

Э. ДЕНИСОВ

**СОВРЕМЕННАЯ
МУЗЫКА
И ПРОБЛЕМЫ
ЭВОЛЮЦИИ
КОМПОЗИТОРСКОЙ
ТЕХНИКИ**



Э. ДЕНИСОВ

**СОВРЕМЕННАЯ
МУЗЫКА
И ПРОБЛЕМЫ
ЭВОЛЮЦИИ
КОМПОЗИТОРСКОЙ
ТЕХНИКИ**

МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
· СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР ·
1986

ББК 85.31
Д 33

РЕЦЕНЗЕНТ
М. Е. ТАРАКАНОВ
доктор искусствоведения

Д $\frac{4905000000-074}{082(02)-86}$ 395—85

© Издательство «Советский композитор», 1986 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сочетание в одном лице композитора и теоретика искусства — явление достаточно редкое. Хотя XX век выдвинул творческие фигуры, уделявшие внимание этим двум родам деятельности, все же совмещение в одном лице сочинителя музыки и мыслителя, стремящегося сформулировать законы своего искусства, может быть, скорее, поставлено в ряд исключений.

Между тем высказывания композитора всегда привлекают внимание публики, поскольку он может не просто говорить о музыке, анализировать ее, но и создавать музыкальные реалии «собственными руками». Потому даже самые субъективные мнения такого лица вызывают у читателя невольное уважение — кому как не композитору знать, «как это делается».

И все-таки композитор, пожелавший поведать миру свое творческое credo, свое понимание природы ремесла, которому он посвятил жизнь, не может вовсе игнорировать «правила игры», принятые в иной, по сути дела вторичной для него сфере деятельности, не может попросту откинуть прочь тот багаж, который накоплен музыкальной наукой, обладающей своей методикой, своим понятийным аппаратом, своими формами изложения мыслей. Иными словами, и от литературного творчества композитора мы вправе ожидать точности суждений, логичности, убедительности аргументации. Иначе это будет то самое «интеллигентское графоманство», которое сплошь и рядом сквозит в высказываниях людей, склонных глубокомысленно вещать миру истины в последней инстанции, проявляя едва ли не патологическую нетерпимость ко всякому, кто думает и чувствует по-иному.

Первое, что мне хочется подчеркнуть в связи со сборником теоретических работ Э. В. Денисова, — это полное отсутствие высокомерной позы вдохновенного пророка, суждения которого весомы порой не столько по существу самих мыслей, а в силу авторитета признанного имени. Да, во мнениях автора ясно читаются как в строках, так и между строк его личные вкусы и пристрастия — иначе и быть не могло.

Однако каждое такое суждение аргументировано, подкреплено не просто словесным выражением всплеска художественного темперамента, а взвешено на весах точного теоретического анализа. Потому порой даже забываешь о том, что пишет композитор, а видишь в авторе коллегу — музыковеда, который заставляет задуматься даже в том случае, когда по данному вопросу возможна иная точка зрения.

Но все-таки речь идет именно о теоретическом труде композитора, причем композитора, занявшего в нашей музыкальной жизни своеобразное место.

В свете этого считаю необходимым сказать несколько слов и о другой сфере деятельности Э. В. Денисова, которая является для него основной.

Заявлю самоочевидную банальность, если подчеркну, что Э. В. Денисов как композитор претерпел весьма сложную творческую эволюцию. И в этом он не одинок. Хорошо известно, что 60-е годы были связаны в развитии русской советской музыки с бурными преобразованиями, отказом от ряда путей, в чем-то исчерпавших себя, освоением новых средств языка музыки, испробованием возможностей новых композиторских техник. Свидетели этих времен помнят, сколь много было переломано копий по сему случаю, какими ожесточенными были споры по сугубо с виду специальным вопросам композиторского ремесла.

И в эти горячие дни многим казалось, что Э. В. Денисов стоит на крайне левом фланге, представляя собой наиболее последовательного из обновителей-радикалов. Не стану вдаваться в проблему, насколько справедливым было такое суждение. Подчеркну лишь одно — он отнюдь не был исключением.

Не стал он исключением и в те годы, когда наступила некая стабилизация, можно даже сказать какое-то отрезвление. Как и многие другие композиторы, его единомышленники, он сумел достигнуть нового качества стиля, освобожденного от прежних крайностей. Он также встал в ряды ревнителей истинного искусства, где на передний план выступает серьезное и значительное содержание, которое требует вполне определенных средств, чтобы найти свое воплощение.

Сочинения Э. Денисова последних лет, в частности его инструментальные концерты (тут можно упомянуть произведения этого жанра для трех классических участников — скрипки, виолончели и фортепиано) показали Э. В. Денисова с неожиданной стороны. Его музыка, всегда отличавшаяся особой утонченностью, даже изысканностью стиля, обрела масштабность, яркую эмоциональность, значительность и глубину выражения. Чувствуется, что мы имеем дело со зрелым, умудренным опытом мастером, испробовавшим все и всему знающим истинную цену. На собственном опыте композитор познал великие преимущества осмысленной, свободно льющейся мелодии, которая устояла перед всеми покушениями, доказав, что она, и только она, является душой музыки. Забегая вперед, подчеркну, что, на мой взгляд, вполне органичной для данного сборника стало появление в нем статьи «О некоторых типах мелодизма в современной музыке».

Итак, композиторский стиль Э. В. Денисова существенно видоизменился, очистившись от крайностей «экспериментального» периода, но сохранив современное звучание. И это не могло не отразиться на теоретических взглядах автора, на его суждениях, касающихся животрепещущих проблем современной музыки. Это отчетливо можно ощутить на примере статей, вошедших в сборник. К их характеристике позволю себе перейти.

Начну с того, что многие из статей уже «апробированы», будучи представленными на суд нашей музыкальной общественности. Некоторые из них публиковались в сборниках, содержание других было изложено автором в устных сообщениях. Однако есть и новые материалы.

Среди классиков XX века Э. В. Денисов выделяет четыре творческие фигуры — Прокофьева, Шостаковича, Бартока и Дебюсси. Даже при самом придирчивом, сверхпристрастном взгляде трудно в чем-либо упрекнуть автора касательно его выбора. Прокофьев и Шостакович — признанные классики советской музыки,

Барток и Дебюсси — среди крупнейших и бесспорнейших творцов музыки западно-европейской.

Цель статьи, посвященной квартетам Бартока, — дать сжатую характеристику шести сочинениям этого жанра, написанным выдающимся венгерским композитором. Э. В. Денисов не ограничивается только красивыми словами, выражающими его восхищение музыкой этих, вне сомнений, великолепных сочинений. Ему удается передать ход мыслей Бартока, осветить оригинальность его решений коренных проблем, поставленных развитием музыки XX века. Здесь и вопрос о возможности воссоздать сквозные формы, освященные гением Бетховена, в композиции, базирующейся на атональной основе; здесь и проблема единства музыкальной ткани, достигаемого посредством мелодического оправдания вертикали, здесь и роль принципа дополнительных звукорядов в различных по структурным функциям элементах музыкальной ткани. И все это — отнюдь не сухие рассуждения, отнюдь не плоды отвлеченного теоретизирования. Эти вопросы возникают в ходе проникновения во внутренний смысл самой музыки Бартока, живое ощущение которой пронизывает статью.

Казалось бы, что нового можно сказать по поводу свойств сонатной формы у Прокофьева, о чем уж написано много страниц? Но автор находит и тут свежий угол зрения, интересные, порой даже неожиданные трактовки.

Нельзя не согласиться с мыслью, что у Прокофьева неоклассицизм не имеет реставрационного характера, а является лишь одной из возможностей проявления творческой индивидуальности. Потому обращение Прокофьева к сонатной форме — не дань традиции, а подтверждение огромной жизнеспособности этой высшей формы инструментальной музыки. Говоря уже от себя, хочу отметить, что при всех преобразованиях, видоизменивших эту форму почти до неузнаваемости, значение самого сонатного принципа, сутью которого, по мнению Ю. Н. Тюлина, является динамическое сопряжение тематизма, остается неизменным.

Разумеется, трактовка сонатной формы у Прокофьева отмечена чертами его индивидуальности, и это вскрыто в статье Э. В. Денисова в точных и убедительных теоретических определениях. Не стану повторять отдельные суждения автора на этот счет, укажу лишь на одно поразительное по меткости наблюдение. По мнению Э. В. Денисова, динамизация репризы в сонатных формах Прокофьева не оказывает воздействия на внутреннюю сущность темы. Автору удалось найти четкое определение, казалось бы, самоочевидной особенности, которую, однако, до него не сумел подметить никто.

Одной из лучших в сборнике следует признать статью, посвященную анализу оркестровки Шостаковича. Э. В. Денисов — из тех немногих исследователей, кто всерьез и профессионально занимается этой находящейся едва ли не в забвении области музыковедения. Между тем ее значение трудно переоценить, если учесть, насколько возросла роль тембровых решений, роль «мелоса тембровых комплексов» (Б. Асафьев) в музыке XX века. И к крупнейшим мастерам искусства писать для оркестра относился Шостакович.

Достоинством статьи Э. В. Денисова лично мне представляется историчность подхода, стремление показать эволюцию оркестрового языка композитора. И очень важно указание на то, что Шостаковичу в более зрелый период творчества не свойственна тембровая детализация оркестровки, поскольку своеобразная рассредоточенность его музыки влечет за собой особый тип драматургии формы, где взаимодействие достаточно больших по своим временным мас-

штабам разделов в решающей мере обусловлено сменой оркестровых групп, однородных по тембру.

Другое важное качество данной работы Э. В. Денисова — последовательное, проведенное «сквозной нитью» стремление рассматривать специфически оркестровые решения в тесной связи с проблемой становления формы. Тут многим музыковедам, склонным к классификационно-аналитическому типу разборов музыки, стоило бы поучиться у автора умению искать и находить в такой музыке живые связи разных компонентов, ее составляющих, поскольку художественный эффект не достигается простой совокупностью средств, а рождается в их сложном взаимодействии, создающем систему внутренних связей.

Трудно даже перечислить интересные соображения, высказанные автором на этот счет. Тут и мысль о тембровом выделении структурно важного раздела формы (очагов концентрации выразительности), находящегося в окружении более обобщенных и нейтральных по оркестровке фрагментов. Тут и суждение о координации смен разделов формы со сменами оркестровых групп. Тут и анализ оркестровых вариаций с постепенным введением новых тембров и многое другое.

Разумеется, немалое место уделено и анализу специфических оркестровых приемов (колокольных звучностей, эффектов напряженного оркестрового звучания, безоктавных унисонов, развернутых соло, тематической индивидуальности группы ударных и так далее).

Думается, что без учета многих соображений, высказанных здесь, невозможен полноценный анализ стиля Шостаковича.

Статья, посвященная некоторым особенностям композиционной техники Дебюсси, на первый взгляд опирается на хорошо известные суждения о своеобразной живописности языка выдающегося французского мастера, о незаданности форм его сочинений, рожденных из ощущения момента. Однако автор не ограничивается общими рассуждениями, а пытается раскрыть, как это отражается в музыкальной материи, в «плоти и крови» самих музыкальных звучаний.

Исходным положением для автора становится мысль, что Дебюсси реализует в своих композициях внутренние, потенциальные возможности материала, порождающего собственную логику развертывания формы. Анализ, предпринятый Э. В. Денисовым, показывает два типа такого материала: а) опора на лаконичные, звуковысотно-неизменные мотивы, б) многотемность, подчеркнутая частыми сменами типов фактуры. Эти полюсы, к которым тяготеют музыкальные композиции Дебюсси, впервые в литературе выражены с такой четкостью.

Отмечу также другие суждения о стиле Дебюсси, помогающие раскрыть новаторскую природу его завоеваний, — о новом ощущении гармонии и ее функций в музыкальной ткани, где решающую роль играет не функциональное напряжение гармонии, а красота ее звучания; важные мысли о распределении музыкального материала в ходе становления формы (частое помещение основного тематического материала в средний раздел формы, эскизность реприз, введение нового материала в кодах).

Совершенно естественной для композитора является статья, посвященная композиционному процессу. Более того, в любом случае каждый из «непосвященных» не без благоговения готов внимать словам, сошедшим с уст если даже и не творца истинных ценностей, то хотя бы просто человека, который умеет «делать музыку». И наш неосознанный пиетет к «слову композитора» тем более возрастает, если мы заведомо знаем, что такой композитор способен на большее, нежели на словесные заклинания, в каковых, порой, больше чувства,

чем логики. Правда, ознакомившись с такими мнениями о творческом процессе «из первых рук», мы нередко испытываем разочарование, поскольку вместо озаоряющих откровений нам преподносятся набившие оскомину банальности. В лучшем же случае мы имеем дело с суждениями, лишь слегка приоткрывающими завесу над «творческой тайной», где надо больше доверять не тому, что выражено словами, а тому, что прячется между строк.

На первый взгляд может показаться, что и Э. В. Денисов не избежал этой опасности. Собственно говоря, что нового заключает в себе, скажем, мысль, согласно которой не имеет значения, каким путем возникла та или иная закономерность — сознательным или интуитивным. Правильно? Да, но совсем не ново. Кто, скажем, станет оспаривать, к примеру, такие постулаты автора, где речь идет о расплывчатости первоначального замысла, когда нельзя предвидеть конечный результат с абсолютной точностью или настоячивые заявления об огромной роли элемента неосознанного в творческом процессе. В справедливости всего этого может убедиться любой человек, приступающий к любой своей затее, даже не обладающий столь высоким «коэффициентом престижности», каким отмечено композиторское ремесло.

Однако если подойти к этой статье с более скромными требованиями и не ждать от нее заведомо невыполнимого — а именно раскрытия всех тайн творческого процесса, — то читатель почерпнет из нее немало полезного. И такая польза возрастает на несколько порядков как только от общих рассуждений автор переходит к конкретным наблюдениям над практикой собственно композиторской работы. В этом плане, на мой взгляд, весьма любопытными представляются соображения о выборе звуковых объектов, комбинаций объектов и их взаимораспределении. Такой выбор приобрел решающую роль в композиторском творчестве переживаемого нами столетия, и тут творческий метод самого Э. В. Денисова не составляет какого-либо исключения.

Идеи, высказанные в работе, посвященной стабильным и мобильным элементам музыкальной формы в их взаимодействии, можно сказать, проверены практикой и настолько прочно вошли в музыковедческий обиход, что ныне кажутся самоочевидными. Между тем их внедрение составляет заслугу именно Э. В. Денисова, сделавшего в этой небольшой по объему статье настоящее теоретическое открытие.

Суть его, как мне кажется, заключается в установлении подвижности, исторической изменчивости соотношения стабильного и мобильного начал в развитии музыки как искусства. Хорошо известно, что любая нотная запись представляет собой не более чем кодирование сочинения, реально существующего лишь в его исполнительской реализации. Потому в любой музыке всегда есть моменты, не поддающиеся фиксации, моменты, всецело или частично предоставленные инициативе исполнителя. Причем, как это убедительно установлено Э. В. Денисовым, само соотношение фиксированного и нефиксированного (стабильного и мобильного) в музыке разных исторических периодов оказывалось неодинаковым.

В наши дни возник устойчивый интерес к увеличению роли мобильности в построении музыкальных композиций вплоть до крайностей неконтролируемой алеаторики. И тут хотелось бы отметить трезвость подхода автора, настоятельно подчеркивающего значение организованности и стройности мысли в качестве необходимого условия самого существования музыки как искусства. Потому мобильность, возведенная в абсолют, открывает ворота дилетантизму, вносит в

музыкальное сочинение беспорядок, дезорганизацию, хаос. Явно чувствуется, что эти утверждения — плод размышлений автора, умудренного большим жизненным и творческим опытом, над судьбами современной музыки.

В то же время гибкие соотношения стабильных и мобильных элементов, своеобразные модуляции от полной стабильности к мобильности составляют своего рода внутренний нерв композиции ряда современных сочинений. При этом мобильные структуры могут способствовать нахождению таких звуковых эффектов, какие не достижимы стабильными средствами. Разумеется, во всех подобных случаях должна быть предусмотрена возможность управления мобильностью и речь должна идти о мобильности, подчиненной соответствующему контролю, а не об отказе от всякой предвидимой организации и контроля, как это бывает в некоторых крайне экстремистских опусах адептов алеаторики.

Статья Э. В. Денисова — новое слово, открывающее плодотворные перспективы в разработке одной из наиболее важных проблем теории и эстетики музыки — проблемы соотношения двух видов творчества, представленных композитором и интерпретатором, соотношения композиторской предустановленности и исполнительской инициативы. Понятия стабильных и мобильных элементов формы, введенные Э. В. Денисовым, позволяют точнее, глубже, тоньше осветить те весьма сложные формы взаимодействия, которые возникают между творцом музыкальных реалий и их интерпретатором, представляющим музыку в «плоти и крови» живого звучания.

Возможно, что статья, посвященная некоторым типам мелодизма в современной музыке, по новизне идей и не может быть поставлена в один ряд с исследованием, о котором только что шла речь. Однако ее принципиальное значение столь велико, что можно даже вполне примириться с кажущейся общезвестностью исходных установок автора. В самом деле, давно уж не является секретом отсутствие тематизма и мелодического начала в традиционном смысле, какое мы наблюдаем в ряде признанных шедевров музыки XX века. Но следует ли из этого факта вывод, будто мелодия отжила свой век, равно как ушла в прошлое осмысленная интонация? Пафос статьи Э. В. Денисова заключен в настойчивом утверждении прямо противоположного — никакого кризиса мелодии нет, и этот важнейший компонент музыки и поныне сохраняет приоритет.

Вместе с тем в некоторых явлениях музыки XX века, как убедительно подчеркнуто Э. В. Денисовым, возникает серьезная опасность нарушения интонационной осмысленности музыки. Возможно, не всех убедит резкая критика некоторых аспектов творчества Хиндемита, упоминаемого в этой связи. Однако своего рода инерционность мышления, интонационная стертость, отсутствие смысловой наполненности интонации, угловатая ее неестественность, трактуемая как норма — все это реальные явления практики музыки XX века, характерные, в частности, для некоторых второстепенных творческих фигур, принадлежащих к неоклассическому направлению.

Точно так же вполне справедливы мысли автора о том, что в некоторых направлениях музыки XX века интервалы часто предстают как абстрактные объекты для оперирования за счет снижения их смысловой нагрузки. Потому ныне, по меткому выражению Э. В. Денисова, ощущается даже некая ностальгия по утерянной осмысленности интервалки и явное тяготение к интонационно наполненной музыкальной речи. Можно заставить «говорить» ритм, гармонию и тембр, — подчеркивает автор, — но возможности их информационного наполнения в сравнении с мелодикой все же ограничены. Появление такой статьи в защиту

мелодики, исходящей именно от Э. В. Денисова, можно только приветствовать, простив автору некоторые допущенные им полемические преувеличения.

Весьма часто дискутируемой проблеме посвящена также статья «Музыка и машины». В ней справедливо отмечен факт усиления роли техники в развитии современного звукотворчества. Как бы ни относиться к так называемой «магнитофонной музыке», создаваемой с помощью электронных синтезаторов, она представляет новое, перспективное направление, от которого попросту отмахнуться было бы нельзя.

Позиция Э. В. Денисова по этому вопросу весьма критическая, на мой взгляд, даже чрезмерно. Настойчиво подчеркивается ограниченность возможностей этого рода звукотворчества, на котором лежит штамп «музыкальных консервов». Энтузиасты «машинной музыки» явно примут в штыки категорическое заявление Э. В. Денисова, согласно которому машина всегда будет лишена творческого начала и индивидуальности. Однако же автор не отрицает возможности использования электронного мозга в промежуточных стадиях композиторской работы, равно как и в практике сочинения музыки прикладной. Думается, что вопрос о роли машины в композиторском творчестве столь сложен, что пока еще рано судить о возможностях, которые открываются композитору достижениями современной техники как в сфере новых средств записи и воспроизведения звука, так и в сфере действия «искусственного интеллекта». Во всяком случае, позиция Э. В. Денисова заслуживает уважения, а его высказывания на этот счет могут сыграть роль полезного предупреждения, которое, возможно, заставит задуматься некоторые чересчур увлекающиеся головы.

Завершает раздел, посвященный анализу композиционной техники и перспектив новой музыки, небольшая статья, скорее даже заметка «Джаз и новая музыка», содержащая немало полезных и трезвых суждений по сложной проблеме соотношения музыки серьезной и музыки развлекательной, прикладной.

Хорошим дополнением к статьям, освещающим принципиальные проблемы новой музыки, служит развернутый, поистине виртуозный, мастерски выполненный разбор Вариаций ор. 27 для фортепиано А. Веберна. Зримо, наглядно автор показывает читателю, с какими сложными проблемами сталкивается аналитик, имеющий дело с новой музыкой, какие разнообразные факторы в их взаимном пересечении ему приходится учитывать.

Все сказанное выше позволяет заключить, что сборник статей является полезным и существенным вкладом в наше музыкознание. И не только в связи с ценнейшей информацией, какую он содержит, но также и в связи с глубокой, серьезной, тщательно продуманной системой оценок, отражающей позицию именно советского композитора, умеющего найти трезвый подход к анализу сложных явлений новой музыки, способного отделить прогрессивное от чуждого нам и неприемлемого.

Ценность настоящего сборника, как мне представляется, в решающей мере обусловлена тем, что в нем бьется живая мысль о музыке, слышна речь мастера, горячо заинтересованного в деле, составляющем смысл его жизни. И это не может не вызвать у читателя ответного отклика даже в тех случаях, когда он не склонен разделять вкусы и пристрастия автора, его позиции по проблемам искусства интонируемых звукообразов.

М. Тараканов, доктор искусствоведения

О КОМПОЗИЦИОННОМ ПРОЦЕССЕ

Анализируя музыкальное сочинение, мы восстанавливаем определенные моменты композиционного процесса. При этом для нас не имеет принципиального значения, как возникла та или иная закономерность — сознательно или интуитивно. Если данная закономерность существует, то существует она объективно, и мы имеем право ее исследовать и считать частью композиционного процесса. Чем глубже мы проникаем в ткань сочинения, тем более тонкие и глубокие закономерности обнаруживаем. Настоящий анализ, по существу, — это попытка частичной реконструкции композиционного процесса. Правда, в большинстве случаев мы не в силах установить последовательность возникновения тех или иных закономерностей в сознании композитора, но это, в конце концов, не так уж и важно.

Первоначальная стадия композиционного процесса наиболее туманна и неопределенна. Почти невозможно точно определить момент, который можно считать начальным в процессе создания сочинения. Помимо непредвидимости самого момента, причина его возникновения также может быть совершенно различной. Обычно композитором овладевает некоторая идея, не всегда даже им осознающаяся как таковая, и лишь некоторое время спустя — иногда это растягивается на годы — она обретает очертания и внутренне проясняется¹. В. Маяковский, с присущей ему ироничной образностью, довольно точно охарактеризовал этот «предродовой» период:

Я раньше думал —
Книги делаются так:

¹ Приведем хотя бы высказывание Л. Бетховена — композитора с необычайно высоко развитой логикой мышления:

«Вы спросите меня, откуда я беру свои идеи? Этого я не в состоянии вам сказать достоверно; они появляются незванные как посредственно, так и непосредственно, я улавливаю их на лоне природы, в лесу, на прогулках, в тишине ночи, ранним утром, возбужденный настрояниями, которые у поэта выражаются словами, а у меня превращаются в звуки, звучат, шумят, бушуют, пока не станут передо мною в виде нот». (Цит. по: М и с И. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля. — В кн.: Проблемы бетховенского стиля. М., 1932, с. 319).

пришел поэт,
легко разжал уста,
и сразу запел вдохновенный простак —
пожалуйста!
А оказывается —
прежде чем начнет петься,
долго ходят, размозолев от брожения,
и тихо барахтается в тине сердца
глупая вобла воображения.

Ю. Трифонов в своей статье «Нескончаемое начало», анализируя специфику возникновения прозаического произведения, так определяет начальный период: «Перед началом вещи возникает тема: пока еще немая, без слов, как и аплы в музыки (разрядка моя. — Э. Д.). Страшно хочется писать неизвестно о чем. Где-то в подсознании уже есть тема, она существует, но нужно вытащить ее на поверхность. Похоже, будто смотришь в объектив фотоаппарата, где все не в фокусе: туманное цветное пятно. Для того, чтобы появилась резкость, нужны подробности, нужна конкретность — пускай незначительная»¹.

Так возникают произведения, рождающиеся, как обычно говорят, «из внутренней потребности». Толчком к созданию вокального произведения зачастую является случайно прочитанный поэтический текст. Каждый композитор знает, что случай наталкивает нас на тексты, вдруг оказывающиеся настолько близкими либо состоянно момента, либо тому, что зрело внутри и лишь ждало удобного момента для выхода на поверхность. Текст может послужить непосредственным стимулом для реализации, еще полностью не осознанного, но где-то внутри уже созревшего композиторского желания.

Настоящий композитор редко «решает» написать, например, квартет или же симфонию. Но в практике мы повседневно сталкиваемся с системой заказов. Заказ, идущий от исполнителей, заранее предполагает определенный инструментальный состав. В этом случае композитору приходится внутренне настраиваться на данный состав и решать для себя, какая манера высказывания и в какой форме более всего ему соответствует. При традиционном составе (струнный квартет, духовой квинтет, фортепианное трио, и т. п.) композиционная проблема решается проще, при нетрадиционном составе вопрос значительно усложняется².

Следующий этап — обдумывание сочинений. Первоначальная концепция формы обычно бывает крайне расплывчатой, и редко композитор может а priori сказать, в какой форме его замысел будет реализован (конечно, за исключением тех случаев, когда он пользуется готовыми шаблонами). «Не следует думать, что раз музыкальная идея возникла в вашем сознании, вы уже можете

¹ Трифонов Ю. Продолжительные уроки. — М., 1975, с. 9.

² Так, например, известный польский ансамбль «Atelier de musique» составлен из представителей каждой из основных оркестровых групп: виолончель, кларнет, тромбон и фортепиано. Весь репертуар этого квартета был создан только системой заказов.

более или менее отчетливо представить себе форму будущего сочинения. Не всегда ясно представляется и звучание (тембр)», — говорит И. Стравинский в своих «Диалогах»¹.

Форма в процессе работы претерпевает неожиданные изменения и, с какого-то момента, начинает диктовать собственные условия. В процессе работы трудно точно отделить моменты, когда мы управляем материалом, от моментов, когда материал управляет нами. Авторская воля не может не присутствовать и присутствует всегда, даже когда кажется, что мы целиком находимся во власти материала, но специфика творческого процесса такова, что никогда нельзя предвидеть конечный результат с абсолютной точностью.

Возможны случаи, когда композитор приступает к работе над одним сочинением, но материал вдруг начинает проявлять такие неожиданные качества, что сочинение трансформируется в совершенно иное, и даже имеющее мало общего с тем, что было первоначально задумано.

Таким образом, первоначальный этап композиционного процесса предполагает:

1. Возникновение общей идеи сочинения и концепции формы.
2. Предварительную фиксацию инструментального состава; в случае сочинения с текстом — выбор текста.

Следующий этап — конкретизация предварительного замысла. Это — так называемый «период эскизов». Многие композиторы прибегают к нотной бумаге для записи мыслей, возникающих в процессе предварительного обдумывания сочинения. Большинство эскизов не входит в сочинение, но нам дается дополнительная возможность ознакомления с композиционным процессом и его частичного реконструирования.

Некоторые композиторы настолько тщательно фиксируют все промежуточные стадии отбора и модификации избранного материала, что получается почти полная картина процесса обдумывания сочинения автором. Яркий пример — эскизы бетховенских сочинений, раскрывающие психологию его творчества и показывающие нам даже те детали процесса, которые другие авторы предпочитают держать в тайне.

Однако процесс зачастую проходит столь скрыто и незаметно, что композитор предпочитает фиксировать лишь то, что ему представляется в известной степени внутренне устоявшимся. Большая часть композиционной работы остается скрытой от посторонних глаз.

В этот период композитор обычно конкретизирует материал, с которым он собирается работать. В тональной музыке — это предварительная работа над тематическим материалом, его выбор и оттачивание интонации; в серийной музыке — окончательный выбор серии (который также не случаен, а связан в примерно той же степени с общей идеей сочинения, как тематизм в тональной

¹ Стравинский И. Диалоги. — Л., 1971, с. 224.

музыке); в электронной и конкретной музыке — отбор звуковых объектов и их классификация. Форма, то есть общая концепция сочинения, также начинает конкретизироваться, причем некоторые ее детали могут фиксироваться окончательно уже в процессе работы над эскизами.

Практически оба этапа являются предварительными, и настоящая работа начинается тогда, когда композитор садится за стол и принимается уже непосредственно работать над самим сочинением.

Предварительный этап работы аналогичен моменту обдумывания общей композиции картины художником и выполнения им ряда предварительных набросков (обычно — рисунков). Некоторые художники также обходятся без эскизов и начинают работать прямо на холсте, если ощущают, что концепция картины достаточно сложилась. Пока художник не взял в руки кисть и не сделал первый мазок, картина еще не начала реализоваться. Но с того момента, когда первое пятно уже положено, мы вступаем в фазу непосредственной реализации предварительного замысла. Нечто подобное наблюдается и в композиционном процессе: пока композитор не написал первую ноту (а в электронной музыке — не приклеил к ракорду фрагмент магнитной пленки с записанным на него звуком), процесс сочинения еще не перешел из стадии обдумывания в стадию реализации. Это — наиболее важный момент: сочинение начинает обретать ту форму, в которой оно будет существовать. При этом процесс обдумывания не прекращается. Он продолжает существовать и оказывать влияние на реализацию произведения.

Процесс сочинения музыки можно в какой-то степени сравнить с проявлением фотоснимка. Как только фотоснимок положен в проявитель, проявление уже началось. Однако мы не можем предвидеть, какая деталь появится перед нами первой — возникают силуэты каких-то предметов, отдельные детали фона, и т. п. Постепенно все случайно возникающие элементы складываются в целое, и фантастическое сочетание линий и пятен обретает форму реального узнаваемого предмета.

Композитору кажется, что он может полностью контролировать свою работу на всех ее этапах, однако мы часто попадаем в такие ситуации, когда какие-то детали сочинения вдруг появляются в нашем сознании совсем готовыми. Причем чаще всего — те детали, о которых мы в данный момент меньше всего думали. При композиционном процессе одновременно вступают в работу различные слои человеческого сознания, а роль подсознательного возрастает в огромной степени. То, что кажется в данный момент не участвующим в работе нашего сознания, и даже больше — полностью выключенным из него, — существует в подсознании и проходит собственный путь эволюции, превращаясь из неформленно-туманного в четко сформулированное. Особенно ярко вступает в работу подсознание в те моменты, когда композитор наиболее поглощен и увлечен работой. Подобные моменты обыч-

но называют «вдохновением». Подсознание иногда настолько быстро и точно диктует решения, что композитор превращается почти в автомат, записывая то, что кажется ему формирующимся помимо его воли и сознания. Возникает ощущение, словно чья-то чужая воля начинает водить нашей рукой и диктовать нам свои условия.

Подобное взаимодействие сознательного с бессознательным присутствует в любом творческом процессе. Ж. Адамар в книге «Исследование психологии процесса изобретения в области математики»¹ подразделяет творческий процесс на три этапа, весьма сходные с описанными выше, и называет их «подготовкой», «инкубацией» и «озарением».

Пожалуй, наибольшее отличие музыкального творчества от математического — в третьем этапе работы, ибо «озарение» в математике (в том смысле, в котором понимает его Ж. Адамар) — это внезапное возникновение решения долго мучавшей проблемы. По существу, с подобным типом «озарения» мы непрерывно сталкиваемся и в музыке, но здесь оно гораздо более тесно связано с самим процессом реализации, в то время как в математике реализационная работа часто смещается в подготовительный период. Запись партитуры и отделка всех деталей — кропотливый и длительный труд. Математик также может после «озарения» шлифовать путь доказательства, добиваться большего изящества и красоты рассуждения, но это не имеет в данном случае принципиального значения. Важно лишь то, что, в конце концов, решение найдено.

Ж. Адамар высказывает ряд положений, которые могут быть прямо соотнесены с особенностями творческого процесса создания музыкального произведения:

1) «В существовании бессознательного нет никаких сомнений. Более того, мы должны подчеркнуть, что не существует умственных процессов, которые не включали бы в себя неосознанное»².

2) «Важным свойством бессознательного является множественный характер его процессов: в нем различные и, вероятно, многочисленные процессы могут и должны протекать одновременно в отличие от сознательного «я», которое едино»³.

3) «Существует своего рода непрерывный переход между полным сознанием и все более и более скрытыми уровнями бессознательного»⁴.

А. Пуанкаре, на наблюдения которого опирается часто Ж. Адамар, еще больше подчеркивает взаимосвязь сознательного с бессознательным в процессе творчества: «Есть еще одно замечание по поводу условий этой бессознательной работы: она возможна

¹ Изд. Советское Радио. — М., 1970.

² Адамар Ж., с. 27 (Вся разрядка в цитатах моя. — Э. Д.)

³ Там же, с. 26.

⁴ Там же, с. 29.

или, по крайней мере, плодотворна лишь в том случае, когда ей предшествует и за ней следует сознательная работа»¹.

Немногие композиторы обладают способностью «вынашивать» сочинение в себе до такой степени, что оно созревает во всех мельчайших деталях. Для этого композитор должен обладать совершенно исключительными способностями, позволяющими ему мгновенно запоминать все приходящие в процессе обдумывания варианты, удерживать их неопределенно долгое время в памяти и заменять, в случае отказа, другими вариантами. Вероятно, подобными способностями обладал В. Моцарт. Ж. Адамар приводит интересный фрагмент одного из писем В. Моцарта:

«Когда я чувствую себя хорошо и нахожусь в хорошем расположении духа, или же путешествую в экипаже, или прогуливаюсь после хорошего завтрака, или ночью, когда я не могу заснуть, — мысли приходят ко мне толпой и с необыкновенной легкостью. Откуда и как приходят они? Я ничего об этом не знаю. Те, которые мне нравятся, я держу в памяти, напеваю (...) После того, как я выбрал одну мелодию, к ней вскоре присоединяется, в соответствии с требованиями общей композиции, контрапункта и оркестровки, вторая, и все эти куски образуют «сырое тесто». Моя душа тогда воспаляется, во всяком случае если что-нибудь мне не мешает. Произведение растет, я слышу его все более и более отчетливо, и сочинение завершается в моей голове, каким бы оно ни было длинным»².

Большинство композиторов обычно прибегает к системе эскизов, позволяющей им высвободить память от удержания не всегда полезных комбинаций.

Процесс сочинения настолько индивидуален, что вывести единые законы практически невозможно. Можно говорить лишь о некоторых закономерностях. Сравнительно редко сочинение пишется подряд с первой до последней страницы и все детали сразу же окончательно выполняются. Чаще бывает, что одни фрагменты реализуются в окончательной форме, другие остаются лишь приблизительно намеченными. Иногда композитор опускает некоторые фрагменты и работает над последующими и лишь после их выполнения возвращается назад и реализует еще нереализованное. При сочинении циклического произведения — особенно это относится к циклам, состоящим из большого количества частей (например, некоторые вокальные циклы), — после окончательного завершения сочинения иногда происходит перекомпоновка цикла: пьесы перетасовываются так, что между ними возникают иные соответствия, чем при первоначальном плане их взаимораспределения.

¹ Небольшая, но блестяще написанная работа А. Пуанкаре «Математическое творчество» напечатана в качестве приложения в книге Ж. Адамара (см. с. 141).

² Цит. по книге Ж. Адамара (с. 20).

Процесс сочинения прекращается лишь тогда, когда автор решает не трогать ни одной ноты в рукописи. Обычно же, после завершения всей работы, остается какой-то особый «послеродовой» период, в течение которого композитор продолжает править отдельные детали сочинения (подобно тому, как художник, закончив работу над картиной, еще несколько дней подходит к мольберту и кладет незаметные для постороннего глаза мазки). Это — своего рода инерция творческого процесса. Трудно сразу привыкнуть к ощущению, что работа закончена. Творческий процесс продолжается в сознании художника, происходит домысливание работы, осознание ее как целого. Иногда процесс доделывания занимает значительный промежуток времени, выделяясь в самостоятельную фазу (как у С. Прокофьева — «скелет обрастает мясом»).

Мир звуков сам по себе бесконечен. В природе существует бесчисленное множество звуков: шумы ветра, дождя, моря, звуки, издаваемые живыми существами, механические шумы и т. д. Границы звука не ограничены одними возможностями человеческого восприятия — те звуки, которые мы не слышим, также воздействуют на наш организм. Множество всех звуков бесконечно не только потому, что существует реальная бесконечность звуков самого мира, но оно бесконечно и внутри себя, ибо между двумя любыми звуками всегда существует, по крайней мере, еще один звук (это относится и к так называемым «музыкальным» звукам, так как температура может быть произведена с любой степенью точности).

Практически мы просто не в силах оперировать всем этим бесконечным множеством звуков. Мы всегда делаем тот или иной выбор. Работая, например, в пределах европейской температуры, мы вообще имеем дело лишь с конечной и весьма ограниченной областью звуков. У композитора, работающего в области электронной музыки, гораздо больше выбора, но выбор этот необходим, и без него невозможна никакая творческая работа. Следовательно, мы уже на первом этапе сталкиваемся с той проблемой, которая лежит в основе всего композиционного процесса, — с проблемой выбора. На первоначальном этапе — это выбор объектов, с которыми композитору придется оперировать, на последующих этапах — выбор комбинаций уже избранных объектов и их взаимораспределение (то есть, установление определенных отношений во множестве избранных звуковых объектов, упорядочивание этого звукового множества). Естественно, что в творческом процессе этот выбор производится не случайно, а определяется общей идеей и концепцией сочинения. Выбирая, мы всегда создаем определенные правила выбора. «Творить — это означает не создавать бесполезные комбинации, а создавать полезные, которых ничтожное меньшинство. Творить — это уметь распознавать, уметь выбирать»¹.

Процесс постепенного обдумывания сочинения идет от целого к деталям, и в начальном этапе контуры сочинения представляются

¹ Пуанкаре А. Математическое творчество, с. 137.

еще настолько неопределенными, что мы не ощущаем его как целое, имеющее определенную форму. Процесс уточнения замысла постепенно продолжается, и мы переходим от самых общих этапов выбора ко все более и более мелким и определенным. Воображение непрерывно поставляет нам новые звуковые комбинации, мы же (зачастую подсознательно) сопоставляем их и внутренне классифицируем. Полезные комбинации становятся эскизами, бесполезные — отбрасываются после некоторого размышления. В дальнейшем из всех полезных комбинаций отбираются лишь необходимые. Каждый композитор делает собственный, индивидуальный выбор во множестве звуковых объектов и устанавливает между ними определенную систему соответствий, упорядочивая это множество и создавая форму сочинения.

Способность выбора наилучшей или, более того, единственно полезной комбинации всегда связана с творческой волей и является одним из существенных признаков одаренности. Композитор имеет гораздо меньше объективных критериев для оценки полезности своего выбора, нежели, например, ученый, и ему приходится чаще всего доверяться интуиции. У настоящего художника интуитивное чувство безошибочности выбора настолько развито, что этот процесс происходит почти автоматически в подсознании. В случае же предварительных эскизов (в число которых входят как полезные, так и бесполезные комбинации) выбор производится сознательно, путем сравнительной оценки материала и его классификации по степени полезности.

Так работал над эскизами Л. Бетховен, и многие исследователи его творчества подчеркивают точность и безошибочность сделанного им выбора¹.

При сочинении музыки происходит комбинирование звуковых объектов в той или иной логике комбинирования. В тональной музыке учитываются возникающие при этом функциональные связи, причем большинство тех множеств, с которыми мы имеем дело, пересекаются (то есть имеют общие элементы: звуки, аккорды или мотивы). Наличие общих элементов между близлежащими звуковыми множествами и является тем признаком, согласно которому взаимораспределяются различные элементы в сочинении, написанном в тональной технике. Действительно, выбор гармонии определяется той «скрытой» гармонией, которая в данный момент в мелодии присутствует (предельный случай — полное совпадение

¹ «И если эти эскизы нередко производят впечатление неуверенного колебания и нащупывания, то позже вырастает удивление перед поистине гениальной самокритикой, которая, перепробовав все, с властной уверенностью удерживает наилучшее. Я имел возможность просмотреть немало тетрадей бетховенских эскизов и не знаю случая, когда нельзя было бы не признать, что отобранное им было действительно прекраснейшим» (О. Ян).

«У Бетховена, напротив, необыкновенно увлекательно наблюдать, как его достойный удивления художественный инстинкт из множества набросков в конце концов безошибочно выскивает наилучшие по изложению». (М. Фридендер). Цит. по ст.: М и с П. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля, с. 107.

мелодического и гармонического комплексов: мелодия движется по звукам гармонии, не задевая так называемых «неаккордовых» звуков; таковы, к примеру, многие темы Л. Бетховена). Модуляция происходит через общие звуки и общие аккорды (моменты пересечения и дают возможность модулирования). Близость тональностей также определяется по признаку пересечения гармонических комплексов.

В музыке XX в. многие из этих приемов уже оказываются нежизненными, и материал организуется на основе других закономерностей. Например, при выборе гармонии чаще используется противоположный принцип: аккорд строится на тех звуках, которых нет в мелодии. Следовательно, гармония образуется не по принципу пересечения, а по принципу дополнения. Если в музыке XIX в. мелодия возникала на основе гармонии, а проходящие и вспомогательные звуки играли подчиненную роль, то в наше время мелодический материал чаще строится на «неаккордовых» звуках, а «аккордовые» звуки избегаются. При последовании гармонических комплексов также учитывается эта закономерность, отмеченная еще А. Шёнбергом. В двенадцатитоновой и серийной технике вступают в силу иные законы организации материала.

Вопросы психологии творчества настолько сложны и индивидуальны, что полное научное исследование их едва ли возможно. «Разъять как труп» музыку едва ли удастся даже самому талантливому аналитику, да и едва ли стоит это делать. Цель настоящего анализа не в этом, а в попытке проникнуть хотя бы на время в творческую лабораторию художника и помочь прикоснуться к той тайне, которая лежит в основе всякого подлинно великого произведения искусства. Настоящее произведение не «одномерно», и чем дальше проникаем мы в его тайны, тем больший восторг испытываем. Но всегда, сколько раз мы ни возвращались бы к этому сочинению и сколь глубоко бы ни проникал в него аналитический взгляд, всегда остается еще одна дверь, которая оказывается закрытой. И в этой неисчерпаемости — сила и особая притягательность искусства.

СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ БЕЛЫ БАРТОКА

Бела Барток (1881—1945) по справедливости считается одним из классиков XX столетия. Его значение в истории современной музыки велико и далеко не ограничивается рамками Венгрии. Своеобразие творческой индивидуальности Б. Бартока во многом определяется широким и свободным применением элементов, заимствованных из народного венгерского музыкального искусства). Бела Барток многие годы жизни посвятил изучению фольклора, и народная музыка оказала сильное воздействие на все компоненты его музыкального языка. В своих крупных сочинениях Б. Барток никогда не прибегал к цитированию народных мелодий, но

ход к кульминации (ц. 5) может быть рассматриваем как свободная полифоническая разработка.

В кульминационном разделе происходит стретное вертикальное совмещение различных тематических элементов, ведущим из которых является интервал большой сексты (разрабатываемый и в нисходящем и в восходящем вариантах). В среднем разделе общей трехчастной структуры вводится новый материал, интонационно резко контрастирующий первоначальному. Фактура, несмотря на продолжающуюся полифоничность изложения, значительно упрощается. Реприза (ц. 11) сокращена, и кульминационная точка (опять господство большой сексты) достигается быстро. Весь послекульминационный снад является началом перехода ко второй части.

Вторая часть совмещает в себе черты сонатного Allegro и скерцо. Несмотря на значительные масштабы, она имеет, скорее, интермедийный характер. По форме — это достаточно свободно трактованное сонатное Allegro. Тематический материал его, как это чаще всего бывает у Бартока, излагается в виде отдельных тематических импульсов, весьма явно очерченных, но не вылиняющихся нигде в развернутую мелодию. Тональность отсутствует, и моменты появления нового тематического материала подчеркиваются фактурными и темповыми сменами.

После изложения первой темы (ц. 1) следует довольно интенсивное ее развитие, приводящее к перемене темпа в ц. 6 и проведению новой темы (которая может рассматриваться как побочная партия). Кульминация построена почти целиком на интонациях нисходящей сексты и перекликается с двумя кульминациями крайних разделов фуги. В ц. 9 на органном пункте *dis* звучит в целотонном ладу третья тема экспозиции, предвосхищающая целотонные пассажи финала. Весь последующий раздел, начиная с ц. 12, пронизан разработочностью, и о репризности можно говорить лишь условно (начиная с ц. 16), так как ни одна тема не возвращается в виде, близком к первоначальному.


В финале жанрово-танцевальное начало представлено наиболее ярко. Основная его тема, несколько ассоциирующаяся с известным «Медвежьим танцем», является интонационной основой всех тем финала. В свою очередь, эту тему следует считать производной от главной темы фуги (интонации сексты с полутоновым опеванием и кварты). Общая рондо-сонатная форма трактована рапсодично и, несмотря на сквозную линию тематического развертывания, в целом довольно калейдоскопична (что еще больше подчеркивается частыми сменами темпа, фактуры и структурной обособленностью отдельных фрагментов).



Центральный эпизод, являющийся и разработкой, — фугато, построенное на трансформации основной темы (ц. 17).



Уже на примере Первого квартета достаточно ясно можно видеть стремление Бартока к тематическому объединению цикла, единству и непрерывности развития материала. Эта линия найдет продолжение в последующих квартетах Бартока и многих других


его сочинениях. Сквозные формы позднего Бетховена оказались весьма плодотворными при композиции на атональной основе, и это почти одновременно почувствовали А. Шёнберг и Б. Барток, развившие некоторые его конструктивные идеи.


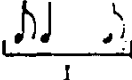
Помимо интонационных связей между частями, Б. Барток использует и приемы трансформации ритмических структур. Большое значение в музыке Первого квартета имеет синкопированная

ритмическая структура, начинающая квартет, — 

Уже во втором такте мы слышим ее уменьшение  (слегка упрощенное), а в шестом — двойное уменьшение , играющее в дальнейшем развитии основную роль (см. кульминацию, ц. 5—6).

Другая важная ритмическая структура — пунктир, звучащий первоначально у второй скрипки в третьем и четвертом тактах первой части , а в шестом — в уменьшении . Эти ритмические структуры вновь появляются во второй части, интродукции к финалу, и в самом финале, причем пунктирная фигура в лирических моментах интродукции и финале звучит чаще в рако-

ходном виде . В четвертом такте основной темы финала обе

структуры объединяются: , , и эта суммарная

структура в дальнейшем рассматривается уже как самостоятельная и получает большое развитие (ц. 8, 9, 12, или последние страницы финала, начиная с ц. 35).

Второй квартет (1915—1917) является своего рода «мостом» между творчеством раннего Бартока — молодого и непосредственного романтика с еще не устоявшимися музыкальными вкусами и симпатиями и Бартока — зрелого мастера, взвешивающего каждый шаг и облекающего мысли в отточенную художественную форму. Если первая часть квартета еще близка более ранним сочинениям композитора (в частности Первому квартету), то вторая и, особенно, третья части уже позволяют предвидеть замечательные находки Третьего и Четвертого квартетов.

Первая часть — романтическое и порывистое сонатное *Moderato*, ясное и чистое по форме. Вслед за изложением главной темы (до ц. 3) идет ее развитие, приводящее ко второй теме (ц. 5, побочная партия). В ц. 9 звучит последняя тема экспозиции — заключительная (наиболее мелодичная из всех тем, спокойной распевностью хорошо замыкающая экспозицию и контрастирующая романтической импульсивности основных тем). Разработка (ц. 10—16), несмотря на небольшие масштабы, довольно напряженна. Это третий этап динамического развития, превосходящий оба нарастания экспозиции. Реприза (т. 8 после ц. 16) несет на себе следы разработочности, но общая атмосфера становится более просветленной.

Вторая часть — скерцо с ярко выраженной национально-танцевальной основой — может служить отличным образцом мастерства тематической трансформации у Б. Бартока. Сквозная линия развития основной темы постепенно приводит к исчезновению жанровых признаков и превращению ее в заключительном кодовом проведении (ц. 11) в жутковато-призрачную, после чего великолепно звучит начало Largo, венчающего цикл. С примером близкой по направленности трансформации танцевальной темы мы встречаемся в финале Первого квартета, но там автор еще не столь последователен в ее развитии, а отсутствие структурной прочности формы нарушает единство линии развертывания. Форму второй части композитор определил как «разновидность рондо с разработанной средней частью»¹.

Третья часть квартета — Largo — относится к числу лучших по глубине и проникновенности страниц бартоковской музыки. Форма очень свободна, и точное определение ее возможно лишь на основе полного тематического анализа всего квартета². Композитор писал: «Последняя часть труднее всего поддается определению: в конце концов это расширенная АВА — песенная форма (то есть трехчастная)»³.

Несмотря на то, что, в отличие от Первого квартета, все части Второго структурно замкнуты, цикл в целом предстает как более слитный из-за усиления тематического единства частей и общей направленности линии развития. Проблема единства музыкальной ткани сильно волновала Б. Бартока. «Необходимо, чтобы музыкальная одежда, в которую мы облакаем мелодию, — писал он, — могла быть выведена из характера мелодии и ее явных или скрытых музыкальных особенностей. Нужно, чтобы мелодия и все, что мы к ней добавляем, создавали впечатление неразрывного единства»⁴.

Если уже в Первом квартете на примерах трансформации основных интонационных и ритмических структур достаточно ясно заметна эта тенденция, то во Втором Барток делает следующий шаг, мелодически оправдывая и вертикаль. Эта линия унификации горизонталей и вертикалей особенно сильное развитие получит в двух последующих квартетах — Третьем и Четвертом, что, несомненно, связано как с собственными поисками композитора, так и с плодотворным воздействием на него творчества А. Шёнберга, наиболее радикально решившего проблему единства музыкальной ткани.

Третий квартет (1927) состоит из двух частей, исполняемых без перерыва. В нем ярко воплотились характернейшие осо-

¹ Сабольчи Б., Бонниш Ф. Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях. — Будапешт, «Корвина», 1963, с. 76.


² Небольшой анализ Второго квартета можно найти в моей статье «Струнные квартеты Белы Бартока», см.: Музыка и современность, вып. 3. М., 1965.

³ Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях, с. 76.

⁴ Moreux S. Bela Bartok. — Paris, 1955, p. 82.

бенности бартоковского музыкального языка и его трактовка музыкальной формы. Двухчастный цикл Третьего квартета можно рассматривать и как одночастный: помимо непрерывности перехода одной части в другую (*attacca*) они связаны возвращением в конце второй части всех тем первой (*Ricapitulazione della prima parte*).

Первая часть начинается небольшим вступлением (6 тактов), за которым звучит первая тема; в ней большую роль играет интервал кварты. Другим важным тематическим элементом является

ритмическая фигура , получающая дальнейшее развитие как в своем основном виде, так и в ритмических вариантах:



Как и в других сочинениях Б. Бартока,

тема играет роль начального импульса и развивается и разрабатывается с первых же тактов своего изложения. После общей паузы появляется новая тема (ц. 4), звучащая в более медленном темпе на фоне политональной оstinатной фигуры басовых голосов.

После Темро I следует раздел, разрабатывающий материал первой темы. Особенно важное значение получают квартовые мотивы (ц. 7). Гармония тоже имеет в основном квартовое строение, причем кварты (или квинты) сопоставляются на расстоянии малой секунды, что непосредственно связано с начальными интонациями квартета: в первых двух тактах выстраивается гармония *cis — d — e — dis*, а первая скрипка вступает с ноты *ais*, образуя кварту.

В такте 5 ц. 11 начинается сильно переработанная реприза первой темы, в которой опять главную роль играет интонация кварты. Гармония образуется из квартовых сочетаний, находящихся в отношениях малой секунды.

Вторая часть непосредственно выливается из первой и контрастирует ей динамизмом и устремленностью. Основная тема, из которой Б. Барток выводит все другие темы *Allegro*, излагается первоначально параллельными трезвучиями у виолончели. Пассажи шестнадцатыми у первой скрипки являются фрагментами этой темы в уменьшении и предвосхищают ее дальнейшее ритмическое развитие. Вслед за каноническим вторым аккордовым проведением в ц. 3 у первой скрипки звучит первая модификация, имеющая самостоятельное тематическое значение. В разработке этой темы Барток широко применяет обращение — один из самых любимых им приемов тематического развития. Непрерывная вариантность темы вытекает из ее характера и вызывает ассоциации с некоторыми приемами народного музицирования. В ц. 10 у альты и виолончели появляется новый вариант темы, имеющий большое значение в дальнейшем развитии. Барток излагает ее сначала канонически (ц. 12—15), а в ц. 16 сталкивает в каноне с обращением. Фактура и гармония сплошь тематичны.

Следующий этап — фугато (ц. 31), тема которого — один из вариантов основной темы Allegro. Развитие фугато завершается проведением главной темы аккордами в основном виде каноном (ц. 36, Tempo I), которое одновременно является и проведением темы фугато в увеличении (стретта). Возвращаясь в ц. 38 вторая модификация основной темы в ц. 40 получает новую разновидность — чисто хроматическую.

Замедление темпа приводит к очень важному разделу — Moderato (*Ricapitulazione della prima parte*). За шесть тактов до наступления Moderato у альты и виолончели, играющих *ff* в унисон, звучит основная интонация кварты (*c — f*), затем — интонация тритона (на тех же нотах, что и в начале квартета *dis — a*). Становление тематического материала происходит незаметно. Постепенно появляются отдельные интонации второй темы (пятый — седьмой такты ц. 1), чередующиеся с интонациями первой.

Значительное развитие получает мотив



второй темы, звучащий здесь преимущественно в обращении (см. ц. 5 и далее). Наконец, в заключительных тактах перед кодой возникает материал первой части (см. ц. 7 этого раздела и ц. 11 первой части). Стремительная кода вновь восстанавливает прерванное движение.

Третий квартет, будучи чрезвычайно характерным для Бартока по языку, вместе с тем может служить блестящим образцом мастерства тематической работы композитора и его умения оригинально компоновать форму.

Последующие квартеты Б. Бартока продолжают и логически завершают линию, намеченную в трех первых квартетах. Здесь мы снова встречаемся и с излюбленными Бартоком приемами изложения музыкальной мысли, и с еще более последовательно выраженным стремлением к унификации ткани и общекомпозиционному единству.

Четвертый квартет (1928) впервые исполнен в Льеже в 1930 году квартетом «Pro arte».

Цикл распадается на пять законченных контрастных частей. Впервые в квартетах Б. Бартока мы встречаемся с развернутым и динамичным сонатным Allegro, драматургическая функция которого в общей структуре цикла аналогична сонатному Allegro венской школы. Некоторая «классичность» строения квартета подчеркивается не только применением традиционного цикла с двумя скерцо, но и элементарностью тонального¹ соотношения частей (приближающегося к классической формуле TDST) и бóльшей,

¹ Большинство сочинений зрелого Бартока не имеют ясно выраженной тональности, и о «тональностях» зачастую приходится говорить условно (как в Четвертом квартете).

особенно по сравнению с Третьим квартетом, простотой и ясностью строения формы отдельных частей. Поэтому, несмотря на всю сложность языка, Четвертый квартет воспринимается легче, чем более лаконичный и сжатый по форме Третий.

Сонатное Allegro первой части вполне классично в своих внешних рамках. Вслед за изложением главной партии (т. 1—13) следует побочная, четко отделенная от главной динамически, фактурно и интонационно. Развитие ее приводит к почти бетховенскому «взрыву», нарушению идиллической безмятежности и вторжению материала главной партии (т. 27). Заключительный раздел экспозиции (ц. 44—48) построен на материале главной темы. Разработка (ц. 49—92) распадается на три раздела, из которых центральный (ц. 59—74) развивает побочную партию. Реприза сжата и динамична. Побочная партия (ц. 105—115) возвращается в той же звуковысотности, что и в экспозиции, причем Барток не меняет даже соотношения между вступлениями голосов трехголосного канона (*c — gis — d*). Заключительная партия разрастается в коду (ц. 127—161) бетховенской значимости¹.

Вторая часть, скерцо, имеет интермедийный характер (как и второе скерцо). Легкостью и прозрачной полетностью оно вносит сильный контраст по отношению к напряженному звучанию первой части и, продолжая в новом качестве линию развития основного материала квартета, вместе с тем дает необходимый отдых слушателю перед важной по смыслу медленной частью. Форма скерцо — сложная трехчастная с развитой средней частью (в свою очередь распадающейся на три раздела) и сокращенной репризой.

В медленных частях Б. Барток наиболее свободен в отношении к форме². В них он не стремится к возрождению той или иной классической формы (трактуемой им, как всегда, очень индивидуально), а отдается целиком процессу ее свободного становления. Развитие музыки, безусловно логичное, течет индивидуальными путями, порождаемыми потенциальными возможностями основных тематических структур. Почти вся медленная часть Четвертого квартета построена на сопоставлении строгого и бесстрастного хорального фона и выразительных «импровизаций» солирующей виолончели. Одновременно со свободной вариантностью ведущей

¹ Аналогии с Бетховеном здесь не только в динамичной напряженности и разработочности коды (кода — вторая разработка) или в ее масштабах (разработка занимает 44 т., кода — 35 т.), но и в том, что кода своим развитием компенсирует то, что не нашло достойного развития в разработке (в разработке почти целиком господствует побочная партия, в то время как кода строится на главной).

² Уже в Первом квартете обе медленные части решены нетрадиционно: свободно построенная трехчастная фугированная форма с элементами импровизации в среднем разделе первой части квартета и полностью «импровизационная» интродукция к финалу (от которой тянутся прямые нити к медленным частям Четвертого и Пятого квартетов).

С еще большей свободой в отношении к форме мы встречаемся в Largo Второго квартета.

линии сольной «импровизации», развивающейся в восходящем направлении, хоральный слой также эволюционирует от бескрайности *non vibrato* через *vibrato* и *tremolo* к характерному *tremolo sul ponticello*. Все гармонии хора представляют вертикальные проекции различных гексахордов с меняющимся интервальным (ладовым) строем. Принцип неповторения звуков в гармонии последовательно выдерживается до конца части, сохраняясь и в четырехголосном варианте (с. 47—63). «Импровизации» солистов основываются преимущественно на звукорядах, дополняющих гармонию, и если в них и встречаются ноты, уже использованные в аккорде, то мелодия «задевает» их обычно в том же регистре, в котором они появляются в гармонии (за редкими исключениями), то есть октавные удвоения сознательно избегаются.

Применяя принцип дополнительности звукорядов в различных по своим структурным функциям элементах музыкальной ткани, Б. Барток параллельно с композиторами второй венской школы, но на иной интонационной основе, развивает те же композиционные приемы. Пожалуй, наиболее последовательно принцип дополнительности звукорядов выдержан в тактах 22—27, в которых мелодия строится только на тех шести звуках двенадцатиступенного звукоряда, которые отсутствуют в это время в гармонии. Еще последовательнее этот прием будет использован Б. Бартоком во второй части Пятого квартета (хоральный эпизод).

Помимо интересной трактовки звукового материала *Non troppo lento* представляет собой образец «открытой» формы внутри замкнутых и более традиционных по структуре остальных частей квартета¹. Это подчеркивается и особым положением части в цикле — единственная медленная часть, находящаяся в самом центре цикла, окружается двумя «кольцами» — малым (два скерцо) и большим (первая часть — финал). Концентричность строения усиливается общностью тематического материала в «кольцах» при почти полной тематической независимости медленной части.

Четвертая часть, *Allegretto pizzicato*, близка по материалу к первому скерцо и является, по существу, его диатонизированным вариантом².

¹ Конечно, «открытой» эту форму мы можем назвать лишь условно — по сравнению с остальными частями квартета. Действительно, концентрическая форма (АВСВ₁А₁) построена таким образом, что ни в одном разделе нет настоящей репризы — лишь репризы состояния и типа изложения, материал нигде не является репризным в полном смысле этого слова. Эта часть возникает из небытия и в небытие уходит, музыка исчезает, а не заканчивается.

² Оба скерцо трехчастны, при большей элементарности строения второго; тематический материал средних разделов обеих частей идентичен; при изложении материала сохраняется интервальный порядок вступления голосов (например, первая тема второй части вступает с *e—h*, в репризе ее квинтовый ряд расширяется: *e—h—fis*, в начале четвертой части достигается следующий этап расширения квинтового ряда вступлений: *as—es—b—f*; тема среднего раздела в обеих частях сохраняет интервал вступления в большую секунду); первая тема четвертой части непосредственно выведена из основной темы второй части.

Пятая часть, финал, возвращает материал первой части квартета, структурно замыкая цикл. Его основная тема является ритмическим вариантом побочной партии первой части, а с 163 такта вторгается и начинает пробивать себе дорогу, постепенно вытесняя все остальные темы квартета, и главная партия первой части. Заключительные такты первой и пятой частей полностью совпадают.

Весь квартет удивительно целен по своей структуре. Как и другие выдающиеся мастера своего времени, Б. Барток стремился к максимальному единству музыкальной ткани, к выведению всех ее элементов из одного тематического источника, к созданию максимальной цельности и стилистического совершенства формы.

По существу, техника зрелого Бартока может быть рассматривается как серийная, ибо музыкальная ткань рождается как производное из внутренних возможностей темы-серии, лежащей в основе данного произведения. В сочинениях Б. Бартока зрелого периода мы наблюдаем почти полную замену мелодии темой¹ и подмену мелодического развития структурно-тематической работой (причем, элементами структур у Бартока являются не только звуковысотные образования, но и ритмические комплексы)². Этим объясняется и широкое применение Бартоком полифонических приемов, в частности — разнообразных видов имитации,

Вся ткань Четвертого квартета последовательно выводится из начальной темы-серии. В чистом виде она впервые звучит в такте 7 у виолончели и представляет собой четырехзвучный комплекс, образованный суммой трех малых секунд. Расстояние между крайними нотами комплекса — малая терция (оба эти интервала в дальнейшем будут играть ведущую роль). Подъем и спад равны по времени, но спад более энергичен благодаря синкопе, являющейся основной ритмической характеристикой темы.

Становление темы происходит уже в первых тактах квартета: вторая скрипка играет ноту *e*, первая — добавляет две следующие *f* — *fis*, после чего у второй скрипки появляется *es* — сумма малых секунд завершается малой терцией.

только хроматическая основа заменена диатонической (то же восходящее движение на 8 нот в начале темы и спад, приводящий к новому подъему, кульминационный пункт которого в обеих темах расположен большой секундой ниже предшествующей кульминации); начальная секунда *e—f* второй части получает развитие в синкопах *d—as*; основная гармония второго скерцо — одновременное сочетание квинт, расположенных на интервале малой секунды (истокотом которой, в свою очередь, является побочная партия первой части), достаточно широко представлена и в первом скерцо; общность фактуры подчеркивается не только равномерностью ритмической пульсации, но и еще более последовательным применением в четвертой части имитационных приемов и т. д.

¹ В отличие от мелодии, предполагающей известную законченность музыкальной мысли, тема — это прежде всего комплекс интонаций, способный к дальнейшему развертыванию. Структурная оформленность темы не столь уж существенна.

² Об эволюции ритмических структур уже говорилось при анализе Первого квартета. В трех последних квартетах ритмические структуры играют еще большую конструктивную роль.

В третьем такте терция $a - c$ сразу же заполняется внутри недостающими нотами b и h . В пятом такте каждая из трехзвучных фраз (крайние ноты которых образуют малую терцию) имитируется по восходящим интервалам малой секунды $es - e - f - fis$ (крайние ноты имитирования $es - fis$ также образуют малую терцию). Здесь зарождается будущая синкопа (вторая и первая скрипки) и основное ускорение ритма внутри темы — переход от восьмых к шестнадцатым. Сумма восходящего и нисходящего движений, характерная для темы, последовательно развивается начиная с первых тактов квартета: восходящей интонации $f - fis$ в первом такте немедленно отвечает нисходящее $e - es; c - b$ в третьем такте — $a - h$; довольно интенсивному спадку линии двух скрипок в начальных тактах противопоставит энергично восходящая линия виолончели (почти целиком построенная на обращении интервала малой терции), нисходящим имитациям всех голосов в пятом такте противопоставлена восходящая линия интервалов имитирования и т. д.

Побочная партия контрастирует главной диатонизмом, но тематическая общность их несомненна — те же шесть нот, только изменено внутреннее интервальное отношение (но интервалы секунды и терции присутствуют). Соотношение подъема и спада обратное количеству звуков (в главной партии кульминационным был третий звук, в побочной — четвертый). В начальный момент спада, как и в главной теме, нарушается равномерность и появляется синкопа. Постепенно в побочной партии рождается новая интонация, связанная с первоначальным материалом, но имеющая самостоятельно-конструктивное значение — сумма двух кварт (или в дальнейшем — квинт), расположенных на интервале малой секунды.

Основная тема в новом варианте звучит в начале второй части, порождает кластеры в тактах 72, 74 и 75, является основой фактуры ее среднего раздела (с т. 73), получает развитие в среднем разделе четвертой части и господствует в финале.

Нетрудно проследить и линию эволюции квартово-секундового комплекса в различных частях квартета (см., например, такты 32—36, 47—55, 165—172, 177—193, 231—223, 249—250 второй части, весь первый раздел четвертой части, первые страницы финала или такие его эпизоды, как т. 100—141; 151—178, репризу и коду).

Пятый квартет (1934) впервые исполнен в апреле 1935 года в Вашингтоне.

В этом квартете Б. Барток также сохраняет пятнчастное строение цикла, но организует его иначе, чем в Четвертом. В центре помещено скерцо, окруженное медленным и быстрым «кольцами». Концентричность выражена менее ярко, чем в Четвертом квартете, так как, несмотря на большое тематическое единство частей, взаимосвязь между ними значительно меньшая.

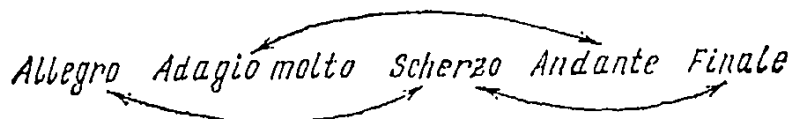
Первая часть — сонатное Allegro с зеркальной репризой. Длительно развертывающихся мелодий нет, все строится на кратких тематических импульсах, получающих интенсивное развитие. Композиционные принципы остаются прежними, но ткань более ясна, классична и менее перегружена деталями, чем в Третьем и Четвертом квартетах. Интермедийная побочная партия лишь вносит момент временного отстранения в общую динамику развития.

Очень хороша по музыке вторая часть — Adagio molto. Уже первые такты создают необычайную пространственность звучания и ощущение звуковой перспективы. Свободно имитируемый мотив словно отражается в многочисленных зеркалах, искажающих и переворачивающих его, сдвигающих во времени и пространстве и окрашивающих различными красками. Первые десять тактов — достаточно самостоятельное по функции вступление, непосредственно готовящее средний раздел. Последующий эпизод (т. 11—25) построен на приеме дополнительности «импровизационных» речитативов первой скрипки по отношению к диатонической гармонии хорала. В центральном эпизоде (распадающемся на два раздела) весь материал получает дальнейшее тематическое, динамическое и, что особенно важно для Бартока, — тембровое развитие. Зеркальная реприза (с т. 46) предельно лаконична: первоначально дается квинтэссенция хорала (возвращается лишь прием), затем — перевернутые имитации трелей и, наконец, заключительный штрих — росчерк виолончели. Scherzo alla bulgarese написано в традиционной сложной трехчастной форме с трио и напоминает многие другие танцевальные пьесы Б. Бартока (например, его «Болгарские танцы» из «Микрокосмоса»).

Четвертая часть, Andante, — одна из самых глубоких и проникновенных страниц камерной лирики Б. Бартока. Непосредственная связь ее со второй частью подчеркивается почти буквальным совпадением начальных тактов (для того, чтобы убедиться в этом, достаточно транспонировать два первых такта второй части на кварту вверх). Начиная четвертую часть с той же музыкальной идеи, что и вторую (но в ином тембровом и ритмическом варианте), Б. Барток подчеркивает их неразрывное единство и устанавливает связи на расстоянии в цикле. Несмотря на внешнюю композиционную законченность второй части (концентрическая форма), развитие ее не завершено, а лишь прекращено на определенном этапе, что создает возможность его продолжения на более высоком уровне в четвертой части.

В пятой части Б. Барток впервые в своих квартетах дает обычный жанрово-танцевальный финал. По музыке эта часть значительно уступает всем остальным в квартете.

Общая форма цикла — концентрическая, как и в Четвертом квартете, но планировка его иная:



Отличие — не только в различной планировке цикла, но и в иной направленности музыкального развития. Первая часть Пятого квартета, полная большого внутреннего драматизма, вызывает вполне ясные жанровые ассоциации. Вторая часть контрастирует ей психологизмом и поэтической направленностью. Линия первой части, развиваясь в скерцо и финале, постепенно объективизируется и приходит в финале к чистому жанру. Психологическая линия второй части развивается в *Andante* в восходящем направлении. Тем самым наиболее яркий смысловой контраст создается между двумя последними частями.

Чрезвычайно оригинально скомпонован цикл Шестого квартета (1939).

Первой части, сонатному *Allegro*, предшествует важный вступительный материал (соло альта). Сначала он звучит одnogолосно и, по предписанию автором хронометражу, длится 50 секунд. Эта же тема появляется перед второй частью, маршем, в исполнении всего квартета уже двухголосно (три верхних голоса играют в октаву контрапункт). Продолжительность звучания увеличивается до одной минуты. Следующий этап — вступление к бурлеске: тема излагается трехголосно, звучание — 1 мин. 20 сек. Завершающий этап развития лейттемы — эпилог квартета, в котором тема, звучащая четырехголосно, развивается в самостоятельную часть, вступая во взаимодействие с другими темами не только по принципу подчиненного контраста, а как самостоятельная, равноправная и занимающая уже главенствующее положение (в т. 46 возвращается главная партия первой части, в т. 55 — побочная). Здесь встречается новый тип сквозного развития лейттемы у Б. Бартока — изменение внутренней функции музыкального материала от подчиненно-вступительной к тематически-основной.

В Шестом квартете две четко очерченные жанрово-самостоятельные части — Марш и Бурлеска (это подчеркивается и тем, что впервые в квартетах¹ Б. Барток прямо обозначает названиями жанровую принадлежность частей).

Жанровость в этом квартете не является только краской (как, например, в Пятом квартете), а выполняет важнейшую драматургическую функцию, в известной степени аналогичную функции жанровых частей в Седьмой и Девятой симфониях Г. Малера. И Марш, и Бурлеска — это основные драматургические узлы Шестого квартета, рассекающие непрерывное течение основной мысли и деформирующие ее. Собственно в них — весь драматизм произведения.

Музыкальная ткань жестка и построена на остродиссонантной основе, фактура значительно уплотнена по сравнению с другими частями и временами достигает реального семиголосия (т. 50 —

¹ Единственное обозначение жанра сделано Бартоком в Пятом квартете — *Scherzo alla bulgarese*, вероятно, в силу несколько вставного характера этой части.

51 Марша), ритмика нервная и изобилующая синкопами и ритмическими смещениями, темповая линия непрерывно меняется (19 изменений темпа в Марше, 16 — в Бурлеске). В начальных тактах Бурлески Барток дает яркий и новый для квартетной музыки прием изложения темы с четвертитоновым расщеплением унисона (см. т. 6—10 Бурлески). Здесь этот прием использован не в колористических, а в экспрессивных целях — напряженность интонации значительно возрастает при ее четвертитоновом расщеплении.

В послевоенные годы этот выразительный прием, впервые примененный Бартоком в Шестом квартете, довольно широко встречается у Д. Лигети (в его «Ramifications» струнный оркестр поделен на два, настроенные в четвертьтона по отношению друг к другу), Д. Крамба (мандолина с настроенными в четвертьтона струнами в камерной кантате «Ancient voices of children»), а также у композиторов польской школы.

В Шестом квартете мы не встретим броскости материала многих предшествующих квартетов, нет в нем и привычной щедрости красок. Музыка его строга, стройна и возвышенна, форма изящна и отточена в деталях.

Сочетание большой глубины и возвышенности музыки с внешней сдержанностью авторского высказывания роднит Шестой квартет со многими страницами музыки И. Брамса.

СОНАТНАЯ ФОРМА В ТВОРЧЕСТВЕ С. ПРОКОФЬЕВА

В обширном творческом наследии С. Прокофьева значительное место занимает симфоническая и камерная музыка. Вряд ли Прокофьева можно назвать симфонистом в том смысле, в котором мы применяем это понятие к Бетховену или Малеру, но жанры симфонии, инструментального концерта и сонаты привлекали большое внимание композитора в течение всей его жизни.

Прокофьева иногда относят к «неоклассикам», но едва ли это определение исчерпывающе в данном случае. Действительно, Прокофьев часто намеренно воспроизводил в своей музыке формы и жанры классической музыки XVIII—XIX вв. К стилизации Прокофьев обращался не только в «Классической симфонии» или в многочисленных танцевальных пьесах — с различными типами неоклассической стилизации мы встречаемся и в самых последних его сочинениях.

Однако неоклассицизм Прокофьева никак нельзя поставить в один ряд с неоклассицизмом П. Хиндемита, у которого он был основным творческим принципом. Неоклассицизм Прокофьева не имеет такого «реставрационного» смысла, как у Хиндемита, а становится лишь одной из возможностей проявления его творческой индивидуальности (или же определенных музыкальных симпатий). Но, тем не менее, неоклассические приемы оставили доволь-

но прочный след в музыке Прокофьева, что, в частности, сказалось и в его отношении к форме. Среди сонатных форм у Прокофьева мы сравнительно редко сталкиваемся с прямой стилизацией, но и в их трактовке Прокофьев ближе к классицизму, нежели, например, к романтизму¹.

Музыка С. Прокофьева даже в самых отвлеченных ее моментах всегда связана с реальными процессами, с действием или даже просто с движением. Отсюда и преобладание в ней различных форм моторики. Определенность метро-ритмических формул, четкость артикулирования как в целом, так и в деталях, частое применение квадратности приводят к тому, что некоторые страницы симфонической музыки С. Прокофьева воспринимаются, как «балетные» в широком смысле этого слова. Симфонию С. Прокофьев воспринимал скорее как удобную форму для создания произведений значительной длительности. Это также сближает С. Прокофьева с П. Хиндемитом, трактующим симфонию как большую картинную сюиту. Многие из симфоний этих композиторов даже построены на «несимфоническом» материале — музыке из опер и балетов (Третья и Четвертая симфонии С. Прокофьева, «Матис-художник» и «Гармония мира» П. Хиндемита).

Сонатно-симфонический цикл в большинстве сочинений С. Прокофьева традиционен. Одночастный «цикл» использован им лишь в Первом фортепианном концерте и Третьей сонате для фортепиано (не считая еще детской Первой сонаты), двухчастный — во Второй симфонии, пятичастный — в Пятом фортепианном концерте.

В Первом фортепианном концерте С. Прокофьев воспроизводит форму одночастного романтического концерта с четким внутренним циклическим подразделением, близкую форме концерта Es-dur Ф. Листа²; в Третьей фортепианной сонате — сонатную форму с несколько большим развитием «перегламентированных» разделов (вступление и кода). Цикл во Второй симфонии построен по типу Сонаты op. 111 Л. Бетховена (о чем писал и сам композитор): сонатное аллегро — тема с вариациями. В Пятом фортепианном концерте использован пятичастный цикл с двумя скерцо.

Примеры не совсем обычной планировки цикла встречаются в Виолончельном концерте, Сонате для двух скрипок и Сонате для скрипки и фортепиано. В этих сочинениях драматургический центр

¹ Эту же особенность подчеркивает и М. Тараканов в книге о Прокофьеве: «Не будет особым преувеличением утверждение, что Прокофьев ближе к классическому стилю (не только по внешним признакам, но и по духу творчества)» и далее: «Стиль Прокофьева неоклассический в истинном значении этого слова». Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. — М., 1968, с. 412—413.

² Все основные разделы концерта отделены друг от друга большими паузами, сменой темпа, тональности и фактуры. Экспозиция (первая часть) замкнута тональностью Des-dur, две средние части (Andante assai и Allegro scherzando) тональностью H-dur. Реприза зеркальна и в сжатом виде воспроизводит в главной тональности основной материал экспозиции. Экспозиция сама обладает внутренней расчлененностью.

цикла — вторая часть, а первые части служат широко развитыми медленными вступлениями к ним. В Первом струнном квартете — необычный для Прокофьева медленный финал (*Andante*)¹.

Первые части сонатно-симфонических циклов у С. Прокофьева обычно умеренно-подвижные (*Allegro moderato*, *Allegro sostenuto*, *Moderato*, *Andantino* и т. п.) и в общей композиции цикла играют ту же роль, что у венских классиков. Быстрые первые части, без смены темпа внутри на более медленный, сравнительно редки (Симфонietta, «Классическая симфония», Пятый фортепианный концерт).

В ряде сочинений С. Прокофьев намеренно применяет классическую схему сонатного аллегро, воспроизводя ее до малейших деталей (даже с обязательным тонико-доминантовым соотношением главной и побочной партий). Так построены первые части «Классической симфонии», Сонаты для флейты и фортепиано, Сонаты для скрипки соло, Девятой сонаты для фортепиано².

В других случаях, не обращаясь к неоклассицизму, С. Прокофьев трактует сонатную форму в целом вполне традиционно (Вторая, Пятая, Седьмая симфонии, Второй скрипичный и Третий фортепианный концерты, Вторая, Третья, Четвертая, Пятая и Восьмая сонаты для фортепиано, оба струнных квартета и ряд других сочинений), сравнительно редко нарушая сложившиеся закономерности.

Стремление к расчлененности формы и законченности ее отдельных частей прежде всего отражается на строении прокофьевских экспозиций, в большинстве случаев ясно отделенных от разработок и распадающихся внутри на ряд законченных самостоятельных построений, причем их отделенность друг от друга подчеркивается не только контрастностью эмоциональных состояний, но и всеми средствами создания музыкальной контрастности (смена тональности, темпа, динамики, фактуры, оркестровки, иногда — размера). Такая ясность внутреннего артикулирования С. Прокофьева связана с основными особенностями стиля и творческого почерка³.

С. Прокофьев всегда тяготел к замкнутости и структурной ясности формы как в целом, так и в деталях. Принцип непрерывного развертывания музыки и «вытягивания» ее из одного тематического ядра, использованный в XX веке А. Шёнбергом, Б. Бартоком и Д. Шостаковичем, был чужд Прокофьеву, мыслившему

¹ Заключение цикла спокойным *Andante* не типично для Прокофьева, тяготеющего к концентрации силы и энергии в заключительных частях своих произведений. Медленный финал во Второй симфонии носит совсем другой характер, так как, во-первых, среди его вариаций много быстрой и энергичной музыки, а, во-вторых, в двухчастном цикле финал имеет несколько иную тяжесть, нежели в четырехчастном.

² Тонико-доминантное соотношение главной и побочной партий сохраняется у С. Прокофьева зачастую и в более сложно построенных экспозициях, например, в Четвертой симфонии.

³ «Прокофьеву всегда было свойственно тяготение к определенности, ясности и порядку» (Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева, с. 420).

преимущественно закругленными квадратными построениями. Такого рода замкнутость мелких частей в сонатной форме у С. Прокофьева иногда вступает в противоречие с принципом сквозного развития и даже делает его форму не вполне «сонатной» в традиционном значении этого слова¹.

Даже в таких сочинениях, как Шестая симфония или Шестая и Седьмая фортепианные сонаты, форма которых более экспрессивна, внутренняя динамика не отражается на гармоничной уравновешенности целого. Ясность мышления и преобладание экспозиционных моментов над развивающими делают форму прокофьевских сочинений особенно легко воспринимаемой.

Большинство экспозиций С. Прокофьева замкнуто. Их отграниченность от разработок обычно подчеркивается либо замедлением темпа и остановкой движения в конце экспозиции, либо фермой или генеральной паузой. В ряде случаев структурная грань еще более усугубляется сменой темпа в начале разработки (Шестая и Восьмая сонаты для фортепиано, Соната для виолончели и фортепиано) или же возвращением к основному темпу после смены его в конце экспозиции (Пятая и Седьмая симфонии, Третья соната для фортепиано).

Экспозиции С. Прокофьева всегда подчинены задаче ясного и четкого экспонирования тематического материала. Внутренняя динамика их обычно невелика, а развитие тем сведено до минимума. Контраст главной и побочной партий имеет скорее характер сопоставления и не вызывает потребности в интенсивном развертывании. Отсутствие сквозного развития в экспозициях его сочинений позволяет С. Прокофьеву трактовать их как цепь самостоятельных, замкнутых и отграниченных друг от друга музыкальных построений².

Наиболее последовательно расчленена экспозиция в Первом струнном квартете. Активная, наполненная стремительным движением главная партия (в трехчастной форме) к концу изложения замедляется и в наступившем *Andante* заканчивается полным кадансом в главной тональности (*h-moll*). Следующая сразу же за ней побочная партия (*fis-moll*) отделена от главной партии паузой, сменой темпа (*Allegro moderato*) и пятью вступительными тактами, выполняющими роль отсутствующего связующего раздела. Побочная партия тоже трехчастна (с репризой в *g-moll*) и заканчивается полной каденцией в своей основной тональности (*fis-moll*).

Заключительная партия (*Allegro*) — третий самостоятельный и законченный раздел экспозиции (она также завершается пол-

¹ С. Прокофьеву гораздо более близкими оказались принципы так называемого «эпического симфонизма» Л. Бородина, С. Танеева и А. Глазунова, нежели динамическая трактовка сонатной формы у П. Чайковского.

² Тенденцию к расчлененности и мозаичности формы у Прокофьева отмечали и другие исследователи. Совершенно справедливо М. Тараканов в своей книге пишет о «серьезной опасности» этой тенденции в ранний период творчества композитора (с. 426).

ной, совершенной каденцией в тональности *fis-moll*). Разработку и экспозицию разделяет генеральная пауза в один такт.

Как мы видим, экспозиция здесь предельно расчленена. Все ее разделы самостоятельны по материалу, контрастны по темпу, замкнуты тонально и отделены друг от друга паузами. Естественно, что в таком случае экспозиция может быть рассматриваема не как непрерывное последование вытесняющих друг друга и вступающих в сложные взаимодействия тематических образований, а скорее как сумма изолированных контрастирующих друг с другом состояний, лишь в последующем разделе формы — разработке — более тесно соприкасающихся.

Аналогична расчлененность экспозиции и в Первом фортепианном концерте.

Во многих экспозициях С. Прокофьева вводится смена темпа в основных разделах. Так, например, во Второй фортепианной сонате связующая партия (*Più mosso*) разделяет главную и побочную темы, имеющие один и тот же темп. В Третьей сонате вся экспозиция распадается на два самостоятельных и контрастных по темпу раздела (*Allegro tempestoso*; *Moderato*), из которых первый включает в себя главную и связующую темы, а второй — побочную и группу заключительных партий (три темы). В Шестой и Восьмой сонатах и в Пятой симфонии смена темпа в побочной партии не имеет такого резкого характера, но все же довольно ощутима. В совершенно иной мир переносит нас побочная тема Седьмой сонаты, представляющая собой лирический островок (*Andantino*) среди беспокойной и тревожной музыки всей части (*Allegro inquieto*). Резко расчленена в темповом отношении экспозиция Четвертой симфонии; на смену широкой вступительной теме (*Andante*), по развитости претендующей на роль главной партии и замкнутой тонально, приходит основная тема (*Allegro eroico*) с ярко выраженной токкатностью; после неоднократных «качаний» темпа в связующем разделе вступает побочная партия (*Allegretto*); заключительная партия является репризой главной партии в доминантовой тональности (*Allegro eroico*). Значительно изолирована в темповом отношении и побочная партия второй части Виолончельного концерта.

В большинстве прокофьевских экспозиций сразу же излагается основной тематический материал, и вступительные разделы встречаются сравнительно редко. Исключение — экспозиция Четвертой симфонии, начинающаяся с широко развитой медленной темы, но в этом случае вполне возможна трактовка формы, при которой эта тема рассматривается как главная¹.

Небольшое, но мелодически самостоятельное медленное вступление есть и в первой части Третьего фортепианного концерта. Десять вступительных тактов в первой части Шестой симфонии особой тематической самостоятельностью не отличаются и имеют

¹ При таком подходе к форме тема *Allegro eroico* может считаться своего рода рефреном, вводящим в форму черты рондообразности.

скорее психологическое значение. Гораздо более значимо вступление (15 тактов) в Третьей фортепианной сонате. Здесь оно является развитым и относительно самостоятельным тематически доминантовым предыктом к главной партии и обусловлено во многом одночастностью самой сонаты. Такой же предыктовый характер имеет и вступление ко второй части Виолончельного концерта, в котором происходит становление токкатного начала фактуры главной партии. Самостоятельного тематизма в этом вступлении нет.

Малая роль вступлений в сонатной форме у С. Прокофьева объясняется его стремлением к максимальной ясности и лаконичности формы, желанием избежать разделов, усложняющих восприятие целого. Кроме того, С. Прокофьев предпочитал «лобовое» изложение основного материала, без скрытой внутренней его кристаллизации.

Большинство главных партий С. Прокофьева не контрастны, что связано с отсутствием развития их внутри экспозиции. Многие из тем в той или иной степени связаны с жанрами балетной музыки (Четвертая и Седьмая симфония, Пятая, Восьмая и Девятая сонаты для фортепиано, Соната для флейты и фортепиано, Соната для скрипки соло и др.). Форма главных партий обычно ясна и элементарна. Это либо период (Четвертая, Пятая, Девятая сонаты для фортепиано, Первая и Четвертая симфонии), либо трехчастная форма (Первый квартет, Вторая, Шестая, Восьмая сонаты для фортепиано, Шестая и Седьмая симфонии). Средний раздел таких трехчастных форм иногда вносит небольшой контраст, но не вызывает качественного изменения самой темы в репризе. Изредка, как в Первом квартете или в Увертюре на еврейские темы, в нем вводится новый тематический материал, имеющий важное значение в дальнейшем. Поскольку в средних разделах главных партий интенсивное развитие отсутствует, у Прокофьева не встречается динамизация реприз тем (как главных, так и побочных) в экспозициях.

Противопоставление главной и побочной партий всегда ясно выражено. Обычно прокофьевские побочные темы отличаются большей мягкостью и певучестью по сравнению с главными и представляют обособленный лирический островок внутри экспозиции (таковы побочные партии Четвертой симфонии или Шестой и Седьмой сонат для фортепиано). В побочных партиях С. Прокофьев, как правило, применяет спокойные мелодии широкого дыхания, противопоставляя их большей дробности главных¹.

Стремясь к ясности отношений внутри экспозиции, С. Прокофьев обычно ограничивается двумя основными темами — главной и побочной, редко прибегая к введению достаточно самостоя-

¹ В таких сочинениях, например, как Вторая и Шестая сонаты для фортепиано, главные партии строятся как ряд тематических импульсов, и мелодиями не могут быть названы. В этих случаях тематичности главных партий С. Прокофьев противопоставляет ярко выраженную мелодичность побочных.

тельного в тематическом отношении материала в связующих и заключительных разделах. В тех случаях, когда он дает такой материал (чаще в заключительных партиях), композитор всеми возможными средствами подчеркивает его подчиненное, эпизодическое значение. Целями экономии материала и создания максимальной тематической ясности внутри экспозиции и объясняется тот факт, что С. Прокофьев никогда не пользуется противопоставлением одной главной партии группе побочных партий. Побочная партия в прокофьевских партиях всегда одна тема, и лишь в Пятой фортепианной сонате можно говорить о двух темах, претендующих на звание побочной.

Смена темпа в побочной партии — обычное явление. Чаще всего темп становится более медленным (Вторая, Четвертая, Шестая симфонии, Второй скрипичный концерт, вторая часть Виолончельного концерта, Первый квартет и другие сочинения). Если в побочной партии композитор указывает на ускорение темпа (Увертюра на еврейские темы, Пятая симфония, Шестая соната для фортепиано), то это всегда сочетается с одновременной сменой основных ритмических единиц на более крупные и реального ускорения темпа не происходит. В некоторых случаях обособление побочной партии подчеркивается и сменой размера (Четвертая симфония, Вторая и Седьмая сонаты). Более редко встречается у С. Прокофьева тематическая близость главной и побочной партий в экспозиции (Симфониетта, Шестая симфония).

Тональные отношения внутри экспозиции у С. Прокофьева просты. Чаще всего он применяет либо тонико-доминантовые связи, либо параллельные тональности, реже — терцовые и секундовые соотношения. В тональности V ступени написаны, например, побочные партии Симфониетты, «Классической симфонии», Четвертой и Пятой симфоний, второй части Виолончельного концерта, Девятой фортепианной сонаты, Сонаты для виолончели, Сонаты для скрипки соло, Сонаты для флейты, Первого и Второго квартетов и ряда других сочинений; в параллельной тональности: побочные партии Второго скрипичного концерта, Третьего фортепианного концерта, Третьей, Четвертой и Пятой фортепианных сонат. В некоторых сочинениях С. Прокофьев использует субдоминантовые тональности (Третья симфония, Первый скрипичный концерт, первая часть Второй фортепианной сонаты, вторая часть Сонаты для скрипки и фортепиано, вторая часть Сонаты для двух скрипок, финал Виолончельной сонаты), причем чаще всего избирает тональность II ступени.

Связующие разделы в экспозициях С. Прокофьева имеют сравнительно малое значение, так как «составной» характер большинства его экспозиций упрощает роль переходных моментов. В ряде случаев связующие партии нужны С. Прокофьеву лишь для того, чтобы разделить (а не связать) близкие по характеру (Второй скрипичный концерт) или по темпу (Вторая фортепианная соната) темы экспозиции. Такую же роль в контрастном расчленении экспозиции играют самостоятельные по материалу свя-

зующие партии Восьмой и Девятой фортепианных сонат, первой части Виолончельной сонаты или второй части Виолончельного концерта.

По материалу большинство связующих партий примыкает к главным, и побочная партия готовится обычно лишь тонально и в темповом отношении (замедление темпа перед побочными партиями). Случаи тематической подготовки побочных партий внутри связующих более редки (Вторая и Девятая фортепианные сонаты, Четвертая симфония, вторая часть Виолончельного концерта). Относительно самостоятельный и законченный характер имеет связующая партия первой части Виолончельного концерта. Она также скорее разделяет, нежели связывает две основные лирические темы экспозиции благодаря нарочитой нейтральности своего материала, но одновременно средним разделом довольно тонко готовит тональность (C-dur) и фактуру побочной партии. Здесь на связующую партию падает двойная нагрузка, и ее роль в форме значительно повышается. В других случаях (например, в Третьей симфонии) С. Прокофьев отказывается от связующей партии, пользуясь для соединения основных тем кратчайшим переходом.

Большинство прокофьевских заключительных партий служит целям полного замыкания экспозиции. Относительно развитые и самостоятельные заключительные партии у С. Прокофьева редки. В ряде случаев заключительная партия становится дополнением к побочной и своего материала не вносит (Пятая и Седьмая фортепианные сонаты, Симфонietta). В Пятой сонате можно говорить об отсутствии заключительной партии, так как самостоятельной роли в форме этот раздел не имеет. Иногда кадансирование (или длительное выдерживание заключительной гармонии) сочетается с введением того или иного материала, замыкающего экспозицию. Так, например, в Четвертой фортепианной сонате характер замыкания в заключительной партии усиливается возвращением главной партии. Аналогичным образом С. Прокофьев поступает и в «Классической симфонии» (традиционный способ тематического замыкания экспозиции). Во Второй фортепианной сонате такая тематическая замкнутость достигается возвращением к материалу связующей партии. В Четвертой симфонии токкатная главная партия, транспонированная в доминантовую тональность, звучит как самостоятельное в тематическом отношении дополнение к побочной партии. Относительно развита заключительная партия в Шестой фортепианной сонате, где она, не имея собственной тематической ценности, возвращает к моторной фактуре главной и связующей партий. Иногда заключительные разделы прокофьевских экспозиций включают в себя несколько самостоятельных тематических элементов, объединенных в одном дополнении (три «темы» в заключительной партии Третьей сонаты, две — в заключительной партии Девятой сонаты).

В первой части Виолончельного концерта заключительная партия вносит элементы разработанности в уравновешенную в остальных своих разделах экспозицию, создавая тем самым более непре-

рывный путь к разработке. Еще ярче это выражено в заключительной партии первой части Шестой симфонии.

Наиболее необычным у С. Прокофьева является введение новых по характеру небольших тем-формул в заключительных разделах экспозиции. Причем их значительность еще более подчеркивается сменой темпов. Такова, например, «прощальная» заключительная партия Седьмой симфонии — одна из самых ярких тем симфонии, или последняя тема экспозиции Пятой симфонии.

Внутренняя замкнутость прокофьевских экспозиций иногда бывает настолько велика, что, помимо настойчивого утверждения тональности побочной партии, композитор прибегает и к таким средствам, как полный совершенный каданс в конце экспозиции и пауза перед разработкой (Первый скрипичный концерт, Вторая, Третья, Четвертая и Пятая сонаты для фортепиано, оба квартета).

В других случаях композитор вводит несовершенный каданс (Четвертая и Седьмая симфонии, Виолончельная соната) или какую-либо другую гармонию (Пятая симфония, Шестая фортепианная соната). Случай незамкнутой экспозиции, незаметно перерастающей в разработку, есть лишь в Седьмой фортепианной сонате — одном из самых динамичных и оригинальных по конструкции сочинений С. Прокофьева. Несколько более тесно, чем обычно, у С. Прокофьева соединены экспозиции с разработками в Виолончельном концерте.

Основные темы в разработках С. Прокофьева чаще всего подвергаются не качественной трансформации, а лишь различному ладовому, гармоническому и фактурному освящению. В этом опять проявляется одна из особенностей симфонизма С. Прокофьева — стремление к качественной неизменности тем и некоторой калейдоскопичности в строении формы¹.

Во многих сочинениях С. Прокофьев воспроизводит основные принципы построения классической разработки, четко расчленяя ее внутри на основные разделы (вступительный, центральный, предыкт к репризе) и даже используя экспозиционный порядок следования тем (Пятая соната). Известный «классицизм» С. Прокофьева проявляется и в том, что для большинства начальных разделов разработок он избирает такие тональности, как тональность конца экспозиции (Седьмая симфония, Второй скрипичный концерт, первая часть Виолончельного концерта, Девятая фортепианная соната, Соната для флейты и фортепиано, Соната для скрипки соло и другие), тональность, одноименную к концу экспозиции (Четвертая соната), главную тональность (одноименный минор в «Классической симфонии», основная тональность в Пятой симфонии, Седьмой фортепианной сонате, Первом квартете, Сонате для виолончели) или терцовые отношения (Четвертая симфония).

¹ «Тема для Прокофьева — нечто замкнутое, отчетливо уловимое для слуха. Он мыслит законченными, отчленимыми от соседних музыкальными фразами, предложениями» (Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева, с. 414).

Большинство прокофьевских разработок невелики, и в них отсутствует сквозная линия развития тем. В некоторых случаях внутренняя фрагментарность разработок еще больше подчеркивается частыми сменами темпа внутри них (Четвертая симфония, Соната для виолончели, вторая часть Сонаты для скрипки и фортепиано). В разработке Четвертой симфонии рефрешное значение основной темы усиливается еще больше — она начинает разработку и отсекает ее основные внутренние разделы.

В некоторых разработках С. Прокофьев вводит новые эпизодические темы. Наиболее ярка тема эпизода (*Andante assai*) Первого фортепианного концерта, где этот раздел заменяет медленную часть в одночастном цикле. Самостоятельна маршевая тема, звучащая в начале разработки (и в начале коды) Шестой симфонии¹. Своеобразным эпизодом является видоизмененная тема побочной партии первой части Второй сонаты, перенесенная из начала разработки первой части в начало разработки финала. Эпизодическая тема включена композитором и в разработку второй части Скрипичной сонаты.

Совершенно исключительным примером разработки, целиком построенной на чередовании многих новых тем, является разработка Третьей симфонии. После короткой и лаконичной по тематизму экспозиции, посвященной изложению двух основных тем — хоральной и лирической, разработка поражает обилием непрерывного введения качественно нового по характеру материала. Впечатление калейдоскопичности преодолевается неоднократно репризами уже прозвучавших тем и создания перекрестной родообразности, конструктивно организующей разработку. Другой прием, придающий разработке единство, — необычная для С. Прокофьева полифоничность развития (различные типы канонов и имитаций, соединения тем). Тематический материал экспозиции в разработке не участвует, и тем самым вся разработка становится широко развитым эпизодом. Причина многотемности — в программном замысле симфонии и в том, что композитор стремился использовать в ней все лучшие темы оперы («Огненный ангел»)².

Гораздо менее удалась Прокофьеву попурийная многотемность в разработке «Русской увертюры».

Довольно редкий пример последовательной трансформации темы — развитие побочной партии первой части Шестой сонаты, звучащей в экспозиции в лирически-незамутненном виде, в разработке вовлекающейся в общий поток событий, постепенно драматизирующейся и превращающейся в репризе в качественно новую тему.

Большинство разработок С. Прокофьева, несмотря на их краткость, не имеют явной динамической направленности. Прокофьев-

¹ Эта тема интонационно связана со средним разделом главной партии.

² Некоторые исследователи (С. Слоцимский, М. Тараканов) рассматривают главную тему первой части как вступительную, вследствие чего вся концепция формы меняется.

ские кульминации чаще всего бывают рассредоточенными и не стягивают форму так, как единые динамические вершины симфонических разработок П. Чайковского или Д. Шостаковича. О явной динамической целенаправленности разработок можно, пожалуй, говорить только в Пятой симфонии, первой части Виолончельного концерта¹ и Втором квартете.

Реприза у С. Прокофьева не столько итог предыдущих событий, сколько прием возвращения к первоначальным состояниям. Поэтому качественная трансформация тем в репризах у С. Прокофьева встречается сравнительно редко.

В ряде случаев те или иные темы в его репризах динамизируются, но эта динамизация обычно не оказывает воздействия на внутреннюю сущность темы. Таковы репризы первых частей Второй и Пятой симфоний, Виолончельного концерта и второй части Сонаты для скрипки и фортепиано. Такому же типу динамизации подверглась и побочная партия в репризе первой части Третьего фортепианного концерта.

Глубокой качественной переработке подвергается побочная партия в репризе первой части Шестой фортепианной сонаты, о чем уже упоминалось выше. Здесь тема деформируется настолько, что утрачивает все признаки мелодичности и обнаруживает неожиданные скрытые волевые и драматические возможности².

Довольно значительной внутренней динамизации со сменой характера подверглась и побочная партия в Третьей фортепианной сонате С. Прокофьева. Здесь можно говорить о синтетичности репризы, в которой исчезает темповая расчлененность тем, и побочная партия вовлекается в общую динамику движения, теряя былую фактурную и темповую изолированность.

Реприза первой части Третьей симфонии является основной кульминацией всей части и построена целиком на побочной партии. Помимо того, что побочная партия сильно динамизируется (но сохраняет при этом в неизменности внутреннюю сущность), она соединяется здесь с новыми темами, появившимися в разработке, и сама подвергается полифонической разработке. Несмотря на тематическую пестроту и контрастность разработки, ее общий динамический накал настолько значителен, что она не воспринимается как рассредоточенная, и поэтому реприза звучит долгожданным завершением цепи музыкальных явлений и их итогом. Итоговость репризы в данном случае усиливается двумя факторами: во-первых, побочная партия — это единственная мелодия большого дыхания (все прочие темы коротки и фрагментарны), во-вторых, в репризе происходит синтез тем. В тональном отношении реприза не очень ясна, и политональное начало выражено довольно явно. Это еще больше сливает репризу с разра-

¹ В первой части Виолончельного концерта вся разработка является просто несколько более развитым предиктом к репризе.

² Вся логика формы первой части сонаты строится на том, что побочная партия в развитии обретает новые силы и постепенно вытесняет остальные темы, почти безраздельно господствуя в репризе.

боткой и продолжает тональную неустойчивость и напряженность вплоть до коды, в конце которой, наконец, появляется и хорал главной партии.

Очень интересна реприза первой части Шестой симфонии. Если в экспозиции С. Прокофьев нетороплив и обстоятелен в развертывании тем и неоднократно возвращается к основной интонационной формуле главной темы, то реприза здесь лишь едва намечена и сразу же перерастает в важную в драматургическом отношении коду (главная партия и все связующие и заключительные разделы в репризе отсутствуют). Возвращение главной партии во втором разделе коды придает репризе зеркальность, перекликающуюся с зеркальностью репризы Седьмой фортепианной сонаты, в которой заключительное проведение главной партии имеет также кодовый характер¹.

Почти во всех репризах С. Прокофьев пользуется более сжатым изложением основных тем², что вообще является частой приметой для сонатных реприз. В репризах первой части Виолончельного концерта и Первого скрипичного концерта отсутствуют побочные партии; в репризах первых частей Третьей и Шестой симфоний, Третьей и Седьмой сонат и второй части Сонаты для двух скрипок — главные партии.

В ряде случаев С. Прокофьев отсекает репризу от предшествующей ей разработки столь же определенно, как и разработку от экспозиции. Чаще всего при этом он применяет прием замедления или даже полной остановки движения перед репризой (Шестая симфония, Седьмая соната, Соната для виолончели и фортепиано), а иногда усиливает это и тематически (прием проведения лейттемы перед разработкой и перед репризой в первой части Шестой сонаты с одновременной сменой темпа и характера движения).

Обратные случаи непосредственного слияния разработки и репризы и незаметного перехода одного раздела в другой у С. Прокофьева довольно редки. Подобным приемом он воспользовался в «Классической симфонии», начав репризу главной партии со второго предложения, идущего в C-dur, и тем самым возвратив главную тональность лишь в связующей партии. Тесно слита разработка с репризой и в Девятой фортепианной сонате. Реприза главной партии, идущая на тоническом органном пункте, воспринимается еще как продолжение разработки, а в тот момент, когда должна наступить настоящая реприза, музыка (связующая партия) сдвигается на полтона ниже в H-dur.

¹ В Третьей симфонии можно тоже говорить о зеркальности репризы, но смысл репризы в этом сочинении совсем иной, чем в Шестой симфонии или Седьмой сонате. Зеркальна реприза и в «Русской увертюре».

² Вдвое короче главная партия в репризе первой части Второй симфонии; все трехчастные формы основных тем Первого квартета в репризе сокращены на одну треть; значительному сокращению в репризе подверглись темы Второго квартета, Второй, Четвертой, Пятой, Шестой, Седьмой и Восьмой фортепианных сонат и других сочинений.

О тесном слиянии разработки и репризы в Третьей симфонии и Виолончельном концерте уже говорилось. В этих случаях композитор тщательно выделяет момент наступления следующего раздела формы — коды.

Во многих своих сочинениях С. Прокофьев использует прием точного повторения начального раздела экспозиции в начале репризы. Такая полная неизменность начала репризы подчеркивает еще больше тот факт, что трансформации тем в разработках С. Прокофьева редко имеют качественный характер, и, собственно говоря, большой эволюции в развитии музыкальных событий в сочинениях С. Прокофьева не происходит. Такой нарочитой неизменностью реприз отмечены Четвертая, Пятая и Восьмая фортепианные сонаты, Соната для флейты и фортепиано, отчасти Седьмая симфония (незначительные изменения в оркестровке).

В тональном отношении репризы С. Прокофьева элементарны. О некотором тональном смещении начал реприз можно говорить только в «Классической симфонии» и Девятой фортепианной сонате, но и в этих случаях такое смещение является мнимым.

Побочные партии в репризах С. Прокофьева всегда идут в главной тональности. Отступления от этого есть лишь в Виолончельном концерте, Увертюре на еврейские темы, Пятом фортепианном концерте и Второй симфонии. В Увертюре на еврейские темы это связано с несколько необычной тональной конструкцией всей формы¹, в Пятом фортепианном концерте сонатность выражена довольно слабо, а во Второй симфонии побочная партия еще в большей степени, чем главная, лишена тональных признаков, а в репризе сонатность звуковысотных отношений главной и побочной партий проявляется лишь в том, что она проведена на тон ниже, нежели в экспозиции.

В репризе второй части Виолончельного концерта перед началом побочной партии устанавливается главная тональность (A-dur), но вступление темы у кларнета сразу придает музыке субдоминантовую направленность (D-dur). Последующее тональное скольжение создает необходимую неустойчивость и позволяет С. Прокофьеву ярче оттенить наступление коды.

Пример ложной репризы есть лишь в Пятой фортепианной сонате: перед началом главной партии в основной тональности C-dur звучит проведение ее в B-dur (тональность B-dur для ложной репризы выбрана здесь С. Прокофьевым не случайно; звук *b* — первый внеладовый звук диатонической главной темы).

Пожалуй, наиболее необычна для С. Прокофьева реприза первой части Первого концерта для скрипки с оркестром. После до-

¹ Здесь происходит своего рода «соперничество» двух тональностей c-moll и d-moll. После восьми тактов вступления на трезвучии c-moll главная партия звучит первоначально в d-moll (на органном пункте *do*), и лишь затем переходит в c-moll; два последующих проведения главной партии изложены опять-таки последовательно в d-moll и c-moll. Нечто подобное происходит и в репризе. Такой дуализм тональностей повлиял и на выбор тональности и тональную структуру побочной партии.

вольно обстоятельной экспозиции с ясно выраженным членением на главный, связующий, побочный и заключительный разделы и сравнительно небольшой, но единой по тематизму и типу движения разработки, целиком построенной на развитии материала побочной и заключительной партий, наступает короткая реприза, содержащая лишь одно проведение главной партии и являющаяся уже, собственно говоря, кодой первой части. В этом случае можно говорить даже об отсутствии репризы в первой части Концерта и о замене ее кодой¹. Причины такой необычности конструкции первой части Концерта, во-первых, в том, что моторное и гротесковое начало, заложенное в побочной и заключительной партиях, исчерпывает себя в разработке, в которой элементы главной партии вообще отсутствуют, и реприза-кода служит лишь обрамлением и замыканием части, возвращением к исходному состоянию; во-вторых, следующее за первой частью скерцо по своей моторике и интонационному строению перекликается с побочной и заключительной партиями, и отсутствие этих тем в репризе первой части плотнее смыкает весь цикл, создавая сквозное музыкальное действие.

Типы код у С. Прокофьева достаточно разнообразны. В большинстве случаев они выполняют роль тонального (а иногда тематического и фактурного) замыкания части. К таким кодам, чаще всего небольшим по размерам и возвращающим материал главной партии, относятся, например, крошечная кода первой части Седьмой симфонии, играющая роль тематического обрамления части.

Также просты по структуре и функции коды первых частей Виолончельного концерта, Второй, Третьей, Пятой и Девятой фортепианных сонат, Второго квартета, Сонаты для скрипки-соло и многих других сочинений.

Наиболее типично для С. Прокофьева замыкание части материалом главной партии, что хорошо видно на примерах код первых частей таких сочинений, как Четвертая и Пятая симфонии и Второй скрипичный концерт, или коды второй части Виолончельного концерта, в которых происходит окончательное утверждение основного тематического материала. В коде первой части Третьего фортепианного концерта возвращается токкатный материал второго раздела вступления, получая здесь окончательное доразвитие. Довольно значительна кода Второй симфонии, развивающая материал главной партии и в последнем разделе замыкающая часть возвращением темы вступления².

В некоторых сочинениях С. Прокофьева коды начинают играть

¹ В этой репризе есть и некоторые черты синтетичности, так как в партии скрипки ощущается близость к пассажам из заключительной партии.

² Синтетичность последних шести тактов коды здесь более глубока: материал вступительной темы воспроизводится на интервале квинты, который является начальной интонацией побочной партии; вместе с тем на этом же материале построена и заключительная партия, т. е. в последних тактах происходит окончательный синтез всего тематического материала части.

особенно важную роль, синтезируя в себе итоги предшествующих музыкальных событий.

Чрезвычайно важна в драматургическом отношении кода Третьей симфонии. После большого эмоционального накала разработки вся ее энергия изливается в репризу, весьма неустойчивую в тональном отношении и во многом еще воспринимающуюся как продолжение разработки. Статичная и очень большая по размерам тихая кода представляет своеобразный «противовес» драматичной неуравновешенности предыдущих разделов формы. Такая необычная эмоциональная и динамическая сдержанность коды (сочетающаяся еще со сменой темпа и размера) подчеркивает ее изолированность и самостоятельность и отделяет коду от всего предыдущего. Ее масштабы (103 такта в довольно медленном темпе) вызваны как большим смысловым весом (а также динамизмом разработки и репризы), так и необходимостью утвердить основной тематический материал, отсутствующий в разработке.

Если в первой части Третьей симфонии кода носила характер тихого эпилога-замыкания, то во второй части Виолончельного концерта большая кода имеет противоположную направленность. Экспозиция этой части довольно пестра по материалу и приемам его изложения; разработка и реприза также полны контрастных сопоставлений мало смыкающихся друг с другом музыкальных состояний. Хотя бы минимального сближения тем не происходит ни в разработке, ни в репризе, так как даже соединение связующей и побочной партий в разработке (ц. 24) имеет скорее характер приволооставления и дальнейшего взаимного отдаления тем, нежели их сближения. В коде вновь возвращается токатность фактуры главной партии и окончательно утверждается ее основная интонация. Разработочные моменты здесь целиком строятся на материале первой темы, в то время как в самой разработке развивались, главным образом, связующая и побочная партии. Одновременно кода настойчиво утверждает главную тональность *a-moll*¹.

Вся тяжесть замыкания довольно пестрой попурийности «Русской увертюры» также падает на развитую коду, в которой происходит соединение главной темы увертюры с темой центрального эпизода разработки.

В Шестой симфонии кода распадается на два больших самостоятельных по музыке раздела, из которых первый (*Andante molto*) вводит тему маршеобразного эпизода из разработки, а второй (*Allegro moderato*) — главную партию.

Значительна по своему смысловому значению и кода Восьмой фортепианной сонаты: начинается она цитатой из вступительного раздела разработки и вскоре возвращает слушателя к тревож-

¹ Утверждение *a-moll* в коде имеет особо важное смысловое значение, так как при проведениях главной партии в экспозиции и репризе она была гармонизована таким образом, что создавалось впечатление превалирования *C-dur*. Таким образом, кода преодолевает некоторый элемент битональности в части.

ной моторике связующей партии, которая в экспозиции выполняла функцию разделения двух основных лирических тем, а в репризе отсутствовала¹. Весьма значительна и кода первой части Сонаты для виолончели и фортепиано, по размерам почти равная всей разработке (с неоднократными сменами материала и темпов). О возвращении разработочности в кодах можно говорить в первой части Сонаты для флейты и фортепиано, во вторых частях Сонаты для двух скрипок и Сонаты для скрипки и фортепиано.

Из сказанного выше о сонатной форме в творчестве С. Прокофьева никак не вытекает, что С. Прокофьев был менее изобретателен в области формы, нежели некоторые его современники. В тех случаях, когда это диктовалось либо замыслом, либо материалом произведения, С. Прокофьев прибегал к довольно решительной ломке сложившихся форм.

В трактовке сонатной формы С. Прокофьева достаточно ясно проявляются его общие композиционные принципы, основанные на прояснении логики внутреннего строения, а не на усложнении и вуалировании ее. Кажущаяся элементарность прокофьевских форм ни в коей мере не связана с облегченностью формообразования или же с реставрационно-неоклассическими устремлениями — скорее эта «элементарность» происходит от высоко развитого конструктивного мышления, помогающего композитору найти в каждом индивидуальном случае максимально ясное решение данной композиционной проблемы.

ЗАМЕТКИ ОБ ОРКЕСТРОВКЕ Д. ШОСТАКОВИЧА

Д. Шостакович — композитор с высоко развитой оркестровой манерой мышления, и инструментовка является одной из самых неотъемлемых характеристик его творческого почерка. Шостакович мыслил оркестрово уже на самом первоначальном этапе создания сочинения, и можно утверждать, что все музыкальные идеи у него рождались уже в тембровом виде. Во многих случаях выразительность тембра имеет для него гораздо большее значение, чем иные компоненты (интонация, ритмика, динамика и т. д.).

Рассмотрим для примера хотя бы момент возникновения темы нашествия в первой части Седьмой симфонии. Вся экспозиция строилась на сопоставлении струнной и духовой групп, используемых в обычной для Шостаковича манере. Если исключить неоклассические литавры, настроенные в тонику и доминанту и играющие в октаву с низкими трубами, то группа ударных в экспозиции остается практически неиспользованной. Заключительные такты экспозиции представляют собой красивое оркестровое *trio*, построенное на истаивании широкого *divisi* струнной груп-

¹ Эта тема, получившая столь сильное развитие в разработке, в коде до-растает до своей кульминации.

пы. Возникновение на фоне этого *moderato* дробн малого барабана представляет пример сопоставления максимально далеких в тембровом отношении оркестровых звучностей и является самым большим тембровым контрастом во всей части. Тембр малого барабана в свою очередь оказывает такое воздействие на звучание группы струнных, что при изложении темы нашествия она предстает неузнаваемо деформированной (редкий для Шостаковича комплексный тембр *arco secco + col legno + pizzicato*). Помимо сопоставления максимально далеких тембров, в этом эпизоде встречается и ярчайший пример подчинения оркестровой группы новому тембру (звук малого барабана словно проникает внутрь струнной группы, подчиняя ее себе и деформируя).

Другим примером тембрового включения нового эпизода может служить начало четвертой части Тринадцатой симфонии — «Страхи»:

На оставшемся от предыдущей части *as* виолончелей и контрабасов возникает тремоло литавр, придающее басовому органному пункту бóльшую тяжесть и, вместе с тем, разрушающее некоторую индивидуальность окончания предыдущей части. Удар тамтама (являющегося одним из тембровых вариантов низкого колокола — лейттембра симфонии) и раздувающаяся трель большого барабана окончательно переключают действие в иную тембровую сферу, с одной стороны, темброво разделяя части, а с другой — психологически подготавливая *solo* низкой трубы. Тематически это *solo* довольно инертно¹, и выразительность тембра выступает на первый план. Яркость музыкального образа создается здесь тембровыми средствами.

¹ Шостакович часто пользуется приемом интонационного обезличивания оркестровых голосов в тех случаях, когда ему необходимо дать передышку перед структурно важным моментом, либо нужно переключить внимание с интонации на другие элементы музыкальной ткани.

Подобного рода примеров, подтверждающих большую роль тембра в сочинениях Шостаковича, в его музыке достаточно много (solo фагота в предельно высокой тесситуре в сцене приклеивания носа Ковалевым¹, низкие флейты в побочной партии Десятой симфонии и другие).

В качестве интересного примера выявления дуалистических возможностей одного инструмента на грани формы можно вспомнить переход от Largo к финалу в Девятой симфонии. Небольшое Largo (являющееся развернутым вступлением к финалу) построено на двукратном сопоставлении императивного унисона тромбон и тубы с речитативом высокого фагота. Второй из речитативов более развит, и в нем происходит постепенное понижение регистра солирующего фагота, своего рода тембровая перекраска, подготавливающая возможность возникновения темы галоп. Здесь мы встречаемся с интересным примером внутренней деформации тембра, на крайних полюсах которого солирующий инструмент выступает в противоположных функциях.

Одна из самых сильных сторон оркестровки Д. Шостаковича — точно скоординированное ее взаимодействие с формой. Шостакович, по специфике дарования, — не миниатюрист. Он мыслит, как правило, в широких временных масштабах. Музыка Шостаковича рассредоточена, и драматургия формы создается взаимодействием достаточно больших по временным масштабам разделов. Музыкальная информация его симфонических произведений всегда значительна и распределяется в длительном временном промежутке. Поэтому у Шостаковича детализация оркестровки — сравнительно редкий случай, и смены оркестровых групп и инструментов происходят через длительные промежутки времени (особенно это заметно в позднем периоде).

Внимание слушателя сознательно отключается от детального восприятия отдельных моментов, переключаясь в сферу взаимодействия крупных разделов формы. Музыка Д. Шостаковича воздействует прежде всего драматургической напряженностью целого. В этом и смысл оркестровки Д. Шостаковича — она предстает перед нами как точно рассчитанный план тембровой драматургии, находящейся в самом неразрывном единстве с общей драматургией формы. Тем самым оркестровка сама становится функциональной. Пожалуй, наиболее ярко функциональная сущность оркестровки у Д. Шостаковича выявляется в партитурах Пятой, Седьмой, Восьмой и Десятой симфоний.

В качестве примера взаимодействия формы и оркестровки у Д. Шостаковича рассмотрим экспозицию первой части Десятой симфонии. Весь вступительный раздел построен на струнной группе, причем струнные инструменты играют, преимущественно, в низком регистре. Тематическая, ритмическая и тембровая (своего рода мягкий «орган») нейтральность этого эпизода делает рельефным вступление кларнета, излагающего тему главной пар-

² См. пример 11.

тии. Фон продолжает жить своей жизнью, временно разряжаясь при изложении темы. Энергия движения, заложенная с первых тактов в струнной группе и временно отодвинутая на второй план кларнетом, вновь обретает силы, непрерывно двигаясь к кульминационному разделу (ц. 12). Основные этапы подчеркнуты сменами оркестровки, но струнная группа во всей главной партии продолжает оставаться основным участником событий. Передача появившегося в ц. 8 движения восьмыми в бас сопровождается вступлением валторн (ц. 9) — обобщенного и вместе с тем мягкого тембра, расширяющего и усиливающего «органную» наполненность звучания¹. Несколько болезненная напряженность музыки подчеркивается использованием крайне высоких регистров отдельных инструментов. Первое появление низких труб и тромбона в непосредственном подходе к кульминации подчеркивает возникшую дуольность движения. В кульминации (ц. 12) впервые звучит полное (без контрафагота), но еще довольно кратковременное *tutti*. Подход к репризе главной партии (ц. 15) осуществлен тремя этапами: в первом из них, после снятия всех остальных оркестровых групп, струнные в сжатый промежуток времени исчерпывают движение восьмыми (в ц. 12 оно отсутствовало); после генеральной паузы вступает хорал меди (без труб), в котором кратко синтезируется движение валторн с гармоническими опорами тромбонов и тубы; наконец, третий этап — предыкт, отданный солирующему кларнету. Непрерывность прерванного движения восстанавливается, но над краткой репризой, словно призрак, висит неисчерпанная сила искусственно оборванной кульминации.

В ц. 17 вступает новая тема — побочная партия. Ее вступление сопровождается весьма решительными переменами в оркестровке — исчезает некоторая нейтральная обобщенность ее, присущая предшествующим разделам экспозиции², и плотность звучания. Сама по себе тема обладает гораздо менее ярко выраженными мелодическими признаками, нежели тема главной партии. Она более тематична. Основными индивидуальными факторами ее являются определенность типа движения и подчеркнутая интонационная монотонность («вдалбливание» одних и тех же интонаций, из которых наиболее важной является уменьшенная кварта). Исполняется тема низкой флейтой и сопровождается *pizzicato* струнных. Это пример тембрового выделения структурно важного раздела (флейта до сих пор использовалась только в *tutti* и в высоком регистре, а *pizzicato* появляется впервые в части).

Дальнейшие этапы развития побочной партии переводят действие в более обобщенный в тембровом отношении план, еще больше выделяя структурную важность ее первого появления.

¹ Подобная трактовка валторн типична для И. Брамса (прежде всего это относится к Третьей и Четвертой симфониям и «Немецкому реквиему»).

² Индивидуализацию оркестровки мы наблюдали только в двух небольших эпизодах солирующего кларнета.

Здесь мы наблюдаем часто встречающуюся у Д. Шостаковича закономерность — интонационная нейтральность переходных моментов сопровождается нейтральностью оркестровки. Следующий важный раздел — реприза побочной партии (ц. 24) — опять индивидуализирован в тембровом отношении¹. Экспозиция заканчивается возвращением к мягкому «органу» низких струнных, причем в последнем этапе перехода к разработке опять происходит своего рода тембровое суммирование (сочетание arco из главной партии и *pizzicato* из побочной).

На примере этого краткого анализа достаточно хорошо видны особенности взаимодействия формы и оркестровки у Д. Шостаковича. Вступительный раздел сразу намечает известную обобщенность оркестровки, темброво выделенными оказываются лишь наиболее важные появления главной и побочной партий, причем в последнем проведении побочной партии можно говорить о тембровом проникновении в нее главной темы. Для подчеркивания граней формы Д. Шостакович экономит тембр, сохраняя неиспользованным в течение долгого времени сначала кларнет в его обычном регистре, затем — низкую флейту и, наконец, — низкий кларнет (следующий этап экономии тембров — начало разработки с первым сольным вступлением группы фаготов). Стремясь к непрерывности следования различных разделов формы, композитор сглаживает тембровые переходы между ними (инструментовка вступления оказывается подложенной под изложение кларнетом главной партии и после его исчезновения столь же незаметно выплывает из-под него; *pizzicato* побочной партии, начинаясь на три такта раньше, звучит одновременно с кларнетом; последний такт экспозиции и первый такт разработки также совмещаются). Трубы и тромбоны вводятся на небольшом участке главной партии в кульминационный момент (тромбоны еще раз возвращаются в *riano* в семи тактах хорала перед репризой главной партии), из ударных использованы лишь литавры в кульминации главной партии.

Характерные особенности взаимодействия формы и оркестровки у Д. Шостаковича мы наблюдаем и во второй части Девятой симфонии. Эта часть написана в миниатюрной сонатной форме без разработки. Грани формы ясны, и четкость структурного членения подчеркнута оркестровкой. Главная партия (ц. 28—34) исполняется деревянными духовыми инструментами. Важный тембровый элемент ее — *pizzicato vibrato* виолончелей и контрабасов, получающее сквозное развитие в этой части. Побочная партия (ц. 35—39) отделена от главной тонально (h-moll — f-moll), тематически («аккомпанементность» вместо мелодичности) и темброво (струнные *con sordini*). В ц. 37 вступают деревянные духовые с контрапунктом, отодвигающим основной тематический ма-

¹ Передача темы кларнету, связанному до сих пор с темой главной партии (см. дальнейшее развитие этой оркестровой идеи в репризе первой части — ц. 56 и далее).

териал на второй план¹. Мелодически этот контрапункт непосредственно с главной партией не связан, но, в силу того, что главная партия целиком исполнялась деревянными духовыми, а побочная — струнными, можно говорить о первом этапе тембрового взаимодействия тем. После краткого и тематически нейтрального перехода (ц. 39) наступает реприза, начальные такты которой звучат в еще не разрешившемся в h-moll c-moll, в то время как солирующая флейта и басы уже играют в чистом h-moll.

Соло флейты — следующий этап тембрового развития главной партии (постепенное вытеснение кларнета флейтой при первом изложении темы). *Pizzicato vibrato* получает дальнейшее развитие в репризе, исполняясь уже всей струнной группой.

Перед вступлением побочной темы в главной тональности (H-dur) валторны, до этого лишь дублировавшие струнные, впервые вступают на небольшом участке с определенным тематическим материалом (главной партии), прежде чем стать педалью, объединяющей всю побочную партию в репризе. В ц. 46 начинается кода, состоящая из трех небольших разделов. В первом из них вновь возвращается главная тема у флейты (как в репризе), но звучит она уже в H-dur. Воздействие побочной партии на звучание главной в коде проявляется не только в возникновении в ней мажора, но и в педализации главной партии, что является, с одной стороны, проникновением принципа сплошной педализации побочной партии в репризе в главную партию, а с другой — следующим этапом эволюции приема *pizzicato vibrato* (*pizzicato* виолончелей и контрабасов в экспозиции; *pizzicato* всей струнной группы в репризе; *arco* скрипок и альтов при сохраняющемся *pizzicato* басов в начале коды). Второй раздел коды — нисходящий хроматический ход флейты и кларнетов, ассоциирующийся темброво с началом части, подводит к третьему — самому важному разделу коды. Мелодия главной партии отдана флейте-пикколо (следующий этап тембровой эволюции главной темы и, вместе с тем своеобразная тембровая «перемена в последний раз»); сопровождающие голоса дают последний этап синтеза — *pizzicato vibrato* всей струнной группы (в мажоре) суммируется с педалью валторн из репризы побочной партии.

На примере анализа этой части еще яснее видно тесное функциональное взаимодействие формы и инструментовки у Д. Шостаковича — координация смены основных разделов формы со сменами оркестровых групп, сочетание тематического развития с тембровым, участие инструментовки в единой линии симфонического развертывания как одного из основных факторов. В качестве других примеров участия инструментовки в общей линии симфонического развития можно привести строго продуманные в отношении возрастания тембровой и динамической напряженности вариации

¹ Подобного рода подмены основного тематического материала более ярким в мелодическом отношении контрапунктом встречаются часто у Г. Малера (см., например, ц. 5 второй части Второй симфонии).

темы нашествия в Седьмой симфонии или же токкату из Восьмой симфонии¹.

Стремясь обнажить структуру формы, Д. Шостакович иногда прибегает к почти схематическому чередованию оркестровых групп. Примеры подобного рода особенно характерны для его оркестровых сочинений последнего периода. Вспомним хотя бы начальные разделы третьих частей Девятой и Десятой симфоний с их в точности соответствующим чередованием тематических эпизодов сопоставлением деревянной и струнной групп оркестра, или же первое изложение главной партии финала Десятой симфонии, в котором инструментовка обнажает всю структуру формы (первое предложение — струнные, второе — деревянные духовые; третий раздел — струнные, духовые, струнные; и, наконец, реприза первого предложения в инструментовке второго). В последних сочинениях Д. Шостаковича подобная обнаженность оркестровки проявляется

¹ Рассмотрим, например, оркестровую линию развития «мотива крика» из Восьмой симфонии (ц. 77). Первоначально он излагается в унисон пятью деревянными духовыми инструментами, причем композитор сразу же излагает его в напряженном тембровом варианте:

The image shows a musical score for measures 77 to 87 of the eighth symphony. It features four staves: 2 Ob. (Oboe), Cl. bicc. 1st Eb (Clarinet in E-flat), 2 Cl. 1st Bb (Clarinet in B-flat), and Tr-Ba 1st Bb (Trumpet in B-flat). The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is marked with dynamics: *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando). The woodwinds play a rhythmic motif of eighth notes, with the trumpets providing a strong *sf* accompaniment. The notation includes various articulations and slurs, indicating a complex and dynamic development of the 'cry' motif.

Труба применена для подчеркивания *sforzando*. В ц. 87 дается следующий этап развития мотива — он уже изложен гармонически (трезвучия) и звучит у трех труб (момент обрыва подчеркнут валторнами и ударом литавр). В ц. 94 приводит его уже в малом *tutti* — к сумме двух предыдущих вариантов (трезвучие трех труб удвоено октавой выше трезвучием высокого дерева) присоединены тремоло струнных и малого барабана. В этом *tutti* мотив проводится всего один раз (он состоит из двух звеньев). После среднего раздела тембровая эволюция «мотива крика» развивается более стремительным темпом. Прозвучав в начале репризы по одному разу у засурдиненных скрипок (со спадом *glissando*) и унисона трех тромбонов (со *sordini*), мотив занимает главенствующее положение в заключительном разделе части (ц. 110), излагаясь уже *tutti* всего оркестра и впервые нарушая неизменность своего звуковысотного положения — потенциальная возможность восходящего хроматического разрастания, заложенная в самой его структуре, наконец, находит выход и мотив, завоевывая ступень за ступенью, поднимается до заключительного *си-бемоль* (последний этап нарастания подчеркнут вступлением тремоло тарелок).

ся не только в тембровом членении формы по горизонтали, но и в разделении оркестровыми средствами параллельно идущих инструментальных пластов¹.

Строя форму, Шостакович бывает всегда внимателен к ее внутренней драматургии, рассчитывая эмоциональный и динамический план, давая в узловых моментах концентрацию тематической выразительности и умело пользуясь общими формами движения в интермедийных разделах, психологически разряжающими атмосферу и вызывающими у слушателя потребность в возникновении новых очагов концентрации выразительности. Уже на примере экспозиции первой части Десятой симфонии достаточно ярко видно, как композитор концентрирует тембровую выразительность в моменты обнажения интонационной выразительности и как нейтрализуется оркестровка при появлении общих форм движения. Это происходит параллельно с нейтрализацией интонационного начала, ритма и фактуры в развивающих и переходных моментах и является приемом отключения внимания с основных выразительных факторов. Обычно в таких случаях у Д. Шостаковича на первый план выступает неиндивидуализированная моторика, энергия чистого движения, столь нужная ему для заполнения больших участков музыкального пространства. Наибольшее место эти неиндивидуализированные типы движения занимают в финалах его симфоний — наименее важных в драматургическом отношении частях цикла. Этим же, вероятно, объясняется и большая ординарность оркестровки финалов.

Шостакович — композитор с достаточно ярко выраженным стремлением к программному началу в музыке. Эта линия, наметившись во Второй и Третьей симфониях и возродившись на иной почве в Седьмой симфонии, нашла продолжение в Одиннадцатой, Тринадцатой и Четырнадцатой симфониях и «Казни Степана Разина». Скрытая программность в той или иной степени присутствует и в большинстве других его оркестровых и камерных сочинений. В Тринадцатой симфонии, и, особенно, — в «Степане Разине» слово стоит на первом плане, являясь основным носителем идеи, и ради подачи его композитор согласен жертвовать всем — даже выразительностью интонации. Интонационный язык «Казни Степана Разина» настолько нейтрален, а ритмика настолько подчинена ритму самого стиха, что создается общее впечатление массового скандирования стихотворения, при котором партия оркестра лишь обнажает драматургию стиха, а местами — просто иллюстрирует его. Многие приемы оркестрового и хорового письма вызывают ассоциации с массовыми сценами опер Мусоргского и Римского-Корсакова. Впечатление пространственности усиливается частым применением широкого *divisi* всей струнной группы (развивающим аналогичные эпизоды в Одиннадцатой симфонии).

¹ См., например, начало второй части Десятой симфонии.

Инструментовка достигает большой выпуклости образов. Самым ярким примером такой грубой, но удивительно картинной театральности может служить «блошинный эпизод», в котором точно найденные и поданные первым планом «скачки блох» у ксилофона (оркестр и хор в этот момент нейтральны) создают почти зримый по рельефности образ.

В Тринадцатой симфонии, при всей ее театральности и частом обращении к немusыкальным средствам выразительности, программное использование оркестровых приемов дано более тонко. Несмотря на то, что оркестр в этой симфонии часто лишь аккомпанирует солисту и хору, его смысловая и выразительная роль достаточно велики.

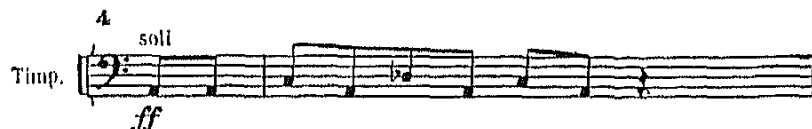
Вспомним хотя бы такие эпизоды, как сцена с черносотенцами (ц. 5) из «Бабьего яра», в которой эффект грубого топота дан наложением тубы на *rizzicato* басов (см. аналогичный прием в антракте ко второй картине «Катерины Измайловой»), *solo* челесты в воспоминании об Анне Франк (ц. 14) — звуковой аналог фразы «прозрачная, как веточка в апреле», яркая театральность оркестрового сопоставления призрачных видений ребенка («это гулы самой весны») и страшных ударов низкой меди и большого барабана («ломают дверь»), кларнет-пикколо, удваивающий на две октавы выше солиста в «Юморе» на словах «В домах, где ханжа наследил своими ногами щуплыми», длинный эпизод наигрышей высокого дерева (ц. 47) перед словами «Но лишь скоморошьи дудочки». В этих случаях рельефность музыкального образа достигается прежде всего оркестровыми средствами. Ярким примером применения инструментовки для раскрытия подтекста стихов может служить и начало четвертой части симфонии «Страхи» (см. пример 1).

Пожалуй, наиболее явно программно-театральные тенденции в использовании оркестра проявились в Одиннадцатой симфонии. Здесь композитор, при всей отчетливости программного замысла, еще не связан словом, как в Тринадцатой и Четырнадцатой симфониях и «Казни Степана Разина», и выражение программно-изобразительной линии ложится целиком на оркестр. Все части симфонии имеют названия, но музыка в своей программной функции настолько рельефна, что и без уточнения программы музыкальные образы могли бы восприниматься почти однозначно.

Первая часть вводит основной контраст между статикой и действием (данным здесь пока еще в состоянии статики), который получит большое развитие во второй части. Контраст дается здесь прежде всего оркестровыми, тембровыми средствами, группы сопоставляются в максимальном взаимоотдалении тембров — широкому *divisi* засурдиненной струнной группы (поддержанному, как это часто бывает у Д. Шостаковича, арфой) противопоставлена сначала самостоятельная тематическая фигура литавр (с излюбленной уменьшенной квартой), а затем — сигналы трубы с сурдиной, тематически связанные с мотивом литавр. Лейтмотив литавр оказывается неразрывно связанным с тембром.



и получает большое развитие в последующем¹. В новом качестве оба эти лейтмотива появляются в реминисценциях «Дворцовой площади» во второй части симфонии. Первоначально «мотив площади» возникает в хорале деревянных духовых инструментов (ц. 69), а мотивы литавр и труб звучат в варианте, близком заключительному эпизоду первой части² (удвоение основного интонационного контура литавр арфой; новая горизонтально-вертикальная комбинация канона труб). В ц. 78 тема литавр возвращается уже *ff* и в дуольном варианте:



На этой же теме построена кульминация (ц. 83), приводящая к разделу, в котором сопоставляются эпизоды одних ударных и tutti оркестра (ц. 84—90). Здесь тема литавр доходит до высшей точки развития и звучит *fff* в увеличении:



Наиболее выразительным по оркестровке эпизодом является заключительное Adagio второй части (ц. 91), в котором театральная красочность оркестра достигает кульминации. После напоминания об основном тематическом материале первой части мотив литавр возвращается в первоначальном ритмическом и звуковысотном варианте. Как и во многих других случаях, переход к Adagio осуществлен приемом наложения, при котором конец предыдущего раздела и начало последующего временно совмещаются — инструментовка Adagio незаметно выплывает после резкого снятия группы ударных *ff*, создавая простой, но очень впечатляющий оркестровый эффект³. В менее обнаженном виде изобразительные тенденции оркестровки выступают в программных Второй, Треть-

¹ См., например, цифры 8—11 и 18—20.

² См. ц. 23.

³ См. совмещение начальных тактов разработки с заключительными тактами экспозиции в первой части Седьмой симфонии — здесь наложение отдельных тембров дано в обратном порядке: трель малого барабана возникает на фоне еще не угасшего заключительного аккорда струнных.

ей и Седьмой симфониях. Марш в Третьей симфонии вводится плакатным приемом — после дроби малого барабана *fff* унисон двух валторн излагает диатоническую маршевую тему:

The image shows four systems of musical notation for two trumpets (T-ro) and two horns in F (2 Cor. in F). The music is in 4/4 time and features a rhythmic ostinato pattern. The first system starts with a *fff* dynamic marking. The second system includes a *soli* marking and a *f* dynamic. The third system ends with a *dim.* marking. The fourth system continues the rhythmic pattern.

Эпизод нашествия в Седьмой симфонии решен как цепь оркестровых вариаций с постепенным введением новых тембров на фоне ритмического *ostinato*¹. Оркестровая программность здесь настолько однозначна, что послужила причиной частого использования этой музыки во многих советских и зарубежных фильмах для сопровождения картин немецкого наступления во время второй мировой войны.

Более индивидуализировано оркестровое решение программного замысла в партитуре Второй симфонии («Симфоническое посвящение Октябрю»). Музыка ее, возникая из небытия, через различные этапы становления тематизма приходит к своей итоговой фазе — хору на стихи А. Безыменского.

В начальном разделе симфонии композитор оркестровыми средствами дает картину застывшего, но полного внутреннего движения хаоса, поднимающегося из глубин и растущего. Возникшая на этом фоне тема трубы не оказывает влияния на основной оркестровый пласт. Взаимодействие между темой и фоном остается внешним оркестровым сопоставлением, так как они координируются лишь во времени. Ощущение аморфной статичности фона достигается применением *divisi* струнной группы на семь партий с одновременным совмещением различных степеней деления метрической доли, возрастающих в вертикальном направлении. Общий

¹ Справедливо отмечается общность композиционной идеи этого эпизода с «Болеро» М. Равеля.

гетерофонный эффект движущейся, и в то же время статичной оркестровой массы, возникает не только из соединения различных типов равномерного движения, не имеющего определенной направленности (объемного и, вместе с тем, — замкнутого), но и благодаря ладовой некоординированности движущихся линий и их мелодической нейтральности. Здесь наблюдается прием оркестрового движения в статичной его разновидности. Благодаря тому, что тематически, ладово и динамически¹ фон полностью нейтрален, внимание слушателя целиком переключается на восприятие самого движения:

7

The image shows a page of a musical score, numbered 7 at the top. It contains several staves for different instruments: P.lli Cassa (Piccolo and Cymbals), I and II Violins, Viola (V-la), Violoncello (V-c.), and Contrabasso (c.b.). The score is written in a complex, layered style with various rhythmic patterns and dynamics. A 'ppp' (pianissimo) marking is visible in the first violin part. The notation includes many notes, rests, and articulation marks, creating a dense and intricate texture.

Яркие примеры применения оркестровых эффектов для раскрытия драматического подтекста сцен и для характеристики отдельных персонажей есть в обеих операх Д. Шостаковича — «Нос» и «Катерина Измайлова». Наиболее интересна в этом отношении партитура «Носа», занимающая особое место в творчестве Д. Шостаковича. В музыке оперы композитор не применяет традиционные оперные схемы, и мы редко здесь встречаемся с протяженными и законченными музыкальными эпизодами². Ткань строится на ре-

¹ Последовательное проведение ppp во всем разделе.

² Исключением могут служить лишь антракты и небольшие вставные номера, типа песни Ивана в начале шестой картины.

читативах, воспроизводящих разговорные интонации персонажей. В ряде случаев композитор очень точно передает интонации естественной речи, но чаще всего эти интонации заострены и гротескно-шаржированы. Мелодизм, в обычном понимании слова, в опере почти отсутствует. Театральность музыки очень велика и, несмотря на весь блеск ее и обилие великолепных музыкальных находок, она более проигрывает вне сцены, чем, например, «Катерина Измайлова». Музыка «Носа» написана с огромной юношеской увлеченностью, и создается такое ощущение, что при работе над оперой композитором больше руководил непосредственный порыв, нежели точный расчет. При первом ознакомлении с партитурой бросается в глаза кажущееся обилие случайного материала, не отшлифованного тематически, не получающего иногда никакого дальнейшего развития и даже построенного на «случайных» интонациях. Однако это не совсем так. Следует сразу же заметить, что при кажущейся интонационной случайности отдельных партий или оркестровых голосов, существует некая интонационная общность всего произведения. Во-вторых, текучесть музыкальной ткани, лишенной тональной основы и определенного тематизма, с неожиданно вклинивающимися в нее ярко театральными эпизодами, дает великолепную картину потока странной и, вместе с тем, нереально театрализованной жизни (несмотря на нарочитую локальность быта и географическую определенность), на фоне которой живут и двигаются странные гротескные персонажи. Интонационный язык действующих лиц характерен и основан на заостренной подаче разговорных интонаций. Отсутствие тематизма в речитативах и малая доля ариозных моментов¹ значительно повышают выразительную и драматургическую функции оркестра. В ряде случаев композитор прибегает к оркестровым эффектам при характеристике отдельных персонажей. Так, например, первое появление Квартального сопровождается вступлением оркестра домр (чем весьма тонко передается его «связь с народом»), лакей Ковалева, Иван, охарактеризован балалайкой соло, Нос — альтовой флейтой. Оркестровыми средствами Шостакович передает и таинственную атмосферу Казанского собора, в котором происходит встреча Ковалева с собственным Носом: *divisi* контрабасов, тихое *trémolo* арфы и малого барабана и *solo* альтовой флейты в низком регистре создают атмосферу глубины и сумрачной пространственности (авторская ремарка: «Таинственный полумрак»). Арфа здесь применена в нехарактерной для нее функции оркестровой педаль — унисонное тремоло звучит как имитация высоких литавр. Помимо непривычной трактовки арфы и использования альтовой флейты, сама тембровая комбинация инструментов необычна, что создает эффект ирреальности происходящего. Контрабасы звучат в самом низком регистре, и их тембр гораздо более выразителен здесь, чем интонационно нейтральный мелодический рисунок:

¹ Ансамбли решены также атематически и большей частью основаны на речитативе.

8

132

Largo

Fl. alto
In G

T-ro

Arpa I

C.b.
div. In'3

solo.

pp

ppp

pp

pp

Другой пример достижения театрального эффекта оркестровыми средствами — сцена метаний Ивана Яковлевича по набережной, пытающегося избавиться от Носа (вторая картина). Сцена решена как пятнадцатиголосный свободный канон струнных, посаженный на равномерный остинатный фон большого барабана. Здесь полифонический прием быстро перерастает в гетерофонный эффект постепенного разрастания (при неизменной динамике), так как тематизм самого канона нейтрален, вступления голосов расположены строго в тесситурном порядке (*divisi* каждой партии на три), голоса на протяжении всего эпизода сохраняют свою линейную независимость, в результате чего мы приходим в заключительном разделе (ц. 58) к реальному пятнадцатиголосию, при котором ни один из голосов не дублируется.

Фактически весь этот эпизод имеет чисто сонорное значение, ибо интонационная и ритмическая нейтральность голосов приводит к превращению *quasi*-полифонической ткани в непрерывно движущуюся, но нейтральную сонорную массу. Остается лишь равномерность пульсации и постепенное утолщение темброво однородной оркестровой массы. Метрическая определенность здесь также нейтрализована, ибо сильная доля такта, всегда достаточно подчеркнутая у Шостаковича, здесь практически отсутствует. Смена размера является лишь условной (см. пример 9).

Конечно, никакой изощренный слух не может реально воспринимать это пятнадцатиголосие, так как, помимо большого количества независимых голосов, их внутреннее движение достаточно ус-



Cassa

V-ni I
div. in 3

V-ni II
div. in 3

V-le
div. in 3

V-c.
div. in 3

C-b.
div. in 3

ложнено отсутствием взаимного координирования¹ — они двигаются, нарочито не соблюдая никаких «правил», перекрещиваясь, наступая и противореча друг другу². Несмотря на ясную театральную функцию, программность не настолько однозначна, чтобы ее можно было достаточно точно характеризовать словом. Одним из возможных вариантов смысловой трактовки этого эпизода может быть картина смятенной и наслаивающейся на себя мысли (*idée fixe*), приводящая к тому, что Иван Яковлевич решается бросить Нос в реку (кульминация эпизода); удары большого барабана, объединяющие весь канон, могут читаться, как стук сердца перепуганного человека.

Большой яркости достигает инструментовка в начале третьей картины — сцене просыпающегося Ковалева. Здесь тембровая изобразительность дана в совершенно обнаженном виде: глissандирующий тромбон имитирует потягивания Ковалева, а контрафагот и высокая солирующая скрипка — всхрапывания и присвистывания:

10 Adagio (Ковалев просыпается)

C-fag. *pp*

Tr-но *con sord.* *p* *gliss.* *gliss.*

Ковалев Брр... Брр... Брр, брр... Брр...

V-но solo *p* *gliss.* *gliss.*

Все это темброво великолепно сочетается с вокальной партией, исполняющейся на звуке «Брр...»

Не менее точно оркестрово решена сцена приклеивания Ковалевым носа в восьмой картине (ц. 394). Струнные разделены на 14 партий и *divisi* охватывает диапазон в шесть с половиной октав. Интонационно весь этот «аккорд» является пространственно разбросанным кластером (девять нот от *c* до *gis*), и поэтому его интервальная структура нейтральна. Это — лишь пространственная краска. Все внимание концентрируется на *solo* фагота, что еще более заострено болезненной напряженностью и некоторой «странностью» регистра:

¹ Единственным координирующим элементом служит *ostinato* большого барабана.

² Эпизод канона в целом атонален, и отсутствие центра компенсируется лишь *ostinato* барабана (своего рода компенсация в другой плоскости).

11

Fag. *p espr.*

Trp. *ppp*

Viol I *pp*

Viol II *pp*

Viola *pp*

Violoncello *pp*

Contrabasso *pp*

Инструментовка передает и застылую напряженность момента (*divisi* струнных), и невероятно трудный процесс приклеивания носа (*solo* высокого фагота).

В партитуре «Катерины Измайловой» инструменты использованы более традиционно, но и в ней есть немало впечатляющих оркестровых эпизодов. Принцип тембровой характеристики действующих лиц здесь проведен еще более последовательно, нежели в «Носе». Уже первая сцена Катерины Львовны дает яркую тембровую характеристику ее — холодная, интонационно нейтральная музыка, исполняемая деревянными духовыми, полностью соответствует словам Бориса Тимофеевича: «А ты, как рыба, холодная». С мрачной фигурой Бориса Тимофеевича связан тембр фа-

гота¹, его сын — безвольный и вялый Зиновий Борисович, — охарактеризован тембром альтовой флейты.

В партитуре «Катерины Измайловой» мы встречаемся и с жанровой характеристичностью оркестрового письма (сцена порки, марш из пятой картины, задрипаный мужичок², опереточные полицейские и т. п.), и с приемами стилизации (ария Катерины в третьей картине с романсовой фигурацией арфы), и с тонкой экспрессивностью (утонченная лиричность оркестровки в любовных сценах), и с лаконичным использованием тембров в целях создания определенного настроения (лейтмотив трезвучий челесты в третьей картине «Спать ложусь...», заканчивающий ариозо и арию и звучащий в конце картины у трех валторн; «сладкая» *Violino solo* в сцене отравления: *solo* двух низких арф в унисон в последней арии Катерины «В лесу, в самой чаще есть озеро» и т. п.). Однако наиболее тонкими и интересными образцами использования оркестровки в драматургических целях являются приемы выявления истинного подтекста сцены. Ярким примером может служить причитание Катерины над трупом Бориса Тимофеевича в четвертой картине — неискренность причитания расшифровывается инструментовкой (удвоение *Flauto* певички в октаву + 2 *Fagotti staccato*); в пятой картине, когда у Катерины появляется мысль об убийстве мужа, весь подтекст решается также в оркестре (см. с. 301, бас — *Cassa + Trombone + Tuba*).

В симфонических сочинениях, предшествующих Пятой симфонии, мы еще почти не встречаемся с неоклассическими моментами; форма здесь довольно свободна³, четкой внутренней функциональной дифференцированности оркестра еще нет, музыка, в большинстве случаев, строится на свободной политональной или атональной основе, оркестровое мышление локально и более индивидуализированно, чем в поздних сочинениях.

Стиль ранних оркестровых сочинений Д. Шостаковича линейрен, причем полифоническое координированное одновременное звучание линий часто условно⁴ и «правила голосоведения» практически не соблюдаются.

В более поздних сочинениях эта линейрность остается, но она, при всей условности голосоведения, становится более упорядоченной, так как обычно подразумевает ту или иную гармоническую опору. Кроме того, ее функции в форме значительно смещаются, уступая место гомофонному изложению в основных разделах. Ли-

¹ Первый выход его в первой картине дается на *solo* фагота, фагот неразрывно связан с «темой грибков» («Приготовь отраву для крыс...»), во второй картине вокальная партия Бориса Тимофеевича часто в унисон удваивается фаготом и т. д.

² В наигрышах задрипанного мужичка (с. 346), исполняемых флейтой и кларнетом-пикколо в унисон, мы слышим явное предвосхищение скоморошских наигрышей из «Степана Разина» (см. с. 49 — *Ob. + Cl. + Cl. piccolo*).

³ Исключением может служить лишь Первая симфония, стоящая особняком в творчестве Д. Шостаковича.

⁴ В этом можно видеть влияние линейрности П. Хиндемита, оказавшего известное воздействие на Д. Шостаковича.

линейность же отступает в эпизоды переходно-связующего значения и моменты эмоционального отдыха, построенные на нарочито безликом в интонационном отношении материале (общие формы движения). В сочинениях раннего периода линейность не ограничивается тональными рамками, что позволяет Д. Шостаковичу в ряде случаев достигать сильно индивидуализированного оркестрового звучания.

С двумя примерами получения оркестровых эффектов путем применения свободной и некоординированной многоголосной линейности мы уже встречались (см. примеры 7 и 9). В этих же партитурах есть много и других, не менее ярких примеров линейно-некоординированной многоголосной фактуры, приводящей к возникновению нового сонорного качества. Отличными образцами подобных эффектов могут служить неожиданно широкое *divisi* струнной группы на 15 партий (с *ppp subito*) в первой картине оперы «Нос» (ц. 43), подчеркивающее ирреальность появления Носа в куске хлеба («Происшествие несбыточное...»), или же момент «оркестровой импровизации» с постепенным увеличением числа независимых голосов до пятнадцати (включая две партии ударных, автономных в ритмическом отношении) в подходе к кульминации во Второй симфонии (ц. 29—47). Стихийность движения при некоординированной линейности возникает в моторных фрагментах Второй (ц. 48) и Четвертой (ц. 63) симфоний. В Четвертой симфонии стремительное фугато струнных воспринимается сонорно, так как вся фактура контрапунктических голосов столь же нейтральна ритмически, как и сама тема (ровное движение шестнадцатыми в темпе *Presto*), а полифонические взаимоотношения голосов строятся на элементе случайности. Еще более яркий пример массовости движения — в упомянутом выше фрагменте из Второй симфонии (см. ц. 48). Здесь одновременно с девятиголосным каноном деревянных, вступающих через одну шестнадцатую и образующих интервалы малой секунды с каждым из предшествующих голосов, дается четырехголосный канон той же хроматической гаммы в увеличении у струнных (со вступлением в одну восьмую) и самостоятельные линии меди и ударных.

В сочинениях последнего периода (см., например, Одиннадцатую симфонию) эффект массовости движения решается более элементарными средствами механического нагнетания.

С течением времени линейное начало у Д. Шостаковича постепенно упрощается во взаимоотношениях вертикали, одновременно «вытягиваясь» по горизонтали. В сочинениях, написанных после Четвертой симфонии, уже никогда не встречается многоголосная линейность — количество голосов не превосходит предела, при котором полифонический комплекс свободно прослушивается во всех своих деталях¹. Большое место начинает занимать двухголосие и длинные одноголосные *solì*. Претерпевает значительные

¹ Некоторые исключения мы можем найти только в первой части Восьмой симфонии.

изменения и общая манера оркестрового мышления — если для ранних сочинений более характерна тембровая фрагментарность, ярче всего проявившаяся в «Носе», но присущая и Первой симфонии и другим сочинениям, то в более поздний период манера мышления длинными и однородными по тембру разделами становится основной.

В партитуре «Носа» тембровая расчлененность оркестра настолько велика, что партитура временами становится пуантилистической. Уже само начало увертюры дает толчок к развитию приема тембровой расчлененности:

12 Allegro

Fl. picc.
con sord. ff

Corno in F
ff 3 con sord.

Tr-ba in B
ff 3 con sord.

Tr-pte
ff 3 con sord.

T-ro
f

Cassa
f

Tam-tam
f

Манера оркестрового письма в увертюре по рисунку иногда напоминает некоторые страницы партитур А. Веберна. Ни одна однородная по тембру ячейка не включает элемента, состоящего более чем из трех звуков. Тембровая расчлененность микроячеек подчеркивается и их регистровой расчлененностью. Весь мир предстает разбитым на изолированные звуковые фрагменты и становится сюрреалистическим. Увертюра «Носа» сразу же вводит в ту область, где привычная логика становится нереальной, а все странное — привычным и естественным. Д. Шостакович сталкивает микроячейки, обладающие наибольшей тембровой и регистровой расчлененностью. Эта идея заявлена уже в первых тактах увертюры (см. пример 12). Активный, quasi-глицсандирующий взлет меди сопоставляется с нотой-точкой флейты-пикколо; ударные, не имеющие определенной звуковысотности, представлены двумя наиболее контрастными по диапазону инструментами — малым и большим барабанами. Сохранение этого композиционного принципа ясно видно и в примере 13: в отличие от партитур А. Веберна, тембровая расчлененность которых мягка и поэтична, письмо Д. Шостаковича основано здесь на увеличении контрастности и точечной изолированности:

13 17

Fl. picc. *mp* *f*

Ob. *p* *p*

Cl. picc. in E♭ *p*

Fag. *p*

Cor. in F *p*

Tr. in F *f*

Tr. in B♭ *p* *p*

Cassa

Viol. I *f* *pizz.* *p* *arco* *p*

Viol. II *p* *pizz.* *p* *arco* *p*

Viola *pizz.* *p* *arco*

Violoncello *p* *p*

Contrabasso *mp* *pp*

В партитуре оперы, при всем разнообразии приемов, эта линия получает свое большое и отчетливое развитие (разговор Ивана Яковлевича с Прасковьей Осиповной в первой картине, появление Квартального во второй картине, начало третьей картины, ансамбль дворников и лакеев в конце пятой картины и т. д.). Пожалуй, наиболее последовательно это выражено в сцене появления Квартального, где пуантилистический принцип оркестрового письма выдерживается до конца сцены. Здесь уже нет ничего, кроме нот-точек. Мир, в своей последовательной деформации, распадается. Странность происходящего усиливается применением некоторых инструментов в непривычном для них регистре (в приведенном примере особенно характерен такт на $\frac{7}{4}$, где фагот играет во второй октаве, а контрабасы звучат выше виолончелей) ¹:

¹ Фрагмент партитуры, исключая вокальную партию Квартального и «ледаль» оркестра домр.

Fl. picc.

Ob.

Cl. basso in B

Fag.

Corno in F

Tr-bz in B

Tr-ne

V-ni I

V-ni II

V-lc

V-c

C-b.

Принцип расчленения партитуры на отдельные тембровые ячейки, слегка намечившийся еще в некоторых фрагментах Первой симфонии, в дальнейшем не получает развития у Д. Шостаковича и уступает место противоположному принципу редкой смены цельных тембровых пластов.

С течением времени Д. Шостакович все дальше отходит от тембровой расчлененности партитур раннего периода. Его оркестровка становится более густой и, одновременно, мягкой, значительную роль начинают играть оркестровые педали, на смену свободной дифференцированности оркестра вступает четкое деление по группам, необычность ансамблей внутри оркестра уступает место темброво-однородной ансамблевости, все чаще в оркестре появляются «органные» звучности.

Особенно яркий пример духового «органа» — начало третьей части Седьмой симфонии (см. цифры 105 и 107). Большое место «органные» эпизоды занимают в Десятой, Одиннадцатой симфониях и Первом скрипичном концерте. Один из ранних образцов «органной» звучности встречается в коде финала Четвертой симфонии (ц. 246). Здесь сумрачный хорал низкого дерева (Cl. basso, 3 Fag., C.-fag.) возникает на остиноматном фоне, уступая место при solo валторны, также мягкому «органу» деленных на четыре партии виолончелей. В дальнейшем развитии (ц. 249) хорал расширяется в диапазоне — к левой руке «органа» присоединяется и правая рука (4 Fl. + 4 Cl.).

Прекрасный пример струнного «органа» мы слышим в третьей части Пятой симфонии (ц. 75—78). Divisi струнной группы создает мягкую, теплую и возвышенную звучность. Вся часть строится на сопоставлении мягкого tutti, в котором главенствующее положение занимают струнные с эпизодами, в которых солируют духовые. В партитуре Шестой симфонии есть также quasi-органные звучности (см., например, ц. 7), но особо важное место они занимают в последних симфониях Д. Шостаковича и в Первом скрипичном концерте¹. В быстрых частях композитор часто использует имитации органных звучаний, уже лишенных типичной для медленной музыки хоральности (см., например, ц. 139 в Четвертой симфонии; начало скерцо из Девятой симфонии; цифры 156, 162, 188 в финале Десятой симфонии и т. д.).

Ощущение близости к органному звучанию в быстрой музыке обычно возникает в сольных эпизодах деревянной духовой группы, особенно если используются октавные и унисонные удвоения в гаммообразном движении.

Другая характерная особенность оркестровых сочинений Д. Шостаковича последнего периода — значительный рост «колокольных» звучностей.

Самый ранний пример «колоколов» встречается в еще очень малеровском цикле романсов на японские стихи для тенора и симфонического оркестра соч. 21 (1928—32 гг.). Первый, второй, чет-

¹ Десятая симфония начинается мягким струнным «органом» (до ц. 5), эпизод «органа» у меди возникает перед репризой главной партии (ц. 14), хоралом низкого дерева начинается разработка (ц. 29), в которой органность получает большое динамическое и регистровое развитие, много органных эпизодов и в репризе части (см. высокий «орган» в ц. 61, репризу темы вступления в органе деревянных духовых). В Одиннадцатой симфонии самым ярким органным эпизодом является реминисценция темы Дворцовой площади перед фугато во второй части (ц. 69). Тринадцатую симфонию открывает мрачный хорал духовых (Cl., 2 Fag., C.-fag., 4 Corni, 2 Trombe). В Первом скрипичном концерте вся первая часть строится на мягком и густом «органном» звучании, на фоне которого скрипка разворачивает свои лирические импровизации, большое развитие органные звучности получают в третьей части концерта — пассакалье (чистый «орган» в ц. 70, со сменой регистров в ц. 71, последующее его разрастание, приводящее в ц. 76 к снятию основных регистров, и т. п.). «Органные» звучности (особенно меди) играют большую роль и во второй части Пятнадцатой симфонии (см. ц. 52, 56, 61, 75 и т. д.).

вертый и шестой из этих романсов начинаются тихим колокольным звоном, инструментовка которого непрерывно варьируется:

The image shows four musical staves for measures 15, 16, 17, and 18. Measure 15 includes Cl. basso in B, Fag., Tuba, and Arpa. Measure 16 includes Cl. basso in B, Fag., C-fag., and Arpa. Measure 17 includes Cl. basso in B, C-fag., and Arpa. Measure 18 includes Arpa, V-ni I, V-ni II, V-le, and V-c.

Арфа участвует во всех «колокольных» комбинациях (как у Малера); другим частым тембровым компонентом является Cl. basso в низком регистре.

«Колокол» дан еще без применения ударных инструментов.

Другой ранний пример низкого колокола — «Реквием» из музыки к «Гамлету»:

The image shows a musical score for measures 16, 17, and 18. The instruments listed are Tuba, Timpr., Gong, V-c., and C-b. The score includes dynamic markings like *p* and *pizz.*

Здесь уже присутствует характерное тембровое сочетание низкого духового инструмента с гонгом (или тамтамом), поддержанного *pizzicato* виолончелей и контрабасов (в других сочинениях Шостакович иногда заменяет *pizzicato* арфой, или же соединяет то и другое).

Приведем примеры «колокола» из первой части Шестой симфонии и Первого скрипичного концерта:

VI симфония

а) 17 23

С.-фэг. *p*

Там-там *pp*

Арга *f* arco

С.-б. div. *p* pizz.

Первый скрипичный концерт

б) 13

Tuba *pp*

Тимп. *pp*

Там-там *pp*

Арга *p* arco

С.-б. div. *pp* pizz.

а)

С.-фэг. *f*

Tuba *mf*

Там-там *mf*

Арга *f* arco

С.-б. div. *f* pizz. arco

Эти три удара «колокола» еще в большей степени являются малеровскими. В них почти точно воспроизводится та тембровая комбинация, которой начинается финал «Песни о земле» (С.-фэг., Корно, Там-там, Арга, Vc.+Cb. pizz.). Разница лишь в том, что Шостакович использует сочетание arco+pizzicato контрабасов и заменяет (примеры 17б и в) низкую валторну на тубу.

В «Казни Степана Разина» слышатся три мощных удара колокола в густой инструментровке (после слов «И ударили три раза, клопоча, колокола»).

Здесь малеровская комбинация также является основой. Добавление Сатрапе увеличивает краску чистой колокольности, а введение Тимпани и Ріано усиливает акцентность удара и его динамический уровень.

Если в приведенных выше примерах колокола имели значительную смысловую и психологическую нагрузку, то колокольность «Степана Разина» гораздо более театральна и иллюстративна. Общая оркестровая плотность «колокола» здесь увеличена добавлением таких, менее мягких по сравнению с предыдущими «колоколами» инструментов, как Тимпани и Ріано. Большая выпуклость и оркестровая яркость колокольности «Степана Разина» оправдывается программностью музыки этого сочинения. Все инструменты (кроме литавр) применены почти на пределе регистровых возможностей самого низкого диапазона:

Cl. basso in B

C-fag.

Timp.

Tam-tam

Camp.

Agra

Piano

V-c.

C-b.

Большую роль играют колокольные звоны в Тринадцатой симфонии, начинающейся и заканчивающейся ударом низкого колокола.

Несмотря на сходство инструментовки колоколов у многих композиторов¹, можно говорить о малеровских истоках колокольности Д. Шостаковича, так как, за исключением «Казни Степана Разина», где колокола используются в программных целях, колокольность Д. Шостаковича имеет вполне определенное и отмеченное явным малеровским колоритом психологическое значение. Колокол Д. Шостаковича так же грустен и полон ностальгии, как и знаменитый далекий колокол в начале финала «Песни о земле» Г. Малера:

¹ См., например, колокола в партитурах Римского-Корсакова.

The image shows a musical score for an orchestral section. It consists of six staves, each labeled with an instrument: C-fag. (C Bassoon), Corno in F (French Horn), Там-баш (Tambourine), 2 Агре (2 Agitato), V.c. (Violoncello), and С-б. (Contrabasso). The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. Dynamic markings are present throughout: *sfpp* (sforzando pianissimo) for the C-fag., *pp* (pianissimo) for the Corno in F and Там-баш, *f* (forte) for the 2 Агре, and *p* (piano) and *pizz.* (pizzicato) for the V.c. and С-б. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with accents.

Стремление к меньшей дифференциации оркестрового звучания приводит к возрастанию роли больших и малых *tutti* в оркестре зрелого Д. Шостаковича. Некоторые примеры нестандартного решения туттийных эпизодов в ранних сочинениях Д. Шостаковича уже приводились. В более поздних сочинениях он меньше заботится о тембровой индивидуализации *tutti*, обращая основное внимание лишь на степень его динамической интенсивности. По этой причине туттийные эпизоды симфонических произведений зрелого Шостаковича весьма стандартны по инструментовке¹. Вообще роль *tutti* все больше и больше возрастает в сочинениях Шостаковича зрелого периода, что приводит к стандартизации оркестровки в целом и к некоторому злоупотреблению *forte*. Наиболее отрицательно это проявляется в финалах некоторых симфоний (например, Седьмой и Одиннадцатой), где одновременно с ухудшением качества музыки происходит и нивелирование оркестровки, а также — в некоторых последних сочинениях (Двенадцатая симфония, «Казнь Степана Разина»), где композитор пытается компенсировать недостатки развития громом сплошного и утомительного *tutti*.

В зрелых сочинениях Д. Шостаковича часто встречаются взвинченно-напряженные кульминационные разделы. Эффект болезненной напряженности оркестрового звучания достигается прежде всего приемом использования инструментов в высоких регистрах, где сам тембр приобретает несвойственную ему экспрессивность. Д. Шостакович еще больше усиливает эффект напряженности, частично или полностью снимая басовые голоса. Гармония в таких

¹ Это нетрудно проследить, сравнив, например, кульминационные разделы различных симфоний (начиная с Пятой).

кульминациях, если она присутствует, обычно бывает сведена к минимуму, и внимание слушателя полностью переключается на восприятие солирующего голоса. Как характерный пример рассмотрим кульминацию третьей части Пятой симфонии (ц. 89). После сравнительно небольшого, но интенсивного нарастания, оркестр снимается и остается только повисшее *tremolo* в двух октавах у вторых скрипок и альтов, поддержанное роялем и педалью флейт и кларнетов. Тематические отрезки исполняются струнными (в три октавы), на которые наложены духовые и ксилофон. Напряженность звучности достигается использованием высоких регистров инструментов, исполняющих крайние голоса — верхняя октава отдана унисону скрипок, играющих *ff* с акцентами в третьей октаве, высокому кларнету-пикколо и акцентирована ксилофоном; нижнюю октаву исполняют виолончели и фаготы, играющие в первой октаве, где напряженность тембра также очень велика; средняя октава оркестрована нарочито нейтрально (вторые скрипки и гобой в обычном регистре) и выполняет роль заполнения диапозона. Впечатление взвинченности фрагмента усиливается благодаря *tremolo* в достаточно высоком регистре и отсутствию басового голоса, вступающего с гаммообразной восходящей линией всего на полтора такта.

Следующий раздел кульминационного участка (ц. 90) снижает диапазон, но не снимает напряженности звучания.

Solo виолончелей и резкие акценты контрабасов даны в высоких регистрах, отсутствие басов становится все более и более ощутимым.

Примеры таких кульминаций встречаются не только в партитуре Пятой симфонии¹, но и в большинстве других симфонических произведений зрелого Шостаковича. Обычно такие длительные и напряженные по оркестровой звучности разделы, лишенные басовой опоры, имеют предыктовое значение, и момент вступления гармонии с плотно изложенным басом воспринимается как долгожданное разрешение. Так построены, например, момент подхода к репризе в первой части Пятой симфонии (ц. 35) и оркестровое *crescendo* перед кодой финала (ц. 129—130).

Яркий пример длительно выдержанного оркестрового *ff* в высокой tessiture наблюдается в первой части Восьмой симфонии (ц. 25—29) перед вступлением важного в драматургическом отношении токкатного эпизода разработки, основанного на остинатном «топоте» басов².

В начальных тактах этого эпизода звучат типичные для зрелого Д. Шостаковича оторванные от остальной оркестровой фактуры унисоны высокого дерева (позже — октавы).

¹ См., например, ц. 4 и 7 в главной партии, ц. 14 в побочной партии, ц. 21 — в разработке, начало репризы в первой части; ц. 108 или 114 в финале.

² В этом разделе появляется реминисценция некоординированного тринадцатиголосного канона, дающего сонорный эффект (см. аналогичный пример из Второй симфонии).

Аналогичные унисоны встречаются весьма часто в Восьмой симфонии¹, а также в других симфониях Шостаковича². Обычно эти унисоны не удваиваются и фактурно и тесситурно отделяются от остальных оркестровых голосов (что легко видеть хотя бы в упомянутых примерах из Четвертой и Восьмой симфоний). Тем самым подчеркивается их тембровая изолированность в общей фактуре. Напряженность их звучания достигается тем, что в общем смешанном тембре участвует либо инструмент с напряженным тембром (обычно — Cl. piccolo), либо по крайней мере один из участвующих инструментов играет в очень высоком регистре. В примере 2 не только Cl. piccolo, но и остальные инструменты — два гобоя и два кларнета использованы в предельно высоком для них регистре, в силу чего с первых же тактов тембровое звучание «мотива крика» обретает необходимую напряженность звучания.

Истоки этого приема лежат в оркестре Г. Малера, который даже в первых своих симфониях пользовался безоктавными высокими унисонами дерева достаточно широко. Общность инструментовки также ясна, если сравнить приведенные выше примеры со следующими фрагментами, взятыми из симфоний Г. Малера:

II симфония, II ч.

III симфония, I ч.

¹ См., например, «крики» высокого дерева в третьей части (пример 2).

² Унисон четырех высоких гобоев *ff* в первой части Четвертой симфонии (ц. 10) или резкие унисонные фразы трех гобоев и пяти кларнетов в репризе этой части (ц. 94) и т. п.

IV симфония, I ч.

20 а

4 Fl. *f* *p* *p*

V симфония, II ч.

20 г

4 Fl. *ff* *sf* *ff* *sf* *ff* *sf*

3 Ob. *ff* *sf* *ff* *sf* *ff*

3 Cl. in C *ff* *sf* *ff* *sf*

V-nl I *fff* *sf*

VII симфония, I ч.

20 а

2 Fl. picc. *ff*

4 Fl. *ff*

Cl. picc. in Es *sf*

V-nl I *ff* *sf* *sf*

Как видим, в большинстве примеров участвует один из напряженно звучащих кларнетов (либо Es, либо C). Аналогичные безоктавные унисоны встречаются и в других симфониях Г. Малера (4 Fl. + 4 Ob. + 3 Cl. in B + Cl. in Es в унисон *ff* в цифрах 1 или 11 Шестой симфонии, 2 Fl. picc. + 4 Fl. + 3 Cl. in B + Cl. in Es в ц. 21 Седьмой симфонии, сходные по инструментовке унисоны в «Бурлеске» из Девятой симфонии и т. д.).

В Четвертой симфонии (пример 20 б) тембровый разрыв (ц. 10) подчеркнут фактурно (флейты играют в третьей октаве, сопровождающие голоса — Cl. basso, V-celli, C-bassi — в малой и большой октавах) и динамикой (*f* четырех флейт, *p* и *pp* сопровождающих

голосов). В цифре 11 первой части Четвертой симфонии Малера отдельные «крики» звучат сначала у солирующего Cl. in C (сам-рапа in agia!), а затем — у двух гобоев (с подчеркиванием взлета двумя флейтами):

The image shows three staves of musical notation. The top staff is for Cl. in C, starting at measure 21a with a triplet of eighth notes marked 'f'. The middle staff is for 2 Fl., starting at measure 21b with a triplet of eighth notes marked 'ff' and an 'a2' dynamic marking above it. The bottom staff is for 2 Ob., starting at measure 21c with a triplet of eighth notes marked 'f' and 'ff' below it. The key signature has two sharps (F# and C#).

В сочинениях Д. Шостаковича встречается не только длительное солирование оркестровой группы или комплекса инструментов, но и развернутые *soló* отдельных инструментов. В его музыке можно найти самые различные *soló*, хотя в целом композитор предпочитает солирование деревянных духовых инструментов.

Особое место в сочинениях Д. Шостаковича занимает фагот, солирующий очень часто, как в быстрой, так и в медленной музыке. В качестве примеров применения солирующего фагота в подвижной музыке можно привести большое *soló* в заключительном разделе первой части Четвертой симфонии (ц. 103) или *soló* в финале (ц. 202), начало финала Девятой симфонии, сумрачное *soló* в третьей части Десятой симфонии или смешное «топтание» фагота в финале ее (ц. 192), подготавливающее вступление главной темы (раскачка движения, несколько напоминающая переход от *Largo* к *Allegretto* в Девятой симфонии). Если в быстрой музыке фагот у Д. Шостаковича имеет добродушный, гайдновский характер, то в медленной музыке он чаще всего применяется в развернутых, свободных и болезненных речитативах¹. Самый яркий пример такого речитатива — реприза первой части Седьмой симфонии (ц. 60). Еще более свободно решен речитатив фагота во вступлении к финалу Девятой симфонии.

На этих примерах видно, что Д. Шостакович, используя в скерцозной музыке преимущественно средний и самый низкий регистры фагота, в речитативах почти целиком ограничивается напря-

¹ Оттенок сумрачной болезненности имеет и упомянутое *soló* из третьей части Десятой симфонии.

женным и экспрессивным высоким регистром, напоминающим звучание саксофона¹. Более обычный пример solo фагота встречается в начале марша из Четвертой симфонии (ц. 152.) Ярким solo высокого фагота в подвижной музыке, лишенной гротескного элемента, является изложение главной темы финала Восьмой симфонии (ц. 124).

Другой духовой инструмент, весьма часто солирующий у Шостаковича, — флейта-пикколо, так же как и фагот, выступает в двух функциях: быстрых и изломанных гротескных темах и в призрачных реминисценциях мелодий, ранее исполнявшихся другими инструментами. Характерные примеры применения флейты-пикколо в подвижной музыке есть в Девятой симфонии (ироническое «насвистывание» темы побочной партии в экспозиции первой части, ц. 6) или в центральном эпизоде второй части Восьмой симфонии (ц. 53).

Во всех подобных примерах флейта-пикколо дается в большом регистровом разрыве с остальными инструментами. Прекрасные примеры solo флейты-пикколо в медленной музыке есть в кодах второй части Девятой симфонии и первой части Десятой симфонии, в которых, благодаря мертвенной аэмоциональности тембра флейты-пикколо, воссоздается ощущение прострации.

Не останавливаясь подробно на примерах солирования других духовых инструментов в музыке Д. Шостаковича, упомянем лишь о большой роли *Corno inglese* в последних его оркестровых сочинениях² (большие solo в первых частях Четвертой (ц. 96—98) и Восьмой симфоний (ц. 35—39)³ и в финале Одиннадцатой симфонии (ц. 162—166).

Сольные эпизоды редко применяемых инструментов чаще всего встречаются в ранних произведениях Д. Шостаковича. Это — саксофон в «Золотом веке» (например, solo Sax. soprano в *Adagio*), балалайка⁴ и корнет в «Носе», альтовая флейта в «Носе» и «Катерине Измайловой» (позже альтовая флейта введена лишь во второй части Седьмой симфонии), гавайская гитара в «Джаз-сюите», туба во Второй и Третьей симфониях.

Ударные инструменты у Д. Шостаковича обычно используются в ритмических и динамических целях и редко выступают solo. Тематическое применение литавр уже упоминалось на примере Одиннадцатой симфонии⁵. Несколько менее ярко это можно видеть в финале Первой симфонии.

¹ На примере перехода от *Largo* к *Allegretto* Девятой симфонии мы уже наблюдали, как регистровое переключение у фагота подготавливает смену характера музыки.

² Яркие примеры solo *Corno inglese* есть и в «Катерине Измайловой».

³ Интересный пример незаметного раздувания тембра в кульминационном участке, путем постепенного присоединения в унисон двух кларнетов и двух гобоев. Напряженность унисона прежде всего определяется высоким регистром *Corno inglese*.


⁴ Solo бас-балалайки Шостакович вводит и в оперу «Игроки».


⁵ См. стр. 55.

Рассмотрим несколько примеров, в которых ударные играют более важную роль в общей структуре, а не ограничиваются только динамическими или звукоизобразительными функциями.

Во второй части Первой симфонии Д. Шостакович тематически использует группу ударных. Впервые это последование тембров появляется в момент первого кульминационного взлета, после которого идет переход ко второй теме (ц. 5):

22

Второе появление этого «мотива тембров» знаменует начало следующего важного раздела формы — общей кульминации и соединения тем (ц. 21). В этом разделе можно говорить о вертикальной комбинации серии ударных, своего рода «аккорде», подчеркивающим последовательное дробление структур. Тематичность «аккорда» определяется тем, что, во-первых в двух предыдущих проведениях серия возникала в переломных моментах формы и ясно воспринималась на слух; во-вторых, в «аккорде» инструменты не утратили своей индивидуальности ( малого барабана рас-

шифровалась в , литавры продолжают играть «ля», остальные ударные также не меняют способа звукоизвлечения); в-третьих, одновременно с суммированием тем, суммируются и тембры ударных — к «аккорду», образуемому серией, присоединяется удар треугольника, впервые введенного в этой части вместе со второй темой и являющегося своего рода символом ее.

В коде скерцо происходит тембровое суммирование: двойной штрих струнных в сочетании с треугольником вызывает в памяти образ второй темы (несмотря на то, что интонации ее не возникают) и скерцо заканчивается серией ударных в ее чистом виде *pp* (с расшифрованной трелью у барабана и со смещением заключительного «ля», переданного близкому по тембру к литаврам *pizzicato* виолончелей и контрабасов):

23 a 24 *morendo*

Tr-lo *pp*

Piano

V-ni I *pp morendo*

V-ni II *pp*

V-le *pp*

V.c. *pp*

T-ro *pp*

P-lli *pp*

Cassa *pp*

V.c. *pizz.* *pp*

C.b. *pizz.* *pp*

В коде второй части Четвертой симфонии группа ударных использована самостоятельно. В ней Шостакович включает сразу три ударных инструмента с заостренными тембрами — Castagnetti, Holzton и Tamburo (играющий и по коже, и по обручу), выполняющих едва ли не основную функцию в общей структуре. В силу тембровой характерности группа ударных выступает здесь на первое место, переключая на себя внимание слушателя. Тематичность вступления первых скрипок стирается двойным штрихом, уничтожающим ритмическую индивидуальность темы и придающим ей «аккомпанементность». *Ostinato pizzicato* виолончелей и контрабасов, поддерживаемое арфой, выполняет функцию третьего плана в общем восприятии фрагмента. Здесь тоже можно говорить о тематической индивидуализации группы ударных, играющих оstinatный контрапункт к теме скрипок. Яркость вступления ударных подчеркнута тем, что в этой части до коды ударные

практически не звучали (если исключить литавры и несколько нот ксилофона). Таким образом, в коде скерцо из Четвертой симфонии ударные инструменты вновь применены тематически. По существу, здесь уже почти ансамблевое использование оркестровых голосов — налицо всего три реальных голоса, отдаленных в тембровом отношении и четко прослушиваемых на всем протяжении; педали нет. В последующих сочинениях Д. Шостакович уже не применяет ударные столь ярко тематически (программное использование малого барабана в Седьмой симфонии или литавр в Одиннадцатой симфонии имеет другой смысл).

В двух последних симфониях Д. Шостаковича — Четырнадцатой и Пятнадцатой — ударные инструменты трактуются как самостоятельная и очень важная группа. Особенно ярко это проявляется в Пятнадцатой симфонии, в которой ударные инструменты широко используются не только в разнообразных ансамблях (пример 23 б), но развернутым solo всей группы заканчивают симфонию (пример 23 в).

23 б

Cl.

Fag.

Tom-tom

Sil.

Picc.

Cl.

Fag.

2 Cor.

T-ro

C-III

Sil.

solo

Timp.
 Cast.
 Legno
 Cel.
 V-ni I
 div. 1u 3
 V-ni II
 V-le
 V.c.
 C.b.

В зрелых своих сочинениях Д. Шостакович редко прибегает к ансамблевой манере письма. Мы уже говорили о все возрастающей роли tutti в его сочинениях. Расчленение оркестра в его поздних сочинениях происходит больше по группам и равноправные ансамбли являются редким исключением — обычно композитор применяет прием solo с аккомпанементом. Наиболее интересные ансамблевые вычленения находим в ранних сочинениях Д. Шостаковича — опере «Нос» и Второй симфонии. В опере «Нос», партитура которой написана для одинарного состава дерева и меди, еще больше располагающего к линейной манере мышления в силу трудности создания ровно звучащей гармонии, встречаются самые интересные по составу инструментов и манере их использования ансамбли. Один пример подобного ансамбля (С.-fag., Trom-

bone, Canto, Violino) уже приводился¹. Вот любопытный пример «трио» — гобой, Ковалев, контрабас, — в котором особое внимание стоит обратить на виртуозную партию контрабаса (гобой свободно удваивает партию солиста):

24

Ob. *p*

Ковалев Я про-шу... Слу-чи-лось мо-

C-b. solo *f*

Об. *pizz.* *arco*

Ковалев - шен,ни-че-ство или плу-тов-ство. Я до сих пор не ма-гу ни-как по-нять,

C-b. solo

Зачастую, в такие ансамбли включается и один из ударных инструментов (чаще всего, флексатон)².

25

Cor. In F *con sord.* *p*

Tr-ba In B *con sord.* *p*

Tr-ne *con sord.* *p*

Flex. *f*

ЧЯЛОВНИК *f*

А вы - шел пас-квиль. Пу - дель то э-тот был себе -

¹ См. пример 10.

² Например, в песне Ивана (с. 266) и в финале оперы.

В «Носе» Д. Шостакович впервые применяет длительное солирование ансамбля ударных инструментов¹. В музыке антракта, написанного для одних ударных, композитор использует и серии тембров, и различные типы ритмической полифонии (как имитационной, так и контрастной):

26 76

Trbo
T-rino
Cast.
T-ro
Tom-tom
P-III I
P-III II, III
Cassa
Tam-tam

Colla bacch. di Timp.
sola

Интересно вклинивается «импровизационный» ансамбль в партитуру Второй симфонии (ц. 30 и дальше):

27

Cl. in B
Fag.
V-no solo

gliss.

¹ Ударные в «Носе» занимают большее место, нежели в других партитурах. Вспомним хотя бы ансамбль восьми дворников и лакеев, идущий в сопровождении большого барабана (divisi виолончелей и контрабасов лишь удваивает голоса октета), или «Интермедью» с чтением газет.

Любопытно звучащие ансамблевые вычленения внутри оркестровой массы наблюдаются в Шестой симфонии — тембровая и регистровая дифференциация голосов в ц. 8 первой части, ансамбль флейты-пикколо и арфы на фоне отдельных фраз струнных в ц. 51 второй части, тонко найденная оркестровая краска в ц. 54, дуэт флейты и бас-кларнета на фоне аккомпанемента *pizzicato* первых скрипок в ц. 68.

Примеры прозрачной и привлекающей тембровой оригинальностью оркестровки встречаются и в более поздних сочинениях Д. Шостаковича (окончание марша с солирующим тромбонем в сопровождении двух арф в «Катерине Измайловой» — ц. 340; дуэт двух флейт с арфой в третьей части Пятой симфонии — ц. 79; ярко звучащее *grullato* четырех флейт в Четвертой симфонии — ц. 88 — прием, нашедший продолжение в третьей части Восьмой симфонии — ц. 119; выразительное ансамблевое сопровождение трех низких флейт и высокой арфы к солирующему бас-кларнету во второй части Седьмой симфонии — ц. 97; ансамбль бас-кларнета, двух валторн и скрипки соло в финале Восьмой симфонии — ц. 164 и т. д.), но в общей оркестровой массе эти моменты ансамблевости и тембровой расчлененности со временем встречаются все реже и реже.

Особое место в творчестве Д. Шостаковича занимают его «Пять фрагментов» ор. 42 — сочинение, непосредственно предшествующее Четвертой симфонии. Как и все прочие сочинения Д. Шостаковича, оно написано для большого состава оркестра¹, который использован здесь как сумма различных ансамблей, индивидуально выбранных для каждой из пяти частей. В первом фрагменте это Fl. picc., Oboe, C. ingl., Cl. picc., Fag., C.-fag., 2 Corni и Agra, во втором — Fl. picc., Fl., Oboe, Cl. picc., Cl., Fag., Tr-ba, 2 Corni, Tr-pe, Tuba, Agra, C.-bassi, в третьем — Agra и Archi, в четвертом — Ob., Cl., Fag., Corni и в самом конце — струнные, в пятом — Fl., Cl., Cl. basso, Tamburo, V-no solo, C. b. solo.

¹ Fl. piccolo, Fl., Ob., C. inglese, Cl. picc. in Es, Cl. in B, Cl. basso, Fag., C.-fag., 2 Corni, Tromba, Trombone, Tuba, Tamburo, Arpa, Archi.

Партитура решена по принципу ансамблевости и, несмотря на большой состав оркестра в целом, оркестровка является камерной.

Приведем два отрывка, достаточно красноречиво говорящих о манере оркестровки этого сочинения (10-й — 13-й такты первого фрагмента). В первом из них дуэт флейты-пикколо и гобоя идет на фоне широко расположенной оркестровой педали дерева. Регистровый разрыв в аккорде лишь частично заполняется опускающимся вниз гобоем и вступлением валторн. Во втором отрывке все гротескно обнажено: туба начинает свое соло с низких нот, труба вступает в противоположном движении с высокой ноты (острота вступления подчеркнута форшлагом дерева), тромбон выполняет функцию своеобразных «литавр». Д. Шостакович в обоих фрагментах использует, практически, одни духовые инструменты, что соответствует линейной обнаженности его оркестрового письма. С имитацией звучания духового оркестра мы сталкиваемся только во втором фрагменте и, как всегда у Д. Шостаковича, эта имитация гротескна и пародийна. В первом фрагменте использование духовых инструментов чаще всего приближается к имитированию органной звучности — прием опять-таки достаточно типичный для Д. Шостаковича:

28 a
Moderato

Fl. picc.
Ob.
C. ingl.
Cl. basso in B
2 Fag.
C. fag.
2 Cor. in F
Arpa

Fl. picc.

Ob.

C. ingl.

Cl. basso
in B

2 Fag.

3-fag.

2 Cor. in F

Arpa

con sord. a2

p

285
Andante

Ob.

Cl. picc.
in Es

Fag.

Tr-ba in B

2 Cor. in F

Tr-ne

Tuba

ff

ff

sola

ff

sola

f

f

f

p

Последняя часть — гротескный вальс в манере «Маленьких сюит» И. Стравинского. Единственный ударный инструмент партитуры — малый барабан — впервые вступает здесь, сопровождая скрипку соло и заменяя собой аккомпанирующую группу (далее его аккомпанемент сменяется *ostinato* флажолетов контрабаса):

29 Allegretto

The image shows a musical score for two instruments: Trombone (T-ro) and Violin solo (V.no solo). The tempo is marked '29 Allegretto'. The score is divided into two systems. In the first system, the Trombone part starts with a forte (*f*) dynamic and then a piano (*p*) dynamic. The Violin solo part starts with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the musical material for both instruments.

В заключение немного остановимся на некоторых более тонких моментах взаимодействия оркестровки и формы у Д. Шостаковича. Прежде чем перейти к рассмотрению роли инструментовки в кодах, приведем пример взаимодействия структурных элементов формы в процессе ее временного развертывания, в котором тембр играет не меньшую роль, нежели относительная звуковысотность интонации.

Речь идет о первой части Девятой симфонии. Побочная партия ее вводится тромбонами II на кварте *f—b* (первое вступление тромбона в партитуре)¹. Второе предложение темы, так же, как и первое, имеет два такта вступления, начинающегося той же неизменной квартой тромбона. В обоих предложениях кварта выполняет функцию моментальной тонической настройки. В звуковысотной неизменности квартового сигнала есть своя логика и, вместе с тем, — свой юмор. В третий раз кварта возвращает тональность при наступлении репризы побочной партии (ц. 10).

В разработке этот элемент побочной темы не развивается, а тромбоны используются весьма скромно и не тематически. Наконец, в ц. 18 начинается в главной тональности реприза, в которой основная тема значительно динамизирована. В первом ее проведении ничего необыкновенного не происходит — обычная динамизация с развитием и тональным сдвигом, но перед появлением ее второго элемента (ц. 19) мы слышим знакомую кварту тромбона, воспринимаемую теперь уже как сигнал к началу побочной партии.

¹ Главная партия начиналась тоже интервалом кварты, но в нисходящем направлении. Вступление к побочной партии сразу же противопоставляет этому интервал восходящей кварты.

Настройка дается уже не на B-dur, а на As-dur (сигнал звучит секундой ниже). Тем не менее побочная партия не вступает, и оркестр продолжает играть дальше, не обращая никакого внимания на начавшего играть «не вовремя» тромбониста. Однако тромбон упорствует в своем стремлении прервать музицирование на главной теме и перейти к побочной. Сигнал в неизменной звуковысотности (Es—As) повторяется еще пять раз, прежде чем он, наконец, побеждает, и в ц. 21 поворачивает всю музыку в As-dur, в котором и звучит побочная партия. Побочная партия заканчивается, и в ц. 24 наступает кода (в Es-dur на главной партии), но тромбон еще раз (уже *piano* и *staccato*) повторяет свою неизменную кварту. Упорное нежелание тромбона, вклинившегося в главную партию в репризе, считаться с тональностью, усиливает эффект появления побочной партии как долгожданного разрешения и, вместе с тем, выполняет определенные юмористические цели¹.

Из этого интересного примера видно, какую огромную структурную роль играет здесь тембр тромбона в сквозном развитии.

Говоря о взаимодействии формы и оркестровки у Д. Шостаковича, мы уже отмечали тенденцию к облажению тембра в узловых моментах формы. Один из самых важных по смыслу разделов для Д. Шостаковича — это коды, и именно в них чаще всего встречается максимально интересная оркестровка (своего рода кульминация оркестрового начала). Тенденция к дифференциации оркестра и к ориентации слухового восприятия на красоту и выразительность оркестровых комбинаций достаточно ясно наметилась уже в кодах двух первых частей Первой симфонии. О тонкости тембрового суммирования в коде второй части шла речь раньше (см. пример 23). Если сравнить инструментовку этой коды с предшествующей ей музыкой скерцо, то видно, как возрастает тембровый интерес в момент вступления коды. Уже само начало коды (ц. 22, *Meno mosso*) отмечено тремя ударами *fff* фортепиано, до сих пор выступавшего лишь с моторными *sol*o. Помимо этого, тесное расположение широко расставленных аккордов вводит элемент регистровой незаполненности, характерный для всей коды. После напоминания в увеличении темы вступления (с тем же характерным отставанием нижнего голоса и его ритмической нейтрализацией), регистровый разрыв раздвигается еще больше — рояль звучит в самом низком регистре, а на тремолирующее *e* вторых скрипок накладывается высокая квинта флажолетов. В этой маленькой коде наблюдаются уже многие особенности оркестровки код Д. Шостаковичем — яркое введение нового тембра², смена характера оркестрового звучания, охват широкого звуковысотного диапазона и та минимальная степень густоты изложения, при которой все элементы свободно воспринимаются слухом по вертикали.

¹ Вспомним «обман» Бетховена в Третьей симфонии с валторной, вступающей на четыре такта раньше, чем ей как будто положено.

² Здесь им служит рояль, не использовавшийся ранее в аккордовой функции и низком регистре.

Оркестровка коды первой части этой симфонии представляет меньший интерес, так как является вариантом вступления¹. По существу те же компоненты встречаются в уже упоминавшейся коде второй части Четвертой симфонии — здесь налицо и свежо звучащее, новое по тембру введение группы трех ударных, новые элементы оркестровой фактуры, большие расстояния между оркестровыми голосами, прозрачность оркестровки, позволяющая воспринимать мельчайшие детали.

Яркие тембровые находки есть и в кодах первой и третьей частей этой симфонии. В большой коде первой части особенно хороша оstinатная «педаль» *Corno inglese* (ц. 106), неизменная не только в своей звуковысотности, но и в динамике. В отличие от предшествующей музыки первой части, здесь мы наблюдаем тонкую игру оркестровых красок в небольшом временном диапазоне. Кода финала построена на приеме долго выдерживаемого *C-dur*², на фоне которого проходят самые различные оркестровые краски. Здесь присутствуют три тембра, которые будут играть особо важную роль в кодах последующих симфоний, — скрипка-соло, низкая труба *con sordino* и челеста. Свежесть тембровой перемены велика, так как все эти тембры вводятся впервые в части³.

Прекрасный пример кульминации оркестровки — кода первой части Пятой симфонии. Здесь опять встречается и скрипка с большим *solo*, и низкая труба, играющая в октаву с литаврами⁴ и, вступающая в самом конце, челеста, элементарные хроматические гаммы которой производят необычайно яркое впечатление⁵.

В небольшой поэтичной коде третьей части Д. Шостакович применяет унисон флажолетов арфы и низкой челесты (см. также коды первой части Первого скрипичного концерта, второй части Одиннадцатой симфонии, финала Тринадцатой симфонии).

В коде первой части Седьмой симфонии солирует низкая труба. В коде финала Восьмой симфонии она заменена близкой к ней по тембру низкой флейтой⁶. В коде первой части Восьмой симфонии тембр низкой засурдиненной меди также присутствует как непрерывная тихая педаль (*ppp* засурдиненных труб и валторн).

Скрипка *solo* введена в кодах финала Восьмой симфонии и третьей части Десятой симфонии.

Примеры *solo* одной или двух флейт-пикколо в кодах уже приводились (кода второй части Девятой симфонии и первой части

¹ Обнажение оркестровки и ее расчлененность возникают здесь прежде всего во вступлении, начальном разделе разработки и коде.

² В более скромных масштабах этот прием будет возрожден в коде финала Восьмой симфонии. Первоисточником является, конечно, заключительная часть «Песни о земле» Г. Малера. Отсюда же и прощальная челеста.

³ Челеста вообще, после первой части, не звучит вплоть до коды финала, скрипка соло и низкая солирующая труба в финале также до коды не используются.

⁴ См. первую часть Седьмой симфонии.

⁵ Это — первое вступление челесты в симфонии.

⁶ См. сближение этих тембров в коде финала Четвертой симфонии (ц. 248 и 257) и в коде первой части Пятой симфонии.

Десятой симфонии). Упомянем еще solo флейты-пикколо в коде Пятнадцатой симфонии (ц. 148). Прощальное музицирование челесты находит место в трогательной по простоте и поэтичной коде финала Тринадцатой симфонии, которая может рассматриваться как новая ступень в развитии музыкальных идей заключительных разделов Четвертой и Восьмой симфоний.

Из всех этих примеров ясно видно, как меняет оркестровку Д. Шостакович в своих кодах и какой огромный художественный смысл имеют эти приемы в общей концепции, зачастую придавая новый смысл предыдущим музыкальным событиям.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ КОМПОЗИЦИОННОЙ ТЕХНИКИ КЛОДА ДЕБЮССИ

Музыка К. Дебюсси в последние годы все больше привлекает внимание исследователей, и это не случайно. В отличие от неоклассического направления, моделировавшего формы и жанры XVIII века, Дебюсси стремился строить свой звуковой мир на иной основе. В его творчестве изредка встречается и стилизация («Бергамасская сюита», «Pour piano», «Doctor Gradus ad Parnassum» из «Детского уголка»), но Дебюсси переосмысливает стилизуемые образцы гораздо смелее, нежели, например, М. Равель, П. Хиндемит или С. Прокофьев, а его индивидуальность настолько сильна, что прототип воспринимается лишь намеком (как в «Сарабанде» из фортепианного цикла «Pour piano»).

Несмотря на то, что некоторые сочинения Дебюсси имели большой успех и при жизни композитора, он не вошел в историю столь шумно, как И. Стравинский или С. Прокофьев и не возбудил вокруг себя таких дискуссий, как А. Шёнберг или А. Скрябин. При всей новизне его музыкального языка, его искусство оказалось не столь провоцирующим, как музыка некоторых его современников, и одна из причин этого в том, что Дебюсси не ломал так резко сложившиеся нормы музыкального языка, а шел к новому путем постепенной и не всегда заметной сразу эволюции. Поэтому Дебюсси чаще приходилось сталкиваться не с протестом, а с непониманием и равнодушием. И только сейчас мы видим, что в своем творчестве Дебюсси мыслил гораздо более радикально и шел гораздо дальше, чем многие другие мастера музыки XX века. Каждое яркое явление порождает плеяду подражателей, причем подражатели всегда берут для копирования внешнюю одежду, замечают прежде всего то несущественное, что кажется с первого взгляда наиболее характерным для яркой индивидуальности, но суть процесса от них, как правило, ускользает. Мы все знаем, каково было влияние Скрябина на современников и какое количество элигонов он породил, однако он не мог создать традиции. Причина этого, вероятно, в том, что его музыка слишком принадлежала своему времени и не содержала в себе, несмотря на ее высокие

художественные достоинства, тех скрытых ростков, которые дают побеги лишь через десятилетия. Иное дело с Дебюсси. Конечно, и у него были подражатели, усердно копировавшие последования параллельных нонаккордов, но истинная традиция, рожденная Дебюсси, в ином, нежели у его предшественников ощущении музыкальной материи¹. Только сейчас мы можем, по-настоящему оценить, какое влияние оказал Дебюсси на все дальнейшее развитие европейской музыки.

Историки слишком долго относили Дебюсси к импрессионистам, сужая этим реальный диапазон его творчества. Конечно, художественные стремления Дебюсси имеют много общего с тем новым отношением к живописному материалу, которое было характерно для импрессионизма, и основное здесь, конечно, в сознательном антиакадемизме и Дебюсси, и художников-импрессионистов, в их стремлении освободить материал от тех условностей, в рамки которых он был поставлен нормами академической техники. Музыку Дебюсси его современники часто не принимали именно по этой причине², точно так же, как не принимали художников-импрессионистов из-за их антиакадемических тенденций. Вспомним хотя бы известную статью критика «Фигаро» Альбера Вольфа, опубликованную в этой газете 3 апреля 1876 года, где он писал по поводу выставки художников-импрессионистов: «Поскольку они превосходно знают, что полное отсутствие художественного образования никогда им не позволит перешагнуть пропасть, отделяющую жалкие попытки от произведения искусства, они забаррикадировались своим неумением, равным их самодовольству, и каждый год перед открытием Салона вновь являются со своими позорными картинами и акварелями, чтобы заявить протест против великолепной французской школы, которая была так богата великими художниками...»³.

Как и художники-импрессионисты, вышедшие на пленэр для того, чтобы уловить бесконечную изменчивость красок природы и схватить неуловимость и поэтичность момента, Дебюсси призывает слушать природу и находить новые средства для выражения неповторимости этих ощущений. Этот лейтмотив звучит с удивительной настойчивостью в высказываниях Дебюсси: «Я думаю, что музыка покоилась до сих пор на ложном принципе. Слишком много ищут в письме. Создают музыку для бумаги, в то время, как она создана для слуха. Ищут идеи в себе, тогда как их надо искать вокруг себя. Комбинируют, конструируют, придумывают темы, которыми хотят выразить идеи, разрабатывают их, изменяют их, сопоставляя с другими темами, выражающими другие идеи.

¹ Первым наиболее глубоко и тонко это ощутил Н. Рославец — композитор большого и яркого дарования, музыка которого многие годы пребывала в забвении.

² Приведем известное высказывание Венсана д'Энди: «Эта музыка не будет жить, так как у нее нет формы». См.: Vuillemoz E. Histoire de la musique. Paris, Fayard, 1949, p. 355.

³ Цит. по кн.: Ревалд Д. История импрессионизма. — Л., 1959, с. 249.

Занимаются метафизикой, а не музыкой... Не слушают тысячи окружающих нас шумов природы, предлагаемых ей в таком изобилии. Природа окружает нас, и мы жили внутри нее, не замечая этого до сих пор»¹.

«Надо искать дисциплины в свободе, а не в правилах обветшалой философии, годной для слабых. Не надо слушать ничьих советов, кроме советов проносящегося ветра, рассказывающего нам историю мира»².

«Кто может проникнуть в тайну сочинения музыки? Шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки. Оно несет в себе собственную гармонию, и какие усилия бы к этому ни приложить, никогда не удастся найти гармонию ни более точной, ни более искренней»³.

И, наконец, наиболее парадоксально сформулированное *sicredo*: «Видеть восход солнца полезнее для композитора, чем слышать «Пасторальную симфонию» Бетховена»⁴.

Стремление к незаданности формы и рождению ее из ощущения момента⁵ — характерная особенность музыки Дебюсси. Это не значит, что Дебюсси отказывается от применения форм, уже сложившихся в музыке (то есть тех, которые он сам называет «административными»⁶) — в последние годы жизни он задумывает цикл сонат, осуществленный, к сожалению, лишь частично, — но формы эти предстают у Дебюсси прочтенными заново: остается лишь общая логика, присутствующая вторым планом.

Музыка Дебюсси конструктивно точна⁷, все его формы строго выстроены и тщательно продуманы в мельчайших деталях, но конструктивность эта — совсем иного плана, нежели у С. Франка или композиторов немецкой школы. Конструкция у Дебюсси никогда не бывает жестка и никогда не воспринимается обнаженно. Мы ее где-то улавливаем, но ощущаем лишь подсознательно (или же

¹ Цит. по кн.: Vuillemoz E. Histoire de la musique, p. 355.

² Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. — М., 1964, с. 39.

³ Там же, с. 192.

⁴ Цит. по кн.: Vuillemoz E., p. 356.

⁵ Эту особенность отмечали многие исследователи музыки Дебюсси. Пьер Булез в статье «Клод Дебюсси» пишет, что для Дебюсси «форма никогда не задана» и что Дебюсси «предпочитает структуры, в которых смешивается строгость со свободным выбором» (Булез Пьер. Relevés d'apprenti. Paris, Edition du Seuil, 1966, p. 346). Аналогичную мысль высказывает и Жизель Бреле в статье «Эстетика разрывности в новой музыке»: «У Дебюсси форма рождается от изобретения каждого момента, непрерывно обновляется» («Musiques Nouvelles», Paris, Editions Klincksieck, 1968, p. 262).

⁶ Рецензируя «Детскую» Мусоргского, Дебюсси пишет что «форма эта до такой степени многообразна, что невозможно породнить ее с формами, установленными, если можно так сказать административными» (Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы с. 17).

⁷ Рассуждения о «расплывчатости» формы у Дебюсси происходят только от незнания его музыки.

видим при анализе). Дебюсси не обнажает узловые точки конструкции, а смягчает и вуалирует их, делает их зачастую почти незаметными для слушателя. Поэтому формы Дебюсси столь пластичны. Слушая музыку Дебюсси, мы воспринимаем ее как свободное и непосредственное музыкальное высказывание, излагаемое почти импровизационно¹, но нигде эта quasi-импровизационность не переходит в рыхлость, ибо музыка Дебюсси всегда точно выстроена и рационально организована. Жан Барраке в книге о Дебюсси приводит любопытный фрагмент письма Дебюсси к Лалуа, в котором Дебюсси, выражая неудовлетворенность существующей трактовкой письма для хора (в частности, в «Борисе Годунове» и «Мейстерзингерах»), говорит о том, что он хотел бы создать «нечто неорганическое по своей видимости, но строго организованное в своей сущности; настоящую человеческую толпу, где каждый голос свободен, и где все объединенные голоса производят, тем не менее, впечатление ансамбля»¹ (разрядка моя. — Э. Д.). Это высказывание очень важно для понимания сущности музыки Дебюсси, ибо композитор здесь четко формулирует мысль о создании ощущения артистической свободы на основе тщательным образом продуманной и сконструированной формы. Слушая музыку Дебюсси, мы поражаемся ее пластичности, свободе и непосредственности, а анализируя ее, видим, как тщательно композитор продумывает форму во всех ее деталях и как тонко и логично развивает он все свои музыкальные идеи. Однако, при организации этой формы Дебюсси опирается не на установленные нормы, а исходит из внутренних потенциальных возможностей материала, порождающего собственную логику развертывания формы³.

Весь микрокосмос форм зрелого Дебюсси предстает перед нами в цикле его Прелюдий для фортепиано (1910—1913), и дальнейшие наблюдения будут строиться, в основном, на примерах из этого цикла; однако большинство отмеченных закономерностей является характерными чертами всей композиционной техники Дебюсси, что без труда можно обнаружить, обратившись к анализу других его произведений.

Уже первые прелюдии «Дельфийские танцовщицы» и «Паруса» строятся на двух различных композиционных принципах, являющихся основными приемами изложения музыкальной мысли у Дебюсси. «Дельфийские танцовщицы» начинаются проведением основного мотива, сопровождаемого ровными последованиями аккордов. Мотив этот постепенно меняет ладовую основу: первоначаль-

¹ В упоминавшейся уже рецензии о Мусоргском Дебюсси пишет: «Все спаяно и складывается из последовательности легких штрихов, соединенных таинственными узами и даром лучезарной творческой проницательности». Это определение еще больше относится к музыке самого Дебюсси (Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы, с. 17).

² Barraqué, Jean. Debussy. Paris, Edition du Seuil, 1967, p. 159.

³ «Я ощущаю необходимость изобретения новых форм», — писал Дебюсси. (Barraqué J. Debussy, p. 61).

но он строго хроматичен, но на границе второго и третьего тактов возникает целотоновое последование, переходящее в диатоническое. Гармония ведет себя иным образом: в двух начальных тактах она диатонична, а в момент перехода мотива в диатонику гармония сразу становится хроматичной:



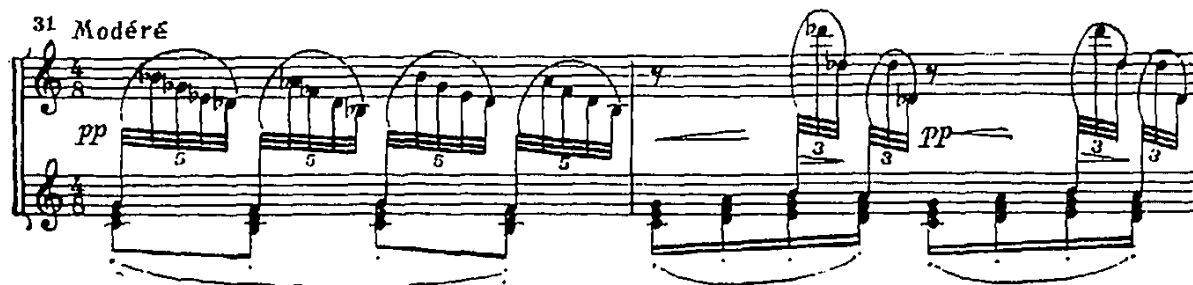
Таким образом, можно говорить здесь о проявлении принципа дополнительности во взаимоотношении мелодии, и гармонии, а также о ладовом модулировании основного мотива¹. Следующий пятитакт повторяет этот материал в слегка варьированном виде.

В среднем разделе мотив меняет направление (с восходящего на нисходящий) и звучит в новом ладовом варианте — пентатонике:



В пятнадцатом и шестнадцатом тактах диатонический, хроматический и пентатонический варианты объединяются. В начале репризы мотив не появляется: первый такт ее повторяет последний мелодический оборот среднего раздела ($d-f-c$) и мелодическая линия растворяется в движении по трезвучиям. Реприза мотива возникает лишь в 25—26 тактах прелюдии как краткое напоминание — мотив обрастает трезвучиями:

¹ В прелюдии «Туманы» принцип дополнительности проведен еще более последовательно: мелодический голос, проходящий в левой руке, гармонизован диатоническими трезвучиями, а вся партия правой руки построена по принципу гармонической дополнительности (белые-черные клавиши):





Происходит дальнейший этап эволюции: постепенное октавное обрастание переходит в гармонизацию аккордами; мотив по-прежнему хроматичен, но сохранена диатоничность начальных гармоний, а последование увеличенных трезвучий вызывает ассоциации с целотонностью.

Таким образом, в этой прелюдии мы наблюдаем важную закономерность композиционного мышления Дебюсси: стремление к непрерывному варьированию музыкальной мысли и применение принципа дополнительности во взаимоотношениях различных компонентов музыкального языка.

Вся прелюдия основана на одном сравнительно кратком мотиве, непрерывно эволюционирующем и ладово, и мелодически, и нигде (кроме варьированного пятитакта в начале) не возвращающемся в первоначальном виде.

Отметим также последовательную неквадратность в строении частей этой прелюдии:

$$\begin{array}{c}
 A \quad + \quad B \quad + \quad C \\
 \underbrace{5+5} \quad \underbrace{4+6} \quad \underbrace{4+2+5} \\
 10 \quad \quad 10 \quad \quad 11
 \end{array}$$

Прелюдия «Паруса» построена на трех статичных мотивах, не меняющихся в течение всей пьесы. Мотив «а» (его можно назвать условно «мотивом ветерка») всегда излагается большими терциями и ни разу не меняет звуковысотного положения. Он лишь смещается и незначительно варьируется ритмически:

34

1) *p très doux* *p più p*

2)

3) *pp* *pp* *p* *p*

4) *più pp*

Мотив «b» (назовем его условно «мотивом парусов»), основной мотив прелюдии, также является инвариантом; он лишь обрастает октавами и увеличенными трезвучиями (утолщается):

35

1) *pp expressif*

2) *pp*

Мотив «с» имеет срединный характер, и его значение невелико:

38

pp très souple

Вся прелюдия строится по принципу монтажа этих трех мотивов. В тактах 1—6 излагается мотив «а», в тактах 7—14 — мотив «b»; мотив «а» вступает в такте 10 как контрапункт. В тактах 15—21 наблюдается обратная картина: мотив «а» звучит полностью (в ритмическом варианте), а вступление мотива «b» лишь намечается — трехкратно возникает его начальная интонация в параллельных увеличенных трезвучиях. Тем самым предвосхищается полное проведение мотива «b» увеличенными трезвучиями в тактах 33—37, где он звучит уже без сопровождения мотива «а».

В репризе мотив «b» излагается одностольно во второй октаве; гармонизация его увеличенными трезвучиями заменяется сопровождением целотонными гаммообразными пассажами¹. В коде (такты 58—64) происходит синтез всех трех мотивов.

¹ Эти пассажи связаны как с мотивом «а», так и со средним разделом пьесы. Действительно, первый гаммообразный пассаж является инверсией мотива «а» (с ноты *fis*), лишенного своего ритма, а ноты *d* — *fis*, являющиеся крайними точками пассажа, — опорная интонация сопровождающей фигуры среднего раздела:

37 Начало репризы

pp

Средний раздел

Схема мотива „а“
(вторая половина мотива)

С другой стороны, интервал смещения этого пассажа опять непосредственно связан с началом мотива «а».

Таким образом, вся прелюдия построена на монтаже трех мотивов, причем, оба основных мотива используются как инварианты — они лишь сопоставляются в последовательности и в одновременности.

Обратим внимание еще на одну деталь: прелюдия написана в целотонном ладу, который Дебюсси нарушает лишь в двух случаях — перед «кульминационным» изложением мотива «b» введен один такт хроматизма (т. 31), а предыкт к репризе построен на пентатонике (тт. 42—47).

При сравнении этих прелюдий обнаруживаются две противоположные тенденции: в «Дельфийских танцовщицах» все строилось на сквозной линии непрерывного варьирования основного мотива и отсутствии настоящей репризности, в «Парусах» же материал практически остается неизменным, а происходит лишь его перераспределение.

Строение формы первого типа обычно наблюдается в прелюдиях, лишенных ярко выраженной фактурности и построенных часто на одной теме («Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», «Шаги на снегу», «Девушка с волосами цвета льна», «Вереск», «Каноба»). Противоположный принцип музыкального монтажа типичен прежде всего для «фактурных» прелюдий («Ветер на равнине», «Что видел западный ветер», «Туманы», «Фей — прелестные танцовщицы», «Ундина», «Фейерверк»), но он встречается и в ряде прелюдий без явной фактурности («Паруса», «Прерванная серенада», «Менестрели», «Терраса, посещаемая лунным светом»). Для прелюдий этого типа зачастую типична многотемность.

Чтобы глубже понять специфику мотивной работы Дебюсси, остановимся еще на некоторых прелюдиях.

«Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», как и «Дельфийские танцовщицы», построена на непрерывном развитии одного небольшого мотива, состоящего из восходящей кварты и нисходящего тритона (см. пример 38а). Во втором такте мы слышим его расширенный вариант, причем мотив уже начинается и заканчивается интервалом кварты (пример 38б). В двух следующих тактах вычленяется лишь одна заключительная интонация предшествующей модификации мотива (основной интервал в обращении), повторяющаяся трижды (пример 38с). В пятом такте мотив звучит в пентатонном варианте и в свободном обращении (пример 38d). В тактах 9—10 происходит деформация мотива — его мелодическое сжатие до интервала большой секунды и одновременное расширение до пяти метрических единиц (пример 38e); такты 11—12 — вариант предыдущего варианта (пример 38f). В т. 13 мотив сжимается до двух четвертей и состоит лишь из кварты (пример 38g). Дальнейшее развитие мотива выписано в нотном примере:



d) кварта терция e) только б. секунды

5 ритм. единиц

f) только б. секунды g) кварта h) пентатоника

2 ритм. единицы

i) только кварты - квинты j) кварта кварта кварта

7 ритм. единиц

см d. k) квинта секста

растяжение мотива

l) кварта m) кварта аккомпанирующая фигура

новое продолжение

кварты аккомпанирующая фигура

n) ритмический вариант к

ритмический вариант к

Кроме небольшого участка (такты 24—28), мотив никогда не возвращается в первоначальной форме, а непрерывно эволюционирует и деформируется.

В «Шагах на снегу» линия развития одного мотива проведена еще более последовательно:

39

а)

б)

в)

г)

кульминация мотива

только нисходящие терции

терция

На этом примере ярко видно, как непринужденно и свободно развивается этот мотив, как он меняется ладово и как интервал нисходящей терции постепенно вытесняет все другие интонации. Здесь мы можем говорить о «свободной мелодии», рождающейся на quasi-импровизационной основе, но на самом деле имеющей строгую внутреннюю логику.

«Я приду к музыке, действительно освобожденной от мотивов или же образованной из одного непрерывного мотива, которого ничто не прерывает и который никогда не возвращается в первоначальной форме»¹, — писал Дебюсси (разрядка моя. — Э. Д.). Идея, высказанная здесь Дебюсси, близка к тем принципам, на которых основывались композиторы второй венской школы. И в том, и в другом случае мы сталкиваемся со стремлением вывести все компоненты музыкальной ткани из одного ядра, сделать все сочинение максимально единым по интонации, исключить все стилистически чуждые моменты, сознательно избежать возвращения материала в его первоначальной форме. Однако, несмотря на общность принципа, конкретное осуществление его у Дебюсси и у композиторов второй венской школы совершенно различно: если композиторы второй венской школы (и, прежде всего, А. Веберн) при модифицировании материала опирались на принципы контрапункта строгого письма и строили ткань на пермутациях серии и ее ячеек, проецируя интервалику и на горизонталь, и на вертикаль, то мотивная работа Дебюсси основывается на свободном варьировании интервалики и на ладовых модификациях тематического комплекса. Другое существенное отличие: при всем свободном отношении к тональности, Дебюсси никогда не доводит хроматизацию тем до разрушения их ладовой природы и превращения темы в последовательность интервалов, его тематический материал всегда диатоничен в своей

¹ Цит. по ст.: Brelet G. L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle, p. 261.

основе, а принцип неповторяемости проявляется у Дебюсси лишь в непрерывной модификации материала и в избегании точной репризности.

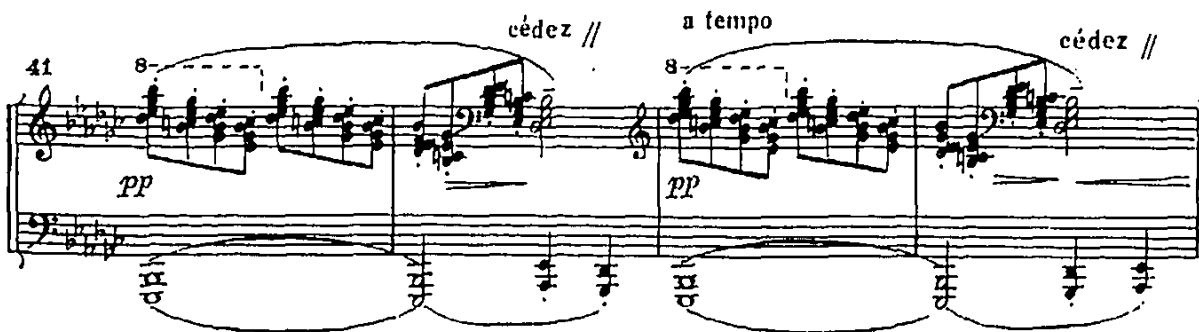
Иное отношение к материалу наблюдается в «фактурных» прелюдиях. Некоторые закономерности этой техники уже были отмечены при анализе «Парусов». Рассмотрим еще ряд прелюдий, построенных на принципах музыкального монтажа.

В прелюдии «Ветер на равнине» вся фактура основана на развитии ритмической фигуры 

Мелодический материал крайне лаконичен: это двухтактный пентатонический мотив («а»):



Начальный восьмитакт изложен следующим образом: два такта вступления на остинатном вращении основной фактурной формулы, два такта наложения на эту формулу пентатонического мотива, два такта дополнения к мотиву (с первой наметкой выхода за пределы лада — звук ми $b\flat$) и два такта опять чистой фактурной формулы. В тактах 9—12 фактура снимается и идет тематическая врезка (мотив «b») — нисходящая последовательность аккордов:



В левой руке — последовательность параллельных квинт, на которых будет строиться переход к третьему мотиву. Здесь виден следующий этап ладовой эволюции — появление до \natural (звучащего особенно ярко из-за контраста по отношению к основной фактурной формуле, построенной на звуках си b — до b). В тринадцатом такте вновь возвращается основная фактурная формула, в которой в момент вступления темы (такт 15) звук си b понижается на полтона (си $b\flat$). Это изменение лада сразу придает мотиву «а» целотонную окраску:



В тактах 19—20 мотив «а» секвентно смещается на секунду вверх, не меняясь ни ритмически, ни ладово. Целотонность, возникшая в тактах 15—20, проецируется на весь предыкт к третьему мотиву (тт. 22—27). Этот предыкт сохраняет вариант основной фактурной формулы в большую секунду, но излагает его в трельной разновидности, причем, впервые эта формула теряет звуковысотную остринатность и начинает смещаться по ступеням целотонной гаммы. В партии левой руки развивается идея последования параллельных квинт, намеченная в мотиве «b».

В такте 28 появляется, наконец, третий мотив («с») — краткая последовательность мажорных трезвучий. Этот прорыв чистой мажорной гармонии воспринимается очень ярко, ибо до сих пор все вращалось либо в пределах пентатоники, либо в увеличенном ладу.

В предыкте к репризе мотив «а» проходит секвентно дважды в неизменном виде (такты 34—43). При наступлении репризы (т. 44) Дебюсси изменяет ритмику второй половины мотива, снимая пунктир и синкопу и выпрямляя ритмическую линию в ровное последование четвертей. Дополнение к мотиву отсутствует и заменено повторением мотива октавой ниже (то есть, происходит некоторое тематическое уплотнение репризы):



В тактах 50—53 возвращается мотив «b», но вторые половины тактов 51 и 53 заполняются двукратными «врезками» основной фактурной формулы (вместо последования параллельных квинт).

Весь заключительный раздел прелюдии построен на неизменном остринатном вращении основной фактурной формулы, на которую накладываются абсолютно ладово чужеродные мажорные трезвучия — возвращение материала среднего раздела (мотива «с») путем прямого наложения его на остринатную формулу. Стилистически эти трезвучия настолько не связаны с основным фактурным материалом, что можно говорить здесь о моменте совмещения двух различных элементов путем коллажа в одновременности.

В этой прелюдии, еще более ярко, нежели в «Парусах», мы видим все приемы построения музыкальной формы по методу монтажа. Основные элементы музыкальной ткани (мотивы а, b, с и

фактурная формула вращения) являются инвариантами и лишь смещаются относительно друг друга и комбинируются. Интонационное развитие материала отсутствует, новый материал всегда вводится как резкое сопоставление (монтаж), взаимопроникновения материала нет — есть лишь его совмещение в последовательности и в одновременности. Эти принципы противоположны тем, которые наблюдаются при анализе «Шагов на снегу» и некоторых других монотематических прелюдий.

В прелюдии «Что видел западный ветер» музыкальный монтаж еще более оправдан программностью — вихрь пассажей прерывается музыкальными «врезками» кратких тематических образований, небольших мелодических формул, вызывающих ассоциации с обрывками где-то услышанных мелодий. Мотивы параллельных мажорных трезвучий и параллельных больших секунд вызывают ассоциации с материалом «Затонувшего собора», а в коде неожиданно возникает новый материал (типа гитарного «перебора»), явно принесенный западным ветром из соседней Испании:



Если взглядеться более внимательно в музыкальную ткань этой прелюдии, то мы увидим, несмотря на кажущуюся калейдоскопичность мелькания образов, строгую логику построения пьесы. Мотив трезвучий является инвариантом и возвращается как «цитата» в репризе¹, звучащий же вслед за ним мотив больших секунд получает сквозное развитие.

Аналогична музыкальная драматургия и «Прерванной серенады». Начальные 18 тактов — «прелюдирование гитары» — подводят к изложению «мотива наигрыша». Тема серенады вступает в такте 32 и имеет линию развития, основанную на варианности материала и отсутствии прямой репризности. Течение основной мелодии прерывается неоднократными вторжениями «мотива наигрыша», варьируемого в своем изложении:



¹ Его изменения в репризе можно считать несущественными, ибо он проходит оба раза настолько быстро, что слушатель успевает схватить лишь самое существенное — неожиданную краску чистого мажора.

Three musical staves, labeled b), c), and d), showing musical notation. Staff b) has a dynamic marking of *mf*. Staff c) has a dynamic marking of *f*. Staff d) has a dynamic marking of *pp*. The notation includes various rhythmic values and melodic lines across two staves per system.

Мотив дважды излагается в виде пятитакта, сжимается до трех- и двухтакта, а затем звучит два раза как четырехтакт. Своим вторжением он рассекает течение основной мелодической линии и его введения осуществляются опять по принципу «врезки» чужеродного материала в основную «серенадную» ткань.

В этой прелюдии есть еще более яркий пример того, что мы назвали «техникой монтажа»: после третьего вторжения «мотива наигрыша» идут четыре такта небольшой мелодической «импровизации», неожиданно прерываемой чистой цитатой из «Иберии». Неожиданность цитаты подчеркивается тональной и фактурной ее неподготовленностью. Сама цитата «разрезается» вторжением «мотива наигрыша». Это — один из самых ярких примеров техники монтажа у Дебюсси:

46

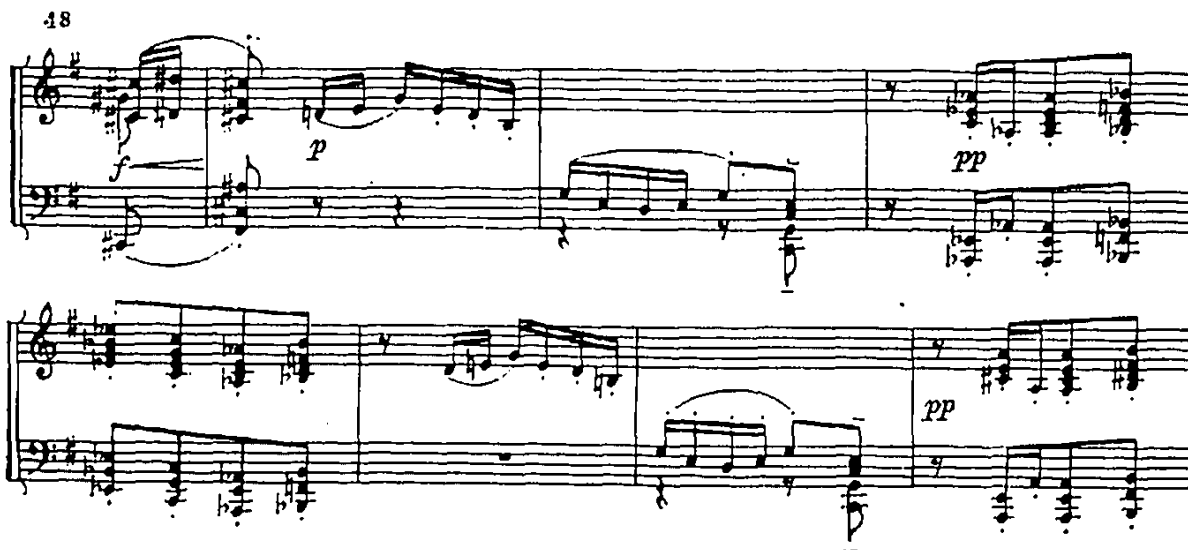
Two systems of musical notation for page 46. The first system has a dynamic marking of *pp lointain*. The second system has dynamic markings of *f* and *pp sub.*. The notation includes various rhythmic values and melodic lines across two staves per system.

Эта техника встречается также в «Затонувшем соборе» (звукорисовочная неизменность всех трех тем), «Туманах» (монтаж октавного мотива, неизменного в своей звукорисовочности, с начальным материалом — прием, аналогичный тому, который был использован в «Ветре на равнине»), «Феях — прелестных танцовщицах» (коллаж фактурных формул; см. особенно такты 17—20), «Террасе, посещаемой лунным светом» и «Ундине».

Пожалуй, наиболее яркий пример техники монтажа — «Менестрели». Не останавливаясь на деталях, отметим лишь обращение Дебюсси со следующим мотивом, рассматриваемым композитором как инвариант:



Этот мотив звучит два раза в первом разделе пьесы (тт. 11—12 и 21—22) и отсекает его от средней части (тт. 32—34). Особенно ярко «цитатный» характер мотива проявляется в тактах 45—57, где его двукратное вторжение подчеркнуто полной тональной неподготовленностью¹:



Наконец, этот мотив дважды вторгается в репризу (тт. 70—71 и 74—75) и завершает коду (тт. 87—88). Во всех случаях он вводится либо сопоставлением, либо наложением, не меняется и не развивается.

¹ Здесь этот мотив вводится совершенно так же, как цитата из «Иберии» в «Прерванной серенаде» (см. пример 46).

Точно таким же методом монтажа Дебюсси вводит и мотив *quasi tamburo* (см. тт. 58—62 и 81—84).

В «Менестрелях» музыкальный монтаж почти кинематографичен — либо идут «склейки» отдельно услышанных «кадров», либо материал возникает «наплывами» (как в репризе).

Яркий пример использования одного мотива как инварианта при изменчивости всей остальной ткани дан в «Облаках» Дебюсси (первая часть его оркестровых «Ноктюрнов»). Это мотив английского рожка, неизменный и в звуковысотности, и в ритме:



Все его вступления осуществлены методом наложения. Мотив не меняется (замена нисходящей малой секунды в последнем его такте форшлагом несущественна), но постоянно перекрашивается и получает различное ладовое освещение. Простым приемом Дебюсси достигает яркого эффекта пространственности.

Эта техника была воспринята и дальше развита О. Мессианом, в музыке которого метод монтажа звуковысотно (и темброво) неизменных кусков становится основным. Это можно видеть на примерах его фортепианных произведений («20 взглядов на лик младенца Иисуса») и оркестровых партитур («Экзотические птицы», «Хронохромия» и др.).

Как уже говорилось, Дебюсси в Прелюдиях избегает прямой репризности и в цикле есть лишь один пример настоящей полной и неизменной репризы — «Генерал Лявэн — эксцентрик». Причина, вероятно, в явной жанровости прелюдии.

В «Дельфийских танцовщицах» в репризе возвращается лишь тональность (B-dur), а основной материал появляется намеком на четыре такта позже. Аналогично построена и реприза «Девушки с волосами цвета льна» — в начале репризы звучит лишь тоническая гармония (проекция начальных тактов темы на вертикаль), а сама тема появляется через четыре такта (на «чужой» ей гармонии субдоминанты). Реприза «Менестрелей» построена на модифицированной теме среднего раздела, а основной материал возвращается лишь в коде. Реприза «Вереска» начинается с такта 7 темы (отрезается наиболее существенный раздел темы), а начало ее возникает, опять как в «Девушке с волосами цвета льна», на гармонии субдоминантового трезвучия.

В ряде прелюдий Дебюсси дает новый материал в кодах. Помимо уже упоминавшейся «испанской цитаты» в прелюдии «Что видел западный ветер», новый материал введен в кодах «Ароматов и звуков», «Фей», «Террасы» и «Фейерверка». В прелюдии «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют» в заключительном четырехтакте неожиданно появляется краткий мотив, излагаемый

параллельными квартсекстаккордами и сопровождаемый ремаркой «Как отдаленный звук рогов»:

Comme une lointaine sonnerie de Cors Encore plus lointain et plus retenu

Мотив и сопровождающие его «колокола» не подготавливаются предшествующим развитием и по этой причине мотив воспринимается опять как своего рода «цитата». Если мы отмечали quasi-цитатность материала в кодах прелюдий «Что видел западный ветер» и «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», то в коде «Фейерверка» Дебюсси вводит подлинную цитату — фрагмент «Марсельезы»:

de très loin

Таким образом, можно говорить о следующих особенностях композиционной техники Дебюсси в прелюдиях, построенных по методу музыкального монтажа:

1. Лаконичность и звуковысотная неизменность мотивов;
2. Многотемность и частая смена типов фактуры;
3. Оттеснение основного материала промежуточным (принципы тематических «врезок», quasi-цитат);
4. Частое помещение основного тематического материала в средний раздел формы («Фей — прелестные танцовщицы», «Терраса, посещаемая лунным светом» и др.); отсюда — увеличение удельного веса обрамляющего материала;
5. Эскизность реприз и частая замена их кодой;
6. Появление нового материала в кодах.

Отметим еще одну особенность композиционного мышления Дебюсси — органическую неквадратность в строении частей формы. Внутренняя неквадратность типична для всех сочинений Дебюсси, а квадратность является у него исключением. Наиболее часто он

применяет пятитакты и семитакты, складывающиеся друг с другом, а также с четырехтактами (и шеститактами) в более сложные построения.

Пятитакты встречаются, например, в «Дельфийских танцовщицах» (два начальных проведения мотива и конец коды), «Шагах на снегу» (заключительный пятитакт), «Что видел западный ветер» (мотив больших секунд) и в других прелюдиях; семитакты — в «Парусах» (конец коды), «Шагах на снегу» (7+7 в начале прелюдии), «Девушке с волосами цвета льна» (начальный семитакт), «Затонувшем соборе» (вторая тема), «Прерванной серенаде» (два семитакта в репризе), «Террасе, посещаемой лунным светом» (семитакт в репризе).

Эти структурные единицы постоянно находим и в других сочинениях Дебюсси (начальный пятитакт «Развалин храма при свете луны», пятитакты в «Прелюдии» и семитакты в «Менуэте» из «Бергамасской сюиты» и т. п.). В прелюдии «Генерал Лявэн — эксцентрик» вся середина построена как 5+7 + 5+7.

Еще чаще Дебюсси применяет различным образом организованные десятитакты («Дельфийские танцовщицы» — первый раздел и середина; «Паруса» — начальное построение среднего раздела; «Ветер на равнине» — предыкт к репризе и сама реприза; «Шаги на снегу» — начало второй половины прелюдии; «Танец Пека» — предыкт к репризе, переход к коде и кода; «Менестрели» — основная тема, первая половина среднего раздела; «Вереск» — средний раздел; «Генерал Лявэн — эксцентрик» — вступление; «Ундина» — вступление и кода; «Канопа» — первый период; «Чередующиеся терции» — вступление).

Двумя десятитактами открываются «Послеполуденный отдых фавна» и «Облака»; в «Прелюдии» из «Бергамасской сюиты» все три раздела начинаются десятитактами; начало главной темы «Сонаты для скрипки и фортепиано» построено как 10+7 и т. п.

Одиннадцатитактные построения встречаются в «Дельфийских танцовщицах» (реприза), «Холмах Анакапри» (вступление — 11 т., A=11+8+11, C=6+11, заключительный раздел коды — 11 т.), «Шагах на снегу», «Девушке с волосами цвета льна» (начало: 7+4=11¹, «Воротах Альгамбры» (тт. 31—41), «Феях — прелестных танцовщицах» (первое тематическое образование, вторая половина середины, кода), «Генерале Лявэне — эксцентрике» (последнее проведение темы перед средним разделом), «Мистере Пиквике» (вступление и кода — 11 т.) и «Чередующихся терциях» (чередование 12+11, 12+11, ...).

Достаточно часто Дебюсси применяет и тринадцатитактные («Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», «Менестрели», «Вереск») или семнадцатитактные («Паруса», «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», «Холмы Анакапри», «Танец Пека», «Ворота Альгамбры», «Чередующиеся терции») построения.

¹ Так же построено структурно и начало «Серенады» из Сонаты для виолончели и фортепиано.

Квадратность в ее чистом виде у Дебюсси очень редка¹. Пример этого — «Goliwogg's cake-walk» из «Детского уголка», где квадратность определяется жанром (но и здесь она неоднократно нарушается).

Чаще квадратные построения у Дебюсси даются как структурный контраст к неквадратности. Так, например, первый раздел «Парусов» строится как 6+8+8, но ни средний раздел, ни реприза ни разу не возвращают квадратность (середина: 10+9+6; реприза: 10+7). В «Ароматах и звуках» начало построено, как 8+9 (то есть, квадратное построение Дебюсси тут же сопоставляет с неквадратным, образуя типичный для него семнадцатитакт). Точно так же (8+9) строится первая половина среднего раздела «Холмов Анакапри». В «Воротах Альгамбры» квадратность более ярко выражена, но и здесь она последовательно сменяется неквадратностью:

$$\begin{array}{c}
 A \qquad \qquad \qquad B \qquad \qquad \qquad A' \quad \text{Кода} \\
 \frac{4+16+4}{24} + \frac{6+6+5}{17} \quad \left| \quad \frac{2+6}{8} + \frac{2+1+2+3+1+7}{16} \quad \left| \quad \frac{4+5}{9} + \frac{4+4}{8} + \frac{2+6}{8} \right. \\
 \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \left. \frac{17}{17} \right.
 \end{array}$$

Лишь начальные 24 такта состоят из квадратных построений; структурная репризность выполнена достаточно сложным способом, а шестнадцатитакт среднего раздела образован суммой неквадратных построений.

В «Генерале Лявэне — эксцентрик», прелюдии с ярко выраженным жанровым началом, квадратность присутствует очень скрытно:

$$\begin{array}{c}
 A \qquad \qquad \qquad B \qquad \qquad \qquad A' \qquad \qquad \text{Кода} \\
 \frac{8+12}{20} + 4 + 11 \quad \left| \quad \frac{5+7}{12} + \frac{5+7}{12} \quad \left| \quad \frac{8+12}{20} + 4 \quad \left| \quad \frac{4+5+4+3}{16} \right.
 \end{array}$$

В первом разделе квадратные построения замыкаются одиннадцатитактом, а оба двенадцатитакта середины построены как 5+7; заключительный шестнадцатитакт образован также достаточно сложно.

С мнимой квадратностью мы сталкиваемся и в других прелюдиях (например, заключительный шестнадцатитакт первого раздела «Менестрелей» построен как 9+4+3).

В ряде прелюдий все построения неквадратны. Наиболее яркий пример этого — «Шаги на снегу»:

$$\begin{array}{c}
 A \qquad \qquad \qquad A' \\
 7+7\frac{1}{2} \quad \left| \quad 10+11 \\
 \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \left. \right.
 \end{array}$$

¹ Ее примеры мы находим главным образом в ранних произведениях композитора.

В «Менестрелях», кроме вступительного восьмитакта, все построения неквадратны:

$$\begin{array}{c}
 \text{вступление} \quad | \quad A \quad | \quad B \quad | \quad A' \quad | \quad \text{Кода} \\
 8 \quad \left| \quad \begin{array}{c} 10 + \underline{9+4+3} \\ 16 \end{array} \quad \left| \quad 10+13+5 \quad \left| \quad \begin{array}{c} 7+8 \\ 15 \end{array} \quad \left| \quad \begin{array}{c} 4+3+5 \\ 12 \end{array} \right. \right.
 \end{array}$$

С органической неквадратностью мы встречаемся и в других сочинениях Дебюсси. Например, «Маленький пастух» из «Детского уголка» построен следующим образом:

$$\begin{array}{c}
 \frac{4+7}{11} + 7 + \frac{2+3+3}{8} + 5 \\
 \hline
 13
 \end{array}$$

Своим творчеством Дебюсси вновь вернул французскую музыку к той традиции, которая была в ней утрачена со времен Рамо, освободил ее от груза чужеродных влияний, навеянных прежде всего немецкой школой. В статье «Французская музыка» Дебюсси писал: «В сущности, со времен Рамо у нас больше нет чисто французской традиции. Его смерть оборвала нить Ариадны, которая направляла нас по лабиринту прошлого. С тех пор мы перестали обрабатывать собственный сад; но зато мы пожимали руки комивояжерам всего света. Мы почтительно выслушивали их бойкую рекламу и покупали их дрянной товар. Мы краснели за наши самые драгоценные качества, как только тем приходило в голову над нами подсмеиваться. Мы просили прощения у всего мира за наше пристрастие к непринужденной ясности, и мы затащили хорал во славу глубины. Мы переняли приемы письма, наиболее противные нашему духу; преувеличения языка, наименее совместимые с нашей мыслью. Мы претерпели перегрузку оркестра, вымученные формы, грубую роскошь и кричащую окраску... и мы были накануне того, чтобы согласиться на натурализацию элементов еще более подозрительных»¹.

Получив прекрасное академическое образование, Дебюсси понял, что обрести себя он сможет лишь отказавшись от чуждых его индивидуальности норм письма. Пожалуй, наибольший внутренний протест у него вызывала система преподавания гармонии. Он писал: «Самое лучшее, что можно было бы пожелать французской музыке, — это упразднить изучение гармонии в том виде, в каком это практикуется в школе, что является самым торжественно нелепым способом соединять звуки. К тому же способ этот страдает существенным недостатком: он унифицирует манеру писать до такой степени, что все музыканты, за малыми исключениями, гармонизируют одинаково»². Действительно, анализируя гармониче-

¹ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы с. 241.

² Там же, с. 56.

ский язык Дебюсси, мы обнаруживаем в нем и цельность, и логику, но эта логика имеет мало общего с приемами соединения гармоний по школьным правилам.

Гармонический язык Дебюсси еще совсем не исследован, а это — одна из самых интересных областей в эволюции современной гармонии. Прелесть гармонии Дебюсси — совсем не в применении септаккордов или нонаккордов, а в новом ощущении гармонии и ее функции в музыкальной ткани. В этом, пожалуй, единственный предшественник Дебюсси — Мусоргский. Недаром Дебюсси через всю жизнь пронес восхищение этим художником. Дебюсси пользуется и функциональностью, но функциональность его гармонии — совсем иная, нежели у немецких романтиков. Гармоническое мышление Дебюсси таково, что в его гармонии мы слышим прежде всего не функциональное напряжение (оно у Дебюсси всегда ослаблено), а внутреннюю прелесть гармонии, красоту ее звучания. Где-то для Дебюсси гармония — почти тембр, и он часто оперирует гармонией как краской, мягкой и очень пластичной. Применяя ту или иную гармонию, Дебюсси не столько устанавливает связи и тяготения, сколько создает атмосферу звучания, окрашивает звуки тем или иным тембром.

У Дебюсси мы не встретим линейности. Вся его музыка построена не на обнажении тех или иных линий, а на их смятении, погружении их в общую атмосферу сочинения. Дебюсси всегда стремится избежать жесткости в музыкальной конструкции и «смягчает» форму.

Отметим лишь один характерный прием гармонического письма Дебюсси: применение аккордов разной плотности для утолщения мелодической линии. Мелодический голос у Дебюсси часто излагается не одnogолосно, а окрашивается определенно выбранной гармонией, не меняющей своего строения на всем тематическом участке. Конечно, ни о какой функциональности здесь не может быть и речи — гармония нужна Дебюсси лишь для окружения мелодического голоса. В таких случаях гармония трактуется только как краска.

Примеры утолщения мелодической линии аккордами встречаются часто в произведениях Дебюсси. Наиболее типичны для него следующие:

1. Мажорные трезвучия (первый мотив прелюдии «Что видел западный ветер», кода «Затонувшего собора», тт. 34—36 «Ароматов и звуков»);

2. Диатонические трезвучия и их обращения (начало и конец «Канопы», вторая тема «Танца Пека», кода «Ароматов и звуков», вторая тема «Затонувшего собора», кода «Террасы, посещаемой лунным светом»);

3. Увеличенные трезвучия (второй мотив «Парусов», средний раздел «Менестрелей»);

4. Диатонические септаккорды и их обращения (реприза «Девушки с волосами цвета льна»; тт. 35—41 «Сарабанды» из сюиты «Pour piano»);

5. Доминантсептаккорды и их обращения (переход к коде «Затонувшего собора», средний раздел прелюдии «Что видел западный ветер»; вторая тема фортепианной пьесы «Вечер в Гренаде»);

6. Кварто-квинтовые созвучия (вступление и конец коды «Затонувшего собора»; начало фортепианной пьесы «Развалины храма при свете луны»).

Нередко у Дебюсси встречается утолщение мелодической линии не аккордами, а определенными интервалами. Помимо обычного «утолщения» в терцию (см., например, «Паруса») Дебюсси особенно часто прибегает к дублировке мелодии в большую секунду («Что видел западный ветер»). Подобного рода «обрастания» мелодии приводят в ряде случаев к возникновению своеобразных мягких quasi-кластеров.

Естественно, что при таких приемах гармонизации ощущение лада сохраняется, но тональность остается лишь условно. Тональное мышление стесняло Дебюсси, и он стремился освободиться «от насильственно незыблемых топальностей, так неуклюже загромождающих музыку»¹. Однако этого освобождения Дебюсси достигал не хроматизацией и усложнением вертикали, а разрывом функциональных связей внутри тональной гармонии и расширением ладового богатства языка. Своим творчеством Дебюсси стремился вернуть музыке ту естественность высказывания, которую он так ценил, например, в Моцарте или Куперене. Всякого рода поза и претенциозность всегда раздражали Дебюсси, и он отвергал излишнюю «литературность» программных произведений позднего романтизма и желание этих авторов говорить о том, чего нельзя выразить чисто музыкальными средствами. Программность Дебюсси далека от программности раннего Шёнберга, Рихарда Штрауса или Скрябина и имеет гораздо больше общего с живописной программностью картин современных ему французских художников.

Ощущение цвета и света у Дебюсси — иногда почти зримое, и свободное и непринужденное движение звуковых потоков в «Море», «Ноктюрнах» или «Играх» гораздо ближе к непосредственному ощущению живой природы, нежели все звукоизобразительные эффекты Рихарда Штрауса. Призывая слушать природу, Дебюсси писал: «По существу, наши художники-симфонисты не уделяют достаточно ревностного внимания красоте времен года. Они изучают природу в произведениях, в которых она приобретает характер неприятно искусственной, произведениях, где скалы сделаны из картона и листва из раскрашенного тюля. Между тем музыка — как раз то искусство, которое ближе всего к природе (...). Только музыканты обладают преимуществом уловить всю поэзию ночи и дня, земли и неба, воссоздать их атмосферу и ритмически передать их необъятную пульсацию»².

¹ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы, с. 65.

² Там же, с. 223 (разрядка моя. — Э. Д.).

СТАБИЛЬНЫЕ И МОБИЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ И ИХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

Все виды искусства довольно четко могут быть разделены на пространственные и временные. Основой классификации служит способ изложения информации: если информация живописи и пластических искусств излагается прежде всего в пространстве (двух или трех измерений), то музыка служит самым ярким примером искусства временного характера. Все это широко известные истины. Однако, при более тонком и внимательном рассмотрении вопроса, четкие границы подразделения расплываются, так как при восприятии пространственных видов искусства вступает в силу фактор времени, а при восприятии временных — в той или иной степени, фактор пространства. Временная природа музыкальных сообщений также не отграничивает их непроходимой стеной от возможной пространственности восприятия. При исполнении музыкального произведения неизбежно возникает ощущение рельефа, обусловленное изменением и обновлением звуковой материи и ее волновой природой. Это находит свое отражение и в музыкальной нотации — графическом кодировании музыкальной информации совокупностями избранных символов. Большая или меньшая однозначность кодирования имеет определяющее значение в точности передачи информации, а исполнитель, реализуя эти символы, находится в прямой зависимости от их однозначности или же многозначности.

Графическое кодирование музыкального произведения является процессом создания его пространственного двумерного эквивалента, допускающего ту или иную степень свободы при реализации. Стабильность музыкальной формы зависит прежде всего от степени однозначности ее графического кодирования. Чем точнее нотация, тем меньше свобода при реализации формы. Подавляющее большинство сочинений обычной нотной системы написано в стабильных формах, лишь изредка включающих в себя элементы *ad libitum*.

Вся история западноевропейской музыкальной нотации вплоть до середины XX века — непрерывный процесс совершенствования кодирования, стремления сделать его максимально однозначным, стабилизировать звуковые параметры, а позже — и форму во всех ее деталях. Если в невменном письме нотация указывала лишь на направление движения голоса, то присоединение в X веке к невмам букв латинского алфавита и их расположение вокруг оси *f* явилось решающим шагом в процессе постепенной фиксации формы.

Следующие важные этапы — выбор ритмической единицы, ее пропорциональное членение и применение тактовой черты, привели к ритмизации и метризации структур.

Процесс постепенного детерминирования не прекращался вплоть до XX века. Если в добаховской музыке часто встречается отсут-

ствии темповых и динамических указаний или же их редкое применение (тем самым, форма еще продолжала оставаться мобильной в отношении динамики и темпа), то в последующем эти компоненты стабилизируются с прогрессирующей точностью: композиторы XVIII—XIX веков все более и более тщательно проставляют динамические оттенки и стремятся к фиксации мельчайших темповых изменений либо путем записи так называемого «расшифрованного *rubato*», либо путем многократных метрономических указаний.

Какие же части формы продолжали оставаться мобильными в музыке после стабилизации системы нотирования? Прежде всего — область так называемых «украшений», свободно импровизировавшихся певцами в средневековье, а позже получивших необычайно развитую систему специальной нотации, дифференцировавшую их, но оставившую известную долю нерегламентированности. В послебетховенское время большинство украшений, за исключением форшлагов и трелей, стало точно выписываться и известная мобильность мелизматике исчезла.

Весьма значительный элемент мобильности в музыкальную форму вплоть до XVIII века вносил *basso continuo*, представлявший собой цепь цифровых обозначений смены гармоний аккомпанирующих голосов. На долю исполнителя *basso continuo* выпадала возможность импровизации некоторых средних голосов, включая украшения и элементы имитации. Рассмотрим для примера небольшой фрагмент из четвертой «Сонаты на три партии» французского композитора Жана-Ферри Ребеля (1666—1747) и сравним трехголосный стабильный каркас, заданный композитором, с тремя возможными вариантами реализации различной степени сложности:

оригинал
52a
Lentement

The image displays a musical score for three voices: Violoncello I (V-nb I), Violoncello II (V-nb II), and Basso continuo. The score is divided into two systems. The first system is labeled 'оригинал' (original) and '52a' with the tempo marking 'Lentement'. It shows the original notation for the three voices. The second system shows three alternative realizations for the basso continuo part, illustrating different degrees of complexity. The original basso continuo part is written in a simplified, stable harmonic framework. The three alternative realizations show more complex harmonic progressions, including chromaticism and more varied chord voicings. The notes are written in a simplified, almost shorthand style, typical of early figured bass notation.

52б простейшая реализация

2 Violini

Organo

52в более сложная реализация

2 Violini

Organo

The image displays a musical score for two violins (2 V.ni) and an organ (Organo). The score is divided into three systems. The first system shows the initial notation for the two violins and the organ. The second and third systems show the continuation of the piece, with the organ part featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Как мы видим, музыкальный текст обладает довольно большой степенью мобильности в отношении как количества сопровождающих голосов, так и их мелодического содержания и ритмики. Тем не менее, при любых реализациях (а количество их практически неограничено), основное трехголосие остается неизменным, так же, как и функциональная сторона музыкальной ткани. Мобильны лишь средние голоса, но и то — в рамках заданной функциональности. Если сравнить способ нотирования *basso continuo* с установившейся общей системой нотации, то можно констатировать факт одновременного применения нотации, дающей известную многозначность интерпретирования с однозначной нотацией основных голосов.

Basso continuo — первый исторический пример совмещения двух способов музыкального кодирования различной степени однозначности, и, одновременно, — первый исторический пример последовательно проведенного принципа сочетания стабильности и мобильности в музыкальной форме.

Исторически важным примером нерегламентирования одной из частей формы является каденция в инструментальном концерте XVIII—XIX веков. Каденции либо импровизировались, либо

сочинялись заранее (самим композитором, другими композиторами или исполнителями). В течение достаточно долгого исторического промежутка каденция оставалась принципиально мобильной частью формы, подлежащей возможностям взаимозаменения. Исполнитель получал почти полную свободу, так как композитором фиксировались лишь отправная и конечная точки, а пространство, в котором должна была развертываться одна из возможных каденций, оставалось полностью нерегламентированным. Подразумевалось, что исполнитель, заполняя этот участок формы, может использовать те или иные фрагменты только что отзвучавшего материала, соединяя их в определенной последовательности (по существу, делая collage), но исполнитель мог вводить в каденцию и свои темы или же подавать материал в таком гармоническом и фактурном освещении, которое не предполагалось композитором.

При исполнении одной из заранее заготовленных каденций солист получал возможность выбора в группе взаимозаменяемых объектов. В этом случае он имел дело с некоторой совокупностью объектов (А, В, С, D), количество которых конечно (в отличие от бесконечного числа всевозможных реализаций при чистом импровизировании), но практически неограниченно (ибо мы всегда можем сочинить еще одну или несколько каденций). Предмет, принадлежащий этой совокупности, либо выбирается по желанию исполнителя (хотя бы по той причине, что данная каденция «больше нравится»), либо выбор предоставляется случайному фактору (например, он определяется наличием у исполнителя нот только данной каденции; можно выбор каденции решить и чисто случайным процессом, например, бросить кости). Тем самым, мы имеем дело с элементом формы, подлежащим взаимозаменению, подчиненному очень небольшому количеству предварительных условий.

Частичная (или относительная) мобильность музыкальной формы в музыке XVIII—XIX веков проявляется и в разновидностях исполнительского *rubato* (*accelerando*, *ritenuto*, ферматы) и в некоторых неметризованных разделах музыкальной ткани (инструментальные *quasi*-импровизационные речитативы, ярче всего представленные в музыке Шопена и Листа). Эти моменты «частичной дезорганизованности» вносят ту гибкость в форму, которая делает ее более выпуклой и более ярко воспринимаемой в узловых моментах. Для зрительного разграничения основного и «импровизационного» материала композиторы XIX века применяли мелкие ноты при записи элементов, не входящих в основную метрическую структуру (то есть тоже вводили, наряду с основной нотацией, ее вариант, обладающий меньшей детерминированностью). Истоки этой нотации лежат в нотировании мелизматики добаховской эпохи.

В качестве примера постепенного разрастания элемента мобильности в каденционном участке формы, приведем фрагменты из ноктюрна *Es-dur* Ф. Шопена:

53a

Musical score for measures 53a, featuring a treble and bass staff with a melodic line and accompaniment.

53b

Musical score for measures 53b, featuring a treble and bass staff with a melodic line and accompaniment.

53c

Musical score for measures 53c, featuring a treble and bass staff with a melodic line and accompaniment.

53d

Musical score for measures 53d, featuring a treble and bass staff with a melodic line and accompaniment.

53A

8- *senza tempo*

Musical score for measures 53A, featuring a treble and bass staff with a melodic line and accompaniment.

8-

rall.

Musical score for measures 53A, featuring a treble and bass staff with a melodic line and accompaniment.

smorzando *pp*

Каденционный оборот в примере 53б получает первый толчок, расшатывающий его стабильность, — форшлаг, в примере 53в вся вторая доля такта уже превращается в свободный quasi-импровизационный пассаж, ломающий метрическую размеренность каденции; в примере 53г нарушение стабильности распространяется на первую долю и, наконец, постепенное разрушение метрической стабильности приводит к заключительному участку senza tempo, являющемуся уже полностью неметризованным (пример 53д). Каждый из возможных вариантов исполнения этой каденции нотирован, и, по существу, мы имеем дело со сквозным варьированием каденционного оборота, в котором доля нерегламентированности постепенно возрастает.

Яркое драматургическое значение имеет и контрастное сопоставление начального раздела разработки первой части сонаты ор. 31 № 2 Л. Бетховена с ее основным разделом. Известная темповая мобильность этого участка подчеркивает его вступительный характер и создает контраст со стабильным основным разделом разработки:

The image displays four musical staves illustrating the evolution of a cadential phrase. The first three staves are marked '54 Largo' and 'pp' (pianissimo). Each of these staves shows a melodic line in the upper voice and a supporting bass line. The first staff shows a clear rhythmic structure. The second and third staves show increasing rhythmic freedom, with notes becoming more detached and the overall feel more improvisatory. Each of these three staves ends with an asterisk (*). The fourth staff is marked 'Allegro' and 'ff' (fortissimo) at the beginning, then 'p' (piano) towards the end. It shows a more rhythmic and energetic version of the phrase, contrasting with the preceding 'Largo' examples.

Интересный пример нестабильности завершения музыкальной формы — заключительные страницы «Лирической сюиты» А. Берга, в которой завершающая сочинение линия альты является, по существу, недописанной. Музыка заключительного раздела должна исчезнуть, раствориться на границе тишины, и Бергу нужно лишь одно — не создать ощущения даже относительной законченности формы. Форма исчезает, а не завершается. Поэтому он предписывает: «Ни в коем случае не заканчивать на *des!*»



Наряду с широким применением различных типов фиксированных конструкций, начиная с 50-х годов нашего века, все ярче и ярче проявляется тенденция к избеганию полной детерминированности формы во всех ее деталях — доля мобильных участков значительно увеличивается. Появляются поля неопределенности, в которых прочность общей конструкции ослабевает, а недетерминированность играет роль одного из важнейших компонентов общей структуры. Вопрос о взаимодействии детерминированного и свободного, фиксированного и мобильного, необходимого и случайного впервые в музыке поднимается на уровень важнейшей композиционной проблемы. В какой степени эти взаимоисключающие композиционные принципы могут взаимодействовать между собой как в микро-, так и в макроструктурах, возможен ли контроль и в какой степени возникает острота вопроса о постановке контролируемости процессов, возможно ли как-то противостоять той волне деструктивности, которую влечет за собой неограниченное применение мобильности? Прежде чем хоть в какой-то степени затрагивать эти вопросы, рассмотрим логические возможности, возникающие при применении мобильности.

Форма стабильна, но ее отдельные структуры являются мобильными.

Здесь возможны следующие два подслучая:

а) при стабильности формы в целом исполнителям оставляются некоторые поля неопределенности, в которых может проявиться их творческая инициатива.

б) параллельное существование стабильных и мобильных структур.

В качестве примера остановимся на двух «Импровизациях на Малларме» Пьера Булеза (версия для камерного состава). Первая «Импровизация» столь же стабильна по форме, как и сочинения композиторов XIX века. Впечатление свободы достигается «выписанным *rubato*» — мельчайшей фиксацией гибко-изменяемых ритмических структур. В этой пьесе лишь несколько обычных

форшлагов (не двойных) и четыре ферматы, вся остальная ткань строго регламентирована:

Pas trop lent (56 x $\text{♩}/66$)
 66 très souple
 sans vibrato vibrato lent (vibrato lent)

Vibr.
 Blocs Métal de Xylophone
 Crot. 1 Aigues
 Crot. 2 Graves
 Gongs
 Sopr.
 Hrp.

Le vier-ge, le vi-va-ee et le bel au, jour d'hui

Совершенно иная картина во второй «Импровизации»: доля «импровизационности» резко возрастает. Появляется большое количество не только сложных форшлагов, трелей и арпеджио, но и элементов, обладающих внутренней мобильностью. Это — прежде всего, группы нот, записанных мелкими длительностями, занимающие фиксированное место в форме, но обладающие ритмикой, свободной в указанных пределах (для обозначения некоторых из

подобных структур Булез вводит символ



указывающий, что фигура исполняется свободно в заданных пределах, то есть — в пределах возможной мобильности). Постепенное расшатывание темпа приводит к фрагментам *senza tempo*, в которых весь текст начинает быть мобильным:

étouffer toujours sur le temps

57

Harpe

chaque fois,
comme un écho
de la voix

ét. p mp Do h pp

Musical score for Harpe (Harp) in G major, 4/4 time. It features a series of chords and single notes, with dynamics ranging from piano (p) to pianissimo (pp). The instruction "étouffer toujours sur le temps" is written above the staff. The lyrics "chaque fois, comme un écho de la voix" are written below the staff.

Vibr.

très sec mp sempre simile

Piano

très sec f p

Cel.

très sec mp mf mf

Musical score for Vibrato, Piano, and Celesta. The Vibrato part is marked "très sec" and "sempre simile". The Piano part has dynamics from piano (p) to forte (f). The Celesta part is marked "très sec" and has dynamics from mezzo-forte (mf) to piano (p).

5 1 1 4

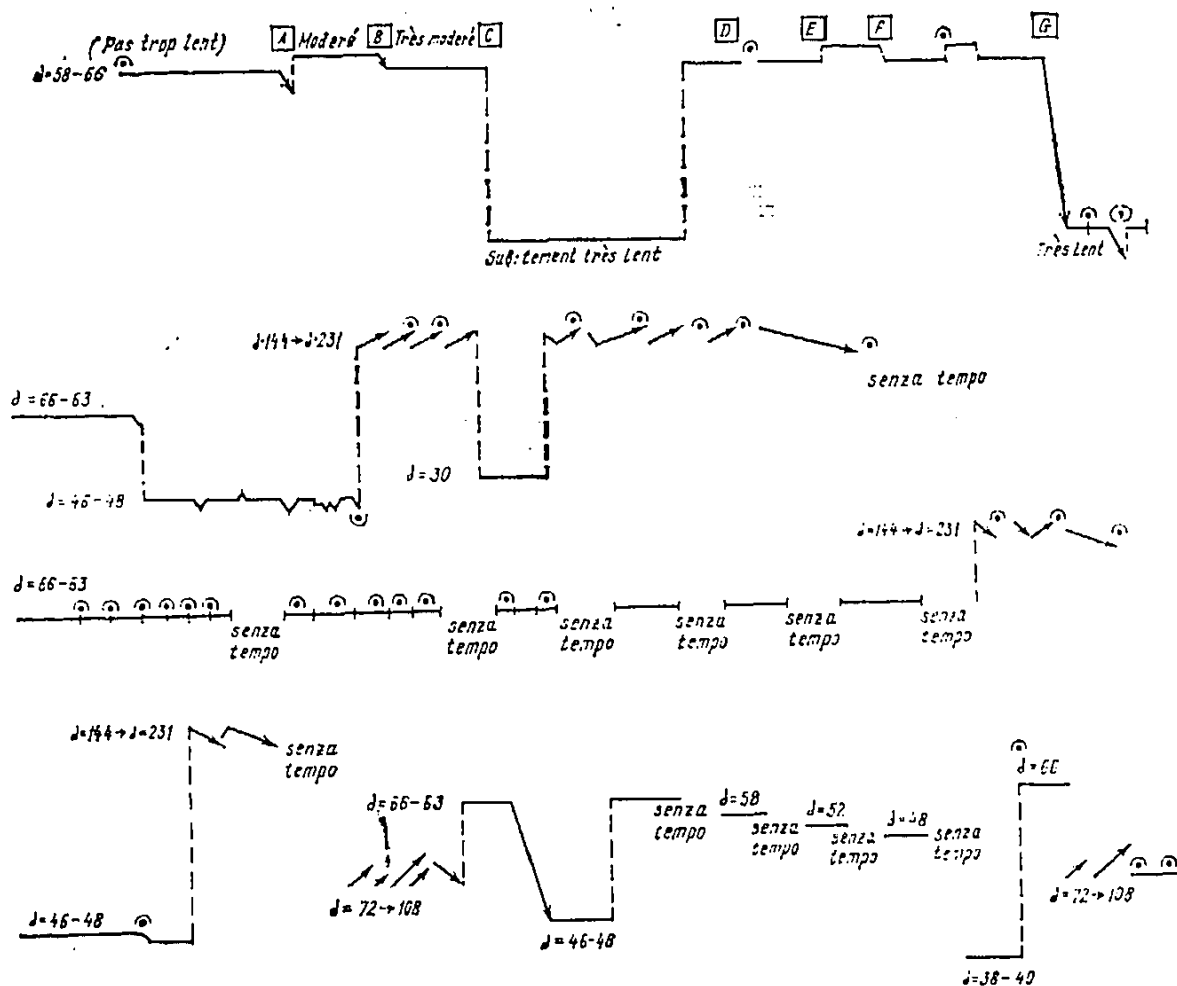
Voix

p con - tre la vi - tie

(id.)

Musical score for the voice part, showing the lyrics "con - tre la vi - tie" and "(id.)". The dynamics are marked as piano (p), mezzo-piano (mp), and pianissimo (pp).

Вычертим графически темповую линию в обеих «Импровизациях»:



На чертеже ясно видно, как постепенно «размывается» темп на отдельных участках, что приводит к появлению полей неопределенности (участков *senza tempo*), в которых дается своего рода концентрация импровизационности («импровизационность» касается только темпа, все остальные параметры детерминированы самым строгим образом).

В «Импровизации II» еще не идет речь о мобильности; в настоящем значении этого слова, так как имеется возможность лишь частичной деформации музыкальной материи в отдельных участках, без нарушения взаимосвязей этих участков, и, тем более,— без установления новых взаимосвязей. В «Импровизации III» Булез делает следующий шаг в сторону увеличения степени мобильности — структуры становятся взаимозаменяемыми и исполнители выбирают одну из версий.

В качестве модели можно вообразить некую жесткую конструкцию с точным креплением всех деталей в случае «Импровизации I», и полужесткую — в «Импровизации II». В этой конструк-

ции есть не только участки, являющиеся суммой жестко скрепленных и строго фиксированных деталей, но и со значительной долей пластичного материала, способного быть подверженным деформации в допустимых пределах (своего рода «растяжениям» или «сжатиям», но без разрывов); причем некоторые участки формы уже почти целиком строятся из пластичных деталей.

Рассмотрим теперь второй подслучай: параллельное существование стабильных и мобильных структур (при стабильности формы в целом). В качестве примера я позволю себе привести четвертую часть моей кантаты «Солнце инков»:

Красный вечер

59 *♩ ca 52*

Flauto

Violino

Violoncello

Soprano

p — *pp* — *mf* — *pp* — *mp* — *accel.* — *f* — *pp*

Вечерний час, он кро- Вью, он кро- вью,
 A. bendstund sie färbt.. Del mit Blut, mit Blut,

Sopr.

ppp sempre — *mp*

он кро- вью не из-мен-но о- кро- шн-го-ет го-ры.
 mit Blut, färbt sie immerfort die Gip- fel der Ber- ge.

Fl.

A *frull.* — *pp* — *poco accel.*

Fl.

f — *pp* — *p* — *ppp* — *fff* — *pp*

Fl.

accel. — *a tempo* — *frull.* — **B**

Sopr.

p — *f* — *pp* — *p* — *mf*

Пол-на уже до-ли-
 Voll schon das

C

Fl. *f=pp sub.* *mp* *ppp*

Sopr. *pp*

на Tal то mit Schat- тен und Schweigen,

Fl. *pp* *mp* *mf* *ff* *mp=pp* *ppp* *pp*

Sopr. *pp* *mp* *f* *mp=pp* *ppp* *pp*

но смотрят снизу, как пыла-ет верши-на над ре-
 тцр aus der Tiefe sehen wie überm Fluß der Gip- fel er-glüh-

D *trull.* *pp* *ppp* *pp sub.* *mf* *ppp* *poco rit.*

Fl. *pp* *ppp* *pp sub.* *mf* *ppp*

Sopr. *ppp* *pp sub.* *mf* *ppp*

ко- те.

E *a tempo* (♩ 87-84) *poco espr.* *espr.*

Fl. *pp* *p* *pp sub.*

Vi. *con sord.* *ppp* *ppp* *pp* *mp=ppp* *p* *mp=ppp* *pizz* *mf* *pp* *sim.*

Vlc. *pizz.* *pp* *mf*

* Метрономические указания относятся только к флейте и сопрано.
 ** Скрипка играет в свободном темпе (по возможности, быстро), начиная с первой группы и чередует группы в произвольном порядке (группы могут быть повторены только после исполнения двух других). Паузы между группами не должны превышать четверти.

Fl. *pp* *mp*

VI. *p* *pp*

Vlc. *p* *pp*

Sopr. *mp*

пе- Трау-

F

Fl. *ff* *pp* *ppp*

VI. *mf*

Vlc. *p* *fp* *pp*

Sopr. *p* *pp*

acc. rit. *p* *fp* *pp* *p*

sul pont.

- чаль - Pl - ges - ну - ю, ne - so

G

Fl. *mf* *ppmo espr.*

VI. *pp* *p*

Vlc. *p*

Sopr. *p*

3. accel. *etc.* *sim.*

pizz.

черную песню и запеваю этот час не смею.
Trau'liges Lied singe ich in dieser Stund' nicht.

* Скрипка играет пренкино 5 групп (как в E), но начинает с третьей группы.

H

colla parte

Fl. *mf* *f* *ff* *p*

VI. *mf* *ff*

Vlc. *mf*

Sopr. *mf*

colla parte

Пе- чаль - ну-ю од- ну и ту же пе- che
Im-mer. fort sing' ich das glei.

Frull. poco rit. I senza tempo

Fl. *mf* *mf* *f* *pp*

VI. *mf* arco

Vlc. *mf*

Sopr. accel. *ff* a tempo *pp* poco rit. *pp*

frau - ri ge Lied - chlo я за - не - ва - ю
in die - ser Stund

Fl. a tempo poco rit. J a tempo (♩ = ca 72-84)**

Fl. *p* *f* *pp* *p* *pp*

VI. accel. *mf* *ppp* *pp* *ppp* sil pont. *f* *pp*

Vlc. pizz. *mp* *pp* con sord. *mf* 1. arco accel. *p* *ppp*

Sopr. *mp* *p* *pp* 3

в э - тот час не сме - ло.
zwei - felnd, sin ge zwei - felnd.

* Смотри указание в [E].

** Метрономические указания относятся только к флейте и сопрано.

Fl. *mf* colla parte

VI. 2. pizz. V arco *p* *pp* 3. accel. *pp* *mp* *ff* pizz. *ff* 4. *pp* *ppp* 5. col legno *pp*

Vlc. 2. *mp* *pp* 3. *ppp* *p* 4. *pp* 5. pizz. *f* *p* Bliss.

Sopr. *p* a piacere *mf*

He от мо - ей ли кро - ви те
Ob nicht von mei - nem Blu - te sep - der

[К]

***)

Fl. 1. *f* *mp* 2. *trull.* *p* *pp*

Vl. *sim.*

Vlc. *sim.*

Sopr. *ff* *f*

-ши на за Gip-fel ist a ле на? go-rb-tat?

*** Флейта играет в спокойном темпе (гораздо медленнее, чем скрипка и виолончель).

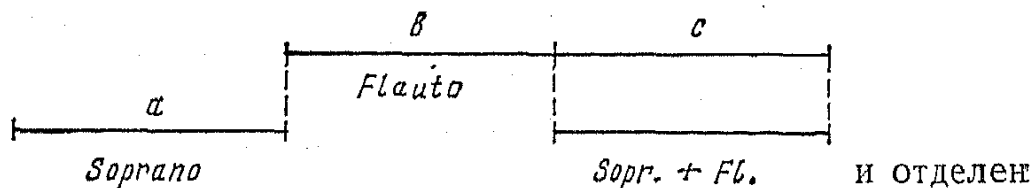
Fl. 3. *p* *ff* *pp* *f* 4. *f* 5. *p leggiero* *pp* *mp* *rit.* *accel.*

Vl.

Vlc.

* Исполнители заканчивают по знаку дирижера; каждый должен доиграть свою группу до конца.

Она основана на принципе параллельного взаимодействия стабильных и мобильных музыкальных структур. Основа ее — дуэт сопрано и флейты, стабильный на всем протяжении части. Первый раздел построен следующим образом:



паузой от последующего. Второй раздел [Е] начинается введением группы мобильных структур скрипки. Эти пять структур достаточно нейтральны тематически, но обладают известной ритмической и темповой автономностью. Группы избираются в любом порядке исполнителем при двух ограничениях: он обязан начать с первой группы и может вернуться к исполненной группе, лишь сыграв одну или несколько других. Количество исполняемых групп ограничивается объемом фиксированной структуры флейты, но

может изменяться в определенных пределах, так как темп «импровизации» строго не фиксирован («скрипка играет в произвольном темпе, желательно, очень быстром»), группы содержат различное количество нот (от одной до семи) и кроме того, исполнитель избирает индивидуальное время для перехода от одной группы к другой и определения порядка их чередования. Параллельно с достаточно свободной перестановкой структур у скрипки, виолончель исполняет цепь отдельных нот *pizzicato*, условно соотнесенных к ритмически стабильной фразе флейты (образуя тем самым «полумобильную» структуру). В результате возникает определенный коэффициент непредвидимости, дающий необходимый психологический эффект и позволяющий создать элемент непрерывной обновляемости материала на этом участке формы.

После краткого речитативного фрагмента с фиксированной структурой $[\overline{F}]$ наступает третий раздел $[\overline{G}]$, в котором сохраняются лишь группы, исполняемые скрипкой (то есть самый мобильный элемент предшествующего раздела). В четвертом разделе формы $[\overline{I}]$ мобильные элементы вступают в новый этап развития: у скрипки появляются пять новых групп, с самостоятельными группами вступает виолончель (меняя «полумобильность» на мобильность). Тем самым, на этом участке происходит взаимодействие двух стабильных структур (сопрано и флейта) и двух мобильных (скрипка и виолончель). Коэффициент непредвидимости возрастает. Заключительная фраза сопрано, исполняемая *à ritardando* (то есть тоже становящаяся мобильной) окончательно расшатывает остатки стабильности и наступает заключительный раздел $[\overline{K}]$ — своего рода инструментальный комментарий к происшедшему, в котором к скрипке и виолончели, продолжающим «импровизацию», присоединяется флейта с пятью самостоятельными группами, играющими к тому же в более спокойном темпе. Продолжительность комментирования не ограничена и зависит только от инициативы самих исполнителей (в частности, находится в прямой зависимости от того, насколько ярко певица спела свою последнюю фразу). Здесь наблюдается случай последовательного взаимодействия стабильных и мобильных структур, при котором происходит модулирование от полной стабильности к мобильности.

Рассмотрим теперь вторую возможность: структуры стабильны, но между ними установлены взаимоотношения, предполагающие известную множественность реализаций.

Первый образец пьесы этого типа — «Klavierstück XI» (1956) К. Штокгаузена. На большом листе бумаги (форматом 52 × 93 см) расположены 19 самостоятельных и стабильных, в целом, структур. Исполняется пьеса следующим образом (цитирую указания композитора): «Исполнитель смотрит на лист без зара-

нее избранного намерения и начинается с первой группы, на которую упадет его взгляд, он сам избирает темп, основной динамический уровень и способ атаки. Когда первая группа сыграна, он читает обозначения темпа, динамики и способа атаки, которые следуют, затем смотрит, без заранее избранного намерения, на одну из других групп и играет ее в соответствии с тремя этими указаниями (...). Каждая группа может быть соединена с любой из восемнадцати других таким способом, что может исполняться в каждом из шести темпов, шести основных динамических уровней и шести форм атаки (...). Если исполнитель возвращается к группе вторично, он должен сыграть ее, следуя указаниям в скобках; обычно речь идет о транспозициях на одну или две октавы вверх или вниз, различных для верхнего или нижнего нотного цев (...).

При возвращении к той же группе в третий раз, одна из возможных реализаций пьесы заканчивается. Может произойти, что некоторые группы будут сыграны лишь по одному разу, или вообще не будут сыграны. Эта пьеса должна быть исполнена по возможности два или несколько раз в течение одной и той же программы».

Дальнейшее развитие этих идей — в Третьей фортепианной сонате Пьера Булеза и «*Caractères*» для фортепиано Анри Пуссера. Степень свободы исполнения детерминирована композитором. В «*Klavierstück XI*» пианист полностью свободен в выборе последования структур. Возвращение к одной и той же структуре происходит при минимальных ее модификациях, а сигналом к окончанию служит трехкратное повторение одной из структур. Сами структуры точно фиксированы и могут считаться стабильными (полная свобода выбора темпа, динамики и атаки допускается лишь при исполнении начальной структуры), форма же в целом — мобильна, и порядок выбора структур зависит только от исполнителя (как и их количество).

«*Klavierstück XI*» К. Штокгаузена был первым толчком к широкому развитию так называемой «техники групп», при которой вся ткань произведения расчленяется на ряд отдельных элементов, после чего происходит установление связей между этими структурами, а также между структурами структур. Так, например, в пьесе 1а из «*Caractères*» А. Пуссера устанавливаются правила исполнения самих структур (допускающие небольшой элемент мобильности), взаимоотношения между структурами на каждой из шести двойных страниц нотного текста (очень мобильные), и взаимоотношения между структурами структур — последовательность исполнения этих двойных страниц, имеющая сравнительно небольшое количество вариантов, при одних из которых исполняются все шесть двойных страниц, а при других — только три из шести. В ряде своих пьес А. Пуссер применяет так называемую «технику окошек» (пьеса 1б из «*Caractères*», опера «*Votge Faust*»), при которой несколько ансамблей пересекаются, открывая либо те, либо иные возможности.

Вопрос взаимной координации групп значительно усложняется при переходе к группе исполнителей.

Если мы проводили аналогии между стабильной формой и жесткой конструкцией, где не только точно фиксированы все элементы, но и их взаимодействие, а форму, в которую введены «поля неопределенности» сравнивали с полужесткой конструкцией, где наряду с креплением основных участков, существуют и пластичные фрагменты, дающие возможность ограниченной деформации, то сочинения, написанные в «технике групп» могут вызывать аналогии с мозаикой: realizator располагает ограниченным числом заранее определяемых автором элементов, которые складываются в целое, согласно желанию исполнителя (и с учетом приложенных «правил игры»). В результате возникают различные фигуры, составленные либо из всех элементов (все части «мозаики» участвуют в игре), либо из части их (фигуры меньшего объема). Если сочинение в концерте играется дважды (чего всегда желают композиторы, использующие технику групп), то при повторении оно «обновляется», элементы складываются в иное звуковое целое. Естественно, игра значительно усложняется, если «мозаику» должны одновременно складывать несколько человек. Для того, чтобы не испортить игру, каждый из участников должен считаться с тем, что делают его коллеги, — следовательно, речь идет о выработке коллективной инициативы. Рисунок такой многомерной «мозаики» будет гораздо сложнее, так как звуковые структуры появляются не только в последовательности, но и в одновременности. Более правильной аналогией коллективному исполнению подобного сочинения может быть идеально прозрачная цветная мозаика (например, из тонких пластин чистого цветного стекла, накладываемых не только рядом, но и друг на друга, и освещенных снизу источником света).

Перейдем теперь к последнему из трех возможных случаев: мобильны и структуры, и сама форма.

Этот вопрос наиболее сложен. Известная мобильность внутри самих структур встречалась и в предыдущем случае, но структуры продолжали оставаться детерминированными в своей материи (и если и допускалась некоторая свобода в интерпретации самих структур — то есть, некоторая деформация содержащейся в них материи, — то пропорционально с увеличением мобильности самих структур, возрастала стабильность взаимоотношений между ними, то есть — стабильность формы как целого). Главное — в том, в какой степени случайное допускается и в саму материю, и в способ ее пространственной организации.

В качестве примера довольно большего допущения мобильности как в материю, так и в способ ее организации, приведем «Zyklus» для одного ударника К. Штокгаузена. Это сочинение написано в так называемой «замкнутой» форме: исполнитель мо-

жет его начать с любой страницы, но, избрав ее, он должен сыграть все страницы в порядке следования и закончить на той, с которой он начал исполнение. Замкнутый цикл не только может быть начат с любой из шестнадцати страниц, но автор предусматривает и возможность «перевертывания» этого цикла, ибо все ключи и указания записаны симметрично для обоих вариантов исполнения целого. Группы имеют несколько степеней градации мобильности. Вся партитура изображена графически, но графика ее очень выразительна и, скорее, упрощает, чем усложняет исполнение.

В этом сочинении мы имеем дело с оправданным применением новой нотной символики, допускающей известную недетерминированность элементов.

Встретившись с трудностями записи недетерминированных (или детерминированных частично) структур, композиторы пришли к необходимости видоизменения сложившейся в классической музыке системы нотации. Композиторы, не вносящие элементы мобильности в музыку (И. Стравинский, Д. Шостакович) или же вносящие их в ограниченной степени (П. Булез, В. Лютославский), довольствовались и продолжают довольствоваться уже сложившейся нотацией (П. Булез при записи «полей неопределенности», так же, как Ф. Шопен и Л. Бетховен, прибегает к гирляндам мелких нот). Те же композиторы, которые вольно или невольно вносили элементы недетерминированности в саму музыкальную материю, вынуждены были изобретать каждый для себя наиболее удобный способ кодирования. Отсюда невероятный расцвет индивидуализации нотографии, приведший к тому, что многие произведения можно было исполнить, потратив предварительно некоторое время на изучение того способа нотации, в котором оно кодировалось. В современной музыке мы опять встречаемся с возвращением к неумному способу нотирования, лишь намечавшему общую структуру, но оставляющему мобильными элементы. Наиболее ярким выражением полной мобильности формы явилась музыкальная графика, в крайних своих проявлениях приведшая к появлению сочинений, которые могут и не интерпретироваться (пространственность настолько реализуется графически, что временная интерпретация становится не обязательной). Возникают так называемые открытые формы, допускающие бесконечную множественность интерпретаций (формы типа «Klavierstück XI» также могут считаться открытыми, так как в них не определены ни начало, ни конец, ни последование структур; но, тем не менее, исполнитель находится в достаточно жестких рамках — его инициативе предоставляется выбор структур, но не их образование, а само сочинение допускает конечное число интерпретаций).

Какие же художественные перспективы открывает перед нами нестабильная трактовка музыкальной формы и оправдано ли применение мобильности в музыкальном искусстве? По-видимому, сейчас еще преждевременно ответить со всей определенностью

на эти вопросы. Настоящие границы той или иной техники более или менее поддаются определению лишь после известного исторического исчерпывания ее потенциальных возможностей.

В конце концов, при всем нашем внимании к тем или иным техническим вопросам, ценность найденного измеряется не его новизной, а скрытой плодотворностью. Пока практика применения мобильности в музыке имеет слишком краткую историю, и какие-то выводы и обобщения делать преждевременно. Внешним толчком к возникновению мобильности послужила слишком жесткая конструктивность сериальной музыки. И не случайно, первыми композиторами, открывшими дорогу мобильности, были К. Штокгаузен, А. Пуссер, П. Булез и Л. Берно. Опыты Д. Кейджа, начатые на несколько лет раньше, имели совсем другую направленность: если европейские композиторы стремились либо «ослабить» некоторые места в тщательно сконструированной и детерминированной форме, допуская вышеупомянутые «поля неопределенности», или создать возможности «перетасовки» элементов целого (при детерминированности этих элементов), то Кейдж отказывался от всякой предварительной организации и контроля, открыв широкую дорогу хаосу и абсурду (вслед за Кейджем, к экспериментам подобного рода обратились многие американские композиторы молодого поколения).

Таким образом, между поисками Кейджа и поисками представителей европейской музыки лежит существенная граница: европейские композиторы, определив полностью материю, подлежащую операциям, оставляли известную свободу в возможностях оперирования, то есть, применяли мобильность в форме, в то время как американская школа (во главе с Кейджем) допускала произвол в выборе самой материи. Если идеи Кейджа и имеют некоторую ценность, то ценность эта лежит вне музыки как искусства. Музыка всегда была и продолжает оставаться искусством, то есть предполагает известную организованность и стройность мысли. Введение же хаоса и абсурда как основы музыкального произведения по существу является отказом от всякой концепционности.

Однако это не является путем сопротивления трудностям — снять проблему еще не означает разрешить ее. Кроме того, этот путь открывает широкие ворота музыкальному дилетантизму — чему служит музыкальная техника, если все оказывается дозволенным? «Распущенность — не есть свобода», — пишет Пьер Булез в книге «Penser la musique aujourd'hui»¹. Музыкальное произведение только тогда становится произведением, когда оно подчинено той или иной логической организации, когда оно сделано, произведено, а не является случайным конгломератом случайных объектов. Отсутствие детерминированности в выборе объектов и в их взаиморасположении не может вызвать ничего иного кроме эффекта беспорядка, дезорганизованности и

¹ Boulez P. Penser la musique aujourd'hui, p. 21.

хаоса. Принцип совмещения несовместимостей едва ли способен дать положительные результаты, так как музыкальные объекты перестают вступать друг с другом во взаимодействие, без учета которого нельзя воспринять целое, формы в широком смысле этого слова. Если проводить дальше возникающие по ходу зрительно-конструктивные аналогии, то этот процесс совмещения несовместимостей и их случайного конгломерирования можно сравнить с композициями поп-арта.

Отрицать принципиально введение мобильности в музыку вполне допустимо с позиции того или иного художника. Вероятно, было бы странным, если бы, к примеру, начали вводить мобили в свою музыку такие сложившиеся художники, как Оливье Мессиа́н или Луиджи Ноно. Но это еще не аргумент против использования мобильности в качестве одного из принципов организации формы. Мобильность, подчиненная соответствующему контролю, имеет довольно богатые выразительные и структурные возможности, особенно если она взаимодействует со стабильностью иных компонентов формы (как в последовании, так и в одновременности).

Нельзя возлагать слишком многое на какой-либо один тип техники — если он возводится в абсолют, он слишком быстро исчерпывает себя. При всем интересе к технике групп возлагать на нее большие надежды, вероятно, преждевременно. Если эта техника применяется для одного исполнителя, то она оказывается неспособной к построению форм длительной протяженности. Связь между отдельными группами, несмотря на все старания композитора, всегда будет в большей или меньшей степени связью внешних сопоставлений, а мозаичность строения останется, хотя бы по той простой причине, что исполнителю необходим минимум времени для выбора следующей структуры. При коллективном применении техники групп эта трудность снимается, так как ощущение фрагментарности исчезает, но возникает новая трудность — слушатель оказывается уже неспособным схватить взаимодействие отдельных элементов и лишается возможности следить за ходом игры, выключаясь тем самым из действия. При увеличении количества исполнителей этот процесс усложняется в высокой прогрессии, и слушателю остается лишь восприятие и оценка статистического результата. Тем самым, все изящество внутренней организации такого сочинения служит лишь целям достижения определенного стохастического эффекта. Во второй редакции своих «Repons» Анри Пуссер пытался преодолеть это препятствие, вводя параллельное комментирование происходящего процесса присоединением текста, написанного Мишелем Бютором (своего рода «разъяснение формы»). Идея сама по себе интересная, но в чем-то — вынужденная (так как при комментировании процесса возникают новые отношения соответствий). Гораздо более многообещающим представляется взаимодействие стабильности и мобильности, допускающее как последовательное, так и одновременное

применение этих принципов. Сопоставление стабильности и мобильности — сильное средство контраста, так как совмещаются два различных типа организации материи; взаимодействие же их в одновременности позволяет отделять параллельные пласты по-разному организованной материи, создавая бóльшую объемность объекта. В простейшем случае сочетание стабильности и мобильности в параллельно идущих пластах дает хорошие возможности для отделения ведущих голосов от второстепенных, — темы от фона.

Однако музыкальная материя, организуемая двумя этими способами, либо по принципу сопоставления, либо по принципу совмещения, сразу ставит вопрос о взаимодействии стабильности и мобильности, о их взаимном координировании не только механическом — во времени и в пространстве, но и во внутренней координации происходящего при этом процесса. Проблема *stabil — instabil* богата возможностями возникновения новых типов координирования музыкальной материи и открывает интересные пути в историческом процессе эволюции музыкальной формы (своего рода возрождение *basso continuo* на новом этапе). При усилении момента мобильности сложность взаимоотношения ее со стабильностью пропорционально увеличивается. Предельными случаями являются сопоставления полностью стабилизированных участков формы с недетерминированными (то есть «стыкование» точно распределенной во времени материи с «импровизацией»). Самый крайний пример — сочетание в пределах одной формы детерминированного и записанного обычными нотами материала с музыкальной графикой по принципу последовательного суммирования. Этот случай ставит сложную проблему взаимного координирования жесткой конструкции и аморфной массы, которая способна быть подвержена, в принципе, любой модификации. Второй случай — параллельного взаимодействия стабильности и мобильности, пожалуй, более интересен и богат перспективами, и частично уже в значительной степени исследован композиторами. Другой возможностью взаимодействия стабильного и мобильного является модулирование формы из стабильной в мобильную (реже наоборот), с обратным возвращением (своего рода — репризность состояния формы, либо присутствующая, либо отсутствующая).

Зачастую композиторы обращаются к мобильности для создания звуковых эффектов, трудно достижимых стабильными средствами. Так, например, в начале первой части «Трех поэм на стихи Анри Мишо», носящей название «Мысли», В. Лютославский применяет ритмическое пение двадцатиголосного хора (на фоне стабильных структур оркестра) для создания картины неопределенной, статичной, но находящейся в непрерывном движении звуковой материи («Туманное море дрожащих мыслей...»).

Аналогичные приемы введения мобильности для создания звукового фона, движущегося, но статичного в своей сути, применены В. Лютославским и в оркестре.

Мобильные принципы широко используются в джазовой музыке, в которой различные типы мобилей от basso continuo до техники групп употребляются давно и успешно. Так называемый «импровизационный джаз» вообще немислим без применения мобильности.

Идеи мобильности могут дать хорошие результаты в том случае, если найдена возможность управления этой мобильностью, если скрытые в мобильности деструктивные тенденции не разрушают конструктивность, необходимую при существовании любой формы искусства. Мобильность не только позволяет непрерывно обновлять музыкальную материю или же, как мы видели выше, более многомерно ее организовывать, но она ценна и тем, что заставляет по-иному взглянуть на застывшие формы западноевропейского искусства.

Как пишет Пьер Булез в статье «Alea» (1957): «Мы с уважением относились к «законченности» произведения западной музыки, к замкнутости его цикла, но мы ввели «шанс» восточной музыки, ее открытое развертывание»¹. Если замкнутые формы западной музыки, лишенные элементов мобильности, больше соответствовали идее пифагорейцев о том, что «музыка — это наука о порядке всех вещей», то введение мобилей скорее склоняет нас к концепции св. Августина: «Музыка — это искусство хорошо выполненных движений».

Формы произведений искусства всегда связаны с общей концепцией мироощущения человека. Меняется мир — меняются и формы произведений искусства. Введение мобилей в музыку — не прихоть композиторов и не «эксперимент». В науке XX века ученые часто сталкиваются с проблемами выбора одного из возможных решений; одни решения дают положительный результат, другие — даже при отрицательном результате — позволяют не только исследовать возможные логические пути решения, но и получить попутно интересные и неожиданные открытия. При всей случайности многих физических процессов в микромире, мы схватываем и научно оцениваем их общие закономерности и статистические результаты. Введение случайного в музыку и попытки контролирования и направления в определенное русло микропроцессов — вполне закономерный шаг, а привлечение для контролирования этих новых и весьма сложных звуковых процессов математического аппарата — не прихоть, а частая логическая необходимость.

Социологическая оправданность введения мобильных принципов в искусство — сложный вопрос, в котором перекрещиваются самые неожиданные причины и следствия. Если бы мобильность была прихотью небольшого круга радикально настроенных музыкантов, она бы не заслуживала того внимания, которое ей уделяется сейчас. Идеи мобильности нашли не только большое распространение в музыке, они волнуют и писателей, поэтов,

¹ Boulez P. Relevés d'apprenti. Paris, Ed. du Seuil, 1966, p. 52.

скульпторов, художников и кинематографистов. Быть может, одна из причин этого — желание ввести читателя (зрителя, слушателя) в самый центр творческого процесса, сделать его своего рода соучастником событий.

В ряде случаев «обновление» произведения происходит путем вмешательства случайных процессов (скульптуры Кальдера, меняющиеся под воздействием ветра, книга стихов Р. Кено, в которой порядок строк и выбор их складывается каждый раз в зависимости от того, как читатель открывает книгу), но многие мобильные произведения непосредственно зависят от «управления» ими одним или несколькими участниками игры. Вот пример киноавтомата Р. Чинчеры, сделанный для выставки 1967 года в Монреале: «Принцип «киноавтомата» чрезвычайно прост: на каждом сиденьи установлены кнопки, в узловые моменты зритель по своему желанию сам сможет решать, как должно дальше развиваться действие. Это достигается тем, что на пленку снято несколько основных вариантов, по которым может развиваться сюжет. В итоге возможны более тысячи различных комбинаций зрелища. Таким образом, в Монреале, вероятно, не будет ни одного одинакового сеанса»¹.

Французский писатель Мишель Бютор в статье «Заметки о технике романа» пишет: «Когда придается столько значения порядку, в котором излагается содержание, невольно возникает вопрос: является ли этот порядок единственно возможным, не допускает ли проблема несколько решений, не предусматривает ли романическое здание внутри себя различные пути прочтения; как в соборе или в городе. В таком случае писатель должен контролировать сочинение во всех его различных версиях, взять на себя за них ответственность, подобно скульптору, отвечающему за все возможные ракурсы, под которыми можно фотографировать его скульптуру, и за то движение, которое связывает между собой все эти ракурсы... «Человеческая комедия» дает уже пример произведения, состоящего из различных блоков, с которыми каждый читатель в действительности знакомится в различном порядке. В этом случае ансамбль рассказанных событий остается постоянным. В какую бы дверь мы ни вошли, происходит одно и то же, но можно иметь идею о мобильности более высокого порядка, также точной и вполне определенной, при которой читатель становится ответственным за то, что происходит в микрокосмосе произведения, зеркале наших человеческих условий, и большей частью безотчетно, разумеется, как и в жизни, каждым своим шагом, каждым выбором избирает и придает смысл, освещая его своей свободой. Когда-нибудь, несомненно, мы придем к этому»².

¹ Фиала М. «Что будет дальше, выбирайте сами...», — Сов. кино, 1966, № 46.

² Butor M. Recherches sur la technique du roman. «Repertoire II», Paris, Les éditions de minuit, 1964, p. 98—99.

О НЕКОТОРЫХ ТИПАХ МЕЛОДИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Сейчас довольно широко распространено мнение, что современная музыка в связи с прогрессирующим усложнением музыкального языка почти полностью отказалась от мелодического начала. Действительно, в современной музыке существуют сочинения, в которых мелодическое начало и тематизм в традиционном понимании этого слова отсутствуют. При сонорных принципах композиции развертывание музыкальных событий происходит путем смен сложных звуковых комплексов, стоящих зачастую на грани шумовых эффектов; в электронной и конкретной музыке, а также в сочинениях для одних ударных инструментов отсутствие мелодического начала компенсируется усилением роли других компонентов музыкальной речи.

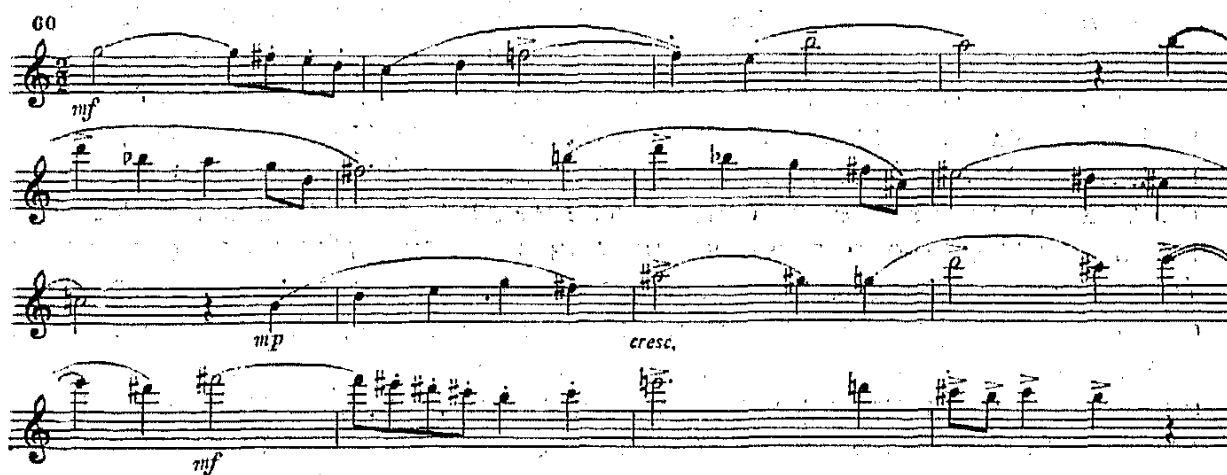
Тот тип открытой мелодичности, который был характерен для музыкального мышления XIX века, перешел в жанры, называемые «легкими». В этой области ряд композиторов достиг больших вершин — мелодизм в атмосфере раскрепощенности от традиционных рамок «академического» искусства обрел новую свободу на основе импровизационной непринужденности сопровождающих ансамблей. Особенно ярко выявилось чувственное начало в мелодике. В последние годы в сфере популярной музыки также наблюдается общая тенденция к разрушению мелодизма и к замене его элементарными интонационными формулами (обычно многократно повторяемыми). Прежде всего это относится к поп-музыке, бит-музыке и течению «диско». В них мелодизм упростился до схематичности, а тривиальность интонации стала обязательным условием популярности. Поскольку эти жанры все более и более превращаются в коммерческие, творческое начало уже не является непременным условием существования жанра. Мелодизм (особенно в поп-музыке) доводится до предела примитивности, той примитивности, которая сводит к стереотипу и другие элементы музыкальной речи — особенно ритм и гармонию (столь интересно эволюционировавших в свое время в джазе — вспомним хотя бы Майлса Дэвиса с утонченностью и поэтичностью его гармонического и ритмического мышления). Элементарные формулы *ostinato* вытеснили все богатство ритмического языка джаза, его почти зримую пространственную многомерность.

Многие современные композиторы в своих сочинениях сознательно избегают любых проявлений остиности — ни в мелодическом развертывании, ни в гармонии, ни в ритме. Ничто не возвращается в первоначальной форме, и непрерывная изменчивость ткани стала своего рода «правилом» современного музыкального мышления (если исключить так называемую «репетитивную» музыку, более близкую по эстетике поп-музыке, чем всему тому, чем жила последние десятилетия современная музыка). Мелодизм в прежнем значении этого слова в современной музыке часто отсутствует — он подменен горизонтальными последованиями опре-

деленным образом выстроенных интервальных комплексов, а многие фрагменты формируются уже без участия собственно горизонтали.

В отличие от тенденции к распылению мелодизма и погружению его в сложные фактурные образования, в творчестве композиторов XX века встречается и мелодизм, моделирующий на неоклассической основе мелодику, типичную для предшествующих эпох. Это особенно характерно для композиторов, тяготевших к неоклассицизму. В мелодиях подобного типа происходит деформация классической модели: интонационная осмысленность нарушается смещением интервалики и разрушением диатонической основы (без компенсации ее равнозначным ладовым эквивалентом). Мелодизм такого типа встречается у М. Рegera, Д. Мийо, А. Онеггера, С. Прокофьева, Д. Шостаковича и других композиторов, но особенно он характерен для П. Хиндемита¹.

Рассмотрим для примера первую тему его симфонии «Матис-художник»:



Она словно специально построена так, что представляет собой лишь модель темы, но не тему как таковую. Интонационные искажения скрытой диатонической основы придают ей безразли-

¹ П. Хиндемит воплощает в своей музыке те тенденции, которые оказались пехарактерными для общей эволюции музыкального искусства в XX веке. Инерционность мышления у него становится определяющим творческим принципом, а неразборчивость (и непрослушанность) приводят к тому, что все оказывается возможным. В сочинениях П. Хиндемита можно деформировать любые детали — суть от этого не изменится. Как ни странно, самые слабые стороны его творчества породили большую волну подражателей. Очевидно, элемент интеллигентного графоманства, присутствующий в его творчестве, оказался весьма притягательным для композиторов, склонных к инерционности мышления. А. Шёнберга весьма часто упрекают в том, что он стал рабом своей системы. Это неверно, несмотря на то, что лучшие сочинения А. Шёнберг написал в тот период, когда он шел к своей системе, а не тогда, когда он начал систематически применять и творчески исследовать ее. Настоящим рабом своей системы был П. Хиндемит. Мелодизм его традиционен, но это не традиционность сущности, а традиционность внешности — П. Хиндемит лишь моделирует классический тип мелодики, не сочиняя мелодию как таковую. В его музыке нет мелодий, есть лишь модели мелодий.

чие и нарочитую невыразительность. Воспроизводится лишь формальный каркас традиционной главной партии сонатного allegro. Интервалика настолько безразлична, что ее можно менять почти произвольно, не нарушая внутренней сущности темы. Интонационная нейтральность приводит к тому, что наше внимание ни на чем не останавливается — в теме нет ни интонационных сгущений, ни разряжений, ни тех моментов, которые своей интонационной привлекательностью останавливают внимание слушателя. Эта тема скользит, не оставляя в памяти ничего, кроме общих форм движения. Текучесть музыкального материала позволяет легко заполнять своей инертностью большие звуковые и временные пространства. Моменты концентрации слушательского внимания на интонации редки и, поскольку сама интонация не обладает большой смысловой наполненностью, выпуклость подачи достигается обычно лишь средствами динамики и увеличением общей оркестровой плотности.

Подобного рода тематизм лишен той внутренней пластичности, которая сделала бессмертными мелодические откровения В. Моцарта или Ф. Шуберта. П. Хиндемит не имел мелодического дара, и его модели мелодий всегда формальны и лишены музыкальной пластики.

Мелодический язык многих композиторов XX века, моделировавших классические формы письма, нарочито некрасив и непластичен: угловатая неестественность интонации стала своего рода «правилом хорошего тона». Если у Г. Малера расширение интервалики (и разрушение диатоники) происходит от увеличения экспрессивности, то у неоклассиков оно вызывается формальными причинами. У Бетховена темы не всегда получались, но он упорно их оттачивал, находя оптимальные варианты, современные же композиторы часто довольствуются первым эскизом темы, не доводя ее до необходимого интонационного совершенства. Случайность интонационных последований стала теперь общепринятой.

Приведем несколько тем подобного типа:

Г. Коуэлл. Симфония №15

6/8 Moderato

mf

f

f

f

61^b Tempo cantando

М. Михаловичи. Симфония-кантата

61^a Moderato

Э. Кшенек. Симфония „Pallas Athene“

61^r Adagio

Д. Шостакович. Симфония №4

61^d Allegretto poco moderato

Да, по структуре — это темы, они достаточно крепко построены, их можно развивать, строить на них форму, но в них отсутствуют мелодическое обаяние, пластика, интонационная свежесть и привлекательность. Эти темы — лишь удобный для дальнейшего развертывания материал. Внутренней экспрессии в них нет, она подменена формальной quasi-экспрессией. Интонационный язык не наполнен смысловым и эмоциональным содержанием, потенциальная емкость интонации невелика.

В музыке XX века прогрессирующее хроматизирование музыкального языка привело к довольно широкому использованию тем, включающих в себя все (или почти все) звуки хроматического звукоряда. Подобного рода тематизм особенно часто встречается у немецких композиторов (Р. Штраус, М. Рeger, А. Шёнберг, П. Хиндемит), но им пользовались и другие композиторы (например, Б. Бриттен и Д. Шостакович).

Приведем несколько примеров:

М. Рeger. Струнное трио



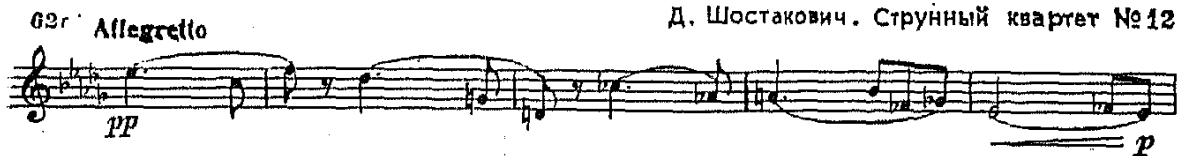
П. Хиндемит. „Кардиллак“



А. Шенберг. Струнный квартет №4



Д. Шостакович. Струнный квартет №12



Эти темы также внутренне противоречивы, ибо интонационно они достаточно усложнены, а по эстетической сущности еще принадлежат к традиционному типу сонатно-симфонического мелодизма. Ритмика тем — элементарна, усложнение идет лишь по пути расширения (и разрушения) ладо-тональной основы. Подобный тип додекафонного тематизма также достаточно распространен в современной музыке.

В тех случаях, когда додекафонный тематизм сознательно имитирует традиционный сонатно-симфонический тематизм XIX века (как, например, в Четвертом квартете А. Шёнберга), он сразу же проявляет всю свою внутреннюю противоречивость — ритмическая повторяемость мотивов не соответствует неповторяемости нот двенадцатиступенного «лада», принцип неповторяемости нот в мелодии (искусственный сам по себе) лишает композитора возможностей обыгрывания отдельных, наиболее существенных, интонаций, и т. п. В произведениях, написанных в двенадцатитоновой технике, такого рода тематизм не очень распространен, и чаще композитор имитирует привычные типы тематизма, не прибегая к двенадцатитоновости в мелодии (переноса ее в сопровождающие голоса, строящиеся по принципу дополняемости).

Как пример такого тематизма приведем начало «Скрипичного концерта» А. Шёнберга:

63 Poco allegro

V-no solo *p*

V-c *p* div.

Гораздо более органично звучит додекафонная мелодика в сочетании с гибкой и изменчивой ритмикой. Подобный тип мелодизма особенно ярко проявился в вокальных сочинениях П. Булеза и Л. Ноно.

В «Первой импровизации на Малларме» П. Булеза линия сопрано в начальном десятитакте построена на десяти различных звуках хроматической гаммы, вводимых не механически, а по вполне определенной музыкальной логике.

64 Pas trop lent

mf *più f* *p*

Le vier-ge, le vi-va-ge et le bel au-jour-d'hui

mp *p*

va-t-il nous dé-chi-ner a-vec un coup d'ail-le-l'ère.

mf *f* *mf* *mp*

Ce lac dur ou-bli-é-que hante sous le-gi-vre. Le trans-pa-

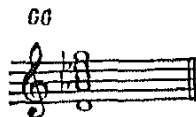
più p

-rent gla-cier des voils qui n'ont pas ful!

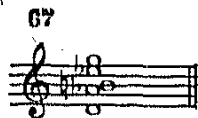
Три первых звука образуют аккорд *d-as-c*, к которому в начале следующего мотива присоединяется *g*:

65

Этот аккорд, имеющий терцовую основу, дополняется во втором такте нотой *es*, образуя вполне ясную гармоническую основу для дальнейшего вокализирования:



Появляющаяся во втором такте нота *h* не нарушает терцовой природы аккорда, она дает «минорный» ее вариант:

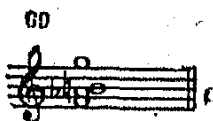


Начальный трехтакт весь построен на фигурировании этой шестизвучной гармонии у сопрано.

В четвертом такте появляется, наконец, недостающее *f*, окончательно заполняя аккорд по терциям:



Четвертый и пятый такты построены на фигурировании следующего сочетания, вычлененного из основного аккорда:



Шестой такт возвращает первоначальный вид четырехзвучной гармонии (с вариантом *d—as—es—g*). В седьмом такте происходит наибольшее усложнение аккорда: *c* расщепляется и в *h*, и в *cis*. Наконец, в восьмом такте появляется *a* и в девятом — *fis*.

Общая схема движения гармонии такова:



Последние три звука вводятся также по «трезвучной» логике: *cis—a—fis*.

В «На venido» Л. Ноно (написанном для сопрано соло и «хора» шести сопрано) мелодия солистки рождается из тихих и нежных бликов женского хора. На смену регистровой разорванности ткани и коротких фраз, отделенных паузами, приходит длительная монодия солистки:

71 *ppp* 14 3 Le 15 *rall.* 3 3 3 16 *pp* 3
La pri.ma.ve. ra ha

17 *pp* 3 5 *p* 18 *rall.* 19 3 *pp* 3 *p* 20 *accel.* 3
ve.ni. do.

Момент паузы в шестнадцатом такте снимается незаметным вступлением на ноте *a* пяти сопрано «хора». Нежная и утонченная манера хорового письма напоминает старых итальянских мадригаллистов. В процитированных сочинениях П. Булеза и Л. Ноно тенденция к мелодизму выявлена достаточно четко. Мелодический язык здесь индивидуален и своеобразен, мелодия не моделируется, а входит в произведение как органичный и несущий определенную информацию элемент целого. У П. Булеза — это традиционная французская мелодия, у Л. Ноно — итальянская, но в обоих примерах она окрашена яркой индивидуальностью композитора.

В отличие от этих примеров в современной музыке встречается и такой тип мелодизма, при котором интонационная осмысленность интервалики исчезает; интервалы освобождаются от той смысловой и эмоциональной нагрузки, которую они могут нести (и которую они несли тысячелетия), и становятся лишь абстрактными объектами для оперирования. При подобном снижении смысловой нагрузки на интервалы они оказываются, практически, почти бесконтрастными во взаимоотношениях друг с другом и поэтому могут свободно вступать в любые сочетания, либо подчиняясь избранному автором логическому принципу, либо становясь неконтролируемыми и алогичными (как в музыкальной графике — при этом типе музыкального мышления интервал в системе мышления не участвует).

Однако в последние годы наблюдается все более и более острая ностальгия по утерянной осмысленности интервалики. Интонация обладает большими выразительными и смысловыми возможностями, и отказ от интонационной наполненности музыкальной речи, естественно, привел к ее известному обеднению (при обогащении других компонентов). Интонация сама по себе гибка и способна на большую мимирию. Композитор, владеющий мастерством в обращении с материалом, способен дать настоящую жизнь интонации, то выявляя ее и выдвигая на крупный

план, концентрируя в ней музыкальную информацию момента, то нейтрализуя ее ритмическими и фактурными наслоениями и превращая в строительный элемент ткани.

В каждый момент степень концентрации того или иного компонента музыкальной речи различна. Выключая на какое-то время вертикаль (например, останавливая ее на кластере достаточно продолжительное время, или переводя музыкальную речь в монодию), мы тем самым направляем внимание слушателя на иные компоненты музыкальной речи. Снимая ритм (размывая, например, его) можно больше сконцентрировать слушательское внимание на тембре, и т. п.

В музыкальном произведении сравнительно редко встречаются случаи, когда информация концентрируется лишь в одном компоненте музыкальной речи. Все движение музыки основано на непрерывной смене роли этих компонентов в общей ткани произведения. В каждый момент какой-то элемент берет на себя функцию *Hauptstimme* — композитор направляет наше внимание то на интонацию, то на гармонию, то на ритм или тембр.

В последние годы композиторы стали использовать многоголосные сочетания на деревянных духовых инструментах (так называемые «аккорды»). Эти «аккорды» сами по себе неспособны нести функциональное начало — количество их ограничено, внутреннее строение временами некорректируемо. В момент взятия «аккорда» тембр инструмента настолько деформируется, что подобный «аккорд» воспринимается не как вертикаль, а как тембровое пятно, как слом тембра. При достаточно длительном применении в произведении обычного тембра момент взятия «аккорда» производит впечатление слухового шока — отчуждение тембра происходит настолько сильно и неожиданно, что внимание слушателя сразу направляется только на тембр. Подобный момент можно рассматривать как местную тембровую кульминацию, ибо все остальные элементы музыкальной речи становятся на время менее впечатляющими, отодвигаясь на второй план.

Такого рода «переключение» способна выполнить и интонация. Ее возможности в этой области еще более велики.

В каждом музыкальном произведении есть неповторимая внутренняя драматургия, и чем ярче ее ощущает композитор, тем яснее и точнее получается форма сочинения. Интонация способна выполнять в общей драматургии самую сложную, самую тонкую и глубокую организующую функцию. Взаимодействуя с другими элементами музыкальной речи, интонация обладает возможностями цементирования музыкальной ткани при большой усложненности и необычности применения других компонентов.

Музыкальное произведение — живой организм, обладающий тонкой и неповторимой индивидуальной организацией, и интонационная наполненность — та основа, которая делает этот организм жизнеспособным. Можно заставить «говорить» ритм, гармонию и даже — тембр, но возможности информационной наполненности этих элементов музыкальной речи, при всем объективном

разнообразии, ограничены. Интонация же обладает удивительным свойством бесконечной варьируемости и бесконечной информационной емкости. С одной стороны, мы ощущаем постоянный интонационный голод — ведь интервальные возможности весьма ограничены и часто представляются исчерпанными, с другой — вся история музыкального искусства говорит о том, что, практически, они неисчерпаемы и каждая сильная творческая личность находит новые пути в использовании интонационного материала.

Интонационная сфера сейчас сильно расширилась. Те интервалы, которые долгое время считались «немелодичными», обнаружили неожиданно новые выразительные возможности (первым, пожалуй, наиболее остро ощутил это Г. Малер). Применение ударных инструментов без определенной высоты позволило распространить понятие интонирования на звуки с неопределенной звуковысотностью. Знакомство с фольклором Востока расширило сферу интонирования в профессиональной европейской музыке в сторону новых типов темперации. Мелодика пения птиц стала интонационной основой зрелых сочинений О. Мессиана. В его же партитурах встречаются многочисленные образцы «мелодий» тамтамов, альпийских колокольчиков и гонгов — инструментов, не обладающих определенной звуковысотностью.

Новые возможности интонирования таит в себе и четвертитоновая темперация. Многие композиторы, применявшие этот тип темперации, подходили к нему формально и с конструктивистских позиций, в то время как сам момент расщепления полутона на два четвертьтона при обычной темперации вносит совершенно новую интонационную краску в мелодию, сообщая ей особую нежность и интимность.

И сейчас мелодические возможности не исчерпаны. Никакого «кризиса» мелодии нет. По крайней мере, он не более велик, чем в прошлые эпохи. На какое-то время мы просто забыли о том, какие бесконечные возможности таит в себе мелодизм (в самом широком понимании этого слова) и увлеклись конструктивным подходом к интонации. Сейчас уже ясно, что этот подход, каким бы перспективным он ни казался поначалу, не дал ожидаемых результатов, а лишь расширил наш взгляд на интонацию и позволил оперировать с ней более свободно. Собственно говоря, конструктивное начало при работе с интонацией никогда нельзя было исключить из процесса сочинения музыки, особенно при разработке тем, но при этом смысловой и выразительный элементы интервалики не снимались (а лишь ослаблялись и усиливались). Наиболее ярко это проявилось в манере работы с интонацией у Л. Бетховена. Однако до XX века ни один из композиторов не приходил к мысли о возможности конструирования формы на основе интервалики, лишенной (частично или полностью) семантического содержания. Один и тот же интервал может служить и абстрактной конструктивной единицей, и быть наполненным (иногда предельно) смысловой и экспрессивной нагрузкой. Одни:

интервалы обладают бóльшей способностью к смысловой и эмоциональной наполненности (особенно неисчерпаемой оказалась малая секунда), другие — меньшей. Как всегда, это зависит от контекста: интонационного окружения данного интервала, ладовой специфики фрагмента, ритма, в котором подается интервал, гармонии, способной значительно менять и смысл, и выразительную сторону интервалики, и конечно, — от тембра, в котором интервал излагается.

В качестве примера рассмотрим интонацию нисходящей малой секунды в различном изложении:

72a

V-ni
f espr.

Tr-ba 1
f

2Ob.
f espr.

Fl. 1
p

6 Ob.
pp dolce espr.

Ob.
pp espr.

V-ni
f molto espr.

Tr-ba 1 con sord.
pp

Ob.
p arch

Cl.
p con sord.

Tr-ba con sord.
p

Sax.
p

Tr-ba con sord.
p

Sax.
p

V-ni
p con sord.

2 Fl + Cl. picc.
ff *molto espr.*
 3 Tr-be (sord.)
 + Archi tremolo
 3 Tr-nl (sord.)
 + Archi tremolo
f

Marimba
 Arpa
 Piano
 Archi (pizz.)
 Timp.
pp sercio

Archi (div.)
 + Vibr. + Camp.
pp dolce
pp dolce
pp dolce
 C. b. + Fag. 1
p

Archi
pp dolcissime espr
pp dolcissimo espr
pp dolcissimo espr.
pp dolcissimo espr.

В примере 72а интонация звучит обнаженно, без поддержки гармонии; инструментовка подчеркивает экспрессивность интонации. В двух последующих примерах (72 б, в) интонация расщеплена на два четвертьтона, что увеличивает ее выразительность, сообщая одновременно ей большую интимность и глубину. В примере 72 г интонация растянута по диапазону, ей придана «малеровская» экспрессивность. Пересечение в басовый регистр (пример 72 д) и передача засурдиненной меди не только регистрово «омрачает» интонацию, но и меняет сущность ее экспрессии.

Примеры 72 е — к дают варианты гармонической перекраски этой интонации. Перемена характера выразительности при этом проявляется достаточно ярко.

В примере 72 л интонация расположена в высоком регистре и заострена темброво (2 Flauti + Cl. piccolo в самом напряженном регистре); диссонирующий аккорд у засурдиненной меди и тремолирующих струнных еще более увеличивает общую напряженность звучания.

В примере 72 м интонация разорвана паузой, регистром и тембром; экспрессивность почти полностью снята.

В примере 72 н звуки еще более разделены: *b* превращено в педаль, *a* — в верхнюю ноту девятизвучного аккорда.

В примере 72 о интонация накладывается сама на себя в нескольких вариантах, образуя движущийся кластер; здесь происходит интонационное сгущение интервалики, ибо вся музыкальная ткань строится лишь на вариантах этой интонации. Она одновременно и конденсируется и «размывается».

Эти элементарные примеры, разумеется, не исчерпывают всех современных возможностей работы с интонацией — они приведены лишь как иллюстрация видоизменения внутренней сущности интервала и его смысловой и экспрессивной наполненности при переменах других компонентов музыкальной речи.

МУЗЫКА И МАШИНЫ

1. Небольшое введение

В наше время в музыке происходит эволюция, настолько быстрая и далеко идущая в своих возможных последствиях, что у многих возникает вопрос: «А не лежат ли уже эти поиски за границами музыки как искусства?» И в прежние времена наблюдались резкие переломы в развитии искусства, ставившие вопрос о его границах, но никогда еще эволюция не происходила столь быстрыми темпами.

Прежде чем ввести читателя в круг проблем современной музыки, попытаемся хотя бы кратко охарактеризовать те объекты, которыми оперируют композиторы. Элементы, составляющие музыкальное произведение или, как их называют, звуковые объекты, могут быть либо изолированными звуками, либо звуковыми комплексами (аккордами), имеющими значение самостоятельных звуковых объектов. Плотность аккорда зависит от количества составляющих его звуков и от их взаимного расположения. Фактически, всякое музыкальное произведение является распределением в определенном промежутке временного континуума суммы единичных и комплексных объектов, причем все эти объекты не могут быть рассматриваемы как изолированные и имеющие самодовлеющее значение. Они тотчас же вступают в цепь взаимоотношений не только с близлежащими к ним элементами (по вертикали, горизонтали и диагонали¹), но и в более сложные отношения с удаленными друг от друга объектами. Наиболее элементарно отношения на расстоянии устанавливаются тогда, когда один или несколь-

¹ В музыке XII—XVI веков звуковые объекты взаимодействовали, преимущественно, по горизонтали, так как гармония как осознанный фактор почти не применялась; в музыке XVII—XIX веков вертикальные взаимоотношения объектов стали почти самодовлеющими, горизонтальные их взаимоотношения значительно упростились; в музыке XX века, одновременно с возвращением весьма сложных типов горизонтальных взаимоотношений звуковых объектов и обогащения вертикальных, возник новый тип их взаимодействия — диагональный, при котором в тесное взаимодействие вступали объекты, расположенные в удаленных друг от друга точках звукового пространства (первым диагональное взаимоотношение объектов применил А. Веберн в ряде своих сочинений).

ко объектов повторяются в первоначальном или измененном виде (в иной, например, конфигурации) через определенный промежуток времени, создавая внутреннюю репризность. Звуковые объекты претерпевают эволюцию, развиваются, модифицируются, возникают вновь в обновленной форме, устанавливают связи как с прошлым (по течению музыкального времени), так и с будущим.

В музыке XVIII—XIX веков взаимосвязь объектов наиболее ясна и легко воспринимаема: при наличии тональных связей и устойчивого центра все взаимоотношения звуковых объектов становятся функциональными. В добаховской музыке и в так называемой новой музыке связи гораздо более сложны и тонки.

Выбор звуковых объектов и их взаиморасположение являются основой композиции¹. Естественно, что сознательность выбора составляет основу композиции: выбирая объекты, мы, тем самым, определяем ту материю, которую будем подвергать оперированию².

2. Tape Music

Звуковыми объектами предшествующих эпох были исключительно так называемые музыкальные звуки, то есть те, которые могли быть извлечены либо человеческим голосом, либо каким-нибудь из существующих музыкальных инструментов. Такие звуки, при установленной системе тональных тяготений, легко вступали в функциональные взаимоотношения друг с другом. Сам звуковой объект в классической музыке мог перемещаться, но он оставался постоянным и не подвергался деформации.

В наше время благодаря изобретению магнитофона композиторы получили почти неограниченные возможности деформации звуковых объектов и образования производных объектов. Любой звук (или комплекс звуков) может быть деформирован либо изменением скорости, либо — направления его воспроизведения (то есть, воспроизведен от конца к началу), либо пропущен через систему фильтров, меняющих по желанию его тембр (окраску звука). Помимо манипуляций с отдельными звуками и со звуковыми комплексами, позволяющими выводить бесконечное количество производных, впервые реализована возможность точного музыкального монтажа: звук может быть измерен по всем параметрам и фиксирован в любом из них с желаемой степенью точности.

¹ С проблемой выбора объектов мы встречаемся в живописи, скульптуре и литературе, не говоря уже о кино, где эта проблема, начиная со сценария и актеров и до окончания монтажа (отбор «дублей» и их взаиморасположение), быть может, наиболее четко просматривается.

² Мы здесь пока не затрагиваем вопрос о цели (или смысле) взаиморасположения звуковых объектов, то есть, иначе говоря, вопрос информации, которую несет в себе всякое произведение искусства. Для того, чтобы говорить об общих закономерностях музыки, необходимо временно отвлечься от так называемых «несущественных» признаков (в противном случае становится невозможным наблюдение этих закономерностей и, тем более, их обобщение).

Практически, Tape Music («магнитофонная музыка») создается на монтажном столе. Каждый отобранный предварительно звук измеряется в миллиметрах на ленте и отрезается по желаемой длине (длительности звучания). Сила звука точно фиксируется заранее (не говоря уже об определении количества обертонов, придающих звуку тот или иной тембр). Отобрав все необходимые звуковые объекты, композитор, вместе с инженером, реализует сочинение уже за монтажным столом, выстраивая его в соответствии с партитурой.

При такой работе композитор одновременно становится и исполнителем этого сочинения: музыкальное здание складывается из заранее заготовленных «кубиков», и автор имеет непосредственную возможность тут же услышать любой фрагмент в настоящем звучании.

Какие же звуки служат материалом при сочинении «магнитофонной музыки»? Во-первых, все те, которые использовали композиторы предшествующих эпох; во-вторых, — полученные применением электронного генератора, и в-третьих, — любые звуки и шумы окружающей нас жизни. Tape Music, образованная монтажом обычных музыкальных звуков, принципиально не отличается от записанной на магнитную ленту музыки, исполненной оркестром: мы можем избрать те объекты, которыми оперировала, например, классическая музыка и комбинировать их в тех же правилах.

Новые качества мы получим либо тогда, когда применим новые методы оперирования (пусть даже к «традиционному» материалу), либо когда сами звуковые объекты являются принципиально новыми. Музыка, звуковые объекты которой образованы электронным генератором, называется электронной, музыка, оперирующая звуками повседневной жизни (в том числе и музыкальными) — конкретной. Как простейший пример рассмотрим возможность построения музыкального произведения на основе варьирования одного звукового объекта. Возьмем, например, звук *a* на рояле и запишем его на магнитную ленту. Этот звук мы можем превратить в звук любой другой высоты (как в пределах температуры, так и вне ее), изменяя скорость его воспроизведения. Совершив эту операцию, мы получим бесконечное число звуков этого же тембра (рояль с бесконечным количеством «клавиш») и всевозможной высоты — от инфразвука до ультразвука. Звук, взятый на рояле, начинается с атаки (удара), за которой следует затухание. Графически его можно изобразить следующим образом:



Если этот звук будет воспроизведен от конца к началу, то, возникая из небытия, он увеличивает силу и заканчивается ударом:



Эту операцию можно провести с каждым из

модифицированных по высоте звуков. Кроме того, можно отрезать момент удара молоточка о струны, сняв сразу же «фортепианность» звучания; начало каждого звука будет мягким и лишенным определенности. Пропуская звуки через систему фильтров, мы по желанию меняем окраску звука. Выровняв амплитуду затухания микшером, получим звук, ровный по динамике (если отрезать начальный удар, то графически «выпрямленный» звук можно изоб-

разить так: ). Соединив начало и конец

(сделав магнитофонное «кольцо»), мы превращаем его в звук бесконечной длительности. Из этого «бесконечного» звука, переписывая его на другой магнитофон, мы можем вырезать звуки любой длины, меняя по желанию их громкость и высоту. Полученные таким способом звуки будут производными от взятого нами вначале *a* фортепиано, так как все они образованы деформацией начального звукового объекта. При реализации (монтаже) сочинения мы можем использовать полученные звуки в нужной нам высоте, громкости, тембре и длительности (чистый раккорд служит паузой).

На этом элементарном примере видно, какие новые возможности получает композитор уже сейчас, благодаря применению новых технических изобретений. Введение в музыку широкого поля новых звучаний расширило сферу звуковых объектов, с которыми оперировали композиторы, а возможности монтажа и фиксации каждого элемента по всем параметрам впервые дали точные методы реализации.

3. Некоторые плюсы и минусы

Подрывает ли Tape Music основы того, что мы привыкли называть музыкой? Нет, и ни в коей мере.

Появление электронной и конкретной музыки можно, вероятно, считать наиболее радикальным открытием в истории музыки, но, поразив вначале умы и сердца музыкантов, сейчас оно начинает подвергаться всестороннему критическому осмыслению.

При всем богатстве возможностей, открывшихся перед нами с изобретением электронной и конкретной музыки, они весьма ограничены. Во-первых, на «магнитофонной музыке» лежит штамп «музыкальных консервов», который никогда не снять; сколько раз ни проигрывать одну и ту же запись на грампластинке, нельзя избавиться от ощущения известной «окостенелости» исполнения, хотя оно само по себе может быть и живым, и ярким: при любом прослушивании дирижер и оркестр повторяют всю музыкальную ткань в неизменной трактовке. Но в этом случае у нас еще есть выход — мы можем либо пойти в концерт, послушав это сочинение в живом исполнении, либо приобрести другую запись. В случае же Tape Music у нас такого выбора нет — один раз и навсегда зафиксированная композитором музыкальная сущность остается полностью неизменной и принципиально не подвержимой модифи-

кации. Следовательно, каждое произведение Tape Music является «музыкальными консервами» уже по самой своей специфике.

Второй недостаток: Tape Music зачастую вызывает ощущение некоторого однообразия по сравнению с музыкой, исполненной на обычных музыкальных инструментах. Создается впечатление, что одна из причин такого однообразия «магнитофонной музыки» лежит именно в ее разнообразии (при слишком большом количестве элементов, составляющих музыкальное произведение, и быстрой их смене, острота восприятия настолько снижается, что это разнообразие уже воспринимается как однообразие). Кроме того, сами элементы, которыми оперирует Tape Music, с точки зрения музыкальной менее интересны, чем звуковые объекты обычной музыки.

Какой же путь наиболее продуктивен? Быть может, стоит отвести «магнитофонной музыке» скромное прикладное место в кино и театре и продолжать по-прежнему пользоваться лишь обычными музыкальными инструментами и методами сочинения? Едва ли это — наилучший выход. Скорее всего, плодотворные результаты сможет дать синтез электронной и конкретной музыки с обычным звучанием симфонического или камерного оркестра¹.

4. Что такое «сочинение музыки»?

У читателя может создаться впечатление, что речь идет о вещах, лежащих где-то на границе музыки, если уже не за ее пределами. Однако вряд ли кто-нибудь возьмет на себя смелость определить истинные границы того или иного вида искусства. Границы эти непрерывно расширяются, захватывая все новые и неожиданные области. Меняется и специфичность отдельных видов искусства, и круг той информации, которая в течение долгого времени считалась «типической»; средства, которыми оперирует каждый из видов искусства, также непрерывно изменяются: обновление языка — одна из самых характерных черт эволюции искусства; возникают новые синтетические разновидности (как кино, немислимое сто лет назад). Как будет развиваться искусство в XXI веке, трудно предсказать, и, вероятно, этого и не следует делать, но мы вправе ожидать дальнейшей и все ускоряющейся эволюции средств, расширения сферы информации и дальнейших, новых и неожиданных для современного человека, видов синтеза.

Вероятно, некоторым покажется непривычным применение слов «звуковой объект», «оперирование», «информация» и других по отношению к музыке. Часто публика еще представляет себе ком-

¹ Кстати, путь к такому синтезу открывает и новая трактовка инструментов в оркестре, приводящая к прогрессивному увеличению количества немзыкальных звуков (новые приемы игры, рост числа разнообразных ударных инструментов, новые приемы инструментовки, стремящиеся к имитации звучаний Tape Music, и т. п.).

позитора как одержимого, который в жизни совершает странные и алогичные поступки. В этой профанации профессии композитора в равной степени виноваты и плохие кинокартины, и сентиментальные «романы о музыке»¹. Действительно, создавая музыкальное произведение, композитор творит новый мир — мир звуков, и ценность произведения определяется прежде всего тем, сумел он или нет, приоткрыть нам еще один уголок неведомого. Настоящее музыкальное произведение — всегда открытие и, поэтому, вполне закономерно, что оно воспринимается как событие. Вопросы психологии творчества сложны и тонки, процесс этот сугубо индивидуален, и вряд ли можно сразу раскрыть его тайнства (а элемент тайны всегда присутствует при настоящем творческом процессе), позволить проникнуть взгляду в творческую лабораторию художника и, тем более, объяснить протекающие при этом процессы во всей их сложности и взаимодействии.

Подчеркнем лишь главное: настоящий художник прежде всего — мастер, и процесс сочинения — процесс сложной обработки сырого и ускользающего материала, той неясной звуковой массы, которая подчиняется художнику лишь при очень строгом контроле и большой направляющей и организующей воле. Сочинение музыки — прежде всего труд, тяжелый и утомительный, но, вместе с тем, — радостный. И интуиция (или, в житейской терминологии, вдохновение) в создании музыкального произведения идет рука об руку с сознательно контролирующим этот процесс творческим разумом. Композитор строит музыкальное здание, и его архитектура не может не быть совершенной — каждый просчет (или слабость конструкции) неизбежно приводит к преждевременной смерти произведения. Причина долговечности великих творений Г. Машо, К. Монтеверди, Г. Шютца и И. Баха — не только в заложенной в них информации, но и в бесконечно совершенной по красоте конструкции.

5. Музыка и машины

Новые возможности монтажа увеличили степень контролируемости процесса сочинения музыки, но сам этот процесс сильно усложнился. Более сложный и требующий новой координативности звуковой материал при работе зачастую обнаруживал совершенно новые качества, неспособные быть предвидимыми заранее. Применение новых звуковых объектов или же новых методов оперирования с уже привычными объектами потребовало пересмотра основ самой композиторской техники. В результате, в XX веке возникли новые типы техники, включающие в себя старые как частный случай.

Наиболее общее выражение новые методы оперирования нашли

¹ Даже такой, склонный к литературности, романтик, как Р. Шуман, вынужден был защищать композиторскую профессию от мещанских вымыслов: «Ошибаются те, кто думает, что композиторы берутся за перо и бумагу с печальным намерением то или иное выразить, обрисовать, живописать».

в творчестве Я. Ксенакиса¹, применившего к музыкальным объектам наиболее общие математические методы оперирования (теория вероятностей, цепи Маркова и Булевы алгебры). С одной стороны, Ксенакис, как правило, оперирует лишь обычными и звуковыми объектами (то есть музыкальными звуками), с другой стороны, эти объекты поставлены в такие новые взаимоотношения, что звуковая логика создает абсолютную непохожесть того, что делает Ксенакис, на то, что делали и делают сейчас другие композиторы. Операции, применяемые Ксенакисом, настолько сложны, что он иногда передает всю «вычислительную часть» машинам. Электронный мозг у Ксенакиса выполняет промежуточную, наименее творческую, но самую утомительную часть работы.

В последнее время публикуется много статей о машинах, сочиняющих музыку. Одним это кажется увлекательным, других — пугает (а не заменят ли композитора машины?), но часто забывается главное: машина способна выполнять сложнейшие расчеты, недоступные человеку, но очевидно, при этом всегда будет отсутствовать творческое начало и индивидуальность. Машина сможет легко сочинять любые подделки (даже самые сложные и совершенные), но все созданное ею будет лишено того неуловимого «элемента тайны», который и делает музыкальное произведение произведением искусства. Скорее всего, машины в совершенстве овладеют так называемой «прикладной» музыкой, и, вероятно, через несколько лет композитор будет освобожден от работы в кино и театре: машина сможет лучше проанализировать драматическую ситуацию и сформулировать наилучшее решение. Наверное, машина не будет иметь равных в создании «шлягеров» — она сможет самым точным способом анализировать музыкальную конъюнктуру и каждый раз «выдавать» то, что пользуется наибольшим спросом. Но настоящую музыку машина никогда не научится сочинять, и мы, при всем нашем желании, не сможем вдохнуть в нее «душу», сообщить ей тот «элемент тайны», без которого при всем рационализме композиторского процесса невозможно истинное творчество. Но при прогрессирующем усложнении композиторской техники композиторы все чаще и чаще станут прибегать к машинам как к помощникам для выполнения наиболее сложных и наименее творческих расчетов.

Другой вопрос — реализация музыкального сочинения. Композитор в отличие, например, от художника имеет дело с многоступенным процессом реализации. Музыка лишь тогда считается реализованной, когда из звуков, рождающихся в сознании композитора, превращается в звуки, воспроизводимые тем объективным звуковым источником, для которого она предназначена.

¹ Янис Ксенакис (р. 1922) — греческий композитор и архитектор, живущий во Франции. В течение двадцати лет был ближайшим помощником Корбюзье. С 1955 г. применяет в музыке математические методы композиции. Получил мировую известность своими сочинениями «Метастазис» (1953—1954) и «Питопракта» (1955—1956). Работает также в области электронной музыки.

Первая ступень реализации — запись музыкального сочинения в виде партитуры нотными или другими знаками (кодировка музыкальной материи избранной системой графических символов). Вторая ступень, также достаточно сложная и отнимающая у композитора много времени, — исполнение этого произведения. Творческий процесс, начиная с зарождения замысла сочинения, вплоть до окончания партитуры, сложен, многоступенен и посвящен отбору звуковых объектов и установлению между ними определенных логических взаимоотношений. Является ли сочинение, полностью законченное в партитуре, реализованным? И да, и нет. С одной стороны, композитор выстроил музыкальное здание, придал ему законченный вид, с другой — пока оно не прозвучало, оно не может считаться окончательно реализованным. Процесс записи — лишь кодификация музыкальной формы, реализующейся при исполнении и произведения. Произойдет ли какая-либо эволюция в этом отношении в будущем, или же и в XXI веке композиторы по-прежнему будут просиживать долгими часами над кипами мелко исписанной нотной бумаги?

Очевидно, какой-то прогресс возможен и в этой области. Инженер Л. Термен, изобретатель одного из первых электромузыкальных инструментов «Терменвокса», считал реальным появление в ближайшие годы электромузыкального инструмента, которым человек мог бы управлять так же, как гипнотизер мысленно управляет идеальным перцепиентом: не только движениями рук и тела, но и взглядом, целенаправленным волевым изъявлением. Конечно, работа с таким инструментом предоставляет интересные возможности в синтезе движения и музыки, новые формы музыкальной пантомимы, но практическую помощь композитору такой инструмент едва ли бы оказал. Но, вероятно, возможно и создание такого аппарата, который улавливал бы все этапы возникновения музыкальной мысли у композитора (соответствующие биотоки мозга) и мгновенно фиксировал их соответствующим графическим способом. Правда, в этом случае мы имели бы дело еще не с сочинением музыки в настоящем значении этого слова, а лишь с возможностью фиксации музыкальной импровизации мысли, но все же первый, и часто самый трудный, период создания музыкального произведения был бы сильно облегчен¹. Изобретение такого аппарата толкнуло бы некоторых на облегченную дорожку музыкальной импровизации, но практическая ценность открытия от этого бы не уменьшилась. В частности, такой аппарат мог бы оказать незаменимую помощь композиторам при сочинении музыки к кино. Как показывает практика, наиболее точные «попадания» музыки рождаются часто у композитора во время просмотра еще полусырой и неозвученной киноленты. Многие из этого композитор забывает, не успевая донести до стола, а обдуманная и написанная позже музыка не всегда столь точно «ло-

¹ Помимо этого, композитор получил бы возможность выбора среди всех, даже мимолетно мелькнувших у него, музыкальных мыслей.

жится» под экран (хотя бы по той причине, что композитор не способен удержать в памяти все изобразительные детали и их распределение во времени). Конечно, в идеале можно было бы мечтать о таком аппарате, который не только графически фиксировал возникающие музыкальные мысли, но и, минуя промежуточную стадию, сразу же переводил их в реальное звучание.

6. Музыка и живопись

В заключение немного оставимся на проблеме синтеза двух видов искусств — живописи и музыки.

Всякое произведение живописи является размещением в двумерном пространстве (на холсте или на ином материале) определенного количества элементов, что составляет основу композиции. Каждый из составляющих целое элементов обладает характеристиками (форма, цвет и т. д.) и вступает в сложную цепь взаимоотношений как с близлежащими, так и с отдаленными от него в этом пространстве элементами. Перед художником, создающим свою картину, сразу же встает проблема формы — координирования элементов, придания им логики пространственного распределения, создания ритма внутри композиции, уничтожения случайного и нарушающего единство и цельность.

Близкими по смыслу элементами оперирует и композитор. Всякое музыкальное произведение является размещением в одномерном временном пространстве некоторого количества элементов (звуковых объектов), составляющих структуру целого. Распределение их во времени — основа музыкальной композиции. Каждый из элементов имеет характеристики (свою звуковую «форму», определяющуюся рядом параметров, свой «цвет» — тембр); звуковые объекты вступают, как и в живописи, в сложную цепь взаимоотношений с большим количеством других элементов. Как и живописная композиция, музыкальное произведение имеет свои проблемы взаимного распределения и координирования элементов, свои ритмические проблемы, свои закономерности единства целого. По существу, работа художника и композитора в чем-то является очень близкой, несмотря на физическое различие элементов, которыми им приходится оперировать.

В фигуративной живописи большое значение имеет не только общая композиция (форма в широком смысле этого слова), но и развитие сюжета, темы данной картины. В музыке XVIII—XIX веков также основное внимание уделяется тематизму и сюжетности.

Наиболее ясные аналогии возникают между нефигуративной (или полуфигуративной) живописью и музыкой. В нефигуративной живописи структурные проблемы выступают более выпукло, так как составляющие картину элементы уже не подчиняются сюжетному тематизму, а их выразительные возможности проявляются в цвете и форме. Еще более ясно эти закономерности проявляются, когда элементы обретают определенные геометрические формы,

варьируемые в цвете и пропорциях. Перед художниками, впервые обратившимися к нефигуративной живописи, наиболее остро встали проблемы внутреннего единства формы и возможных путей ее лаконичного решения.

Аналогичные задачи возникли и перед композиторами, когда они отказались от тематизма (в старом понимании этого слова) и от функциональности как основы построения формы. Стремление к лаконизму в выборе составляющих целое элементов привело к идее выведения всех элементов формы из единого тематического источника. Подчинение как целого, так и всех деталей, единому знаменателю, выведение всех внутренних закономерностей из единой серии, являющейся тематическим источником, — характерная черта многих произведений XX века.

Серийный принцип композиции встречается в ряде картин П. Клее и П. Мондриана. Яркие примеры этого — «Фуга в красном» (1921), «Статическая и динамическая градации» (1923), «Старинные аккорды» (1925), «Цветущий сад» (1930) П. Клее или же «Композиции» 1917—1928 годов и «Victory Boogie — Woogie» (1944) П. Мондриана. Пожалуй, никто из более поздних художников не стоял в своих работах так близко к музыке, как П. Клее и П. Мондриан.

Мы пока еще не знаем достаточно адекватного способа «озвучивания» таких картин, но можем ожидать, что одним из наиболее вероятных фактов во взаимодействии живописи и музыки будет появление музыкальных произведений, являющихся звуковой проекцией соответствующих произведений живописи. И раньше предпринимались попытки выражения содержания произведений изобразительных искусств средствами музыки («Картинки с выставки» М. Мусоргского, «Обручение» Рафаэля и «Мыслитель» Микеланджело в «Годах странствий» Ф. Листа и другие), но все они имели, в целом, эмпирический характер. Наиболее точно обратный процесс был осуществлен Я. Ксенакисом, превратившим музыкальную архитектуру своего «Метастазиса» в архитектурно реализованный павильон «Филиппс» на Брюссельской выставке 1958 г.¹

В наше время наблюдается расцвет так называемой музыкальной графики. Постепенное увеличение в музыкальном тексте «полей неопределенности», а также выдвигание на первый план сонорных качеств звукового объекта и компоновка формы как суммы звуковых пятен различной окрашенности и различной интенсивности, привели к появлению новых систем записи звукового текста, гораздо более мобильных и, как правило, допускающих известное множество возможных прочтений текста.

Таким образом, вся сфера музыкальной графики предполагает, как обязательное, наличие свободы выбора среди возможных реализаций, то есть, по сути дела, является в боль-

¹ См. изложение этого процесса, начиная с первоначальной идеи до рисунка реализованного павильона в книге Я. Ксенакиса «Musiques formelles» (Ed. Richard—Masse, Paris, 1963, p. 21—25).

шой степени областью импровизационной. Назначение графических символов — дать толчок импровизации и, вместе с тем, направить ее в определенное русло. В наиболее чистом виде эта графика имеет самостоятельную выразительность, и написано довольно большое число сочинений, которые могут существовать и как музыкальные (то есть быть исполнены), и как графические (то есть могут и не интерпретироваться, а рассматриваться просто как рисунки).

Для большей ясности рассмотрим проблему музыкальной интерпретации одного из произведений музыкальной графики, которое, по замыслу автора, может существовать и как самостоятельное графическое произведение. Это — «Декабрь 1952» из «Folio» американского композитора Эрла Броуна¹:





Как мы видим, графически это сочинение является размещением на определенном участке двумерного пространства тридцати одной линии различной длины и «плотности». Ряд линий расположен горизонтально (20 линий), ряд — вертикально (10 линий). Одна «линия», по своей равной вертикальной и горизонтальной интенсивности, превратилась в квадрат (левый верхний угол).

¹ Пример взят из статьи Д. Лигети «Новая нотация — средство коммуникации или самоцель?» («Notation Neuer Musik», Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Schott, Mainz, 1965, S. 41).

Каждая из линий может быть рассматриваема как звуковой объект определенного объема и интенсивности. При интерпретации мы должны учитывать и относительную плотность распределения звуковых объектов в пространстве. Вполне очевидно, что реализация такого произведения допускает бесконечное множество интерпретаций (так как реализатор ограничен небольшим количеством широко сформулированных условий), но количество звуковых объектов при любой реализации конечно и ограничено цифрой 31.

Следовательно, при любом способе интерпретации, это сочинение, вероятно, будет занимать весьма небольшой промежуток времени.

В качестве примера рассмотрим один из возможных вариантов. Предположим, что пьеса исполняется на фортепиано. Поскольку метод прочтения этого произведения автором не предписывается, будем исчерпывать последовательно все звуковые объекты в любом порядке до тех пор, пока не реализуем их все, или же не станем повторно реализовать уже использованный нами объект (весьма часто применяемый метод при исполнении сочинений, написанных в так называемой «технике групп»). Тогда количество последовательно исполняемых нами звуковых объектов будет не больше цифры 31. Введем для себя следующие «звуковые координаты» (они могут быть любыми): будем считать, что чем выше на рисунке помещена линия, изображающая звуковой объект, тем в более высокой частотной шкале он располагается (при обращении к фортепиано линии легко распределить по семи октавам — в нашей пропорции, примерно, два сантиметра на одну октаву); горизонтальные линии будем считать отдельными звуками, а вертикальные — «кластерами» (звуковыми комплексами, в которых одновременно исполняются все звуки, заключаемые в данном звуковом промежутке); длину линий соотнесем пропорционально к длительности звука (поскольку в избранной пропорции длина колеблется от 1 мм до 10 мм, то мы, соотнеся, например, 1 мм к $\frac{1}{8}$ единицы счета (мы вправе избрать и любую другую единицу —

получим 10 возможных длительностей от  до , тол-

щину линий — к силе звучания; взаимная отдаленность линий должна учитываться и при их музыкальной реализации (паузы). При такой реализации сочинение исполняется как одноголосно-пунтилистическое (так как кластеры воспринимаются как особые «толстые» ноты-звуки).

Мы можем при тех же «координатах» избрать другой путь реализации, например, читать одновременно все звуковые объекты, совпадающие по одной вертикали и двигаться слева направо. При такой интерпретации пьеса будет, преимущественно, многоголосной, но чрезвычайно краткой по звучанию. Можно вообразить и такой свободный тип реализации, при котором все тонкие линии читаются как делящиеся звуки (вне зависимости от того, вертикальны или горизонтальны они), а все толстые линии — как «класте-

ры» разной плотности; с принципом повторяемости звуковых объектов мы можем при данной реализации, например, не считаться, и продолжать нашу интерпретацию до тех пор, пока не сочтем данную графику исчерпанной.

Как видим, наибольший дефект таких сочинений — несовершенство метода их реализации, ставящее композитора в невыгодную зависимость не только от прихотей, но и от творческих способностей исполнителя.

Однако можно надеяться на улучшение методов «чтения» и довести их до той степени совершенства, при которой избирается всегда оптимальный вариант. В отборе вариантов большую помощь нам могут оказать машины, если их научить методу отбора наилучшего способа музыкальной реализации. Принципиальной однозначностью интерпретации произведений изобразительных искусств мы вряд ли овладеем, но довести до совершенства процесс отбора при реализации, вероятно, сможем.

Одной из самых конкретных трудностей в музыкальной интерпретации графики является проблема способа интерпретирования и переводение пространственного объекта во временную плоскость. Информация любого произведения живописи (или графики) выражается лишь пространственно, в то время как музыка — искусство временно́го характера. Однако «пространственные сообщения (например, рисунок, произведение живописи) поддаются разложению во времени путем развертки, разлагающей их в последовательность элементов различной интенсивности, передаваемых в заданном порядке»¹. Следовательно, весь вопрос — в совершенствовании метода и, учитывая темпы эволюции науки, мы вправе ожидать успехов в этой области. Если мы сможем научить машины в совершенстве производить временную развертку пространственных сообщений живописи и графики, то отпадут и наши претензии к музыкальной графике как к весьма несовершенной области музыкального искусства. Тогда многим захочется «услышать» полюбившиеся произведения живописи и графики, и, вероятно, одними из первых будут «расшифрованы» картины Клее, Кандинского и Мондриана как самых музыкальных художников прошлого.

Практически, уже сейчас можно «прочитать» любую графику (вне цвета) на электронной машине АНС инженера А. Мурзина, но тот метод, которым производит развертку эта машина, является чисто механическим. АНС читает графику лишь слева направо, причем, одновременно читаются все линии, пересекаемые данной вертикалью. Формально любую графику машина может озвучить однозначно, но сам метод развертки имеет смысл лишь тогда, когда сочинение рисуется с учетом специфики развертывания. Если «читать» этим способом, например, графику Матисса или Пикассо, то звуковой результат не будет соответствовать графическому, так как пространственная информация графики передается нам

¹ Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. — М., 1966, с. 37.

совсем другим, и намного более сложным методом. Если бы мы смогли научить эту машину читать графическую информацию в адекватной зрительному восприятию временной последовательности и поставить в однозначное соответствие цвет и тембр, то проблема музыкальной интерпретации живописи и графики была бы решена.

7. Маленькое заключение

Научные открытия XX века проникли и в область искусства, оказав влияние на технологию творчества. Композиторы впервые получили реальные возможности контролируемого выполнения сложных операций в зыбком мире звуков.

Сейчас происходит процесс непрерывного расширения выразительных средств музыки, включения в этот мир все новых и новых звучаний, непрерывного образования новых форм, обнаружения новых и неведомых процессов жизнедеятельности музыкальных организмов.

Некоторых, вероятно, шокирует проникновение вычислительных машин в те области, которые веками считались чуждыми всякой «механизации», но человеку не нужно бояться «конкуренции» со стороны машин.

При любой степени совершенства машина никогда не станет не только «гениальным», но и «талантливым» композитором. Даже идеальная машина не сможет обрести то неуловимое, что всегда будет разграничивать живую природу и неживую (пусть и доведенную до идеальной степени совершенства). Машина всегда будет имитатором, при всей самостоятельности предоставляемого ей выбора и при превосходящих человека способностях собирания и распределения информации. Но машина станет помощником композитора, избавив его от потери огромного количества времени на технологические расчеты и построения, которые усложняются в нарастающей прогрессии по мере расширения сферы выразительных средств музыки. Как пишет Я. Ксенакис: «Композитор, освобожденный от скучных расчетов, может больше посвятить себя общим проблемам, поставленным новой музыкальной формой, и исследовать изгибы и закоулки этой сферы, изменяя стоимость начальных данных. Например, испытать все инструментальные комбинации, начиная с солирующих инструментов, через камерные оркестры до больших оркестров. Композитор с помощью электронного мозга превращается в пилота, нажимающего на кнопки, вводящего координату и наблюдающего циферблаты космического корабля, плывущего в пространстве звуков, среди звуковых созвездий и галактик, которые туманно вырисовывались ему лишь в далеких грезах.

Теперь он может их свободно исследовать, сидя в кресле»¹.

¹ Xenakis J. Musiques formelles, p. 179.

ДЖАЗ И НОВАЯ МУЗЫКА

Джаз сейчас уже настолько укоренился в современной музыке, что вопрос об использовании отдельных приемов джазового музицирования давно не является дискуссионным. Применение тех или иных элементов джаза в композиции — личная проблема каждого автора (так же, как и отношение к народной музыке), одни композиторы считают джаз примитивной формой искусства, а обращение к его формам — уступкой вкусам публики (многие до сих пор упрекают Стравинского и Бартока за излишнюю «фольклорность»), другие убеждены, что ничто не ограничивает искусственно рамки современной музыки и любые формы примитива могут быть интегрированы композитором.

В последние годы происходит интересный процесс сближения многих прикладных форм с серьезной музыкой. С одной стороны, от композиторов все в большей и большей степени требуется так называемая «оформительская» музыка, с другой стороны, прогрессивно увеличивается стремление некоторых коммерческих видов искусства выйти из своих утилитарных и прикладных рамок. Сейчас широко наблюдается не только тяга к синтезу различных типов искусства (театр, кино, живопись, музыка и т. д.), но и известное стирание граней между искусством различной социальной функции. Поэтому мы не должны становиться снобами, и лишь в силу того, что многие относят народную музыку и джаз к примитивным видам искусства, закрывать дорогу их естественному проникновению в серьезную музыку. В конце концов, конкретная музыка, несмотря на частую изощренность ее организации, является тоже примитивным видом искусства (и дело совсем не в «натуральности» тех звуковых объектов, которыми она оперирует), но против интеграции конкретной музыки в различных типах синтетических форм, как будто, никто не возражает. И то, что Штокгаузен или Берио в последние годы все чаще оперируют с фольклором — не стремление создать новую моду, а лишь простое проявление естественной эволюции современной музыки, ее тенденции к синтезу различных форм, стилей и жанров.

Наиболее простой способ организации формы длительного дыхания и большой протяженности — применение тех или иных типов *ostinato*. Этот прием достаточно был исчерпан, как в классической музыке, так и в неоклассицизме XX века (Стравинский, Шостакович, Орф и другие)¹. Джаз же поставляет нам новые формы *ostinato*, не все из которых еще исследованы композиторами (особенно

¹ Оstinатность — один из наиболее легких приемов сочинения музыки, ибо он предполагает известную инерционность мышления (и восприятия). Как композиционный прием оstinатность в настоящее время практически исчерпала себя и встречается лишь у композиторов так называемого «академического» направления, но новые типы оstinатности, возникшие не без влияния современной джазовой музыки, используются в современной музыке и как средство организации материала, и как прием создания фактурного и ритмического контраста.

в лучших сочинениях авангардного джаза). Многие композиторы нашего времени сетуют на то, что излишняя ритмическая утонченность музыкальной ткани слишком часто приводит к ритмической аморфности, из музыки исчезает импульсивный и динамический накал; непрерывная текучесть ритма, при его крайней сложности и, следовательно, неспособности рядового слушателя схватить внутреннюю логику развертывания, значительно усложняет само восприятие многих произведений современной музыки.

Джаз, конечно, ни в коей мере не дает рецептов спасения от ритмической аморфности, но он показывает один из возможных путей более многомерной организации музыкальной материи. Появление организованной цепи ритмических структур в одном из измерений является стимулом облегчения восприятия музыкальной информации, моментом «разъяснения формы». Не надо думать, что мы навсегда расстались с понятием контрастности (а чем иным, как не поисками новой контрастности, являются эксперименты в области полистилистики); лишая форму контрастности, мы делаем ее более гомогенной, но, в то же самое время, и более плоской. Другая причина, по которой джазовая музыка столь естественно ассимилируется с новой музыкой — ее органическая импровизационность. Мы стремимся внести в музыку свободу во всех ее проявлениях — то оставляем нефиксированными различные компоненты формы, то создаем подобие музыкальных мозаик (техника групп), то отказываемся от детерминированности либо всей формы, либо ее отдельных участков (музыкальная графика), в то время как в народной музыке и джазе уже давно существуют прототипы этих свобод. В кругу современных исполнителей, являющихся в той или иной степени «соавторами» многих произведений новой музыки, джазовые музыканты занимают почетное место.

В наше время естественный интерес композиторов к джазу обусловлен и тем, что изменилось и само восприятие музыки. Если в эпоху романтизма слушатель часто предпочитал элегичность музыкального высказывания («музыка должна ласкать слух» — и она, действительно, его ласкала), то сейчас активность и импульсивность являются почти необходимым условием коммуникабельности. Заостренные, смещенные ритмы, сопоставление кажущейся аритмичности импровизации с возвращающим пульсацию основным ритмом поставляет нам конфликт различных отношений к музыкальному времени, диалектику взаимодействия различных по смыслу процессов его членения. Сейчас это гораздо больше увлекает и интригует слушателя, нежели примитивные приемы остинатного нарастания. Социальная функция музыкального искусства меняется, и интерес широких кругов публики к джазу — свидетельство эволюции функции музыки в обществе, с одной стороны, и изменения нашего отношения к тем или иным ее компонентам, с другой. Мы знаем много примеров как прямого применения джазовых элементов в музыке XX века, так и их значительного опосредствования. Многие сложные *ostinato* позднего Стравинского связаны, например, не только с полиритмической остинатностью

русской народной музыки, но, в большей степени, и с деформацией определенных приемов джазового исполнения. Моторика и остинатность вообще, а также игра смещающейся акцентностью делает легким и органичным введение в музыку, лишенную джазовости, тех или иных элементов джаза. Иногда это делается вполне серьезно, а иногда вносит милый и неожиданный оттенок юмора (как в финале *Музык для фортепиано и камерного оркестра Альфреда Шнитке*, где сочетание примитивного баса из джаз-ансамбля и утонченной пуантилистической расщепленности других голосов вызывает у слушателей неизменную улыбку).

Применение джазового ансамбля (с заменой *Clarinetto* на *Cl. piccolo*) в моих «5 *Geschichten vom Herrn Keuner*»¹ объясняется, прежде всего, спецификой брехтовского текста, всегда тяготеющего к театральности. Взяв небольшой театральный джаз-оркестр, я использовал джазовые приемы исполнения лишь в крайних частях — первой и пятой, причем, если в первой части приемы джазовой инструментовки в большой степени снимают «серьезность» текста и проявляют всю его парадоксальность, то плавная размеренность ритма «*Wenn die Haifische Menschen wären*»² и форма пассакальи помогают объединить в целое длинный и многослойный прозаический текст и создать впечатление идиллической безмятежности и ложного счастья («...und die Musik wäre so schön, daß Fischlein unter ihrem Klängen, träumerisch, in die Haifischrachen strömten») ³.

ОПЕРА А. ШЕНБЕРГА «С СЕГОДНЯ ДО ЗАВТРА»

Опера «С сегодня до завтра» была создана А. Шёнбергом в 1928 году и является первой в истории музыки оперой, написанной в двенадцатитоновой технике. Для того, чтобы точнее оценить место оперы в эволюции оперного искусства XX века, вспомним, что происходило тогда в оперном жанре. В 1925 году в Берлине прошла премьера «*Воццека*» А. Берга. В этом же году М. Равель заканчивает «*Дитя и волшебство*». В 1926 году З. Кодай завершает «*Хари Янош*», впервые звучат «*Юдифь*» А. Онеггера, «*Бедный матрос*» Д. Мийо и «*Кардиллак*» П. Хиндемита. В 1927 году состоялись премьеры «*Царя Эдипа*» И. Стравинского, «*Туда и обратно*» П. Хиндемита, «*Похищение Европы*» Д. Мийо. С. Прокофьев пишет «*Игрока*», А. Онеггер — «*Антигону*». Наконец, в 1928 году появляются «*Нос*» Д. Шостаковича и «*Трехгрошевая опера*» К. Вайля.

Две ранние оперы А. Шёнберга — «*Ожидание*» (1909) и «*Счастливая рука*» (1913) — написаны в так называемый «атональный» период и значительно отличаются от оперы «С сегодня до

¹ «5 историй о господине Кейпере» (изд. «Музыка», 1978).

² «Если бы акулы стали людьми».

³ «...а музыка была бы столь прекрасна, что рыбки под ее звуки мечтательно бы устремлялись в акульи пасти».

завтра» языком и трактовкой жанра. Их, собственно говоря, трудно назвать операми — скорее, это экспрессионистские сцены, театральное воплощение которых совсем не обязательно (что особенно относится к «Ожиданию», чаще звучащему в концертном исполнении). Совершенно прав Пьер Булез, определяя «Ожидание» как «вокальный цикл, написанный для сцены». Специфика жанра ярче проявилась в «Счастливой руке», но и это сочинение можно назвать оперой лишь условно.

В отличие от двух ранних опер «С сегодня до завтра», и еще в большей степени «Моисей и Аарон» — настоящие оперы. Если «Моисей и Аарон» приближается по жанру к *opera seria*, то «С сегодня до завтра» — попытка создать современными средствами *opera buffa*. Не случайно некоторые исследователи отмечают связь этой оперы с «*Così fan tutte*» В. Моцарта. Как и у Моцарта, в произведении Шёнберга две пары: муж и жена, певец и подруга. У Моцарта помимо этого «четырёхугольника» участвуют еще камеристка и философ, у Шёнберга — ребенок. Необходимо заметить, что у Шёнберга никогда не было той легкости и непосредственности мышления, которые необходимы для написания истинно комической оперы. Поэтому, слушая оперу Шёнберга, мы постоянно ощущаем известное противоречие между легкомысленным сюжетом и излишне серьезной, а иногда и тяжеловесной музыкой. Шёнберг неоднократно обращался к юмору в своих сочинениях, но его юмор всегда несколько сумрачен и тяжеловат.

Сюжет оперы крайне прост: идеальная немецкая семья — муж, жена и ребенок. Жена посвятила себя семье, и муж перестает видеть в ней женщину. Случайная встреча с подругой жены, красивой светской женщиной, вызывает в нем тоску по иной жизни. Жена, желая пробудить в муже ревность, вспоминает, как на этом же вечере за ней ухаживал известный певец. В конце концов она приходит к решению разыграть комедию, переодевается в красивое платье и заявляет мужу, что отныне будет вести светскую жизнь. Муж, увидев, как преобразилась его жена, вновь испытывает порыв любви к ней и просит прощения. Звонит телефон: это певец решил продолжить ухаживания. Жена, видя, что добилась своего, вновь переодевается в обычное платье и говорит, что вся эта сцена была лишь игрой. Приходят певец и подруга жены. В заключительном квартете излагаются две противоположные точки зрения на супружескую жизнь и личное счастье.

В письме к доктору Яловец от 18 апреля 1929 года Шёнберг пишет: «Это одноактная опера на 40—45 минут. Все происходит в течение одной сцены. Комната. Никаких осветительных и прочих технических трудностей. Никаких театральных костюмов — одежда современная. Опера весела. Местами даже очень. В иных местах — я по крайней мере на это надеюсь — она где-то переходит в комическую. Не очень гротескна. Ничего не затрагивает в политическом и религиозном смысле. Музыка плоха, как и всегда у меня. То есть в полном соответствии с моим духовным и творческим состоянием. В то же время она гармонирует с самим мате-

риалом, обнаруживая всегда законченные формы, которые четко взаимосвязаны. В опере несколько ансамблей: дуэты и квартеты, но действующих лиц всего четверо — сопрано [...], второе сопрано, несколько более высокое и легкое [...], баритон [...], затем тонкий лирически тенор [...], который своей сладкой окраской должен производить иногда комическое впечатление»¹.

Опера написана свободным речитативом. Интонационного контраста между вокальными партиями нет. Моменты их индивидуализации сравнительно редки. Так, например, можно отметить неоднократно распеваемую интонацию нисходящей большой секунды es—des в партии мужа, впервые появляющуюся в такте 98, когда муж вспоминает встречу с подругой жены. Эта интонация (она постоянно проникает и в оркестровую ткань), не меняя звуковысотного полжения, неоднократно возникает в опере, символизируя порыв мужа к женщине иного типа.

Кантиленные моменты в опере редки и эпизодичны. Несмотря на то, что Шёнберг говорит о «законченных формах», собственно законченных форм в опере нет — музыка развивается непрерывно, а отдельные моменты ариозности вырастают из общей речитативности вокальных партий на сравнительно небольших промежутках.

Ребенок в опере не поет, а говорит. Введением детского голоса Шёнберг достигает контраста между психологически напряженным миром взаимоотношений родителей и ясным «объективным» миром ребенка. Ребенок у Шёнберга — наблюдатель и комментатор событий, и опера завершается его вопросом: «Мама, скажи, что это такое современные люди?»

Sprechstimme Шёнберг впервые вводит в «Песнях Гурре»; мелодизированным Sprechstimme написан «Лунный Пьеро»; «Моисей и Аарон» построен на антифонном сопоставлении говорящего и поющего хоров и Sprechstimme Моисея и кантилены Аарона; яркие примеры Sprechstimme встречаются в «Уцелевшем из Варшавы» и «Оде Наполеону». В опере «С сегодня до завтра» Sprechstimme использован очень скромно: действующие лица лишь изредка перестают петь и говорят отдельные фразы. Поэтому особенно контрастно звучит заключительная сцена, целиком построенная на Sprechstimme.

Элементы жанра в опере «С сегодня до завтра» индивидуально пересмыслены и обычно подаются лишь намеками. В частности, это относится к введению джазовых интонаций и имитированию звучания отдельных групп джаз-оркестра. Как пример можно привести арию жены в центральной сцене объяснения между супругами. Элементы джаза поданы здесь лишь намеком — сопоставлением синкопированной линии сопрано и оstinатных ритмических фигур оркестра, введением саксофонов и гитары, «врезками» отдельных джазовых гармоний. Еще более явно жанровые элементы проступают в следующей сцене, где жена включает ра-

¹ Schö n b e r g A. Briefe. — Mainz, 1958, S. 142.

дио и танцует модный танец, музыка которого пародирует звучание джаз-оркестра.

Оркестр оперы обычный, но в него введены саксофоны, мандолина и гитара. Используется он в основном по группам в различных ансамблевых комбинациях. В партитуре оперы встречаются самые разнообразные и непривычные ансамблевые комбинации (так, опера начинается «трио» арфы, контрабаса и контрафагота). Струнные инструменты часто применяются сольно, что еще больше подчеркивает общую камерность оркестровки.

Премьера оперы состоялась во Франкфурте 1 февраля 1930 года под управлением Вильяма Штейнберга. В то время многие современники Шёнберга обратились к жанру камерной оперы и к сюжетам из современной жизни. В этом отношении «С сегодня до завтра», пожалуй, ближе всего камерным операм П. Хиндемита, с которыми она родственна и музыкальной эстетикой, и несколько суховатым неоклассицизмом, и интонационной нейтральностью. По музыке «С сегодня до завтра», как уже отмечалось, сильно отличается от двух ранних опер Шёнберга, для которых характерными были эмоциональная перенасыщенность и драматизм, далека она и от «Моисея и Аарона», по структуре приближающегося, скорее, к операм-ораториям.

ВАРИАЦИИ ОР. 27 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО А. ВЕБЕРНА

1. Введение

Вариации ор. 27 написаны А. Веберном в 1936 году и могут служить характерным образцом его композиторской техники зрелого периода.

Перейдя на двенадцатитоновую технику, А. Веберн не совершил качественного скачка в своей композиторской эволюции, и его обращение к новым методам композиции произошло гораздо более органично, чем у его учителя А. Шёнберга. Известного рода компромисс стилей присутствует и в музыке А. Берга. И лишь для А. Веберна двенадцатитоновая техника оказалась логическим следствием его прежних композиторских опытов, итогом всех тех технических идей, которые зрели в его сочинениях, начиная с первого опуса — оркестровой Пассакальи. Обратившись к двенадцатитоновой технике, А. Веберн не утерял ничего из завоеванного им ранее, а лишь очистил еще в большей степени стиль от всего случайного и нелогичного. Такой степени ясности, чистоты и логичности мышления нет, пожалуй, ни у одного из композиторов. А. Веберн открыл мир поразительной красоты и стройности, лишенный всего алогичного и случайного. В звуковом мире позднего Веберна любой объект строится по известным ему одному тайным законам,

законам красоты и гармонии. Совершенство конструкции достигается не только благодаря знанию самих законов красоты, но и благодаря необычайному умению отбирать минимальное (то есть только необходимое) количество материала и искусству комбинировать его.

Попадая в звуковой мир А. Веберна, мы сразу ощущаем его законченность и многомерность. Логика красоты — так можно определить одну из тайн обаяния музыки А. Веберна. Если проанализировать последовательно сочинения А. Веберна, то поражаешься силе и глубине мысли их создателя, той непрерывной мощи интеллекта, который исследует открывающий свои тайны пред ним мир. В каждом сочинении А. Веберна присутствует открытие этого мира, и характерным является то, что, создавая модель этого мира, А. Веберн логически идет все далее и далее, открывая новые законы красоты. Несмотря на взаимосвязь его сочинений, все они очень различны, ибо в каждом из них решается индивидуальная композиционная задача.

По этой причине анализ Вариаций ор. 27 А. Веберна никак не может исчерпывающе раскрыть все особенности его композиторской техники последнего периода — постараемся лишь слегка приоткрыть завесу над тайнами и ненадолго заглянуть в этот поистине удивительный мир.

Анализ, естественно, будет весьма неполным, ибо ценность истинных произведений искусства — в их неисчерпаемости. Пусть каждый, анализируя сочинение, находит в нем все новые и новые тайны, ищет самостоятельно секрет красоты.

2. Некоторые общие замечания

Первое, с чем мы сразу же сталкиваемся, — некоторая необычность формы. Сочинение названо Вариациями, а является, по существу, трехчастной циклической формой, скорее всего, ассоциирующейся с небольшой сонатой¹. Здесь нет ни привычной темы, ни цепи вариаций. Есть лишь три части, имеющие собственные темповые обозначения: *Sehr mäßig*; *Sehr schnell* и *Ruhig fließend*.

К вопросу формы сочинения и оправданности его наименования мы вернемся в заключительном разделе. Сейчас же отметим лишь точность определения самим названием характерных черт композиционного процесса — это, действительно, *в а р и а ц и и*, причем, — в самом точном значении слова, ибо весь композиционный метод

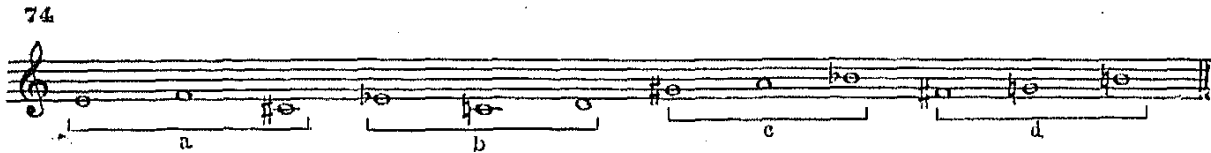
¹ Не верьте указанному в Вариациях хронометражу — 10 минут! В действительности, учитывая проставленный композитором метроном, сочинение идет около четырех минут. Дело в том, что, проставляя хронометраж, А. Веберн всегда ошибался почти вдвое в большую сторону. Причина этого — необычайная даже сейчас насыщенность музыки А. Веберна (концентрация информации в единицу времени). Поэтому истинный хронометраж не соответствует ощущению — сочинения А. Веберна кажутся всегда длившимися больший промежуток времени, чем в действительности.

здесь именно вариационен, и вариационность распространяется на все компоненты.

Прежде чем переходить к последовательному анализу, рассмотрим исходный материал — саму серию.

3. Серия

Как и все сочинения А. Веберна зрелого периода, Вариации ор. 27 построены на основе двенадцатитоновой техники. Приведем основной вид серии со звука е, ибо с ее изложения начинается сочинение:



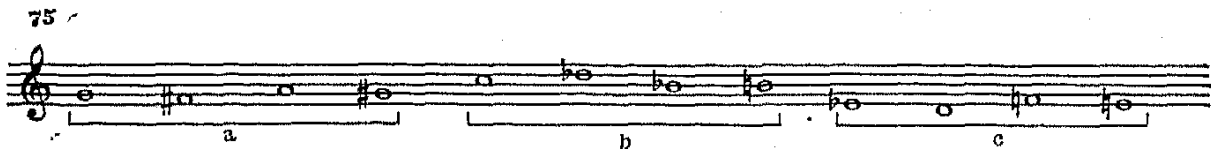
В отличие от большинства сочинений позднего А. Веберна, эта серия не симметрична. Однако и в ней мы наблюдаем большую экономию интервалов и вариантность микроячеек. Серия распадается на четыре трехзвучных сегмента, составляющими интервалами которых являются секунды и терции. Первая группа — сочетание малой секунды и большой терции, вторая — малой терции и большой секунды, третья — двух малых секунд и, наконец, четвертая — опять малой секунды и большой терции¹. Кроме этих интервалов в центре серии расположен тритон (как и во многих других сериях А. Веберна). Серия Вариаций ор. 27 — двенадцатитоновая, в отличие от некоторых других у А. Веберна, являющихся, в действительности, производными от более элементарных серий (ибо она не может быть выведена ни из одной микроячейки)².

4. Первая вариация

Если мы проведем последовательный серийный анализ первой вариации, то заметим, что серия в ней трактуется лишь одним

¹ Но, благодаря направленности терций, группы а и d не изоморфны.

² Такова, например, серия Квартета ор. 28, которая составлена из элементарной четырехзвучной серии и двух ее модификаций:



вполне определенным способом. В качестве примера проанализируем первый семитакт:

Первый семитакт полностью симметричен относительно своей «оси» (середина четвертого такта, помеченная пунктиром) и все микроструктуры отражаются вокруг нее, как в зеркале. Каждая из них соответствует определенному сегменту серии, и способ ее изложения строго выдержан в начальном семитакте. Не останавливаясь пока на форме первой вариации, отметим, что она явно расчленяется на три раздела: А (такты 1—18), В (такты 19—36) и А₁ (такты 37—54).

Серийная схема первой вариации может быть изображена следующим образом¹:

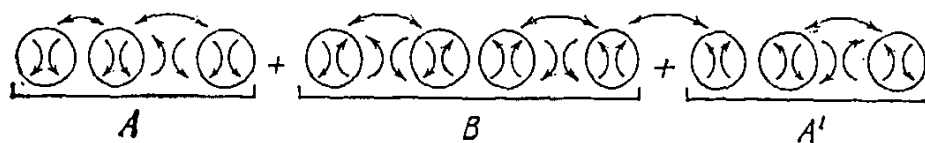
$$\underbrace{O_e)(; R_{fis})(; O_e)(; R_{fis})(}_A + \underbrace{R_h)(; O_B)(; R_e)(; O_{ES})(; R_A)(; O_{is})(}_B +$$

$$+ \underbrace{O_{as})(; R_B)(; R_{ES})(; O_{cis})(}_A'$$

Все серии в первой вариации «заворачиваются» (то есть, если один голос начинает излагать серию с первых ее звуков, то другой — в обратном направлении). Таким образом, в первой вариации выдержан единый способ изложения серии.

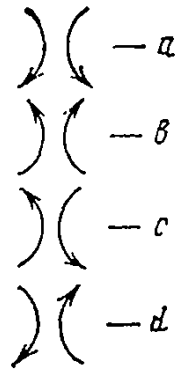
Другое наблюдение, которое можно сделать, — отражательность каждой структуры: за «разворотом» серии немедленно следует его симметричное отражение. Иногда оно осуществляется горизонтально (как в примере 74), иногда — диагонально (например, третье изложение серии *Oe ↗*). В последовании различных

типов отражений есть также логическая закономерность:

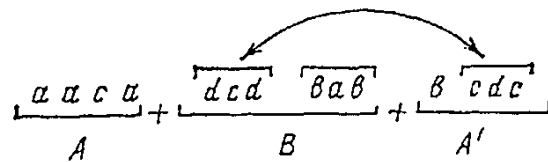


¹ Буквой О мы обозначим основной вид серии (original — *pp.*), буквой R — ее обращение (reversement — *pp.*); маленькие буквы внизу обозначают звуковысотное положение серий, стрелки — направление ее изложения (с первого по двенадцатый звук).

Введем для каждого из типов отражений условное буквенное обозначение:



Тогда предыдущая схема записывается следующим образом:



Из этого следует, что в первой вариации применено четыре типа отражения а, три — симметричного ему b, четыре типа диагонального отражения с и три — симметричного ему d.

Если выписать подряд все горизонтальные и все диагональные способы отражений, то получается две следующие последовательности: ааававв и сdсdсdс. Линия диагональных отражений проведена строго последовательно.

Первая часть построена с применением одного диагонального отражения, реприза — одного горизонтального отражения. Диагональное отражение с в первой части введено в третьей четверти, чаще всего связанной с последующим развитием в центральном разделе, горизонтальное отражение b появляется в самом начале репризы, соединяя, с одной стороны, репризу с концом центрального раздела, а с другой — начиная репризу также горизонтальным типом отражения, но обратным по направленности экспозиционному разделу.

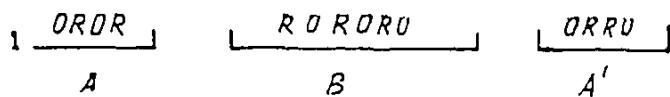
Весь центральный раздел распадается на два симметрично построенных участка: dcd и bad; участок dcd зеркально отражается в репризе, как сdc (уже в этом обнаруживается синтетичность репризы).

Кроме того, если отвлечься от формы первой вариации, а рассматривать лишь логику одних отражений, то получится следующая картина:



Из этой схемы ясно видно, что принцип зеркальной симметрии проведен А. Веберном и в макромасштабах, а его «несовпадение» со схемой формы придает ей бóльшую слитность и многомерность.

Выпишем теперь порядок чередования (O) и ее обращения (R) в первой вариации:



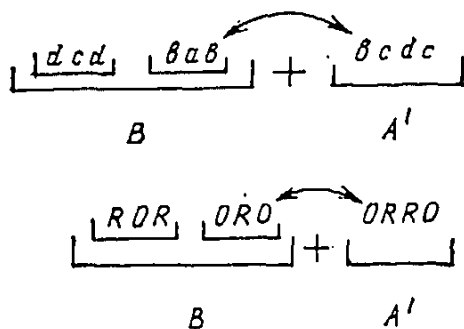
Здесь применено 7 проведений серии и 7 — ее обращения. В распределении по участкам формы обеих ее разновидностей видна четкая логика: экспозиция построена как последовательное чередование серии с ее обращением; центральный раздел — как обратное (опять зеркальность!) чередование обращения и серии; реприза же вносит иной порядок в чередование видов серии, нарушая последовательность цепей чередования и вводя новый, зеркально-симметричный порядок:



Центральный раздел начинается тем же видом серии, каким закончилась экспозиция (R), а реприза — тем, которым закончился центральный раздел (O).

При сравнении схемы видов серии со схемой отражений, видно, как общее, так и отличающееся друг от друга в логике распределения.

Наибольшее совпадение — в центральном разделе и в его соединении с репризой:



Логика в распределении каждого из компонентов в изложении серии с вариантностью ее (при частичных совпадениях) при изложении другого компонента увеличивает как стройность, так и многомерность звуковой конструкции.

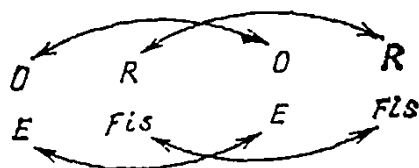
Рассмотрим теперь расположение звуковысотных положений серии в первой вариации.

Вот ее схема (без учета вида серии и способа ее «закручивания»):


$$\underbrace{E \text{ Fis} E \text{ Fis}}_A + \underbrace{H B E E s A A s}_B + \underbrace{A s B E s C i s}_{A'}$$

Таким образом, в первой вариации применены не все возможные «тональности»¹.

Раздел А абсолютно аналогичен его построению относительно применения видов серии,



но не совпадает с логикой распределения отражений (аа с а). Другое несовпадение — уже во всех трех схемах — в момент перехода к репризе: в обоих смежных проведениях серии был ис-

пользован одинаковый тип симметрии b  один и тот же

вид серии (О — основной ее вид) и одна и та же «тональность» (As). Отметим особо эту «тональность», ибо она будет играть значительную организационную роль в дальнейшем.

Заметим также, что в центральном разделе возвращается одна из «тональностей» экспозиции (Е), а реприза, возвращая последовательно три из «тональностей» центрального раздела, в заключение вводит совершенно новую «тональность» Cis (еще одну, уже «тональную», перемену в последний раз)².

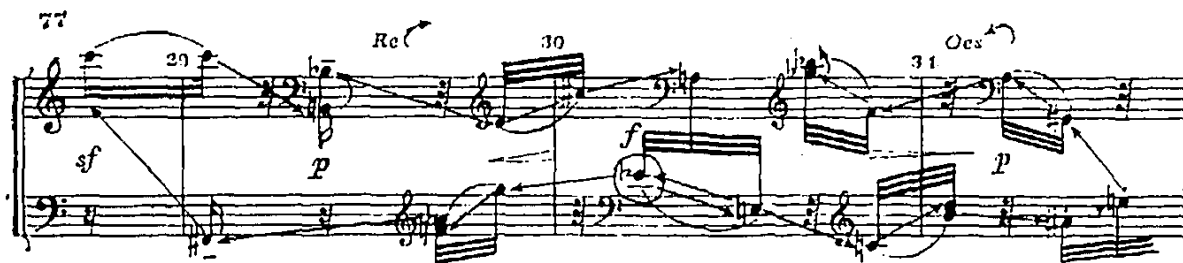
Таким образом, «тональная» логика первой вариации имеет собственную закономерность, опять-таки частично совпадая (но уже в других моментах) с логикой распределения отражений и видов серии. Если известное совпадение распределения отражений и видов серии наблюдалось в центральном разделе, то звуковысотная логика совпадает с расположением по видам в первом разделе вариации. В репризе во всех трех схемах совпадает лишь начальный элемент.

Напомним еще раз, что в первой вариации серии ни разу не излагаются горизонтально (а только «витками»). Всего в первой вариации применено одиннадцать различных типов серии (учитывая и ее разновидности, и звуковысотное положение). Как прави-

¹ Условно обозначим пока этим термином звуковысотное положение серии; как увидим позже, применение этого термина при анализе Вариаций ор. 27 не только вполне допустимо, но и оправдано.

² Эта перемена сопровождается довольно значительным структурным словом.

ло, серии сцепляются между собой либо одним, либо двумя крайними звуками (так, например, последний звук O_c равен последнему звуку R_{fis} ; два первых звука R_c совпадают с двумя первыми звуками O_{es}). Для большей ясности приведем небольшой пример:



В нем указано стрелками направление движения серий, а общие обеим сериям ноты обведены кружками.

Путем сцепления серий одним или несколькими общими звуками осуществляется переход от одного звуковысотного положения к другому, или, иначе говоря, серийная модуляция¹.

В качестве «сцепляющих» звуков использованы в первой вариации следующие: *b, h; es, e; h; es; as*.

Вернемся теперь к форме первой вариации. Вслед за первым семитактом, который, в силу симметричной законченности, может быть рассматриваем как первый период, следует симметричный трехтакт, отличающийся от первого, как видом самой серии R вместо O) и ее звуковысотным положением (Fis вместо E), так и способом изложения структур (грубо говоря, своей фактурой)².

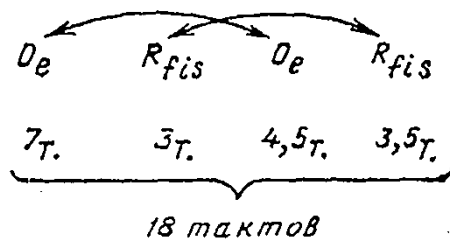
Если в первом семитакте внутри каждой из структур помещалась ритмически сжатая другая, то здесь ритмически изоморфные структуры соединяются крайними участками. Следующий участок (такты 11—15) построен опять на O_c , но ритмика его и способ изложения структур заимствованы из предшествующего ему трехтакта. Заключающий первый раздел фрагмент представляет собой репризу трехтакта с его ритмической модификацией — в первой половине материя еще более сжимается, в результате чего возникает пауза в $1/16$, отрывающая заключительный участок (пару микроструктур).

Таким образом, при повторных проведениях наибольшей модификации подвергается первый семитакт вариации, ибо он оказывается полностью подчиненным ритмике следующего за ним трехтакта.

Учитывая звуковысотную логику и закономерности введения новых типов серии, форму первого раздела первой вариации можно схематически изобразить так:

¹ Вспомним способы модулирования в тональной музыке.

² А также — и динамикой (*p* вместо *pp*).



Однако ритмически весь раздел, начиная с восьмого такта един и отличается от первого семитакта. Поэтому логичнее схему первого раздела представить как

$$\alpha + \beta$$

$$\underbrace{7T. \quad 11T.}_{18T.}$$

Проанализировав центральный раздел и репризу, запишем общую форму первой вариации следующим образом:

$$\frac{7T + 11T}{A(18T)} + \frac{11T + 7T}{B(18T)} + \frac{7T + 11T}{A'(18T)}$$

Сравнив эту схему с предыдущими, мы видим, что структурная логика находится в четкой зависимости от логики распределения других характеристик.

Для большей ясности выпишем общую сравнительную схему:

	A	B	A'
Направление „витков“:	a a a a	d c d b a b	b c d c
Виды серий:	O R O R	R O R O R O	O R R O
Звуковысотность:	E Fis E Fis	H B E Es A As	As B Es Cis
„Тематизм“:	x y x' y'	разработочность	x'' y'' y''' y''''
Тип изложения:	a b b b	c c c, d d d	a b b b
Количество тактов:	$\frac{7+11}{18}$	$\frac{11+7}{18}$	$\frac{7+11}{18}$

Форма первой вариации явно трехчастна, все три части равны по количеству тактов, причем членение идет семи- и одиннадцатитактами.

В музыкальной ткани вариации весьма явно просматриваются определенные черты сонатности, сильно трансформированные и индивидуально преломленные. Сонатная логика обнаруживается в строении не только экспозиции и репризы, но и центрального раздела, разработки со сжимающейся к концу интенсивностью развития.

Отделенное паузой последнее проведение серии O_{as} в 35—36 тактах — своего рода «предыкт», ибо возвращается все: вид се-

рии, ее звуковысотность («тональная» подготовка репризы) и даже тип ее отражения; но способ изложения структур остается еще полностью разработочным.

5. Вторая вариация

Постараемся при анализе двух последующих вариаций останавливаться лишь на наиболее существенных деталях, избегая подробного разбора, который представлялся необходимым при разборе первой вариации¹.

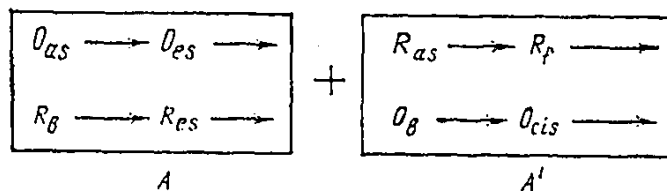
Вторая вариация разделена знаками репризы на два раздела по 11 тактов. Обозначим их как А и А' (ибо тематически они сходны).

Все серии в этой вариации излагаются горизонтально, причем параллельно с каждым видом серии дается (канонически) и его обращение.

Вот начало второй вариации (направление движения серий обозначено стрелками):

Здесь уже нет приема немедленного зеркального отражения любого изложения серии. «Зеркальность» предстает в более скрытом виде — как одновременное изложение серии с ее обращением².

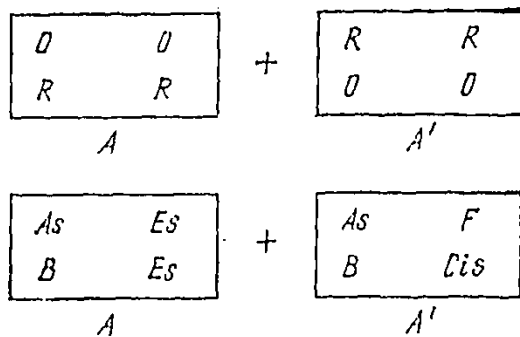
Таким образом, серийная схема второй вариации будет такова:



¹ Что никак не означает, что эти вариации менее интересны, чем первая. Скорее наоборот — две последующие вариации сложнее и богаче скрытыми деталями.

² За исключением одного случая изложение идет в разных «тональностях».

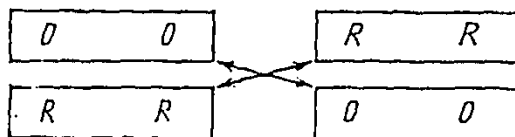
а схемы видов и звуковысотности:)



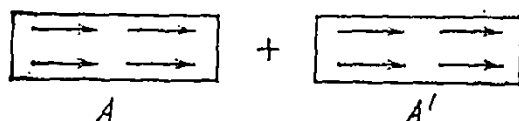
намного более элементарны, чем в первой вариации.

Схемы обрели здесь пространственный характер из-за одновременного изложения двух различных видов серии, а вертикаль во второй вариации является производной от взаимодействия этих серий. В первой вариации (и, как мы увидим позже, в третьей) вся вертикаль образуется путем внутрисерийных комбинаций.

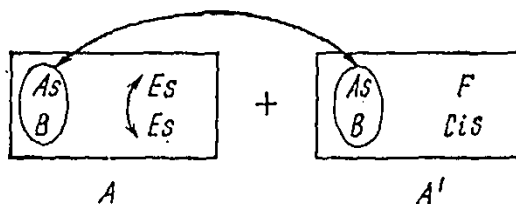
Диагональная зеркальность здесь возникает из-за выбора видов серии:



По направленности все четыре серии абсолютно одинаковы, так как разворачиваются от первой к двенадцатой ноте:



«Тональности» начал обоих периодов совпадают (при инверсии видов серии); как и в предыдущей вариации, «тональная» перемена происходит во втором разделе — последней четверти формы (два новых для этой вариации звуковысотных положения серии — *F* и *Cis*):



Способ развертки серий, расположение ее видов и комбинация звуковысотных положений — все имеет собственную, достаточно строгую логику, но комбинаторные типы совпадают лишь частично.

Гармония целого создана опять-таки комплексным и многомерным способом.

Прежде чем переходить к вопросу о форме второй вариации, отметим, что из восьми примененных здесь видов серии лишь два (R_{as} и R_f) являются новыми по отношению к уже использованным в первой вариации. Способ сцепления различных серий — тот же, что и в первой вариации, но здесь нет сцепления парами — все серии соединяются только последними звуками.

В качестве общих звуков использованы следующие: es , b , as , cis , f . Звуки es , b , as уже встречались в серийных модуляциях первой вариации, cis и f применяются впервые.

Членение формы по участкам совпадает с серийной схемой и схематически может быть изображено следующим образом:

	A			A'	
Направленность:	⇐⇐	⇐⇐		⇐⇐	⇐⇐
Виды серий :	D	D		R	R
	R	R		D	D
Звуковысотность:	As	Es		As	F
	B	Es		B	Cis
Тематизм:	a	b		a'	b'
Количество тактов:	$5,5$	$5,5$		$5,5$	$5,5$

При обозначении «тематизма»¹ символы a и b применены весьма условно, ибо способ изложения (фактура) не меняется. Скорее здесь идет речь о сходстве начал «предложений» (или начальных моментов экспозиции пар серий), которое ярко воспринимается слухом.

При сравнении с первой вариацией, вспомним, какую большую роль в ее строении играли одиннадцатитактовые построения.

Если мы первую вариацию ассоциировали с сонатной формой, то вторая имеет все жанровые признаки скерцо. Возвращаясь к вопросу формы, отметим скрытую полифоничность ткани — при внешне гомофонной манере изложения, вся эта вариация является бесконечным каноном в обращении с видоизменяющимися взаимоотношениями *proposta* и *risposta*. Двухчастность формы особых пояснений не требует.

6. Третья вариация

Эта вариация наиболее сложна по организации, ибо не только является следующим этапом модификации серии, но и выполняет весьма тонкие функции суммирования (финал всего вариационного цикла).

¹ Этот термин везде следует читать в кавычках, так как единственной темой Вариаций является сама серия. Просто, при некоторых типах изложения участок формы может обрести собственную quasi-тематическую автономность.

Первое, с чем мы сразу же сталкиваемся, — изложение серии в горизонтальной плоскости как темы. В предыдущих вариациях серия либо «заворачивалась» «витками» (первая вариация) либо, излагаясь со своим обращением, образовывала своего рода «сплав», обладающий уже новыми свойствами. Здесь же в первые и сама серия, и ее обращение проводятся в самом начале вариации в чистом виде, вытянутые по горизонтали.

Другой отличительный признак — первое в цикле появление серии в ракоходе:

The image shows two musical staves illustrating a series of notes. The first staff (measures 1-4) shows a series starting with a piano (*p*) dynamic, moving through various intervals, and ending with a forte (*f*) dynamic. An accent (*acc*) is marked above the first measure. The second staff (measures 5-9) continues the series, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. A retrograde sign (*Rb*) is marked below the first measure of the second staff. Arrows indicate the direction of the series in each measure.

Если сравнить начальные такты всех трех вариаций, станет ясно, как А. Веберн варьирует способ изложения серии в каждой из них:

I вариация:

II вариация:

III вариация:

(приводим схему способа развертки только начальной пары серий).

При анализе формы третьей вариации можно без труда обнаружить ее естественное членение по одиннадцатитактовым построениям ($11 \times 6 = 66$).

Посмотрим теперь, как распределяются серии по этим одиннадцатитактовым участкам и совпадает ли серийная логика со структурной. Выпишем последовательно все примененные здесь виды серии, учитывая не только звуковысотное положение, но и направление их экспонирования:

$$\begin{array}{c}
 \underbrace{O_{as} \leftarrow ; R_g \leftarrow ; O_{as} \leftarrow ; O_a \leftarrow ; R_g \leftarrow ; O_{as} \leftarrow ; R_h \leftarrow ; R_f \leftarrow ; R_h \leftarrow ;}_{A} + \underbrace{O_a \leftarrow ; R_g \leftarrow ; O_{as} \leftarrow ; R_h \leftarrow ; R_f \leftarrow ; R_h \leftarrow ;}_{B} + \\
 + \underbrace{R_e \leftarrow ; R_a \leftarrow ; O_d \leftarrow ; O_a \leftarrow ; R_e \leftarrow ; O_a \leftarrow ;}_{C} + \underbrace{R_g \leftarrow ; i \leftarrow ; h_{fis} \leftarrow ; O_{as} \leftarrow ;}_{D} + \\
 + \underbrace{R_a \leftarrow ; O_h \leftarrow ; R_c \leftarrow ; O_d \leftarrow ; R_{es} \leftarrow ; O_f \leftarrow ; R_{fis} \leftarrow ;}_{E} + \underbrace{O_{as} \leftarrow ; R_h \leftarrow ; O_{as} \leftarrow ; R_g \leftarrow ;}_{F}
 \end{array}$$

Вспомним, что в первой вариации было использовано 14 видов серии, во второй — восемь; в третьей же максимальное количество проведений — 29¹.

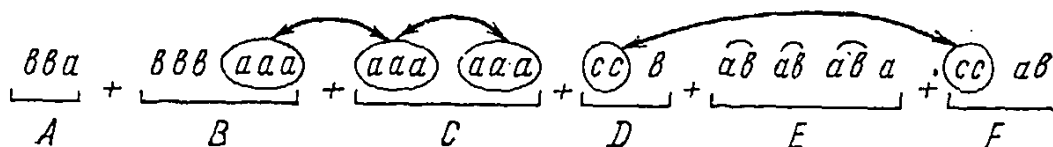
При сравнении с предыдущими вариациями, способ изложения серии в третьей вариации опять изменяется: вместо игры зеркал и серийных, «витков», наблюдавшихся в первой вариации, или строго вытянутых в одном направлении параллелей второй вариации, в третьей серии разворачиваются лишь горизонтально (без одновременного соединения различных ее видов), причем направление движения при разворачивании непрерывно меняется. Тенденция к ракоходному изложению серии в первой из вариаций была лишь слегка намечена², одностороннее горизонтальное движение серии господствовало во второй вариации; третья вариация окончательно реализует и суммирует обе эти тенденции, что особенно ясно проявляется в новом типе зеркальности:



Проанализируем также последовательно логику расположения способов изложения серии, применения ее видов и взаимосвязей звуковысотности. Выпишем прежде всего схему разверток серии (направлений изложения). Для простоты сразу же введем буквенные символы:

- — а (горизонтальная развертка)
- ←————— — в (ракоходная развертка)
- ←————→ — с (симметричная развертка)

Тогда схема будет выглядеть следующим образом:



¹ Когда серия немедленно зеркально отражается, как везде в первой вариации или в участках D и F третьей вариации, мы оба проведения объединяем и считаем за одно.

² Ибо каждый из «витков» может быть рассматриваем как встречное движение двух составляющих серию гексахордов, один из которых экспонируется ракоходно.

Логика распределения разверток достаточно ясна. Забегая вперед, скажем, что раздел А имеет явно экспозиционный характер, разделы В, С и Е наиболее разработочны, D вносит элемент частичной репризности, превосходя заключительный раздел F, являющийся кодой. Как видно из приведенной схемы, наибольшая плотность в изложении материала падает именно на разработочные разделы (не надо забывать, что каждый из разделов равен 11 тактам). Если мы сравним эту схему со схемой отражений первой вариации, то мы увидим также большую плотность серийного материала в разработочном разделе В первой вариации (шесть серий по сравнению с четырьмя в крайних разделах), частичное совпадение количества серий в разработочных участках формы (шесть серий в центральном разделе первой вариации и шесть серий в участках В и С третьей вариации), а также — тенденцию к распаденню этих участков на 3+3, но разным способом организованных ¹.

Наибольшее нарушение логики опять наблюдается в заключительном участке F, в котором происходит своего рода суммирование направлений развертки ².

Вспомним также, что участки А и А' первой и второй вариаций были четырехэлементными. Тем самым F в третьей вариации выполняет еще одну суммирующую функцию — возвращение четырехэлементности строения.

Рассмотрим теперь второе — распределение видов серии. Схема распределения такова:

$$\boxed{ORO} + \boxed{ORORRR} + \boxed{RROORO} + \boxed{RRO} + \boxed{ROROROR} + \boxed{OROR}$$

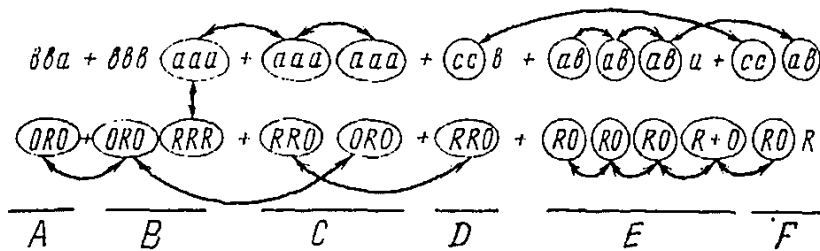
. B C D E F

Логика распределения видов по участкам вполне самостоятельна, но, как и в предыдущих вариациях, взаимосвязана с логикой развертки. Более стабильные в отношении разработочности участки А, D и F организованы следующим образом: в А на два О приходится одно R, но схема симметрична, в D — взаимоотношение обратное, но схема асимметрична, F устанавливает утраченное равновесие (на два О приходится два R, и порядок чередования их строго закономерен). Если сравнить распределение видов в этих участках с распределением способов развертки, то в А при асимметричности разверток наблюдается симметрия видов, в D схемы совпадают полностью (ссb — RRo), в F обе они суммируются, но различными способами. Особенно последовательное совпадение мы наблюдаем в участке E.

¹ Достаточно сравнить участки В первой и третьей вариации.

² Если D, впервые вводя симметричную структуру с, дополняет ее «забытым» в С b, то F, возвращая cc, с одной стороны, перенимает чередование ab из E, а с другой — симметрично возвращает к началу (А).

Для наглядности выпишем рядом обе приведенные выше схемы:

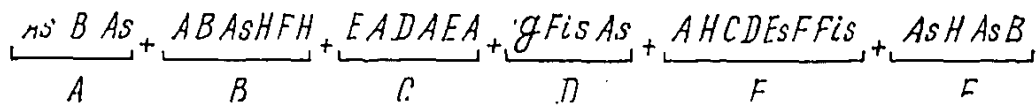


Вспомним теперь распределение видов серии в первой вариации. Участок F третьей вариации воспроизводит в точности схему OROR экспозиции A первой вариации, а участок E (ROROROR) напоминает B из первой вариации (RORORO). Таким образом, два последних раздела третьей вариации в отношении видов серий и их распределения — зеркальная реприза двух начальных разделов первой вариации.

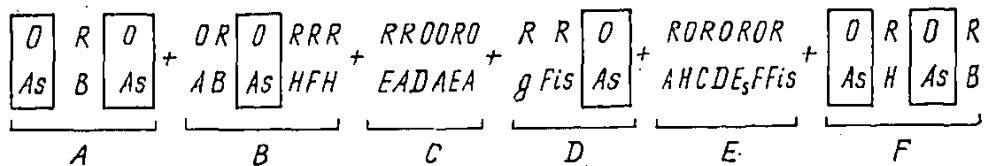
Отметим, кстати, что четырехэлементная комбинация OROR, начинающая первую и заканчивающая третью вариации, является единственной пространственно изложенной комбинацией второй вариации¹.

Рассмотрим теперь логику звуковысотности в третьей вариации (то есть, ее «тональный план»).

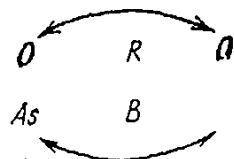
Схема звуковысотности расположения серий такова:



Отметим прежде всего большое значение проведений серии с ноты A, имеющий в этой вариации основное значение и уже выполняющей, по существу, функцию «основной тональности». Особенно это ясно, если сравнить ее появление с возвращением основного типа серии.

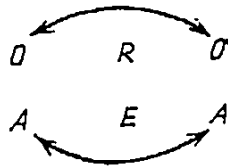


Совпадение звуковысотной логики с распределением видов мы яснее всего наблюдаем в A,

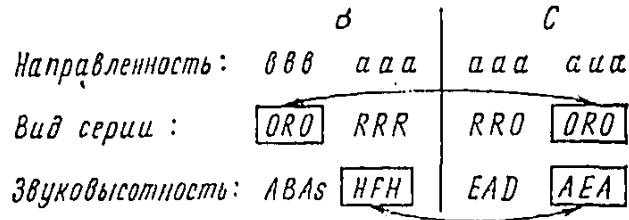


¹ Еще одно проявление симметрии в макромасштабах.

и во второй половине С:

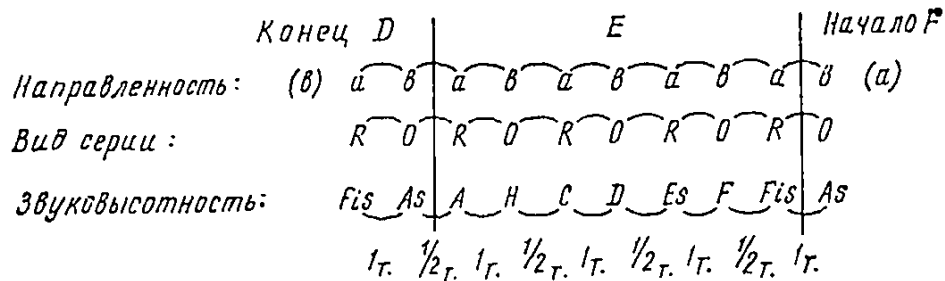


Подразделение шестиэлементных участков в В и С на два трехэлементных здесь также присутствует. Для того чтобы яснее сравнить вариантность их организации, выпишем параллельно три схемы этих участков:



Благодаря «тональной» симметрии вторые половины этих участков формы также отделяются от первых, но взаимоотношения звуковысотной симметрии с симметрией видов в В и С различны.

Несколько более сложно обстоят дела с сегментом Е. Если закономерности развертки и чередование видов серии в нем полностью совпадают (с частичным заходом в сегмент D), то, на первый взгляд, чередование звуковысотностей совершенно случайно. Однако при более внимательном взгляде мы видим, что это последование (А, Н, С, D, Es, F, Fis) является ничем иным как гаммой тон-полутон. Если вспомнить, что буквой «с» была обозначена симметричная развертка (и, следовательно, $c = b + a$), то сравнительную схему второй половины D, сегмента Е и начала сегмента F можно записать так:



Такое полное совпадение всех компонентов в одном участке формы наблюдается впервые, и объясняется это особым положением в форме сегмента Е (такты 45—55) и способом изложения материала. Его бóльшую значимость А. Веберн подчеркивает введением впервые незаполненного такта 44 (генеральная пауза в один такт). По манере трактовки серии — это кульминация ее ре-

гистровой и структурной расчлененности. Здесь потенциальные пуантилистические возможности, намеченные во второй вариации, доведены до кульминации; фактура становится уже почти штокгаузеновской. Это — предкодовый раздел или, скорее, первая часть коды, в которой разработочность достигает кульминации. В параллельной организации всех компонентов — и сдерживающе-организующая сила, и потенциальная неограниченность «лесенки» серийного развертывания.

Соотношение звуковысотности в большую секунду — основное в Вариациях¹. К закономерностям звуковысотной организации всего цикла мы вернемся несколько позже, а сейчас дополним анализ третьей вариации еще некоторыми наблюдениями.

Из предшествующего видно, что в третьей вариации введены еще шесть новых видов серии. Таким образом, в сочинении использованы не все 24 возможные разновидности (12 «О» + 12 «R»), а лишь 19 видов. Ни разу не применены следующие 5 видов: O_{jis} , O_d , O_c , R_d и R_{cls} .

В третьей вариации серийные модуляции осуществляются сцеплением серий одним первым, одним последним, двумя первыми и двумя последними звуками. Иначе говоря, с точки зрения техники серийных модуляций, последняя вариация наиболее сложна и многообразна.

Соединение серий двумя последними звуками используется в этой вариации впервые и, следовательно, впервые серии начинают соединяться интервалами большой терции. На сильной доле такта 63, наконец, появляется первая серийная модуляция через аккорд (пример 80а) — две серии сцепляются в самом конце сочинения тремя звуками:

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled '80a' and contains a circled measure '63' with a chord. The middle staff is labeled '80б' and 'b', and the bottom staff is labeled '80в' and 'c'. Arrows indicate connections between the circled measure in the top staff and the corresponding measures in the middle and bottom staves.

¹ E — Fis в начале первой вариации, Es — Cis — в ее конце; As — B — в начале второй вариации, и в начале и в конце третьей, и т. п.

Форму третьей вариации лучше всего рассматривать как вариационную (вариации внутри вариаций).

Действительно, А — своего рода экспозиционный раздел (мы можем назвать его «темой»), затем следует цепь вариаций В, С и D. В и С тесно соединены друг с другом, а D, как это часто и бывает в вариационных циклах, относительно ближе к «теме». Две последние вариации Е и F отделены от предшествующих генеральной паузой и могут быть, в целом, рассматриваемы как кода, состоящая из двух разделов: первого, воскрешающего разработочность вариаций В и С и доводящего ее до кульминации в процессе расщепления серии, и второго — коды со всеми присущими ей особенностями.

Действительно, если кратко проследить характеристики всех этих вариаций, то в В преобладает движение четвертями и стаккатный штрих (а также — «ложные октавы» большими септимами); в С впервые в цепи этих микровариаций появляются трехголосные аккорды (выдерживаемые по $\frac{3}{4}$); в D вводится симметрия структур, продолжается эволюция трехголосных аккордов и господствует legato (при сохранении выразительной и структурной роли пауз); в Е преобладает одногласно-изолированное изложение серии с репризностью септим вариации В, трехголосные аккорды отсутствуют; наконец, F строится, преимущественно, на трехголосных аккордах, возвращая одновременно многие характеристики А и D.

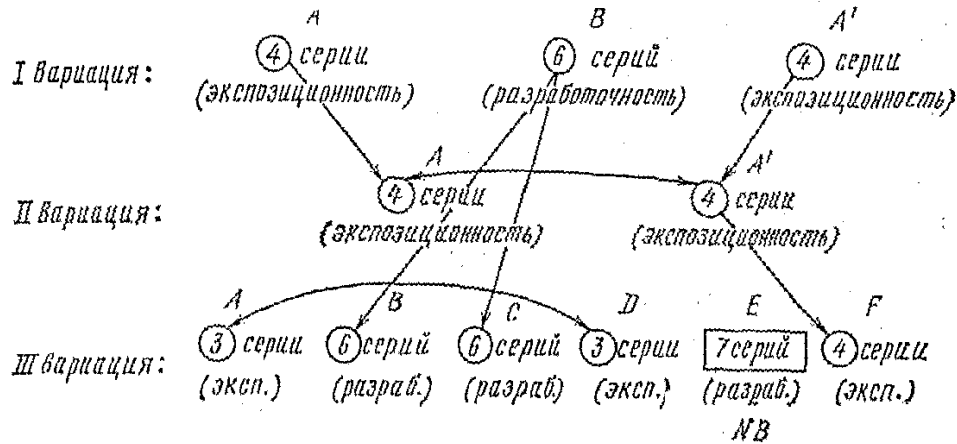
К вопросам эволюции микроструктур в музыкальной ткани всего цикла и аккордике Вариаций А. Веберна мы вернемся несколько позже.

Выпишем сравнительную схему всей третьей вариации, подобно тому, как это было сделано по отношению к двум предшествующим вариациям:

	A	B	C	D	E	F
Направленность :	в в а	в в в а а а	а а а а а а	с с в	а в а в а в а	с с а в
Виды серий :	о r o	o r o r r r	r r o o r o	r r o	r o r o r o r	o r o r
Звуковысотность :	AsBAs	ABAs HFH	EAD AEA	g fis A	AH CDEsFFis	AsH AsB
Тип изложения :	экспоз.	разработочность	разработочность	эксп.	разработочность	экспозиц.
Количество тактов :	11	11	11	11	11	11
		22т.			22т.	

Экспозиционная манера изложения преобладает в разделах с меньшей серийной концентрацией (А, D, F), а разработочная — с большей (В, С, Е), аналогично тому, что наблюдалось в первой вариации.

Сравнительная схема количественного расположения серий в цикле (учитывая способ изложения) представляет собой стройную картину:



Из этой схемы логика взаиморасположения количества серий по участкам формы достаточно ясна:

1. Как правило все участки формы, не имеющие разработочный и срединный характер, образуются четырьмя комбинациями серий;

2. Все участки формы (кроме одного), имеющие разработочный характер, образуются шестью комбинациями серий;

3. Некоторое уменьшение количества серий в экспозиционных участках наблюдается в третьей вариации (три вместо четырех), но количественно они также включаются в общую логику (ибо $3+3=6$);

4. Наибольшее нарушение (семь проведений серий) мы встречаем в E, что объясняется финальным положением этой микровариации в цикле¹ (еще одна «перемена в последний раз») и ее чисто музыкальными отличиями.

7. Структуры

Обратившись к начальным тактам первой вариации (см. пример 76), мы видим, что расчленение ткани по микроструктурам идентично расчленению серии по сегментам. Каждая микроструктура состоит из трех звуков, организованных по принципу 2+1 (или 1+2).

Вспомним, что все четыре сегмента серии, обладая собственной интонационной самостоятельностью, в силу сходства интонационной организации, в известной мере являются вариациями (но не вариантами) друг друга. Поэтому мы можем их рассматривать как четыре способа (четыре вида) возможного изложения трехзвучной комбинации².

¹ E, как уже говорилось, — собственно кода.

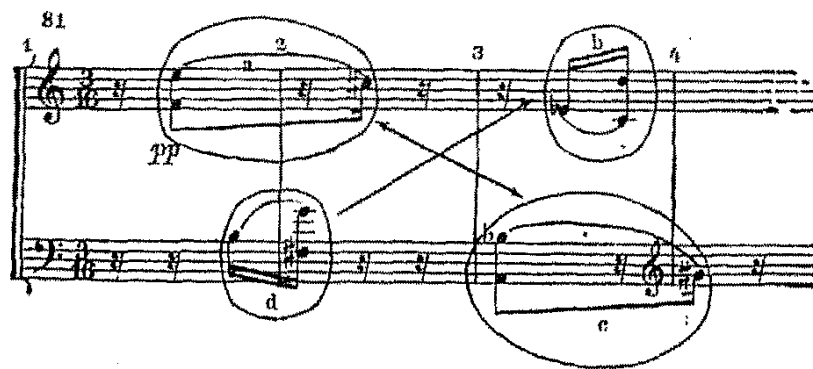
² Учитывая экономю интервалов, разумеется.

Рассмотрев начальные $3\frac{1}{2}$ такта примера, мы видим оправданность такого рода точки зрения: излагая впервые свою серию, А. Веберн не только расчленяет серию на четыре микроструктуры, но и строит эти микроструктуры таким способом, что подчеркивает их сходство, а не различие.

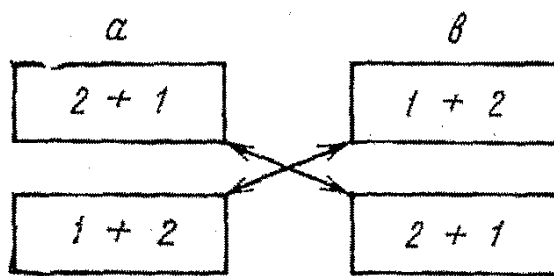
Поэтому четыре начальные микроструктуры могут быть рассматриваемы как четыре пространственных варианта одной и той же микроструктуры «а».

Оправданность наблюдения подтверждает и интервальное строение структур — все двухголосные сочетания являются либо септимами, либо нонами, а серийная терцовость переведена в горизонтальную плоскость. Как мы отмечали при анализе серии, наибольшее интервальное отличие имеет сегмент с (третья четверть серии); при первой же экспозиции серии мы сразу видим отличие от трех других микроструктур микроструктуры, образованной из сегмента с, — если в а, b и d третья нота вводилась внутри двух первых, то в с она отброшена совсем в другой регистр (*gis*).

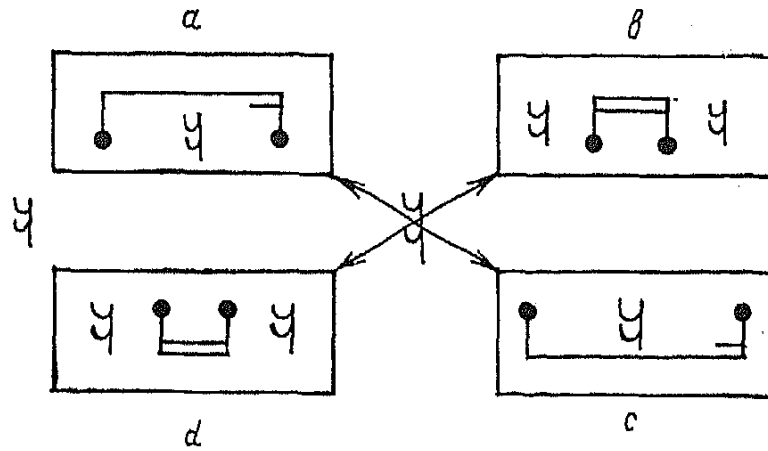
При анализе первой вариации уже говорилось о симметричности строения начального семитакта относительно оси симметрии — середины четвертого такта, но его симметричность гораздо более многомерна: помимо горизонтальной симметрии обоих «витков» серии в семитакте, существует и диагональная симметрия микроструктур, внутри каждой из его половин:



Это подтверждается как количественным взаиморасположением структур,



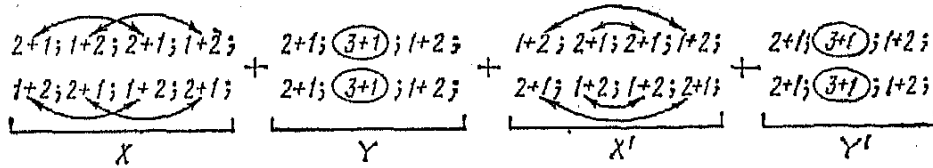
так и взаимоотношениями ритма:



Из анализа уже первого $3\frac{1}{2}$ такта видно, насколько глубоко вариационный принцип проникает в саму ткань сочинения, как вариационность микроструктур взаимодействует с вариационностью всех других компонентов музыкальной формы.

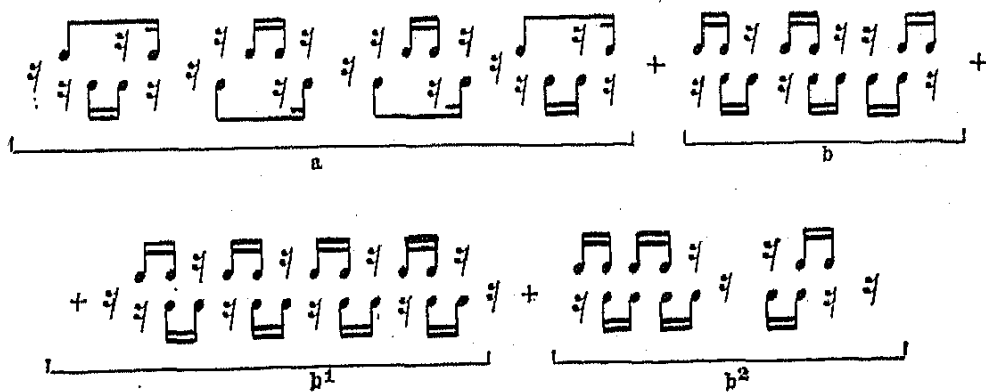
Прежде чем переходить к вопросам интервалики, логики возникновения аккордов и сквозному развитию структур в цикле, немного остановимся еще на некоторых особенностях структурного строения первого раздела (А) первой вариации.

Если выписать схему количественного строения структур¹ экспозиции первой вариации и сравнить ее со сводной схемой, то мы увидим, что структурная логика опять-таки лишь частично совпадает с другими измерениями:

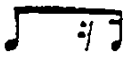



Взаиморасположение структур в X и X' вариантно в своей симметричности. Y и Y' структурно идентичны. Обратим особое внимание на появление структуры 3+1 и первого появления трехголосного аккорда.

Ритмическая схема А по тем же четырем разделам такова:

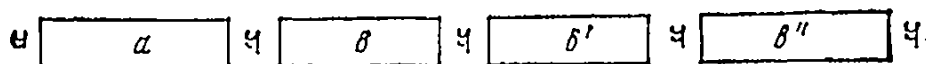


¹ Каждая из них в А состоит из двух элементов.

В первом разделе внутри каждой из структур занимающих $\frac{4}{16}$ () помещалась структура из $\frac{2}{16}$ (), все последующие разделы имеют лишь структуры, состоящие из $\frac{2}{16}$. Какова же их логика?

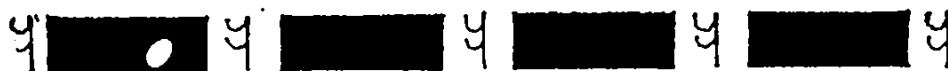
Раздел *b* начинается вполне отчетливо излагаемым ритмическим канон с расстоянием в $\frac{1}{16}$, но в третьем такте ритмический канон нарушается обратным ритмическим взаимоотношением структур; раздел *b'* возвращает канон уже без всяких нарушений; *b''* как будто возникает дальнейшая тенденция к продолжению ритмического канона при сжатии структур до четырех единиц, но он сразу же обрывается паузой в $\frac{1}{16}$, после чего следует реприза «нарушения» из *b*.

Пауза в $\frac{1}{16}$ имеет собственное структурное значение. Прежде всего она разделяет все разделы А:



Разделы *b* и *b'* внутри себя не имеют генеральных пауз.

Если же мы вернемся к *a*, то увидим, что все пары излагаемых структур также отделены друг от друга паузами в $\frac{1}{16}$:



При сравнении двух последних схем¹ мы видим, что первая в макромасштабе воспроизводит внутреннее строение второй.

Ритмически А представляется весьма элементарным, но, сравнив ритм с метром, можно наблюдать также варьированность их взаимоотношений.

Метр всей вариации — $\frac{3}{16}$. Каждая пара структур в *a* занимает четыре временных единицы и отделена от последующей генеральной паузой в $\frac{1}{16}$. Следовательно, первый семитакт, имеющий 21 ритмическую единицу, складывается как 1+4+1+4+1+4+1+4+1. Не будем пока учитывать генеральные паузы в $\frac{1}{16}$, отделяющие каждый из четырех разделов друг от друга, и посмотрим, каково внутреннее ритмическое строение этих разделов.

Тогда «а» будет состоять из 19 ритмических единиц ($4 \times 4 + 3$), *b* — из девяти (3×3), *b'* — из двенадцати (3×4), а *b''* — из девяти, но организованных иначе, чем *b* ($5 + 1 + 3$).

Если распространить ритмический анализ на следующий раздел первой вариации В, то, помимо ритмического сжатия струк-

¹ Заштрихованными прямоугольниками во второй схеме символически изображены пары структур.

тур (тридцатьвторые вместо шестнадцатых), мы наблюдаем и иные закономерности ритмического строения.

Приведем лишь две ритмические схемы — начального фрагмента (R_h) и упоминавшегося уже «предыкта к репризе» (35—36 такты).

Схема начала В такова:

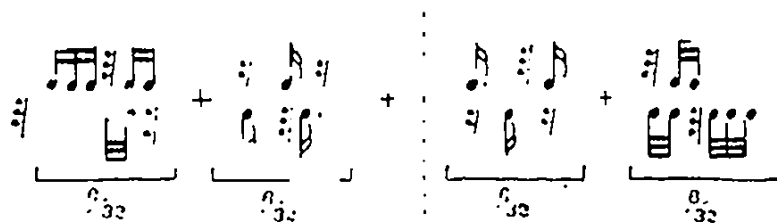
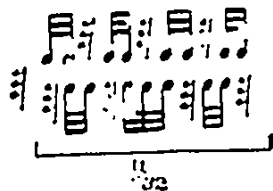


Схема «предыкта»:



Синтетичность ритмического строения «предыкта» достаточно ясна: если партия левой руки еще тесно связана с основными ритмическими структурами В, то партия правой уже вводит (в уменьшении) основную ритмическую структуру репризы.

В начале В впервые три звука серии (1, 12, 2) излагаются в горизонтальной последовательности, чем намечается путь к линейности в последующих вариациях, а раскиданное по регистрам чередование *cis—g; g—cis* (6, 7; 7, 6 — в порядке звуков серии) не только предвосхищает симметричную игру пар во второй вариации, но и дает, по существу, уже первый толчок к пуантилистическому расщеплению материала, находящего свою окончательную реализацию в третьей вариации.

Одновременно с эволюцией структурного развития происходит последовательное пространственное сжатие при развертывании серий — если первое изложение серии охватывало $3\frac{1}{2}$ такта, то начиная с тридцатого такта и вплоть до репризы первой вариации, каждое изложение серии занимает один такт.

Вернемся теперь к интервалике «Вариаций».

Как уже было отмечено, основные интервалы серии следующие.

- | | |
|-------------------------------|--|
| а) Малая секунда — 4 раза | } количество соответствующих интервалов в серии. |
| б) Большая терция — 3 раза | |
| в) Большая секунда — 2 раза | |
| г) Малая терция — 1 раз | |
| е) Увеличенная кварта — 1 раз | |

Исходя из интервального строения серии, можно предполагать преобладание в «Вариациях» таких интервалов, как септимы и ноны, а также — терции, сексты и децимы.

Если проанализировать экспозицию и разработку первой вариации, то можно отметить, что в экспозиции (А) вертикально преобладает интервал большой септимы¹ (а также интервалы малой ноны, большой ноны и, в аккордах, — увеличенной кварты); горизонтально же превалируют интервалы большой и малой терций и их обращения (а также большая септима, большая нона и увеличенная кварта). В разработочном разделе В наблюдается иная картина: вертикально превалируют малая и большая терции (а также увеличенная кварта и большая септима), а горизонтально — большая септима и малая и большая ноны (а также увеличенная кварта). Следовательно, при изменении функции раздела формы происходит перемена измерений в интервалике: вертикаль становится основой строения горизонтальной, и наоборот.

При одновременном сочетании различных видов серии во второй вариации мы вправе ожидать интервальных неожиданностей. Однако А. Веберн выбирает взаимодействующие виды серий таким способом, что микроструктуры, образуемые уже парами нот, принадлежащих различным сериям (но имеющие одинаковый порядковый номер), сохраняют внутрисерийную интерваллику².

Не представляет никакого труда проследить и эволюцию интерваллики (по горизонтали, вертикали и диагонали) и в третьей вариации. Вся аккордика Вариаций также естественно выводится из природы серии.

Впервые трехзвучный аккорд появляется в первой вариации в девятом такте, и ему сразу же отвечает аналогично построенный аккорд в левой руке. Все аккорды Вариаций окружены одним и тем же интервалом — большой септимой; внутриинтервальное строение их также остается инвариантным. Рассмотрим серийное происхождение:



¹ Этот интервал является основным в Вариациях.

² Так, например, первая микроструктура (см. пример 78) — растянутая большая секунда, вторая — унисон, третья — большая терция, четвертая — последование двух встречных малых терций на расстоянии большой секунды и т. п. (для простоты, все растянутые по регистрам интервалы сведены здесь к исходным).

Из приведенного примера ясно, что аккорд «а» образован из

трех последовательных звуков серии

8
6
7

, аккорд b — присоединением к центральному григону звука g, то есть имеет сле-

дующее строение:

4
7
6

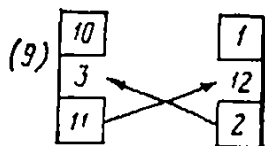
. Отсутствующий пятый звук серии (h)

звучит одновременно в правой руке как второй элемент предыдущей структуры. Эти же два аккорда появляются в шестнадцатом такте первой вариации. В среднем разделе В трехголосных аккордов нет, а трехголосные сочетания образуются только совмещением структур.

Возвращаясь в тактах 45 и 52 аккорды имеют то же серийное строение. Гораздо сложнее обстоит дело с двумя заключительными аккордами первой вариации (такты 54):



Здесь эта пара аккордов выведена из O_{ci} следующим способом:



Последний аккорд $d-gis-cis$ — единственная одноэлементная структура первой вариации. Такое его структурное выделение не только является еще одной завершающей «переменной в последний раз», но выполняет и более важные функции: с одной стороны, подобное чистое сопоставление двух изоморфных аккордов открывает мост во вторую вариацию (см. четвертый такт примера 5), с другой — возвращает первый, появившийся в Вариациях аккорд (см. аккорд а примера 82). Это первый при-

мер изометрии структур, имеющих разное серийное происхождение¹.

Вторая вариация не использует аккордов нового строения — четыре пары встречающихся в ней аккордов идентичны аккордам первой вариации.

Первый аккорд в третьей вариации появляется в двадцать четвертом такте и, как и все прочие аккорды в тактах 24—42, лишь варьирует звуковысотно начальный аккорд Вариаций. Лишь кода третьей вариации (такты 56—66) впервые вводит ряд аккордов нового строения, образованных сочетанием малой терции и малой сексты²: крайний интервал аккорда, большая септима, остается неизменным.

Серийное происхождение первого аккорда нового строения ($h-d-b$) таково: если прежний аккорд состоял из шестого, седьмого и восьмого звуков серии (или ее обращения), то новый аккорд терцово-секстового строения возникает из следующего трехзвучного отрезка серии: 9, 10 и 11. Однако велел за этим аккорд такого же строения $a-f-gis$ включает в себя три первые ноты серии, что открывает еще одну внутрисериальную возможность формирования изоморфных структур:

The image contains two musical diagrams. The upper diagram is a piano score with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It shows several chords circled in red. Arrows connect these chords, indicating relationships. A label 'центр симметрии' (center of symmetry) is placed above the score. The lower diagram shows a single staff with a series of notes. Two groups of notes are circled in red, with arrows indicating their relationship to the chords in the piano score above.

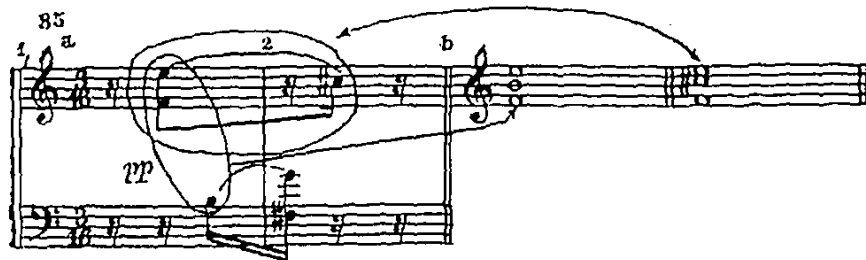
Из приведенного примера видно, что крайние аккорды правой руки образованы 9, 10, 11 звуками серии, аккорды левой руки

$$\begin{array}{|c|} \hline 1 \\ \hline 12 \\ \hline 2 \\ \hline \end{array} O_{cis} = \begin{array}{|c|} \hline 8 \\ \hline 6 \\ \hline 7 \\ \hline \end{array} R_{fis}$$

¹ Своего рода синтез двух видов терции — большой и малой.

(квартового строения) — 6, 7, 8 звуками, а центральный аккорд, являющийся инверсией первого из аккордов, — 1, 2 и 3 звуками; четвертый, пятый и двенадцатый звуки используются изолированно. Столь же ясно видно, как А. Веберн отделяет аккорды различной структуры, используя исполнительские штрихи: если аккорды, впервые появившиеся в коде, выдерживаются *tenuto*, то возвращающиеся аккорды прежнего строения играют *staccato*¹.

Вернемся ненадолго к двум начальным тактам Вариаций:



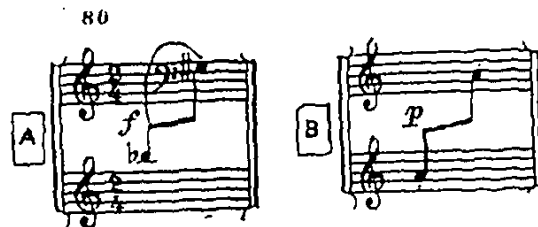
Первое вертикальное совмещение структур дает аккорд квартового строения, а излагаемая горизонтально структура — аккорд терцово-секстового строения.

Рассмотрим теперь наиболее интересный и давший толчок для развития современной композиторской техники пример структурной комбинаторики, наблюдаемой во второй вариации.

Как мы видим уже из примера 78, существует всего семь различных структур, комбинируемых различным способом. Часть из них остается инвариантными, другие вступают между собой во взаимодействие, образуя цепь структурных вариаций.

Приведем их в последовательности (см. пример 86).

У каждой из семи основных структур собственный интонационный облик и ряд других индивидуальных характеристик (динамика, исполнительский штрих). Крайне важной особенностью является стабильность регистровки — структуры варьируются в направлении их экспонирования, соединяются в более сложные, являющиеся суммами основных, некоторые из структур варьируют и динамику, и исполнительский штрих, однако при



¹ В следующем трехтакте — обратная картина; такты 63—65 вновь возвращают первоначальную манеру исполнения, а последний шестьдесят шестой такт заканчивает вариацию введением одного терцово-секстового аккорда *staccato*.

Производные структуры

The first section shows two pairs of musical staves. The first pair, labeled E and F, shows two staves with notes and dynamics (f and p). Arrows point from these to two sub-figures, a) and b). Figure a) shows two staves with notes and dynamics (p), labeled E + F. Figure b) shows two staves with notes and dynamics (p), labeled F + E. The second pair, labeled C and D, shows two staves with notes and dynamics (f). Arrows point from these to two sub-figures, a) and b). Figure a) shows two staves with notes and dynamics (f and p), labeled C + D. Figure b) shows two staves with notes and dynamics (f and p), labeled D + C.

Варианты

This section shows a single musical staff labeled G with notes and dynamics (f). To its right are three variations, labeled a), b), and c). Each variation shows the same notes as G but with different dynamics (ff) and some changes in the lower register.

Другие производные структуры

This section shows three musical staves. The first is labeled F' with notes and dynamics (ff). The second is labeled C + F with notes and dynamics (ff). The third is labeled A + D with notes and dynamics (f).

большинстве модификаций, каждый звук появляется лишь в том регистре, в котором он излагался впервые¹.

Из семи основных структур только В и G не вступают во взаимоотношения с другими структурами. С и D, а также — Е и F могут быть рассматриваемы как пары структур, ибо из них образуются суммарные структуры G + D и E + F. Смысловая бли-

¹ Это не относится лишь к структурам G, единственным, мобильным в отношении звуковысотности и выступающим в четырех различных вариантах. Мало меняют регистровку Е и F. Полностью инвариантны в регистровке А, В, С и D.

зость их подчеркнута и общностью исполнительского штриха при экспонировании.

Помимо этих двух суммарных структур во второй вариации два раза встречается структура F' (такты 6 и 21), образованная присоединением к F одного и того же форшлага es, и, по одному разу структуры C+F и A+D (такты 17—18).

Таким образом, помимо семи основных структур во второй вариации применены и семь производных.

Выпишем структурную схему второй вариации:

$$\underline{A B C E + F g F A E F' D F + E g B C + D A}$$

11 т.

$$\underline{E E B D g F D + C C + F A + D B g E F' A}$$

11 т.

По существу, уже в этой вариации А. Веберн применяет технику групп, развитую во второй половине нашего века К. Штокгаузенем, П. Булезом и, особенно, А. Пуссером.

Каждую из групп можно рассматривать как самостоятельную тематическую ячейку. Тогда вся вторая вариация построена на различных типах комбинаторики этих групп как самостоятельных структурных элементов.

Действительно, если в начале вариации за группой А следует В, то при втором появлении она помещена между F и E; при первом экспонировании групп за В следует С, во второй же половине вариации — D и G, и т. п.

При слушании этой вариации мы воспринимаем прежде всего не серийную логику, а свободную игру пермутаций составляющих ее микроструктур.

Индивидуализация структур, как уже говорилось, подчеркнута дополнительно динамикой и способом исполнения. Рассмотрим несколько подробнее логику этих компонентов:

A	—	излагается только forte и legato
B	—	—«— piano и staccato
{	C	— —«— forte и tenuto
	D	— —«— forte и tenuto
E	—	модифицируется (piano, staccato; forte, staccato; piano, legato)
F	—	модифицируется (piano, staccato; piano, legato; fortissimo, staccato)
G	—	только с акцентом (при первом проведении — forte, при трех остальных — fortissimo)
C+D	—	только forte, legato + piano, staccato
E+F	—	только с превращением одной из структур в форшлагаи.

Степень инвариантности структуры непосредственно связана с инвариантностью ее характеристик.

Если в первой вариации структуры образовывались по принципу 2+1 и 3+1 (лишь в среднем разделе появлялись структуры 1+1+1, а в такте 54 одна одноэлементная структура 3), то все структуры второй вариации организованы, как 1+1; 2+2 и 3+3 (то есть, имеют одинаковую плотность элементов).

В третьей вариации принцип двухэлементности строения микро-структур нарушается.

Рассмотрим теперь последний вопрос — серийные истоки происхождения изоморфных структур, допускающие пермутационность без разрушения серийной логики мышления.

Для этой цели выпишем схему всех восьми примененных во второй вариации видов серии:

Из схемы, в которой лишь частично намечены пути образования структур А, В, С, D и некоторых суммирующих структур, следует, что структура А встречается в таких вариантах:

$$\begin{array}{l}
 O_{as} \begin{array}{|c|} \hline 1 \\ \hline \end{array} ; \begin{array}{|c|} \hline 10 \\ \hline \end{array} ; R_{es} \begin{array}{|c|} \hline 12 \\ \hline \end{array} = \begin{array}{|c|} \hline 1 \\ \hline \end{array} R_{as} ; O_{cis} \begin{array}{|c|} \hline 12 \\ \hline \end{array} \\
 R_g \begin{array}{|c|} \hline 1 \\ \hline \end{array} ; \begin{array}{|c|} \hline 10 \\ \hline \end{array} ; O_{es} \begin{array}{|c|} \hline 12 \\ \hline \end{array} = \begin{array}{|c|} \hline 1 \\ \hline \end{array} O_g ; R_f \begin{array}{|c|} \hline 12 \\ \hline \end{array}
 \end{array}$$

Структура В в следующих вариантах,

$$\begin{array}{l}
 O_{as} \begin{array}{|c|} \hline 2 \\ \hline \end{array} ; O_{es} \begin{array}{|c|} \hline 9 \\ \hline \end{array} ; R_{as} \begin{array}{|c|} \hline 4 \\ \hline \end{array} ; R_f \begin{array}{|c|} \hline 5 \\ \hline \end{array} \\
 R_g \begin{array}{|c|} \hline 2 \\ \hline \end{array} ; R_{es} \begin{array}{|c|} \hline 9 \\ \hline \end{array} ; O_g \begin{array}{|c|} \hline 4 \\ \hline \end{array} ; O_{cis} \begin{array}{|c|} \hline 5 \\ \hline \end{array}
 \end{array}$$

а структуры С и D (и их суммы) возникают следующим образом:

$$\begin{array}{cccccc}
 O_{as} \begin{array}{|c|} \hline 3 \\ \hline \end{array} ; & O_{es} \begin{array}{|c|} \hline 3 \\ \hline \end{array} ; & \begin{array}{|cc|} \hline 10 & 11 \\ \hline \end{array} ; & R_{as} \begin{array}{|c|} \hline 5 \\ \hline \end{array} ; & \begin{array}{|cc|} \hline 10 & 11 \\ \hline \end{array} ; & R_f \begin{array}{|c|} \hline 4 \\ \hline \end{array} \\
 R_g \begin{array}{|c|} \hline 3 \\ \hline \end{array} ; & R_{es} \begin{array}{|c|} \hline 3 \\ \hline \end{array} ; & \begin{array}{|cc|} \hline 10 & 11 \\ \hline \end{array} ; & O_g \begin{array}{|c|} \hline 5 \\ \hline \end{array} ; & \begin{array}{|cc|} \hline 10 & 11 \\ \hline \end{array} ; & O_{cis} \begin{array}{|c|} \hline 4 \\ \hline \end{array} \\
 C & D & C+D & D & D+C & D
 \end{array}$$

При последнем проведении D соединяется с А, так как третий и четвертый звуки серий O_{cis} и R_f дают именно эту возможность суммирования структур.

Серийный анализ происхождения остальных структур легко может быть продолжен.

Из краткого анализа достаточно ясно видно, что комбинаторика структур — следствие канонического изложения соответственно избранных видов серии, а структуры одновременно возникают в результате пересечения серий в различных участках¹. Подобного типа пермутации возможны, конечно, только при восьми данных видах серии.

В этой вариации пермутация структур — следствие серийной логики, но отсюда — лишь один шаг до их эмансипации от серии и определяемой любым другим способом возможности перекombинирования.

8. «Тональный» план

При анализе Вариаций уже неоднократно применялся термин «тональность», при определении звуковысотного положения серии, а также было введено понятие серийной модуляции. Оправдана ли в какой-то мере подобная терминология, и не навязываем ли мы музыке А. Веберна не присущих ей закономерностей?

Ответ на этот вопрос может дать только анализ звуковысотных положений серии: если существует определенная логика, заменяющая отсутствующую тонально-функциональную логику, и если логика звуковысотных вариантов частично перенимает функции логики чередования тональностей, то мы, действительно, оказываемся правы. Тогда звуковысотная логика серии может быть рассматриваема как более высокий тип тональной логики, включающей традиционную тональную логику как частный случай.

Вернемся еще раз к звуковысотным схемам трех вариаций и сравним их.

Первая вариация начинается сопоставлением «тональностей» E и Fis, находящихся на расстоянии большой секунды; начальная «тональность» E еще раз возникает в разработочном разделе пер-

¹ Так, при введении группы В звук *a* последовательно появляется как второй, девятый, четвертый и пятый общий звук соответственных пар серий.

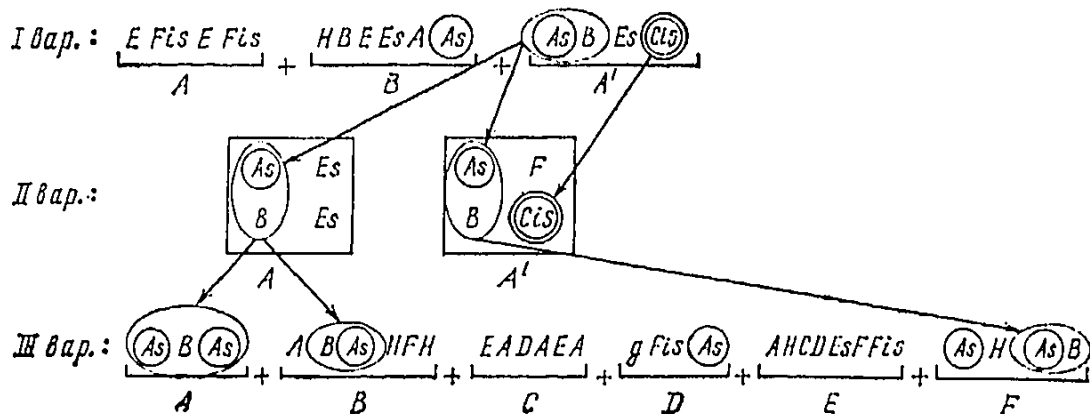
вой вариации. Затем, как уже говорилось, появляется своеобразный прыжок к репризе, вводящий ее «тональность» As. Начало репризы первой вариации вновь воспроизводит соотношение «тональностей» в большую секунду, которым начиналась экспозиция. Заканчивается первая вариация введением совершенно новой «тональности» Cis.

Вторая вариация имеет предельно четкий «тональный» план, в котором возрождаются все четыре «тональности» репризы первой вариации — и появляется в заключение еще одна новая «тональность».

Наконец, третья вариация начинается и заканчивается опять-таки той же парой «тональностей» As — B, в целом вводя «тональность» As шесть раз.

Таким образом, можно считать, что As имеет законные права на трактовку ее как «главной тональности», а соотношение As — B — как основного «тонального» соотношения цикла.

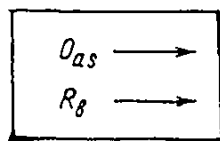
Для большей ясности выпишем сравнительную «тональную» схему всего цикла.



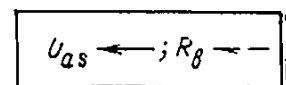
Пара «тональностей» As — B возвращается во всех узловых моментах формы: начале репризы первой вариации, началах обоих периодов второй вариации, начале и конце третьей вариации. Она отсутствует лишь там, где бы ее больше всего следовало ожидать — в начале первой вариации, однако соотношение E — Fis — лишь транспозиция на большую терцию основного «тонального» соотношения и, в отличие от тех случаев, когда реприза идет в другой тональности, здесь в «побочных тональностях» изложена сама экспозиция.

Оправданность наблюдения относительно организующей функции «тонального» соотношения As — B подтверждает и логика

возвращения видов серии: $O_{As} \left(; R_B \right) \left(\right)$ в репризе первой вариации,



ации, в начале второй вариации,



в начале третьей вариации и $U_{as} \rightarrow R_b$ в ее конце.

Следовательно, одновременно со звуковысотной репризностью Веберн вводит и репризность видов серии.

Если выписать общую нотную схему чередования звуковысотностей серий в цикле, то логика «тонального» плана и его взаимоотношения с функциями частей формы будут еще более ясны:

88

I вар. A B A

II вар. A A' (Политональная' вариация)

III вар. A B C D E F тон-полутон

В заключение приведем примеры реприз O_{as} и R_b , в которых можно видеть, как модифицируются структуры в репризных моментах. Рассмотрим более подробно модификацию участков серии O_{as} в приведенном ниже примере. Структура, образованная тремя первыми звуками серии, в репризе первой вариации излагается как последовательность септимы и отделенного от нее паузой третьего звука. В начале третьей вариации зеркальное возвращение этой структуры снимает изолированность третьего звука серии: он становится основным и наиболее активным элементом структуры (что подчеркивается акцентом и регистровой обособленностью), а структура, образованная двумя первыми звуками, звучит здесь как отражающийся мелодический интервал. В последних своих проявлениях эта структура возникает в совмещенной разновидности как типичный для Вариаций аккорд, образованный сочетанием малой терции и септимы. Следующая структура (4—6 звуки серии) представляет еще большую модификацию. В репризе первой вариации она появляется как неточное по своей интервалике отражение первой структуры. В начале третьей вариации она сближается с первой структурой, ибо интервал ноны заменяется мелодическим изложением большой септимы, пятый звук возникает изолированно в середине мелодического интервала. В коде третьей вариации она претерпевает наибольшее изменение: шестой звук серии перетягивает на себя третью структуру, образуя

аккорд *cis — fis — c*, являющийся наиболее характерным для А. Веберна. В дальнейшем этот аккорд обрстает значение самостоятельной структуры. Четвертый и пятый звуки серии превращаются в начале коды третьей вариации в изолированные ноты, отдаленные на достаточное временное расстояние. Третий фрагмент, являющийся единственным в серии отрезком хроматической гаммы, также претерпевает значительные изменения. В начале репризы первой вариации он появляется как деформированная имитация первой структуры. В начале третьей вариации девятый звук серии (*re*) отрывается и приближается к начальной септимере четвертой структуры. В этом моменте формы девятый, десятый и одиннадцатый звуки серии обретают ту звуковысотность, которая становится основной при образовании аккорда *a — f — gis*:

Начало репризы I вар.

30^a
37

38

39

40

pp

p

Начало III вар.

1

2

3

4

5

p

f

p

Кода III вар.

56

57

58

p

Кода III вар.

63

64

p

pp

895

I var. *p*

III var. *f* *f* *p*

Кода III var. *pp* *ppp*

9. Некоторые выводы

1. Из проделанного анализа достаточно ясно, почему это сочинение А. Веберн назвал «Вариациями».

Вариационность здесь проявляется прежде всего в крупных разделах формы: три части — три вариации, ибо все они построены на одной и той же серии, которая является обобщением понятия «темы», существовавшего в музыке XVIII—XIX веков; сохраняя неизменной серию, А. Веберн в каждой из вариаций избирает свой, присущий лишь данной вариации, способ работы с серией. При общности материала каждая из трех вариаций имеет индивидуальный структурный, ритмический, динамический и «тональный» облик.

Между вариациями существуют многочисленные, уже неоднократно отмеченные раньше, как явные, так и скрытые связи¹.

¹ Мы уже упоминали о структурной связи двух первых вариаций — в них все структуры двухэлементны, но в отличие от первой вариации, во второй они имеют одинаковую плотность. С другой стороны, сохраняя во второй вариации принцип построения структур, А. Веберн избирает тип экспонирования серий, уже присущий третьей вариации, и т. п. Вспомним также все «тематические», «тональные» и другие связи трех вариаций.

С другой стороны, мы все время отмечаем вариационность как основной принцип организации микроструктур. Это в равной степени относилось и к способу изложения серий, и к логике чередования видов серии, и к взаимоотношениям горизонтали и вертикали, и к аккордике серий, и к различным типам симметрии (как по горизонтали, так и по диагонали), и к ритмическому варьированию микроструктур, и к количественным взаимоотношениям отдельных участков формы. Кроме того, не следует забывать, что третья вариация сама построена как цепь вариаций (вариации внутри вариаций).

2. Большая роль отражений в организации формы. Несмотря на то, что серия не симметрична, А. Веберн находит множество разнообразных способов создать зеркальную игру микроструктур. Типы симметрии, примененные в этом сочинении, быть может, более тонки (и близки к существующим в жизни типам симметрии), чем, например, в Концерте ор. 24, ибо при стремлении к точной симметричности, в силу неизоморфности участков серии или способов обращения с ними, возникает одновременно с закономерностями точной симметрии и большая доля *quasi*-симметричности¹.

Можно сказать, что в каждой из трех вариаций А. Веберн выбирает иную «систему зеркал», прогрессивно увеличивая их «кривизну», ибо способы отражения, по мере развертывания материала, становятся все более и более сложными и тонкими².

3. Красивая и стройная логическая картина взаиморасположения, как внутри вариаций, так и в цикле в целом, способов изложения серии и видов применяемых серий.

4. Строгий и логичный «тональный» план цикла. Особая роль пары «тональностей» *As* — *B*.

5. Вполне определенная логика серийных модуляций: Первая вариация — модуляция через две первые и одну последнюю ноты;

¹ Как, например, в примере 77, где при точной горизонтальной симметрии семитакта относительно его «оси» (пунктирная линия), возникает *quasi*-симметричность каждой из его половин по диагоналям в силу неизоморфности структур серии. При диагональных отношениях симметрии строгость ритмических отражений структур совмещается с их непрерывным тематическим варьированием.

² См., например, кажущуюся алогичность «перемешивания» структур во второй вариации — при сохранении размеров «периодов» и «предложений» ($11 = 5,5 + 5,5$) и четких моментов их начал, отношения структур возникают во все более и более странных последованиях и вариантах — одни из них искажаются и преломляются, другие отражаются при полной неизменности, некоторые же совмещаются, образуя наложения структур: мы словно присутствуем в зеркальной комнате, где каждое движение порождает неожиданные для нас цепи отражений.

Другой пример — начало третьей вариации (*A*). *O_{as}* и *R_b*, излагаясь ракоходно, ритмически изоморфны и занимают каждая 12 ритмических единиц. Вслед за этим *O_{as}* разворачивается в обычном направлении, но этот вид серии занимает уже 8 ритмических единиц; ритм воспроизводится ракоходно, но, в силу уменьшения пространства, его отражение вызывает некоторые изменения (*quasi*-симметричность).

Вторая — только через одну последнюю ному;

Третья вариация — через одну первую, одну последнюю, две первых, две последних и, наконец, через три ноты (т. 63).

6. Определенная логика в распределении количества серий, как по участкам формы, так и по отдельным вариациям.

7. Стройность ритмического развития, связанная со способом развертывания структур и членением вариаций по разделам.

8. Взаимосвязь всех упоминаемых выше закономерностей с функцией того или иного раздела формы (например, большая плотность изложения серий или «открытость» тонального плана развивающих разделов).

9. Игра в структурную комбинаторику во второй вариации, способная создать впечатление организованной алеаторики, предвосхищающая технику групп.

10. Особая роль интервала большой септимы.

11. Экономия аккордики (первый новый аккорд появляется лишь в такте 56 третьей вариации).

12. Определенные числовые закономерности в строении и распределении различных компонентов формы, предвосхищающие опыты математической организации музыкального материала.

Действительно, в первой вариации применены 7 типов горизонтальных отражений ($4a+3b$) и 7 типов диагональных ($4c+3d$); 7 проведений серии в основном виде (7 O) и 7 — обращения (7 R).

Как уже упоминалось, особую роль играет интервал большой септимы (б. 7).

Вторая вариация построена на семи основных структурах и семи производных.

В первой вариации использовано 11 различных видов серии.

Вторая вариация состоит из двух 11-тактов ($11+11+22$).

Все вариации третьей вариации занимают по 11 тактов ($11 \times 6 = 66$).

Количество серий в коде третьей вариации также равно 11 ($11 = 7 + 4$).

Восемнадцатитакты первой вариации построены последовательно, как $7+11$; $11+7$; $7+11$.

Общее количество серий в третьей вариации делится генеральной паузой, как $18+11$.

Эти числовые закономерности в известной степени распространяются и на логику организации ритма. Упомянем лишь предыкт к репризе первой вариации (т. 35—36), содержащий 11 ритмических единиц.

13. Синтетичность формы Вариаций.

Первая часть — трехчастная форма, имеющая явные черты сонатности. Вторая часть — бесконечный канон, изложенный в двухчастной форме. Третья часть — вариации с некоторыми чертами рондообразности. В целом — сочетание вариаций с сонатно-циклической формой.

Известно, что в последние годы жизни А. Веберн интересовался поисками формы, наиболее соответствующей специфике серийного мышления, и в какой-то мере все последние сочинения А. Веберна являются «вариациями»¹. Вместе с тем, А. Веберн ощущал, что развитие музыки идет к синтезированию разных форм и формы поздних сочинений А. Веберна — различные опыты синтеза

10. Небольшое заключение

Несмотря на кажущуюся подробность сделанного анализа фортепианных Вариаций А. Веберна, он ни в коей мере не может претендовать на полноту и, тем более, на окончательность выводов. Это — лишь опыт проникновения в лабораторию художника, попытка вскрыть некоторые внутренние закономерности сложного композиторского процесса. Что явилось результатом предварительного расчета, а что возникло интуитивно — всегда будет тайной. Важно другое — наблюдая те или иные закономерности в сочинении, мы видим и перспективы, которые оно открывает.

При сравнении творческой продукции А. Веберна с музыкой так называемого «авангарда», обнаруживается качественная разница: если А. Веберн стремился к совершенству, чистоте и гармонии музыкального мира, противопоставляя его реальной тенденции к дисгармонии, то многие современные художники, развивая композиционные принципы А. Веберна, отнюдь не стремятся к созданию идеальных моделей мира.

Все возрастающий интерес к музыке А. Веберна вспыхнул одновременно с интересом к добаховской музыке. И это — не случайное совпадение: в добаховской музыке присутствует та же чистота, стройность и ясность, та же хрустальная прозрачность звучания, та же строгость и логическая уравновешенность мысли. Одни из нас в музыке А. Веберна вдыхают чистый воздух горных вершин, освещаемых лучами солнца, другие — запах альпийских лугов с их бесконечно разнообразной гармонией красок, третьи восхищаются идеальными геометрическими пропорциями, совершенством музыкальной архитектуры и т. д., но все мы слышим в его музыке ту тишину, красоту и гармонию, которых нам столь часто недостает в жизни. Если музыка А. Веберна и «абстрактна», то абстрагируется она лишь от всего того грязного и злого, что есть в жизни, но двери ее распахнуты настежь для всего самого доброго и чистого в человеке.

¹ Ибо вариационный метод развития наиболее естественно вытекает из специфики самой работы над серийным материалом.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>М. Тараканов.</i> Предисловие	3
О композиционном процессе	10
Струнные квартеты Белы Бартока	18
Сонатная форма в творчестве С. Прокофьева	31
Заметки об оркестровке Д. Шостаковича	46
О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси	90
Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие	112
О некоторых типах мелодизма в современной музыке	137
Музыка и машины	149
Джаз и новая музыка	163
Опера А. Шёнберга «С сегодня до завтра»	165
Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна	168

ЭДИСОН ВАСИЛЬЕВИЧ ДЕНИСОВ

**СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА И ПРОБЛЕМЫ
ЭВОЛЮЦИИ КОМПОЗИТОРСКОЙ ТЕХНИКИ**

Редактор *И. Бобыкина,*
Художник *Л. Рабенау.*
Худож. редактор *И. Дорохова.*
Техн. редактор *А. Агафонова.*
Корректор *Е. Васильева.*

ИБ № 2011

Сдано в набор 05.05.85. Подп. к печ. 22.01.86. Форм. бум.
60×90^{1/16}. Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта
литературная. Печать высокая. Печ. л. 13,0. Усл. печ. л. 13,0.
Усл. кр.-отт. 13,75. Уч.-изд. л. 14,43. Тираж 6000 экз.
Изд. № 6914. Зак. 341. Цена 1 р. 10 коп.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете ССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.