именно оно и обеспечивает оценку разных проведений темы как разных обнаружений одного и того же музыкального предмета, целостного в самом себе, но не всегда одинаково и с одних и тех же сторон проявляющегося для слушателя.

Герой музыкальной драмы — тема — целостен, но ни при первой встрече с ним, даже в самых благоприятных экспозиционных условиях, ни в последующих, порознь и вместе взятых, он не раскрывает себя для посторонних наблюдателей до конца. , И даже вся совокупность встреч с ним не создает впечатлений абсолютного исчерпания характера героя. В этом особенность драмы. Ее герои живут, действуют, развиваются как бы независимо от авторов и созерцателей, а потому и оказываются одновременно вещью для нас и вещью в себе.

Это значит, применительно к музыкальному произведению драматического рода, что тема-персонаж не может быть отождествлена ни с экспозиционным ее воплощением, каким бы развернутым и детализированным оно ни было, ни с суммарным, сложенным из всех проведений темы ее портретом. Она всегда

полнее своих обнаружений и всегда для слушателя в своей полноте содержит полузагадку. Это значит также, что даже в том подавляющем большинстве случаев, когда экспозиционное проведение темы бывает наиболее развернутым, все же нельзя все модификации темы в ее развитии выводить только из экспозиционного изложения. Напротив, многие изменения темы, возникающие для наблюдателя в фазе развития, правильнее считать выявлением тех ее черт, которые никак не были показаны в первоначальном «описании» и никак в спокойных условиях экспозиционной фазы сюжета не могли выявиться.

Отсюда вовсе не следует, конечно, что первое проведение темы не является эталонным. Классическая техника тематической работы, как правило, ориентирована на исходную форму выявления темы как на материал, диктующий выбор путей и возможностей дальнейшего развития. Отсюда — принципы производности, варьирования, контрапунктической работы на основе экспозиционной модели темы, принцип выведения крупного плана формы из синтаксиса темы. Но эта исторически явственная тенденция не должна заслонять от нас феномена темы как целостности, не исчерпываемой не только в первом проведении, но и во всем произведении в целом.

Однако это лишь одна сторона дела. Сформулированное на такой основе определение темы было бы полностью справедливо, если бы музыкальная тема всегда и во всем была абсолютно похожа на литературных, сценических героев. Она, в частности, должна была бы стать столь же независимой от капризов слушательских иллюзий восприятия, как и фигура передвигаю-

щегося по сцене актера, и, так же как последняя, должна была бы всегда оставаться предметно-определенной, а не превращаться в результате колебаний внимания из персонажа в речь персонажа, в звуковую фигуру, в голос фактуры, звучание инструмента, в движение эмоции.

В отличие от мира, населенного литературными или театральными персонажами, по отношению к которому каждое произведение драматического рода является окном в реальность, открываемым на некоторое время, — в отличие от этого правдоподобного мира музыкальный мир предельно фантастичен. И фантастичность его, о чем уже говорилось, как раз и заключается в невесомости идеальных предметов, конструкций, сил, форм, развивающихся и действующих во времени, в естественности превращений и исчезновений, в привычности процесса дематериализации персонажей.

Интересны формы развития темы, напоминающие причудливые превращения героев сказок, мифов или преобразования природного органического мира, физики космоса и микромира.

Музыкальные темы — это жизнестойкие эфемериды, которые исчезая не исчезают, а лишь надевают шапку-невидимку, пользуются оккультной техникой волшебных превращений или на-

156

копленным в природе опытом метаморфоз. Вот лед растаял и появилась живая вода эмоционально-бурного течения горной капризницы речки. Вот падающая снежинка превращается над лесным пожаром сначала в каплю дождя, а затем в облачко пропитанного смолистым дымом пара.

Иногда линия сохраняющейся тематической константы как персонажа разрывается, если изменения преобладают над стабильностью. В ярко характерных сюитных вариациях, например, тема выступает как фиксация вида, воплощенного в разных особях, как комплекс информационно стойких генов, формирующих разные сгустки музыкальной материи по образу и подобию тематического архетипа. Но чаще единство ее судьбы сохраняется.

Самотождественность развивающейся темы обеспечивается при этом устойчивостью интонационных констант и опорой на единственность слушательского «я», сопереживающего или отождествляющего себя с развитием. Со стороны психологической тема есть движение фокуса внимания, материализованное в форме индивидуального интонационного оборота. С точки же зрения самого слушателя — это музыкальный образ локализованного (вовне или внутри) художественного «я», отличающегося фантастической способностью к мгновенным изменениям, но сохраняющего свою сущность. И в зависимости от того, имеем ли мы дело с ощущением моего «я» или с образом неистребимо постоянного, но динамичного в своем поведении «героя», мы попадаем или в область лирики, или в мир драмы.

В драме тема персонифицирована, хотя и нестабильна в своих формах. Но музыка прежде всего лирика чувств и мыслей. Движение музыки вовсе не во всех случаях оценивается только как развитие внеположного художественного сюжета. Гораздо чаще ее предметы отождествляются с обнаружениями внутренних процессов психического мира автора, исполнителя, слушателя. А коль скоро это так, то полузагадочность музыкальной темы становится аналогом неопределенности подсознательных психических состояний. Вещь в себе, не превращаясь в вещь для нас, выступает как интонационное выражение смутно формулируемых движений бессознательного, «полностью моих, но неизвестных во мне процессов».

Итак, тема есть нечто, стоящее за тематической константой как внешним обнаружением, сочетающимся всякий раз с новыми фактурными, интонационными элементами и компонентами. Это выполняющий в произведении функции предмета движения и преобразования художественный феномен, мыслимый как полновесное целое, но воплощенный в музыкальном материале лишь частично — в комплексе интонационно выраженных константных и переменных звуковых структур, в остальном же дополняемый воображением, привносящим сверхмузыкальные предметные, эмоциональные, понятийные компоненты, — феномен, способный отождествляться или с устойчивым персонажем,

157

или с каким-либо другим динамично изменяющимся, но узнаваемым и самотождественным в метаморфозах явлением.

Мы видим отсюда, что возникающая при анализе самых разнообразных, подчас резко контрастных случаев задача создать непротиворечивое понятие решается в первом приближении, в попытках нарисовать фантастический образ — образ предмета или живого существа, способного оставаться самим собой, но изменять формы обнаружения. Но не снимается ли в такого рода определении противопоставление понятий «тема» и «образ»? По-видимому, нет. Тема оказывается образом, если ее рассматривать как данность. Но она остается собственно темой, если иметь в виду ее функции предмета движения и преобразования. Функционально тема есть не совпадающее с произведением по объему, но важное для него смысловое целое, воздействующее на сущностные стороны содержания и строения музыки. В классической инструментальной музыке формой выражения темы служит характерный комплекс музыкально-звуковых, интонационных средств, формой осмысления-восприятия — органичное объединение реальных и иллюзорных компонентов, формой развития — система музыкально-технических приемов тематической работы и исключительно динамичная, богатая техника ассоциаций-метаморфоз, обеспечивающих постоянные переходы от драмы к лирике и эпосу, постоянное их взаимодействие друг с другом.

Музыка с этой точки зрения есть поле для опробования таких возможностей фантазии, мышления, эмоциональных процессов, какие не могут реализоваться, пожалуй, ни в одном из других видов искусства и разве лишь в сновидениях и их литературных описаниях еще находят какую-то аналогию, однако далеко не полную.

В эпоху расцвета романтической идеи взаимосвязи искусств музыка была не только сферой переосмысления литературных и театральных форм, но и образцом для подражания в других искусствах. Так, фантастичность музыки отзывается в литературных композициях Э. Т. А. Гофмана, в картинах Н. К. Чюрлениса легкостью превращений, причудливостью сюжетного движения и живописных форм. Но ни одно из искусств не может соперничать в этом с музыкой. Она с большим успехом имитирует и структуру драматического произведения, и тут же, отказываясь от его принципов, становится искусством эмоций, состояний, бесплотного движения мысли, а чаще всего развертывает полифонию своих возможностей.

В первом случае — при акцентировании требований драмы — и возникает драматургическая логика композиции. Тема при этом строится и оценивается как персонаж, как лицо, хотя безымянное и невидимое, но выделяемое созерцанием слушателя и ярко предметное в музыкальном отношении. Такой установке полностью отвечает развернутое выше определение темы как предмета-персонажа.

Это представление отнюдь не универсально ни в теоретическом, ни в историческом отношении. Однако оно весьма суще- . ственно для сочинения, исполнения и восприятия произведений определенного типа и как бы представляет собой идеальную модель явления, на которую нас ориентирует драматический род в музыке. Именно поэтому, прежде чем характеризовать моменты, ограничивающие его использование (это и будет связано со вторым условием работы над понятием), мы еще раз перечислим важнейшие особенности темы.

Тема, понимаемая как персонаж или предмет, пребывающий в художественном мире музыкального произведения и действующий в его пространственно-временной сфере подобно героям драмы или романа, не раскрывается перед слушателем, перед очевидцем сюжетных событий до конца. Даже самое полное и богатое тематическое развитие оставляет в тени некоторые стороны темы-персонажа, ибо время созерцания, ограниченное рамками произведения, полагается меньшим «реальной» жизни персонажа, которая как бы продолжается и после момента окончания произведения и развертывалась до его начала. У слушателя всегда остается предположение (таков кодекс условности драматического рода), что какие-то ограничения, подобные жизненным, мешают ему достичь абсолютного познания. Это предположение подкрепляется и фактами, связанными с деятельностью композитора, который иногда использует одну и ту же тему в разных сочинениях, дает новые варианты ее раскрытия в переработках ранних произведений, по-своему развивает темы, заимствованные из музыки других композиторов.

Неисчерпаемость темы, однако, обусловлена не только ограниченностью произведения во времени, но и принципиальной неполнотой репрезентации ее в звучании, несводимостью темы к ее музыкально-интонационному обнаружению.

Особым свойством темы является ее двойственность. С одной стороны, она оценивается как художественный образ, лишь частично опредмеченный в интонационном материале, а с другой — как специфически организованное, выделенное в тексте музыкальное построение, за которым стоит смысловое целое. В первом значении тема «обитает» в художественном мире произведения как действующая сила, эмоция, идея, определяющая содержание развития этого мира, влияющая на него. Здесь она подчинена законам образности музыки. Во втором значении тема существует непосредственно в звуковой ткани и подчинена закономерностям фактуры, звуковысотной и ритмической организации, системе приемов тематического изложения и развития. Здесь она вместе с другими темами и нетематическими компонентами входит в сложную систему музыкальных компонентов и средств и служит основой для структурирования музыкальной ткани в процессах развития.

В интересующей нас области инструментальной музыки тема характеризуется также достаточно определенными формами во-

площения. Так, типичным является разграничение экспозиционной и развивающей формы, причем первой из них придается значение главной, вторая же подчинена ей, а иногда и факультативна.

Изучение форм воплощения темы до сих пор давало основной материал для теории темы, а построение понятия темы связывалось с нахождением общего определения, удовлетворяющего всем случаям и формам реализации феномена темы в музыке. Однако на современном этапе развития теории музыки представляется уже нецелесообразным искать общие признаки и сущностные свойства темы в сугубо конкретных формах ее музыкальной реализации. Из этих форм, на наш взгляд, наиболее важной остается мелодическая. Существенна также фактурная сторона воплощения. В принципе же конкретные формы вряд ли могут быть ограничены какими-то однозначными закономерностями, что и показывает практика развития современной музыки. Дальнейшее развитие теории темы требует решения более общей проблемы — определения сущности темы в музыке композиторской формации в целом.

Начнем с того, что к описанию темы с позиции слушателя добавим ее описание с авторской позиции. Мы уже видели, что принципиальная недостижимость полного раскрытия темы подтверждается и со стороны деятельности сочинителя, ибо любая тема, как бы детально она ни развивалась, допускает дальнейшие модификации. Но есть еще один специфически операциональный аспект композиторской деятельности. Композитор «нашел» хорошую мелодию. Она сравнительно коротка, а задумано крупное произведение. Найденная мелодия и становится *«темой-заданием»* для его сочинения. Если она оценивается как главная, то в процессе работы оказывается не только первым, но и особым кирпичиком, к которому прилаживается все остальное — по тонусу, гармонии, ритму, по образности. Тематическими, то есть задающими тон, служат все свойства мелодии, которые влияют на отбор материала и его организацию. Операциональные функции такой темы немногочисленны, но важны. Первой из них является функция повода и стимула для сочинения. Наиболее существенна тектоническая функция. Она как раз и заключается в том, что тема выступает и как один из фрагментов создаваемого целого, и как специфическое орудие производства, своего рода уникальное по. узору лекало, с помощью которого искусно вычерчивается эпюр будущего здания, охватывающий все координаты музыкальной ткани и грани образности произведения. Немаловажна также номинативная функция — реализация способности давать созданной пьесе название или служить подобным названию заглавным мотивом.

Если именно так понимать музыкальную тему, то она в большей мере является темой тогда, когда находится еще в записной книжке как задание и заготовка на будущее, и в меньшей — когда введена в законченную пьесу. Операциональное видение

темы еще ощутимо в вопросах: на какую тему написаны вариации, из какого произведения взята тема, кто дал тему для импровизации. Но она уже выполнила функцию задания и сама вошла в текст. Здесь вступает в силу композиционно-сюжетное понимание темы.

Есть ли что-то общее в этих двух представлениях о теме? Конечно. Во-первых, возможно их сосуществование и в сочинении, и в восприятии. Слушатель, например, может слушать музыку как фиксацию процесса сочинения, связанного с темой-заданием. Во-вторых же, тема-

образ и тема-задание такого рода связаны с одной и той же формой музыкального воплощения, предполагающего структурное выделение тематического материала. Обе характеризуются неисчерпанностью и неполной выявленностью в тексте. В обеих объединены звуковое и вне-звуковое содержание. Но существенно и различие акцентов — слушательского на иллюзорной полноте образа, композиторского на четко фиксируемой тематической звуковой константе.

Сопоставление темы-образа и темы-задания можно дополнить рассмотрением понятия с еще одной позиции — позиции заказчика.

Социальный заказ художнику, музыканту еще не является локализованной в звуках темой, но предполагает определенный характер музыки. «Ну что ж твои гусляры приуныли? — говорит Малюта Грязному. — Не худо бы гостей повеселить. Ну-ка, плясовую!» Это художественная фиксация одной из форм заказа в «Царской невесте» Н. А. Римского-Корсакова. Темой в таких заказах является указание на характер — «спойте, сыграйте что-нибудь задушевное, серьезное, веселое». Содержание *темы-заказа* во многом зависит от заказчика. Даже не объявляя своих пожеланий относительно тематики и общего характера, он в известной мере предопределяет все это самим своим социальным статусом. Состоятельное лицо, меценат, церковь, устроители празднества дают музыканту не только работу, но и ее направление. Когда с заказом обращается публика к композитору, певица к композитору, поэт к композитору, то уже сами ситуации заказа, даже не будучи связаны с формулированием содержательных требований, содержат в себе некоторые тематические потенции.

Но одной из составляющих социального заказа может стать и объявленная тема. Ее особенностью является внемузыкальная словесная форма. Этапом на пути приближения темы к музыке является уже возникающее здесь иногда требование какого-либо указания на заказ и его тему в самом тексте рядом с нотами. Оно может быть введено, например, в авторское предисловие, в название пьесы, посвящение и даже в слова текста вокальной партии. Выделение такой темы в зафиксированном произведении расценивается как выражение благодарности заказчику, как фиксация социальных отношений и т. п. Редкой, но важной разновидностью фиксации темы-заказа оказывается

включение в музыкальный текст той или иной известной заказчику мелодии.

Из всех форм фиксации определяемого заказом задания, таким образом, выделяются следующие: фиксация в названии, в программе, в словах текста вокальной партии, и наконец, в самой музыке. Два последних типа прямо связываются исторически со становлением темы как композиционного компонента.

Формируются и дифференцируются также типы отношения темы к творческому замыслу, к другим формам «работы по моделям», к реальной жизни. Так, сформулированная в заказе тема выступает как импульс для формирования замысла и в этом отношении аналогична собственно музыкальной теме. Она может касаться общего характера и быть внемузыкальной, но может относиться и к самому музыкальному материалу. (Интересные факты разграничения и совмещения подобного рода «тем» рассматриваются в статье Л. А. Мазеля «О типах творческого замысла» [27].)

Подготавливают собственно музыкальную тему различные другие формы работы по интонационным, звуковым моделям. Такова практика гласов, ритмических и ладовых модусов (например, макам и рага). Такова импровизация на заданную тему. К этой сфере относятся также и формы собственно исполнительского творчества, ибо произведение может рассматриваться как «тема» для исполнительской интерпретации или для концертной транскрипции, редакции, переложения. В этих разновидностях работы по моделям развиваются многие из приемов собственно тематической работы.

Во всех своих видах тема в музыке претерпела развитие и в своих отношениях с жизнью. Тенденция его — в движении от темы как цели воздействия на саму действительность к теме. отражающей действительность. Обе функции одновременно присущи темам разного типа, но акценты различны. Заказ, содержащий тему-задачу, обусловливается, как правило, целями практического воздействия. Темой могло быть задание развеселить людей, привести их в воинственное состояние и т. п. Темой может быть идея объединения людей в практическом действии. Музыкальным воплощением последней являются, в частности, трудовые песни.

Музыкальная деятельность и ее звуковой продукт, включаясь в практические действия, в жизнь, несут на себе ее естественные следы, оказываются ее отражением. Но отражательная функция значительно усиливается с развитием форм самостоятельного функционирования музыки. И если первоначальным результатом прямого включения в жизнь было ее опосредованное отражение, то затем воздействие само становится эстетическим результатом художественного отражения. Этот процесс сказывается и на типах музыкальной темы, на постепенном формировании темы-образа и ее драматургического варианта — темы-персонажа.

В процессе кристаллизации музыкальной темы, фиксируемой

в тексте в виде характеристического, интонационно целостного экспозиционного построения и целой серии появляющихся в развитии вариантов, большую роль сыграла хоровая и инструментальная полифония, в сфере которой тема-идея, выраженная словом, выполнявшим и роль названия произведения или его части («реквием», «кредо», «санктус» и т. п.), и роль главного интонируемого во всех голосах начального слова, постепенно получила свои собственно музыкальные инструментальные эквиваленты в подобной краткому слову или более развернутой одноголосной мелодической формуле [см. 39].

Итак, рассмотрев значение темы с позиций заказчика, композитора и слушателя (последовательность, параллельная триаде «контекст — текст — подтекст»), мы можем выделить во всем множестве тем в музыке три связанных друг с другом типа: тему как внетекстовый заказ, тему как музыкально-текстовую основу для произведения и тему как образ, воплощенный специальными тематическими средствами в композиции.

Эта типология является более общей по сравнению с жанрово-стилевой классификацией, включающей темы фуги, вариаций, сонатного аллегро и другие конкретные виды музыкально оформленных тем. Но именно она и дает возможность выявить сущность музыкальной темы.

Общим для всех трех типов темы является ряд существенных черт. Это потенциальная неисчерпаемость и реальная неисчерпанность темы в произведении; несводимость темы к ее манифестациям в музыкально-звуковом тексте или — иначе — ее подлинное пребывание за рамками текста; связь темы с внетекстовыми факторами и, следовательно, наличие внемузыкальных элементов; возможность обнаружения лишь в процессе реализации, развития, разработки, раскрытия. Главной же чертой, определяющей сущность темы во всех ее типах, является ее специфическая функция. Как уже говорилось, функционально тема есть не совпадающее с произведением по объему, но важное для него смысловое целое, воздействующее на сущностные стороны содержания и строения музыки. Нетрудно видеть, что эта формула, ранее отнесенная к теме-персонажу и повторенная здесь буквально, полностью соответствует и двум другим типам.

Вместе со всеми общими свойствами разных типов она может быть положена в основу общего определения понятия темы в музыке. Такое определение должно стоять во главе угла системы, включающей определения и каждого из трех типов темы. Для них же важны указания на различия. Как было видно, эти различия лежат в плоскости собственно музыкальной опредмеченности. Тема-заказ «разлита» во всем тексте произведения, как ее общий характер, отвечающий требуемой заказом функции музыки. Тема-задание, которая в виде музыкального построения или конструктивной схемы взята композитором за основу сочинения, фигурирует в деятельности именно как звуковое образование и выделена в тексте как таковая. Тема-персонаж объеди-

няет внетекстовое содержание с текстовыми репрезентациями в форме действующей силы художественного мира произведения. В первом типе акцентирован внемузыкальный аспект, во втором — собственно музыкальный, в третьем же они уравновешены и оцениваются с образно-содержательной стороны.

Все три типа темы функционируют и в современной музыкальной практике. Логически же они выстраиваются в цепь, обрисовывающую ход эволюции темы-образа как историю изобретательной отшлифовки находимых в музыкальной коммуникации, сочинении и восприятии способов создания универсального «волшебного» персонажа художественного

мира музыкального произведения в его различных отношениях к драматическому, лирическому и эпическому роду,

У каждого из трех типов темы есть и свои функциональные особенности. Так, внетекстовая функция представительствования (то есть способность темы «замещать» в памяти слушателя целое произведение), о которой интересно говорят В. В. Медушевский и Е. А. Ручьевская в упомянутых работах, свойственна только второму и особенно третьему типам и лишь иногда обнаруживает себя в отношении первого типа — например, в объединении всех произведений, посвященных какой-либо общей теме, под одним названием. Внетекстовое репрезентирование, однако, не является сугубо тематической функцией, ибо память о произведении может конденсироваться на любом фрагменте звучания, хотя темы, конечно, выполняют такую роль наиболее эффективно.

Следующим уровнем конкретизации в системе понятий, обозначаемой термином «тема», должно быть уже рассмотрение конкретных жанрово-стилевых ее разновидностей. Эта задача нашла множество решений в специальных работах и здесь рассматриваться не будет. Охарактеризованное же понятие темы драматургического типа произведений достаточно для дальнейшего развертывания описаний композиции в целом и ее отдельных фаз. Ниже будут коротко затронуты особенности тематической экспозиции, а проблемы форм изложения и развития рассматриваются далее в соответствующих главах.

В общем описании *тематической экспозиции* мы будем ориентироваться на первую часть сонатной формы. Принципиальное отличие сонатной экспозиции от несонатных заключается в ее непременной двухсоставности, выражающейся на высоком этапе развития инструментальной музыки в противополагании двух взаимосопряженных тем, тогда как для любой другой формы оно не является обязательным. Сопоставление сонатной формы с формами других типов ставит две общие проблемы, связанные соответственно с количеством тем и их взаимным положением во времени. Ю. Н. Холопов рассматривает количество тем как важный критерий классификации музыкальных форм [65], что важно для теории композиции в целом. Нас же обе эти проблемы будут интересовать в связи с

задачей содержательного осмысления внутреннего устройства художественного мира произведения.

Изучение творчества Бетховена показывает, что для драматургического рода композиции наиболее эффективным, оптимальным является принцип поляризации тематической и интонационной материи. Из него вытекает, в частности, и оптимальность двухтемной композиции. Однако это вовсе не налагает запрета на число тем. Двухтемная композиция остается таковой и при большем их количестве. Важно лишь, чтобы из всего множества тем были выделены две основные, а остальные образовали бы оттеняющий фон. Подобная иерархия рангов музыкальных тем существует и в несонатных композициях, например в рондо, в сложной трехчастной форме, однако она не сочетается в них с сонатным отношением двух тем высшего ранга. Такие композиции хорошо оттеняют сонатную тематическую систему.

Вопрос об иерархичности касается и соотношения двух основных тем. Какая из них в экспозиции оказывается наиболее весомой в драматургическом отношении? Главная, как ясно из названия, претендует на ведущее положение именно как начальная тема. Побочная — по положению вторая. Но как раз по этой причине она может восприниматься и как цель, к которой направлено развертывание экспозиции и развитие в связующем ходе. Не случайно Ю. Н. Тюлин характеризует раздел главной партии как двойственный, совмещающий функции основного материала и «предвещания» [62, с. 29].

Специфика экспозиции, если ее рассматривать в связи с музыкально-сюжетной стороной сонатной композиции, заключается, как уже говорилось в первой главе, в том, что сюжетное время здесь еще не является главным и отступает перед внесюжетным процессом созерцания и развертывания изначальной расстановки действующих сил. Но таков лишь принцип. Полное его соблюдение привело бы к тому, что экспозиция должна была бы состоять только из двух разделов, полностью занятых изложением главных тем. В такой экспозиции не было бы места для связующего хода, для резких вторжений, моментов развития в зоне побочной партии. Это было бы нечто подобное двум замершим в неподвижности портретам действующих лиц или двум статичным оперным ариям. Номерной принцип строения экспозиции является

специфическим для этого раздела, но почти всегда оттеняется не только разработкой, но и элементами интенсивного развития внутри самого раздела. Более того, можно сказать, что номерная композиция не только «размывается» током динамичного развития в экспозициях классических сонатных аллегри, но и в генетическом плане может рассматриваться лишь как результат преодоления сквозного мотивного движения доклассической сонаты — притом результат «несовершенный», «компромиссный» и тем самым — художественно яркий, убедительный, действенный. Интрига — сюжетная, драматическая — в экспозиции еще не развивается, но она уже ощутима,

скрыта в композиционной расстановке, в пропорциях и порядке появления тем, в их тональных отношениях, в особенностях самого музыкального материала. Она прорывается также и в первых движениях, в возникающих вдруг переломах и сдвигах. Она проникает с композиционного уровня в синтаксис самих тем, особенно в главную тему сонатного типа, в итоге превращая статичные данности в целые монодрамы, сцены, характеризующие героев музыкальной истории.

Как известно, в произведениях сонатной формы средние развивающие разделы по их тематической организации нередко называют разработочными вариантами экспозиции. Но не менее часты и случаи, в которых первому разделу можно было бы присвоить название экспозиционного варианта разработки.

И все же специфика экспозиции в ином — в демонстрации тем и их соотношений. В них, в расстановке материала, как в остановленном кадре остросюжетной ленты, заключена свойственная экспозиции фаза затаившегося сюжетного развития. Заметим попутно, что аналогия между разработкой и экспозицией, к которой мы еще вернемся в следующей главе, может быть дополнена также и сравнением экспозиции со вступлением. Вступления, как уже отмечалось во второй главе, издавна обладали большим функциональным потенциалом, развертывающимся в таких жанрах, как прелюдия, фантазия, увертюра, до полного комплекса. Уже поэтому можно говорить об элементах экспозиционного изложения, развившихся исторически во вводных фазах. Сходство этих двух разделов усиливается к тому же их принадлежностью к первым этапам становления художественного мира, частыми совмещениями вступительных и экспозиционных функций в произведениях, где вводная фаза не выделяется в особый раздел.

Но здесь нам важнее указать на другие параллели и различия. И вступление, и экспозиция — суть пространства, но первое формуется и развертывается по преимуществу как фон, среда, атмосфера, а второе — как система действующих, точнее готовых к действию сил, как предметно-переменная сфера. Будучи одновременно процессуальной и вневременной, экспозиция требует и двух соответствующих этим сторонам подходов при восприятии и анализе.

Затаившееся, дремлющее, остановленное в мгновении действие порождает в экспозиции целую систему тематических приемов. Из всего множества компонентов и приемов этой системы мы выделим лишь порядок появления тем, порядок чередования разных ракурсов экспонирования и их совмещения.

В самих словах «порядок», «расстановка» уже заключена двойственность экспозиции — ее процессуальность и пространственность. Экспозиционное пространство — это однонаправленное, векторно ориентированное поле, передвижение по которому разрешается только в одном направлении, и этим законом обусловлены, например, важные различия первой и второй тем.

Соотношение первой и второй тем сонатной экспозиции детально изучено и охарактеризовано как сопряжение главной и побочной партий. В этой связи существенны принципы так называемого производного контраста, закономерности тонального плана, а также указания на характерные образные соотношения главной и побочной тем.

Необратимость композиционного времени обусловливает особый характер восприятия второй темы и ее специфику.

Во-первых, именно вторая тема оказывается в условиях, которые благоприятствуют проявлению психологического феномена текущей апперцепции: все, что уже прозвучало в разделе главной партии, сохраняется в памяти и накладывается на побочную, накладывает

отпечаток на облик второй темы. Ее выразительность, ее действенность обеспечиваются уже не только ею самой, не только организацией ее собственного звукового тела, но и тем, что уже хранится в виде свежих следов в слуховой памяти. Получается так, что будучи сама по себе неконтрастной, побочная тема в восприятии оказывается внутренне поляризованной. Она содержит два слоя — реальный и представляемый, причем ассоциативным фоном ее оказывается впечатление присутствия другого, контрастного ей начала. Если главная тема должна своими силами обнаружить внутренний динамизм и потому именно главная тема чаще всего оказывается богатой реально выявленными контрастами, то побочная тема уже в значительно меньшей мере нуждается в этом. И как раз присутствие другого антифонного контрастного начала и обнаруживается в виде типичных проявлений производного контраста. Главная тема еще живет в памяти в виде следов активного ритмического пульса, характерных интонаций, периодически прорывающихся в тему побочной партии. Сказанное вовсе не означает, конечно, что композитор не может осознанно вводить в нее элементы производности. Но даже если он и не думает об этом, сама тематическая инерция первой темы обнаруживается в сопоставляемой с ней побочной теме.

Производность проявляется не только в подчас трудно обнаруживаемых, но действенных для слушателя моментах общности (звуковой и интонационной). Не менее важно и все то, что оказывается в побочной теме абсолютно новым при сравнении с главной. Это новое в условиях подчинения бетховенскому принципу диалектики оказывается соотнесенным со старым как негатив с позитивом, как антитезис с тезисом. Побочная тема — антистрофа — оказывается женственной при мужественной главной теме, напевной при энергичной, ритмически скандированной главной и т. п. Выбор этих противопоставлений опирается на выработанную в музыкальном языке эпохи, в стиле композитора систему противостояний, но в целом оказывается творчески свободным. И лишь тональное противостояние жестко регламентируется. В целом же при диалогическом конфликте двух тем экспозиции в них всегда гораздо больше общего, чем это ка-

жется на первый взгляд. Кое-что из элементов общности оказывается как бы выведенным за скобки — например, фортепианный тембр в сонате для фортепиано, индивидуальная манера исполнителя в произведении для солирующего инструмента и другие элементы. Кое-что фиксируется грамматикой как специальное средство внесения производности. Рассмотрим с этой точки зрения соотношение главной и побочной тем в сонате для скрипки и фортепиано ор. 30 № 3 Бетховена, для чего достаточно привести начальные четырехтакты обеих тем.

20а)

Общее «за скобками»: тембры инструментов, один и тот же темп, метрическая организация такта, набор ритмических единиц (полутакты, восьмушки и шестнадцатые). Общее в антитезах: мажор — минор, восхождение по звукам трезвучия — спад по трезвучию, мелодическая пульсация — гармоническое тремоло, пиано — форте, отчлененность четырехтакта от последующего — соединение с последующим, отсутствие разграничения аккомпанемента и ведущего голоса — четкая разграниченность, тутти в пиано — солирование в форте. Общее в интонационных переносах, обеспечивающее производность: активная ритмическая остановка на второй восьмушке. В главной теме она сочетается с нисходящей секундой *си—ля,* в побочной теме — с секундой *ре—*

до-диез. К средствам, обеспечивающим эффект интонационно-фонического родства, относится активное стаккато восьмушек в обеих темах.

Специфической проблемой является также определение образной стороны тематического соотношения в композициях разного типа. Но особенно интересна и важна она, конечно, для понимания сонатного принципа. Решение ее затрудняется тем, что количество возможных разнообразных вариантов отношений главной и побочной тем фактически приближается к бесконечности[1], а выделение типичных случаев ставит проблему критериев типичности.

Но один из путей, едва ли не наиболее простой, все же доступен для обзорного описания. Это выделение наиболее характерных разновидностей каждой из тем. В них получают отражение и системы театральных амплуа (оперных, сценических), и карнавальные маски, и всякого рода персонажные наборы типов — психологические, социальные, художественно-эстетические,

нравственные, свойственные мировосприятию, философии, общему стилю культуры на том или ином этапе развития.

Так, тема главной партии тяготеет к семи-восьми достаточно широким, но вместе с тем и вполне определенным амплуа — к героическому, скерцозно-демоническому, угрожающе-роковому, торжественно-праздничному, динамично-игровому, философски-значительному, сурово-сдержанному и мужественно-взволнованному.

Побочная тема, зависящая от всего того, что слушатель уже воспринял в начальных разделах экспозиции, тем не менее также подчинена сложившимся канонам. Ее характерные виды — нежная, спокойная, пасторальная, песенно-танцевальная, страстная, созерцательная, мягко-скерцозная, изысканная и простодушно-наивная — служат зонами многих стилевых вариантов.

Однако при всем их множестве в каждой из тематических сфер есть и нечто более или менее общее. Так, степень персонифицированности у главной темы обычно более высока, побочная же тема значительно ближе лирическому способу видения, чаще ассоциируется с речью, настроением, нежели с их носителями.

Менее явным для анализа, но важным для восприятия оказывается чередование разных ракурсов экспонирования, соответствующих трем родам искусства, в той или иной мере доступным музыке.

Первым из них является экспонирование драматического начала. Как правило, он связан с разделом главной партии в целом. Однако, подчиняясь специфике экспозиции, драматическое действие здесь еще не выходит на композиционный уровень и заключено в синтаксических контрастах внутри главной

[1] «Показать все существующие виды контраста невозможно ввиду их огромного разнообразия», — пишет И. В, Способин [57, с, 198].

темы. Поэтому она остается экспозицией действующей силы, а не самого действия. Затем, в связующем разделе драматический ракурс обнажается, иногда — до степени, напоминающей о собственно сюжетной разработке.

Второй ракурс связан обычно с темой побочной партии. Это лирика эмоционального интонирования-пения или лирика созерцания. Если сравнивать побочную партию с оперными жанрами, то ближе всего она окажется к арии или ариозо. Действие заторможено. Восприятие подчиняется режиму эмоционально-созерцательного сопереживания. Резкое возвращение драматического ракурса происходит в моментах, получивших название сдвигов и переломов в зоне побочной партии. Они часто бывают связаны с вторжением элементов главной темы и реально обнаруживают скрытую двойственность побочной партии, о которой уже шла речь. Сдвиг в побочной партии, хотя и оформляется в единицах синтаксического уровня, все же расценивается уже как проявление первых движений драматической фабулы.

С заключительным разделом экспозиции связан третий ракурс. Это обзор содержания экспозиции, общий охват расстановки сил. Обобщение и резюмирование связываются с ощущением эпического оттенка. Это отнюдь не авторский монолог, не выступление его как рассказчика. Такая метаморфоза в сонатной экспозиции редка. Однако общий оттенок эпичности достигается большей обобщенностью и отстраненностью тона.

Разумеется, это лишь общая канва смены ракурсов. Конкретное решение либо полностью опирается на нее, либо ее меняет или даже отвергает.

Описанные ракурсы связаны с особыми типами опредмечивания. Первый — с моторно-пластической персонификацией, второй — преимущественно с переходом к представлениям о речи, о речевом интонировании (в пении или в хореографической интонации). Третий же — опирается на ассоциации с мышлением-созерцанием.

Таковы лишь некоторые, связанные с тематической организацией музыки, особенности экспозиционных разделов. В иных типах композиции они существенно трансформируются, но их основа — экспозиционный тип изложения — сохраняется. Дополнительные характеристики поэтому могут быть даны в связи с фактурой, наиболее прямо относящейся к типу изложения.

ПРОЯВЛЕНИЯ ПРИНЦИПА ЭКСПОЗИЦИОННОСТИ В ФАКТУРЕ

Фактура более или менее свободна в своем развитии и в большинстве случаев движется от сравнительно простых типов музыкальной ткани к сложным. Поэтому начальные экс-

позиционные фазы изложения материала в гораздо меньшей степени являются эталоном для последующего развития в фактурном отношении, нежели в отношении метрическом и ладо-
170
гармоническом. И все же экспозиционные функции, как показывает анализ, проявляются и в области фактуры.
Начнем этот анализ с жанрово-стилевой экспозиционной функции. Выявление стиля и жанра музыки — одна из самых устойчивых экспозиционных задач фактуры. Именно в этом отношении фактура в наибольшей мере является эталоном для после-экспозиционного развития в музыкальном произведении.
В творчестве венских классиков экспозиционные разделы в фактурном отношении сходны с развивающими, репризными и заключительными разделами. Так, фактура экспозиций в сонатах и симфониях Гайдна и Моцарта по существу не отличается от фактуры разработочных и репризных разделов, хотя некоторое усиление дробления и регистровых перекличек в средних частях и иногда уплотнение фактуры в репризах встречаются. Однако при сохранении типа фактуры от начала до конца произведения экспозиционные фазы все же несут особую жанрово-стилевую нагрузку. На протяжении нескольких тактов — от одного-двух тактов до периода — в большинстве случаев вполне выявляются стиль, склад произведения, его основные жанровые характеристики. И эта функция выполняется не потому, что экспозиционные фазы наделяются какими-то особыми закономерностями фактурного рисунка, а потому лишь, что ей способствует само положение начальных фаз в композиции.
В симфонии № 40 (соль минор) Моцарта на протяжении девятнадцати тактов главной партии первой части полностью вырисовывается состав оркестра: сначала струнные, затем духовые — деревянные и медные; сразу же определяется гомофонный склад и основной для первой части тревожно-трепетный характер движения в сопровождении. В сонате фа мажор, KV 533/494, одноголосное изложение темы в первых тактах настраивает сразу и на полифонический склад и на гомофонный. Эта двойственность оказывается характерной и для всего дальнейшего развития в первой части сонаты.
В музыке романтиков жанровая функция фактуры значительно усиливается. Это связано с тем, что наряду с развитием крупных инструментальных жанров и форм в послеклассическую эпоху начинают более интенсивно использоваться малые формы, опирающиеся на разнообразные жанры прикладной, песенно-танцевальной музыки. В процессы музыкального развития в крупных формах значительно активнее включаются жанровые элементы.
В целом разнообразные случаи жанрового развития группируются вокруг трех основных типов: 1) отсутствие значительных жанровых изменений в произведении; 2) движение от жанрово-определенной, конкретной, характеристической сферы к нейтрализации жанровых связей, к синтезированию разнообразных жанровых средств; 3) развитие, идущее от обобщенного жанрового характера к конкретному отображению того или
171
иного первичного жанра, часто с последующим репризным возвращением к обобщенности.
Первый тип жанрового развития весьма характерен для крупных инструментальных форм в произведениях композиторов-классиков.
В классических сонатах, квартетах, симфониях процессы музыкального развития (особенно в сонатной форме) базируются преимущественно на контрастах обобщенно-жанрового типа. Внутренний контраст в темах главных партий или контраст между главной и побочной темами воспринимаются в значительной мере как контраст жанровый, но при этом в большинстве случаев невозможно однозначно определить конкретные жанры — прототипы. Как правило, каждое из вступающих в конфликтное взаимодействие тематических построений представляет собой сложный сплав родственных жанровых элементов и обобщает целый ряд близких жанровых приемов и оттенков, подчиняя их в то же время специфическим инструментальным закономерностям самой сонаты (квартета, симфонии), которые в жанровом отношении являются господствующими, преобладающими на протяжении всего музыкального произведения.
В гораздо большей мере проявляются жанровые свойства инструментальной фактуры во втором и третьем типах жанрового развития.

Второй тип — движение от музыкальной темы, достаточно определенной в жанровом отношении, является, в частности, основным в большинстве музыкальных произведений, написанных в вариационной форме. Стилевая оригинальность темы, ее жанровая характеристичность становятся в таких случаях исходным моментом развития, которое, с одной стороны, идет ко все большему усложнению фактуры, к выявлению все новых жанрово-стилистических оттенков, а с другой — к нарастающей с каждой вариацией нейтрализации жанровой характеристичности первоисточника, к общим формам фигурационного движения, к технике, все более и более разнообразно раскрывающей возможности инструмента, для которого предназначены вариации, к преобладанию авторского «я».

Эта логика движения, типичная для так называемых орнаментальных или фигурационных строгих вариаций, хорошо согласуется с одной из общих закономерностей формообразования — с требованием большей обобщенности в заключительных разделах произведения, выполняющих функции синтеза, итога развития.

Роль фактуры в экспонировании темы таких вариационных произведений заключается прежде всего в том, чтобы подчеркнуть жанровый и стилевой колорит первоисточника, показать его квазинезависимость от стиля автора, обратившегося к теме, и от жанровых инструментальных возможностей, использование которых в вариациях становится основой развертывания формы,

то своему существу концертной, виртуозной. Таким образом, фактура в изложении темы выполняет не только обычную жанрово-опознавательную функцию, но и функцию выявления особой «цитатной» интонации автора.

Авторская интонация, вообще говоря, может быть самой различной. Она отражает отношение к высказываемому — лирическое, субъективное, как к чему-то очень личному и сокровенному, ироническое, спокойное, эпическое и т. п., а иногда, как в случаях с цитированием темы для вариаций, — отношение «якобы-непричастности» к высказываемому или «пока-непричастности».

В литературоведении и языкознании для обозначения того или иного тона высказывания широко применяется термин «модальность» (наклонение), фиксирующий как раз отношение к высказываемому как к реальному или подразумеваемому, желаемому или неинтересному и т. д. В речи модальность выражается как интонационными средствами (например, интонация уверенности или неуверенности), так и лексическими и синтаксическими.

В данном исследовании термин *«модальность»* вводится для обозначения образной тональности музыкального высказывания, и в частности такой, в которой слышится авторская интонация, чувствуется особое авторское отношение к тематическому материалу.

Экспозиционные разделы музыкальных произведений обладают с этой точки зрения иногда ярко выраженной экспозиционной модальностью, которую слушатель ощущает как оттенок демонстрирования, предварительного показа тематического материала, как завязку действия, о которой автор предварительно рассказывает слушателям. Именно такого рода модальность свойственна и экспонированию тем в вариационных произведениях. Фактура темы — одно из сильнейших средств, выявляющих особое «цитатное» наклонение экспозиции, модальность с авторским подтекстом: «Внимание! Вот звучит цитата. Это пока еще не мои собственные мысли, это объект, речь о котором пойдет дальше».

Каким же образом фактура в теме вариаций способствует обнаружению модальности «цитаты» для слушателей?

Рассмотрим конкретный музыкальный пример — тему вариаций из второй части Первой сонаты И. Брамса.

173

Это подлинная мелодия старинной немецкой любовной песни. Подчеркивая ее народное происхождение, композитор дает в нотной записи ремарки «запевала», «все» (хор), указывает источник заимствования и под нотной строчкой приводит текст первого куплета.

Слушатель, впервые слушающий сонату, вправе, однако, не знать всех этих указаний, хотя исполнителя они, безусловно, инспирируют, требуя от него особого характера произнесения музыкального текста. Если при исполнении самостоятельных вариационных произведений слушатель может узнать о жанре их уже из объявления ведущего концерт, то здесь эти предвосхищающие апперцепционные данные почти исключены.

Тем более существенна прорисовка модальности мелодии как народной темы, подлежащей вариационному развитию.

Выявлению такой модальности здесь, конечно, способствует не только фактура, но и мелодические, и ладогармонические особенности темы, исполнительская трактовка, которой требует автор. Но на фактуру падает едва ли не самая большая нагрузка. Смена одноголосного запева (тенор) в первой части фактурной ячейки хоровым одноплановым четырехголосием в каденции, дифференцированное артикулирование — выговаривание каждого звука (фортепианное портаменто) не оставляют сомнения в том, что исполняемая тема — это тема песенная. Но тем самым сразу же выявляется и особая модальность темы: это тезис-цитата, в противном случае не было бы такого заметного несоответствия фактуры характеру фортепианной техники, тембру инструмента, типу изложения, часто встречающемуся в медленных частях сонатного цикла.

Здесь следует заметить, что скупой и вместе с тем жанрово-определенный изобразительный характер фактуры в темах вариаций не только придает «цитатный» оттенок теме, но и служит важным экспозиционным целям. Несоответствие фактуры темы природе концертного инструмента и виртуозным возможностям исполнителя-солиста является по существу скрытым конфликтом, завязкой развития в вариационных циклах.

Таким образом, простой тип изложения в темах вариаций — это не только исходный пункт вариационного развития, не только «отступление» ради последующего «наступления», но и создание конфликтного начала, никак не обнаруживаемого в нотном тексте самом по себе, но остро ощущаемого в конкретной ситуации реального концертного исполнения.

Разумеется, эта важная дополнительная задача фактуры в экспозиции вариационной темы может реализоваться не только в произведениях для концертного инструмента-соло.

В теме «Болеро» М. Равеля фактура также создает ощущение скрытого диссонанса, рождающего заинтересованное ожидание дальнейшего развития. Диссонанс этот — между скупостью инструментального наряда мелодии и колористической щедростью аккомпанемента ударных инструментов. Соотноше-

174

ние мелодии и сопровождения сразу очерчивает огромный диапазон оркестровых средств, но диапазон пока незаполненный.

Итак, жанрово-опознавательная и стилистическая функция фактуры в экспозиционных разделах вариационной формы теснейшим образом связана с функцией выявления модальности «цитирования» и с функцией конфликтного импульса.

В вариациях на тему обобщенного характера гораздо более ярко реализуется третий тип жанрового развития — нарастание жанровой конкретности, жанровых контрастов. И характерная тема, и обобщенная тема могут быть положены в основу как строгих орнаментальных вариаций с нейтрализацией жанровой специфичности, так и в основу характерных вариаций, где господствует принцип усиления контрастности. Однако потенциально обобщенная тема более тяготеет к последним.

Скупая фактура в изложении подобного рода темы выполняет функции исходного уровня для нарастания специфической характеристичности, служит импульсом для развития, а также выявляет экспозиционную модальность темы.

Движение от более обобщенного жанрового колорита к более определенному и конкретному характерно для многих сложных трехчастных композиций с трио в середине. Как правило, средний раздел сложной трехчастной формы представляет собой значительно ярче в жанровом отношении очерченный этап развития композиции. Технически (но не только технически) это связано в формах старинного типа с различием инструментального оркестрового состава: в крайних частях — тутти и в середине — солирующее трио. Естественно, что ансамблю с большим количеством исполнителей проще создавать характер массового, обобщенного изложения, а солистам — характер индивидуализированного. Не случайны поэтому в серединах (трио) моменты жанровой изобразительности, «волыночные», «мюзетные» типы фактуры.

В трехчастных композициях романтиков такой тип жанрового развития получает дополнительный мощный стимул в характерной образно-эмоциональной логике движения двух видов: от обобщенно-лирического, экспрессивного в первой части к картинно-пейзажному, жанрово-изобразительному в средней части; или — от более объективных, повествовательно-эпических образов в первой части к эмоционально-непосредственному в средней. Репризное возвращение начального материала в большинстве случаев (даже при внешне статических репризах) оказывается переосмысленным в образном отношении.

Многочисленны примеры такого рода в фортепианной музыке Э. Грига: лирические пьесы ор. 12 (№ 3), ор. 54 (№ 33), ор. 57 (№ 37), ор. 57 (№ 39), ор. 57 (№41), ор. (№ 48), ор. 71 (№ 60) и другие.

В творчестве Шопена, Шумана, в произведениях русских композиторов-классиков также много аналогичных примеров.

При всем многообразии жанровых контрастов, возникающих в этих случаях (а также и в более сложных — например, в четырехчастной безрепризной структуре соль-минорного ноктюрна ор. 15 № 3 Ф. Шопена), образно-характеристические, жанровые функции фактуры выдвигаются на первый план. Жанрово-опознавательная функция фактуры оказывается исключительно важной не только для самых первых экспозиционных фаз произведения, но и для моментов контрастных переходов от одной части к другой, для создания меняющейся образной настройки.

Возникает вопрос: может ли в условиях постоянно и резко меняющегося характера музыки выполняться одна из основных экспозиционных функций фактуры — *функция основы для последующего развития*.

В самой общей форме на этот вопрос можно ответить утвердительно. Во-первых, эта экспозиционная функция выполняется для построений, внутренне однородных по фактуре. В них начальные экспозиционные фазы, первые фактурные ячейки являются для восприятия меркой, по которой оцениваются дальнейшие варианты фактуры, а фактурное развитие строится по принципу подобия. Во-вторых, экспозиционная функция эталона может частично и особенным образом реализоваться и в моменты контрастных сопоставлений. Но здесь закрепившаяся в музыкальном восприятии фактура предшествующего этапа развития является уже не меркой подобия, а своеобразным «негативным» эталоном. Роль такого негативного эталона заключается прежде всего в том, что резко изменившаяся фактура нового раздела оценивается слухом не сама по себе, а по контрасту с предшествующим. Кроме того, сложившаяся в восприятии картина фактуры дает некоторые возможности предугадывания еще не наступившего контрастного материала, поскольку в высокохудожественных

музыкальных произведениях контрасты исключительно логичны и контрастирующие разделы согласованы между собой в соответствии с особыми законами контрастирования.
Одной из наиболее существенных причин, позволяющих хотя бы смутно предугадывать, каким будет новый контрастный раздел музыкального произведения, является широко развитая в музыке, в музыкальном языке диалектическая система оппозиций. Мажору противопоставлен минор, двухдольности (в широком смысле) — трехдольность и другие «нечетные» метры; гомофонному складу — полифонический, устойчивости — неустойчивость, доминанте — субдоминанта и т. д.
Опираясь на эту общую диалектическую парность, восприятие слушателя, обладающего достаточным музыкальным опытом, может ожидать с большей или меньшей степенью уверенности наступление определенного контрастного типа фактуры, отражающего в целом контраст жанров и образов. Здесь действует механизм ассоциаций по контрасту, тогда как функция эталона внутри построений опирается на механизм ассоциаций
176
по сходству. При этом, разумеется, степень определенности ожиданий зависит не только от опыта слушателя, но и от различий механизмов ассоциации по сходству и по контрасту. Ожидание» основанное на сходстве, более определенно и однозначно. Оно соответствует принципу «сильных» связей, о котором говорит В. В. Медушевский в диссертации, посвященной проблемам, музыкального восприятия. Ожидание, основанное на ассоциациях по контрасту, более расплывчато, многозначно и соответствует принципу «слабых» связей.
Некоторая неопределенность ожиданий «по контрасту» объясняется и тем, что при общем принципе диалектических, парных противопоставлений в конкретной музыкальной ткани возможны и различные «промежуточные» случаи, например — мажор, насыщенный минорными оттенками, мажоро-минорные системы или гомофонный тип изложения с полифоническими элементами; и тем, что противопоставления или их отсутствие в разных сферах (гармонической, фактурной, динамической и др.) могут давать разные сочетания и количество возможных сочетаний довольно велико, — например, смена лада без смены метра, смена метра без смены типа фактуры и лада и т. п.; неопределенность ожиданий по контрасту связана и с тем, что контрастирующие разделы в общем обладают меньшей силой образного единства, нежели разделы сходные, «вытекающие» друг из друга.
И тем не менее есть основания говорить о функции «негативного эталона», которую выполняет фактура на гранях при сопоставлениях разделов, значительно отличающихся друг от друга по своему жанровому, образному характеру.
Другой причиной (после диалектической парности), обеспечивающей выполнение этой функции, является то, что в музыкальной практике отобранные типы контраста закрепляются традицией, становятся достоянием общественного музыкального сознания, отпечатываются в опыте композиторов, исполнителей, слушателей, фиксируются в музыкальной теории.
В общем виде контрасты, схематически обозначаемые последовательностью символов А и Б, подчиняются логике известного изречения «сказав А, скажи и Б», в котором подчеркивается зависимость нового от старого, последующего от предшествующего.
В сфере фактуры можно указать на некоторые достаточно часто встречающиеся типы противопоставления А и Б. Это контраст сольного и ансамблевого изложения, распространенный в инструментальной и оперной музыке, контраст гомофонного и полифонического (например, в старинной французской увертюре), контраст аккордового и фигурационного, контраст, образующийся при изложении мелодии в верхних голосах и в нижних (традиция трио в маршах), песенного, вокально-кантиленного и моторного, танцевального.
Благодаря зафиксированности множества сложившихся
177
типов фактурного противопоставления экспозиционная функция фактурного эталона реализуется, таким образом, не только при развертывании однородных по изложению разделов, но и в произведениях, основанных на значительных жанровых контрастах.
Следовательно, принцип «скользящей» экспозиции, о котором автору уже приходилось раньше писать в связи с экспозиционными функциями метра [36, с. 234 — 236], в фактурном развитии проявляется в двух планах: каждый этап изложения является эталоном для каждого

последующего либо как подготавливающий сходное, подобное изложение, либо как формирующий ожидание контраста того или иного типа.

Естественно, что наиболее типичен случай, когда функция контрастного эталона реализуется на гранях формы. Здесь средства, создающие ощущение завершенности целого раздела произведения, каденционные обороты одновременно переключают механизмы ожидания с «режима подобия» на «режим контраста». Но нередки и случаи, когда ожидание контрастной фактуры возникает и внутри построений в начальных экспозиционных фазах. Таковы, например, контрастные фактурные противопоставления во многих внутренне конфликтных темах главных партий в сонатной форме. Логика контрастного чередования здесь настолько типизирована, что подготовленный слушатель может предслышать наступление контрастного элемента, заранее зная, что после фанфарного, например, унисонного оборота в теме должно быть аккордовое изложение с плавным голосоведением, с секундовыми задержаниями и т. п.

В целом же хотя экспозиционная функция эталона для развития реализуется в фактуре произведения с гораздо большими трудностями, нежели в тонально-гармоническом развитии и в сфере метра, все же она существенна. Анализ показывает, что масштабы экспозиционной фазы — это в большинстве случаев масштабы фактурной ячейки, то есть масштабы, сопоставимые с обычными масштабами тематических единиц — мотива, фразы, предложения, периода.

В заключение рассмотрим некоторые особенности фактурного экспонирования в связи с *тематической функцией фактуры*, с ее тематическими возможностями.

Для того чтобы приблизительно оценить роль фактуры в создании темы как построения исключительно индивидуализированного, обладающего яркими образными свойствами, достаточно представить себе звучание некоторых музыкальных тем (например, темы главной партии из «Неоконченной» симфонии Шуберта, темы медленной части из Восьмой сонаты Бетховена, из Второй сонаты Бетховена, главной темы из Второго концерта для фортепиано Рахманинова). Слуховой анализ таких тем показывает, что вполне определенное общее образное впечатление дают уже первые такты и что это впечатление представляет собой в большой степени результат воздействия фактуры. Этот опыт отнюдь не безупречен, ибо, представляя себе

только первые такты темы, слушатель, хорошо знающий тему и произведение в целом, переносит на первые такты свои комплексные воспоминания о целом. И тем не менее вывод о большой тематической роли начальных фактурных моментов темы не является преувеличением. К такому же выводу подводит и логический анализ тематических возможностей разных сторон музыкального целого.

Логический анализ тематических возможностей фактуры можно начать с вопроса, как целесообразнее всего распорядиться минимумом звуков разной высоты, чтобы обеспечить тематические качества этому сочетанию: богатство внутренних связей, их воспринимаемость, яркость, запоминаемость.

Наиболее простое и выгодное решение — дать эти звуки в определенной последовательности во времени. Тогда к собственно звуковысотным различиям тонов подключаются дополнительные средства индивидуализации: рисунок движения, ритм, ладовые зависимости, возможность создания иерархического синтаксиса. Поэтому именно мелодия, а не гармония в узком смысле, в первую очередь претендует на тематические функции. Но мелодия не является узурпатором этих функций и немалая их часть может выполняться фактурой в целом.

Сравним здесь два типа фактуры — аккордовую и более сложную, с различными фигурационными возможностями. Очевидно, что аккордовая фактура изложения в меньшей степени способна выполнять роль носителя тематической функции. Сам аккорд такими возможностями почти не обладает, так как дифференцированное восприятие того же минимума звуков разной высоты, объединенных в созвучие (в частности — в созвучие аккордового типа), весьма затруднено даже для весьма квалифицированного слушателя.

В созвучии отсутствует важный дополнительный фактор — распределение разных звуков во времени, необходимый для установления между ними богатых функциональных отношений. В фактуре же сложного типа эти возможности есть и даже в большей мере, чем в одноголосной мелодии, так как кроме ритмической последовательности высот в

мелодической линии тут параллельно возникает их распределение в нескольких компонентах фактуры и сочетание последних друг с другом. То же относится и к ритмическим рисункам различных слоев фактуры. Если к этому добавить еще и возможность давать различные соотношения по громкости, регистру и тембру, то станет ясно, что ресурсы характеристичности у фактуры даже шире, чем у одноголосной мелодической линии. Именно поэтому для создания общего, но достаточно индивидуализированного образного впечатления у слушателя фактура многоголосия требует значительно меньше времени, чем одноголосная мелодическая тема. Но если это так, то почему же именно мелодию мы считаем основой тематизма?

Тому есть несколько весьма важных причин.

179

Одна из них заключается в том, что мелодия, являясь в сложной фактуре компонентом-рельефом, привлекает к себе слуховое внимание в гораздо большей степени, чем фоновые компоненты. В результате, как уже говорилось, все образные эффекты, исходящие из фоновых компонентов, воспринимаются нами сквозь призму мелодии, как образные оттенки, принадлежащие самой мелодии. При этом собственно мелодические средства, попадая в зону усиленного слухового внимания, наделяются и большим удельным весом с точки зрения образной.

Другая причина, обеспечивающая мелодии тематическое господство, коренится в особенностях тематического развития, сложившихся в классической музыке. Как известно, в процессе развития именно мелодические компоненты того сложного фактурного целого, которое мы называем темой в экспозиционных разделах, чаще всего выполняют функцию представителя всей темы. В ходе развития фактура сопровождения, характерная для темы, может быть полностью изменена или даже исключена, и только мелодический голос позволяет слуху улавливать движение темы, ее судьбы, столкновения с другими темами. Гораздо реже принципу «часть вместо целого» подчиняются фоновые фактурные компоненты темы.

Есть и психофизиологическая предпосылка выдвижения мелодических компонентов на первый план. Мелодический голос благодаря вокальным механизмам соинтонирования музыки воспринимается как нечто наиболее близкое самому слушателю, его собственным интонационным навыкам и возможностям. Мелодия воспринимается как носитель «субъективного» человеческого начала, тогда как фоновые пласты фактуры в большей мере связываются с образами внешнего окружения, с фоном, атмосферой, средой.

И все же благодаря огромным потенциальным тематическим возможностям фактура в процессе исторической эволюции музыкального языка все больше и больше начинала выполнять тематические функции. Это связано с общей тенденцией возрастания фактурной колористичности, многоплановости, с усилением жанрово-изобразительных моментов. Поэтому, уступая мелодии в эмоционально-смысловых возможностях, мелодически не централизованная фактура стала приобретать большую роль в отношении характеристическом.

Чтобы полнее оценить тематические возможности фактуры, следует рассмотреть еще одну ее способность — способность придавать теме характер импульса. Речь идет о «тезисных», «конспективных» свойствах темы, которые, будучи намечены в самой теме в виде плана или зародыша последующего развития, развертываются на более высоких масштабных уровнях. При этом гармонический план, ладовые особенности темы могут даже служить прототипом тонального плана, как, например, в прелюдии Ф. Шопена ор. 45 до-диез минор.

Фактурные особенности темы также в ряде случаев могут

180

оказаться тезисными для фактурного плана дальнейшего. В какой-то мере это выявляется уже в фактурном контрасте внутренне конфликтных тем главных партий. Образующий его более мягкий «лирический» элемент очень часто оказывается развитым в сфере побочной партии. Однако здесь еще трудно говорить о собственно фактурном предвосхищении, ибо внутритематический контраст создается не только фактурными средствами. Поэтому для анализа лучше взять такие стороны, которые в наибольшей мере относятся именно к фактуре, например регистровые особенности темы и их связь с регистровым планом произведения.

Регистровые особенности изложения, так же как, например, динамические, относятся к наименее специфичным среди всего комплекса музыкальных средств. Они, как известно, обладают лишь самыми элементарными предпосылками выразительности.

Но даже здесь экспозиционность может проявляться не только в своих простых функциях (как функция исходного пункта для дальнейшего движения), но и в достаточно сложных. В частности, в регистровых особенностях экспозиционного этапа формы может быть сформирована и утверждена «фактурно-регистровая» идея произведения, которая, подобно тематическим образованиям, в известной степени отражается на последующем развитии. Будучи лишь сопутствующими элементами темы, эти особенности могут вступать с фактурно-регистровым планом всего произведения в отношения типа «зародыш — развившийся организм» или «конспект — развернутое целое», то есть в отношения, более свойственные связям тематического материала экспозиции с тематическим развитием во всем произведении. Разумеется, такая возможность реализуется в регистровом плане сравнительно редко, но все же она существенна. Известно, например, что общие регистровые особенности полифонической темы часто влияют на порядок вступления голосов: нисходящие темы предрасполагают к нисходящему порядку в экспозиции фуги, восходящие — к восходящему. Воздействие регистровых особенностей темы на дальнейшее развитие проявляется и в гомофонном складе. Это можно показать на примере второй части из бетховенской «Аппассионаты». Но прежде целесообразно остановиться на некоторых общих предпосылках регистрового развития.

Общая система регистров, характерная для музыки в целом, состоит из трех регистров: низкого, среднего и высокого, границы между которыми подвижны и размыты.

Система эта централизована. Основой централизации является «привязка» всей звуковысотной шкалы музыки к диапазону человеческого голоса в пении и в речи.

Централизация выражается прежде всего в том, что наиболее часто используются именно звуки среднего регистра, и в том, что они оцениваются как не высокие и не низкие.

Но есть и качественный аспект централизации — наиболее важный. В среднем регистре фактурные компоненты, мелодические образования воспринимаются как наиболее интонационно значимые, человеческие, эмоциональные, теплые, напевные. Крайние же регистры в большей степени используются для целей колористических, фоновых, изобразительных. Именно здесь композитор берет средства для претворения колокольности, громыхания, свиста, для создания относительно отвлеченных в интонационном смысле рисунков, и даже для отображения тишины.

Централизация системы регистров в музыке выражается и в том, что крайние регистры как бы тяготеют к среднему: начало и завершение развития обычно связаны со стремлением к среднему регистру, отклонения от этой нормы дают особый эффект, свидетельствуют об особой задаче.

На основе музыкальной практики звуковысотный диапазон членится не только на описанные три регистровые области, но и на более мелкие участки — часто перекрывающие друг друга. Мы часто говорим о виолончельном или альтовом регистре, о флейтовом регистре, о звуковысотной сфере баса и т. д., ассоциируя эти регистры с характерными особенностями того или иного музыкального инструмента в целом.

Но регистры обладают и своими внутренними, естественными особенностями, и художественными возможностями, которые опираются на простейшие и более сложные акустические, физиологические и психологические закономерности. Эти возможности целесообразно дать для краткости в виде простого перечня.

Низкий регистр. Массивность; требование разреженности фактуры; преобладание широких ходов; способность подчинять себе вышележащие комплексы, звуки, оказывать на них маскирующее действие; преобладающие ассоциации связаны со сферой таких обобщенных понятий, свойств, качеств, как: грозное, сумрачное, гигантское, траурное, сильное, таинственное, величественное, философское и т. п.

Средний регистр. Плотный, сочный. Движение более изящно и тонко, нежели в нижнем регистре. Преобладание средних по величине интервалов — кварт, терций, секунд. Преобладание поступенности в мелодическом движении. Строгая ладовая и интонационная

логика, яркость мелодических тяготений. Способность имитировать речь, речевую и вокальную фразировку. Регистр наиболее «интонационный», то есть связанный с представлениями об эмоциональной, логической, смысловой интонации речи и пения.

Высокий регистр. Гораздо более заметна интонационная и ладогармоническая свобода. Более интенсивное использование хроматизмов, украшений, резких диссонансов, возможность полигармонических, полиладовых наслоений. Близость гармонии к тембру, акцентирование ее фонических свойств. Красочность, колористичность.

182

Связь между регистрами обеспечивается двумя свойствами регистровой системы — непрерывностью перехода от одного регистра к другому и октавным подобием излагаемых в разных регистрах тематических и гармонических образований.

Формообразующие возможности и принципы «регистровой композиции» — простейшие. Это, в первую очередь, принцип кульминационной волны, иногда с подчинением общей закономерности золотого сечения. Это — принцип постепенного изменения регистра с последующим регистровым скачком (или — наоборот). Это, наконец, принцип регистровых перекличек, часто используемый как в построении сложных типов фактуры, так и в фактурном развитии. «Регистровая композиция» подчиняется и общим законам репризности.

Опираясь на это описание общих закономерностей регистровой системы и принципов развития, рассмотрим, как регистровые особенности темы в медленной части «Аппассионаты» связаны с построением всего вариационного цикла в этой части.

Тема — обобщенного типа, в аккордовом складе, хорошо выявляющем функционально-смысловые оттенки гармонического движения:

22

Сосредоточенность, углубленность, мудрая простота и вместе с тем значительность — все эти образные оттенки темы в немалой степени порождаются в восприятии благодаря монолитности, моноритмичности фактуры, низкому регистру, сдержан-
183
ности мелодического движения — качествам, особенно ярко ощущаемым по контрасту со звучанием первой части сонаты.
Характер темы, ее фактурное оформление полностью соответствуют природе регистра: простота гармоний, медленное движение четвертей, широкие ходы басового голоса.
Обобщенность темы проявляется в многозначности жанровых ассоциаций, в соединении различных оттенков — хоральности (аккордовое изложение), органности (густое звучание низкого регистра), размеренной речитации (отсутствие распевности в верхнем голосе и оптимальный для речи объем фраз — по семь ритмических единиц), сообщающей теме оттенок логики размышления.
Но фактура выполняет здесь не только образно-характеристическую функцию. Огромна ее формообразующая роль. Фактурные особенности темы, фактурное развитие внутри темы не только организуют все средства выразительности в соответствии с образной задачей, но вместе с тем являются своего рода зародышем, тезисом для дальнейшего фактурного развития. в этой части сонаты.
Две фактурно-регистровые особенности темы имеют прямое отношение к экспозиционной тезисной функции темы: 1) изложение в низком регистре; 2) монолитность фактуры, отсутствие четкой дифференциации фактурных компонентов, особенно в начальных тактах. С каждой из них связаны и черты фактурного развития внутри темы, также имеющие тезисное значение для дальнейшего.
Изложение темы в низком регистре не вполне обычно для темы вариаций. Выполняя роль исходного момента развития, тема вариаций, как правило, излагается так, чтобы обеспечить простор для дальнейшего развития в разных направлениях: тема не очень медленна, но и не очень подвижна в ритмическом отношении, чтобы ритмическое развитие могло идти не только в сторону ускорения, нарастания ритмического движения, но и иногда в сторону контрастных сопоставлений замедленного и ускоренного; она весьма часто исполняется с умеренным использованием характеристичных артикуляционных штрихов, в умеренной динамике, в среднем регистре — тогда вариационное развитие может включать не только нарастание какого-либо качества, но и возможность сочетания полярно противоположных путей движения и их контрасты.
Уже само по себе начало не со среднего, а с нижнего регистра как бы предопределяет дальнейшее фактурное развитие в вариациях второй части сонаты. Оно может идти только в одном направлении — вверх. Эта предопределенность усиливается и тем, что в первой части сонаты, в конце ее были «обрисованы» все регистры: и низкий, и средний, и высокий. Появление темы в низком регистре аналогично принципу скачка. Регистровый скачок вниз требует плавного движения вверх.
Однако, если бы дело заключалось только в этом, правиль-
184
нее было бы говорить не о «тематическом», «тезисном» значении фактурно-регистровых особенностей, а лишь об их эталонной функции исходного уровня. В данном же случае не только положение в системе регистров, но и регистровое развитие внутри темы таковы, что тема в данном отношении приобретает функцию тезиса — фактурно-регистровой идеи для дальнейшего
развертывания.
В первом периоде темы дано регистровое сопоставление предложений: второе предложение по мелодическому уровню поднимается на кварту (точнее, терцию) вверх. Это небольшое регистровое смещение и есть прототип дальнейшего фактурно-регистрового высветления. Бетховен, как это видно из всего дальнейшего развития, наделяет его тезисной функцией.
Так, уже во второй части темы регистровое смещение становится более заметным для слуха, поскольку из сопоставления предложений превращается в сопоставления мотивов. При этом интервал смещения последовательно увеличивается и доводится до октавы и сопоставления приобретают характер диалога. Этому способствует переход с уровня предложений на

уровень мотивов. Связь предложений, носящая характер сопоставления, заменяется во второй части темы внутренней смысловой связью элементов фраз. Внешнее сопоставление превращается в музыкально-смысловую интонацию. Так прием выдвигается для восприятия на уровень тематической значимости.

Вместе с тем последовательное расширение интервала регистрового смещения создает своеобразную инерцию движения вверх: по нескольким звуковысотным точкам восприятие намечает восходящую линию и продолжает ее в будущее.

Вторая фактурно-регистровая особенность темы — ее монолитность, отсутствие заметной дифференциации функций мелодии, баса и сопровождения в самом начале темы — также сама по себе предуказывает общую возможность фактурного развития в направлении все более и более четкого расслоения компонентов фактуры в регистровой шкале. И здесь особенности развития темы создают четкое направленное ожидание такого расслоения.

Эта тенденция заложена уже в первом предложении, где слитно звучащие аккорды сменяются заключительным тактом, в котором басовый голос вдруг становится самостоятельным. Во второй части, как уже говорилось, появляется элемент диалогичности, что также намечает тенденцию регистрового расслоения фактуры.

Движение от монолитных аккордов к регистровому расслоению реализуется в вариационном цикле в виде постепенного усиления контраста регистрово разграниченных компонентов фактуры.

Так, в первой вариации ритмический сдвиг басового голоса — это отнюдь еще не контраст, но уже усиление самостоятельности фактурных компонентов. Во второй вариации усили-

вается характеристическое образное противопоставление верхнего фигурационного слоя и нижней линии баса.

В третьей вариации противопоставление приобретает особенно заметную роль: оно становится даже основой развития — при повторении первой части и второй части используется принцип двойного контрапункта октавы. Конец третьей вариации — это вершина регистрового развития и одновременно быстрое заполнение всего пройденного пути гаммообразным нисходящим движением.

Контрастное противопоставление регистров выражено максимально в последней вариации. Она интересна как пример совмещения нескольких композиционных функций: репризной, заключительной, связующей, обобщающей и вместе с тем кульминационной — в отношении приема диалогического противопоставления регистрово разделенных мотивов. Являясь репризной по своему регистровому положению, четвертая вариация вместе с тем как бы обобщает пройденный путь фактурно-регистрового развития. Каждое предложение первого периода в сокращенном конспективном виде отражает этот путь: движение от нижнего регистра к верхнему (намечены крайние точки) и гаммообразное возвращение вниз. Последнее, безусловно, связывается на слух с только что прозвучавшим гаммообразным пассажем-связкой, соединяющим две последние вариации. Однако полного соответствия нет. И регистровые контрасты в репризе охватывают небольшой диапазон (октавное — двухоктавное смещение), и ритмические длительности укладываются в две «октавы» — четверти и шестнадцатые. Ясно, что здесь действует требование соответствия контрастов масштабам построения: большое отражается в малом.

Регистровое развитие в вариациях удивительным образом согласуется с ритмическим. Всякий раз, начиная от первой вариации, октавный сдвиг регистра совпадает с удвоением ритмической частоты: в первой вариации движение восьмыми соответствует регистровому уровню *ля-бемоль* малой октавы — *ре-бемоль* первой октавы (первый период); во второй вариации смещение уровня мелодии на октаву вверх — движению шестнадцатыми; в третьей (кульминационной) максимальное ритмическое учащение, достигающее тридцатьвторых, совпадает опять с октавным смещением начального момента вариации.

В целом регистровый план может быть отображен в виде следующей нотной схемы:

На ней нотные значки, соединенные вертикальными линиями, обозначают звуковысотный диапазон — амбитус в каждых четырех тактах (учитываются и повторения). В репризной вариации они соответствуют двутактам, так как регистровые сопоставления здесь учащаются.

Из этой схемы хорошо видно, как регистровая «идея», заложенная в теме, последовательно реализуется в вариационном цикле, как резкий регистровый спад, выполняющий функцию обобщения и вместе — предкодового контраста, приводит к последнему этапу — заключительному «конспективному» отображению всего развития.

Совершенство фактурного развития в этой части «Аппассионаты», выверенность его слухом до мельчайших деталей поражает, производит впечатление неповторимого, индивидуального и одновременно — единственно возможного плана. На протяжении всего развития, на всех заметных гранях фактурные повороты не только кажутся исключительно логичными, но и производят непосредственный художественно-эмоциональный эффект.

Легкий намек на дифференциацию функций в многоголосном целом оказалось возможным превратить в конструктивную идею. Регистровое смещение на кварту в начале темы приобрело тезисное значение, ибо было поставлено в выгодные для этого условия. В частности, большую роль сыграло здесь отсутствие других скачков в мелодическом верхнем голосе. В результате кварта оказалась единственным ярким ходом и стала основой регистрового развития.

Рассмотренный регистровый план, выросший из особенностей фактуры темы, не есть только техническая реализация фактурной идеи. Он отражает и общий образный замысел этой части: сопоставление и противопоставление сосредоточенного, приглушенного — с одной стороны, и звонкого, светлого, динамичного — с другой. Этот пример показывает, что фактура в экспозиционных фазах изложения может выполнять и тезисную тематическую функцию, которую обычно выполняет тема в целом.

В общем, если сравнивать экспозиционные функции фактуры, особенности проявления принципа экспозиционности в сфере фактуры с их проявлениями в ладогармонической сфере, можно отметить ряд общих моментов.

Прежде всего, как показывает выполненное исследование, в
187
обеих сферах в той или иной мере действует такая общая экспозиционная закономерность, как закономерность психологической установки, проявляющаяся как в начальных экспозиционных фазах, так и в явлении постоянной перестройки — «бегущей», «скользящей» экспозиции. Общей закономерностью является множественность масштабных уровней, каждый из которых обладает своими специфическими чертами, и целый ряд других общих черт.

Фактурная сторона музыкального целого в отношении масштабной иерархичности дифференцируется так же, как тематический материал. Единицы фактуры — фактурные ячейки по своим масштабам совпадают с мелодико-тематическими единицами — мотивами, фразами, предложениями, периодами. Чередование фактурных единиц, их последовательность в малых масштабах подчиняется в большей мере закону подобия, тогда как в масштабах третьего временного уровня — закону контраста.

Наиболее важными фактурными экспозиционными функциями являются образно-характеристическая и жанрово-стилистическая. В меньшей мере проявляются эталонная и тематическая (тезисная) функции, то есть функции, связанные с формообразованием в рамках третьего масштабного уровня. Эталонная функция опирается на принципы сходства и контраста, позволяющие по особенностям фактуры данного музыкального построения предугадывать дальнейшее фактурное развитие как внутри построений, так и при переходе от одной части к другой. Тезисная функция реализуется лишь в особых условиях, но может проявлять себя даже в такой малоспецифичной сфере, как регистровый план произведения. Одной из весьма специфических экспозиционных функций, в реализации которых может принимать участие фактура, является также обнаружение модальности как авторской интонации, с которой экспонируется музыкальный материал.

* * *

Исследование экспозиционности в сфере ладогармонической и тематической организации произведения, а также в его фактуре показывает, что экспозиционная функция представляет собой объединение и обобщение ряда более простых композиционных функций начальных этапов формы, подобно тому как тоническая функция первой ступени лада (как и другие ладовые функции) есть объединение нескольких функций (завершение, централизация, центр «тяготений» и др.).

К этим простым функциям относятся следующие: 1) указание на тот комплекс музыкально-выразительных средств, которые составляют стилистический и жанровый «словарь» произведения и которые известны слушателю из его предшествующего музыкального опыта; 2) формирование некоторых новых инди-
188
видуальных, в частности тематических элементов, составляющих собственный «словарь» пьесы; 3) создание направленного ожидания (предвосхищающего в известной мере дальнейшее развитие музыкального материала в произведении, его структуру в целом), установление исходной меры, эталона, тезиса для последующего развития; 4) установление определенной временной канвы, позволяющей сравнивать ожидаемые моменты музыкального развития с реально осуществляющимися.

Другим общим выводом может быть вывод о том, что экспозиционный принцип проявляется в разных сферах и сторонах музыкального целого и на разных масштабных уровнях музыкальной формы. Так, в ладогармонической сфере преобладает функция настройки, в сфере фактуры — образно-характеристическая и жанрово-стилистическая функция. Тема как комплексное образование объединяет разные экспозиционные функции в одно целое.

Проявления принципа экспозиционности не ограничиваются начальными участками музыкального произведения. В процессе развития музыкального произведения каждый новый момент сравнивается не только с начальной экспозиционной фазой, но и с непосредственно предшествующими моментами, а также сам в свою очередь играет роль дополнительного эталона для дальнейшего. Таким образом, в дополнение к принципу начальной экспозиционности действует принцип «скользящей» экспозиции, связанный с задачей перестройки восприятия в процессе развития.

На начальные этапы формы, однако, приходится наибольшая информационная нагрузка. Здесь в специфической форме проявляется общая закономерность информационных процессов — первые элементы сообщения несут в себе большее число передаваемых сведений.
Так, экспозиция сонатного аллегро постепенно расходует запас нового, однако все реже и реже возникающие новые элементы становятся зато все более весомыми. В рамках главной партии мы нередко сталкиваемся не только с формированием характера ведущей музыкальной темы, но и с внутритематическим контрастом. В побочной партии внутренние контрасты уже становятся менее выраженными, ибо здесь доминирует ощущение целого — всей экспозиции, в рамках которой главным для восприятия становится контраст между побочной и главной темами в целом.
Анализ соотношений экспозиций разных уровней и сторон показывает, каким многомерным должно быть восприятие музыки, отвечающее требованиям адекватности, соответствия композиционному замыслу. Таким же многомерным, «не упускающим из виду» разных уровней, должен быть и целостный анализ музыкального произведения.

Глава 4. ФУНКЦИИ СРЕДНИХ РАЗДЕЛОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Сравнивая средние разделы музыкальных пьес с начальными и заключительными, нетрудно прийти к выводу об их гораздо большем функциональном разнообразии. Если композиционные функции начальных разделов чаще всего оказываются вступительными и экспозиционными, а заключительные — репризными и завершающими, то назначение средних фаз совершенно невозможно уложить в одно-два определения.
Многообразие функций порождает и множество средств их реализации, вызывает многообразие особенностей изложения и развития материала, свидетельствует о множественности генетических предпосылок, жанровых черт и истоков средних разделов. Это разнообразие в общем схватывается существующей в теории типологией средних частей. Авторы исследований, учебников выделяют около десятка разновидностей. К ним относятся — развивающая часть, середина, контрастирующая часть, интермедия, трио, эпизод, разработка, связка, ход, переход.
В целом же мы имеем дело с достаточно развитой системой связанных друг с другом элементарных и сложных, главных и подчиненных функций. При всей специфичности этой системы в ней обнаруживаются те же три основные группы функций, которые характерны для композиции художественного произведения вообще: группа коммуникативных, группа тектонических («формообразующих») и группа содержательно-смысловых функций.
К первой относятся функции, связанные с принципом развертывания музыки во времени. Развертывание музыки перед слушателем — это деятельность, которую осуществляет композитор (и исполнитель) с целью передать ему музыкальные идеи, настроить его на определенный лад, руководить им в процессе звучания музыки.
В развертывании музыки средних разделов осуществляются все характерные *коммуникативные* действия — поддержание установившихся ранее отношений между композитором, исполнителем и слушателем, общение по поводу художественного материала и отражаемой в нем реальности. Однако отношения между автором, слушателем, произведением и миром здесь приобретают особый оттенок, так как определяются коммуникативными свойствами средних разделов.
Конкретные варианты могут быть различными. Так, средние разделы могут быть этапом, на котором осуществляется дальнейшее и часто более интенсивное втягивание слушателя в

сопереживание, где предлагаются новые способы созерцания, например аналитическое расчленение материала или рассмотрение его в разных ракурсах. От слушателя могут потребовать углубления в уже имеющееся, созданное ранее состояние, концентрации внимания на материале или на логике движения. Здесь может быть дан также и временный отдых от предшествующего — отстранение, интермедия, эпизод. В зависимости от типа и рода музыки развертывание в средних разделах может предстать и как саморазвертывание, и как авторское повествование, и даже как движение, послушное воле самого восприни-

мающего. С этими разновидностями связаны и различные типы изложения, различные принципы организации музыкального материала.

К *тектоническим* функциям середины могут быть отнесены все функции, связанные с выявлением отношений средних разделов к окружению. Таковы функции, фиксируемые терминами: оттеняющий контраст, контрастная середина, новая тема, сопоставление, переключение, связывание, переход, подготовка дальнейшего, прослаивающий контраст, трио.

Третья группа функций — *содержательно-смысловая.* Здесь средние части оцениваются уже с позиций того, какое содержание они несут и как оно соотносится с содержанием всего произведения. Ключевой функцией средних разделов в этом плане можно назвать функцию передачи феномена развития. Развитие — это основное содержание средних разделов. В большинстве определений функционального качества средних частей в роли главного компонента выступает именно развитие: изменение, разработка, противоборство, второй тур развития темы, разворот центробежных сил, развитие вширь и вглубь, тональное развитие, обновление, кульминация, контрастное взаимодействие, новый оттенок образа, новое соотношение тем, развязка, сюжетное движение...

Характеристику этой ключевой функции и следует сделать первым заданием настоящей главы.

ПОНЯТИЕ РАЗВИТИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ. ПРЕДМЕТ, КОНСТАНТА И ЛИНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ

Развитие по своему характеру определенным образом модифицируется в зависимости от того, с какой коммуникативной системой мы имеем дело. Оно может выглядеть и как саморазвитие сюжетных событий, и как эмоциональный процесс, может быть подано как деятельность автора-повествователя. В результате оно приобретает то или иное наклонение — становится драматическим, лирическим или эпическим, сохраняя вместе с тем музыкальную специфичность.

Важны также историко-стилевые особенности феномена развития. Для разных эпох он мог иметь различную эстетическую ценность. В предклассическую пору развитие было созвучно идеям «бури и натиска», в музыке классиков — динамичности становления идеи, драматургичности построения целого, у романтиков — идеям психологического реализма, идеям поисков, запечатления эмоциональных процессов, программным, сюжетным тенденциям.

Вместе с тем во всех своих коммуникативных, тектонических и историко-стилевых вариантах развитие остается основным содержанием средних разделов произведений, а в принципе является одной из сторон содержания музыки как вида искусства.

Хотя в теории музыки и не существует строгого определения того, что такое «развитие», все же практика сочинения, исполнения, восприятия и анализа опирается на довольно определенный круг представлений об этом феномене. Дело здесь обстоит примерно так же, как в случае понимания любого другого слова естественного языка, значение которого, однако, говорящие затрудняются определить в строго логической форме. Представления о развитии являются одной из форм скрытого «интуитивного» обобщения множества конкретно слышимых, воспринятых, распознанных музыкальных образцов, в которых слух улавливает эффект развития. Будучи зафиксированы в аналитических описаниях музыки, эти представления в их совокупности дают возможность выявить некоторые общие черты, присущие музыкальному развитию.

Коротко перечислим наиболее частые и характерные из них:

динамическое нагнетание, нарастание напряженности музыкального звучания, приводящее к кульминации; эффект тонально-гармонического движения и связанное с ним ощущение напряженности;

учащение в чередовании музыкальных единиц, построений, оцениваемое как ускоряющееся движение к какому-то ожидаемому моменту композиции;

многократное повторение одних и тех же тематических, мелодических образований в разных регистрах, тональностях, тембрах, в разных мелодико-ритмических и фактурных вариантах, в разных сочетаниях с иным материалом — новым или повторяемым;
чередование различных в жанровом, фактурном или каком-либо другом отношении разделов, участков, воспринимаемое как логическое, направленное к определенному (хотя и «неизвестному заранее») исходу; динамическое сопоставление тематических или каких-либо иных музыкальных построений, создающее впечатление драматического столкновения персонажей или борьбы в смысловом поле;
192
постепенное, плавное изменение характера музыки (в сфере ритма, фактуры, инструментовки и т. д.).
Эти типичные случаи, как и их многочисленные варианты, часто характеризуются словами: движение, развитие, варьирование, переход, нарастание, подъем, спад, разработка, работа и т. п.
Во всех таких описаниях, развернутых и кратких, в метафорах и технических терминах отражены две составляющие единство важнейшие стороны развития — сохранение и изменение. Исходя из этого можно дать общее определение *развития как целенаправленного движения, изменения и преобразования констант*.
Отсюда вытекает необходимость в рассмотрении ряда явлений и понятий, связанных с понятием развития. К ним следует отнести понятия константы и модуса-состояния, линии и автокорреляции, а также более специфические по отношению к музыке понятия тематической работы, тематической репрезентации и др.
Отметим прежде всего, что коль скоро развитие вообще предполагает непременное существование того, что развивается, то, значит, в музыке оно требует объективированности, выделенности особых *предметов*, претерпевающих изменение, трансформацию. Ощущение и осознание развития в развертывании музыкального материала, следовательно, могли появиться лишь при условии выделенности автономного произведения, ограниченного во времени и зафиксированного как нечто отдельное от слушателя и музыканта, как способное развиваться и служить полем, ареной, зеркалом или экраном для развития.
Там, где музыка не отпочковалась от синкретической деятельности, вряд ли могло возникать впечатление собственно музыкального развития. Кто из поющих, например, песню, частушку, наблюдающих пляску, сопровождаемую непрерывно повторяющимся и варьируемым наигрышем, будет видеть развитие в самой музыке! Нет, осознанность феномена музыкального развития требует выделения вниманием специфических предметов, подвергаемых развитию.
Эти музыкальные предметы в их *неизменных* характеристиках — темы, фактурные фигуры и т. п. — и являются *константами*.
О *модусе* речь уже шла в связи с оттенком цитирования, присущим подаче темы вариаций. В данном разделе понятие модуса освещается с еще одной стороны. В соответствии со значением этого слова, указывающего на принятый порядок действий, способ бытия, преходящее состояние, можно назвать модусом ту образную, звуковую, тональную и какую-либо вообще атмосферу, в которую погружен константный музыкальный предмет. Смена демонстрирования музыкальных тем их развитием — это смена экспозиционного модуса разработочным. Смена регистра, оркестровки есть и смена освещения темати-
193
ческого материала. Тема в миноре или мажоре — это тема в разных модусах. Модусы же — суть разные состояния, в которые приходят, приводятся или попадают константы. И потому развитие может быть определено как *модуляция* констант, как их движение и преобразование.
Существенно, что музыкальный модус воспринимается, осмысливается, оценивается как определенное эмоционально окрашенное состояние музыки в каждый данный момент ее развертывания. За ладовым модусом в конкретном произведении стоит для слушателя тот или иной модус лирического героя, персонажа, повествователя. За сменами темпов, тембров, тональностей ощущается психологическая модуляция.
И это не случайно. Модус как конкретная музыкально-технологическая организация звуковой ткани оказывается способом запечатления модуса души. Модусы как музыкально-языковые

структуры по существу представляют собой результат обобщения и отражения психических состояний, приобретших значение историко-культурных типов и норм.
Естественно поэтому, что модальная организация звучания способна возбуждать в слушателе сопереживание, достигающее подчас степени полного погружения в психологическую атмосферу музыки, отождествления собственного слушательского состояния с модусом, воплощенным в произведении.
Наиболее глубоким является сопереживание модуса, охватывающего композицию в целом, например крупномасштабные части сонат, симфоний, концертов. Новый модус, новый климат, новую образную тональность, присущую каждой части сонатно-симфонического цикла, слушатель чувствует и в музыке и в самом себе. Минор, мажор, заторможенность или стремительность ритма он ощущает как качества своего настроения. При медленных сменах модуса его внутренний мир как бы облекается в музыкальные формы и модулирует по намеченному композитором плану вместе с подвергающимися развитию музыкальными предметами.
При быстрых же изменениях, на более низких масштабных уровнях оценка характера музыки как некоего состояния может и не подкрепляться сильным сопереживанием. Модус как бы объективируется, приписывается только самим музыкальным предметам, темам, оказывается постоянно меняющейся психологической окраской самого материала. Но эффект развития, движения при этом усиливается.
Итак, с позиций развития модус — это характеристика, которая отражает сиюминутное состояние предмета, находящегося
в движении.
Не менее важной для определения понятия развития является *линия*, образуемая движущимся предметом. Собственно говоря, без линии, как траектории движения, как пути перемещения музыкальной константы в пространстве модусов, немыслимо и само представление о константе, то есть о предмете,

остающемся самим собой, о самотождественном, единичном, «о том же самом». При слишком резком перемещении предмета из одной точки пространства в другую, когда восприятие не может зафиксировать пути перемещения, возникает впечатление появления нового предмета, полностью похожего на прежний, но являющегося лишь его двойником. Правда, иногда восприятие, способное моделировать недостающие свойства и характеристики, обеспечивает яркое «видение» пути передвижения даже и в таких случаях, в которых фактически есть лишь мгновенное переключение с одного предмета на предмет-двойник. Этой особенностью восприятия объясняется эффект передвижения букв в световой рекламе, непрерывного движения в толчкообразно сменяющихся кадрах киноленты. Иллюзией восприятия является и впечатление плавности гаммообразного движения при игре на клавишных инструментах, дающих фактически лишь возможность ступенчатого перемещения.
Но эти факты лишь подтверждают лишний раз мысль о том, что феномен линии необходимым образом связан с константностью, с оценкой переместившегося объекта как того же самого. Если же переключение слишком быстро, если расстояние между двойниками (например, звеньями секвенции) слишком велико, то вместо перемещения константы возникает впечатление эха, диалога двух или нескольких голосов. На этом, в частности, и основано явление хорошо изученного в полифонии скрытого многоголосия.
Феномен линии (как и феномен модуса) материализуется в музыкальном звучании самыми различными способами, в самых различных музыкальных субстратах.
Простейшим и наиболее важным случаем является образование линии голоса. Константой голоса является звук, приписываемый сознанием слушателя одному и тому же инструменту, певцу («голосу» в обычном смысле). Перемещения звука с одной высоты на другую (модуляции голоса) или из одной темброво-артикуляционной позиции в другую воспринимаются как движения константы в голосовых модусах и образуют линию. Но линию могут образовать и более сложные музыкальные предметы, например мелодические фигуры, перемещаемые в высотном пространстве в виде звеньев секвенции.
Еще сложнее случаи образования сюжетной линии и возникновения направленного развития без опоры на ассоциации с линией. Последнее возможно только тогда, когда развивающийся

объект оценивается не как предмет, а как целая сфера действия, в которой постепенно изменяется некоторое качество. Такое изменение, подобное, например, плавному нарастанию шума дождя, также является целенаправленным, а потому и , создает эффект развития, однако константой этого развития оказывается не предмет, а среда. Ассоциации с линией поэтому здесь весьма слабы, и скорее можно говорить об аналогиях.

Музыкальные линии по своим качественным характеристи-

195

кам весьма близки пространственным. Так, например, мелодическая линия характеризуется однонаправленностью, может быть определена как особое «геометрическое место точек», образуется в фактурном пространстве, имеющем три измерения.

И при отчетливых ассоциациях с линиями, и без таковых опорой для восприятия изменений целенаправленных, а не хаотических оказывается принцип *автокорреляции*. Этот принцип является одним из фундаментальных в восприятий развития как движения констант. Суть его заключается как раз в том, что каждое новое состояние развивающегося музыкального предмета (как и обычного физического), оказывается сопоставимым по количественным характеристикам с предшествующим состоянием, то есть отличается от пего не настолько, чтобы впечатление сохранения предмета как тождественного самому себе уничтожалось ощущением происходящих с ним изменений. Положение передвигающегося предмета, занимаемое им в данный момент, хотя бы частично совмещается, совпадает с положением его в ближайшем предшествующем времени. Тем самым создается впечатление связности линии движения, ее непрерывности, впечатление перетекаемости движущегося предмета в пространстве.

Множественность внутренних факторов, обеспечивающих действие автокорреляционных процессов, настолько весома, что феномен линии может возникать и без реальной связности воспринимаемого движения. Так, ощущение линии оказывается возможным даже в случае разделенного артикуляционными паузами мелодического движения. Гамма или арпеджио при стаккато поэтому все равно образует линию, хотя, конечно, она все же менее слитна.

Можно систематизировать все случаи образования линии, расположив их по степени убывания физической связности и возрастания роли иллюзий, опирающихся на действие внутренних механизмов.

Первым звеном этой цепи является исполнение вокального глиссандо с плавным скольжением, заполняющим полутоновые переходы и притом в помещении с достаточно большой реверберацией. Затем идут случаи ступенчато-прерывного гаммообразного движения (но при сохранении легато) сначала в быстром, а затем во все более медленных темпах, сначала в залах с длительным гулким отзвуком, а затем на открытом воздухе. В самом же конце этой цепочки помещаются такие случаи, в которых реальная физическая связность, слитность отсутствует, но благодаря механизмам памяти, узнавания и отождествления, благодаря инспирированной самим произведением направленной установке линия все же образуется. К ним может быть отнесена практически большая часть процессов развития на композиционном уровне.

Сама цепочка постоянных переходов является условием, способствующим укреплению взаимосвязей между различными

196

формами образования линий развития в музыке. Она, как и многие другие цепочки, соединяет различные сферы музыкального и внемузыкального опыта, что является основой для «переплавки» жизненных впечатлений, значений, смыслов в семантику музыкально-выразительных средств.

Прежде чем переходить к другим основаниям эффекта развития — характеристической музыкальной предметности и принципу вычленения, заметим, что образ линии фиксирует лишь траекторию движения. Он далеко не всегда отражает другие стороны развития, например степень динамичности, а также качественную определенность самого движущегося объекта и происходящих с ним изменений. Поэтому описание развития не может быть исчерпано характеристикой линии. Мы должны обратить внимание и на сами *предметы развития*.

В мелодической линии движущийся предмет элементарен. Это голос, предстающий перед восприятием в каждый данный момент в форме тона-звука. Лежащий в основе предметности фактурного голоса физический источник — голосовой аппарат человека или инструмент — весьма «осязаем» для слуха. В тембре, громкости и других свойствах звука, в их изменениях, совершающихся на протяжении длительности отдельных звуков, слух улавливает отражение конкретных предметных качеств источника звука — например, в сиплом, хрипловатом звучании — возбужденность, воспаленность голосовых связок, сухость в горле от волнения, при полнозвучии — массивность источника звука, его отзывчивость приемам звукоизвлечения. За этими свойствами ощущается состояние музыканта, его характер, настроенность на определенный музыкальный тонус.

Характеристические свойства голоса при всей их автономии в то же время непосредственно сплавляются с музыкальной интонацией, приписываются самой музыке, то есть воспринимаются, расцениваются также и как особенности фактурной линии, мелодии, темы, переносятся на них.

Эффектами развития средние разделы композиции нередко бывают обязаны оживлению линеарной инициативы голосов. Действенны и скрытые линии, в особенности — соединяющие вершины местных кульминационных волн и подкрепляющие эффект «девятого вала» генеральной кульминации. Важность феномена физической линии голоса, его значение для образования других форм развития трудно переоценить. Но все же самыми важными средствами развития в средних фазах композиции оказываются именно эти другие формы. Они опираются уже не на физическую предметность источника звука, хотя и снимают ее в себе, а на предметность мелодических, фактурных, тематических фигур, способных сохранять самотождественность при развитии и без опоры на постоянный инструментальный или вокальный голос.

Один из наиболее частых видов структур, выполняющих в средних разделах функции развивающегося музыкального пред-

мета, — секвенцируемое построение. Индивидуализированность, необходимая для впечатления сохранения «передвигающегося» предмета в секвенции, может быть и не очень высокой. Но поскольку звенья секвенции непосредственно соприкасаются во времени, ощущение сходства обеспечивается и при минимуме характерности. Уже здесь мы имеем дело со специфически музыкальными предметами. Секвенцируемая фигура способна своими собственными средствами обеспечивать себе качество предметности, выражающееся в постоянстве, прочности, отграниченности. Переходя со ступеньки на ступеньку ладотональной лестницы, такая фигура опирается на целый ряд факторов предметности, константности и автокорреляции. Рассмотрим пример (Й. Гайдн. Фортепианная соната № 3, ч. I):

24

Интонационный материал начальных тактов разработки представляет собой развитие и преобразование материала каденции, завершающей экспозицию, и не вызывает впечатления заметного сходства с темами главной и побочной партий. Однако секвенционное движение, сочетающееся с типичным для средних разделов усилением полифоничности, хотя и не является тематическим, все же оказывается вполне достаточным для создания эффекта предметности.

В четвертом — шестом тактах дана трехзвенная секвенция со строгим сохранением рисунка и интервального шага в каждом из голосов, поочередно переступающих с одной высоты на другую.

Константой здесь оказывается неизменно повторяющийся высотно-ритмический узор, упорядочивающий в совокупности двенадцать звуков звена секвенции, и стоящая за ним ритмическая система исполнительских движений. Тот факт, что одни и те же руки одного и того же пианиста выполняют три разных по высоте, но сходных по рисунку звена, уже достаточен для ощущения константности и самотождественности перемещающегося вниз построения. Эти три звена воспринимаются как одна, но движущаяся фигура. Ее предметность в сравнении с физической, конечно, достаточно иллюзорна и скорее является тенью других более осязаемых и реальных предметностей. Она впитывает в себя и ощущения моторного стереотипа исполнительских движений, и артикуляционно-фонические краски, связанные с рассредоточенными в разных голосах перерывами лиг, и в целом физическую предметность инструмента. Кроме того, на движущуюся мелодическую фигуру проецируется и образующая весьма слитную линию внутренняя вокализация слушателя,

198

«следящего» с помощью своих связок за движением верхнего «мелодического» голоса *es — d — c — h*, что позволяет слушателю видеть в музыкальном развитии свое собственное эмоциональное движение.

Усилению эмоционально-лирического оттенка в начале разработки способствует и характер контраста, возникающего на границе экспозиции и разработки. В экспозиции Гайдн в большей мере опирается на противопоставления и сопоставления взаимодействующих игровых реплик, на имитацию различных оркестровых тембров и в целом — на множественность *внешней* предметной сферы. Конец же экспозиции отмечен ярчайшей игровой фигурой, воплощающей событийную логику неожиданного поворота, вызывающего паузу удивления, осторожные «пробы» возникшей ситуации и решительное возвращение на истинный путь. Вся эта цепочка событий как бы разыгрывается ансамблем актеров, а точнее, ансамблем разных оркестровых инструментов и инструментальных групп. Смены тембров имитируются здесь сменами динамических оттенков, регистров, способов дублировки, артикуляции.

По контрасту с ярко оркестровой каденционной формулой звучит первая фраза разработки. Она представляет собой перенесение терцовой дублировки в более низкий и удобный для вокальных «сопереживаний» регистр — будто эхо, отозвавшееся во внутреннем слуховом мире воспринимающего на только что прозвучавший во внешнем игровом пространстве энергичный каданс. Вступает в действие иная психологическая установка —
199
модус эмоционального сопереживания, весьма, впрочем, характерный для средних фаз произведения. Естественно, что коль скоро эмоциональная сторона выходит на первый план, то характерность, предметность, внеположность воспринимаемого музыкального материала снижается в своей значимости для слушателя. Однако даже в этих условиях она все же возникает, и это способствует художественной двойственности восприятия, одновременно объективирующего и субъективирующего слуховой материал. Развитие оценивается здесь поэтому и как движение предметной константы, и как развертывание состояния психики слушателя.

Значительно большими возможностями предметности, характеристичности, объективированности обладают формы собственно тематического развития, к которым мы сейчас переходим.

ТЕМАТИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ В РАЗРАБОТКЕ. ПРИНЦИП РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Тематическое развитие характерно, как известно, для средних разделов сонатной формы. В этом плане примечательно кардинальное отличие последней от сложной трехчастной формы с трио. Сквозное разработочное развитие и спокойное экспозиционное развертывание — это фактически полюсы в функциональном спектре средних разделов произведения. Правда, в самом общем смысле разработка и трио сходны, ибо их функции в целом есть функции средней фазы — фазы наибольшего углубления в специфическое переживание музыки как особого мира и пребывания в нем. Но все же отличия — в способе пребывания — заметнее общности. Они обусловлены тяготением сонатной формы к драматическому роду, то есть роду, предполагающему, в частности, акцентирование тематического сюжетоподобного развития.

Тематическое развитие как движение и преобразование тематических констант обеспечивает эффект сквозного действия, подобного театральному или литературному. В отличие от развития мелодической линии, в котором константой является звук-тон, неспособный оставаться в течение длительного времени самостоятельным собственно музыкальным носителем предметной характеристичности, развитие темы опирается уже не на внешние факторы опредмечивания, а на структуру самой темы, на сложный, неповторимый рисунок внутренних связей, возникающих между тонами и другими единицами, входящими в состав темы. Чем протяженнее тема и чем больше в ней единиц, тем ярче, как правило, ее собственная характеристичность, тем сильнее напоминает она внешние, независимые от субъективных представлений и фантазий предметы — устойчивые, способные «постоять за себя» объективные образования. Тем больше
200
способна тема сохранять самотождественность в условиях развития и преобразования [см. об этом: 39].

Если тон, полностью обновляясь по высоте, оценивается как движущаяся константа только со стороны постоянной своей связи с одним и тем же звуковым источником, только как путешествие одного и того же певческого или инструментального голоса по высотным отметкам, а потому и не может быть автономным, не зависящим от субъекта (исполнителя), то тематический комплекс тонов уже не требует внезвукового опредмечивания, хотя и не исключает его. Если, следовательно, мелодическое движение естественным образом стимулирует вокальные сопереживания и способствует отождествлению линии голоса с линией музыкального эмоционального поведения, то самостоятельная в своей предметной определенности тема, развивающаяся в произведении, не только не нуждается в таком отождествлении, но и сама способна опредметить и сделать внеположными связанные с ее восприятием слуховые впечатления.

Обозначением двух полярных типов опредмечивания, характеризующих тон и тему, могут служить термины «интериоризация» и «экстериоризация».

Интериоризация — уход внутрь, в мир психического, превращение внешнего предмета, действия, свойства или соотношения свойств в предметы, свойства и отношения психического мира индивидуального сознания — процесс характерный для восприятия и оценки интонации, в частности мелодической музыкальной интонации. Экстериоризация — выведение образных представлений, состояний, мыслей из внутреннего мира во внешнюю среду (нечто сходное с иллюзиями, галлюцинациями, сновидениями), это процесс, характерный для восприятия и оценки музыкальной темы. Находящееся вне слушателя физическое звуковое тело темы становится музыкальным предметом благодаря тому, что все внутренние слуховые и мыслительные процессы, связанные с ее восприятием, звучание как бы выводит из психики слушателя вовне, впитывает их в себя, делает своими предметными свойствами. Разумеется, внутренняя активность слушателя и в этом случае достаточна для того, чтобы сохранялся эффект диалектичности — одновременного существования объективности и субъективности темы, ее пребывания во внешнем музыкальном пространстве и времени и во внутреннем мире слуха. Но тематическая активность в отличие от интонационной активности слуха уже в меньшей степени связана с сочной материальностью внутреннего пения.

Интонационное движение внутри темы сохраняет свое интериоризованное содержание, остается принадлежащим внутреннему миру психической деятельности субъекта, но, как только мелодия становится еще и темой, это движение начинает служить в то же время и экстериоризации, ибо оно органично сочетается с новыми — собственно тематическими — формами

активности слуха и сознания. Здесь мы подошли к характеристике второй особенности темы. Ее описание, по сути дела, представит собой ответ на вопрос, какие именно формы психической активности составляют комплекс слуховых, музыкально-мыслительных операций, создающих из мелодии тему.

Эта вторая важная для нас с точки зрения теории развития особенность темы есть ее зависимость от тематической работы, то есть некоторых процессов, происходящих с мелодией как движущейся константой.

Что же представляет собой *тематическая работа* и почему ее восприятие не требует таких двигательно весомых сопереживаний, какие вызываются интонационными линиями развития?

Тематическая работа в произведении возникает лишь при условии повторения — пусть даже однократного — одной и той же мелодии или многоголосного музыкального построения, причем повторения, в каком-либо отношении изменяющего это построение. Сравнение, отождествление тематических проведений, выявление их отличий, определение направленности изменений — все эти операции и можно назвать проявлениями тематической активности слушателя. Они, как это видно из самих названий, являются операциями, предрасположенными к абстрактному мышлению. Здесь и образуется естественный водораздел между движениями тона, с одной стороны, и тематическим движением — с другой.

Тон, прочерчивая мелодическую траекторию голоса, тоже дает материал для сравнения, отождествления, установления отличий, но эти автокорреляционные операции оказываются не столько идеально-мыслительными действиями, сколько предметно-двигательными актами соинтонирования, своего рода «ручным мышлением».

Тема же, двигаясь в композиционном времени, сравнивается уже не с яркими чувственными следами только что отзвучавшего мгновения, а с идеальными, невесомыми, вызванными из более удаленного времени образами-представлениями, в которых главным оказывается не материальный субстрат звукового воплощения, а тематический рисунок-узор, структура интонационных связей, окрашенная для слушателя определенным тематическим смыслом.

Эта структура и является особым предметом развития, специфически музыкальным. Мы видим отсюда, что понятия темы и развития, как и сами явления, взаимообусловлены. Как суть развития высвечивается через понятия темы и тематической работы, так и тема для своего выявления требует развития.

Появление тематической константы в фазе развития реализует тематическую функцию, потенциально скрытую в экспозиционном построении, задним числом производит его в ранг музыкальной темы.

Таким образом, рассмотрение темы в связи с развитием

позволяет подчеркнуть функциональный аспект, в то время как экспозиционный ракурс акцентирует предметные свойства темы. Тема в предлагаемой трактовке представляет собой подвижное единство предметной и функциональной сторон. В процессе развертывания музыки она может осознаваться преимущественно то как предмет, то как функция, то объединять эти стороны в некотором равновесии.

В разработке — тема в большей мере функциональна. Предметность же меняется, «убывает», «дематериализуется». В экспозиции — она в большей мере предмет.

В своем полном экспозиционном изложении будущая тема объединяет в своей предметной осязаемости и характеристичности не только собственно тематические предметные свойства — индивидуализированный высотно-ритмический рисунок и те особенности фактуры, которые в последующем развитии останутся неизменными, но и предметные свойства нетематических уровней, вплоть до звуковой конкретности исполнительского тембра и вообще индивидуальности самого музыканта-исполнителя. Все это объединяется в комплекс и воспринимается как идеально-материальный неповторимый и полнокровно выявленный предмет. Объединяется и в силу естественного взаимодействия всех свойств в рамках локального музыкально-звукового времени-пространства, и из-за невозможности отграничить (без знания дальнейшей судьбы темы) собственно тематические константы экспозиционного построения от свойств, которые в повторных проведениях темы исчезнут, будут заменены другими — например, при проведении в другом фактурном виде, в другом регистре и т. п.

Именно это построение в его полнокровности мы и называем обычно темой. На эту полнокровность мы и ориентируемся, когда говорим о целостности и автономности темы как самостоятельного художественного организма или о том, что тема есть уже целостный музыкальный образ. При всей условности, метафоричности терминов «целостность», «организм», «образ» все они фиксируют одно главное качество — тональность охвата темой всей совокупности элементов, связей, структур, как воплощенных в материи темы, так и предполагаемых, а также возникающих в ассоциативно-апперцепционных наслоениях.

Роль такого предметно полновесного «организма» заключается преимущественно в создании определенного музыкально-звукового смысла, в самопоказе. Эта тема предъявляет себя слушателю еще не как тема, а как интересный музыкальный объект, ценный своей красотой, неповторимостью, эмоциональным воздействием.

Так обстоит дело с темой в экспозиции. Если же сопоставить экспозиционное проведение темы с проведением ее в фазе развития, то выяснится, что именно развитие способно высветить некоторые важные специфические черты темы, представить их в новом ракурсе.

203

Сравним экспозиционное и разработочное изложение начала темы из первой части Шестой симфонии П. И. Чайковского.

В разработке в начале фугато тема вступает одноголосно, в новом характере, темпе и динамике, в модусе зловещего яростного скерцо. Однако констатация повтора темы как той же самой ни у одного музыканта не вызовет сомнений. Мы сталкиваемся с парадоксальной ситуацией — термин «тема» применим практически и к экспозиционному предмету и к предмету развития. Элементы, компоненты, фрагменты звуковой формы темы, репрезентирующие ее в развивающих разделах, являются, как правило, наиболее стойкими к процессам забывания тематическими константами. Но их не случайно называют темой. В такой подстановке проявляет себя образно-содержательная направленность восприятия. Тематические константы оказываются хотя и менее полновесным обнаружением темы, все же воспринимаются как неотделимые от ее целостного облика. Слушатель, уже знающий материал экспозиции, оценивает появление тематических фрагментов как появление темы в виде блика, намека, мелькнувшей в толпе знакомой улыбки. Даже очень краткая реплика способна вызвать ощущение присутствия всей темы, подобно тому как в фильме, например, тень, рука, силуэт, голос за кадром достаточны для узнавания героя.

Вместе с тем в теоретическом плане неправомерно отождествлять тему с ее константными элементами. Последние лишь репрезентируют ее. Даже экспозиция темы является лишь одним из ее обнаружений. Разница, однако, заключается в том, что экспозиция подобна развернутому литературному портрету героя, а разработочное появление — краткому упоминанию тех или иных особенностей героя, а то и просто его имени, что достаточно для образования линии сюжетного движения.

В разработках принцип репрезентации проявляется чаще всего в замене полной темы ее мелодико-линеарным фрагмен-

204

том, который и выполняет функции тематической константы, позволяющей узнавать тему, домысливать все остальное и оценивать изменения, происходящие с темой, с ее «внутренним состоянием» и внешним «окружением». Поэтому вычленение — это и один из центральных приемов тематической работы, и наиболее специфический прием разработки.

Самый характер преобразования тематического материала при вычленении и особенности «результата» — облик тематической константы — как нельзя лучше соответствуют требованиям развития. И действительно, во-первых, уменьшение протяженности тематического построения — а оно может быть двух-, трех-, четырехкратным, а иногда и значительно большим — почти снимает ощущение временной координаты, превращает тематическую константу в материальный «пространственный» предмет, охватываемый одним актом слухового внимания. Такой краткий оборот в гораздо большей степени способен ассоциироваться с персонажем, с внеположным по отношению к слушателю наблюдаемым им объектом, передвигающимся в квазисюжетном пространстве и времени.

Во-вторых, краткость тематических оборотов позволяет увеличивать темп развития, сталкивать на протяжении небольшого времени разные темы или проводить один и тот же оборот по различным тропинкам музыкального пространства действия — через модусы разных тональностей, тембров, регистров, гармоний и т. п. В свою очередь ускорение темпа усиливает в восприятии эмоциональную «детективную» линию сопереживания, делает развитие более компактным, непосредственно созерцаемым. Сюжетоподобный процесс, который в экспозиции едва ли был ощутим из-за большей удаленности друг от друга сталкиваемых в сонатном конфликте тем, здесь спускается на уровень интонационных сопряжений кратких тематических мотивов, фраз, фрагментов. Поведение действующих лиц становится не только созерцаемым и переживаемым, но и интонационно осязаемым. Музыкально-событийный сюжет оказывается одновременно «интонационной фабулой».

Акцент на событийности или на интонационном сопереживании делает разработку то драматической, то лирической, а чаще всего эти два способа восприятия причудливо сплетаются, образуя увлекательный для слушателя процесс движения.

Представителем темы в разработках в принципе могут быть любые ее фрагменты. Однако, как правило, ими оказываются наиболее яркие в интонационном отношении части темы. В общем же типичны три вида вычленения — вычленение начальной интонации, кульминационного участка и каданса. Заглавный мотив, кульминация, каденционный оборот, выполняющие в экспозиционном проведении темы функции элементов асафьевской триады, обладают разными возможностями разработочного развития. А вместе с тем выбор их характеризует творческий стиль композитора и еще больше исторический стиль.

У венских классиков в развитие часто включается «титульный» мотив. Истоки его использования в разработках ясны. Это традиции имитационной полифонии, для которой как раз очень типично наделение начала темы наибольшей характеристичностью и запоминаемостью. В тех же случаях, когда в теме ему противопоставлен контрастный элемент, получающий далее развитие в побочной партии, заглавный мотив только и может замещать тему, ибо именно он служит основой ее образности, если не считать самого контраста элементов как существенного показателя характера музыкальной темы (первые части Пятой сонаты и Четвертой симфонии Бетховена). Роль заглавного мотива особенно важна в тех темах, которые строятся в виде повторения и развития этого мотива (первые части Пятой симфонии, Первой и Третьей сонат Бетховена).

Titelmotiv (Kopfmotiv) приобретает свое значение ведущего, наиболее представительного мотива, разумеется, благодаря целому ряду психологических и историко-музыкальных причин. К первым следует отнести закон предпочтения начальных, свежих впечатлений, оставляющих наиболее прочный след и связанных с наибольшей полнотой образного отражения и эмоционального отклика. Историко-эволюционные же предпосылки формирования титульной функции восходят к тематической роли первых слов текста, таких, как Kyrie eleison, Sanctus, Agnus Dei, в хоровой полифонической музыке, о чем уже говорилось в третьей главе.

В большинстве бетховенских разработок, например в фортепианных сонатах, основным материалом тематического развития оказывается первый элемент главной темы — сильный, прочный, константный. Так обстоит дело в первых частях сонат ор. 7, ор. 10 № 1, ор. 10 № 3, ор. 14 № 1, ор. 49 № 1, ор. 78 и во многих других. В ряде сонат наряду с ним для разработки используются титульные элементы побочной темы — ор. 10 № 1 ор. 14 № 2 и др. (или заключительной — в сонатах ор. 2 № 3, ор. 22, а иногда и связующей — первая часть сонаты ор. 31 № 2).

Полифоническое «прошлое» начальных тематических констант делает их весьма пригодными для имитационного развития и в сонатной разработке. Не случайно очень часто фугато в разработках основано именно на них. Статус иницио во многом определяет и способы преобразования элементов темы в развитии, в частности их удобность для прогрессирующего сокращения или, наоборот, для «прорастания», то есть для процессов изменения «справа». Примером такого рода является полифонический раздел в разработке первой части сонаты ор. 106 Бетховена, а также приводившийся выше фрагмент из Шестой симфонии Чайковского.

Иными возможностями обладает в качестве тематической константы кульминационная интонация. Это уже не инициалы героя, а его речь, его окрашенное эмоцией слово или движение. В значительно большей степени акцентируется при этом

эмфатическая сторона содержания, драма становится драматической лирикой.

В основе главной темы первой части сонаты ор. 2 № 1 Бетховена лежит мотив, охватывающий при первом проведении восемь метрических долей. Он построен по типу многих начальных сонатных тем как упругое движение, устремленное вверх по аккордовым тонам, — движение, достигающее цели и завершаемое мягким ниспадающим, но отнюдь не расслабленным ходом.

Емкий художественный смысл этого мотива обеспечивается богатством средств, в ряду которых можно выделить гармоничность и утвердительность начинающегося с кварты

восходящего арпеджио, упругость и волевую сосредоточенность стаккато в затакте, закругленность завершающего легато, зависящую не только от артикуляции, но и от поступенности возвратного мелодического хода, его ритмической весомости и от эффекта ладогармонического разрешения; диалогичность в соотношении мелодии и сопровождения; драматичность, суровость, связанную с минором, с выделением III ступени. Этот мотив становится предметом развития уже в начальном предложении. На его материале строится также начало и конец разработки, где как раз кульминационный возвратный ход и выполняет репрезентативную функцию.

28

В этом примере замечательным является феномен стягивания всего комплекса выразительных качеств, описанных выше, на кульминационной интонации. Именно она, подобно главному эмоционально-логическому акценту в речевой фразе, сосредоточивает в себе весь интонационный смысл темы. Способность эта идет, безусловно, от речевой интонации. Роль икта как тематической константы, замещающей тему, обеспечивается таким образом опытом речевой деятельности слушателя, композитора, исполнителя. С этим связана и способность икта придавать раз-

личным по объему построениям, в которые ом включен в качестве главного ударения, смысловую равновеликость. Последнюю, при различии временного объема построений, легко ощутить и в приведенном примере: последовательно сокращаемые мотивы интонационно сопоставимы, в результате чего они и образуют линию интонационного развития внутри темы. На этой же особенности основан и закон «возрастания ямбичности» [29, с. 174—175], постепенного увеличения затактов (возможность прямо противоположная охарактеризованным ранее возможностям титульных мотивов).

Увеличение протяженности возглавляемых эмоциональным иктом тематических построений в ряде случаев позволяет непосредственно интонационно сравнивать построения разных синтаксических рангов, например мотив с предложением или периодом, а это служит хорошей основой для кристаллизации принципа уподобления малого большому, который постепенно вырабатывался в процессе исторического развития музыкального искусства.

Важно отметить, что такое уподобление опирается на лирическое в своей основе средство — эмоционально-смысловую интонацию, а не на ассоциации с ключевой темой, ключевым словом, именем, гербом, как это происходит в случаях, где репрезентантом является

начальное ядро темы. Эмоционально-лирический характер тематической кульминации отражается заметно и на общем характере разработки, которая в большей мере становится движением смысла в потоке взволнованной речи, нежели движением-перемещением героя. Тематическая константа такого типа имеет большое значение в музыке романтиков и является не только репрезентантом темы в развивающих разделах, но и, по сути дела, могла бы служить эмблемой романтического стиля.

Значительно реже применяются в качестве тематических констант заключительные мотивы темы. В бетховенских сонатах такое наблюдается очень редко — ор. 10 № 2, ор. 13 (здесь развивается конечный элемент связующей партии-темы), ор. 28, ор. 53.

В сонате ор. 53 заключительные мотивы весьма пригодны для развития, так как содержат при краткости достаточно много характерных черт.

29

В целом, однако, заключительные фазы темы, обычно более обобщенные и ассоциирующиеся с логическими фазами мысли, менее пригодны для сюжетоподобного развития. Использование их в разработке придает им более нейтральный, фоновый характер, оказывается скорее канвой для ладогармонического движения.

Показательна в этом отношении разработка в первой части сонаты фа мажор ор. 10 № 2 Бетховена, построенная на послекаденционном ходе из темы заключительной партии.

Итак, мы видим, что даже выбор тематических констант оказывает влияние на характер развития в средней части, определяет до некоторой степени способ оценки развития как сюжетного, интонационного, логического с теми или иными вариантами сочетания и взаимодействия этоса, пафоса и логоса.

Однако выбор этот далеко не исчерпывает круг средств, определяющих образную тональность разработки и ее изменения. Прежде всего важно, какие слова и фразы складываются в разработке из этих букв-констант, и даже количество тем существенно воздействует на ход развития, его динамику, степень сложности. (Именно этот критерий положен В. В. Протопоповым в основу классификации разработок Бетховена [43]).

СИНТАКСИС РАЗРАБОТКИ. ДИАЛОГИЧЕСКАЯ И ИГРОВАЯ ЛОГИКА. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СИНТАКСИЧЕСКИХ И КОМПОЗИЦИОННЫХ ПРИНЦИПОВ

Во всем множестве индивидуальных решений, изобретаемых в разработках, выделяется некоторая совокупность вариантов, уже приобретших значение нормы, в которых просвечивает та или иная общая логика развертывания средних разделов.

Типичной является в этих решениях диалогическая и монологическая логика. В широком смысле к диалогическому типу тематической разработки можно отнести все те разновидности развития, в которых одна тематическая константа сопоставляется с другой или с другими (полилог), а также с фоновыми, неконстантными компонентами и своими «отражениями» в других голосах.

Диалогический тип, широко представленный в бетховенских разработках, обеспечивает очень яркую взаимосвязь синтаксических единиц. Можно сказать, пожалуй, что в сравнении с монологом и полилогом диалог является самым оптимальным для создания богатого диапазона логических соотношений. В монологе отсутствует достаточная фактурная и тембровая разграниченность противополагаемых или согласуемых элементов высказывания, остаются лишь собственно интонационные средства. В результате единицы монологического высказывания не могут восприниматься как реплики. В полилоге, особенно часто возникающем в сонатной форме увертюрного, многотемного характера, снижается острота противопоставлений. Множество «пер-

сонажей» мешает поляризации, обнаружению конфликта, но зато создает основу для более объемной и характеристичной картины.

Полилог значительно чаще встречается у Моцарта и Гайдна и реже у Бетховена. Логика бетховенских симфонических и сонатных разработок опирается на поляризацию сопоставляемых в развитии тематических элементов и, по сути дела, является диалогикой.

Включение тематических элементов в диалогическую цепь делает их репликами — прямыми и ответными, параллельными и противоположно направленными. В тематическом процессе сразу обнаруживаются новые ассоциации и новые возможности. Прежде всего для характеристики диалога важным оказывается его общее наклонение. Это может быть диалог-спор или мирная беседа, поединок, борьба или дуэт согласия, диспут, препирательство, восторженное единение, веселая пикировка, конфиденциальное объяснение и т. д. Характер диалога во многом определяется тем, какие силы вступают в общение, какова каждая из них. Это может быть разговор «на равных», как в фуге, но гораздо чаще сталкиваются в развитии герои резко отличные, даже полярно противоположные: сильный и слабый, мудрый и неопытный, властный и податливый, серьезный и шаловливый, богатый и бедный, чванный и льстивый, мужественный и женственный, старший и младший... Диалог ведут не только персонажи, но и сами сущности, идеи, понятия — жизнь и смерть, радость и горе, соблазн и преодоление. Человеческий ум, чувство, сознание и воля вступают в диалог с роком, природой, совестью, тишиной, с предметами, мыслями. Необозначенность, незакрепленность музыкальных реплик — тематических констант за понятиями, их способность к перемене форм объективации (одна и та же тема может ассоциироваться то с личностью героя, то с его интонацией, то восприниматься как жест, то обнаруживать связь с определенным инструментом оркестра) оборачивается в музыкальном диалоге художественным богатством связей и отношений. Не слова и словесные выражения определяют логику развития, а связи между репликами и позиции стоящих за ними сил. Выявление отношений, их развертывание и изменение — таков процесс движения диалогики в музыке.

Это вовсе не значит, что инструментальная музыка, относящаяся к словесной речи как алгебра к арифметике, оперирует «пустыми» символами. Ее «алгебраические слова» вовсе не бессодержательны, ибо совсем не безразлично, каков характеристический, интонационный и тематический состав каждой из реплик. Это значит лишь, что и для восприятия, и для анализа смысл отношений между репликами не заслоняется понятийным содержанием слов.

Несомненна вместе с тем в восприятии музыкального диалога опора на речевой опыт слушателя и, разумеется, на опыт жизненных отношений в целом.

Включающаяся в диалог тематическая константа как бы раздваивается. С одной стороны, в ней усиливается — для восприятия — эффект персонифицированности. Как в речи слово вне диалога

есть просто слово, а в диалоге уже впитывает в себя характер самого говорящего, так и в музыке переход от одной тематической линии к другой заставляет обращать внимание и на различия «говорящих». «Диалогическая реакция, — говорит М. М. Бахтин, — персонифицирует всякое высказывание, на которое реагирует» [8, с. 314]. С другой же стороны, именно благодаря диалогу как речевой форме тематическая константа «распредмечивается», становится репликой, интонацией, включенным в речь жестом, движением, словом. Но ведь «слово» может быть повторено и другим участником диалога! А значит, в диалоге константа может служить одновременно и теме-персонажу, и теме-мысли. Поэтому часто в разработочных диалогических цепочках сопоставляются не различные тематические построения, а повторы одной и той же темы, «произносимые» разными участниками, функции же разграничения спорящих сторон берут на себя инструментовка, фактура, регистры.

Таким образом, каждая реплика, сама по себе имеющая в инструментальной музыке несколько значений — фоническое, интонационное и тематическое, приобретает еще одно — диалогическое.

В бетховенских разработках мы находим по меньшей мере три разных случая. В одном из них в диалог вступают различные темы, в другом — различные голоса с одной и той же темой, а в третьем — части одной темы. Приведем примеры.

Первый случай ярко представлен в Largo e mesto из сонаты ор. 10 № 3. В средней части после эпизода in F начинается разработка, целиком построенная как диалог активного, утверждающего и трепетного, смятенного, страдательного начал, как раскрытие в действии идеи mesto.

31

Активные реплики (репрезентанты главной темы) эмоционально-энергичны, чему способствует их генезис — связь с кульминацией темы. Большую роль играет арпеджиато. В теме оно соответствовало двоеточию перед кадансом, здесь же становится активной грозной силой. Ответные реплики, напоминающие страстно-тревожное движение из главной темы сонаты ре минор, не связаны с какой-либо одной из тем экспозиции, но при-

обретают тематическое значение и ассоциируются с интонациями из связующей и побочной партий.

А вот пример, в котором тематический материал диалогических реплик абсолютно однороден, — участники диалога произносят одно слово, одну фразу. Это разработка из медленной части сонаты ор. 22. Тональное развитие в ней начинается как скорбный диалог тихо переговаривающихся голосов, которые, сменяясь, как бы ведут друг друга по кварто-квинтовому кругу, поочередно беря на себя инициативу перехода в следующую тональность.

Нередко объединенные в одной теме разные интонации в разработке поляризуются и включаются в диалог как реплики разных персонажей. Такие случаи тематического анализа и нового, диалогического синтеза в сонатах Бетховена нередки. Назовем в качестве примера финал сонаты ор. 10 № 1 или первую часть сонаты ор. 2 № 1.

Некоторые из разработочных диалогов невозможно однозначно отнести к какому-либо определенному типу, так как в развитии многое трансформируется. Рассмотрим диалогический раздел из разработки в первой части ля-мажорной сонаты Бетховена — ор. 2 № 2 (см. такты 60—102).

В этой сонате разработка темы главной партии осуществляется, в частности, средствами имитационной полифонии. Для развития взята активная триольная фигура арпеджио. Ее в полилоге согласия ведут три голоса. Напряжение интонирования возрастает, чему способствует

традиционная кварто-квинтовая последовательность консеквентных перемещений. Однако настоящего диалога пока еще нет, три имитирующих друг друга голоса фактически сливаются в одну активно-утвердительную интонацию. Но вот в разработочное развитие включается новая собственно диалогическая реплика — в piano после forte звучит просительная интонация. Начинается диалог. Сначала — если персонифицировать смысловую сторону — «активная сила» не поддается просьбам и, обрывая мольбу, продолжает утверждать драматическую идею в присущей ей ре-минорной тональности. Новая мольба — и тот же ответ, хотя в тоне уже менее жестком (ля минор). Но вот мольба выслушана до конца и соглашение намечено (достигнута доминантовая, последняя перед репризой ступень). Правда, в басу еще повторяется триоль, однако она уже привязана к тону *ми,* заключена в его октавную рамку, а в ответных репликах вместо просительной интонации появляется убеждающая. Постепенно позиции сближаются, и наконец достигается полное согласие басового и мелодического голосов. Бас послушно повторяет теперь ту мелодическую фигуру в восходящем и нисходящем вариантах, которую ему предлагали просительные реплики. По партии баса нетрудно проследить весь процесс сдачи позиций. Шестнадцатые легато превращаются в восьмые стаккато. Усваивается внушаемая мелодическая фигура. Появляется буквальное повторение мелодического рисунка,

а в аккордах pianissimo наступает полное ритмическое слияние перед еще более полным — октавным «унисоном» в репризе.

В рассмотренном примере совмещаются все три названных случая. В диалог включены и разные темы, принадлежащие главной партии как вступительный и основной элемент, и части основной темы, и одна и та же тематическая константа. Причем самый процесс перехода от одной разновидности к другой соответствует развитию изменяющегося в диалоге отношения его участников. Более детальный разбор мог бы показать роль отдельных тонких нюансов тематической работы. Здесь же мы отметим только, что в данном случае, как и во всех предыдущих, диалогические смыслы зависят и от звуковой организации реплик (от громкости, тесситуры, артикуляции), и от интонационного их содержания, и от их собственно тематического значения. Но движение и преобразование смысловых отношений реплик в диалоге обеспечивает сама его организация. К ней относятся: порядок появления тем, их взаимоположение в музыкальном времени-пространстве, тонально-гармонический план, масштабно-синтаксическая структура, создающая эффекты перебивания реплик, их учащение и динамическую поляризацию всех других свойств.

В целом же собственные значения реплик и их смысловые отношения образуют столь богатую сферу, что к музыкальным диалогам приложимы почти все аналитические критерии, с помощью которых характеризуются и речевые диалоги, опирающиеся на значения слов.

Так, наряду с уже охарактеризованными выше аспектами — общим характером диалога и соотношением сил, в музыкальных диалогах с большей или Меньшей определенностью обнаруживают себя и аспекты, связанные с предметом обсуждения, и с содержанием и модусом реплик, и с типом развития диалогического процесса.

Предметом музыкального диалога в музыке, разумеется, оказываются специфические вещи. Например, спор может вестись относительно выбора одного из полярных решений: неустой или устой, продолжать или кончать, субдоминанта или доминанта. На одном из решений настаивает сила, стремящаяся продлить борьбу, развитие, усложнить его, на другом — участник диалога, убежденный в необходимости противоположного решения, в необходимости привести все к устойчивости, к окончанию. Нередко эти стороны ассоциируются с человеком и неумолимой судьбой, с желанием и суровой необходимостью, с личным и внеличным и т. д. Однако, даже при круге ассоциаций, ограниченном рамками художественной эстетики, исторической эпохи, мировоззрения композитора, программы, образная конкретизация диалога является свободной, индивидуальной, тогда как собственно музыкальная конкретизация всегда задана в самом тексте произведения. Бетховенский принцип дуализма приводит в действие самые разнообразные музыкально-языковые антино-

мии: минор — мажор, ямб — хорей, бас — мелодия, соло — тутти, заставляя служить их воплощениями этических, эмоциональных противостояний и конфликтов.

Конечно, предмет диалога вовсе не всегда оказывается яблоком раздора. Иногда он является и объектом отношения, общего для персонажей диалога, например предметом созерцания,

утверждения, удивления. Полная типология здесь нецелесообразна, ибо музыкальное восприятие, опирающееся на опыт речи и музыки, само с исключительной точностью определяет характер предмета, и следовательно, может служить надежной основой для музыковедческого описания диалога в этом аспекте.

Другой аспект — содержание и характер реплик. Он также непосредственно узнаваем и зависит от соотношения сил и позиций «собеседников». По характеру реплики могут ассоциироваться с речью или с движениями, жестами, с непосредственными действиями или интонационно выраженными эмоциями. По содержанию они вполне допускают использование обычного словаря отношений: упрекать, извиняться, настаивать, соглашаться, заставлять, повиноваться, молить, снисходить, перебивать, пропускать мимо ушей, вторить, ерепениться, передразнивать, урезонивать...

Наконец — процессуальные характеристики диалога, определяемые всеми другими его особенностями — наклонением, соотношением сил, предметом обсуждения, — еще один общий с естественными диалогическими формами аспект, чрезвычайно важный именно для понимания феноменов разработочного развития. Он также опирается на зафиксированную языком типологию и может отражать такие изменения взаимоотношений в диалоге, которые обозначаются словами: ожесточаться, смягчаться, достигать перелома, взрываться, успокаиваться, исчерпываться, накаляться, обрываться, приводить к соглашению, переходить от одного предмета к другому и т. п.

Из описания различных аспектов музыкального диалога следует один общий вывод. Музыкальный диалог, так же как и речевой, зависит в своем содержании не столько от композиционного широкомасштабного плана построения, сколько от интонационных сопряжений диалогических реплик, от их синтаксического соподчинения. Иначе говоря, диалогические процессы есть процессы, принадлежащие не композиционному, а синтаксическому масштабному уровню временной организации музыки. И если в разработочных разделах диалоги все-таки «работают» на композиционную фабулу, то дело здесь заключается в их тематичности. Именно принцип тематической репрезентации, принцип замещения большого малым — развернутой темы ее кратким, но достаточно представительным фрагментом — и позволяет мотивам, аккордам, фактурным ячейкам, отдельным тонам и даже тембрам, динамическим нюансам, звучностям ударных инструментов служить одновременно и репликами диалога (то есть существовать в мире синтаксических отношений),

и обнаружениями тем, выявлениями линий тематических судеб. Как раз благодаря такому совмещению функций композиционные тематические процессы и «спускаются» на уровень, непосредственно воспринимаемый в своих смысловых характеристиках интонационно настроенным слухом, благодаря ему синтаксис одновременно становится композицией.

Композиция и синтаксис при этом «взаимоопределяются». Композиционное расположение музыкального материала в экспозиции осмысливается не только как тематическая, но и как интонационная расстановка сил, коль скоро оно оказывается частью более широкого процесса и связывается с интонационно-воспринятыми тематическими событиями разработки.

Синтаксис же, способный оставаться таковым и вне развернутой композиции, например в коротких напевах, получает от композиции новое качество — тематическую поляризацию материала, сюжетно-драматургический модус, благодаря чему становится композицией, подчиненной в то же время законам синтаксиса.

Конечно, это превращение осуществляется не всегда. Даже в разработочных разделах крупных композиций синтаксис в его наиболее тяготеющих к сюжетному истолкованию диалогических и полилогических формах может оставаться только синтаксисом, если в произведении не возникает драматургически важных тематических процессов, если тематический материал лишь зарождается. И конечно, не следует думать, что в таких случаях синтаксис является музыкально обедненным. Напротив, свобода от тематических обязательств позволяет синтаксическим процессам достигать особых интонационно своеобразных и внутренне сложных смысловых эффектов. Акцент в подобных случаях ставится не на композиционном масштабном уровне музыкального времени, а на синтаксическом, на логике интонационных сопряжений, на выразительности непосредственного течения музыкальной мысли, на богатстве отточенных и вместе с тем как бы импровизационно безыскусных деталей.

Средние разделы композиции тогда приобретают несколько иной характер, иные «организационные формы». В произведениях Бетховена такой тип организации не является господствующим. А вот творчество Моцарта, Гайдна в значительной мере определяется законами интонационного синтаксического течения времени.

Моцарта справедливо называют мастером мотивного развития. В его музыке слушатель радуется неисчерпаемости фантазии, с которой по воле автора калейдоскопически ярко и вместе с тем осмысленно и логично строится и развертывается ткань. Там, где позднее — у Бетховена, Брамса, Берлиоза, Чайковского, в музыкальном сюжете действуют персонажи-темы, у Моцарта сталкиваются, сплетаются, развиваются мотивы, легкие, короткие, изящные интонации-жесты, характерные «повороты» инструментов-актеров. Их краткость, их взаимопритяжение,.

естественность их сцеплений образуют основу эмоционально-игровой логики сквозного действия и лирического характера. Лиричность тона Моцарта в его своеобразии во многом связана именно с весомостью интонационных деталей музыкального потока, с тем, что внимание слушателя приковано к фоническому и синтаксическому течению, а не к сюжетике композиции, хотя она также немаловажна. Гениальная музыкальность Моцарта выражается в том, что прежде всего ассоциируется с выразительными движениями юной души, будь то трогающая сердце интонация вздоха или сопровождаемый улыбкой пассаж, прихрамывающие ритмы или играющая разнообразием штрихов артикуляция, и уже потом является сознанию в композиции целого, которая больше оказывается результатом, нежели генеральным исходным замыслом, требующим воплощения в деталях.

Но самый выбор синтаксических средств, звеньев синтаксического масштаба, связанный с вниманием к инструментально-характерному, с оркестровыми ассоциациями, приводит к тому, что моцартовская лирическая речь даже в рамках фраз, предложений, периодов уже напоминает тематические сюжетоподобные процессы, выполняет их функции. Объясняется это во многом особым характером событийности в моцартовской музыке — событийности инструментально-игровой, естественно развертывающейся в гораздо более высоком темпе, нежели событийная логика тематического развития, опирающаяся на развернутые темы, их экспонирование и разработку.

Событийный темп в музыке, как и в драме, очень часто зависит от числа персонажей. В одноголосном движении события совершаются медленнее, чем в многоголосии оркестрового типа, при котором в партии каждого действующего лица — исполнителя могут происходить те или иные свои события, а в целом комплекс разновременных, разноплановых происшествий, наполняющих музыкальное время и требующих от слушателя активного внимания, более насыщен.

Уже в фуге краткость темы компенсируется тем, что с нею поочередно, не мешкая, вступают разные голоса-тембры, и хотя обсуждение мысли ведется неторопливо, в общем темп развития достаточно подвижен, и в рамках синтаксического масштаба времени возникает почти сюжетное движение полифонических реплик.

В музыке Моцарта событийный темп довольно высок, что связано с множественностью реальных или подразумеваемых персонажей фактуры как в собственно оркестровых, так и в фортепианных произведениях. Диалог здесь чаще всего оказывается составной частью полилога, объединяющего диалогические цепочки и реплики в динамичное целое. Фортепианные пьесы Моцарта при всей их клавирной отточенности звучат как партитуры, как особого рода фактурный оркестр. «Оркестровая партитура композитора, — писал Э. Григ, — не теряет своих досто-

инств при переложении для фортепиано (как это случается, например, с произведениями Берлиоза и его подражателей), ибо музыка Моцарта такова, что, даже лишившись красок, она не утрачивает своего очарования» [17, с. 169].

Близость фортепианной фактуры оркестровому изложению имел в виду и Б. В. Асафьев, приводя в своем очерке о Григе эту характеристику моцартовской музыки, данную норвежским композитором в 1896 году.

Показателен комментарий Асафьева: «...Так всегда бывает у композиторов, у которых *живая интонация* обусловливает музыку» [5, с 251]. Для нас здесь особенно важны выделенные Асафьевым слова «живая интонация», важны не только в своем общем значении, которое они имеют в контексте асафьевской теории интонации, но и в том особом значении, которое они приобретают в аспекте разграничения интонационно-синтаксического и композиционно-тематического планов музыкального движения. Композиционный оттенок, который придает

игровая логика музыкальному развитию в музыке Моцарта, не снимает, но специфизирует интонационное слышание. В нем акцент с вокально-голосового переживания смещается на интонационное сопряжение элементов полилога. Адекватное музыке оркестровое слышание моцартовской ткани становится поэтому движением слухового воображения в насыщенном сюжетном пространстве и времени — движением, перебрасывающимся с одной оркестровой линии на другую, с одного персонажа на другого.

Рассмотрим несколько примеров инструментально-игровой логики. Интересным приемом начинается разработка в концерте для фортепиано с оркестром Моцарта (KV, 482). Только что отзвучали два изящных варианта мягкого дополняющего каданса в конце экспозиции, утверждающих мажорную тональность, как вступает с третьим вариантом пианист. Это начало разработки поражает слух не только появлением тембра солирующего инструмента, но и элегическим минором.

32

В изменении ладового наклонения ясно ощущается особый интонационный смысл — намеренной и вместе с тем неожиданной смены настроения. Приемы подобного вариантного подхвата, создающие эффект эмоциональной модуляции, изменения колорита с помощью введения какого-либо нового освещения, нового модуса в повторение заключительных фраз, переходящих из экспозиции в разработку, встречаются не только у Моцарта, но и у Гайдна, а затем у Бетховена. Впрочем, Гайдн использует их редко. Так, в 37 фортепианных сонатах, где первая часть написана в сонатной форме, чаще всего разработка начинается с темы главной партии и притом в тональности окончания экспозиции (27 сонат). В остальных случаях для начала разработки используется или новый материал, или материал из побочной и заключительной партий. И только в двух сонатах — в № 3 и № 27 разработка начинается с вариантного подхвата заключительных интонаций экспозиции.

В сонате № 27 повторение заключительного оборота из экспозиции дано с резким ярким гармоническим изменением. Аналогичен пример из первой части ре-мажорной симфонии № 96 Гайдна. Но и в симфониях это редкий случай.

В музыке Бетховена прием подхвата заключительных интонаций, ритмов, гармоний в начале следующего построения используется довольно широко. Ю. Н. Тюлин даже считает его одной из стилевых черт Бетховена, развившихся в позднем периоде творчества, и называет принципом «цепляемости музыкального материала» [61, с. 253, 259—269]. Но в качестве вариантного повтора, сцепляющего экспозицию с разработкой, этот принцип у Бетховена проявляет себя не столь уж часто. В. В. Протопопов называет здесь фортепианную сонату № 6, квартет № 1 и струнное трио № 1 — имея в виду секвентный повтор, а также квартет № 2, где при повторе меняется ладовое наклонение. Представляется весьма образным определение, которое дает фигуре

подхвата В. В. Протопопов: «...разработка начинается с „придирки" к окончанию экспозиции» [43, с. 52]. В этом сравнении вскрывается образная сущность логики такого приема, его игровой в широком смысле характер. Пожалуй, у Моцарта его игровая природа выявляется наиболее ярко и примеры использования более разнообразны. К ним относятся начальные моменты разработки в первых частях некоторых из концертов для фортепиано с оркестром (№ 450, 482, 537), а также в сонатах № 311, 545, 570 и 576 (по Кёхелю) для фортепиано и в других произведениях.

Сохраняя форму «придирки» к последней фразе, мотиву, обороту экспозиции, начальная интонация разработки может наделяться различными конкретными смыслами. Это может быть решительная отмена предшествующего, как в сонате № 570. Это может быть подхват мысли для ее последующего обсуждения и развития, как в сонате № 311, или неожиданный переход из света в тень, как в сонатах № 545 и 576 и в приведенном выше

219

фрагменте из концерта KV, 482, а также и в двух других названных концертах Моцарта. К таким смысловым оттенкам может присоединяться также и эффект эха, и соревнования.

В чем же суть описанного приема?

Ясно, что мы сталкиваемся здесь с действием не одного, а по крайней мере двух принципов. Одним из них является диалогичность — повторение реплики с другой интонацией, с новым смыслом. Слово «придирка» как раз и фиксирует логику несогласия и переинтонирования. Конечно, оно характеризует лишь некоторые из видов отношений между участниками спора. Спор в игровой интерпретации может приобретать и множество других оттенков, из которых наиболее типичны, пожалуй, *логика выбора,* о которой уже говорилось, и фигура *обсуждения темы с разных позиций,* более естественная в полилогах с меньшей остротой противопоставлений.

С игровыми проявлениями диалогического синтаксиса связаны фигуры не только спора, но и согласия, из которых в моцартовских фортепианных сонатах, например, очень часты: *подтверждение-усиление* (KV, 280, пример 33), *реплика-втора* (KV, 309, пример 34), *реплика-эхо* (KV, 332, пример 35).

33

34

220

Однако в игре важны не только мнения участников, а их собственные характеры и состояния. Проявляющийся в игре их этос и пафос как раз и служат драме скерцозного развертывания действия. Рельефное внезапное появление нового характера, подчеркнутое изменение модуса — это и есть проявившийся в приеме переинтонирования второй принцип, близкий по своей сути театрально-игровому приему появления нового персонажа. Эффектное, как правило, неожиданное, быстрое появление действующего лица может производить впечатление вторжения. Впрочем, оно вовсе не всегда связано с диалогом и может, например, характеризовать переменчивость состояния одного персонажа. В общем же мы имеем дело здесь с самостоятельной логической фигурой *смены модуса.*

Смена модуса — один из едва ли не самых важных для музыки приемов временного развертывания. Он проявляется на всех масштабных уровнях произведения — в соотношениях частей крупных циклических композиций, в сопоставлении разделов одночастного произведения, а также в синтаксическом сопряжении кратких интонационных единиц. Как синтаксический прием смена модуса является одной из любимых Скарлатти, Гайдном и Моцартом игровых фигур — мимолетного притворства, изменения настроения как бы в шутку, полушутя или даже всерьез. Впечатление, если его описывать в театрально-игровых ассоциациях, таково, будто герой неожиданно меняет маску, паясничает, искусно подражает кому-то или же вдруг под влиянием ситуации сам поддается новому настроению.

Моцарт в арии Фигаро «Мальчик резвый», изображая разные обстоятельства воинской службы («Будешь воином суровым, и усатым и здоровым... чести много, а денег мало»), в соответствии с ними меняет интонационные модусы. В «Севильском цирюльнике» Россини Розина, притворяясь невинно страдающей, всхлипывает: «Вечно так! Вдруг подозрения, крик, обиды, притесненья и гоненья! Истерзали клеветой!» Изменилось ладовое наклонение, появились заостренные интонации плача. В инструментальной музыке игровая смена модуса часто связана с оттенками преувеличенной чувствительности, гиперболизированной патетики или сугубой драматичности. Вот несколько примеров из рондо Моцарта D-dur.

221

36

37

38

В первом из них эффект оминоривания, во втором — впадение в чувствительность, в третьем — модус оперной драматичности.

Из безграничного множества возможных наклонений, характеров, состояний выделялось некоторое ограниченное число модусов, характерных для эпохи. Они, как и типы музыкальных тем, связывались, например, с карнавальными масками, с типичными оперными амплуа и соответствующими им видами арий. В игровом синтаксисе фигуры смены модуса обычно представляют собой микровключения, не замедляющие общего развития. Техника таких микрообнаружений эмоционального состояния, манеры действующего лица связаны с контрастом сопоставления, возникающим как на гранях композиционных и синтаксических построений, так и внутри в результате резкого вторжения.

Игра развертывается перед слушателем как увлекательная цепь событий, каждое из которых, являясь откликом на предшествующее, в свою очередь порождает новые отклики или новое течение мысли. Развитие идет в быстром темпе, захватывает

своей динамичностью и остроумием и обычно предполагает нескольких участников, по меньшей мере двух, между которыми и возникает игровой диалог. Но оно, конечно, вовсе не ограничено формой диалога. В ход игры могут вклиниваться «внешние» или, напротив, «внутренние» факторы, подобные вторжению природных сил, столкновению противоборствующих желаний или неожиданной остановке мыслительного процесса.

И если перечисленные ранее игровые фигуры ассоциируются часто с появлением того или иного персонажа, то ряд других обусловлен отображением столкновения с объективными препятствиями, счастливыми находками, внезапно возникшими затруднениями, вдруг обнаруживающимися фактами. Связанная с этим *приостановка действий* как особая фигура игровой логики может приобретать в музыкальном контексте различный смысл. Она может восприниматься как пауза-удивление или пауза-ожидание, как остановка-растерянность или собирание внутренних сил, как провал в памяти или поиски решения. Препятствие может расцениваться как неудачный ход, ошибка, нежелательный поворот событий и т. п. В примере № 25 такой «ошибкой» является далекая от основной тональности гармония. В среднем разделе скерцо из Пятой симфонии Бетховена имитируется музыкально-игровое исполнительское затруднение: виолончели и контрабасы несколько раз повторяют один и тот же мотив, как бы не находя продолжения, и лишь «вспомнив» его, устремляются дальше.

Весьма примечательно в игровом отношении начало разработки в до-мажорной сонате Д. Скарлатти (К. 514).

39

Здесь инструментально-игровая логика опирается на речевую. Мерное движение в партии левой руки перебивается и останавливается патетическим октавным возгласом в партии правой. Как бы от неожиданности возникает пауза. Это осмысление и раздумье. Впрочем, после двух остановок решение — путь, ведущий к репризе, — оказывается найденным.

Иногда же в игровой логике одновременно имитируется и

вторжение персонажа и внутреннее движение эмоций и представлений, вдруг возникающая реминисценция, внезапно всплывающее видение. То ли в воображении, то ли наяву в карнавальной толпе неожиданно мелькает маска-бабочка — образ, заставляющий Флорестана еще и еще раз останавливать свой порывистый монолог.

Типичнейшей фигурой игровой логики является *вторгающееся* или, напротив, незаметно вкрадывающееся *повторение.* В первом случае, как правило, создается эффект обрыва, усечения, перебивания мысли. Только что начатое построение не доводится до конца и начинается еще раз, иногда многократно, чтобы потом прийти к завершению. Примеров такой фигуры — назовем ее синтаксическим эллипсисом — можно привести немало. Ограничимся моцартовским образцом из второй части Первой фортепианной сонаты (KV, 279).

40

Подобного рода самовторжение иногда воспринимается как непроизвольное повторение мысли, неотступно ищущей продолжения, или столь же спонтанный возврат к уже найденному. Такова мелодическая персеверация в первом эпизоде из начальной части «Венского карнавала» Шумана.

41

Шов, возникающий при этом в гармонии, в голосоведении, ритме или синтаксической структуре, как бы сверху мотивируется игровой логикой. Последняя, однако, со временем находит поддержку в мелодических и гармонических эквивалентах, в частности в так называемых несовершенных и прерванных кадансовых оборотах.

Более плавным оказывается незаметно вкрадывающееся повторение. «Ошибка» обнаруживается не сразу. Возникает ситуация, напоминающая движение в лабиринте, в незнакомом месте, движение по уже пройденному пути, по кругу, петле. «Истина» выявляется лишь при повторении пути, иногда многократном, при узнавании уже знакомых поворотов. В игровой логике такие *интонационные ловушки* обычно служат средством оттягивания каденционного завершения. Яркий пример такой ловушки есть в сонате Д. Скарлатти (К. 159).

В приведенном фрагменте — переход от первой части ко второй — эта фигура оказывается в окружении двух других. Она как бы завершает начатый ранее спор «кончать — продолжать» («либо тоника — либо доминанта»). За нею же во второй части следует смена модуса. .

Метафорический термин «интонационная ловушка», конечно, не передает всевозможных конкретных значений многократного повторения. Эта игровая фигура служит не только эффекту западни, временной потери ориентации, но и, например, имитации бездумных повторений, увлеченности, истовости, завороженности волшебством «чудного мгновенья» и т. д. На канву такого рода повторений легко ложится определенно направленная линия динамического нагнетания, как правило, предкадансового, или, напротив, — разрядки.

Громкостная динамика в микромире игровой логики часто выступает как средство контрастных сопоставлений, вторжений, неожиданных акцентов. Фигура *эксцентрических акцентов-пуганий* или драматичных, патетических *восклицаний* широко используется Моцартом в разработочных и экспозиционных разделах. Таковы скерцозные акценты-пугания в начале увертюры «Свадьба Фигаро».

43

Вообще игра форте-пиано обрисовывает большой круг синтаксических отношений, включающих и эхо, и сопоставление активного с пассивным, мягким, и многое другое Этот прием дает материальную форму для выражения эксцентрического поведения, шутовства, бьющей через край веселости и удивительно отвечает духу увертюрных разработок. Очень ярко и интересно в частности, использован он Глинкой в разработке увертюры к опере «Руслан и Людмила».

Но здесь необходимо остановиться. Вряд ли возможно и целесообразно описывать все или даже самые характерные игровые фигуры, встречающиеся в инструментальной музыке. К уже охарактеризованным приемам логики выбора, обсуждения темы с разных позиций, подтверждения-усиления, вторы, реплики-эха, приостановки действий, вторгающегося повторения, интонационной ловушки, эксцентрических акцентов можно было бы добавить и ряд более общих и хорошо известных, таких, как вторгающийся каданс, прием концертирования-соревнования, и множество более частных, например фигуры обрывающего удара застрявшего тона, смехового дублера, подхвата-вторжения авторитетного заключения, веселой путаницы, прорыва импровизационности и т. д.

Почти все встречающиеся инструментально-игровые фигуры в анализе и описании исчерпываются тремя ракурсами, соответствующими триаде «характеристическое — эмоциональное — логическое»: установлением характера появляющегося синтаксического элемента (его модуса и интонационных констант), выяснением его отношения к предшествующим элементам и определением способа появления (плавного вхождения, резкого вторжения, сопоставления).

Все они принадлежат сфере синтаксиса, хотя опираются в своей характеристичности на предметность фонического уровня. Будучи включена в тематический процесс, игровая логика подчиняется композиции, воплощает ее в интонационных формах. В чем же сущность музыкальной игровой логики, ее специфика, каково ее отношение к полилогу, диалогу и монологу, а также к другим прототипам музыкального синтаксиса, в какой мере она характерна для разработочных разделов инструментальной композиции и как собственно проявляется ее инструментальная природа в музыке Гайдна, Скарлатти, Моцарта и других композиторов? Эти вопросы требуют большого самостоятельного исследования. Здесь же можно ограничиться краткой характеристикой игровой логики.

Музыкальная игровая логика — это логика концертирования, логика столкновения различных инструментов и оркестровых трупп, различных компонентов музыкальной ткани, разных линий поведения, образующих вместе «стереофоническую» театрального характера картину развивающегося действия, однако более обобщенную и специфическую, чем даже в музыкальном театре. Эта логика на синтаксическом масштабно-временном

уровне организует театр инструментов, фактурных и интонационных компонентов. Поэтому она естественнее реализуется в оркестровой музыке. Но и в монотембровой ткани она опирается благодаря фактурной, интонационной и тематической организации музыки на необходимую для драматургической персонификации характеристичность компонентов.

Свобода от слова, от пения с текстом, от подчинения протяженным линиям монологической речи позволяет в инструментальной музыке достигать сравнительно высокого темпа сюжетоподобных процессов. Фигуры игровой логики и являются их синтаксическим выражением. Развитие, подчиненное ей, уже в синтаксических масштабах складывается как динамичное поведение персонажей — голосов, пластов, мотивов, фраз в их отношениях друг к другу.

Однако игровая логика не стоит в одном ряду с речевой. Она использует выработанные в последней формы и содержание смысловых процессов и может в тех или иных конкретных случаях опираться на одну из жанровых форм — на полилог, диалог, монолог или свободно переходить от одной из них к другой, хотя наиболее естественно выявляется при опоре на полилог. Игровая логика связана также и с другим прототипом музыкального синтаксиса — с синтаксисом движений. В инструментальной музыке последний важен по двум причинам, первой из которых является возможность вовлечения в музыку богатейшего общего опыта движений, а второй — возможность использования музыкально-исполнительской моторики как естественной и непосредственной опоры интонационной выразительности.

Речь, моторика и игра являются тремя прототипами музыкальной логики и лишь в этом отношении могут быть поставлены в один ряд. Но инструментальная и театральная игра вбирает в себя элементы речи и движений и потому оказывается более сложным целым.

Если речь и пластика тяготеют к эпосу и лирике (при всей внешней характеристичности движения по существу являются единственным непосредственным языком эмоций), то игра — по преимуществу сфера драмы. Поэтому из трех общих типов логики, известных музыкальному искусству, — логики высказывания, логики состояния и логики поведения — инструментальная игровая логика ближе всего к последней. Здесь, разумеется, нет и не может быть буквальных однозначных соответствий, речь идет лишь о тенденциях. В конкретных же произведениях, в авторских стилях игровая логика служит всегда почти неповторимому сочетанию лирического, эпического и драматического, по-разному соотносится с монологическими, диалогическими и полилогическими элементами музыкального синтаксиса, получает различное инструментальное воплощение.

Так, в музыке И. Гайдна ведущим является оркестровое начало. Именно характеристическая персонификация оркестровых инструментов и позволяет ему создавать ситуации соревнования,

спора, остроумных решений, суматохи, обманов ожидания, всяких неожиданностей. Фортепианная музыка композитора строится как отражение оркестровой, хотя и весьма специфическое

Иначе у Д. Скарлатти. Основа игровой логики у него клавирная. В театре Скарлатти всего два актера — правая и левая рука. Иногда каждому из актеров поручается постоянная на протяжении пьесы или ее большего раздела единственная роль, иногда, как в народном театре, актеры на минуту уходят за ширму и, переодеваясь, выполняют то одну, то другую, то третью роль. Тогда число персонажей игры не совпадает с числом актеров.

По-видимому, артисты кукольного театра могли бы дать более яркие характеристики «актерских» возможностей правой и левой руки. Очевидно, к этому кое-что прибавили бы и физиологи, изучающие природу и проявления функциональной асимметрии правого и левого полушарий. Многое известно психологам об особенностях осязательного восприятия разных рук, об их трудовой специализации. Но у музыкантов-исполнителей есть и собственные наблюдения, а фортепианная литература фактически зафиксировала музыкально-художественную специализацию рук во всей ее внутренней сложности и противоречивости. Пианистическая техника требует совмещения двух «несовместимых» вещей — равноправия и индивидуальной характеристичности рук. И тому и другому способствуют объективные условия мануального сценического пространства клавишных инструментов — пространства одновременно выравненного и гомогенного и вместе с тем искривленного и дифференцированного по регистровым и физически-пространственным свойствам.

Каждый актер у Скарлатти нередко «живет» как бы в двух амплуа — верхнемануальном и нижнемануальном. Так, появляется четыре актера, точнее два, замещающие четырех, как в итальянской комедии масок. По плотности, насыщенности музыки игровыми приемами произведения Д. Скарлатти сравнимы с произведениями Гайдна, Моцарта, И. К. Баха. Но сами приемы — иного характера. Они связаны с клавирной техникой, с возможностями распределения материала между левой и правой руками играющего, с техническими особенностями клавиатуры. В подавляющем большинстве случаев используется двухголосие. Это простейшее и разумно-экономичное выражение диалогического состава «исполнителей». Двухголосие нередко способствует полифоничности (например, в сонате К. 202 перед каденцией), но осуществляется все же на гомофонной гармонической основе.

Конечно, нередко игровым приемам Скарлатти свойственна и достаточно яркая инструментальная жанровость. Эффектные жанровые ассоциации вызывает, например, музыка прелестной сонаты К. 380, ее эхо, валторны, регистровые переклички. Но в целом скарлаттиевские актеры не только универсальнее оркестровых, но и более идеальны. Некоторая обезличенность клавиа-

турного пространства, его выровненность, гомогенность, с одной стороны, заставляла искать специфически музыкальные ресурсы характеристичности, с другой — позволяла абстрактно мыслить. Обобщенность игровых фигур сближает «инструментальный театр» Скарлатти с театром слова, а игровую логику с логикой речи. Прекрасный пример такого рода из сонаты К. 514 уже приводился.

Многое объясняется обозримостью клавиатурной сцены. В сонате К. 387 в изложении главной темы чувствуется энергетическая разреженность пространства. Мелодический и басовый голоса легко охватывают широкий диапазон, двигаясь сверху вниз. В главной теме сонаты К. 514 в партии левой руки особенно заметно отсутствие вокально-голосовых ограничений. Легкость движений руки над клавиатурой видна, например, в скачке через две октавы от арпеджио к басу. С широкими ходами, с приемом продвижения оказывается связана и регистровая организация произведения, в которой в качестве привлекающих слух и ассоциативную фантазию приемов используются эффекты раздвижения регистров при сохранении опорного тона — горизонта (например, в 15—17 тактах сонаты К. 533) и игра регистровых сопоставлений (соната К. 269). В сонате К. 104 часто используется эффект «застрявших» тонов, на фоне которых дается продвижение других, причем попутно возникают и ладогармонические противоречия, чем создается особый клавиатурный эффект противостоящих действующих сил-позиций.

Приемы такого рода используются у Д. Скарлатти очень часто и свидетельствуют о зримо-конструктивной роли клавиатуры инструмента, благодаря которой возможно именно такое логически обработанное сочетание движений рук. Во многих его сонатах встречается прием перекрещивания рук, также непосредственно относящийся к логическому конструированию игры на площадке клавиатуры. Назовем сонаты К.145 и К.110. В этих широких, причудливых, размашистых ходах чувствуется легкость движения рук пианиста, свободное поведение в игровом музыкальном пространстве клавиатуры, не связанное чрезмерным образом с вокально-голосовыми напряжениями мелодического интонирования. В них проявляет себя крепнущая «дерзкая» инструментальная интонация, мастерами которой впоследствии станут Лист, Шуман, Прокофьев.

Скарлаттиевский клавир, несомненно, сыграл большую роль посредника между оркестром как труппой индивидуализированных актеров и фортепиано — инструментом ярко концертным и вместе с тем нейтрально-универсальным, сумевшим в руках мастеров XIX века преодолеть даже единственную свою ударно-токкатную специфичность.

Моцарт в своем творчестве как бы объединил игровую технику Гайдна и Скарлатти, что особенно ярко проявилось в его фортепианных произведениях. Моцарт стоял у истоков особого «фортепианного оркестра» — оркестра фактурных, интонацион-

ных, тематических компонентов ткани, и превосходящего обычный и уступающего ему. Преимущества такого «фортепианного оркестра» над обычным впоследствии широко используются композиторами. Первое из них — демонстрация мастерства подражаний разным инструментам при использовании ограниченных средств одного инструмента. Второе — включение собственных возможностей фортепиано в оркестроподобную ткань. Третье — создание самых разнообразных, не канонизированных оркестровой практикой квазигрупп. Оркестр содержит струнную, духовую и ударную группы, фортепианный же оркестр — сколько угодно групп самых невероятных, хотя и очень тонко дифференцированных. С этим связано и четвертое преимущество — возможность парадоксальных, незаметных переходов от облика одной группы к облику другой. Так, фраза или предложение, начавшись в духе струнных, без всяких особых резких сопоставлений внутри и без ощущения утраты единства становится в конце фразой духовых. Наконец, пятым преимуществом можно назвать преимущество игры. Здесь осуществима логика особенно свободной игры силами «оркестра», воплощение игры фантазии в игре «групп». В реальном оркестре Моцарт, Гайдн тоже добиваются легкой игры, но все же она не столь свободна, ибо связана с реальными группами, обладающими определенной инерцией.

В развертывании квазиоркестровой игры проявляет себя двойная природа музыкального мышления Моцарта. С одной стороны — внутренний взор скользит по деталям внеположной наблюдателю живой картины оркестровой музыкальной игры, затеянной артистами фортепианного оркестра. Эта музыкальная картина захватывает созерцателя, заставляет его сопереживать, стремиться не упустить ни одной важной оценки, вспыхивающей то в одном, то в другом месте игрового пространства. Но все же слушатель оказывается созерцателем, а музыка — отражением объективного и множественного бытия внешнего мира, развивающегося по своим законам, в результате скрытой собственной логики.

С другой же стороны — сцепление деталей, подобное связи слов в речи, вызывает впечатление единой логики авторского пианистического повествования, фантазии, изобретательности. Однако эта речь чересчур предметна. А потому лирическая интонация композитора проявляет себя не столько в эмоциональном движении какого-либо одного поющего голоса, что будет свойственно потом романтикам особенно в вокальных жанрах, сколько в скрытом от поверхностного наблюдателя движении внимания через цепочку причудливо соотносящихся друг с другом внешних событий и предметов.

В этом сочетании — не только отражение особого этапа эволюции музыки, но и своеобразие гения Моцарта.

В творчестве композиторов-полифонистов, в особенности до-баховского времени, музыка являла собой искусство внелично-

го, общего, объективного, объединяющего в совместной деятельности множество людей, индивидуальные черты которых не имели особого значения, отступали перед началом нормативным, типизированным. Здесь полифония голосов была наиболее адекватным отражением мироощущения.

Развитие имитационной полифонии, приведшее к фуге, к полифоническим произведениям Баха, уже начало обнаруживать новые тенденции. Интенсифицируется тематическая работа, усиливается роль объединяющей гармонической вертикали — свидетельство возрастающего внимания к индивидуальной воле «режиссирующего» слушателя-творца, вызревают черты гомофонно-гармонического склада.

Лирический тон музыки все больше привлекает композиторов, но одновременно с лирическим способом существования личности в искусстве развивается и драматический способ — индивидуальное переживание созерцателя, наблюдающего сюжетное представление. В музыке это оказывается связанным с влиянием театра и театрального оркестра. Вместе с тем новая фаза развития подготовлена и в рамках полифонии, в скрытом движении слухового внимания от голоса к голосу, в наблюдении за фугой как за беседой нескольких действователей.

Какими бы сложными ни оказались конкретные пути разветвленной эволюции, одним из путей лирического (его истории) было движение от Моцарта к Шуберту — от малых тем и от лирики инструментального театра к протяженным ,темам и лирике монологического высказывания, к выведению общей единой лирической линии чувствований автора в сферу одноголосного мелодического интонирования, от полилогов Моцарта через диалогический принцип бетховенской диалектики к монологичности романтиков. Эффекты сплавления разнородного в однородное, множественного в единственное у Гайдна, Моцарта, Бетховена проявляют себя, например, в возникновении внутриконтрастной темы главной партии — контраст сцепляемых самостоятельных реплик разных оркестровых групп превращается в контраст внутри единой мысли, внутри одноголосного многоголосия. Множественность элементов поляризуется, полилог упрощается до диалога, внешний диалог становится внутренним.

Разумеется, все достижения моцартовской эпохи сохраняются и развиваются в музыке композиторов-романтиков. Моцартовская игра контрастных оркестровых реплик становится основой фактуры в произведениях различного характера, особенно в музыке скерцозного типа. Такого рода игра весьма свойственна, в частности, фактуре фортепианных произведений Шумана. Но даже при очень большом техническом сходстве мотивная мозаика романтической музыки воспринимается в других условиях — в условиях культуры многократного музицирования-слушания. Если Гайдн и Моцарт писали много произведений для однократного исполнения и рассчитывали на восприятие слушателя, ни разу еще не слышавшего вновь сочиненной музыки и

потому удивляющегося всему, что неожиданно, контрастно вторгалось в течение музыки (а это способствовало восприятию музыки как внеположной художественной картины, созерцанию-изумлению) , то композиторы-романтики уже в значительно большей мере учитывали возможность, естественность, значимость предварительного знания музыки слушателем, знания, обеспечивающего эффект сильного внутреннего сопереживания, оценку исполнения как реализации внутренней музыкальной жизни, развертывания уже известного, своего образа произведения, что, конечно, было обусловлено практикой длительного концертного бытия произведений, их многократного исполнения. Музыку Моцарта нужно было познавать, и она шла от исполнителя к слушателю, из неизвестного становилась известным. Музыку Шумана, Шопена нужно было узнавать, и она воспринималась как движение от слушателя к исполнителю, от скрытого духовного, таящегося в памяти слушателя — к явному воплощенному в чувственном, материальном, звуковом. Индивидуальная воля слушателя при этом становилась более весомой, эмоциональная линия поведения слушателя — господствующим компонентом художественного мира произведения.

Характерные для направленности внимания в XX веке свойства музыки — движение, развитие и преобразование — находятся уже в сложном взаимодействии со статикой, все более и более усиливающейся в результате совершенствования средств фиксации музыкальных произведений. Если когда-то музыкальный экспромт, рождавшийся на глазах у немногочисленных ценителей, протекал и исчезал в движении времени, то потом нотная запись, а затем и звукозапись снизили роль динамически-процессуального начала в самом восприятии (причем почти парадоксально усилили тенденцию развития в самой структуре музыкальных произведений). Статика формул-матриц сменилась статикой звуковых картин, хорошо знакомых слушателям и развертываемых то так, то иначе разными исполнителями. Динамика неожиданных поворотов, открывающихся красот неизведанного пути сменилась динамикой предопределенного органическим целым движения музыкальных тем. Развитие стало игрой в знакомом до деталей пространстве. Соответственно преобразовалась и система субфункций, подчиненных генеральной функции развития, сформировавшейся в предклассической и классической музыке.

Функция развития (в среднем разделе) — это функция общая, охватывающая «разработку» в целом.

Сам же ход развития вовсе не протекает однопланово, безостановочно. В нем встречаются различные по качеству музыкального движения фазы, одни из которых направлены на достижение эффекта сюжетных столкновений, движения по определенному пути, другие оказываются временными остановками, перепутьями, размышлениями над разного рода дилеммами, воплощенными в противостояниях тональных (например, борьба

233

субдоминанты и доминанты), в темброво-оркестровых контрастах и др.

Аккумулятором семантики «хода» развития (куда все это идет?) оказывается в классической инструментальной музыке тональный план. Поэтому бывает очень важен и его анализ, анализ его типов (кварто-квинтового, терцового и др.). Конкретное же интонационное наполнение развития нередко осуществляется средствами синтаксиса, из которых едва ли не наибольшее значение приобретают средства игровой логики.

Игровая логика, как показывают анализы инструментальных произведений Д. Скарлатти, И. К. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта и других композиторов, сформировалась отнюдь не в развивающих разделах композиции, а как раз в первых разделах, в сочетании с логикой экспонирования. Именно поэтому очень легко было, лишь слегка изменив тональный план, придать тому же музыкальному материалу характер развития, оттенок более интенсивного движения. При этом мог даже оставаться тот же тематический распорядок, что и в экспозиционной части. Менялся модуляционный план.

Впрочем, первые разделы старинной сонаты трудно называть экспозициями, ибо в них после экспонирования тоники сразу же начинается интенсивное развитие, так что специализация экспозиции как раздела, целиком посвященного изложению тем, еще не была осуществлена. Потому-то план экспозиции легко переносится в следующую часть — ведь в такой экспозиции действуют в полную силу приемы игрового синтаксиса, создающие художественное впечатление интенсивного развития, почти музыкально-сюжетного типа, который будет потом так характерен для классических разработок.

Вместе с тем сонатные разработки во всем многообразии их собственных драматургических ресурсов вносят и немало нового как в игровую логику, так и в арсенал средств развития в целом.

Так, например, у Бетховена, по сравнению с Гайдном и Моцартом, разработочное развитие обогащается трагическими эффектами, эффектами сгущенно-драматизированного течения времени, приемами резких коллизий. Веселость, скерцозность моцартовских и гайдновских аллегри у Бетховена дополняется необратимостью приближающих развязку остроконфликтных столкновений, ударов скрещивающихся шпаг, по выражению Ромена Роллана, — «взлетов и падений духа».

Еще позже — у романтиков — к приемам диалогического синтаксиса разработки присоединяются приемы песенно-танцевальной логики Шуберта и Шопена, медитативные фигуры мелодий Брамса, модально-тембровые полифонические развертывания разработок Чайковского, Танеева, Малера, Рахманинова...

Разумеется, речь не идет здесь о средних разделах, в которых функция развития практически замещена функцией смены прежнего музыкального материала новым, — такие разделы обычно и называются эпизодами, средними частями, но не раз-

234

работками. К ним мы еще вернемся. Речь идет о подлинных разработках. В них расширяется диапазон приемов развития и приобретает новое качество разработанная ранее игровая логика.

Игровой синтаксис получает здесь иной размах во многом благодаря генерализации духа развития, который заставляет слушателя ощущать стремительный, втягивающий ток движения даже в нехарактерных для развития приемах изложения.

Но еще более важной оказывается здесь возможность опоры на уже изложенный в экспозиционных частях материал. Эта возможность и обеспечивает новый для разработок и специфический принцип репрезентации крупного малым, целых тем — их краткими ключевыми интонациями. Как будет показано в других главах, принцип «часть вместо целого» используется в самых различных разделах композиции. Кроме разработок он включается в коды, вступления, связки, репризы. Но роль его всюду качественно иная. В разработках он способствует эмоционально-драматическим ощущениям, в репризах и кодах, напротив, связан с логикой обобщения, подведения итогов.

Романтики — Шуман, Шопен, позднее композиторы XX века, такие, как Стравинский, Прокофьев, обогатили игровую логику разработкой новых ее сфер. Шуман, например, широко использовал ее в сфере созерцательно-эмоциональной. У Стравинского опора на прием стилизации дает новый поворот фигурам логики игрового характера, возрождая в ней дух концертирования, балаганности, масок, скоморошества и самых разных других типов культуры.

Все это содержалось в намеках еще у Моцарта и Гайдна. Так, у Моцарта игровая логика вовсе не всегда дается именно в музыке веселого, увертюрного характера. Иногда она может служить основой и в синтаксисе медленных разделов сонатно-симфонического цикла. Великолепными примерами такого рода являются медленные части и в Первой сонате, где игровая логика ощущается еще как таковая, и во Второй, где она уже проявляется скорее как драматизированный диалог.

Вообще же игровая логика, конечно, в наибольшей степени присуща быстрому развертыванию событий, а следовательно, тяготеет к сонатному аллегро, к быстрым, стремительным процессам изложения и развития в скерцо. Чутко реагирующий слух музыкантов давно отмечал игровые особенности жанра скерцо. Яворский, например, скерцо определял через понятие игры. Конечно, скерцо вовсе не является узурпатором игровой логики и лишь концентрированно отражает ее, ибо игра и шутка родные сестры. Игровая логика еще до скерцо развилась в музыке как игре на инструменте. Шуман вкладывает в уста Эвсебия примечательную фразу: «Слово „играть" — очень хорошее, так как игра на инструменте должна быть тем же, что и игра с ним. Кто не играет с инструментом, не играет на нем» [74, с. 83].

Можно сказать, если иметь в виду классическую разработку, что основным модусом развивающих разделов в подвижной му-

зыке является модус игры, модус скерцо. Модус скерцо в разработках Моцарта и Гайдна сродни тем приемам веселой музыкальной шутки, которые характеризовали веселый танец, интермедийный менуэт в симфониях. В творчестве Шопена, Чайковского появляются злые, демонические типы скерцо и соответствующий им модус в разработках, в средних частях сонатных аллегри. Здесь часто используются диалогические ресурсы полифонического изложения. Таковы начальные моменты в разработках Шестой симфонии Чайковского и Второй Рахманинова, инфернальный модус которых определен общим замыслом, о чем уже говорилось отчасти в первой главе.

Слово «модус», употребляемое по отношению к разработке в целом, ничуть не противоречит его значению, которое он имеет в термине «смена модуса», уже рассмотренном в связи с одной из логических фигур игрового синтаксиса. Разработке в целом может быть присущ тот или иной модус, и это общее состояние, как и в других частях целого, обеспечивается характером развертывания музыкального действия, пронизывающим все частные, более низко стоящие по рангу характеристические детали, каждая из которых может нести свой местный оттенок, местный модус. Ясно, например, что модус притворной слезливости является выражением общего настроения веселья, а это последнее — выражением еще более общего аромата концертности, связанного с восприятием исполняемых классических произведений. Таким образом, модус-состояние подчинен принципу иерархии. Но рассмотрение теоретических оснований этого понятия, как и самого феномена эмоциональной, характеристической, логической настройки и ее фиксации в музыке, более удобно осуществить в связи с другими модусами, реализующимися наряду с игровым в средних разделах произведения. И поскольку развертывание модуса — психологического состояния

требует больших масштабов, чем краткие синтаксические единицы, постольку более подходящим материалом может служить анализ всей средней фазы в целом (в связи с этим и говорилось о модусе скерцо) или с такими крупными разделами, как эпизод, концертная каденция, интермедия.

ЭПИЗОД. К ТЕОРИИ МОДУСА И МОДАЛЬНОСТИ В МУЗЫКЕ. ИНТЕРМЕДИЯ. СВЯЗКА. КАДЕНЦИЯ. ЭМАНСИПАЦИЯ ИНТЕРМЕЦЦО

В этом кратком разделе мы отвлечемся от проблемы движения и развития, уже достаточно полно охарактеризованной в предшествующих частях главы. Но внимание будет направлено на музыкальный материал, сами свойства которого, будучи контрастными по отношению к феномену развития, тем не менее часто непосредственно возникают именно в соседстве
236
с ним. Это материал эпизодических построений, внедряющихся в средние разделы крупных форм.

Появление эпизода, новой темы в разработке — одно из проявлений высшего ритма композиции, развертывающегося в системе полюсов «напряжение — покой». Выражением его являются также кульминационные волны, чередования нарастаний и спадов, тутти и соло и т. п.

Конечно, в каждом конкретном случае, наряду с общей функцией остановки, замедления движения, эпизод или сходные с ним моменты выполняют еще и целый ряд частных функций. Это может быть компенсация недостаточного контраста тем в экспозиции (Стоянов), противопоставление лирики драматическому ходу разработки (Способин), углубление, развитие, обогащение лирической сферы или замена медленной части цикла (Мазель), «катарсис», «островок успокоения», «переход в инобытие» (Протопопов).

Последнее, на наш взгляд, раскрывает одну из общих черт многих подобных эпизоду в разработке моментов развития, будь то эпизодическая тема, новый вариант одной из прежних тем, остановка движения на фермате или какой-либо иной вид изменения степени напряженности развития. Если это и не расценивается как полный контраст в способе существования, как инобытие, то по крайней мере воспринимается как новый, достаточно контрастный по сравнению с предшествующим состоянием модус.

Лирические модусы эпизодов в целом охватывают множество разнообразнейших состояний. Это может быть нежное певучее звучание после драматичного бурного движения, как в финале Первой фортепианной сонаты Бетховена, песенное развертывание после инструментального, как в первой части Пятой сонаты. В Девятой сонате, в начале разработки, после проведения темы главной партии, возникает совершенно великолепная в своей динамичной, страстной кантиленности ликующая мелодия, экспрессия которой во многом обусловлена бурными фигурациями аккомпанемента. Этот раздел, занимающий половину всей разработки, вряд ли может быть назван эпизодом успокоения. Но все-таки модус его являет собой выражение экспрессивной лиричности и контрастен остальному материалу первой части во многих отношениях. Его минор — антитеза мажору экспозиции; напевность, вокальность — противопоставлены инструментальности и танцевальности. Новым является здесь и тип сопровождения, как и вообще сама характерно-гомофонная фактура с четким разграничением мелодии и аккомпанемента, тогда как в экспозиции господствовали формы «фортепианно-оркестровые». Все это, однако, лишь внешние способы выражения, лишь музыкально-звуковые формы, за которыми стоит непосредственно ощущаемое слушателем особое ликующее и взволнованное лирическое состояние — состояние, характеризующееся высшим подъемом эмоции, самозабвенностью выражения ее в пении,
237
приближающейся к исступленности, но вместе с тем контролируемой навыками культуры чувствований, благородством и волей сильного мужественной красоты человека.

Состояние размышления, созерцания, тревоги, расслабленности, уныния, радостного ожидания, в сущности, и является содержанием минора или мажора в эпизодах, песенности или хоральности, высокого или приглушенного низкого звучания. Только оно, проникая в

звуковые формы лада, регистровки, тембрового решения, делает их (и все другие конкретные формы) модально определенными, позволяет называть их модусами, ибо в психологическом значении модус есть целостное содержание психики в каждый данный момент жизни.

Здесь мы еще раз подошли к общей характеристике категорий модальности, модуляции и модуса, уже затрагивавшихся в предшествующих разделах книги. Будучи связана с эпизодом в разработке, она сама является эпизодической в разработке понятия, но именно здесь представляется наиболее целесообразным оформить ее как последнюю из рассредоточенных вариаций на эту тему, как эскиз теории музыкального модуса.

Модус как музыкальная универсалия фактически еще не изучен. В высказываниях о музыке, о ее сущности и характере воздействия, в музыковедении и психологии прямо или косвенно затрагивались самые различные явления модальности. Но они, большей частью, рассматривались вне связи друг с другом, как автономные, совпадающие лишь терминологически.

В самом деле, средневековые ритмические модусы, ладовые звукорядные формулы (лады-модусы), современные додекафонные серийные преобразования, также называемые модусами, — вся эта совокупность музыкально-технических языковых структур не только сама по себе еще не нашла объяснений как некая система, единая по истокам, но и не была соотнесена с представлениями об эмоционально-образных модусах музыки, о настроениях, возникающих у слушателя под влиянием ее психологических наклонений, о состояниях композитора и исполнителя.

И в данной книге до сих пор описывались лишь отдельные проявления модального принципа музыки; речь шла об экспозиционном наклонении, о модальности цитирования, о различных модусах разработки, в частности о модусе игры.

Ко всему этому теперь добавляется краткая характеристика ярких по своему модальному колориту эпизодов из разработок, но ставится также ряд более общих вопросов: о значимости модуса в музыке и ее причинах, о единой природе относящихся к нему феноменов, об основных формах модальности в музыкальном искусстве.

Уже само многообразие явлений, обозначаемых сходными терминами «модальность», «модуляция», «модус», говорит о всеохватности модального принципа в музыке. Главная же причина ее заключается в том, что модальность непосредственно свя-

зана со спецификой музыки. Ведь музыка по самому своему естеству тяготеет к сфере лирики и по сравнению с другими искусствами обладает едва ли не наивысшими способностями к передаче эмоционального содержания духовного мира человека, к запечатлению разнообразнейших психических состояний. Это и является источником универсальности модуса как музыкальной категории. Это составляет единую основу самых разных его обнаружений.

Отсюда вытекает наиболее общее определение данной категории.

Музыкальный модус есть целостное, конкретное по содержанию (то есть одно из множества возможных), художественно опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами.

По своему характеру и генезису модусы-состояния могут коренным образом отличаться друг от друга. Модус может быть, например, созерцательным или деятельным; спокойным и устойчивым или напряженным и противоречивым; целенаправленным, сконцентрированным или рассредоточенным, диффузным, неясным. Он есть сиюминутное содержание психики во всей полноте, хотя может быть повернут к осознанию либо гранью непосредственных чувствований, либо настроением, либо своеобразием мыслительного процесса.

Кроме того, модус может, конечно, отражать и состояние косной материи, среды, своего рода объективное «положение вещей», климат, времена года. Но любое состояние все же так или иначе переводится на язык психических переживаний, подчиняется требованию антропоморфизма. Модус мира становится строем души, погружается в глубины психического.

Это состояние слушателю в процессе восприятия предлагается наблюдать как бы со стороны, как нечто присущее другим — повествователю, персонажу, толпе, иногда же предмету, пейзажу, атмосфере, или ощутить самому, сделать собственным.

Его предварительно формирует в своих представлениях (и нередко реально переживает) композитор, а также музыкант-исполнитель. Эта цель, правда, может и не ставиться, не осознаваться, не быть нормой эстетики творчества. Но даже в таких случаях, как правило, срабатывает характерная для европейской музыки установка на восприятие-сопереживание: самый бесстрастный музыкально-технический опус оказывается вещью, в которой слушатель (пусть даже безуспешно) пытается почувствовать, выявить для себя будто бы запечатленное в ней состояние — содержание, слитое со звуковой формой, но не сводимое к ней одной.

Всеобщее действие принципа модальности в музыке привело к тому, что в музыковедческом языке накопилось много внешне несходных, но близких или даже тождественных по значению терминов и поэтических оборотов, указывающих на интересу-

ющий нас феномен. Он обозначается такими словами, как настроение, характер, состояние, установка, колорит, тонус, оттенок, статус, а также многими другими синонимичными выражениями, выбор которых определяется контекстом описания и желанием подчеркнуть тот или иной смысловой нюанс.

Стремясь указать, например, на целостность модуса и на его психическую природу, мы употребим слово «состояние». Акцент на его неповторимом, преходящем характере потребу- I ет обращения к термину «модус», ибо модус — это не вообще состояние, а состояние временное, одно из массы случайных или закономерно обусловленных, избираемых или внушаемых.

Различным формам существования музыкального произведения — о них речь шла в первой главе — соответствуют и области проявления модальности. Основные из них могут быть соотнесены с членами триады «музыкант — произведение — слушатель».

Музыкант и слушатель в процессе музыкальной деятельности приходят в то или иное состояние, отвечающее музыке. Но оно либо еще не отделилось от субъекта — это настройка композитора и исполнителя, — либо уже переходит в психическую сферу — принадлежит слушателю.

В этих двух сферах модус не является объективированным, представляет собой состояние субъекта, но состояние художественно возвышенное, эстетическое. Одним из наиболее адекватных инструментов познания двух названных модификаций является психологическая теория установки, которая как раз и изучает природу и законы целостных состояний, предваряющих и сопровождающих процессы деятельности человека, в том числе творчество и восприятие. Примечательно терминологическое совпадение: психическую установку также нередко называют модусом — модусом субъекта.

Роль установки в области музыки не раз уже становилась предметом внимания советских ученых. Отметим работы грузинских исследователей — К. Н. Кечхуашвили и Н. Д. Тавхелидзе, — рассматривавших проявления установки в слушании и воспроизведении музыки [21, 59, 60]. Ценные материалы, касающиеся установки в музыкальном восприятии, содержит книга В. В. Медушевского [32]. Наблюдения, экспериментальные и теоретические данные этих ученых подтверждают предположение об универсальности действия установки в музыке и о множественности форм ее функционирования.

Об огромном значении модусов-установок свидетельствуют многие факты. Одни из них говорят о роли готовности, настроения, состояния в деятельности композитора. Приведем два высказывания: «Я в настоящее время совсем не в скерцозном настроении, скорее способен на хорошее Andante» (М. П. Мусоргский [34, с. 51]); «Не имея особенных причин радоваться, я могу проникнуться веселым творческим настроением и, наоборот, среди счастливой обстановки произвести

вещь, проникнутую самыми мрачными и безнадежными ощущениями» (П. И. Чайковский [69, с. 315]).

К другим фактам относятся высказывания исполнителей. Когда музыкант жалуется, например, что он не в форме, не в духе, что он не в состоянии сыграть ту или иную пьесу, то ведь по существу он как раз и констатирует важность необходимой установки, адекватной характеру пьесы и ситуации. С аналогичными определениями встречаются исследователи и при изучении восприятия музыки. Для установки композитора и исполнителя характерно

особое сочетание осознанного и подсознательного. Будучи связана со сферой подсознательного, художественная настройка, необходимая для сочинения и исполнения, в то же время возбуждается, контролируется, поддерживается сознательными усилиями. Особенно же специфичны черты условности, вторичности, иллюзорности, о которых писал Чайковский. Музыкальный модус может и не переживаться реально, а лишь воображаться, представляться, иметься в виду как нечто, что необходимо, однако, передать слушателю для настоящего глубокого переживания.

Таким образом, в сфере композиторской и исполнительской деятельности модусы, оставаясь субъективными, уже в какой-то мере обособляются, будучи готовы вот-вот отделиться от внутреннего мира психики. Холодку отстранения, отчуждения (при желании доводимому до степени остранения, очуждения) во многом способствует и техника объективации — собственно музыкальная кухня, осознанное использование различных средств для создания требуемого модального эффекта.

Слушателю же в принципе нет дела до технических ухищрений. Его волнует сама возможность волноваться, переживать, а если этого нет, то он вправе считать музыку несостоявшейся. И музыкант и слушатель «видят» модус со стороны его интроспективного содержания, но слушателю недостаточно его «видеть» (если он только не «сухой теоретик») — необходимо или погружаться в него совсем, или сочувственно, заинтересованно наблюдать.

Ему тоже нужна техника, но техника семантическая, а типология модусов оказывается для него в первую очередь образной.

Первыми среди модусов, определяемых с этой стороны, следует назвать содержательные наклонения, соответствующие триаде «этос — пафос — логос». Характер, страсть и мысль всегда выступают в произведении вместе, но часто одна из граней оказывается доминирующей. Тогда мы и говорим, что пьеса написана в характеристическом, или эмоциональном, или логическом ключе.

Каждый из них требует от слушателя своей особой настройки. Для характеристических пьес важной оказывается активизация сенсорных звеньев восприятия, обеспечивающих яркие, чувственно полнокровные ассоциации. Эмоциональный

модус, напротив, рассчитан на действие механизмов, регулирующих эмфатическое сопереживание музыки. Адекватное восприятие логики музыкального становления опирается на работу мысли и возможно лишь при соответствующей слушательской установке.

Преобладанием содержательного критерия характеризуются для восприятия и жанровые модусы. Однако слушатель здесь уже в большей мере опирается на знание типичных для того или иного жанра музыкальных средств.

Эти последние выступают особенно ярко для исследователя, если изучается модус не в той или другой его субъективных сферах, а как воплощенный в самой музыке — в произведении.

Произведение — средний член триады — выступает не только как автономный материальный объект, но и как отодвинутая во времени от процесса создания или даже синхронная ему система внешних обнаружений внутреннего состояния музыканта, как средство объективации не только реальных, но и представляемых психологических модусов.

Конечно, и здесь важнее всего то содержание, которое запечатлено и светится в звуковой ткани. Именно оно остается сущностью и для этой сферы проявлений модальности. Однако тут и возникает второй интересующий нас вопрос теории музыкального модуса.

Этот вопрос можно сформулировать так: нет ли противоречий между развиваемым здесь пониманием модуса и тем значением, которое имеет этот термин в учениях о средневековых ритмических формулах и ладовых структурах?

Ответ на него вытекает из сказанного ранее.

Модус как целостный музыкальный феномен может восприниматься, осознаваться и получать теоретическое определение с различных сторон: и со стороны содержания, и со стороны формы; и как приковавшая внимание вечная в своей неповторимости данность, и как преходящее состояние; как одна-единственная внутри целого произведения конструктивно-содержательная установка (модус, обернувшийся константой!) или как одна из многих модификаций, входящих в регламентированный, но достаточно широкий музыкально-

языковой набор, как желаемый лишь для данного случая модус — модус в буквальном смысле.
Развиваемое здесь представление о модусе исходит из принципа целостности, но предполагает и разграничение различных его сторон, форм, проявлений и соответствующих им частных определений и способов описания.
Ритмические модусы трубадуров, ладовые модели мейстерзингеров с этой точки зрения предстают как закрепленные в сфере языка обобщенные схемы соответствующих структур, которые в реальном музицировании служили средствами выражения определенных содержательных состояний. Иначе гово-

ря — это всего лишь формальные языковые проекции целостных характеров — состояний.
В сочинении и исполнении эти формальные модусы-схемы становились частью всего комплекса музыкальных средств, в которых объективировалось конкретное содержание модуса как этоса, аффекта, идеи. И дело не только в том, что звукорядная структура и ритмическая модель не могут реально существовать в музыке вне целого. Дело и в том, что типизируемое в языковой структуре модальное содержание создается в реальной практике вовсе не только ею одной. Оно есть общий эффект совокупности работы всех средств, развертывающих свое действие как единый, но многоголосный хор.
Почему же именно ритмам — в одном случае, или ладовым структурам — в другом, приписывался тот или иной этос, аффект, смысл? Да потому, что именно эти, относящиеся к форме компоненты целого оказались и более осознанными благодаря четкости организации, простоте оперирования, запоминания, канонизации и в то же время нередко наиболее эффективными в воплощении модуса-содержания.
Замещая собой (для теории) модус как единство содержания и формы, эти музыкально-технические модели служили и знаками соответствующих модусов, и своего рода организаторами, требующими подчинения всех остальных средств обозначаемому ими модусу. С точки же зрения эволюции семантики ритма и лада они выступали в роли особого рода магнитов, стягивающих в своем силовом поле определенные оттенки этоса, пафоса и логоса, создаваемые во множестве единичных актов музицирования всем комплексом музыкальных и даже внемузыкальных средств.
Самостоятельность, выделенность этих структур в теории, в композиторской и исполнительской технике не должна заслонять от нас того факта, что глубинной основой любых музыкальных модусов, и в том числе канонизируемых и связываемых преимущественно с техническими моделями, является все-таки модус как объективируемое в музыке состояние.
Заметим кстати, что в роли языковых реалий, способных закреплять за собой более или менее устойчивые модусы-состояния, выступали в истории европейской музыки не одни только ритмы и лады. В подкрепление мысли об универсальности модального принципа для музыки можно назвать еще ряд музыкально-технических форм и средств, выполнявших функции лидирующих, обозначающих и консолидирующих элементов музыкального комплекса.
Таковы, например, музыкальные темпы. Медленные, умеренные, быстрые темпы с их различными вариантами в процессе эволюции европейской музыки сложились как достаточно определенные в семантическом отношении модусы движения. Примечательно, что наиболее распространенным способом фиксации темпа в нотной записи являются не метрономические, а

словесные обозначения, указывающие и на скорость движения и на характер музыки в целом.
К звуковысотным модусам, наряду с ладом, могут быть отнесены также тональность, строй, регистровая система.
Тональность как форма фиксации определенного тонуса музыкальной речи, характерного колорита проявляет себя для людей и с абсолютным и с относительным слухом. Исследование семантики тональностей имеет уже довольно большую историю, опирается на богатые традиции их использования композиторами.
Строй — свободный, чистый, пифагоров, темперированный — также способен закреплять за собой естественно тяготеющие к той или иной его разновидности типы и характеры музыки.

Однако изучение его с позиций представления о модусах пока еще не начато, хотя сама возможность уже была намечена [12].

Существуют также объективные основания модального разграничения звуковысотных регистров. Особенности низкого, среднего и высокого регистров музыкальной шкалы обеспечивают, с одной стороны, их семантическую дифференциацию, а с другой — требуют от слуха различных психологических настроек.

Перечень различных сторон и систем организации в музыке отнюдь не ограничивается названными здесь формами обнаружения модусов. К нему можно было бы добавить указание на динамические оттенки, на типы артикуляции и на многое другое. Однако и сказанного достаточно, чтобы считать мысль об универсальности проявлений установки в музыке — о модусе как музыкальной универсалии — проиллюстрированной.

Завершая этот музыкально-психологический эпизод, затронем последний вопрос — об основных формах объективации модальности. Они отнюдь не идентичны рассмотренным выше трем сферам (музыкант — произведение — слушатель), но представляют собой их своеобразное отражение в самом произведении, а с другой стороны, соответствуют триаде «эпос — драма — лирика» и потому могут быть названы родовыми формами объективации.

Первая форма — след авторского модуса, авторское отношение к изображаемому, избранная для повествования позиция, одна из многих, о которых уже говорилось в первой главе. Это — вкравшийся или внедренный в само повествование или изображение модальный оттенок. Подобно тому как композитор отстраненно представляет себе модус-состояние, о котором хочет «рассказать», так и объективированный, воплощенный модус отчужден от собственных авторских переживаний. Последние накладывают лишь определенный отпечаток, выступают как модальность повествования.

Термин «модальность» поэтому здесь уместнее всего. Он является центральным для первой формы и соответствует эпи-

ческому роду, ибо передает не само житейское подлинное переживание во всей его полноте — переживание действующего лица, а интонацию рассказчика, обобщенное представление о его позиции. Это не модус, а оттенок модальности. Впрочем, и термин «модус» в особом значении здесь тоже правомерен, например по отношению к авторскому стилю.

Вторая форма — это модус-состояние персонажа: темы, звуковой фигуры, того или другого персонифицируемого музыкального предмета, изображаемого в движении, в действии. Эта форма по самому существу связана уже не с повествователем, а с действующим лицом и соответствует драматическому роду. Она наиболее характерна для произведения как автономного музыкального мира. Состояние-модус здесь динамично изменяется, и центральным термином для данной формы является термин «модуляция» (как и «смена модуса»). Фабульные модуляции, вызывая сопереживание слушателя, не отождествляются им со своим собственным состоянием. Этому способствует и быстрая смена модусов, и множественность их персонификаций, и сама установка на драматический род восприятия музыки.

Разумеется, понятие модуляции может быть интерпретировано и более широко. Можно говорить о смене авторских позиций повествования как о модуляции точек зрения, типов авторского отношения. Можно говорить и о модуляции лирического состояния в целом. Это будет относиться уже к третьей форме модальных проявлений. Но наиболее специфична модуляция именно для второй — драматургической формы.

Третья форма соответствует лирическому роду. Это уже не след модальной интонации автора и не состояние изображаемого персонажа, а портрет самого состояния, которое преподносится слушателю как зеркальное отражение лирической настройки самого воспринимающего и потому в наибольшей степени заражает его. Это модус в полном и прямом смысле слова, притом модус преимущественно эмоциональный. Термин «модус» приобретает здесь значение центрального.

Такого рода модусы наиболее полно воплощаются в произведениях лирического рода, например в романтических инструментальных миниатюрах, каждая из которых являет собой портрет эмоции, чувства, состояния, пусть и опосредованного элементами изобразительности и фабульности.

В произведениях же с драматургической композицией лирические модусы предстают в чистом виде лишь эпизодически. Во вступлениях, в экспозициях, в изложении собственных, а еще более — цитируемых музыкальных тем к драматургическому строю подмешивается эпическая модальность авторского отношения. В средних фазах драма развертывается как действие персонажей с их модулирующими состояниями.

Эпизоды в разработке — господство чистой лирики. Оттенению их лирического модуса способствует здесь сопоставление

с драматическим модусом игровой логики, диалогичности, разработочности.

Большую роль в создании эффекта модального переключения играет тональность. Очень часто в эпизодах используются тональности субдоминантовой группы. Так, в Первой фортепианной фа-минорной сонате Бетховена эпизод написан в ля-бемоль мажоре; в до-минорной Пятой сонате — эпизод фа-минорный; в Седьмой (ре мажор) — эпизод дается в си-бемоль мажоре; в ми-мажорной Девятой сонате эпизод из первой части идет в ля миноре и до мажоре и т. п.

Субдоминанта с ее центробежной способностью легко переключает слух в новый, почти самостоятельный мир эмоционально-лирического переживания, давая восприятию отдых от сюжетно-тематического напряжения, подчиненного диалогическому и игровому синтаксису.

Однако целостность художественного мира произведения подчиняет себе любые, самые автономные разделы. Поэтому эпизод, как правило, оказывается лишь одним из обнаружений (иногда кульминационным) лирико-созерцательной стороны и корреспондирует с другими построениями, выполняющими в композиции аналогичные функции. Его аналогами могут быть второй (обычно более мягкий) элемент темы главной партии, промежуточная тема в связующей партии, тема побочной партии и вся она в целом. Эти фазы и разделы, относясь к разным рангам масштабной иерархии, выполняют тем не менее родственные функции — переводят восприятие из сферы собственно событийной в сферу лирическую. Впрочем, конкретные модусы, конечно, не исчерпываются чистой лирикой.

Эпизод не всегда сопоставляется непосредственно с окружающими его разработочными участками. Он может, например, замещать разработку в целом («эпизод вместо разработки»), соседствовать с другими, неразработочными частями произведения. В несонатных типах формы близкие функции могут выполнять трио сложной трехчастной формы и эпизоды рондо. Аналогами эпизода в более крупных композициях являются оперный антракт, ариозо в оперной сцене, возникающее как бы по ходу действия, медленная часть сонатно-симфонического цикла, интермеццо в циклических композициях. Впрочем, здесь мы уже подошли к новой проблеме.

В небольшой учебного характера работе И. Стояновской о жанре интермеццо [58] была выдвинута интересная гипотеза о двойной природе интермеццо как жанра самостоятельной пьесы. В произведениях этого жанра наряду с закономерностями замкнутой в себе композиции продолжают как бы по исторической инерции действовать и принципы интермедийности, связанные с функциями подчиненных, промежуточных, переходных разделов. Поэтому в интермеццо любая деталь строения, как и особенности содержания, светится двойным светом. Эта весьма перспективная гипотеза получает с точки зрения логики компо-

зиционного развития дополнительное обоснование, на котором мы здесь коротко и остановимся.

Прежде всего рассмотрим исходные формы, в которых зарождается и шлифуется функция интермедии. Если выстраивать их в линейную последовательность, то в начале придется поставить синтаксическую цезуру, цезуру на паузе, паузу с ферматой, затем — короткие связки в мелодии или других голосах. Цезура заполняется музыкой, и появляются сольные каденции, модулирующие связки, полифонические интермедии. От одного вступления полифонической темы к другому переход осуществляется через построение более общего характера. Это интермедия. От одного куплета к другому переход оформляется как инструментальный отыгрыш. И это — тоже своего рода интермедия. Эпизод в рондо, особенно в старинном, может считаться своеобразной интермедией. Антракт в спектакле —

еще один вариант интермедийного построения, едва ли не самый специфический в жанровом отношении.

Все это еще не интермеццо, но лишь его «предки». В любой из названных форм и в аналогичных других есть признаки и специфические, не повторяющиеся, и вместе с тем — общие. К последним относятся: промежуточное положение, подчиненная, служебная роль, меньшая по сравнению с ролью окружающих разделов смысловая весомость, большая условность и обобщенность материалов. Но эти общие свойства предстают всякий раз в индивидуальном преломлении.

Так, весьма различны промежуточные построения по протяженности. В краткой связке внимание успевает лишь на мгновение «отдохнуть» от основного тематического материала и освеженным встречает следующий этап тематического процесса. В длительном антракте внимание сосредоточивается на новой, хотя и не основной для всего вечера музыкальной пьесе и может достаточно углубляться в нее и, «уставая» от антракта и интермедийности, тем самым «отдыхать» для основной высокой, героической, серьезной пьесы.

Это — полюсы в шкале протяженности интермедий. Но варьируется не только протяженность.

В полифонической интермедии все голоса воздерживаются от тематически ярких интонаций и движение их обрисовывает общие формулы — гаммы, арпеджии, вращательные, зигзагообразные ходы. В одноголосной связке развертывается мелодическая инициатива, возникают виртуозные, характерные для солиста и его амплуа формы, фигуры, а в сольной фортепианной каденции яркость материала столь велика, что некоторые из названных общих свойств интермедийных построений не только сводятся к нулю, но и заменяются прямо противоположными. В самом деле, можно ли говорить о меньшей степени весомости и о большей обобщенности виртуозной каденции по сравнению с готовящейся после каденции кодой или предшествующими разделами! Напротив, каденция солиста нередко воспри-

нимается как вершина в развитии концертного соревнования, как высшая ступень демонстрируемого психологического, технического, музыкального мастерства, как одна из самых заветных кульминаций, после которой уже ничего не остается, как только завершить произведение. И все-таки даже самая яркая каденция, самая индивидуализированная импровизация солиста в некоторых отношениях сохраняет признаки большей обобщенности и меньшей смысловой весомости. Ведь тембр солирующего инструмента обобщает весь материал, который был до этого разбросан по различным оркестровым инструментам. Манера исполнителя и виртуозная оправа оказываются общим знаменателем для всего материала каденции. Движение сюжета замирает как бы вне времени. Сюжетное переживание останавливается (вместе с ладогармоническим), с тем чтобы после каденции вновь развиваться по пути к завершению, и поэтому в каком-то аспекте смысловая насыщенность движения оказывается более низкой.

Какой бы ни была связующая часть, она как бы говорит слушателю, созерцателю, переживающему зрителю: главное позади и впереди, а сейчас отдохни, отвлекись, посмотри вот на это тоже небезынтересное зрелище, выслушай вот эти тоже приятные звуки.

А кроме того, во многих вариантах связующих построений есть оттенок противопоставления контексту. И это тоже общая черта. Цезура противопоставлена своему окружению тишиной, покоем паузы. Каденция солиста — виртуозностью и даже (при всем обобщенном характере) индивидуализированностью. Полифоническая интермедия — атематичностью, отыгрыш в песне — выключением текста и инструментальностью, эпизод в рондо неповторимостью. В этих противопоставлениях реализуется подчиненность интермедийных построений. Но еще более важно то, что в них рождается и еще одно — негативное отражение главного, инобытие главного, передача главного в деформированном виде, в лирическом, карикатурном, скерцозном модусе.

Все эти свойства направлены на реализацию важнейшей функции интермедии — резкого или достаточно заметного, хотя и плавного переключения из основного художественного мира в новый — для отдыха, размышления, обогащения и т. п.

Тем более удивительно то, что со временем в музыке возник жанр интермеццо как самостоятельной пьесы, вовсе не связанной с функцией подчинения более крупному стабильному целому.
Композиторы-романтики — Шуман, Брамс, Григ и другие — создали чудесные пьесы с названием «интермеццо» — пьесы достаточно специфические по характеру и в общем вполне определенные по жанровым признакам. Именно в них и явилось слушателю новое, двойное значение — собственное и отраженное, при господстве первого.
Романтики — исследователи переходов, ведущих в неизве-
248
данное, наблюдатели, интересующиеся мыслью, тайниками души, мечтами, неразрешимыми загадками — именно они должны были остановить мгновение и сделать его самостоятельным. Таким мгновением могло быть все что угодно — и движение, и кульминация. Таким мгновением оказались и вступления, переходные построения, заключительные остановки. Гофмановская «Фермата» — целая повесть, как бы расцветающая под ферматой, могла бы дать немало материала для эпиграфа к изучению и прелюдии, и интермеццо.
Но дело не только в эстетике романтизма. Интермедийная фаза и сама содержала в себе некоторые общие свойства, вполне самостоятельные и независящие от конкретного контекста. Они-то и оказались наиболее существенными для интермеццо. Это прежде всего — само наличие двойного смысла, сочетание прямого и переносного значения с преобладанием второго. Это — сугубая инструментальность (как вторичность, обобщение, отвлечение, размышление, как отображение или изображение перехода, а не сам переход и т. п.). Это — эмоциональный модус отключения, отстранения от действенного непосредственного переживания сюжета. В данном отношении даже в самых скерцозных, насыщенных разработочностью интермеццо есть нечто противоположное подлинной разработке, что и вносит в развернутую структуру сложной композиции, где эпизод, каденция, связка сменяют разработку и ведут к репризе, особый колебательный ритм смены музыкально-образных модусов.
Впрочем, проблемы композиционного ритма более целесообразно рассмотреть в связи с репризными разделами, сама сущность которых связана с фактором повторения после отрицания.
249

Глава 5. ПРИНЦИП РЕПРИЗНОСТИ В МУЗЫКЕ. РЕПРИЗНЫЕ ФУНКЦИИ

Принцип репризности входит в основную группу композиционных принципов, характерных для европейской музыки. Он проявляется как в вокальных, так и в инструментальных жанрах. Выяснение природы репризных повторений, то есть повторений, отделенных от первоначального изложения материала новым разделом, важно для раскрытия специфических свойств собственно музыкальной композиции, поскольку, как известно, репризы в произведениях иных временных искусств встречаются редко.
Интерес представляет также тот факт, что реприза как более или менее самостоятельная часть произведения характерна лишь для музыкальных форм определенной протяженности, ограниченных, с одной стороны, крупными нециклическими формами, с другой же — простыми двухчастными и трехчастными. Редкие проявления репризности в более крупных формах (например, в рамках цикла, оперы, балета — на уровне всего целого) связаны, как правило, с особыми задачами композиции и часто не выполняют всех репризных функций, ограничиваясь функцией «обрамления».
Известны проявления репризности и в периоде. Но здесь репризные фазы выражены слабо и обычно не выделены в построение, равноценное предложениям.
В связи с этим вопрос об отношении принципа репризности к специфике музыки усложняется. Ведь ядро ее специфики составляют закономерности и средства синтаксического уровня. Именно здесь, то есть в масштабах от мотива до периода, прежде всего развертывает свои богатства ладовая организация музыки, ее интонационная организация. Здесь реализуются специфические свойства мелодии. Мелодия оценивается

слухом главным образом с синтаксических позиций. Композиция же опирается на законы, связанные с общей логикой процессов. Композиционные формы развертывания — сопоставление, плавный переход, движение к кульминации и спад — не являются музыкально специфичными, так же как и требования программы, сюжета, театральной формы. Лад, гармония, мелодия проявляют себя в композиции уже опосредствованно, обобщенно — как ладовое наклонение того или иного раздела, как тональный план, как сопоставление типов мелодики и т. п.

Тем более интересен тот факт, что репризность, являясь характерной для музыки, как раз используется на уровнях не специфичных.

250

В данной главе будут затронуты разные аспекты проблемы репризности. Первым из них является анализ естественных предпосылок репризности, как элементарных, так и собственно художественных. Второй аспект — сопоставление репризы с непосредственным повторением и с развивающими разделами, выявление изменений, возникающих в репризных разделах по сравнению с экспозиционными. Третий аспект — функциональный. Он будет затронут как в связи с общими функциями, свойственными разным типам реприз, так и при рассмотрении реприз в различных музыкальных формах, что позволит отразить исторический аспект.

ЕСТЕСТВЕННЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РЕПРИЗНОСТИ В МУЗЫКЕ

Предпосылки репризности многочисленны. Одни из них, например традиции арии da capo, связаны с закономерностями музыкальных жанров, другие — например, симметрия волны развития — относятся не только к сфере искусства. Для выявления специфики репризности в музыке важен анализ и тех и других.

Общие жизненные предпосылки репризности во многом одинаковы с предпосылками повторности в целом в разных ее вариантах.

Пожалуй, самой общей основой для возникновения повторности в любых временных процессах являются естественные принципы материального мира — *принципы сохранения,* проявляющиеся в большем или меньшем пространстве предметов, процессов и, следовательно, в повторяемости их сочетаний, в повторяемости ситуаций, в постоянстве действия законов природы [41].

Из множества форм проявления принципов сохранения особенно большую роль играют во временных процессах ритмические формы, в которых благодаря устойчивости, структурной жесткости объекта и возникающим в результате этого ограничениям свободы изменений рождается простейшая повторность — периодическое колебательное движение. Упругость, жесткость струн, на основе которой возникает колебательный процесс, воспринимаемый как звук, и жесткость требования триединства в сфере драматургии (единство времени, места и действия), приводящая к ограниченному числу персонажей, коллизий, линий развития и, следовательно, к частому их периодическому возобновлению и исчезновению, к приходу и уходу действующих лиц за кулисы, к сложному ритму спектакля, — при всей отдаленности друг от друга сходны как формы проявления естественного принципа сохранения. Сходство ритмических процессов из области физической и из сферы драматургии здесь заключается в том, что источником циклического ритма оказывается жесткость системы, ограниченность свободы ее
трансформаций.

251

В общем выделяются два типа цикличных процессов. Один из них — *плавное* движение волнообразного типа, другой — резкое переключение на основе контрастного сопоставления элементов процесса. Иллюстрацией первого может быть движение мелодии, связанное с ограничениями диапазона инструмента или голоса и подчиненное в силу этого законам волны, а также принципу скачка и плавного заполнения. Даже при скачках в восприятии все же сохраняется ощущение единства голоса и перехода голоса с одной позиции на другую. Именно переход, а не переключение характеризует первый тип движения в циклических процессах.

Второй тип циклических процессов можно иллюстрировать рядом примеров *резкого* переключения, встречающихся в самых разных сторонах музыкального развития.

Переключения возникают уже не на основе изменения одного элемента (голос, уровень громкости и т. п.), а на основе сопоставления ряда отграниченных друг от друга элементов той или иной системы. Так, в многоголосии часто реализуется возможность переакцентировки голосов и перехода ведущей мелодической функции от одного элемента ткани к другому. Иногда такого рода переключения связываются с ритмом формы. Например, в маршах для духового оркестра трио нередко основано на проведении мелодии в низком регистре. Характерным для этого жанра является и специфическое «соло басов». В фактуре концертов противопоставляемыми элементами являются тутти и соло. Циклический процесс здесь приобретает форму диалога-соревнования между солистом и оркестром или между группой солирующих инструментов и ансамблем в целом.

На этой же основе возникают и многочисленные другие явления *композиционного* ритма — регулярные смены типов фактуры, тональностей, образных и жанровых сфер. Связь композиционных ритмов с общими принципами сохранения выявляется довольно легко, если удается найти саму систему ограничений.

Эти системы исторически служили самой общей причиной возникновения принципа репризности, его становления и развития в разных музыкальных жанрах и формах. Особую роль здесь играли системы с двумя элементами. Таких систем, как известно, в классической музыке сложилось довольно много. Здесь мы приведем наиболее важные системы и тем самым перейдем от характеристики общих жизненных предпосылок репризности, связанных с принципами сохранения, волнообразности и цикличности, к предпосылкам собственно музыкально-историческим и в широком смысле художественным.

Среди систем парного типа, включающих два противопоставляемых элемента, выделяются: устойчивость — неустойчивость (ладотональная), одноголосие — многоголосие, мажор — минор, мелодия в верхнем или в нижнем голосе, экспозиционное — неэкспозиционное изложение, полифонический — гомофон-

ный склад, диатоника — хроматика, соло — тутти, четные — нечетные метры, доминанта — субдоминанта.

Уже названных систем достаточно, чтобы убедиться в том, что колебательный процесс, возникающий в рамках какой-либо из них при переходе от одной части к другой, дает чрезвычайно много оснований для формирования репризности.

Так, чередование устойчивости и неустойчивости в сфере тональной привело исторически к принципу тональной репризы, причем значительно ранее, чем возникла реприза тематическая. У тональной репризы в крупных одночастных формах было, разумеется, и много других предпосылок. Среди них композиционное требование замкнутости формы. Однако оно могло реализоваться и другими средствами. Можно назвать также собственно техническую причину репризности — наличие у многих старинных инструментов главного звукоряда и строя, отклонение от которых связывалось с определенными трудностями, что способствовало и преобладанию основной тональности при игре на таких инструментах, и постоянным возвратам к ней.

Среди наиболее древних парных систем наряду с системой ладотональной следует назвать систему «тутти — соло», которая проявляет себя уже в структуре песенных жанров (запев — припев). Она способствовала возникновению рондообразности в старинном концерте. В формах сравнительно простых эта система могла привести к возникновению тематической репризности даже при отсутствии развернутых тональных противопоставлений и подчинений.

Принцип рондообразности, таким образом, является исторически едва ли не самым главным для формирования репризных повторений тематического материала. Связь его с системой «тутти — соло» отмечает в своей работе о концертной форме у И. С. Баха Ю. Н. Холопов [66, с. 134]. Система «тутти — соло» четко проявляется также в кончерто гроссо А. Вивальди, А. Страделлы, А. Корелли и у других итальянских и немецких композиторов.

В широком смысле слова этот принцип может быть назван принципом рондообразного построения, хотя нельзя не согласиться с Ю. Н. Холоповым, разграничивающим чередование, темы и эпизода в концерте и собственно рондальную последовательность рефренов и эпизодов, для которой не характерно проведение главной темы в других тональностях, в измененном и сокращенном виде.

Почему же рондообразность, проявляющаяся в цикличности «тутти — соло», почти всегда обнаруживала себя и в тематической организации в сопоставлении постоянной темы с изменяющимися эпизодами? Связь тематической рондообразности с чередованием элементов системы «тутти — соло» во многом объясняется различной природой элементов. Тутти — форма коллективного музыкального исполнения — в меньшей степени тяготеет к свободному и постоянному развитию музыкального

253

материала. Солист же, не стесняемый необходимостью согласования с другими, что особенно ярко проявляется при запевно-припевной структуре, легко варьирует, меняет вместе с развивающимся текстом и мелодию напева.

Итак, естественная логика развития, опирающаяся на использование парных систем противопоставления элементов и требующая обновления при переходе от одного этапа к другому, приводит обычно к тому, что соседние разделы формы в том или ином отношении противопоставляются друг другу, а разделы не смежные (через один), наоборот, оказываются сходными: здесь отрицание отрицания есть определенный возврат на новом уровне к исходной фазе развития. Частным и специфическим выражением этого принципа и оказывается репризность в трехчастных и рондообразных музыкальных формах.

Среди других собственно художественных предпосылок принципа репризности можно указать на жанровые. Собственно говоря, запевно-припевная структура, рондообразная структура, чередование тутти — соло в концертных жанрах по существу представляют проявление общего закона цикличности в разных жанрах. Однако к перечисленным жанровым сферам могут быть добавлены и другие, в которых принцип репризного повторения связывается не только с двухфазным ритмом формы, но и с необходимостью следовать художественным задачам сценического действия (возврат ситуации в композиции спектакля), задачам углубления психологической выразительности, требованиям согласовать музыкальный материал с повторяющимся текстом вокального произведения и рядом других требований.

Интересно в данном отношении высказывание Ч. Бёрни, характеризующего психологическую основу репризы в ариях da capo: «В арии чувство запечатлевается повторениями; и самая страстная музыка, возможно, та, где прекрасный пассаж повторяется и первая тема умело возвращается, пока слух еще полон ее звуками и она еще свежа в памяти» [10, с. 37].

РЕПРИЗА В СРАВНЕНИИ С ДРУГИМИ ВИДАМИ ПОВТОРЕНИЙ

Обычно репризу сравнивают с повторением музыкального материала, следующим непосредственно за первоначальным его изложением, и подчеркивают принципиальное отличие репризы от такого рода повторов. Это отличие, как известно, заключается в том, что реприза следует лишь после более или менее развернутого нового раздела, содержащего либо иной материал, либо иные формы изложения, либо отходящего от главной тональности, словом — после раздела, отличающегося от первоначального экспозиционного изложения более или менее резко с точки зрения господствующего в произведении стиля. Реприза

254

в этом случае расценивается как возврат к первому разделу, как его повторение после отрицания.

В таком сравнении зафиксирована, разумеется, одна из наиболее важных особых сторон репризного повторения. Вместе с тем реприза все-таки является повторением и, как любые другие повторы, подчиняется общим для них закономерностям.

Особенно много общего с непосредственными повторениями имеет реприза в малых — простых двухчастных и трехчастных формах. Эта общность проявляется в первую очередь в том, что реприза реализует некоторые смысловые значения, родственные значениям речевых синтаксических повторов. Синтаксические связи, объединяющие в одно целое части сложно построенного предложения или абзаца, периода, целого стихотворения, являются основой для оценки и музыкальных повторов подобного рода. Возможность возникновения аналогий с речевыми синтаксическими значениями обеспечивается не только общей связью музыкального восприятия и творчества с речевым опытом, но часто и прямыми связями речи и музыки в пении.

В этом аспекте интересно проанализировать несколько случаев повторов и реприз, последовательно усложняющихся в синтаксическом отношении и восходящих от кратких простых построений синтаксического масштаба к развернутым структурам композиционного уровня музыкального произведения.

На синтаксическом уровне смысловые значения повторов воспринимаются достаточно ясно. Осознание же их и определение требуют тонкого анализа. Примеры такого анализа есть не только в исследованиях и учебниках музыкальной формы, но и в практике создания особых редакций нотного текста, снабженных знаками препинания.

Собственно говоря, учение о фразировке и артикуляции в музыке опирается на признание смысловой сопоставимости синтаксических структур музыки и речи. «Фразировка в музыке, — пишет Теодор Вимайер, — соответствует тому, что в словесной речи осуществляется через знаки препинания» [79]. «Под фразировкой понимается расчленение мелодической линии согласно ее смыслу, — утверждает Герман Келлер. — Задачи ее те же, что и знаков препинания в речи, а именно — разграничивать предложения (фразы) и части предложений (мотивы)» [76]. В контексте исследования репризности наибольший интерес представляют случаи сочетания музыкальных повторений с повторением слов в вокальной музыке.

Так, в русской народной песне «Во поле береза стояла» текстовым повторениям соответствуют музыкальные. Вслушиваясь в звучание мелодии и слов этой песни, можно установить, что значение музыкальных повторов согласуется со смыслом текстовых. Здесь возникающие в тексте новые смысловые оттенки (например, появляющееся во второй строчке сравнение березы с живым существом, заключенное в слове «кудрявая») создают эффект развития и по существу снимают впечатление повторе-

ния как воспроизведения, не приносящего новых мыслей. Ощущение движения дает нам и структура мелодии, причем характер ее модификаций почти буквально совпадает с характером изменений в тексте: мелодическая линия меняется именно в связи с введением нового слова. Можно сказать, что вариантно повторяющиеся мелодические построения, так же как и повторяющиеся слова, здесь несут не тот же, а новый смысл, хотя и опираются на сходные словесные и ладовые значения.

В пушкинском стихотворении «Я вас любил» трижды звучат эти три слова, но нет повторения мысли. В первый раз они даны как констатация, относящаяся к прошлому. Во второй строфе с них начинается новая мысль — о чувстве как безнадежном и безмолвном. В третий раз они открывают сравнение. Смысловая роль одних и тех же слов здесь всякий раз новая и ощущения репризы не возникает.

Музыкальные повторы в романсах на эти стихи оцениваются аналогично. Большую роль играет при этом параллельное действие музыки и текста. Но буквального совпадения музыкальных и текстовых повторов может и не быть. В романсе Б. Шереметьева мелодическая фигура, соответствующая первому проведению начальных слов, во второй раз приходится на другие слова. В свою очередь второе проведение темы «Я вас любил» идет с иной мелодией — начало второй части двухчастной простой формы. И лишь третье проведение совпадаете повторением начальной мелодической фигуры, что в сочетании с возвращением тональности и другими условиями обеспечивает эффект репризы. Однако в момент появления репризы продолжает действовать и логика синтаксического повтора, так как реприза соотносится здесь не только с экспозиционным зачином первой строфы, но и с началом второй, где даны те же слова.

В целом данный пример демонстрирует случай сочетания и взаимодействия двух противоположных типов повторения — синтаксического и композиционно-репризного. Такое сочетание характерно для двухчастных форм. Оно говорит о промежуточности простых двухчастных форм по отношению к принципиально безрепризной форме периода и принципиально репризной трехчастной форме.

Большую роль играют масштабы построений, в которых возникают повторы. Так, в русской народной песне «Эй, ухнем!» мотивная структура *а—а—б—а,* при всем сходстве со структурой двухчастной репризной формы, не обеспечивает эффекта репризы. При более значительных масштабах ощущение репризности становится определенным и сильным. В качестве примера можно сослаться на романс С. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне»,

где основу для репризы дает само стихотворение. Если в песне «Эй, ухнем!» повторение давалось после «отрицания» в рамках одной стихотворной строчки, то здесь оно следует в четвертой строфе, а «отрицание» равно не одной стопе, а целым двум строфам.

256

Различия в масштабах связаны и с различиями в смысловых функциях повтора. В строчке «Эй, ухнем! Эй, ухнем! Еще разик, еще раз!» музыкальный повтор сочетается с иным словесным материалом, а главное, с новой фазой развития мысли. В романсе Рахманинова повторяющаяся в конце строфа одинакова по мысли с первой, хотя по функции и не идентична ей.

Уже из этого анализа можно сделать вывод о двух важных условиях репризности.

Первое: существует, по-видимому, некоторое временное расстояние, удаление на которое от первоначального изложения материала необходимо для возникновения эффекта репризы.

Второе: для ощущения репризности необходим эффект повторения мысли, а не только словесной или интонационной конструкции. Собственно реприза возникает тогда, когда складывается впечатление повторения мысли в иных условиях, в ином контексте, а не эффект повторения слов или интонаций, включенных в выражение разных мыслей или в разные фазы развития мысли.

Обратимся теперь к примеру из инструментальной музыки.

44

Маттесон приводит мелодию этого менуэта в книге, опубликованной в 1737 году [77], сопровождая пример не только знаками артикуляции, фразировки и пунктуации в самом нотном тексте, но и следующим описанием: «Этот отрывок составляет одно целое вроде параграфа из 16-ти тактов, которые, посредством предписанных повторений, дают в общем 48 тактов. Параграф состоит из двух периодов или фраз, оконченных точкой (.) и двоеточием (:). Они подразделяются в свою очередь на полуфразы, помеченные точкой с запятой, и на четверти фраз, указанные через запятую» [цит. по книге: 25, с. 49—50].

Мы выделим в описании факт подчеркивания синтаксических значений музыкального членения и соотнесем синтаксические указания с тематической повторностью и репризностью.

В нотном тексте зафиксированы три вида повторения. Первый — идентичность начальных тактов первого и второго предложений. Синтаксическое значение этого повторения определяется точкой с запятой. Части периода рассматриваются и, очевидно, воспринимаются по аналогии с частями сложного составного предложения, как простые предложения. Мелодическое повторение в пятом такте поэтому выглядит как естествен-

257

ное повторение словесной конструкции, включенное в развитие одной мысли.

Второй вид повторения обозначен с помощью традиционных знаков повторения. Это буквальное повторение первого периода в целом, так же как и повторение второго, не несет ничего нового.

Третий вид повторения — он обозначен ремаркой da capo — это собственно репризное повторение. Интересно здесь то, что перед репризой Маттесон ставит двоеточие, как бы

указывая тем самым на наличие синтаксической связи, а не только композиционной. Однако в действительности в данном случае, по-видимому, возникла аберрация: ощущение необходимости репризного возвращения было ошибочно расценено как синтаксическое тяготение. Последнего здесь нет, так как отсутствует гармонический предыкт к репризе, вторая часть тонально и структурно замкнута, завершена гармоническим и мелодико-ритмическим кадансом. Причины такой аберрации, вероятно, заключены в особенностях самого художественного примера — в его сравнительной краткости и в четкой многомерной метричности, охватывающей большой диапазон, начиная от чередования тактов и двутактов и кончая чередованием восьмитактовых построений. Вполне возможно, что это чередование (8 + 8 и 8+8) создавало впечатление *метрического* (то есть принадлежащего синтаксису) тяготения к репризе.

Факт остается фактом: простая трехчастная репризная форма da capo в приведенном менуэте, при всей четкости тематического и тонального различия частей и их независимости, демонстрирует случай репризного повторения, близкого к синтаксическому. Репризное расстояние здесь (8 тактов и благодаря повторению 16 тактов) еще не настолько велико, чтобы создать эффект «чистой» репризы, независимой от синтаксиса.

Сравнивая этот пример с романсом Рахманинова «Не пой, красавица, при мне», легко установить, что в последнем, несмотря на реально действующий в нем речевой синтаксис, ре-приза трехчастной формы более «репризна», чем в менуэте, более свободна от синтаксического значения. Это обусловлено и значительно более ярким контрастом средней части в романсе, ослабляющим ощущение сквозного метрического движения от раздела к разделу, и заметными колебаниями темпа, и отсутствием ярко выраженной квадратности, а следовательно, и выдержанной метрической единицы высшего порядка. Средняя часть романса явно актиквадратна. В менуэте же, напротив, структура ее не только не снимает сохраняющегося в памяти начального метрического стереотипа, но и своим сходством с ним укрепляет его.

Отсюда следует, что есть и *третье* условие репризности. Реприза наиболее естественно возникает при ослаблении или полном снятии метрического корреспондирования ее с первоначальным проведением тематического материала.

258

В инструментальной музыке такое корреспондирование в сочетании с мотивно-тематическими повторами дает эффект синтаксических связей и синтаксических смыслов (это и было зафиксировано Маттесоном с помощью пунктуации). Оно как бы компенсирует отсутствие смысловых отношений, обеспечиваемых в пении предметными, конкретными значениями «лов.

По-видимому, следствием является то, что исторически репризное повторение впервые наиболее отчетливо оформилось в -тех жанрах, в которых меньшую роль играли моторика,-танцевальность, многомерная акцентная метрика. Такие жанры были связаны с медленными темпами (например, ария ламенто) и со словесным текстом вокальной партии. Как это ни парадоксально, текст хотя и создавал предпосылки синтаксических связей, но зато препятствовал чистой регулярной метричности.

И наконец, — *четвертое* условие, благоприятствующее репризности, — это контрастный характер частей, разделяющих экспозицию и репризу. Являясь самостоятельным, оно вместе с тем почти автоматически способствует реализации трех других условий.

Действительно, контраст усиливает эффект удаленности репризы от первоначального проведения материала. Тем самым углубляется первое условие — достаточная удаленность репризы от экспозиции.

Контраст отделяет первую часть от второй и благодаря этому как бы извне усиливает целостность музыкальной мысли, изложенной в экспозиции. Четкая граница между частями обеспечивает восприятие репризы как повторения мысли в целом, а не как воспроизведения прежней конструкции, развивающей, однако, другую мысль или другую фазу той же мысли. А это — второе условие репризности.

Контрастность середины уменьшает вероятность непосредственного сравнения метрической структуры экспозиции и середины, а следовательно, значительно снижает возможность

сквозного действия метрической инерции и метрического корреспондирования на высших уровнях метра. Это — третье условие.

При всем том контрастность середины остается самостоятельным и важным четвертым условием эффекта репризности. Именно контрастность, нарушая ощущение единства музыкального развития, требует своего же отрицания в репризе — особенность, подчеркнутая С. С. Скребковым [49, с. 115].

Подведем итог краткому анализу репризных и нерепризных повторений тематического материала.

Синтаксические значения повторов наиболее сильно действуют на синтаксическом же масштабном уровне — в рамках запева, фразы, предложения, периода, несколько менее в простых формах. В гораздо меньшей степени они проявляют себя

259

на более высоком композиционном масштабном уровне в крупных репризных формах. Конечно, и здесь синтаксические значения могут быть связаны с репризой. Они рождаются большей частью не из сопоставления репризы с экспозицией, а из сопоставления ее с непосредственно предшествующими подготовительными тактами средней части. Это сопоставление может рождать ощущение синтаксического значения, эквивалентного выражениям «итак», «однако», «и все же» и т. д.

Но именно на композиционном уровне возникает новое специфическое ощущение репризности, не сводящееся к синтаксическим оттенкам мысли, реализуемым в кратких повторах. Новое значение оказывается композиционно-сюжетным, драматургическим. Связано оно с непосредственным впечатлением повтора ситуации, возврата времени, прежней обстановки, а не просто со служебным повторением тех или иных слов, выражений и мелодико-ритмических фигур, вызываемым необходимостью развивать мысль.

На синтаксическом уровне специфической функции репризы препятствует, с одной стороны, сильное метрическое корреспондирование, с другой — синтаксическое осмысление повторов. Последнее обеспечивается здесь близостью повторяемых элементов во времени и принадлежностью высказывания одному лицу, одному голосу, музыкальному инструменту или группе монологического типа.

Показателен в этом отношении тот факт, что, например, в фуге третье проведение темы, идущее в тонике, как и первое, не дает ощущения репризы, а оценивается как появление нового голоса. Разумеется, в третьем проведении темы может ощущаться оттенок репризы, особенно если тема развернута (требование масштабной развернутости) и значительны интермедии перед ней. Но это всего лишь оттенок.

Однако если контраст голосов не носит полифонического характера, при повторениях, исполняемых разными группами голосов, может возникать связь, напоминающая ведение смысловой линии монологического типа. Встречаются формы и жанры, в которых сопоставление контрастных типов изложения опирается на укрепленную традициями синтаксическую связь. Так обстоит дело в куплетных рондообразных формах с их запевно-припевным отношением. Логика сопоставления запева солиста и хорового припева удачно схватывается в терминах «подхват», «подытоживание», «обобщение». Эта логика выделяет, в частности, двухчастные репризные формы среди других. Она иногда распространяется и на двухчастные формы такого типа, где нет деления на солистов и хор, — например, в одноголосной песне или романсе. Кстати, романс Шереметьева отражает именно такую логику репризы — логику, сложившуюся в русской народной песне.

Из этого еще раз видно, что двухчастная репризная форма выделяется из всех репризных форм тем, что совмещает две

260

стороны репризы — синтаксическую и композиционную — наиболее равномерно. Это совмещение как бы запрограммировано в самой двухчастной форме. Впрочем, рассмотрение разных типов репризы и их сравнение друг с другом — задача дальнейших разделов работы.

Что же касается сравнения репризных повторений с нерепризными, то вне поля зрения здесь остались нерепризные повторения на композиционном, а не синтаксическом уровне — повторения целых частей формы, следующие непосредственно за первоначальным их изложением.

Можно выделить два типа таких повторений — буквальные, осуществляемые с помощью знаков повторения, и вариационные, а также вариантные. Они родственны репризным повторениям отсутствием в них синтаксических смысловых оттенков. Более того, по этому критерию они даже

превосходят репризу. Если реприза хотя бы в малой мере, но все же осмысливается синтаксически благодаря ее подготовке в конце средней части, то непосредственное повторение оценивается просто как повторение, обычно никак не подготовленное в рамках первоначального изложения, возникающее в силу действия каких-то внешних причин (например, как эффект гигантского эха — ослабленного по динамике повторения).

Буквальное повторение вызывается нередко служебной задачей — закрепить в памяти слушателя музыкальную тему. Реприза же в отличие от такого повторения есть повтор мысли в другой музыкально-смысловой ситуации.

Интересно, что такое восприятие репризы не вытекает из прослушивания только ее материала, даже если в репризе есть существенные изменения по сравнению с экспозицией. Оно требует сопоставления репризы и с экспозицией и с отрицающей ее фазой средней развивающей контрастной части формы. Следовательно, «чувство репризы» есть результат специальным образом воспитанного и направленного на сравнение восприятия. В противном случае оно может и не возникнуть. Для осмысленного восприятия репризы нужно, чтобы выработался особый навык, привычка сопоставлять репризу с предшествующей средней частью и видеть в ней нечто итоговое, обобщающее и отличное от экспозиции.

Не останавливаясь на сравнении репризных повторений с вариационными и вариантными, заключим данный раздел указанием на то, что отличием репризы от вариационного повтора является акцент на разном характере нового в них. В вариации угадываемая слухом тема предстает в изменении самого тематического материала, в репризе — неизменный тематический материал несет ощущение функциональных изменений. Существенные преобразования темы в репризах оказываются лишь сопутствующим эффектом, причем нередко и оцениваются как следствие дополнительного действия вариационного, а не собственно репризного принципа.

Причины разнообразных трансформаций тематического материала в репризах целесообразно рассмотреть в связи с разными типами формы и функциями репризы. Здесь же, напротив, подчеркнем, что именно в повторении наиболее проявляет себя реприза как нечто отличающее музыкальные формы от форм в других временных типах искусства.

Специфичность репризы в музыке связана со степенью точности и значительности повторений. Реприза безусловно возможна и в театральном произведении. Она встречается и в поэзии. Но там степень повторяемости элементов ничтожна. В музыкальной же репризе повторяется мелодия, ритм, гармония и т. д. Специфика музыкальной репризы — в длительном развертывании художественной ткани и буквальном (или почти буквальном) повторении уже изложенного в экспозиции. И вот это длительно развертывающееся повторение, способное в условиях театра вызвать недоумение, в музыке становится фактором движения, развития действия.

ФУНКЦИИ РЕПРИЗЫ. РЕПРИЗНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ МАТЕРИАЛА. ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ

Функции репризы интересны именно в связи с ее музыкальной спецификой, но они, безусловно, опираются на широчайший круг жизненных и художественных ассоциаций и предпосылок.

Почти независящей от типа формы тектонической функцией репризы как замыкающего раздела является обеспечение единства целого, создание эффекта уравновешенности, симметричности, расчлененности и законченности. Ощущение архитектонической стройности, искусности формы, ее законченности и само по себе обогащает содержание музыкального восприятия и в то же время связано с впечатлением завершения музыкально-образного развития.

Вместе с тем все эти функции направлены и на слушателя, на обеспечение оптимального течения восприятия, на последующее запоминание и сохранение впечатлений, то есть на решение коммуникативных задач.

Смысловые же функции репризы, естественно, гораздо более многообразны и в большей степени зависят от типа композиции и от конкретного композиционного решения. Но именно они и имеют самое непосредственное отношение к оценке развертывания произведения как развития, протекающего в художественном мире музыки. Поэтому важно выявить и наиболее

общие семантические функциональные свойства репризы, и некоторые из особенностей семантики, проявляющиеся в различных типах музыкальной формы.
262
К общим семантическим функциям можно отнести оттенение контраста между экспозиционной и развивающей фазами. Различие двух модусов — например, спокойного развертывания, созерцания, экспонирования и динамичного, импульсивного развития, интенсивного движения, или каких-либо иных модальных вариантов — становится особенно рельефным, когда вновь возвращается состояние, связанное с экспозиционной фазой и ее материалом. Даже при самых сильных трансформациях материала, перенесенного из экспозиции в репризу, при самой заметной разнице в самих структурах этих разделов, все же последний из них при сопоставлении с развивающим, по крайней мере в самые первые моменты, оценивается как возвращение уже известной ситуации. А это и создает эффект обновленного и воспринимаемого с иной стороны контрастирования развивающего раздела. Новизна здесь заключается и в том, что в непосредственную связь во времени приводятся уже другие, компоненты. Впервые с серединой сопоставлена главная тема. А в самой середине с позиций сопоставления оценивается уже ее конечный фрагмент. Новизна сопоставления заключается и в самом его характере: в том, что сопоставление здесь диалектично сочетается с плавным переходом, который осуществляется с помощью предыкта (хотя это бывает и не во всех случаях).
Само переживание контраста носит при этом уже другой характер. Если при переходе от экспозиции к среднему разделу слух как бы ввергается в пучину, в плавание по неизведанному, в волны музыкального разработочного, вариационного развития, то здесь обретается твердость, устойчивость, ощущение знакомого, но понятого как новое, открывшееся в прежнем после разлуки и возвращения.
К общим семантическим функциям репризы относится поэтому также и утверждение основного образа, основной идеи, основного модуса-состояния. Оно может осмысливаться и как раскрытие образа с его внутренней, «подлинной» стороны, и как новое видение той прежней ситуации, что первоначально представала как экспонируемая данность, а теперь уже оценивается как результат развития событий, как возвращение к реальности после скерцозно-фантастического ракурса разработки или, напротив, как восстановление мира мечты и т. п.
Во всех подобного рода модификациях ощутимо сказывается та двойственность музыкальной инструментальной композиции, которая, как уже говорилось в первой главе, является следствием переплетения сюжетного и повествовательного планов движения. Реприза как возврат невозвратимого обосновывается лишь с позиций автора-рассказчика, хотя в других случаях может расцениваться и как возобновление временно отстраненного процесса.
В сюжетно-драматургических типах композиции с наступ-
263
лением репризы часто осуществляется и эффект развязки, вообще завершение цикла образного развития, создающее ощущение полной или относительной исчерпанности художественного повествования. Разумеется, оттенки здесь могут быть самыми разными. Это могут быть настроения умиротворения, успокоения, обретения, поэтические возвышенные состояния, или, например, аллегро-скерцозные модусы, соответствующие шутливым формулам «жив-жив курилка», «наконец-то мы дома», «а мы, оказывается, все на том же месте» и т. п. Однако словесная конкретизация остается и здесь призрачной, кажущейся, ибо мы имеем дело с речениями, афоризмами, специфика которых заключается скорее в предельной обобщенности. Такого рода характеристики становятся конкретными лишь будучи сплавлены с представлениями о музыкальном звучании того произведения, которое описывается. Можно, например, говорить о дьявольском, искривленном зеркале, в котором все равно отражается прекрасное, или об особой образной амальгаме, об отравленной мечте, отравленном счастье, но конкретное и художественно адекватное представление возникает лишь при сопоставлении таких характеристик с конкретными музыкальными репризными трансформациями, которые претерпевает тот или иной материал — «лейтмотив возлюбленной» в финале «Фантастической» Берлиоза или тема побочной партии в первой части Шестой симфонии Чайковского.

Художественные функции репризы теснейшим образом связаны с композицией этого раздела и с типом музыкальной формы в целом. Кроме того, весьма важна здесь характеристика тех разнообразнейших изменений, которые отличают репризу от экспозиции и зависят в свою очередь от типа композиции, исторического стиля.

В существующей терминологии в какой-то мере отражены и многие функции (например, в терминах: ложная реприза, реприза-обрамление, реминисценция, реприза-кода), и тип преобразований (полная, сокращенная, расширенная реприза, реприза с пропуском побочной или главной партии, зеркальная, рассредоточенная, статическая, динамизированная, полифоническая реприза, реприза-вариация), и характер материала, являющегося основным субстратом, носителем репризности (тематическая, тональная, фактурная, текстовая, ситуационная, оркестровая реприза и т. п.), и наконец, в какой-то мере историко-стилевые типы (реприза da capo, сонатная реприза, ритурнель, рефрен).

Однако здесь вполне возможно ограничиться приведенным перечислением и сосредоточить внимание лишь на некоторых типах преобразований, особенно ярко демонстрирующих свою зависимость от функций репризы, типов формы и стилей.

Итак, каковы же изменения в репризе, происходящие с композицией, тематическим материалом, характером его изложения, каковы их причины?

264

Сформировавшееся восприятие музыкальной репризы — то есть восприятие музыкально подготовленного слушателя — включает в себя наряду с непосредственной рецепцией звуковых впечатлений также и сравнение репризы с экспозицией и с разделяющими их фазами: разработкой, средней частью трехчастной формы, эпизодом рондо и т. д.

Если в сравнении с непосредственно предшествующими разделами в наибольшей мере выделяется контраст (когда он вообще является существенным для композиции), то в сравнении с экспозицией, безусловно, важны и сходство, и различие. В тех случаях, когда динамическое развитие и его драматургическая логика перекрывают границу формы, отмеченную репризой, когда реприза становится лишь одним из этапов движения к кульминации и возникает как фаза разработки, то ее сходство со средним разделом почти затемняет композиционно-функциональный контраст.

Сходство в репризе ценно во многом как средство, опора узнавания. Обычно оно бывает сосредоточено в самом начале репризы, если не распространяется на всю репризу, как это бывает в формах da capo или при так называемых статических репризах [о некоторых из причин см. 35, с. 70—71]. Узнавание сходства столь важно для репризы, что можно даже поставить вопрос: следует ли называть репризой какое бы то ни было возвращение после отрицания, если оно не узнается как таковое. Эта функция сюжетной репризы обыгрывается во французском фильме «Столь долгое отсутствие».

«Радость узнавания» — одна из наиболее ярких музыкальных эмоций, сопровождающих восприятие репризы. В самом психологическом эффекте репризы важны не только музыкально-текстовые факторы композиции, но и навыки репризного слышания. При наличии таких репризных навыков возможно возникновение репризного ощущения даже при весьма нетипичных композиционных условиях или условиях, не канонизированных в типологии музыкальных форм. Так, например, в концертной программе повторение произведений «на бис» может вызвать эффект репризного повторения. Так было, например, воспринято многими слушателями повторение целой увертюры Россини к опере «Сорока-воровка» в самом конце оркестрового концертного вечера музыкального училища при Московской консерватории. Условием возникновения этого эффекта было отчасти и то, что концерт открывался этой увертюрой и она была исполнена с блеском, отлично, вызвала восхищение. Другим условием было композиционное соответствие всей программы принципу «повторение после отрицания». Но навыки восприятия репризы могут срабатывать и в противоположных описанному случаях, когда нет повторения после отрицания, зато есть специально «организованная» настройка на репризу. Такую настройку обычно обеспечивает предыкт. Примером этого рода является восприятие композиции в пре-

265

людии ор. 11 № 6 А. Н. Скрябина. Эта прелюдия монотематична, и ощущение тематической репризы возникает поэтому не столько в результате возвращения мелодии-темы, сколько

благодаря возврату тональности и специальным композиционным средствам подготовки репризы.

Однако сходство ценно не только само по себе. Оно в репризе важно и как антоним различия, как отметка для измерения расстояния по шкале различия. В самом деле — именно отчетливо воспринятое сходство активизирует операции сравнения и позволяет выявлять даже малейшие оттенки несовпадения, искать причины ощущений типа «что-то не совсем так», «все же что-то изменилось».

Отличия репризы в сравнении с экспозицией лежат в двух планах. Первый из них — собственно функциональный. Образно говоря, слушатель рассматривает репризу через новое стекло, через призму новой системы функций, и оттого даже реприза da capo воспринимается в новом свете.

Но есть и другой аспект — отличия текстовые. Именно они легко фиксируются при анализе и потому наиболее дифференцированно описаны в музыковедческой литературе. Причины их лежат, с одной стороны, в психологии восприятия музыкального времени, с другой же — связаны с особенностями логики музыкального развития в произведении, а следовательно, с конкретным замыслом и типом формы.

Рассмотрим некоторые наиболее часто встречающиеся изменения. Первым из них может быть названо расширение репризы и идущая параллельно с масштабным увеличением динамизация. Этот тип изменений является частым в сонатной композиции и является следствием сквозного развития, захватывающего репризный этап. Такова реприза в первых частях Девятой симфонии Бетховена, Четвертой и Шестой симфоний Чайковского, Пятой симфонии Шостаковича. Художественный смысл динамизированной репризы заключается, однако, не только в продолжении развития, в его распространении на композиционный раздел, «противящийся» разработочному анализу, но и в новом утверждении основной идеи, сама новизна которого требует не только традиционных и глубинных по эффекту тональных преобразований, по и более эффективных для драматического рода, «внешних» характеристических изменений — интенсификации фактурного рисунка, испытывающего воздействие среднего раздела, заострения интонационного наклонения утвердительности, окончательности. Таким образом, динамизированная реприза, возникая в результате тенденций преодоления статичности буквальных повторов и подчинения этого раздела музыкально-фабульной необратимости развития, именно в силу этих причин оказывается как бы репризой в квадрате или в кубе, ибо утверждает повторение вопреки изменениям, в противоборстве с ними.

Обобщающее, синтезирующее значение репризы особенно

ярко проявляется как раз в динамизированном ее варианте. Она соединяет музыкальный образ пространственной тематической диспозиции с ощущением продолжающегося движения. Но и та, и другая форманта как бы возводится в более высокую степень и качественно преобразуется. Усиление пространственности композиционных представлений здесь обязано активизируемой расхождениями тематической памяти слушателя, уже знающего и сами темы, и порядок их появления наперед, как только начала развертываться первая из тем, повторяемых в репризе. Усиление и преобразование сюжетно-временного эффекта обеспечивается и тональным изменением диспозиции, и вообще тем впечатлением остановленного и продолжающегося развития, которое подобно интенсивному послесвечению, разгоряченному, вырвавшемуся на простор бегу. Динамизированная реприза сонатной композиции представляет также особый сплав лирического, эпического и драматического, почти катарсический полилог рельефно ощутимых разных позиций, требующий от слушателя максимальной вовлеченности в сопереживание не только эмоциональной динамики, но и деятельности автора, волей которого модус разработки сменяется модусом репризы-разработки, а также продолжающейся музыкально-сюжетной истории.

Таков смысл динамизированной репризы в ее общем описании. Другой тип изменений — упрощение и связанное с ним нередко сокращение. Частыми являются упрощения в синтаксисе тем, в голосоведении, создающие впечатление более широкого мазка. Интенсивнее используются так называемые общие формы движения, а вместе с тем могут исключаться как раз разделы, содержащие общие формы, — раздел связующей партии, например. Каковы

причины подобного рода изменений? Одна из них связана с действием принципа репрезентативности, специфичного для временных искусств: аккумулирование всего предшествующего в настоящем позволяет шире использовать неиндивидуальные по внешней форме построения. Все, что было индивидуальным на предшествующих этапах развития, сохраняется здесь в виде ассоциативного ореола, окружающего обобщенные музыкальные предметы-символы. Другая причина — требования синтеза, обобщения после анализа. Есть и иные причины, например сугубо жанровые. Так, реприза, тяготеющая к более массивному, недифференцированному складу типа оркестрового тутти, наследует традиции хорового общего исполнения. Элементарные причины — менее высокий уровень исполнительской техники по сравнению с техникой солистов, более легкая достижимость ансамблевой согласованности при простоте изложения, нивелирование индивидуальностей голосов при их суммировании — приводят в итоге к некоторому упрощению в репризах, например в финалах сонатно-симфонических циклов, в сложных трехчастных композициях маршей, в репризах-кодах.

267

Остановимся коротко еще на одном типе трансформаций, наиболее часто встречающемся в сонатных репризах, — на изменении порядка тем. Узнавание порядка тем — прямого и обращенного — является одним из признаков подлинного композиционного слышания. На этом основаны и эффекты репризной инверсии тем, подобные эффектам пространственной перестановки. Обращенный порядок появления тем в репризе (например, в сонате Моцарта ре мажор — KV, 311, в первой балладе Шопена) способен служить разным композиционным целям. Он фиксирует, в частности, изменение соотношения сил, обеспечивает особую архитектоническую стройность, зеркальную симметричность композиции, подчеркивает пространственную сторону художественного мира музыкального произведения. Специфическим образом может меняться соотношение тем главной и побочной партий. Выдвижение побочной темы на первый план способно подчеркнуть ее большую действенность, жизненную важность и, напротив, обобщенность, символичность главной темы.

Описывая выделенные из множества три типа трансформации, мы почти во всех случаях подразумевали сонатную репризу. Однако изменения такого типа в той или иной мере могут характеризовать и некоторые другие разновидности реприз. И все же некоторые замечания, касающиеся разных композиций, включающих репризу и проявления принципа репризности, необходимы, ибо, как уже говорилось, смысл репризы зависит не только от индивидуальных особенностей композиционного замысла, но и от типа композиции.

Если расположить все виды композиций в обычном дидактическом порядке от периода до сонатной формы (более крупные циклические формы уже выходят за пределы действия принципа репризности, хотя, конечно, исключений здесь и немало), то легко обнаружить историко-логическую тенденцию нарастания роли репризных функций и проявлений принципа репризности. В периоде реприза очень редка и появляется обычно в виде намека, в функции реминисценции. В простых формах песенного типа она уже характерна, но сравнительно проста по функциям. В сложных трехчастных формах появляются возможности масштабных и фактурных трансформаций. В сонатной форме достигается апофеоз репризности. С репризой начинается «игра», появляются ложные репризы, зеркальные, полифонические репризы, репризы-инверсии.

Для сравнения с уже охарактеризованной в общих чертах сонатной репризой мы возьмем рефрен рондо, репризу da capo и репризу в инструментальной миниатюре — периоде.

Если в трехчастных формах вообще, к которым относится и сонатная, реприза предстает как нечто претерпевающее изменения, то в рондо реприза-рефрен есть нечто упорно сохраняющееся, стабильное вопреки изменениям. Рефрены здесь, как правило, говорят: «а все-таки я — главная тема». Даже

268

последнее проведение рефрена редко бывает подобным репризе трехчастной формы, особенно динамической. Благодаря характерной для рондо многократной репризности особенно усиливается двухчастный ритм композиции, напоминающий чередование устойчивой опорной доли и неустойчивой легкой доли такта. В самом деле — рефрен тематически устойчив,

нередко оказывается устойчивым по тональности, часто акцентируется по смыслу. Эпизоды же выполняют функции меняющегося фона, разных ситуаций, разных контрмасок. Отсюда идут во многом и специфические «таланты» формы рондо в целом: ее способности к фиксации, воплощению народного колорита, к комедийным ассоциациям с навязчивой идеей, к оттенению разными освещениями одного и того же, к обобщению логики ситуаций и сюжетов, подобных сказочным трем испытаниям, выпадающим на долю главного героя. Реприза в рондо, оказывающаяся в функции и заключительного и промежуточных этапов композиции, не подчиняется поэтому требованиям заключительной фазы, оказывается функционально более свободной, а в завершающих разделах вырабатывается специальный тип рефрена-коды. При переходе от старинного рондо к классическому из двух акцентируемых в этой форме принципов — повторности и контраста — второй начинает выходить на передний план. Вследствие этого уменьшается количество частей, увеличивается их величина и самостоятельность, усиливается роль тектонических разделов — связок и коды, дифференцируются функции эпизодов, причем второй оказывается часто более развернутым, ритм рондо меняется с хореического на ямбический, ибо эпизоды из фона для рефрена превращаются в главные картины музыкальной выставки. Разумеется, принцип многократной повторности репризы шире типизированной формы рондо, но во всех его проявлениях (например, в куплетной форме, образуемой запевом и припевом, куплетом и ритурнелем) сказывается специфика этого рода репризности — меньшая функциональная нагруженность рефрена по сравнению с репризой в трехчастных композициях.

Особый интерес представляют для изучения композиционной логики проявления репризного принципа, с одной стороны, в формах da capo, с другой — в форме периода. Из всего комплекса проблем, связанных с принципом da capo, в контексте данной главы необходимо выделить лишь одну: столкновение противоположностей — полной текстовой идентичности с явным функциональным различием первого и второго проведений материала при da capo. Столкновение их есть во всякой репризе, и оно обычно приводит к изменениям не только в восприятии, но и в самом фиксируемом нотами тексте произведения. В формах же da capo оно, по крайней мере на первый взгляд, предстает в чистом и заостренном виде.

Одним из свойств формы da capo справедливо считают то, что в виде репризы повторяется всегда только начальное по-

строение, тогда как реприза другого типа может воспроизводить материал не обязательно первых разделов. Реприза da capo притом является также и заключительной частью, после которой не бывает коды. Такие условия соблюдаются в старинном типе da capo без исключений, и лишь в классическом и романтическом варианте принцип da capo мог сочетаться с введением дополнительных вступительных и кодовых разделов. Но при соблюдении всех этих условий оказывается невозможным предъявлять к повторяемому разделу некоторые специфически экспозиционные требования. Действительно, если на экспозицию падает роль установления разного рода настроек—тональной, темповой, метрической, тематической, — а кроме того, и функции овладения вниманием слушателя в самые первые моменты звучания музыки, и эти задачи формируют особый экспозиционный тип изложения и особое совмещение вступительных функций с функциями развертывания материала, то не говорит ли буквальное повторение начального раздела в конце при da capo о том, что в этом типе формы экспозиционные функции выполняются не благодаря типу изложения, а исключительно только благодаря временной позиции начального раздела? А если какие-то экспозиционные черты изложения уже сформировались, то не оказываются ли они излишними и мешающими при проведении того же материала в заключении?

Ответы на эти вопросы вытекают из самих историко-стилевых особенностей применения форм da capo. Во-первых, в; эпоху господства принципа da capo еще не сложилась вся система композиционных функций. Во-вторых, наиболее важно, пожалуй, то, что композиция da capo попадала обычно в такой контекст, в такое музыкальное окружение, которое снимало необходимость в функции установления настройки и в сигналах, призывах к вниманию. Она обычно оказывалась композицией внутренних частей более крупного целого, а специфические функции начальных вводных фаз выполняли увертюры, симфонии, интрады и другие вводные построения. Однако принцип бегущей экспозиции, о котором говорилось в третьей главе,

безусловно, действовал и развивался здесь, ибо. он как раз не связан только с экспозиционными разделами и действует на протяжении всего музыкального произведения. Кроме того, в формах da capo вырабатывались важные для репризных форм законы функциональной модуляции, в соответствии с которыми один и тот же тип изложения мог удовлетворять разным композиционным условиям. В общем же проблема репризы da capo, разумеется, не исчерпывается сказанным и требует дальнейших исследований.

Не менее интересны в этом отношении проявления репризности в периоде, являющемся формой законченной романтической миниатюры. Широко известны, например, проявления принципа репризности в прелюдиях А. Н. Скрябина, в миниа-

тюрах А. К. Лядова, в произведениях Ф. Шопена. Иногда репризой здесь оказывается очень короткое построение, в котором воспроизводится лишь часть материала первого предложения. Именно такого рода проведения, ослабленные к тому же в динамическом отношении, подаваемые как бы в дымке пианиссимо, в педальном звуковом ореоле, определяются как реминисценции, непроизвольно всплывающие следы памяти. Иногда же репризность в периоде бывает связана с его трехчастным строением, как, например, в ми-бемоль-минорной прелюдии ор. 16 № 4 Скрябина, и тогда возможно более полное повторение.

В первом разделе этой главы уже рассматривались специфические закономерности перехода синтаксических повторений в повторения композиционные, затрагивалась проблема «репризного расстояния», которое в основном лишь в ранге простых трехчастных форм начинает обеспечивать восприятию репризное ощущение. В простых формах, как было видно, взаимодействие синтаксических и композиционных повторов, совмещение их функций является следствием масштабной близости простых форм и к уровню композиции, и к уровню синтаксиса. Здесь смешение интонационного и сюжетного является еще следствием слабой дифференцированности уровней. Иное дело — период. Проявления закономерностей композиционного уровня в этой структурно антикомпозиционной форме могли быть лишь результатом особых художественно-эволюционных процессов, связанных со становлением жанра инструментальной миниатюры в музыке. В этом жанре внедрение принципов крупной композиции, а репризность является как раз специфичной для композиционного уровня, в строение малых форм представляло собой выражение основного эстетического закона миниатюры, выражаемого формулой «большое в малом».

Сложность проявлений репризного принципа в рамках периода заключается в том, что на синтаксическом масштабном уровне он вступает в интерференцию с принципами тематической повторности начал предложений и повторений кадансово-рифменного типа. Синтаксические повторения материала базируются на метрическом корреспондировании начал и окончаний, а также всех более или менее заметных моментов синтаксической структуры. Основой метрического корреспондирования является аналогичное положение Связываемых моментов в метро-синтаксической сетке. Поэтому первый такт второго предложения в восьмитактовом периоде оказывается сходным именно с первым тактом начального предложения, а второй со вторым, третий с третьим и так далее. Эта закономерность, разумеется, проявляется в виде тенденции и подчас действует как скрытая за отклонениями направляющая сила. Репризное же повторение, требующее предваряющей его фазы отрицаний, изменений, при этом, естественно, оттягивается к концу периода и может сталкиваться с противостоящим ему

рифменным повторением кадансов. Решение здесь обычно бывает связано с масштабными трансформациями второго предложения, с введением элементов третьего предложения, которое и совмещает принцип синтаксической корреспонденции с эффектом репризности. Общей же основой оказывается в миниатюре двойная оценка синтаксического времени: и как собственно синтаксического — интонационного, и как композиционного.

Двойная природа времени в жанре миниатюры приводит к эффекту особой напряженности, насыщенности, концентрированности музыкальной формы и происходящих в ее рамках процессов развития. Они опираются на исторически сложившиеся закономерности синтаксических («масштабно-тематических») структур музыкальной речи, на явления метров высшего порядка, и одновременно вовлекают в действие функциональные свойства

композиционных разделов и их жанровые проявления, а также закономерности сюжетного построения.

В музыкальной форме миниатюры это, в частности, сказывается во внедрении форм композиционного уровня вплоть досонатной в структуры более низкого ранга — в периоды и простые формы.

Так, появляются не очень характерные для малых форм связки, вступления, коды (Прокофьев. Мимолетности № 6 и 17), принципы вариационной формы (Мимолетность № 1), рондальности («Пьеро» из шумановского «Карнавала»), отношения, свойственные сложной трехчастной форме (Шопен. Прелюдия до минор), элементы сонатности (Шопен. Прелюдия ре мажор, ноктюрн № 19; Прокофьев. Мимолетность № 8). Так, в периодах и простых формах малые синтаксические единицы — мелодические мотивы и фразы, фактурные ячейки — наделяются функцией темы. Эта «малая» тема оказывается определенным фактурным или интонационным заданием, поэтическим символом, интонационной обобщающей формулой, подвергающейся минимальному развитию, символизирующему, однако, композиционные процессы.

Большую роль при этом играет как раз репризность, способная оттенить своим появлением функциональное своеобразие развития, которое в данном случае наиболее целесообразно связать с терминами «интонационная фабула», «тонфабула».

К причинам появления репризности в периоде наряду с расширением масштабов, появлением контрастности и интенсивности развития внутри периода, разумеется, необходимо добавить и эстетико-художественные требования жанра миниатюры.

Общая эстетико-художественная основа отражена в самом термине «миниатюра» односторонне. Миниатюра — это не только малое. Это большое в малом, это микрокосм. Суть ее великолепно выражена в строчках Бальмонта, взятых в качестве эпиграфа С. Прокофьевым: «В каждой мимолетности вижу я миры...»

Из общего этого основания вытекает ряд следствий. Во-первых, миниатюра представляет собой уменьшенную копию, обобщенную модель. Она являет нам мир игрушечный, малый, ненастоящий, но похожий на реальность. Во-вторых, в миниатюре подчеркивается символичность, метафоричность. В-третьих, отражая мир, она неизбежно должна претворить нечто полное в фрагментарном, весомое, природное, в том числе материально-грубое — в легком и изящном. В ней особенно сильно сталкиваются законы большого и малого, которые нередко предстают как законы изображаемого и материала, с помощью которого осуществляется изображение. Миниатюра требует мастерства и делает его одним из важнейших компонентов художественного содержания. Мастерство миниатюриста вызывает эмоцию восхищения техникой и изящным решением. Но даже при самых емких остроумных решениях миниатюра остается малой формой и потому тянется к музыкальному контексту.

Законы миниатюры проявляют себя и в трактовке репризы в периоде. Рассмотрим в связи с ними одну из упоминавшихся уже прелюдий.

Одна из лучших у Скрябина по красоте и глубине, эта сугубо минорная прелюдия выполняет в цикле ор. 16 роль лириче-

ского центра. Ее суровый, скорбный, но вместе с тем задумчиво-элегический характер — индивидуальное проявление традиционного модуса медленных ми-бемоль-минорных произведений, таких, как прелюдия и фуга из I тома ХТК Баха, романс Шумана «Во сне я горько плакал», траурная медленная часть Третьего квартета Чайковского, сарабанда из Четвертой сонаты Мясковского, и ряда других — обусловлен, в частности, мелодикой и фактурным планом, подчиненным репризному принципу. Ее одноголосный зачин, конечно же, напоминает звучание протяжной русской песни, чему способствуют и медленный темп, и синтаксическая неквадратность, и квинтовый тон в начале мелодии. По законам миниатюры этот прием, искусно усиленный репризным повторением, обладает более сложным спектром жанровых ассоциаций, в который, кроме песенной протяжности, входит и сдержанная декламационность, и слабый отсвет полифонической пропосты, и даже сигнальные оттенки, а также антитезы тишины и музыки, эмоциональной наполненности и сдержанности, огромности мира и гордого романтического одиночества. Аккордовое движение в средней фазе вносит также черты хоральности, траурного шествия и баховской сосредоточенности.

Впечатление углубленности создается во многом благодаря одноголосному началу и окончанию. Голос противостоит здесь тишине, окружен ею и воспринимается на ее фоне. Этот пространственный эффект, характерный, кстати сказать, для начальных фаз, обусловлен факторами стиля и музыкального контекста. Если народный напев обычно не противопоставлен пространству, коль скоро он принципиально одноголосен (особенно в монодии), то здесь — иное. Мелодия, гомофонная по природе, предполагает аккордовое сопровождение. И одного его

отсутствия уже достаточно, чтобы создать впечатление контраста голоса и намеренной, печальной тишины, настороженности, сосредоточенности, одиночества. Активность же неучастия гармонии в сопровождении подчеркивается приемом, который открывает заключительное репризное построение: четким снятием аккорда и педали Скрябин заставляет почувствовать паузу как нечто реально молчащее.

В этом приеме для музыкальных, внимательных слушателей заключено очень много. Он подчеркивает новую фазу движения — миниатюрную репризу. В нем проявляет себя свойственный репризам принцип обобщения. Но что здесь обобщается? Только ли две предшествующие стадии — одноголосие и хоральное движение? Конечно, нет. По законам миниатюры, тяготеющей к широким и самым разным контекстам одновременно, активное выключение многоголосия, создающее эффект мягкого выплывания одинокого звука, мгновенно оживляет целый комплекс ассоциаций. Первая из них перебрасывает арку к окончанию предшествующей прелюдии, где выделение тона внезапно наступающей тишиной подчеркивает звук *соль-бемоль.*

Еще ряд ассоциаций соотносит рассматриваемую репризу с другими произведениями Скрябина, например с прелюдиями ор. 11 № 4, 9. Обнаруживается, подтверждается, что это один из любимых у композитора приемов. Но цепочка тянется еще дальше и глубже — например, к началу главной темы в соль-минорной балладе Шопена, к многим произведениям Шумана, одному из которых предпослан эпиграф из Фридриха Шлегеля:

Во сне земного бытия
Звучит, скрываясь в каждом шуме,
Таинственный и тихий звук,
Лишь чуткому доступный слуху.

Эта скрябинская реприза существует уже не только в синтаксическом и композиционном времени, но и в огромнейшем пространстве впитанной слушателем музыкальной, художественной культуры, является репризой и по отношению к множеству рассеянных в истории музыки фактов. Главное, что отличает ее от репризы в крупных формах, и заключено в этом особом сплаве романтических антитез: большое — малое, законченное — открытое, далекое — близкое, реальное — условное. Композиция, внедряясь через репризный принцип в миниатюру, сообщает ее синтаксической структуре динамизм, процессуальность, лирическую событийность. Синтаксис же кристаллизует форму, делает ее отшлифованной, а главное, интонационно ощутимой. Внемузыкальные композиционно-сюжетные приемы специфизируются,. становятся музыкальным обобщением.

Глава 6. ПРИНЦИП ЗАВЕРШЕНИЯ И СРЕДСТВА ЕГО РЕАЛИЗАЦИИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Глава посвящена закономерностям организации заключительного раздела композиции, имеющим важное значение во всех ее типах. Однако в качестве примеров здесь рассматриваются главным образом заключения, каденционные участки в так называемых малых

формах, к которым относятся период, простые формы и некоторые другие (вплоть до сложной трехчастной), связанные с жанром музыкальной миниатюры.

СИСТЕМА ФУНКЦИИ ЗАВЕРШАЮЩИХ РАЗДЕЛОВ

В литературе, касающейся музыкальной формы и ее функциональных свойств, в учебниках и исследованиях описано несколько десятков функций заключительных разделов. Во всем их множестве достаточно отчетливо вырисовываются три основные функциональные группы, в каждой из которых действует свой генеральный принцип.

Одной из них управляет *принцип дополнения*. Это широко понимаемый принцип композиционной ретроспекции, определяющий разнообразные отношения заключительного раздела ко всем предшествующим разделам произведения, притом отношения, связанные в конечном счете с его содержательной стороной.

В соответствии с этим принципом к тематическому материалу основных разделов в коде post scriptum добавляется новый материал, компенсируется отсутствие в предшествующем композиционном ряду репризы, доводится до конца прерванная ранее линия развития или даже неоконченная мелодия, устанавливается равновесие центробежных и центростремительных сил.

Дополнение предстает как внесение последних штрихов в картину, уже развернутую перед слушателем, как подчеркивание главного, его окончательное утверждение, будь то основная тональность или тема, господствующий образ или настроение.

Однако заключительный раздел может давать и новое освещение прошедшего, его переоценку. В такой функции нередко выступают эпилоги, отступления, подобные завершению «Арабесок» Р. Шумана. В сжатое изложение прежнего материала вносится новый оттенок, например — большей объективности,

драматизма, лиричности, скерцозности. Кода оказывается откликом, логическим итогом, резюмирующим синтезом контрастировавших ранее тематических процессов и самих тем, их образным переосмыслением. Но и новый ракурс, новое видение является здесь по существу дополнением.

Ведущим принципом второй группы заключительных функций может быть назван *принцип завершения*. Суть его отражена с разными нюансами в синонимах: окончание, прекращение, заключение музыкальной композиции.

Если принцип дополнения служит главным образом семантике, смысловому подтексту, то принцип завершения нацелен прежде всего на тектонику, на организацию конечной части текста. Средства дополнения обеспечивают установление отношений с уже прошедшими фазами музыкального времени, средства же замыкания обращены на самый момент остановки, на музыкальное настоящее.

Третья группа заключительных функций, в отличие от предыдущих, ориентирована в будущее. Такая ориентация, естественная, например, для заключительных партий сонатной экспозиции, присуща, как это ни парадоксально, и разделам, находящимся в самом конце произведения.

Генеральный для этой группы принцип переключения направлен на создание эффекта рамки, отделяющей уже законченное произведение от того, что все-таки неизбежно последует далее, и вместе с тем на соотнесение резко контрастных по наполнению временных фаз настоящего и будущего.

Переход от музыкального текста к внемузыкальному, но освещенному музыкой контексту является психологически и художественно весьма существенным. Он ведет к этапам мысленного созерцания и оценки услышанного. Он нередко связан с иллюзиями долго не угасающего властного последействия музыки или, напротив, с опережающей окончание разрядкой внимания и внешней активизацией, вытесняющей внутреннюю сосредоточенность. Он в последний раз и с особенной силой дает почувствовать феномен общения и расставания с музыкой, обнажая благодаря перестройке сознания саму ситуацию восприятия, жанровую среду исполнения и ее коммуникативные особенности.

Когда в конце коды возникает быстрое вращательное движение, вовлекающее в воронку времени краткие неизменно повторяющиеся интонации, сознание слушателя уже не приковано к мелодическому и тематическому развитию. Мысль отмечает лишь неуклонное приближение последней опорной доли, окончательное выравнивание, нивелирование, «выпрямление» звукового потока. Психика слушателя начинает постепенно выходить из состояния погруженности в музыкальную фабулу, и на первый план выдвигается не столько логика развития, сколько течение самого музыкального времени и собственно звуковая сторона. Внимание освобождается для внешнего мира, для ти-

шины, шумов и голосов концертного зала, для подготовки к следующей пьесе программы.

Что же специфично и что является главным для заключительной фазы музыкального произведения?

Принцип дополнения исключительно важен, но отнюдь не специфичен для нее, ибо действует фактически на любых участках композиции. Действительно, спокойная, напевная побочная тема дополняет по своей образности бурную главную тему. Разработочный раздел отвечает экспозиции. Всякий новый поворот в развитии дает новое, дополнительное освещение предыдущего.

Не специфичен для завершающей фазы и принцип переключения. Переключение осуществляется на всех внутренних гранях формы, способствуя совмещению ретроспективной направленности с направленностью на дальнейшее движение. Двойственность реализуется, например, в так называемых вторгающихся кадансах, в переходных разделах, в строении связующей партии, начальные моменты которой часто несут отпечаток главной темы, а последующие готовят побочную.

Исключительной принадлежностью последних разделов композиции оказывается лишь принцип завершения, окончательного замыкания. Центральная по положению группа тройной системы является, таким образом, центральной по существу. Именно она определяет характер всего комплекса функций. Специфически завершающим становится в его рамках дополнение, последним и единственным в своем роде — переключение.

В каждой из трех функциональных групп так или иначе отражены и содержательные, и текстовые, и коммуникативные свойства музыки, хотя первая группа в большей мере тяготеет к семантике, вторая — к тектонике, а третья — к коммуникативному контексту.

Вместе с тем и сама конфигурация системы и ее наполнение специфичны. Система функций направлена одновременно и на создание обобщенности и на сохранение интонационной и звуковой конкретности. Она подчинена времени, но служит и пространственным эффектам.

Время — основной ингредиент того художественного сплава, который составляет своеобразие финальных участков. По этому сплаву слушатель едва ли не безошибочно узнает наступление коды. В нем соединены и поднимающееся над всем мимолетным художественное обобщение, и драгоценные безвозвратно уходящие мгновения музыки. Звуковое, интонационное и фабульное время почти уравнены по масштабам, будущее обещает воспоминания о настоящем и прошлом.

Принцип завершения наделяет своеобразием и фактуру, и синтаксис, и приемы тематической работы. Особенно ясно оно выступает при сравнении заключительных фаз с предшествующими фазами композиции.

КОДА В СИСТЕМЕ ТРЕХ ФАЗ КОМПОЗИЦИИ

Триада «иницио — мотус — терминус» представляет собой предельно обобщенную модель «временного пространств ва», которое в музыке развертывается как отграниченный от бесконечности мир художественных событий. Начало — середина — конец — это самые общие, нейтральные, не касающиеся специфики искусства понятия.

Однако именно здесь возможно выделение психологических предпосылок, связанных в рамках триады с негомогенностью течения времени.

Необратимость времени приводит в замкнутой триаде фаз к значительной неоднородности и восприятия, и самого процесса развертывания музыкальной формы.

Эта неоднородность проявляется, например, в различной степени предпочтения, которая отдается в начале, середине и конце развития различным сторонам содержания — характеристической, эмоциональной и логически-смысловой.

В конкретном музыкальном произведении эти стороны всегда выявляются совместно, хотя акцентироваться может какая-либо одна. В самом процессе развертывания их соотношение может

гибко и многократно изменяться, образуя прихотливую индивидуальную динамическую картину, подчиненную фантазии автора. И все же при всей автономности законов музыкального компонирования, при очень большой его свободе начало, середина и конец музыкальной формы «небезразличны» к триаде -сторон содержания.

Начало более всего тяготеет к характеристичности.

Для середины, средней фазы развертывания музыкальной формы более естественна процессуальная установка, внутренняя динамика эмоциональных нарастаний и спадов развития. Знакомый материал обычно уже вовлечен здесь в перипетии развития. Заинтересованность направлена не столько на сами темы, сколько на их судьбу. Слушатель втягивается в нее, со-переживает развитие — эмоция сопереживания начинает выходить на первый план.

Заключительная же фаза музыкального процесса тяготеет к логически-смысловой стороне содержания.

Не случайно репризы и коды нередко носят оттенок обобщенности, не случайно в конце дается вывод, резюме, краткое конспективное изложение тем предыдущих разделов произведения, сопряжение главных конфликтных сил и выделение этого сопряжения как главного.

Основания такого функционального наполнения заключительных фаз, такого тяготения к логически-смысловой стороне различны.

Одно из них заключается в том, что «обобщение» в инструментальной музыке, не связанной прямо со словесным текстом

и с возможностью оперирования понятиями, оказывается возможным лишь после того, как будут изложены «мысли», «предметы», «темы», подлежащие обобщению.

Другое основание связано с тем, что операции обобщения, синтезирования легче осуществляются, если их материалом являются сравнительно компактные, краткие единицы. В естественном языке такими элементами являются слова — единицы, сочетающие краткость с большой емкостью. В музыке наиболее удобным материалом являются единицы синтаксического уровня — звуки-интонации, мотивы, краткие фразы, а не развернутые, законченные темы. Но отдельные звуки и обороты приобретают большую смысловую наполненность лишь в том случае, если они выступают как представители более крупных образований, а не сами по себе, то есть в случае действия принципа «часть вместо целого — pars pro toto».

Заключительные разделы как раз и дают простор для действия принципа репрезентации, благодаря которому мотив, оборот и даже отдельный звук вызывает в памяти впечатление от темы в целом, уже знакомой слушателю по предыдущим разделам произведения, уже прошедшей перипетии развития и вновь восстановленной в репризе. Звуки, мотивы, обороты оказываются здесь тематически значимыми. Но замещая собой большие темы, они гораздо легче вступают во взаимодействие друг с другом, что и позволяет моделировать в музыкально-интонационном материале процессы обобщения, быстрого охвата мыслью всех предыдущих стадий, их оценки, переоценки и т. п. Мысль уже не отягощена здесь всей предметно-звуковой тяжестью музыкальной материи, эмоциональной вязкостью «романической» или «детективной» фабулы развития, она лишь легко касается этих сторон и парит над ними.

Принцип репрезентации, разумеется, действует более широко, не ограничивая себя рамками заключительной фазы. И все же в наибольшей мере он присущ именно ей.

Для того чтобы выявить специфичность действия рассматриваемого принципа в заключительных разделах музыкальной формы, остановимся кратко на сравнительном анализе его проявлений в разных участках триады «начало — середина — конец».

Собственно говоря, действие принципа pars pro toto по отношению к оригинальному музыкальному материалу конкретного произведения становится возможным сразу же после полного начального его изложения — после экспозиции. А если этот материал невелик и составляет, например, одну короткую тему, то развитие, опирающееся на прием вычленения элементов темы, может начаться уже во второй части простой формы с развивающей серединой. Примеры подобного рода можно найти даже внутри периода. Однако при таких условиях операции обобщения, резюмирования развернуться в полном объеме еще не могут, так как исходный материал сравнительно мал.

Если, правда, иметь в виду не только оригинальный материал, но и весь комплекс музыкальных средств, используемых в произведении, то, конечно, можно утверждать, что принцип репрезентации начинает действовать с самых начальных участков музыкальной формы. Однако в этом случае мы уже имеем дело с той особой разновидностью обобщения (соотнесения, связи и т. п.), которая касается не оригинального материала произведения, а языка музыки в целом, известных слушателю музыкальных средств, приемов, знакомых интонаций, жанров, стилей, всего того, что составляет достояние музыкального опыта слушателя, что зафиксировано в культуре. Этот вид обобщения, одним из важных, но частных случаев которого является «обобщение через жанр», основан на знании музыкального языка.

Предельным по яркости примером действия принципа «часть вместо целого» является рассмотренный в третьей главе феномен оценки первого аккорда как тонического. Здесь целым оказывается классическая музыка во всей совокупности известных слушателю произведений, начинающихся в подавляющем большинстве случаев тоникой. Частью же, точнее частным случаем, — начало данного конкретного произведения. Первый аккорд здесь оценивается как один образцовый солдат из целого полка, как типичное дерево такой-то породы, как носитель общего, заранее хорошо известного качества.

Внимание на явлениях такой репрезентации составляет суть экспозиционной установки и соответствует одной из функций экспозиции — ввести слушателя в ту музыкально-языковую и стилевую среду, которая является основой данного сочинения.

Что же касается нового оригинального материала, то полное изложение его в экспозиции, а также необходимое для запоминания повторение занимают сравнительно большое время, и поэтому процессы вычленения, связанные с последующим развитием и разнообразными музыкально-логическими его приемами, отодвигаются к средним и заключительным разделам формы, а это и значит, что возможности логически-смыслового оперирования *с оригинальным* материалом произведения возрастают к концу.

Мы должны далее учесть тот факт, что и вступительные разделы по особенностям масштабно-тематической структуры, по величине входящих в них построений тоже соответствуют масштабным требованиям принципа «часть вместо целого». Действительно, во вступлениях широко используются в качестве тематического материала весьма короткие мелодические обороты, отдельные мотивы, фразы и даже звуки. Нередко применяется также прием предвосхищения экспонируемых далее тем, заключающийся в проведении небольших фрагментов этих тем, так называемых «тематических предвестников», по отношению к которым вполне правомерно было бы говорить о репрезентации. Принципиальное различие, однако, заключается в том, что

тематические фрагменты во вступлениях репрезентируют смутно предугадываемое будущее, а в кодах — хорошо известное прошлое [1].

Развертывая сравнительный анализ роли кратких построений в начальных и конечных частях композиции-процесса, отметим и другое их отличие. Вступительные микроэлементы формы, как правило, более замкнуты, более отграничены друг от друга и от фона, чему способствуют глубокие цезуры, темповые колебания, остановки, резко подчеркиваемые ферматами, генеральными паузами и многими другими средствами. Заключительная *же* мозаика тематических элементов обычно в значительно большей мере подчинена общему потоку движения, общей динамической линии завершения. Резкое выделение какого-либо элемента, вдруг встающего как бы поперек течения, не нарушает эффекта устремленности к финальной точке; напротив — оно черпает свою выразительность в контрастировании этому стремлению.

Немаловажным является связанное с этими особенностями оформления отличие элементов вступлений и заключений в степени характеристичности.

Первые являются тематическими зернами, зародышами и поэтому гораздо более детализированы в своем звуковом строении, более завершены, несмотря на краткость и выявляемую позже подчиненность композиционной идее тематического предвосхищения. Они подобны то эпиграфу — и как эпиграф отточены и закруглены, то символу — и как символ предметно целостны. Характеристичность, образная яркость, определенность и фиксируются сознанием слушателя в первую очередь. Смутное ощущение возможного отношения «часть — целое» чаще всего стоит на заднем плане.

Вторые — не зародыши тем, не эпиграфы, а последние блики, следы, отголоски прошедшего, краткие сжатые напоминания о долгих, развернутых темах-мелодиях или даже о целых частях произведения. Как блики и следы, как сжатые напоминания, они уже не нуждаются в детализации, в яркой характеристичности, в чувственной полноте, хотя и не исключают этих качеств. Главное для них не экспонирование своего облика, а напоминание о прежнем ходе развития и его этапах и включенность в общую логику резюмирования. Они могут быть оформлены в массивной плотной фактуре и поручены мощным инструментам, но это чаще всего также связано со снижением степени характеристичности.

Сравним с этой точки зрения проведение тематического зародышевого построения в самом начале шопеновского этюда

[1] Существенные поправки в данное положение вносит многократность слушания музыкального произведения, являющаяся нормой восприятия в наше время. Однако эта особая проблема требует специального рассмотрения.

ля минор с проведением его уже как элемента развернутого тематического целого в заключительных тактах этюда.

Вступительно-экспозиционное изложение темы одноголосно и завершено долгим звуком под ферматой. Это далеко не случайно. Одноголосная фактура в весьма сильной степени способствует созданию эффекта индивидуализированности и характеристичности, ибо к ладовым, мелодическим и ритмическим средствам характеристичности присоединяются здесь характеристические ресурсы самого голоса, его тембровая, регистровая, интонационно-исполнительская специфичность. В условиях многоголосия индивидуальности каждого из голосов теряются и нивелируются в общей массе. Голос становится носителем темы, рисунка, мелодической фигуры. Во втором двутакте вступления характеристичность по этим причинам заметно снижается, хотя в действие вступает яркий ладово-колористический фактор гармонии. Но все же и здесь тематический голос выделен: он дан выше всех остальных и благодаря пианиссимо не затемнен обертоновым облаком, которое еле-еле обволакивает звучание. Зато в заключительном проведении той же двухтактовой тематической единицы главный мелодический голос спрятан в середине (типичнейший фактурный прием заключительных разделов) и дан в фактуре мощного фортепианного тутти. Индивидуальность голоса здесь никак не может проявиться. Имея в виду различие в степени характеристичности, Римский-Корсаков писал: «В общем, к удвоениям одинакового тембра и к смешению тембров в силу вещей чаще прибегают в forte, нежели в piano, а также тогда, когда колорит и выражение носят общий, массовый, декоративный характер, чем частный, личный и интимный» [45, с. 120].

Примеров подобного рода различий вступительных и заключительных проведений можно привести очень много. Сравнительно слабая «потребность» заключительных элементов в характеристичности средств ведет в завершающей фазе к господству общих форм движения, к эффекту выравненности, нивелированности. Характеристичность как бы выносится за скобки, а точнее — добавляется сознанием слушателя на основе впечатлений, уже сложившихся от полных предшествующих экспозиций тематического материала и его развития.

Как уже говорилось, в длительном процессе эмансипации музыки законы музыкальной формы все более и более освобождались от непосредственного действия естественных предпосылок. В конкретных произведениях, в индивидуальном композиционном решении соотношение характеристического, эмоционального и логического начал содержания может приобретать практически любую конфигурацию во временном движении музыкального потока. Реальное произведение зависит и от массы других закономерностей, подчинено прихоти композитора, его чутким и свободным, а иногда грубым и неумелым рукам, его капризам и страхам перед опасностью быть уличенным в

типичном, общем и банальном. И все же выявленные нами в анализе предельно обобщенной структуры музыкального развития тенденции взаимного притяжения трех фаз триады i—m—t и трех сторон содержания так или иначе сказываются в функциях и особенностях начальных, средних и заключительных разделов музыкальных произведений.

Закон этот тем более значителен, что опирается на широкий жизненный опыт человека, на естественную организацию многих видов деятельности и процессов развития самого человека.

Так, трехфазная последовательность «образ — эмоция — мысль» сходна с тремя типами взаимодействия человека со средой, причем в их естественной последовательности: действие (предметное) — переживание (оценка предметного действия) — размышление. Трехфазность

аналогичного рода присуща и изучаемым в современной психологии процессам формирования умственных действий.
В принципе восприятие нового, неизвестного слушателю музыкального произведения аналогично в некотором смысле процессу обучения. Действительно, экспозиционные построения не только вводят слушателя в ту или иную, как правило, знакомую ему стилевую сферу, но и «обучают» его новым, ранее не существовавшим элементам музыкальной речи — оригинальным темам произведения. Для более легкого и прочного усвоения материал преподносится ему в яркой наглядной экспозиционной манере, с повторениями. И только после этого он начинает вовлекаться в перипетии развития. А в конце новые знания настолько укрепляются, что становится достаточно намеков на темы, чтобы музыкальное мышление его свободно следовало за логикой подведения итогов. Разумеется, этот обучающий процесс вовсе не является главным и идет как бы попутно с другими процессами, которым он служит, — с эстетическим переживанием, творческой деятельностью, формированием образных представлений, оценочных суждений и т. д.
Триада i—m—t, как и триада «этос—пафос—логос», координируется с системой трех масштабно-временных уровней — фонического, синтаксического и композиционного.
Очевидно, что в простейших случаях движение от initio в глубь формы связано с восхождением от фонического уровня через синтаксический к композиционному. Ясно также, что коль скоро механизмы восприятия на фоническом уровне (а значит, и в начальной фазе) опираются на материально-предметные свойства звукового потока, а на композиционном уровне — на процессы памяти, мышления, то тенденция восхождения от малого к большому способствует постепенной утрате детализации к концу процесса и к постепенному усилению роли логического начала.
Таким образом, и третья триада встает в параллель к двум рассмотренным выше, а следовательно, и ее законы также спо-

собствуют кристаллизации логических функций коды, заключения, каданса.
Констатируя параллелизм трех триад на уровне обобщенной модели музыкального процесса, мы должны теперь еще раз подчеркнуть сложность их взаимосвязей в конкретных произведениях. Достаточно указать на то, что реальный процесс формообразования является многоплановым.
Ибо, во-первых, каждая из трех сторон содержания, как бы она временами ни выделялась для восприятия, преобладая над двумя другими, все же всегда соединена с ними.
Во-вторых, фактическая картина развертывания функционально разнородных фаз i—m—t значительно усложнена благодаря иерархичности музыкальной формы, выражающейся в возможности совмещения и наложения разных фаз, действующих параллельно и одновременно в разных масштабных слоях формы. А процесс переключений восприятия от одного масштабного уровня к другому фактически всегда является весьма разветвленным, полифоничным. Он развивается уступами, зигзагообразно, то поднимаясь на композиционный уровень, то вновь опускаясь к синтаксическому и даже фоническому, и в то же время синхронно несет в своем русле все эти три потока времени. Но все-таки общая тенденция восхождения и в целом произведении и в его частях так или иначе действует и может быть обнаружена, а исторически она влияла на формирование функций заключительных разделов.
Итак, первая стадия рассмотрения принципа заключительности и группирующихся вокруг него функций позволила нам выяснить, что естественные предпосылки этого принципа коренятся в качественной неоднородности музыкального времени в трех его фазах. Уже это дает нам возможность понять многое в строении конкретных заключительных разделов, в организации музыкально-выразительных средств в них.
Однако прежде чем переходить к их анализу, необходимо хотя бы вкратце взглянуть на музыкальное произведение и его трехфазную модель с позиций архитектонических представлений, сутью которых является вневременность, особая пространственность бытия музыкальной формы.
При сравнительном анализе начальных и конечных звеньев музыкальной формы архитектонический подход позволяет наряду с принципиальными их различиями (они в общих чертах только что были рассмотрены) обнаружить также и моменты сходства.
Архитектоническую зеркальную симметрию, которая присуща любым временным процессам, фиксируют многочисленные народные поговорки, например: «Путь и в тысячу верст начинается с одного шага», «Все на свете имеет конец». В них констатируется не только композиционное сходство, но и качественное сходство начала и конца. Действительно, в приведенных пословицах народная мудрость сопоставляет огромное с

малым — тысячу верст с одним начальным шагом, все на свете с кратким и функционально определенным мгновением завершения. Причем именно это малое и является сутью граничных фаз — начальной и заключительной. Приближенность к процессу, дающая возможность в тысячевёрстном пути «разглядеть» один шаг и в любом протяженном движении запечатлеть

момент остановки, теснейшим образом связана с состоянием внимания, с его сосредоточенностью на деталях, на материи процесса, на узко и резко выхваченном из всей сферы наблюдения участке. Иным образом выглядят средние фазы — долгий путь, долгое развертывание событий. Движения путника все более автоматизируются и отодвигаются в сознании на задний план. Но первый шаг, как и последний, остается значительным.

Это несколько вольное сопоставление поясняет мысль о качественном сходстве начала и конца процесса и об их отличии от середины. Качественное различие элементов в процессуальной триаде «начало — середина — конец» и особая архитектоническая их симметричность должны проявлять себя и в особенностях функциональной организации музыкальной формы. Уже простые наблюдения говорят нам о большом сходстве не только в строении, но и в функциях начальных и заключительных построений музыкальной композиции.

Детализация, которая наблюдается в средних, разработочных частях, принципиально отлична от детализации экспозиционных и заключительных этапов. Она дана в русле широкоохватного и интенсивного потока развития, сталкивающего и соединяющего отдельности, смешивающего и перерабатывающего их. На первом плане оказываются здесь не шаги путника, не отдельные сопоставления мотивов, а сама динамика сплетения, линия движения, его пафос.

Иное — в начале и конце. Здесь детали служат предвосхищению и отражению целого. Но если все-таки в беге необратимого времени начало и конец значительно разнятся по функции, то в архитектоническом мысленном обзоре процесса "они оказываются весьма близки. Как в изобразительном искусстве невозможно определить конец и начало картины и можно говорить лишь о границах замкнутого художественного пространства, отделяющих его от внешней среды, так и в музыкальной архитектонике начало и конец — это границы, отделяющие и соединяющие музыкальную ткань с тишиной, с внемузыкальным фоном. Благодаря этому непосредственному соприкосновению с реальной физической средой, реальным временем и пространством, детали, мелкие построения, расположенные у границ формы — и в начале и в конце, оказываются в условиях, особенно благоприятствующих выявлению в них физического — фонического начала, тем более что масштабное соответствие фоническому уровню тоже способствует оценке их чувственной определенности и полноты.

Отсюда вытекает один важный вывод. Процессуальная сторона обеспечивает возможности логически-смыслового оперирования деталями звуковой ткани, а архитектоническая — благоприятствует реализации фонических характеристических потенций. Процессуальное развертывание формы опирается в использовании деталей на принцип pars pro toto, на выделение их музыкально-логической стороны и подчинение звуковой характерности общей логике тематической работы; архитектоника, наоборот, способствует автономности деталей, полноте их восприятия.

Подведем итог анализу психологических предпосылок, влияющих на функции заключительных разделов музыкальной формы и на реализацию генерального принципа — принципа завершения.

1. В завершающих фазах благодаря неоднородности замкнутого временного процесса возрастают возможности логически смыслового восприятия музыкального движения.
2. Причины преобладания логически-смыслового начала коренятся в преимуществах, которые создаются здесь для действия принципа «часть вместо целого», в закрепленности тематического материала и картины основных разделов в памяти, а также в самой ретроспективности заключения.
3. Возможность выделения деталей может приводить, однако, и к противоположным эффектам: к их обособлению, к усилению фонического начала. Этому способствует и идентичность, заключительной фазы процесса начальной его фазе, если расценивать их с архитектонической позиции восприятия.

Перейдем теперь к анализу конкретных форм и средств реализации принципа завершения.

Прежде всего отметим, что характер его реализации зависит в очень большой мере от масштабов и типа музыкальной формы.

В малых формах средства и функции завершения дифференцированы весьма слабо. В крупных формах, напротив, возникают условия для четкого композиционного разграничения функций, для закрепления их за определенными подразделами, элементами заключения. Однако при самых различных масштабах целого и заключительной его фазы принцип завершения получает свое воплощение, причем основные закономерности воплощения этого принципа являются общими для большинства произведений.

ЗАВЕРШАЮЩИЕ ПРИЕМЫ. ДОВЕДЕНИЕ ДО ПРЕДЕЛА И НАРУШЕНИЕ ИНЕРЦИИ

При всем множестве конкретных приемов, создающих эффект законченности целого, принцип завершения опирается, с одной стороны, на средства, действующие как *безусловные,* и с

287-

другой — на возможности средств *условного,* знакового, символического характера.

К безусловным относятся все те средства завершения, которые не требуют знакомства с закрепленными в музыкальном языке специфическими способами замыкания: с каденционными формулами, с заключительными, трехкратно «провозглашаемыми» оркестровыми унисонами на фоне тремоло литавр и т. п., то есть средства, которые опираются на жизненный опыт, на простейшие психологические предпосылки.

В противоположность таким неспецифическим средствам замыкания (к ним относится, например, заключительное замедление, затихание, остановка на последнем звуке), условные, знаковые средства требуют от слушателя музыкального опыта, умения по ряду признаков отличать коду от других разделов формы.

В конкретных произведениях, конечно, безусловные и условные средства завершения действуют одновременно, причем одни и те же звуковые построения часто оказывают на слушателя и безусловное и условное воздействие.

Безусловно действующие средства — в гармонии, ритме, мелодике, в динамике, темпе, фактуре и т. д. — по существу подчинены всего двум логическим фигурам или принципам.

Один из них — доведение до предела, другой — расшатывание установившейся инерции движения. Можно, правда, указать еще и на третью возможность — возможность неподготовленного или даже немотивированного прекращения, обрыва, внезапного выключения музыки. Но она, строго говоря, не связана с принципом завершения, а в тех случаях, когда обрыв, внезапное умолкание оказываются результатом специального замысла, фактически в скрытой, завуалированной форме сочетается с двумя первыми логическими фигурами.

Доведение до предела как наиболее простой и весьма распространенный в различных музыкальных формах, стилях и жанрах принцип в зависимости от конкретной организации целого может получать самые разные формы воплощения.

Наиболее простая из них связана с замедлением темпа и доведением его до психологического предела медленного движения. Таким пределом, как показывают экспериментальные данные, является зона темпов, в центре которой находится величина 7—8 М.М. (единиц по метроному Мельцеля). Зона эта, однако, достаточно широка, и пределом медленности может быть, например, темп в 30 М.М. (см. [36]). Во всяком случае, доведение замедления до этой зоны, хорошо ощущаемой слушателем благодаря наличию у него некоторых внутренних критериев, оценивается как завершение развития, доведение его до естественной границы, переход за которую практически, физически невозможен.

Замедление, как универсальная форма проявления принципа доведения до предела, используется и в крупных и в малых

-588

формах. Но если в первых оно может совершаться на сравнительно большом временном отрезке, то во вторых краткость заключительных фаз, как правило, не позволяет охватить весь диапазон темповой шкалы, соединяющей основной темп пьесы с пределом медленности. Поэтому в малых формах этот предел может быть выражен всего лишь длительностью последнего звука или аккорда, который помещается под фермату.

В мазурках Шопена замедление, завершаемое ферматой на последней ритмической единице, отчетливо представлено лишь в пяти случаях. Это № 21, 26, 27, 29, 51. В менее яркой форме названный прием использован в № 1, 11, 13, 15, 16, 18, 22.

Замедление, выполняя функцию замыкания, вместе с тем создает условия и для реализации других функций, связанных с завершением. Так, благодаря замедлению более заметными, как бы приблизившимися к наблюдателю-слушателю становятся детали — фактурные образования, тематические фигуры, мелодико-ритмические обороты. Их большая рельефность способствует, с одной стороны, тому, что они в некоторой степени приравниваются к более крупным и целостным образованиям и потому особенно легко выполняют функцию

замещения тематического материала основных разделов, а с другой стороны — тому, что, будучи единицами фонического уровня, детали, представленные в лупу времени, поднимают и в целом уровень фонической осязаемости ткани в заключительной фазе.

Так прием замедления обслуживает одновременно целый комплекс заключительных функций, в том числе противоположных друг другу — замыкания, отграничения от последующего «примузыкального» фона-тишины и подготовки к нему.

Разумеется, замедление действует, как правило, в сочетании с другими средствами. В заключительных тактах последней мазурки Шопена (ля минор № 51) замедление сочетается с такими типичными для заключительной фазы приемами, как подчеркивание тоники — трель на первой ступени в верхнем голосе; появление основного тона тоники на опорных долях в басу; регистровое снижение в голосах, ведущих тематические линии; структурное свертывание, связанное с вычленением главного в интонационном отношении тематического элемента; четкое маркирование последнего звука с помощью фиоритурного взлета в верхний регистр; динамические нюансы.

47

Здесь выделение короткого тематического элемента, на первый взгляд, противостоит замедлению, ибо представляет собой ускорение смены синтаксических единиц. Но оно не только противостоит замедлению, свидетельствуя тем самым о той внутренней диалектичности заключения, причины которой подробно были рассмотрены в начале раздела. Оно вместе с тем действует в некотором роде параллельно с замедлением, так как подчиняется тому же принципу доведения до предела процесса структурного свертывания.

Выделение краткого тематического элемента направлено в данном примере и на эффект резюмирования, логического подытоживания. Тематическая единица в предпоследнем такте воспринимается как главная мысль, а ее преподнесение — как подчеркивание этой мысли. Она вместе с тем замещает собой целую тему, которая в мазурке является основной, но не буквально копирует ее специфическую интонацию, а лишь приближенно и притом в каденционном оформлении.

Сопутствующая замедлению трель «работает» также на завершение.

Она, во-первых, служит знаком заключения, ибо ассоциируется с вводящими в заключительные фазы трелями концертно-виртуозных каденций. Правда, гораздо чаще трель завершает каденционную фиоритуру не на первой, а на второй ступени лада перед тоникой.

Но это все же не мешает трели и на первой ступени оставаться сигналом завершения, то есть действовать как условное средство замыкания.

Во-вторых, трель на фортепиано способствует увеличению в звучании шумовых призвуков. Дело в том, что первая фаза звука на фортепиано связана с резкими ударными шумами клавишного механизма. При медленно сменяющих друг друга звуках в спокойной мелодии эти шумовые всплески занимают ничтожную часть общей продолжительности звучания. В трели же доля шума резко возрастает и соотношение «музыкального» и «немузыкального» компонентов фортепианного звука изменяется — он становится более «физическим» для слуха, более материальным и внешним. В условиях завершающей фазы в рассматриваемой мазурке такое усиление фонического компонента служит функции переключения с музыкального на после-музыкальное. В трели слух чувствует уже не только идеальное

качество высотности, но и предметно-реальное качество — физические свойства рояля.

В-третьих, трель представляет собой выражение еще одного предела — скорости ритмического движения. Особенно ярко воспринимается трель в этом качестве, когда она завершает длительный процесс ритмического учащения, например в циклах орнаментальных вариаций или в виртуозных каденциях, где она оценивается еще и как предел «технической виртуозности» исполнителя — пальцевой беглости.

Отметим попутно, что быстрое чередование смежных звуков способно служить и особой формой обобщения, так как, будучи разновидностью общих форм движения, оно часто замыкает собой процесс постепенного свертывания мелодической фиоритуры в каденции и выделяет из различных мелодикр-ритмических фигур то общее, что в них есть, — равномерность бриллиантного движения. В трели восприятие отмечает и продолжение фиоритурной игры и ее завершение.

Принцип доведения до предела, способствующий эффекту замыкания формы, выражается часто в фактурно-регистровом плане — в достижении крайних регистров или в верхнем голосе, или в басу, или одновременно в двух крайних голосах. Ход в басу в очень низкий регистр используется как средство завершения в мазурках Шопена № 6, 36. Достижение самой высокой ноты — в мазурках № 37, 39, 41 и многих других.

Рассмотрим один из типичнейших приемов, который можно определить как толчкообразное постепенное завоевание вершины. Это заключение из первого ноктюрна Шопена.

48

291

В конце репризы, как и в экспозиции, — три этапа продвижения мелодии к максимально выраженной кульминационной, точке. Последний скачок, достигающий звука *ре-бемоль* четвертой октавы, оказывается наиболее основательным отходом от тоники (в басу шестая ступень). Пробег вниз захватывает уже не три и не четыре звука, как в предыдущих «попытках», а. пять. И наконец, перед завершающей тоникой дана яркая последовательность: неаполитанский секстаккорд — доминантсептаккорд. Шеститактовое дополнение на органном пункте тоники тоже построено как продвижение к вершине. Здесь мелькают на фоне тоники вторая низкая ступень и альтерированный вводный септаккорд.

Подобного рода толчкообразное продвижение к последней вершине есть в мазурках № 7, 11, 33, 37, 38 и в ряде других. Прием постепенного поэтапного завоевания заключительной: вершины звуковысотного диапазона — это по существу прием «прорастания». Такое определение справедливо здесь и в метафорическом асафьевском смысле, и в более позднем терминологическом. Завоевание намеченной слухом вершины или глубины диапазона совершается с опорой на обычно неизменную по регистру «осевую» зону, в которой тематический материал повторяется. Вот еще один пример из мазурок Шопена.

49

И здесь доведение до предела сочетается с комплексом других средств завершения. Это — возникающий при регистровых смещениях контраст, способствующий усилению фонизма, а с другой стороны — созданию оттенка диалогичности. Это — нарастание громкости и ряд других приемов.

Большую роль играет в подобных случаях гармония, ибо именно она дополнительно «маркирует» последнюю кульминацию. Действие гармонии благодаря опоре на музыкальный опыт, на нормы гармонии оказывается в данном случае условным, знаковым. Появление шестой ступени в басу после доминанты или включение в последовательность аккордов второй низкой ступени воспринимается как сигнал близкого завершения. Одновременно со знаковым действием неаполитанская гармония создает и эффект достижения предельно далекой от тоники точки развития, то есть реализует в гармонической сфере принцип доведения до предела.

Маркирование вершины, достигнутой в поступенном продвижении, как особая форма действия принципа достижения предела получило в некоторых своих вариантах терминологическую фиксацию. К таким вариантам можно, в частности, отнести «перемену в четвертый раз» в масштабно-тематических структурах, которую Л. А. Мазель и В. А. Цуккерман связывают с принципом «прекращения установившейся периодичности посредством нового элемента» [29, с. 423]. Новый тематический элемент и оказывается здесь маркирующим вершину тематического развития. К терминологически закрепленным вариантам относится также «структура суммирования» — масштабно-временная разновидность перемены в третий раз, которую те же авторы определяют как «структурный (или синтаксический) каданс», а его предельный случай — три звука или аккорда в ритме суммирования — как «ритмический каданс».

293

Такой каданс, как справедливо заключают авторы, является «одним из важных средств завершения мысли» [там же, с. 451— 452]. Здесь пределом оказывается длительность синтаксического или ритмического звена, завершающего структуру. Наконец, термин «превышение кульминации» также связан в большинстве случаев с проявлением приема поэтапного продвижения развития к последней предельной вершине, к «кульминации окончания» [26, с. 123 и 129]. Правда, «превышение кульминации» как в малых формах, так и в крупных чаще всего опирается на организацию всего процесса волнообразного развертывания в целом, а не только на его заключительные фазы. В заключение выносится лишь само превышение, а предыдущие кульминационные точки оказываются рассредоточенными на всем протяжении произведения. В данном случае мы имеем дело с функцией дополнения — последняя кульминация «дополняет» сложившуюся картину еще одним штрихом.

Превышение кульминации, по сути дела, представляет собой рассредоточенный на большом протяжении прием перемены во второй, третий или четвертый раз, причем наиболее частой оказывается перемена во второй раз.

Перемена, осуществляемая в последнем звене поэтапного прорастания, реализует продвижение развития до некоторого предела, а с другой стороны, отмечает предел, синтаксически фиксирует временное положение предельной точки в заключительном или предзаключительном построении. Можно даже сказать, что в силу традиционности приема (что подтверждается его фиксацией в «грамматиках») качество музыкального движения в этой фазе воспринимается как предельное даже тогда, когда оно в действительности таковым и не является, когда оно фактически могло бы продолжаться.

Прием поэтапного завоевания вершины наряду с функцией завершения выполняет и ряд других заключительных функций, таких, как дополнение, обобщение, переход к послемузыкальному времени. Так, маркирование последней вершины субдоминантой способствует гармоническому обособлению заключительной фазы и усиливает ее фонические свойства. Это связано с фонической яркостью субдоминантовых гармоний и с их центробежным характером, способностью подчинять себе тонику. Усиление фонизма и обособление как раз и создают условия для реализации функции «отключения от музыкального переживания», так как акцентируют в восприятии собственно звуковую, материально-физическую сторону музыкального потока.

Таким образом, прием поэтапного продвижения к завершающей кульминации выполняет целый ряд заключительных функций, способствует их органичному совмещению с главной функцией завершения. Кроме того, будучи одной из форм достижения предела, этот прием нередко опирается и на принцип нарушения инерции, то есть оказывается перекрестком действия двух принципов завершения.

294

Особенно заметно нарушение инерции в тех случаях когда поэтапно достигаемая кульминация в каком-либо отношении противопоставляется предшествующим и следующим

далее моментам. Противопоставление может быть масштабным, как в «структурном кадансе», или тематическим, как при перемене в четвертый раз, или каким-либо иным. Появление нового при этом не только маркирует предел развития, но и нарушает инерцию повторений, что является сильным средством замыкания формы.

Приведем два примера нарушения инерции.

В восьмой мазурке (ор. 7 № 4) после заключительной кульминации дается остановка на паузе с ферматой.

50

Здесь нарушение инерции проявляется в темпе движения. Но не менее важно и противопоставление звучащего потока внезапно наступающей тишине — типичный эффект генеральных пауз. Этот контраст, ломая инерцию, замыкает форму. Но вместе с тем он служит и функции размыкания, отключения, перехода от музыки к тишине, ибо музыкальная пауза предвосхищает в данном случае тишину послемузыкальную. Она и заставляет слушателя оценивать напряженное «дыхание зала» как нечто принадлежащее музыкальному развитию, и связывает музыку с окружающей ее средой, сопоставляет материю шумов и тишины в зале с музыкальной материей, усиливая тем самым ее собственные фонические свойства.

В тех же случаях, когда элемент, нарушающий инерцию, создает и тематическое противопоставление, возникают условия для резюмирования и обобщения, так как обычно вторгающийся элемент по принципу «часть вместо целого» замещает собой одну из образных сфер, одну из тем произведения, которая в

295

ходе развития оттесняется другой темой, более важной, господствующей, главной.

Так, в си-мажорной мазурке № 39 (ор. 63 № 1) выдержанный звук *ре-диез,* дважды возникающий на фоне паузы в заключительном четырехтакте, репрезентирует (как центральный тон трехзвуковой фигуры) тематический материал средней части.

В завершающих построениях рассмотренных шопеновских произведений отражены и многие свойства крупных финалов. Но они здесь концентрированнее и доступнее для краткого обобщенного описания закономерностей финальной фазы. В малых формах нет возможности выделять в особые разделы построения, выполняющие роль коды (что, впрочем, нередко делал Р. Шуман). Здесь в функции финала выступает заключительный кадансовый оборот, вместо заключительного проведения темы — краткий мотив, вместо эпилога — блики авторской лирико-эпической интонации.

Однако функциональная «плотность» финальных участков — результат не только сжатия времени в малых формах. Она присуща всем типам композиции и является следствием функциональной многосоставности последних разделов произведения.

В какой еще фазе композиции возможен и реально осуществим столь широкий охват разнообразнейших композиционных функций! На экспозицию финальная часть способна ответить изложением нового, дополнительного материала, на разработку — «доработкой», на репризу — тематической реминисценцией, и даже на вступление, требующее после себя продолжения, — недосказанностью устремленной в будущее романтической концовки или зеркальностью отражения, эффектом обрамляющей арки.

296

Энциклопедичность эта не случайна. Она подобна мудрости странника, прошедшего долгий путь. Она — итог эволюционного развития законов музыкальной композиции, а вместе с тем результат неповторимого развития в самой пьесе, как в миниатюре собирающий на кратком конечном участке пути главное — отклик на события драмы и ее исход.

Заметим, что на поэтическую технику обобщения, развитую в финалах, опирается во многом и сама романтическая миниатюра. Как своеобразная кода-постлюдия, она отражает жанровое, интонационное богатство огромного, созданного до нее «произведения» — всей музыки, опыт которой обобщается и концентрируется в неповторимом микромире пьесы. Опыт менуэтов и плясок смерти, хоралов и плачей-причитаний, колоколов и траурных шествий — в ре-минорной прелюдии Рахманинова. Опыт одноголосия на фоне тишины в скрябинской прелюдии ор. 16 № 4, где «таинственный и тихий звук» рождает воспоминания о множестве других произведений композиторов-романтиков, где тональность заново воссоздает закрепленный традициями углубленно-сумрачный модус медленных ми-бемоль-минорных произведений.

Однако финалы, коды, заключения отнюдь не вызывают впечатления миниатюрности. Даже краткие коды скорее монументальны, даже «истаивающие» заключения дают ощутить весомость художественной концепции целого. В фокусе завершающей фазы сжимается смысл всей пьесы, тектоника коды служит архитектонике произведения, последний аккорд венчает композицию. И в этом — в контрастах совмещаемого — один из источников трудностей, образующих «проблему финала».

ПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ (ВМЕСТО ЭПИЛОГА)

Выбирая название для этой книги из множества возникавших в процессе работы над ней, автор отбрасывал одну за другой длинные формулы, такие, как «Роль композиционных принципов и функций в строении инструментальных музыкальных произведений» или «Закономерности композиции в инструментальной музыке европейской профессиональной классической традиции» и т. п. Они были не только чрезмерно велики, но и не отвечали главной задаче — отражать самое существенное, фиксировать определенный, избранный в книге угол зрения на музыкальное произведение, — хотя с той или иной стороны все-таки характеризовали объект исследования. Но вот было найдено краткое название—«Логика музыкальной композиции». Оно сразу же организовало все целое, оказалось удачным. И все же автору не хочется скрывать от читателей, что уже в самый момент окончания работы возник еще один вариант: «Поэтика музыкальной композиции». Он показался столь при-

влекательным, что чуть было не вытеснил прежнее, уже отразившееся в тексте книги название. Был даже проведен эксперимент, в котором разным людям предлагалось из двух вариантов выбрать один. Эксперимент не удался, так как «за» и «против» были примерно равны. Возникали и предложения как-нибудь объединить оба названия в одно. Но прежнее название осталось. Почему? Автор считает важным объяснить мотивы окончательного решения и тем самым дать возможность читателю но-новому взглянуть на ту сумму впечатлений, которые он вынес из знакомства с книгой.

Шла ли речь в книге о поэтике? Наверное. Но что такое поэтика? Слово это стоит как главное в названии классического труда Аристотеля. В нем говорится, в частности, о драме, о лирике, об эпосе и о многих других основаниях и принципах, которые по отношению к музыкальному произведению рассматриваются и здесь. Слово «поэтика» вновь широко употребляется в XIX и XX веках, например в работах литературоведа А. Н. Веселовского, в трудах В. В. Виноградова, Д. С. Лихачева, М. М. Бахтина. Им пользуются по отношению не только к литературе, но и к другим видам искусства. К нему охотно и часто обращались представители русской формальной школы в литературоведении, а в середине XX века — исследователи, привлекавшие в арсенал методов изучения искусства также семиотику, математику, теорию информации, системный подход. Ввести в название настоящей книги слово «поэтика» значило бы так или иначе присоединиться к какой-либо из ветвей довольно широкой традиции. Но к какой? В книге есть ссылки и на Бахтина, и на Лотмана; способы построения драматического, лирического и эпического произведений рассматриваются в ней с позиций аристотелевского «технэ». Более того, эти способы даже называются поэтикой — драматической, лирической и эпической. Однако автора интересовал здесь не только способ построения и не столько он, сколько само художественное целое, развертывание которого как самостоятельного художественного мира уже перестает быть техникой, хотя и скрывает ее в себе. Кроме того, и самый объект исследования — *музыкальное* произведение — диктовал автору поиски иного пути.

Конечно, название «Поэтика музыкальной композиции» привлекло бы, вероятно, поэтичностью самого звучания, которой может недоставать слову «логика». Но это соображение показалось автору несущественным. Термин «логика» в том значении, которое ему придается в книге, представляется наиболее верным для названия книги в целом.

Слово «логика» по отношению к музыкальной композиции находится в полном согласии с идеей трехсторонности восприятия, охватывающего наряду с логикой («логосом») также и «пафос» (эмоциональную сторону), и «этос» (характер, характеристическое начало).

Сопряжение слов «логика» и «композиция» выделяет в функциях последней именно логическую сто-
298
рону. Это вовсе не значит, конечно, что композиция музыкального произведения не отражает его эмоциональной стороны и не вызывает у слушателя характеристических впечатлений. Это значит лишь, что логическая грань в композиционной организации произведения может быть определена как ее основание.

Причина такого перевеса логической грани заключается в естественных предпосылках восприятия музыки на ее высших масштабно-временных уровнях, где как раз и развертывается композиция произведения в целом. Как уже говорилось в книге «О психологии музыкального восприятия», именно композиционный уровень дает возможность для развертывания сюжетной логики развития, и вместе с тем в силу значительности временного охвата всех элементов композиции он в наибольшей мере требует (для создания целостного впечатления) работы мышления, опоры на память, сравнений, сопоставлений, узнавания тождества и различия, установления своего рода причинно-следственных логических связей во времени и т. д., то есть таких операций, которые и ассоциируются со словом «логика» в обычной речи. Если в восприятии непосредственной музыкальной импровизации внимание слушателя привлекает сиюминутное изобретение все новых и новых поворотов музыкального потока и потому на первый план выходит здесь синтаксис и эмоция, если, слушая исполнителя, обладающего уникальной красоты голосом, удивительной техникой звуковедения, мы можем ощущать и даже акцентировать в музыкальном звучании его характеристическую сторону, то в протяженном, завершенном в себе музыкальном произведении общая логика построения целого подчиняет себе все другие стороны и тем самым не только выходит на первый план, но и придает особую прелесть проявлениям эмоции и характера, делая и эти стороны художественно интеллектуализированными. Подчинение специфическим и строгим законам музыкальной организации делает музыку в ряду других искусств едва ли не самым совершенным инструментом обобщенно-конкретной фиксации всего того богатства человеческой культуры, которое накоплено в опыте человеческих отношений, эмоций, образных впечатлений. Музыка выступает как изумительное искусство анализа этой стороны жизни. Она позволяет современным и будущим слушателям, музыкантам, мыслителям общаться с прошлым почти непосредственно, в образно-эмоциональной активной деятельности восприятия и исполнения. Именно такое понимание музыкальных произведений отражается в принятой здесь трактовке логики музыкальной композиции.

Более частное и специфическое значение этого понятия связано с драматическим родом построения музыкального произведения как внеположного слушателю художественного мира, поскольку драматически организованное произведение в наибольшей мере обнаруживает логические связи в своем строении.
299
Существенно, кроме того, что основным способом описания музыкального произведения в книге может быть только слово («логос»), а основным методом раскрытия неуловимого — осознание внутренних закономерностей и их определение в логически организованной музыковедческой речи.

Слово о музыке всегда окрашено самой музыкой, в этом его ценность и смысл. Однако оно остается словом. Именно поэтому хотелось рядом с термином «логика» поставить и термин «поэтика» и подчеркнуть тем самым важность того образного ассоциативного ореола, который окружает и искусство, и слово о нем. Эта причина, в частности, побудила автора ввести термин «поэтика» в название послесловия.

Стремление выявить системность в комплексе важнейших, связанных с музыкальной логикой понятий руководило автором и в анализе всевозможных категориальных триад, с помощью которых описывалось музыкальное произведение и его композиция. Так или иначе были введены в действие триады: начало — середина — конец, вертикаль — глубина — горизонталь, этос — пафос — логос, фоническое — синтаксическое — композиционное, эпос — лирика — драма, пространство — действие — время и другие. Органичность видения музыки через ту или иную трехгранную призму убеждает автора в том, что категориальные триады

естественно рождаются в самой практике музыки, в ее создании, исполнении, восприятии и осознании. Исследование триадности как метода, хорошо отвечающего природе музыкального произведения, должно составить, по-видимому, специальную задачу. Но здесь, продолжая доверительный разговор с читателем, автор хотел бы высказать в качестве гипотез некоторые положения, касающиеся триадных систем как более предпочтительных в изучении искусства.

В первой главе речь уже шла о существовании двух подходов к изучению музыки — условно говоря, языкового и речевого. Первый, ориентируясь на исследование музыкального языка, системы музыкальных художественных средств, выделяет в материале всякого рода парные сочленения, проводит принцип дихотомии, поляризации. Второй, ставящий задачу анализа не художественных средств, а самого произведения, гораздо чаще обращается к всякого рода триадам. Есть, по крайней мере, две причины, обусловливающие естественность триадных систем. Одной из них являются те троичные системы, которые характеризуют способ существования музыки во времени и пространстве. Замкнутость произведения во времени позволяет выделить три фазы его развертывания, о которых говорил еще Аристотель. Пространственная трехмерность связана в первую очередь с конкретно звучащим произведением, а не с языковым материалом. Другой еще более существенной причиной является фактор субъективности искусства — присутствие в нем субъекта, человека как меры всех вещей. Именно человек оказывается центром, вокруг которого выстраиваются все подчи-

ненные искусству системы организации. Так, в шкале темпов, занимающей большой диапазон от самых медленных к самым

быстрым, в качестве центра выделяется зона средних, умеренных темпов, темпов, в наибольшей степени присущих человеку. Таким же образом централизуются и многие другие шкалы и возникают триады типа: громко — умеренно — тихо, высокие — средние — низкие звуки. Автор предоставляет самому читателю убедиться в приложимости критерия антропоцентричности и к другим триадам, уже названным здесь.

Не менее важно и то, что многие из рассматривающихся систем оказываются связаны друг с другом. Эти связи не жестки, иначе само множество троичных систем оказывалось бы излишним. Но все же они есть. Иногда они обнаруживаются даже в отношениях триад, на первый взгляд далеких. Сравним, например, систему «фоническое — синтаксическое — композиционное» с системой регистров «верхний — средний — нижний». Связи между первыми, вторыми и третьими звеньями обеих триад, несомненно, существуют. Ведь синтаксические образования тяготеют к мелодическому типу развертывания, к мелодическому среднему регистру, то есть регистру вокально-голосовому. А композиция, в которой большую роль играет тональный план («генерал-бас»), естественнее соотносится с басовым регистром как регистром основных тонов гармонических комплексов. Очевидна также колористическая характеристичность, фоничность звучаний верхнего регистра.

Здесь нет ни возможности, ни необходимости продолжать анализ связей различных триад, с помощью которых описывалась логика композиции. Следует заметить только, что при всей естественной обоснованности и самих триад и их связей они вовсе не исключают принципов парности, поляризации, дихотомии и часто связываются с самыми различными парными

системами. Нужно заметить также, что у системы триад есть и очень важная собственно методико-педагогическая в широком смысле особенность: они позволяют ориентировать анализ на конкретные произведения и достигать в теоретической картине гораздо более дифференцированной и прочной целостности описания.

Теория музыкальной композиции, развернутая в книге, соответствует лишь одному из целого ряда возможных подходов к

описанию музыки. В сознании людей, являющихся «носителями» музыкальной культуры и непосредственными участниками музыкальной жизни, сложились и фактически действуют разные системы представлений о том, что такое музыка, что значит воспринимать, сочинять и исполнять музыку, как она влияет на людей, как связана с действительностью, в каком направлении развивалась и должна развиваться и т. д. Эти системы представлений обладают рядом особенностей, выявление которых могло бы стать специальной методологической и социологической задачей.

Так, например, они лишь отчасти отражают действительное положение вещей, ибо в какой-то мере оказываются как бы результатом саморазвития теории. Но они все-таки активно воздействуют на музыкальную жизнь и культуру, требуя от них соответствия своим нормативам и дефинициям, своим образам и метафорам. Эти системы представлений можно условно определить как формы осознания. Но лишь условно, ибо они включают в себя как осознаваемые, так и неосознаваемые компоненты, а кроме того — не являются только формами, так как функционируют и в роли содержательной интерпретации музыки, несут в себе свое эстетическое, художественное, мыслительное содержание, представляющее определенную ценность. Они могут быть сравнены с мифами, коль скоро, как и мифы, принимаются за отражение истинно существующей реальности, хотя при этом являются во многом результатом красивого вымысла, результатом поэтического упорядочивания теории. Однако они не могут быть отождествлены с мифами в точном смысле слова, а термин «миф» можно употреблять здесь лишь как элемент метафоры.

Напоминающие миф музыкальные системы представлений включают в себя множество неосознаваемых компонентов и поэтому обычно не получают четкой и полной фиксации в теоретических концепциях, хотя иногда отражаются в них более или менее заметно.

Какие же из систем представлений о музыке являются наиболее интересными для специального изучения, какие представляют практический интерес для музыковедческой работы? Назовем некоторые из них.

Это, например, идея драматургичности и сюжетности музыки. В соответствии с этой системой представлений музыкальное произведение оказывается подобным художественному воспроизведению (как в литературе и театре) относительно замкнутой последовательности жизненных событий, рассказ о которых в сжатой и сугубо специфической форме создается композитором и воспринимается как таковой слушателем.

Для того чтобы обнажить самую суть этой системы представлений и показать, сколь большое значение имела она для творчества композиторов XIX и XX веков, необходимо лишь довести ее до яркого четкого модельного представления о музыкальном произведении как драме. При этом легко могут быть обнаружены и соответствия представлений практике музыки, и несоответствия, являющиеся источником движения, противоречий, развития не только теории, но и практики.

В качестве образца подобных противоречий можно указать на необходимость (для теории) и невозможность (для практики) принципа персонажной самотождественности, стабильности и автономности «действователей» музыкального сюжета. В качестве примера соответствия можно назвать сферу программной музыки и программной ее интерпретации (например,

симфонические поэмы Р. Штрауса и соответствующие музыковедческие программные описания).

Другой системой представлений является «миф» о музыке как невыразимом в словах содержании, как об искусстве эмоций, настроений, состояний. Как и первая система, она широко распространена в среде «носителей» европейской профессиональной музыкальной культуры и в реальной практике взаимодействует с первой системой, развивается вместе с ней, стремится к автономности и внутренней непротиворечивости.

Кроме этих двух систем можно назвать и еще одну, согласно которой музыка является прежде всего способом и формой общения людей и, следовательно, опирается на представления о повествовании, повествователе и его собеседниках.

Названные системы, как читатель, вероятно, уже заметил, соответствуют трем родам искусства — драме, лирике, эпосу, но не тождественны теориям этих родов. Разумеется, есть и еще много различных представлений о сущности музыки, музыкальной практики, например, систем композитороцентрических или исполнительских, систем, соотносящих европейскую музыкальную культуру с культурами других регионов.

Поскольку музыка полностью не соответствует ни одной из этих систем, а вместе с тем испытывает влияние каждой из них, постольку хорошим инструментом более адекватного изучения и описания мира музыки явилась бы система самих систем в их разнообразных связях друг с другом и с музыкальной практикой. Отсюда вытекает задача создания комплексного и вместе с тем поэтически компактного, подобного миниатюре, подхода,

отражающего динамику и диалектику всех взаимодействий теории и практики В данной книге эта задача не могла решаться Основное внимание в ней было уделено рассмотрению музыкального произведения как драмы. Но были сделаны попытки соотнести эту систему и с лирическим родом, и с эпическим Учитывались по возможности соотношения разных точек зрения на произведение — композиторской, исполнительской и слушательской Произведение было центральным предметом, но важен был и окружающий его музыкальный и внемузыкальный контекст. Делались попытки рассмотреть многообразие путей переплавки внемузыкального в музыкальное, путей формирования музыки как специфического искусства, движущегося от синкретического этапа к этапу синтеза и автономному существованию в виде произведений. Все это централизовалось вокруг понятия композиции как основного для книги. В какой мере автору удалось при этом сохранить множественность и комплексность видения музыки и вместе с тем дать материал для практики анализа и осмысления музыки как развертывающегося для слушателей художественного мира прекрасного, пусть судит читатель.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.
3. Арутюнов Д. А. О роли гармонии и фактуры в музыке А. Хачатуряна.— В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967.
4. Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 2. М., 1954.
5. Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 4. М., 1955.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
7. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М., 1977.
8. Бахтин М. М, Проблемы поэтики Достоевского. М., 1973.
9. Берберов Р. Н. Заметки о тематизме «Эпической поэмы». — В кн.: Герман Галынин. Сб. статей. М., 1979.
10. Бёрни Чарльз. Музыкальные путешествия. Л., 1961.
11. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
12. Богино Г. К. Современная настройка фортепиано. — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 1. М., 1970.
13. Бурьянек И. К историческому развитию теории музыкального мышления. — В кн.: Проблемы музыкального мышления. М., 1974.
14. Валькова В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема». — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 3. М., 1978.
15. Володин А. А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука. — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 1. М., 1970.
16. Глинка М. И. Литературное наследие, т. 1. Л.—М., 1952.
17. Григ Э. Избр. статьи и письма. М., 1966.
18. Давыдов Ю. Н. Новые тенденции в музыкальной эстетике ФРГ. — В кн.: Кризис буржуазной культуры и музыка. М., 1972.
19. Кандинский А. И. Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокола», Сов. музыка, 1973, № 6.
20. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М., 1973.
21. Кечхуашвили Г. Н. К вопросу о психологической сущности ладового чувства. — В кн.: Сообщения АН Грузинской ССР, т. 16, № 5, 1955.
22. Корыхалова Н. П. Музыкальное произведение и «способ его существования».— Сов. музыка, 1971, № 7.
23. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. М., 1927.
24. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
25. Люси Матис. Теория музыкального выражения. Спб., 1888.
26. Мазель Л. А. О мелодии. М., 1952.
27. Мазель Л. А. О типах творческого замысла. — Сов. музыка, 1976, № 6.
28. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М., 1978.
29. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
30. Малышев И. В. Произведение искусства и способ его существования.— Дис. М., 1978.
31. Медушевский В. В. О художественной мотивированности пропорций музыкального произведения. — В кн.: Методологические вопросы теоретического музыкознания. М., 1975.
32. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.

33. Михаилов А. В. Концепция произведения искусства у Теодор» В. Адорно. — В кн.: О современной буржуазной эстетике, вып 3 М., 1972.
34. Мусоргский М, П. Литературное наследие. Письма, биографические материалы и документы. М., 1971.
35. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. М., 1965.
36. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия М. 1972.
37. Назайкинский Е. В. О константности в восприятии музыки. — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2. М., 1973.
38. Назайкинский Е. В. Взаимосвязи интервальных и ступеневых представлений в развитии музыкального слуха. — В кн.: Воспитание музыкального слуха. М., 1977.

39. Назайкинский Е. В. Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии. — В кн.: С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. М., 1979.
40. Назайкинский Е. В., Рагс Ю. Н. Предпосылки эстетических оценок в курсе гармонии. — В кн.: Проблемы эстетики и эстетического воспитания, М., 1967.
41. Овчинников Н. Ф. Принципы сохранения. М., 1966.
42. Панкратов С. П. Фактура в фортепианных произведениях Скрябина.— Автореф. дис. Киев, 1977.
43. Протопопов В. В. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.
44. Рахманинов С. В. Литературное наследие, т. 1. М., 1978.
45. Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч., т. 3. Основы оркестровки. М., 1959.
46. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
47. Сахалтуева О. Е., Назайкинский Е. В. О взаимосвязях выразительных средств в музыкальном исполнении. — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 1. М., 1970.
48. Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1. М.—Л., 1950.
49. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
50. Скребкова-Филатова М. С. Драматургическая роль фактуры в музыке. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3. М., 1975.
51. Сокол А. В. Типология простой, сложной и синтетической фактуры в произведениях Стравинского. — Автореф. дис. Киев, 1977.
52. Соколов А. С. О роли звукового материала в системе музыкальных средств. — Дис. М., 1980.
53. Соколов О. В. О двух основных принципах формообразования в музыке. — В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
54. С о к о л о в О. В. О принципах структурного мышления в музыке. — В кн.: Проблемы музыкального мышления. М., 1974.
55. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства. М., 1970.
56. Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. — В кн.: Проблемы музыкального мышления. М., 1974.
57. Способин И. В. Музыкальная форма. М., 1980.
58. Стояновская И. К проблеме жанра интермеццо в музыке. — Рукопись. Моск. конс., 1978.
59. Тавхелидзе Н. Д. О восприятии музыкального стиля. — «Мацне», 1975, № 4, Тбилиси.
60. Тавхелидзе Н. Д. Некоторые вопросы природы восприятия музыки.— Автореф. дис. Тбилиси, 1978.
61. Тюлин Ю. Н. О произведениях Бетховена последнего периода. Цепляемость музыкального материала. — В кн.: Бетховен. Сб. статей, вып. 1. М., 1971.
62. Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартиросян Т., Шнитке А. Музыкальная форма. М., 1974.
63. Тюхтин В. С. Отражение, системы, кибернетика. Теория отражения в свете кибернетики и системного подхода. М., 1972.

64. Фомин В. П. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа. Введение в проблему. — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2. М., 1973.
65. Холопов Ю. Н. Принцип классификации музыкальных форм. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
66. Холопов Ю. Н. Концертная форма у И. С. Баха. — В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
67. Холопова В. Н. Фактура. М., 1979.
68. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970.
69. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 7, М., 1962.
70. Чернова Т. Ю. Теоретические проблемы музыкальной драматургии. — Дис. М., 1978.
71. Чернова Т. Ю. О понятии драматургии в инструментальной музыке. — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 3. М., 1978.
72. Чигарева Е. И. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой произведения в целом. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2. М., 1973.
73. Чигарева Е. И. Организация выразительных средств как основа индивидуальности музыкального произведения (на примере творчества Моцарта последнего десятилетия). — Автореф. дис. М., 1975.
74. Шуман Р. О музыке и музыкантах, т. 1. М., 1975.
75. Cadenbach R. Das musikalische Kunstwerk. Regensburg, 1978.
76. Keller H. Die Kunst des Orgelspiels. Leipzig, 1941.
77. Matteson J. Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg, 1737.
78. Riemann H. Musikalische Logik. 1873.
79. Wiehmayer Th. Musikalische Rhythmik und Metrik. Magdeburg, 1917.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Адорно Т. — 20
Аристотель — 7, 298, 300
Асафьев Б. В. —13, 23, 30, 50, 93, 94, 99, 218, 292
Бальмонт К. Д. — 272
Бах И. К. — 229, 234
Бах И. С. —31, 81, 82, 84, 97, 129, 148, 232, 253, 274
Бахтин М. М. — 62, 212, 298
Беллини В. — 117
Берлиоз Г. — 216, 218, 264
Бетховен Л. ван — 39, 88, 109, 117, 124, 130, 151, 165, 178, 181, 206—211, 213, 216, 219, 223, 234, 237, 246, 266
Бёрни Ч. — 254
Бобровский В. П. — 6, 8, 18, 50, 56

Брамс И. — 173, 216, 234, 248
Буальдье Ф. А.— 124
Вагнер Р. — 117, 122, 125
Вебер К. М. фон — 116, 117, 119, 124, 140
Верстовский А. Н. — 117
Веселовский А. М. — 62, 298
Вивальди А. — 253
Вимайер Т. — 255
Виноградов В. В. —62, 298

Гайдн Й. — 171, 198, 211, 216, 219, 221, 227—232, 234—236
Гарбузов Н. А.— 101
Гёте И. В. — 136
Глинка М. И. — 35, 75, 90, 109, 116, 117, 128, 131, 151, 227
Глюк К. В. — 124, 149
Гофман Э. Т. А. — 141, 158, 249
Григ Э. — 131, 133, 138, 175, 217, 218, 248

Дальхауз К. — 20
Дебюсси К. — 88, 121, 138, 140
Доницетти Г. — 119

Еремина А. — 34

Затаевич А. В. — 93

Каденбах Р. — 20
Кандинский А. И. — 37
Келлер Г. — 255
Керубини Л. — 123
Кечхуашвили Г. И. — 240
Кнайф Р. — 20
Корелли А. — 253
Корыхалова Н. П. — 20
Кунау И. — 129
Кур бе Г. — 122
Лало Э. — 93
Ленин В. И. — 94
Лермонтов М.Ю — 24
Ливанова Т. Н. — 97
Лист Ф. — 75, 140, 230
Лихачев Д. С. — 62, 298
Лосев А. Ф. — 94
Лотман Ю.М. — 67, 298
Лядов А. К. — 88, 125,271

Мазель Л. А. — 5, 56, 66, 162, 237, 293
Малер Г. — 234
Малышев И.В. — 20
Меттесон И. 250, 259
Медушевский В.В. — 12, 97, 97, 103, 104, 164, 177, 240
Мекк Н. Ф. фон — 7
Мендельсон Ф. — 128
Моне К.— 122
Моцарт В А. — 117, 118, 120, 124, 171, 211, 216-221, 224, 226, 227, 230, 236, 268
Мусоргский М. П. — 33, 102, 121, 124, 240
Мясковский Н. Я. — 274

Обер Л. — 126

Паганини Н. 75
Прокофьев С.С. —151, 230, 235, 272
Протопопов В. В. — 6, 8, 65, 210, 219, 237
Пушкин А. С. — 24, 256

Равель М. — 174
Рахманинов С. В. — 24, 30, 31—37, 75, 93, 124, 140, 178, 234, 236, 256, 258
Риман Г — 93, 94
Римский-Корсаков Н. А.— 113, 117, 121, 125, 161, 283
Роллан Р. — 234
Россини Дж. — 124, 221, 265

Ручьевская Е. А. — 164

Свиридова И К. — 34
Сезанн П. — 122
Скарлатти Д. — 221, 223, 225, 229, 230, 234
Скребков С.С. — 5, 87, 259
Скрябин А.Н. — 266, 270, 271, 273-275
Сметана Б. — 79
Соколов А. С. — 72
Соколов О. В. — 97
307
Сохор А. Н. — 94
Способин И. В. — 5, 56, 169 237
Стасов В. В. — 124
Стоянов П. — 237
Стояновская И. — 246
Стравинский И. Ф. — 235
Страделла А. — 246
Тавхелидзе Н. Д. — 240
Танеев С. И. — 36, 234
Толстой Л. Н. — 24
Тюлин Ю. Н. — 5, 61, 66, 165, 219
Тюхтин С. В. — 48
Улыбышев А. Д. — 118
Фомин В. П. — 20
Холопов Ю. Н. — 164, 253
Холопова В. Н. — 85
Цуккерман В. А. — 123, 293
Чайковский П. И. — 7, 26, 31, 33 66, 93, 113, 120, 128, 135, 140,143, 146, 204, 206, 216, 234 236, 241, 264, 266, 274
Чернова Т. Ю. — 12, 68
Чигарева Е. И. — 44
Чюрленис Н. К. — 158
Шереметьев Б. — 256, 260
Шлегель Ф. — 275
Шопен Ф. — 75, 80—82, 110, 111, 113, 128, 130, 133, 134, 135, 140, 141, 145, 175, 176, 180, 233—236, 268, 271, 272, 289, 291, 292.
Шостакович Д. Д. — 266
Штраус Р. — 102, 303
Шуберт Ф. — 23, 124, 136, 151, 178, 232, 234
Шуман Р. — 88, 130, 136—137, 140, 142, 146, 175, 224, 230, 232, 233, 235, 248, 272, 274, 276, 296.
Эггебрехт — 20
Яворский Б. Л. — 101, 235

СИСТЕМАТИЧЕСКИЙ ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ, ЭСТЕТИКИ И МЕТОДОЛОГИИ МУЗЫКОЗНАНИЯ
Анализ музыкальных произведений — 5, 6, 40, 41.
Антропоморфизм, антропоцентричность в музыке — 239, 301.
Метафоричность и парадоксальность — 64, 119.
Музыка как вид искусства — 158, 300—303.
Музыкальное — внемузыкальное — 15, 79, 114, 115, 197, 277, 303.
Обобщенность, «алгебраичность» музыки — 63, 67, 170, 172, 274, 275, 281, 283, 291, 294, 295.
Образные характеристики музыки — 10.
Объект —предмет — 19—21, 76.
Поэтика — 68, 104, 297, 298, 300.
Принцип историзма — 21, 74.
Системы музыкально-теоретических понятий и принципов — 96, 97, 301—303.
Двоичные, бинарные системы —97—101, 176, 252—254, 300, 301.
Триадные системы — 44, 51, 52, 70—72, 104, 280, 284—286, 300, 301;
см. также: контекст — текст — подтекст, пространство — движение — время, характеристическое — эмоциональное — логическое.
Специфика музыки — 68, 72, 202, 239, 250, 251, 264, 280, 299, 300.
Сторона произведения как понятие целостного подхода — 20, 46, 99, 111.
Терминология музыкознания — 13, 14, 68.
Термин и понятие — 66, 67, 74.
Условность — 76, 96, 247.
Функция — 54—56; см. также: функциональная организация произведения.
Целостный анализ музыкальных произведений — 98—100.
Эстетика музыкального романтизма — 119, 140, 141, 148, 158, 171, 192, 208, 232, 233, 235, 248, 249, 270—275, 297.
ВОСПРИЯТИЕ МУЗЫКИ — 9, 31—33, 39, 102, 103, 265, 266, 284.
Адекватность музыкального восприятия — 151, 264.

Апперцепция — 32, 167, 203.
Ассоциации — 31, 53, 64, 67, 117, 176, 177, 214, 215, 241, 262.
Бессознательные, подсознательные процессы — 126, 157, 241.
Внимание — 86, 157, 180, 205, 233, 247.
Двигательный, моторный опыт — 53, 137, 170, 198, 228, 259.
Деятельность музыкальная — 15, 28, 51, 55.
Жизненный опыт, жизненные предпосылки — 211, 262, 283—285, 288.
Избирательность восприятия — 43, 86.
Иллюзии — 196, 277.
Интериоризация, экстериоризация — 201.
Интроспекция — 10, 41, 64, 70.
Механизмы музыкального восприятия и отражения — 43, 44, 50—53.
Музыкальный опыт — 69, 153, 288.
Память — 24, 52, 53, 106, 196, 233, 261, 271.
Речевой опыт — 53, 207, 211, 215, 223, 228, 255.
Сопереживание — 205, 233, 279.
Узнавание — 233, 265.
Установка слушателя — 59, 60, 233, 242; см. также: модальность — модуляция — модус.
ДИАЛОГ, МОНОЛОГ, ПОЛИЛОГ В МУЗЫКЕ
Диалог— 130, 143, 195, 210—217, 227, 228, 232, 234.
Диалог-соревнование, диалог-спор — 211, 220, 252.
Диалогический синтаксис — 116, 143, 144, 234.
Диалогичность — 207, 220, 246, 293.
Игровой диалог — 220, 221; см. также: игровая логика.
Наклонение диалога — 211.

Предмет диалога — 214, 215.
Связи и отношения в диалоге — 211, 215.
Характер участников диалога — 211, 212,
Монолог — 170, 210, 224, 227, 228.
Монологический синтаксис — 116, 143.
Монологичность — 129, 144, 232, 260.
Полилог — 210, 211, 216, 217, 218, 227, 228, 232.
Реплика— 143, 211—215, 217, 220, 227, 232.
Диалогическое значение реплики — 212—215.
ДРАМА — ЛИРИКА — ЭПОС В МУЗЫКЕ — 68, 69, ,102, 157, 158, 245,298, 300, 303.
Драма, драматический род в музыке — 59—64, 68, 155—158, 162, 200, 205, 207, 227, 228, 232, 299, 302, 303; см. также: игровая логика, событийность, сюжетность, фабульность.
Драматургическая логика композиции — 70, 165, 166.
Драматургические принципы — 72, 169, 170, 251.
Драматургия как поэтика драмы — 6, 68, 70, 88, 104, 251.
Инструментальный театр — 63, 227, 228, 232.
Музыка и театр — 61, 62, 70, 229, 262, 302.
Лирика, лирический род в музыке — 59, 62, 70, 157, 158, 169, 170, 207, 217, 228, 232, 245, 303.
Лирическая поэтика музыкального произведения — 68, 104, 191.
«Лирический герой» — 130.
Лирическое — 205, 232, 237.
Эпос, эпический род в музыке — 59, 70, 228, 303.
Автор — 69, 70, 190, 191.
Автора интонация, отношение, позиция — 17, 173, 244, 245, 263.
Высказывание, повествование, повествователь — 130, 191, 228, 231, 263.
Литература и музыка — 69, 70, 302.
Мотто, эпиграф, эпилог — 139, 276, 282, 296.
Надсюжетные мотивировки композиции — 69, 70.
Объективное, внеличное — 231, 232.
Поэтика эпоса — 68, 104.
Цитата, цитирование — 173—175.
Эпичность композиции, развития — 59, 170, 171, 190, 191.
ЖАНРЫ МУЗЫКАЛЬНЫЕ — 30, 36, 69, 171.
Бытовые, прикладные, обиходные жанры — 106, 110, 114, 115, 127, 134, 137.
Вторичный жанр — 84, 110, ИЗ, 118, 132, 134.
Жанровая изобразительность, жанровые ассоциации — 84, 85, 88, 113, 118, 119, 121, 127, 144, 175, 229.
Жанровая среда, контекст произведения — 22, 23, 45, 83, 115.
Инструментальная миниатюра — 108, 128, 131, 138, 141, 149, 245, 268, 270—275, 297.
Интермеццо — 148, 236, 246—249.
Колокола, колокольность — 31, 37, 114, 123, 124, 132.
«Обобщение через жанр» — 36, 95, 118, 281.
«Песни и пляски смерти», инфернальность — 31, 34, 36.
Плач (нения) 34—36.
Прелюдия — 110, 112, 128, 129, 147—149, 270, 271, 273, 274.
Преподносимые, концертные жанры — 115—117, 121,
Танцевальные жанры, танцевальность — 136—138, 236.
Типы жанрового развития в произведении — 171, 172, 175.
Увертюра —75, 112, 117—121, 147—149, 210, 227, 270.

Фанфары, сигналы труб, сигнальные формулы — 113—121, 123, 124, 128, 130, 132—135, 138—141, 144.
ИГРОВАЯ ЛОГИКА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ — 210, 217, 218, 221, 223—230, 234—236, 246.
Игра — 68, 221, 222, 228, 231—233, 235, 236, 268, 291.

Игровое пространство — 199, 229, 230.
Инструментальная природа игровой логики — 223, 228, 249.
Клавирная игровая логика — 229, 230.
Концертирование — соревнование, концертность — 227, 236.
Музыкальные персонажи игры — 223, 224, 228.
Скерцо, скерцозность — 221, 232, 234—236, 263, 264.
Фигуры игровой логики— 199, 222—226, 228, 234—236.
Вариантный подхват — 219.
Вкрадывающееся и вторгающееся повторение — 224, 225.
Вторжение, вторгающийся каданс — 221, 223—227, 278.
Игра форте-пиано — 227.
Игровая ошибка — 223, 225.
Интонационная ловушка — 225, 226.
Логика выбора — 220, 227.
Мелодическая персеверация — 224.
Обсуждение темы с разных позиций — 220, 227.
Пауза удивления — 199, 223.
Подтверждение-усиление — 220, 227.
Подхват-вторжение — 227, 375.
Приостановка действий — 223, 224, 227.
Реплика-втора — 220, 227.
Реплика-передразнивание (смеховой дублер) — 227.
Реплика-эхо — 119, 143, 195, 220, 227.
Спор «продолжать — кончать» 214, 226.
Фигура «застрявшего тона» — 227.
Фигура обрывающего удара — 227.
Эксцентрические акценты — 226, 227.
КОМПОЗИЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ — 5—8, 13—20, 44—49, 68—70, 72, 73, 75, 83, 91—93, 101, 102, 116, 250, 299.
Архитектоника — 26, 62, 73, 104, 285—287.
Замкнутость, стройность, целостность композиции — 97, 98, 104, 253, 259, 262, 295.
Иерархичность музыкальной формы — 49, 50, 57, 95.
Композиционная логика — 5—10, 44, 69, 70, 91—95, 298, 299.
Композиционные единицы — 54, 56, 57.
Композиционный ритм, композиционные пропорции — 11, 49, 57, 103, 104, 237, 249, 251, 252, 254, 269.
Композиция и драматургия — 65, 68, 70, 158, 159, 165, 299.
Композиция и импровизация — 148, 149.
Импровизационность, импровизация — 6, 17, 18, 26, 45, 73, 101, 106, 129, 130, 143, 146, 162, 227, 299.
Многоплановость композиции — 64, 65.
Общая модель музыкальной композиции — 8, 65, 108.
Процессуальность композиции, формы — 26, 27, 96, 101, 233 285, 287.
Семантика композиции — 6, 8, 91, 104, 105.
Теория музыкальной композиции и формы — 6, 46—49, 55—58, 96, 97, 164.
Функции композиции и ее частей— 16, 54—57, 101—108, 112, 144, 145, 271.
Принципы композиции, композиционные принципы — 5, 92—101;
доведения до предела — 287—296;
дополнения — 276, 278, 294;
завершения — 277, 278, 286, 287, 288, 293;
контраста — 56, 145, 172, 175—178, 185, 188, 191, 222, 232, 252, 256—261, 263, 265, 269, 293, 297;
композиционной ретроспекции — 276, 278, 287;
нарушения инерции — 287, 288, 294, 295;
переключения — 142, 145, 191, 277, 278, 294;
повтора, повторности — 202, 224, 250, 254—262, 265, 266, 295;
производности, производного контраста — 56, 156 167, 168;
подобия — 50, 53, 54, 95, 176, 178, 188, 218;
репрезентации частью целого (pars pro toto)—55, 56, 64, 87, 180, 204—208, 215, 235, 267, 280 — 282, 287:

репризности — 56, 250, 254, 258, 264 — 272, 275;
симметрии — 268, 285, 286;
скачка и заполнения — 183, 184, 252;
сопоставления и сопряжения — 175, 252, 263;
сходства — 176, 265;
тезиса — 98, 111, 128, 138;
трехфазности — 144 — 147, 279, 280, 284 — 286.
Разделы, фазы музыкальной композиции — 84, 203.
Вступление, вводная фаза — 81 — 84, 106, 107, 109 — 150, 166, 235, 281 — 284;
вступительный тип изложения — 56, 116, 123;
типы и жанровые прототипы вступления — 131, 132, 135, 136.
Экспозиция — 65, 66, 151 — 189, 202, 203, 234, 235, 270, 284;

экспозиционный тип изложения — 56, 166, 254.
Средние разделы композиции — 106, 107, 145, 190 — 249, 263, 279 — 281.
Интермедия — 190, 191, 236, 246 — 249.
Разработка — 166, 198 — 210, 212, 214, 216, 218, 219, 233 — 236, 249,
Связка — 235, 247, 248.
Трио — 175, 200, 246, 252.
Эпизод — 236, 237, 245, 253, 269.
Эпизод в разработке — 236, 237, 245, 246.
Реприза — 235, 249 — 275.
репризность — 90, 183, 249, 250, 254;
типы репризы — 251, 262, 264 — 267.
Виртуозная каденция — 130, 138, 142, 148, 236, 247, 248, 290.
Кода, завершающая фаза — 149, 264, 269, 276 — 297.
Обрамление — 104, 135, 145, 250.
Резюмирование — 98. 170, 282, 295.
Реминисценция — 268, 271.
Типы музыкальной композиции, музыкальные формы — 45, 57, 58, 70, 164, 165, 171.
Вариации — 16, 17, 73, 75, 172 — 175, 183 — 187.
Концертная форма — 253.
Период — 250, 256, 271 — 273.
Простые формы — 256 — 262, 268, 270.
Рондо — 102, 246, 269.
Сонатная форма — 75, 105, 108, 164 — 166, 200, 234.
КОНТЕКСТ — ТЕКСТ — ПОДТЕКСТ В МУЗЫКЕ — 28, 29, 40, 95, 96, 102, 163.
Контекст — 248, 249, 273, 274.
Коммуникативный контекст произведения (коммуникативная ситуация, жанрово-коммуникативная среда и др.). — 15, 21 — 24, 28, 38, 39, 83, 95, 102, 129, 144, 145, 277.
Коммуникативный ракурс, коммуникативная система и структура произведения — 22 — 24, 27, 45, 84, 190, 191.
Коммуникативная ситуационная семантика — 113, 117, 118, 121.
Коммуникативные функции композиции — 102 — 105, 144.
Коммуникативные функции вступлений — 112, 113, 127, 132 — 136, 143.
Коммуникативные значения — 114, 117, 118.
Композитор — исполнитель — слушатель — 74, 75, 92, 93, 232, 233.
Композитор и его деятельность — 69, 70, 83, 88, 149, 240;
замысел — 24, 25, 162;
мастерство — 69, 273;
работа по модели — 162;
сочинение музыки — 74;
стиль, стилизация — 35, 36, 87, 172, 235, 245, 254;
техника, технология — 63, 92.
Исполнитель и его деятельность — 73 — 75, 228.
Слушатель, позиция слушателя — 158, 160.
Концертирование — 235.

Концертный зал — 21, 22, 127, 130, 278.
Музыка как средство общения — 303.
Направленность музыки на слушателя — 25, 65, 95, 97, 102, 103, 151.
Однократное и многократное слушание произведения — 232, 233, 282.
Призыв к вниманию, сигнальная функция — 109, 113, 117 — 121, 132 — 136, 145, 270.
Пространство музыкальной коммуникации — 23, 115, 116.
Ценность, оценка, ценностные подходы к произведению — 43, 44, 114, 277, 284.
Культурно-исторический контекст произведения — 29 — 37, 45, 46.
Композиторская, профессиональная музыка — 18, 74, 75, 85, 100, 110, 113, 149, 160.
Народная музыка, фольклор — 15 — 17, 20, 34, 36, 75, 100, 101, 107.
Синкретическое художественное целое — 6, 15, 107, 193.
Типы культуры — 235.
Текст произведения — 22, 27, 28, 39 — 41, 67, 100, 111, 115.
Отражение — воплощение — проекция — 28, 29.
Формы записи музыки — 15, 25, 26, 39, 40, 45.
Запоминание — 38 — 40, 233.
Звукозапись — 26, 27, 233.
Идеальная, психическая запись — 39, 40, 233.
Материальная фиксация произведения — 26, 38, 42 — 45, 233.
Нотная запись — 25 — 27, 71, 77, 233, 243.
Нотно-звуковой текст — 39, 40.
Подтекст в музыке — 63, 96, 277; см. также: содержание музыки.
МОДАЛЬНОСТЬ, МОДУЛЯЦИЯ, МОДУС
Модальность — 173 — 175, 236, 238, 240, 242, 244, 245.
Модальная организация, модальный принцип — 194, 238, 239.
Модальность высказывания, повествования — 170, 244.
Модальность цитирования — 175, 238.
Наклонение модальное — 170, 173, 174, 211, 238.
Экспозиционная модальность — 173, 174.

Модуляция — 219, 238, 239, 245, 271.
Медитативные фигуры — 234.
Модуляция психологическая — 194.
Смена модуса, смена настроения — 194, 219, 221, 236, 245.
Модус — 11, 126, 146, 148, 162, 193 — 195, 205, 219, 221, 222, 227, 235 — 246, 263, 273;
термин, понятие, теория модуса — 236, 239, 244;
модус как музыкальная универсалия — 238 — 240, 244.
Историко-культурная типология состояний — 194.
Исторические модусы феномена движения — 192, 194,
Иерархичность модуса — 236.
Интроспективное содержание модуса — 241 — 243.
Настроение — 148, 194, 219, 238, 239.
Настройка — 43, 46, 117, 119, 130, 133 — 135, 148, 153, 176, 188, 240, 241, 244, 245, 265, 270.
Образная тональность — 173, 194, 210.
Объективация модуса — состояния — 194, 244.
Состояние, тонус — 62, 148, 193, 197, 219, 221, 236 — 245, 263.
Типология, типы модусов содержания — 62, 148, 170, 200, 204, 216, 222, 235 — 239, 241, 242, 245, 248, 249, 264, 273.
Типы музыкально-технических модусов — 205, 238, 242 — 244.
Установка как модус — 240, 241.
Установка психологическая — 45, 59, 60, 62, 104, 158, 188, 199, 239, 240, 242.
ПРОИЗВЕДЕНИЕ — 6, 14, 15, 18 — 20, 27, 28, 74, 87, 96, 98 — 101, 106, 107, 113, 147, 149, 242, 303.
Внеположность музыкального произведения — 231, 233, 299.
Исторические связи музыкального произведения — 24, 29 — 39, 45, 275.

Неповторимость, индивидуальность произведения — 38, 44, 58.
Органичность произведения — 38, 40, 203.
Понятие произведения — 20, 24, 28, 49.
Произведение — деятельность — 107 — 108.
Способ существования, бытия произведения — 20, 24 — 27, 233, 240.
Строение музыкального произведения — 19, 45, 47.
ПРОСТРАНСТВО — ДВИЖЕНИЕ — ВРЕМЯ В МУЗЫКЕ — 70 — 73, 106, 144.
Пространство — 22, 23, 20 — 62, 65, 76 — 78, 142, 274, 286, 301.
Внутреннее психологическое пространство — 126, 130, 131.
Игровое пространство — 199, 230, 231.
Музыкальное, художественное пространство — 121, 123, 124.
Пейзажное, картинное пространство в музыке — 121, 122, 126, 131.
Пленэрное пространство — 116, 117, 119, 126, 131.
Пространственность — 116, 122, 268, 285.
Пространство во вступлениях — 146, 147.
Пространство в кодах — 278.
Пространство коммуникации — 115 — 117.
Пространство художественного мира произведения — 61, 109 — 112, 119, 268.
Связь музыкального и внемузыкального пространств — 61, 116, 117, 121.
Сюжетно-театральное пространство — 130.
Типология пространств в музыке — 116, 129.
Фактурное пространство — 76 — 78, 83 — 85, 87, 115, 116, 121, 122, 196; см. также: фактура в музыке.
Экспозиционное пространство — 166.
Движение — 61, 109 — 111, 129, 136 — 139, 193 — 202, 233, 251, 267, 283.
Объективированность движения — 193, 200.
Предмет движения и преобразования — 156 — 158, 193, 197.
Статика — 67, 233.
Развитие — 95 — 97, 146, 180, 181, 191 — 210, 228, 233 — 236, 255, 266 — 268.
Автокорреляция — 193, 196, 202.
Вариационное развитие — 184 — 187.
Волна, волновое развитие — 56, 57, 183, 237, 251, 252.
Изменение и сохранение — 193, 196, 251, 252.
Исторические модусы феномена развития — 192, 193, 194.
Константа, предмет, фон в развитии, движении — 86, 156 — 158, 193, 194 — 198, 200 — 205, 245, 269.
Кульминация — 90, 183, 197, 205 — 208, 237, 249, 250, 292 — 295.
Логика и семантика развития — 211, 234.
Музыкально-образное, смысловое развитие — 257, 262, 264.
Принципы и процессы развития — 56, 95, 159, 183.
Регистровое развитие — 186, 187.
Темп развития — 205, 228, 235.
Фазы развития — 156, 202, 203, 233.
Развертывание — 102, 103, 143 — 146, 165, 166, 190, 191, 200, 221, 262.
Линия движения, развития, развертывания — 80, 83, 86, 157, 194 — 198, 202, 208, 216, 226, 227, 231, 232.
Мелодическая линия — 196, 200.
Плавность и дискретность — 77, 195.
Событийная, сюжетная линия — 62, 195, 204, 228.
Время — 9, 18, 26, 27, 50 — 54, 65 — 70, 73, 110, 142 — 144, 147, 159, 266, 272, 277, 278, 286, 300.
Внемузыкальное время — 294, 295.
Восприятие музыкального времени — 52.

Временная структура произведения — 44 — 46, 48.
Временной процесс становления 26, 72, 221.
Время в коде — 278.
Время во вступлениях — 144, 147.
Интонационное и композиционное время — 66, 68, 202, 278.
Масштабно-временная иерархичность (полихронность) музыки — 49 — 54, 57, 68, 188, 246.
314
Прошедшее, настоящее, будущее время в музыкальном произведении — 68, 106 — 108, 276 — 278, 282.
Сжатие времени — 296.
Событийное, сюжетное, фабульное время — 66, 68, 70, 165, 228, 267, 278.
Три фазы музыкального времени — 106 — 109, 145, 146, 278; 284;
иницио — мотус — терминус — 7, 50, 94, 146, 147, 206, 279, 284 — 285;
начало — середина — конец — 7, 94, 106 — 108, 146, 279, 280, 284 — 286, 300.
Уровни масштабно-временной иерархии — 72, 94, 147, 188, 256, 257, 284, 285.
Третий уровень (композиционный масштаб) — 49, 51, 53, 54, 64, 68, 103, 115, 145, 169, 215, 260, 261, 284, 299.
СИНТАКСИС И ИНТОНАЦИЯ В МУЗЫКЕ
Синтаксис — 53, 54, 70 — 73, 80 — 83, 86, 88, 103, ПО, 115, 216, 227, 228, 234; 258, 299
Диалогический синтаксис — 116, 143, 144, 210, 215, 216, 220, 234.
Игровой синтаксис — 222, 234 — 236; см.: игровая логика в музыке.
Монологический синтаксис — 116 143.
Прототипы музыкального синтаксиса — 228.
Синтаксис во вступлениях — 138, 139, 142 — 144.
Синтаксис в разработках — 210.
Синтаксис и композиция — 131, 170, 216 — 218, 261, 271, 272, 275.
Синтаксические единицы — 48 210, 236, 272, 280, 290.
Синтаксические связи, отношения — 134, 142, 144, 227, 255, 258 — 260.
Синтаксические смыслы и значения — 255, 261.
Синтаксические структуры — 71, 143, 170, 214, 255.
Синтаксический, интонационный масштаб (уровень, слой) — 42, 51, 53, 68, 72, 73, 115, 215 — 217, 227, 228, 250, 255, 260, 261.
Синтаксический повтор — 255 — 261.
Цезура — 247, 248, 282.
Интонация — 106, ПО, 197, 201, 202, 206 — 208, 217, 218, 230.
Авторская интонация цитирования — 173, 174.
«Знаки препинания» — 132, 139, 255, 257, 258.
Интонационная фабула — 68, 144, 205, 272.
Интонационное сопряжение — 215, 218, 221.
Интонационное тяготение — 258.
Интонационный слух — 216.
Интонация вопроса — 139 — 142.
Интонация восклицания, утверждения — 139, 140, 143.
Интонация двоеточия — 133, 139, 140, 144.
Интонация стона, вздоха — 32 — 35.
Логика интонационного развития — 182, 216, 234.
Речевая интонация — 170, 182.
Соинтонирование, внутреннее пение — 180, 200 — 202, 230 — 232.
Тон — 54, 200, 202.
Тонфабула — 68, 272.
СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКИ, МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ — 40, 42, 59 — 70, 241 — 243, 262, 273.
Внехудожественная информация в музыке — 41, 42.
Изобразительность, звукопись — 84. 85, 118, 114, 118, 119, 122, 124, 126, 175, 245, 273.
Информационный аспект музыкального произведения — 189.
Метафора, метафоричность — 64, 66, 75, 119, 126, 273.
Многослойность, иерархичность содержания музыки — 42 — 44.
Новое в произведении — 151, 153, 260, 263, 281, 284, 295.
Образ — 63 — 65, 159, 276.
Отражательные функции музыки — 96, 162.
Строение музыкального содержания — 43, 44.
Форма — содержание — 40 — 43, 46, 47, 64, 96.
Художественный мир музыкального произведения — 28, 48, 56, 60, 81, 67,
315
69, 70, 92, 103, 109, 110, 115, 116, 130, 145, 147, 148, 153, 159, 164 — 166. 199, 233, 245 246, 279, 298 — 299.
СОБЫТИЙНОСТЬ, СЮЖЕТНОСТЬ, ФАБУЛЬНОСТЬ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ — 18, 42, 56, 57, 62 — 70, 72, 96, 105, 158, 205, 217, 234, 260, 263, 267, 268, 271, 272, 302, 303.
Амплуа — 22, 169, 222, 229, 247.
Действие — 251, 262.
Завязка и развязка действия — 56, 66, 67, 264.
Конфликт — 215, 234.
Маска в музыке — 221, 222, 235, 269.
Персонаж, герой, действующая сила — 60 — 65, 69, 105, 136, 158, 159, 169, 211, 212, 216, 217, 221, 224, 229, 245, 303; см. также: тема — персонаж.
Персонификация — 62 — 64, 154, 159, 212, 213, 228, 229, 245.

Приостановка действия — 223.
Программность — 63, 96, 302.
Расстановка действующих сил — 65, 68, 166, 170, 230.
Событие как единица музыкальной фабулы и композиции — 60, 66 — 70, 72. 143, 191.
Событийная, сюжетная логика — 59 — 70, 199, 299.
Сюжет и композиция — 66 — 69.
Сюжет, фабула, интрига — 60 — 70, 82, 122, 158, 159, 165, 166, 205, 217, 248, 249, 277, 280.
Сюжетное, образное развитие (движение) — 166, 175, 195, 211, 216, 217, 234, 251, 302.
ТЕМА В МУЗЫКЕ — 6, 16, 17, 63 — 65, 70, 90, 97, 153 — 164, 172, 173, 193, 200 — 212, 232, 245, 260, 261, 272, 280.
Восприятие темы — 158, 159, 211.
Свойства, особенности темы:
Неисчерпаемость — 155, 156, 159 — 161, 163.
Несводимость к звуковой форме — 159, 163.
Предметность, характеристичность — 159, 197, 200, 202 — 204.
Самотождественность в развитии — 157, 158.
Целостность — 155, 203.
Содержание, смысл темы — 161, 207.
Тема и образ — 157, 158, 159.
Способы существования, модусы темы — 193, 194, 201, 202.
Внемузыкальные формы и элементы темы — 161 — 164.
Репрезентация темы ее фрагментами — 204 — 206, 215.
Формы воплощения, выражения, объективации темы — 157 — 163, 204, 211.
Строение, синтаксис темы — 156, 166, 202.
Внутритематический контраст — 170, 174, 178, 181, 206, 232.
Тематическая константа — 157, 161, 200 — 210.
Тематическое зерно, кульминация, заключительная фаза темы — 205 209 212, 282.
Тема в различных разделах композиции:
в экспозиции — 153 — 156, 164 — 166, 202 — 204;
в разработке — 154, 156, 200.
Интонационное сопряжение, образное соотношение тем — 169, 205.
Порядок появления тем — 167, 234.
Тематическая организация, система — 72, 118, 152, 165, 253.
Поляризация — 165, 167.
Тематическая иерархия (рельеф, фон) — 153, 165, 167, 268, 269.
Тематический материал — 122, 153.
Тематическое развитие, тематическая работа — 154, 156 — 159, 162, 180 193, 200 — 203, 206, 210, 216, 217, 232, 261.
Анализ и синтез — 213.
Вычленение — 205, 281.
Образные метаморфозы — 156 — 158.
«Обсуждение с разных позиций» — 220, 227.
Предвосхищение, тематические предвестники — 135, 281.

Тематический процесс — 19, 56, 68, 211, 216, 217, 227, 247.
Теория темы — 153, 155, 158 — 160, 163, 164, 204.
Типология тем — 153, 154, 162 — 164, 169.
Вариационные темы — 163, 172 — 175, 183 — 185.
Полифонические темы — 163, 181, 217.
Сонатные темы — 163 — 170, 206 — 209, 219, 237, 246, 264, 268, 278.
ема-заказ — 161 — 163.
Тема-мелодия — 160, 179, 180.
Тема-модель (тема-задание) — 160, 163.
Тема-персонаж (тема-образ) — 65, 155 — 159, 163, 164, 203, 212, 213, 216 — 218.
Функции темы — 90, 91, 122, 123, 153, 160 — 164, 178 — 180, 202, 203.
Внетекстовые репрезентативные, номинационные функции (функции представительствования) — 160, 164.
Тезисные функции и свойства — 180, 181, 184, 185, 188.
Тектонические функции — 160, 161.
Эволюция темы — 162 — 164.
ФАКТУРА, ФОНИЗМ, ПРЕДМЕТНОСТЬ В МУЗЫКЕ
Фактура — 70 — 92, 99, 103, 109, 111, 115, 137, 170, 171, 187 — 189, 278.
Вертикаль — 73, 75 — 81, 87, 152, 232.
Глубина — 61, 73, 75 — 81, 87, 123.
Гомофонный, гомофонно-гармонический склад — 77, 86, 87, 128.
Горизонталь — 73, 75 — 77, 79 — 81.
Детерминанты фактуры — 84 — 89.
Законы маскировки и пограничного контраста — 85.
Звуковая ткань — 73 — 79, 84, 111, 159, 227, 231, 287.
Компоненты фактуры — 77 — 80, 87, 122.
Голос, партия — 78 — 83, 85 — 87, 197, 199, 228, 230, 231, 252, 260, 283.
Мелодический голос, мелодия — 77 — 80, 85, 86, 89, 90, 179, 180, 197, 200, 201, 232, 250, 252, 274.
Педаль — 79, 80, 123, 125, 139.
План (глубинное измерение) — 61, 78, 80, 81, 83, 123.
Сопровождение, аккомпанемент — 90, 127, 128, 133, 135, 138, 139, 274.

Фактурная ячейка — 80 — 82, 116, 188, 272.
Фон, фоновые свойства фактуры — 116, 122, 125, 126, 128, 129, 135, 136, 139, 145, 180, 286.
Фон — рельеф (фон — предмет) — 61, 62, 65, 77 — 84, 86, 180.
Локализация звуковая — 61, 71, 77.
Многоголосие — 85, 86, 217, 232, 252.
Многоплановость, иерархичность фактуры — 77, 80.
Одноголосие — 86, 130, 131, 217, 283.
Объединяющие функции фактуры — 81 — 84.
Полифония — 81, 86, 206, 232, 260.
Связность — 82, 83, 116, 130, 196.
Скрытое многоголосие — 78, 84, 195, 197.
Тип изложения в музыке — 88, 89, 92, 116, 123, 146, 166, 170.
Типология фактуры — 87, 88.
Трехкоординатность фактуры — 60 — 62, 76, 77, 79, 300.
Фактура — композиция — 88, 91, 103, 115.
Фактура во вступлениях — 116, 122 — 124.
Фактурное пространство — 76, 77, 83, 87, 108, 121 — 124, 196.
Фактурные наслоения — 116, 119, 121 — 124, 143.
Фактурные сопоставления — 116, 121 — 124, 142, 143.
Фактурные функции — 79.
Фактурный, фортепианный «оркестр» — 217, 218, 230, 231.
Фигурация, конфигурация — 73, 75, 81, 116, 125 — 129, 135, 138 — 140, 144, 179.
Функции компонентов фактуры — 87, 91.
Функции фактуры —
жанровые и стилевые — 89, 91, 172 — 176;
композиционные — 89, 184;

тематические — 89 — 91, 178 — 180, 184 — 188;
эталонные — 170, 171, 176 — 178, 185, 188.
Характеристичность фактуры — 85, 122, 175, 179, 197.
Членение фактуры — 78 — 81.
Фонический слой, уровень музыки — 51 — 54, 72, 91, 111, 114, 217, 227, 284, 286, 287, 290.
Звук и его свойства — 52, 83;
высота — 71, 72, 76, 77, 85;
громкость — 71, 72, 76, 77, 120;
динамика — 72, 89, 118 — 120, 124, 126;
длительность — 71, 76;
тембр — 71, 72, 76.
Звуковое тело, звучание — 22, 28, 52, 71 — 75, 84, 111, 120, 167, 201.
Звуковедение — 72.
Музыкально-звуковой смысл — 203.
Сенсорный уровень, слой восприятия музыки — 42, 44, 83.
Фонизм, колорит — 75, 84, 85, 116, 122, 182, 294.
Фоническое — синтаксическое — композиционное — 52, 53, 301.
ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ В МУЗЫКЕ — 2 — 6, 17, 18, 54, 55, 144, 145, 160.
Коммуникативные функции — 102 — 104, ИЗ, 118, 127, 135, 136, 143, 144, 145, 190, 191, 262.
Совмещение функций, полифункциональность — 87, 102, 103, 118, 122, 144, 148, 166, 186, 261.
Содержательные (смысловые, семантические) функции — 103 — 105, 118, 144, 145, 192, 263.
Тектонические функции — 89, 104, 105, 113, 132 — 135, 144, 191, 262, 277, 278, 297.
Функции частей композиции — 105, 107;
вступления — 112, 113, 127, 131 — 135;
экспозиции — 151 — 153, 170, 171, 175 — 178, 188;
средних разделов — 190, 200, 233, 234, 237, 269;
репризы — 250, 262, 264, 265;
заключения — 186, 276 — 278, 285, 287, 289, 295, 296.
Функционально-структурное подобие — 50, 53.
Функциональный носитель, функциональное свойство — 55, 56, 202.
ХАРАКТЕРИСТИЧЕСКОЕ — ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ — ЛОГИЧЕСКОЕ (образ — эмоция — мысль, этос — пафос — логос) — 70, 72, 85, 111, 112, 145, 210, 221, 227, 241, 243, 279, 283, 284, 297, 298.
Характеристичность, характеристическая сторона музыки — 62, 85, 90, 111, 114, 122, 127, 128, 136, 137, 139, 153, 172, 175, 184, 203, 206, 227, 228, 241, 282, 283, 287, 298, 301.
Эмоциональное, эмоция — 110, 111, 144, 206, 207, 215, 228, 299.
Эмоция ожидания в музыке — 126, 151, 174 — 178, 185.
Эмоциональная сторона музыки — 107, 200, 298.
Логическое, логика, логос — 6 — 11, 44, 45, 70, 92 — 95, 105, 111, 112, 142—144, 175, 210, 211, 217, 223, 228, 230, 231, 234, 235, 250, 260, 282, 285, 287, 297 — 300.
Прототипы музыкальной логики — 227, 228; см. также: игровая логика в музыке.
ЯЗЫК МУЗЫКАЛЬНЫЙ, СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СРЕДСТВ В МУЗЫКЕ — 87, 95 — 101, 151, 167, 242, 288, 300.
Грамматические системы, нормы, каноны, правила — 20, 58, 67, 71, 111.
Звуковысотная организация — 72, 103, 152.
Гармония — 72, 82, 140, 148, 152, 153, 250, 294;
аккорд — 152, 281
каданс — 205, 218, 272, 293 — 296;

терцовый тон — 139 — 142;
тоника — 152, 153, 188, 284;

субдоминанта — 234, 246, 294.
Лад — 152, 153, 250, 252.
Строй — 72, 244, 253.
Тональность — 152, 153, 244, 253, 297.
Тональный план — 71, 72, 111, 167, 234, 250, 253, 266.
Поляризация — 123, 211, 237, 300.
Образные антитезы — 37, 273, 274.
Система оппозиций — 176, 177, 229, 233;
запев — припев — 253, 254, 260;
индивидуальное — общее — 43, 44, 232, 264, 267, 278;
контраст — тождество — 97;
мажор — минор — 252;
тезис — антитезис — 167;
тутти — соло — 137, 252 — 254.
Регистровая организация — 71, 86, 123, 142, 181 — 187, 199, 230, 244, 301.
Ритмическая организация, ритм — 72, 76, 99, 103.
Затакт — 109, 110, 131 — 135, 138, 139.
Метр — 72, 258 — 260, 272.
Метрическое корреспондирование — 258 — 260, 271, 272.
Пауза — 116, 122, 123, 136, 139, 147, 196, 223, 248, 274, 282, 295, 296;
тишина — 122, 123, 125, 126, 130, 136, 138 — 141, 143, 182, 248 274 277, 286, 295, 297.
Темп — 146, 205, 228, 243, 259, 288, 289, 295.
Фермата — 132, 147, 237, 249, 289.
Оркестровка — 72, 75.
Тутти — 120, 237, 267, 283.
Формулы — 113, 114, 117 — 120, 127, 128, 133 — 135, 138, 139, 145, 233, 247.

ИБ № 3001
Евгений Владимирович
НАЗАИКИНСКИИ
ЛОГИКА
МУЗЫКАЛЬНОЙ
КОМПОЗИЦИИ
Редактор *Н. Беспалова*
Художник *С. Кравченко*
Худож. редактор *А. Головкина*
Техн. редактор *С. Белоглазова*
Корректор *Г. Мартемьянова*
Подп. в наб. 14.07.81. Подп. в печ. 11.03.82. Форм. бум. 60x90 $^{1}/_{16}$. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л. 20,0. Усл. п. л. 20,0. Уч.-изд. л. 22.51. Тираж 10 000 экз. Изд. № 11729. Зак. № 187. Цена 1 р. 70 к.
Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14 Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страницы	строки	напечатано	следует читать
133	11 снизу	награды,	интрады
160	6 сверху	построение	а построение
195	22 сверху	вместе	вместо
220	1 сверху	фрагменты	фрагменте

Зак. 187