

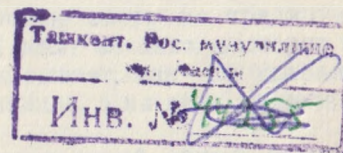
IV

ПРОБЛЕМЫ
ТРАДИЦИЙ
И НОВАТОРСТВА
В СОВРЕМЕННОЙ
МУЗЫКЕ



85401
МЛ-78

ПРОБЛЕМЫ
ТРАДИЦИЙ
И НОВАТОРСТВА
В СОВРЕМЕННОЙ
МУЗЫКЕ



МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
~~МУЗЫКА~~ КОМПОЗИТОР
1982

Составитель А. М. Гольцман
Общая редакция М. Е. Тараканова

От редактора

Сборник, предлагаемый вниманию читателей, посвящен теме, которая никогда не потеряет своей актуальности. Всем людям, в той или иной степени причастным к искусству музыки, понятно, сколь важна прочная опора на многовековой опыт, вобравший в себя достижения великих мастеров. Традиции классики недавнего, равно как и более отдаленного прошлого, священны для нас — искусство, целиком и полностью порывающее с ним, обречено на изоляцию, а художник, отвергающий все, что было создано до него, рискует остаться непонятым людьми.

В то же время музыканты-профессионалы, так же как и любители, ищущие в музыке чего-то большего, нежели просто развлечения, отлично понимают, что любой вид художественного творчества попросту не может не развиваться. А это означает, что художники постоянно ищут и находят в нем новое, необычное, иногда даже поражающее, парадоксальное. Без этого невозможно художественное открытие, всегда идущее вразрез с утвердившимся, привычным, устоявшимся.

Итак, композитор должен примирить в своем творчестве две взаимоисключающие тенденции — прочную опору на традицию и вместе с тем стремление к новому. И опыт великих мастеров музыки всех времен и народов ясно показывает, как им удавалось совместить эти, с виду взаимоисключающие, а на деле дополняющие друг друга тенденции.

Однако если мы ограничимся только самой общей постановкой проблемы соотношения традиций и новаторства, то мы не сдвинемся в ее разрешении ни на шаг. Ибо сколько бы мы ни клялись в верности традициям, какими бы превосходными степенями ни награждали их хранителей, нам не станет ясно, что же именно в этих традициях является незабываемым, а что подвержено изменениям и отжило свой век. Точно так же, ратуя за новое, призывая композиторов «к новым берегам», мы не проясним ни на йоту различий между истинно новым, исполненным духом созидания, и разрушительным, доводящим развитие музыки и ее средств до абсурда.

Настоящий сборник, естественно, не дает ответов на эти и многие другие вопросы, встающие перед читателем, желающим уяснить себе ту меру соотношений, которая в настоящем искусстве складывается между новым и старым. К тому же истинные от-

веты может дать практика, и только практика. Музыковед же, обзревая накопленный ею опыт, в состоянии лишь указать на процессы, обнаружившиеся в движении музыкального сознания, — процессы, этапы которых запечатлены в созданиях больших и малых мастеров. Потому статьи, включенные в данный сборник, не претендуют на большее, чем дать материал для размышлений, представить читателю всю сложность проблемы традиций и новаторства, разнообразие ее аспектов.

Являясь не только редактором, но и одним из авторов данного сборника, я, естественно, имею свою точку зрения на этот вопрос. Суть ее изложена в статье, посвященной в основном явлениям текущего момента развития музыки, поставившего перед композиторами задачи особой сложности. Задачи, связанные прежде всего с необходимостью собрать воедино в новом синтезе тот опыт, который составляют накопления мировой музыкальной культуры в шедеврах музыки, утвердившихся в практике исполнительства.

Но разумеется, синтез музыкальных стилей, сменявших друг друга на протяжении столетий, далеко не охватывает всех сторон проблемы; не в состоянии их исчерпать и какой-либо один автор. И хотя статьи, помещенные в данный сборник, не могут осветить все аспекты соотношения традиций и новаторства в музыке с достаточной полнотой, непредубежденный читатель, видимо, согласится, что в них подняты важные, существеннейшие вопросы, без ответа на которые невозможно вынести сколько-нибудь обоснованное суждение об этом предмете.

Так, открывающая сборник статья И. Нестьева «Аспекты музыкального новаторства» поднимает принципиально важный вопрос о новаторстве подлинном и мнимом. Вопрос этот весьма непрост, и он значительно усложнился в переживаемое нами время. Как известно, XX век отмечен коренными преобразованиями музыкального мышления, охватившими не только те средства, какими оперирует композитор, но и содержательную сторону музыки, ныне вторгшейся в сферы, какие ранее казались ей недоступными. Грандиозные социальные потрясения эпохи мировых войн и революций не могли не отразиться и на искусстве интонируемых звукообразов. Новое содержание могло воплотиться лишь в соответствующей ему форме и с помощью иных, более адекватных ему средств.

Это создало определенные трудности для воспринимающего сознания, обусловило, если так можно выразиться, «непростоту» вхождения в мир образов нового искусства с присущими ему свойствами — эмансипацией диссонанса, неслыханным ранее обострением ритма, утверждением новых, более динамичных композиционных структур, тотальным единством всех компонентов музыки и, напротив, введением радикальных контрастов-столкновений с виду несовместимых стилистических моделей.

Время доказало жизнеспособность нового искусства, помогло преодолеть барьер между музыкой, поначалу непривычной, странной,

ошеломляющей, и слушателем, воспитанным на ценностях классики прошлых столетий. Лучшие сочинения Прокофьева, Шостаковича, Стравинского, Бартока, Хиндемита и Берга ныне признаны классикой музыки XX века, его непреходящими ценностями.

Вместе с тем наше столетие поставило с большой остротой и другую проблему. Речь идет о ложном новаторстве, полностью порывающем с прежним опытом музыки во имя новой звуковой реальности, «странного мира» неслыханных ранее звучаний. Статья И. Нестьева подчеркивает опасность, которая связана со звуковым конструированием, где игнорируется интонационная природа музыки, выхолащивается ее живая душа. Отрицать эту опасность было бы просто недопустимо. И ссылки на то, что такую «музыку» оценят в будущем, подобно тому как оценили многие великие шедевры, в свое время не принятые публикой, тут бьют мимо цели. Ибо не может быть признано искусством то, что несет с собой анархию, произвол, вседозволенность. Не может быть признано искусством и то, что ведет в тупик, не открывая никаких перспектив. Наконец, полный разрыв с прежним опытом лишает новую музыку исторических корней, она становится подобной легкой пене, вынесенной на поверхность и сдуваемой первым же порывом ветра времени. Потому можно понять пафос статьи И. Нестьева, осуждение им разных проявлений ложного новаторства, каких было немало за исторически весьма недолгую эволюцию послевоенного музыкального авангарда.

Однако одних призывов тут явно недостаточно. Чтобы правильно распознать отличие истинной новизны от ложной, необходимо четко представлять себе, что именно в музыке является неизблевым, не подверженным разрушающему действию времени, а что способно видоизменяться и обновляться. Этой фундаментальной проблеме посвящена статья Ю. Холопова «Изменяющееся и неизменное в музыкальном искусстве».

Переживаемое нами столетие связано с особой ситуацией в развитии музыкального мышления. Динамизм, неслыханное ранее ускорение обновлений, коренное преобразование средств музыки едва ли не по всем их параметрам — все это настоятельно побуждает исследователей к тому, чтобы попытаться уяснить, сохраняются ли во всех этих переменах хоть какие-то устойчивые свойства. Можно ли вообще говорить о законах музыки как искусства, сравнивая, скажем, как это сделано в статье Ю. Холопова, русскую стихирю XVI века, созданную Федором Крестьянином, романс XIX века, написанный П. И. Чайковским, и Концерт для девяти инструментов А. Веберна, датируемый тридцатыми годами нашего столетия?

Анализ, предпринятый Ю. Холоповым, показал, что во всех этих, с виду совсем непохожих сочинениях общие закономерности все-таки существуют. Все они представляют собой музыкальные произведения, то есть замкнутые в себе композиции, где возникают системные отношения между элементами музыкальной структуры.

При этом выясняется, что наиболее устойчивым, наиболее неизменным оказался комплекс логических категорий музыкального мышления, таких как системность, связь, функциональная дифференциация, слияние элементов в целостный организм и др. Именно действие этих категорий и сообщает музыке качества мышления в звуках вне зависимости от того, на каком интонационном материале она базируется.

В то же время системность музыкальной структуры отличает истинно художественное создание от подделки, равно как и от экстремистского новаторства в арсенале неоавангардизма, подчас не имеющего никакого отношения к музыке. Потому, как справедливо подчеркивает Ю. Холопов, неприемлемы обе крайности: как игнорирование новаторства, так и механическое принятие всего подряд только за то, что оно ново.

Проблема соотношения изменяющегося и неизменного в музыкальном искусстве сопряжена со множеством аспектов. В частности, она заставляет вновь поставить извечный вопрос о музыкальном числе, то есть о числовых отношениях в музыке. Можно спорить о границах допустимости числовых подсчетов в искусстве, где столь велика роль неизмеримого. Однако едва ли возможно отрицать, что такие качества, как соразмерность, пропорциональность, симметрия, находят отражение в сравнительно устойчивых числовых отношениях, в сложной разветвленной и строго выверенной числовой структуре. В этом отношении сама красота предстает как отражение числовой упорядоченности, пронизывающей музыкальное целое, если так можно выразиться, «снизу доверху».

Однако бесспорно, что природа прекрасного в музыке не исчерпывается одними числовыми отношениями. Здесь возникает диалектика эстетического предмета музыки, сопряженная с проблемой «что хорошо и что плохо» в искусстве. Нужно признать, что столь развернутой и глубокой постановки проблемы прекрасного в музыке до сих пор в нашей музыкально-теоретической литературе не было. Ю. Холопов исследует многие важнейшие аспекты данной проблемы. Тут мы найдем мысли о соотношениях разновидностей музыки — как свободного искусства, как искусства прикладного и даже как неискусства (речь идет о звуковой информации, входящей в сферу жизнедеятельности). Затронут вопрос и о градации ценностей, увенчивающейся ценностями эстетического порядка, — от полезного через приятное к прекрасному — как стадии высшей духовности. В наглядной форме представлен общий основной комплекс компонентов прекрасного, предполагающий взаимодействие этического, эстетического, художественного и их синтез.

И наконец, поставлен, возможно, наиболее острый и трудный вопрос о великом кризисе XX века, ставшем проявлением кризиса современной буржуазной культуры и приведшем к разрушительным авангардистским концепциям.

Как же противостоять хаосу и разрушению, каким путем можно утвердить позитивные ценности в музыке, несущей с собой но-

вое мироощущение? Думается, что тут не помогут ни общие декларации, призывающие к верности традициям, ни предположения, каким должно быть искусство в более или менее обозримом будущем. Любые теоретические рассуждения на тему, какой же должна быть новая музыка, чтобы она была все-таки новой и в то же время не слишком оторванной от прежнего опыта, могут принести пользу лишь при одном условии — если они будут опираться на опыт современной музыки, будут исходить из тенденций и процессов, реально представленных в композиторском творчестве наших дней. Вот почему в сборник включены статьи, где во главу угла поставлен анализ конкретного материала — самой музыки, воплотившей новый взгляд на мир, оригинально преломившей традиции.

Изучение сложного и многогранного опыта музыки XX века убеждает, что в творениях ее выдающихся мастеров сохраняются связи с традициями, с некоторыми важными, основополагающими свойствами, без которых искусство интонируемых звукообразов попросту перестает существовать. К числу таких фундаментальных свойств относится тематизм. Можно присоединиться к В. Задерацкому, который в своей статье «Современный симфонический тематизм» настойчиво подчеркивает, что понятие темы, тематизма связывается в нашем сознании с чем-то важнейшим для музыки, без чего она лишается права называться искусством.

Однако мы все хорошо знаем, как ныне изменились многие привычные формы, которые отличали тематизм музыки классического, равно как и романтического стилей. И было бы неверно и преждевременно утверждать, будто отказ от некоторых способов построения темы и ее развития, какими бы апробированными они ни были, всегда и во всех случаях влечет за собой разрушение тематизма как такового. Опираясь на опыт классиков музыки XX века, — Шостаковича, Бартока, Хиндемита и Стравинского — В. Задерацкий показывает нам, что это далеко не так. В музыке XX века утверждались новые типы тематизма, каких не знало творчество мастеров прошлого столетия.

Одним из знамений времени стало возрождение на новой основе принципов организации полифонической темы и построения симфонической формы, реализующей возможности такой темы. В современной «полифонической мелодии» (термин В. Задерацкого) уже нет четкого и периодического метроритмического членения на отдельные, сравнимые по масштабам участки — преобладает текучесть, особая пластика движения. При этом такая мелодия отмечена интонационной многосоставностью в сочетании со сложнорядовой основой, включающей все двенадцать тонов звукоряда. Тотальная полифоничность музыки сказывается в проникновении полифонии и в экспозиционные разделы формы. Более того, полифония становится основной силой, организующей музыкальный материал.

Это отражается едва ли не на всех компонентах музыкальной речи. Вместо четкой метроритмической периодичности утвержда-

ется ритмическая асимметрия и вариативность. В свою очередь эти свойства вытекают из ориентации на принцип «тематически концентрированного развертывания» (термин В. Бобровского). При этом в действие вступают новые средства достижения ладо-тонального равновесия, когда порой возникает ладовая переменность на основе сложных и далеких функциональных связей опор.

Одним словом, речь идет не об отказе от тематизма в пользу «атематических» структур, а о разработке новых типов тематизма, возрождающих старые принципы построения полифонической темы, но с учетом завоеваний музыки XX века, утвердившей новые формы мышления в звуках; при этом то, что ранее не занимало в музыке ведущего места, ныне выдвигается на передний план. Так, уже классическая, равно как и романтическая музыка, наряду с протяженными, «длющимися» темами-мелодиями (значения которых сохранилось и в музыке XX века), знала также краткие, афористичные темы-импульсы. Но только в музыке XX века такие темы-импульсы стали в ряде случаев единственной основой развертывания формы, где важно не столько рождение нового, сколько сохранение и вариационное преломление немногих отправных тематических элементов, не превышающих по масштабу мотива. Итак, в связи с музыкой XX века следует говорить о многообразии типов тематизма, множественности его конкретных проявлений, что в свою очередь порождает тяготение к их синтезу.

Такой синтез и осуществляется мастерами музыки XX века, в том числе и теми, кто принимает активное участие в строительстве музыкальной культуры наших дней. В этом смысле нецелесообразно свидетельства самих творцов, их попытки обобщить личный опыт, рассказать о том, какие трудности приходится преодолевать композитору на пути от замысла к его воплощению. Вот почему в сборник включена статья А. Шнитке «На пути к воплощению идеи», посвященная именно этой наиважнейшей теме. Ценность данной статьи заключается в том, что ее автор выступает не только как практик, пожелавший поделиться своими субъективными впечатлениями, но и как музыковед-исследователь, опирающийся, в частности, и на опыт собственной творческой деятельности.

Статья А. Шнитке наглядно показывает, сколь сложен путь от первоначального замысла к его воплощению. Более того, воплощение замысла неизбежно приводит к его существенному видоизменению, когда конечный результат оказывается далеко не совсем таким (а часто и совсем не таким), каким он грезился автору. Вместе с тем то, что осталось невыполненным, порой определяет внутренний смысл художественного создания, то скрытое подводное течение, которое может быть уловлено воображением чуткого слушателя.

Говоря об исканиях, которыми отмечено музыкальное творчество композиторов нашего времени, мы, естественно, обращаемся к опыту советской музыки, к творчеству тех ее мастеров, которым принадлежит настоящее и сколько-нибудь обозримое будущее. Нас

интересует, как же развивается советская музыка сейчас, какие в ней ныне утвердились направления, какие обнаружилось тенденции. Этой теме посвящена статья В. Холоповой «Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения». Тут же следует оговорить, что данная статья далеко не исчерпывает эту сложную и многотрудную проблему во всей ее полноте, поскольку к сколько-нибудь широкому представлению о современном состоянии многонационального музыкального творчества нашей страны могут нас приблизить лишь коллективные усилия многих исследователей. В. Холопова строго ограничивает свою задачу; в ее статье речь идет лишь о русской советской музыке, представленной в творчестве мастеров так называемого среднего поколения, появившегося в период становления нашего государства, утверждения его общественного строя. Помимо этого, преимущественное внимание уделено тем творческим фигурам, музыка которых отмечена особенно интенсивными исканиями нового. Законность и правомерность такого рода ограничений можно понять, поскольку процессы, развернувшиеся в современной русской музыке, в значительной мере характерны и для советской музыки в целом, а композиторы, вступившие в творческую жизнь в 50-е годы, ныне составляют основной действующий отряд современного «музыкального фронта».

И если внимательно вслушаться в музыку, создаваемую русскими советскими композиторами в наши дни, можно отчетливо уловить ее органическую связь с традицией, но традицией обновленной, обогащенной, развивающейся.

По-прежнему основополагающее значение для русской музыки сохраняет фольклор. Однако ныне активно осваиваются мало разработанные ранее глубинные его слои. Вместе с тем опыт русских композиторов-классиков также стал важнейшей составной частью национальной традиции. Следуя этой традиции, композиторы наших дней обращают главное внимание на интонационность, определяющую «лицо» музыкального произведения. Однако народные обороты, равно как и интонационные накопления русской профессиональной музыки от древних культовых напевов до современной мелодики, отмеченной повышенной экспрессией, переосмысливаются с позиций музыкантов, искушенных во всех завоеваниях музыки XX века. Тут и разные виды звуковысотной организации от расширенной мажороминорной тональности до всевозможных проявлений атональности, и искания в области ритма как регулярного, так и нерегулярного, а порой даже и просто нефиксированного. Тут и новая трактовка фактуры, где в обобщенной целостности сливаются гармонические и полифонические элементы, и явления «сверхмногоголосия», когда множество несамостоятельных голосов создают своего рода «тембр-фактуру». Тут и новые соотношения темы и ее развития, где тематизм и форма слиты в нерасторжимом единстве. Наконец, вслед за В. Задерацким В. Холопова подчеркивает роль полифонической техники, значение связующей силы полифонических форм.

Современный этап развития русской советской музыки отмечен также новыми драматургическими решениями, равно как и новой трактовкой ранее утвердившихся жанров. Русские советские композиторы не остались чужды тяготения к детализации экспрессии, что, в частности, привело к преодолению классической модели симфонии. Однако, даже отказываясь от привычного «сонатного дуализма» драматургии, они все же сохраняют сюжетную последовательность развития, отличающую симфонизм как средство художественного обобщения в музыке.

Вероятно, можно было бы указать и на многие другие явления, определяющие лицо русской советской музыки наших дней.

Возможно, стоило бы яснее подчеркнуть, что путь многих выдающихся ее мастеров отнюдь не был гладким, а бесспорным завоеваниям порой сопутствовали неизбежные издержки и потери. Однако едва ли можно будет отрицать, что в статье В. Холоповой указано на многие существенные свойства стиля и языка музыки тех русских композиторов, которые ныне пришли на смену ушедшим от нас великим мастерам. Полная и достаточно исчерпывающая картина может быть создана, как уже мною отмечалось, лишь усилиями многих исследователей.

Такие усилия могут стать эффективными лишь в том случае, если и в музыковедческих исследованиях будет также достигнуто плодотворное сочетание традиционного и новаторского. Современным исследователям не приходится строить на пустом месте — у них за плечами опыт советского и мирового музыкознания. Вот почему в данный сборник включена статья Е. Орловой, посвященная проблематике ранних работ Асафьева. Обращение к трудам виднейшего советского музыковеда наглядно показывает, как актуальны многие его идеи, как важны для нас поднятые им вопросы. Здесь и проблема «микроэлемента» музыкального смысла, и вопрос о психологическом обосновании музыкальных закономерностей. В статье Е. Орловой показана постепенная кристаллизация и формирование основополагающих понятий, выдвинутых выдающимся ученым (прежде всего понятия интонации), которыми мы ныне пользуемся как чем-то само собой разумеющимся.

Разработка проблемы традиций и новаторства в музыке — одна из наиболее важных задач музыкальной науки. И конечно, многие из существеннейших ее аспектов остались за пределами настоящего сборника. Так, в нем не получил отражения важный вопрос о развитии музыки советского и зарубежного Востока, где скрещиваются две исторические традиции — национальной культуры и достижений европейского творчества. Не поставлена непосредственно также проблема судеб музыкального творчества послевоенной Западной Европы и Северной Америки. Однако, как говорится, нельзя объять необъятное. И если статьи, помещенные в данном издании, хотя бы в какой-то мере будут содействовать нашим общим усилиям найти приемлемое решение многосложной проблемы традиций и новаторства в современной музыке, то цель содружества авторов будет достигнута.

И. В. Нестьев

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО НОВАТОРСТВА

В нашем музыкальном искусстве никогда не прекращались споры о новаторстве. Каждое поколение композиторов по-своему решало задачи обновления образной сущности музыки и арсенала ее выразительных средств. Высшей целью этих закономерных усилий было правдивое и разностороннее воплощение изменяющейся действительности, настоятельно требующее новых красок, новых ритмов и интонаций. Творческий эксперимент, пылкий поиск, жажда обновления неизбежны и необходимы в современной музыке. Без этих исканий художественное творчество беднеет и глохнет, подвергается склеротическому омертвлению. И сколь бы совершенны ни были достижения великих предшественников — наступает час переоценки ценностей, и неизменно выдвигаются молодые первооткрыватели, вносящие в музыку свои, порой дерзкие и революционные новации.

Так, переломными для русской и мировой музыки начала XX века оказались художественные открытия Стравинского и Прокофьева, означавшие новую ступень в развитии национального стиля после общепризнанных достижений «Могучей кучки» и Чайковского. Смелым первопроходцем стал Д. Шостакович, чей оригинальнейший симфонизм, рожденный новыми социальными условиями, во многом обновил, а в чем-то и преодолел прочно сложившиеся традиции так называемой «петербургской школы». Новые, рожденные революцией идеи, образы, интонационные формулы привнес в русскую музыку А. Давиденко, резко противопоставив их уютной атмосфере московских музыкальных салонов. Сравнительно недавно мы были свидетелями уверенных творческих побед Г. Свиридова, нашедшего свой путь музыкального обновления в простой и оригинальной интерпретации шедевров революционной поэзии и народного творчества, наперекор сложившимся нормам симфонической и камерной музыки 50—60-х годов. История еще не подвела итоги новаторским поискам молодых советских композиторов истекшего двадцатилетия: далеко не все здесь было органичным и плодотворным, но сама тенденция к овладению новыми возможностями звукового выражения была исторически закономерной и нужной. Об этом свидетельствует ряд признанных сочинений Р. Щедрина и С. Слонимского, Б. Тищенко и Н. Сидельникова, А. Шнитке, Г. Канчели, Т. Мансуряна.

Ныне, когда XX столетие вступило в свою последнюю четверть, становится ясным, сколь велики и значительны его музыкальные завоевания, несмотря на все кризисные воздействия времени. Музыка в этом круто изменяющемся мире также подверглась заметным стилистическим изменениям, и многие из них были естественными и плодотворными — и прежде всего там, где звуковые новации сочетались с утверждением новых гуманистических ценностей. Существенно изменилась ладогармоническая сфера новой музыки, обусловив максимальное расширение традиционной тональной системы. Важные новшества определились в интонационном строе благодаря внедрению ораторски декламационных «говорных» элементов, а также свежих оборотов национально-фольклорного происхождения. Иной, более гибкой, стала трактовка мелодического начала; заметно обогатилась метроритмическая стихия, освобожденная от механистических шаблонов. Своеобразная революция была осуществлена в области полифонической техники, где раскрылись невиданные возможности свободных линейных комбинаций. Наконец, едва ли не самые смелые преобразования коснулись сферы тембров; и эта «звуковая революция», существенно обогатившая арсенал новой музыки, продолжает развиваться в наши дни. В каждой из затронутых сфер не раз отмечались и досадные перегибы, односторонне догматические решения, нарушавшие гармоническое содружество различных компонентов музыкального целого. Но, несмотря на все эти крайности, круг выразительных возможностей новой музыки неуклонно ширился, о чем верно и доказательно писали видные советские и зарубежные теоретики. Преодолевая косность, академические догмы, эти, равно как и другие новации упорно утверждали свои права, постепенно становились общепризнанной традицией.

Стоит ли доказывать, что идеи смелого новаторства заключены в самой природе социалистической революции. Ее непременным следствием является ломка старого государственного строя и отмирающей экономической формации, длительная и коренная переделка старых социальных и бытовых отношений. Естественно, что сфера искусства не могла оставаться в стороне от этих бурных процессов революционного обновления. Рушились старые словесные формы художественной жизни, становилась неуместной былая ориентация на «избранную» верхушку общества, уходило в прошлое церковный ритуал и затхлый мещанский быт. Коренным образом менялись песни и обряды, утверждались новые литературные герои, резко обновлялись сюжеты опер и ораторий, симфоний и поэм.

Классики социалистического искусства — Маяковский и Эйзенштейн, Брехт и Эйслер, Шостакович и Прокофьев, Станиславский и Мейерхольд — убежденно отстаивали право современного художника на революционное обновление содержания и формы своих творений, на использование поэтических образов, ритмов и интонаций, способных выразить новизну социалистических идей. Известны страстные высказывания Сергея Прокофьева, утверждавшего,

что художники СССР, призванные воплощать идеи «нового мира», должны создавать свой «советский стиль», вырабатывать «свой язык», совершенствовать мастерство. Его всерьез раздражали те «лениво мыслящие» или «малокультурные» музыканты, которые пишут «не мудрствуя лукаво» и «воображают, что только они могут питаться вчерашним хлебом и тухлой говядиной [...] Нет ли тут опасности быть выброшенным за борт?»¹.

Для всех выдающихся художников XX века новаторство было их неотъемлемым правом и неперменной высокой целью, во многом определяя эталоны настоящего большого искусства. Об этом не раз писали сами мастера современной литературы и музыки. «Истинное произведение искусства, произведение слова в особенности, есть всегда изобретение по форме и открытие по содержанию», — сказал как-то писатель Леонид Леонов. Сходную мысль высказал Томас Манн, видевший в каждом подлинном художнике завоевателя новых эстетических ценностей, сознательного борца против рутины. «Никому другому не может так наскучить все старое и избитое, как ему (художнику. — И. Н.), и нет никого, кто так нетерпеливо стремится к новому, как он, хотя в это же время он более, чем кто либо другой, скован традициями, — писал Т. Манн. — Смелость вопреки скованности, наполнение традиций волнующей новизной — вот в чем видит он свою цель и свою первейшую задачу, и мысль о том, что «этого еще никто и никогда не делал», неизменно служит двигателем всех его творческих усилий»².

Невозможно представить себе истинного художника-творца, который бы не стремился сказать в искусстве свое, свежее слово, «сформулировать свою, добытую в борьбе и выстраданную мысль, «нигде не бывшую в найме». Вне этой «сверхзадачи» самый труд поэта, живописца, композитора оказывается чисто ремесленным занятием, превращаясь в бездумную штамповку знакомых формул. «Я никогда не мог бы ничего сделать, — признавался тот же Т. Манн, — если бы эта будоражающая мысль не сопутствовала моим начинаниям»³.

Думается, что именно в музыке требование творческой новизны оказывается особенно настоятельным и властным. Это обусловлено самой природой музыкального искусства, отмеченного особой многосоставностью содержания и крайне усложненными, опосредованными связями с реальной натурой. Так, писатель-очеркист или режиссер документального кино может увлечь нас свежестью, «сиюминутностью» изображаемых событий, богатством информативного материала, увиденного в самой жизни; того же может достичь живописец-портретист или мастер художественной фотографии, для которых эстетическое мастерство оказывается необходимым, очень

¹ Цит. по ст.: Нестьев И. Новое о великом мастере. Сов. музыка, 1971, № 4, с. 55.

² Манн Т. Доклад о романе «Иосиф и его братья». — В кн.: Иосиф и его братья. М., 1968, т. 2, с. 905.

³ Там же.

важным средством для воплощения конкретных явлений жизни, подчас поражающих своей красотой и силой.

Композитор, особенно оперирующий средствами бестекстовой инструментальной музыки (где не скроешься за выразительностью текста или громкого посвящения), начисто лишен этих возможностей. Создаваемый им образный строй выражает сущность мира в достаточно условных, многозначных формах, не прибегая к прямым информативным функциям. Здесь особенно трудно обнаружить какие-либо точные жизненные реалии, заимствованные в кипучей и волнующей современности. Эти реалии могут быть воплощены лишь в существенно переосмысленных, специфически претворенных и прочувствованных образных формах. И потому новая музыка, если она лишена этой имманентной образно-эстетической новизны (пусть даже скупой и внешне малозаметной), а ограничивает себя пассивным пересказом ранее слышанных звуковых идей, оказывается ненужной, общественно бесполезной.

Отсюда, вероятно, и особенно жесткий репертуарный отсев тех малооригинальных опусов (независимо от направлений — ультра-традиционных или подражательно «авангардных»), которые не включают в себе существенно новых элементов и потому не способны захватить слушателей.

В музыкальных летописях значатся сотни «средних» композиторов, обладавших немалым мастерством, эрудицией, завидной продуктивностью, но так и не сумевших сказать свое слово, внести свой неповторимый вклад в сокровищницу большого искусства. Они светили отраженным светом, пересказывая, порой очень умело и эффектно, звуковые формулы, заданные первооткрывателями. Громадное число подобных сочинений-копий остается достоянием архивов и библиотек, в то время как музыкальные «оригиналы», созданные гениями, продолжают волновать все новые поколения людей.

* * *

Как же следует трактовать понятие новаторства в современной музыке? Существует ли прямая зависимость между социальной революцией и коренным преобразованием эстетических норм? Между научно-технической революцией XX столетия и музыкальным мышлением нового времени? В какой степени ломка прежних общественно-экономических и научно-технических установлений диктует неизбежность и тотальную всеобщность «художественной революции»?

Эти вопросы не раз возникали еще на ранних этапах становления социалистического искусства, отражая особую трудность, а порой и путаность тогдашних эстетических поисков. Эти же вопросы мучительно остро вставали и в наши дни — прежде всего в связи с музыкальными опытами экстремистской молодежи Запада, склонной к нигилизму и пустому экспериментаторству.

История советского искусства первых послеоктябрьских лет знает немало примеров поверхностного, метафизически вульгарного понимания идеи новаторства. Художники и теоретики пролеткультовского (или футуристического) толка призывали к безжалостному разрушению всех признанных ценностей старой буржуазно-дворянской культуры, как якобы «классово чуждых» победившему пролетариату. Новое искусство рабочих мыслилось как искусство, всецело освобожденное от всяческих психологических глубин, от всех былых канонов красоты и духовности, искусство сугубо «производственное», как бы растворенное в трудовой повседневности. Отсюда, например, утопически наивный эксперимент начала 20-х годов, известный под названием «Симфонии гудков». Это звуковое действо, осуществленное в Москве и Баку, сводилось к вполне обыденной переключке фабричных гудков и сирен, которая должна была заменить «устаревшую» форму концерта. В том же идейном русле — звучавшие в середине 20-х годов призывы к разрушению традиционной темперированной системы, якобы неспособной более служить людям нового мира; почему-то считалось, что обновленная «микроинтервальная» система, основанная на четвертитонных и иных звуковых последованиях, более точно отвечает требованиям революционной эпохи.

Немудрено, что подобные умозрительные идеи, рожденные в отрыве от эстетических привычек и вкусов народа, не находили сочувственного отклика, а наоборот, наталкивались на непонимание, недоумение, протесты. Стремительно отживали свой век кубистские памятники-чурбаны, временно установленные в 1919—1920 гг. на улицах Петрограда и Москвы. Не выдерживали испытания временем урбанистические шумовые партитуры, внешне навеянные идеями индустриализации страны. Подобное «новаторство» — вне реальных связей с традициями, с художественным восприятием масс — неизбежно выливалось в левый жест, в манерное шоукарство, непонятное людям. Трудно было представить себе что-либо более чуждое самой атмосфере революции, ее пафосу и духовной сущности. Памятны осуждающие фразы В. И. Ленина, сказанные им в беседе с Кларой Цеткин по поводу модернистского новаторства первых революционных лет: «Почему нам нужно отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него как от исходного пункта для дальнейшего развития только на том основании, что оно «старо»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо поклониться только потому, что это «ново»? [...] Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе»¹.

Спустя полвека тенденции безудержной анархии, питаемой идеями левацкого экстремизма, вновь широко распространились в музыке западных стран. И снова теоретики стали при-
странять некую «социологическую базу» к ультраавангардным экс-

¹ Ленин о культуре и искусстве. М., 1956, с. 520.

периментам, выдавая их за свободное воплощение антибуржуазной оппозиции. «Они утверждают, что достаточно уничтожить в поэзии и литературе всяческий смысл, и тотчас наступит социализм», — метко сказал о левозкстремистских поэтах французский литератор Жан Руссело¹. Бунт против всех и всяческих традиций, отрицание любых форм старого искусства, стихия неорганизованных шумов и звуковых «случайностей», клоунские эксцентриады и культ абсурда — вот что предлагал своим слушателям неоавангард, представленный именами Дж. Кейджа, М. Кагеля.

А сложность музыкального искусства, доведенная до самых крайних пределов, грозит умерщвлением его социально-коммуникативных функций. «Если музыка чрезмерно сложна, она перестает быть искусством», — справедливо утверждал итальянский режиссер Фр. Дзефирелли².

К сожалению, часть опусов подобного рода проникает и в программы музыкальных фестивалей, устраиваемых в некоторых социалистических странах. Вот характерная оценка авангардных пьес, звучавших на «Варшавской осени» 1975 года: «Немного обычного композиторского очковитательства, немного фокусничества, граничащего с бессмысленностью, немного привычной творческой импотенции, временами маскируемой ширмой шалостей, заимствованных из практики второсортных цирков...»³. Польский критик с раздражением вспоминал слышанные им «шумы, визги, пятна, звуковые точки», с горечью говорил об «отличных музыкантах, выступающих в одном белье, трущих морковь в подложенную миску или разъезжающих по эстраде на велосипеде [...] Возможности музыки, — отмечает тот же критик, — дошли до пределов, за которыми царит пустота и мертвечина абсолютного нуля»⁴.

Подобные псевдоновации, воспринятые у анархизирующей западногерманской и американской богемы, странным образом выдавались за «революционное новаторство». Между тем в них проявились скорее пресыщенность культурными ценностями, духовное бездорожье, беспросветный пессимизм. Наличие антибуржуазного духа в подобном «избалованном» искусстве весьма и весьма сомнительно. Правы те критики, которые утверждали, что художественные забавы ультралевых, в сущности, не столь уж опасны для буржуазной системы, а скорее выгодны ей, ибо отвлекают известную часть молодежи от истинных социальных проблем современности⁵.

Есть еще один чрезвычайно существенный стимул для современного музыкального новаторства. Речь идет о научно-технической революции XX века, резко изменившей наши представления

¹ Цит. по ст.: Ваксмахер М. Природа искусства не терпит пустоты. Иностранная литература, 1975, № 12, с. 214.

² Oepnwelt, 1975, № 3.

³ Музыка в прессе [высказывания Е. Ярошевича, Р. Буковского, К. Лисинского]. — Ruch muzyczny, 1975, № 24, с. 13.

⁴ Там же.

⁵ См. ст.: Ваксмахер М. Указ. соч., с. 4.

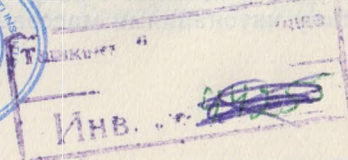
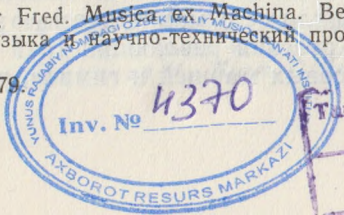
о материи. Существует мнение, будто в период эпохальных открытий в сфере ядерной физики, в годы завоевания космоса и применения «думающих машин» не остается места для традиционных музыкально-образных систем. Сторонники подобных взглядов готовы были опрокинуть все эстетические нормы старой музыки: господство ладово-организованного интонационного строя, участие исполнителей, применение специфически музыкальных звучностей, отличных от реального шума. На смену якобы изжившим себя категориям мелодии, гармонии, ритма неизбежно приходила хаотическая игра шумов, освобожденных от оков звуковысотной организации. Тенденция эта имеет уже достаточно давнюю историю — от наивных экспериментов итальянских футуристов (Руссоло, Прателла, Балла), через яростный «брюитизм» Эдгара Вареза к конкретной и электронной музыке конца 40-х и 50-х годов. Рождение магнитофона вызвало к жизни различные формы музыкальной инженерии (Tonbandmontage) — шумовые композиции, сделанные в специальных лабораториях с помощью электрогенераторов, без участия музыкальных инструментов и живых исполнителей. К концу 60-х годов возникли и первые образцы «механической музыки», изготовленной при помощи компьютеров.

Так грозная примета современной индустриализации — ее чудовищный шумовой фон, приводящий к болезненным нервным стрессам, становился новоявленным содержанием авангардного искусства, его музыкальным alter ego. Критики-авангардисты усматривали в такого рода композициях воплощение «панического ужаса, который диалектически переходит в метафизическую символику»¹. Слушая шумовую композицию Э. Вареза, один американский искусствовед воспринял ее так, «будто пулеметные залпы чередовались со звериными криками, с оглушительным стрекотанием гигантских кузнечиков и рычанием чудовищной толпы безликих людей»². Парадоксально, что сконструированные с математической точностью электронные композиции во многих случаях способны были выразить лишь атмосферу духовного разброда и хаоса. Богатые выразительные возможности, создаваемые современной звуковой аппаратурой, фактически не использовались во благо подлинного искусства. На деле большая часть музыки, сконструированной с помощью магнитофона, звукосинтезаторов и других умнейших механизмов, выражала лишь безудержное отрицание всяческой логики, ибо обращалась к темной стихии подсознания, рождая ассоциации, близкие к мистическим кошмарам.

Технологический бум, охвативший часть западной музыкальной интеллигенции в первое послевоенное десятилетие, оказался недолговечным. Опыты «конкретной музыки», осуществленные более 30 лет назад французским инженером Пьером Шеффером, вос-

¹ Prieberg Fred. Musica ex Machina. Berlin—Wien, 1960.—Цит. по ст.: Келдыш Ю. Музыка и научно-технический прогресс. Сов. музыка, 1961, № 5, с. 178.

² Там же, с. 179.



принимаются ныне не более, как забавные кунштюки вчерашнего дня. Не удержались в репертуаре и музыкально-фантастические композиции, изображавшие полеты в иные галактики или жуткие космические катастрофы (например, опера «Аниара» шведского композитора Карла Бломдаля). Реакцией на свертехнологическое искусство 50—60-х годов стала своеобразная волна «технофобии», бунт против удручающего техницизма, охвативший значительную часть левоэкстремистской молодежи Запады. Те, кто еще вчера возглашал осанну всепобеждающим машинам, стали утверждать, что наука и техника разрушают этический фундамент цивилизации. Отсюда и новая волна иррационализма среди авангардных музыкантов: культ случайности и импровизационности, эпидемия оккультизма и мистики, увлечение древними религиозным учениями Востока и ритуальными примитивами.

Между тем художественная практика нашего времени неопровержимо доказывает, что ни социальная революция, ни научно-технический переворот — при всей величайшей значимости этих явлений — не в состоянии опровергнуть сложившиеся веками законы и нормы искусства. Механическое тождество между искусством и наукой, искусством и политическими процессами — миф, давно отвергнутый самой жизнью. Революционная ломка старых политических институтов, старых производственных отношений все не обязательно порождает столь же коренной переворот в самой сущности художественного мышления, не отменяет ни тональной системы, ни звуковысотной организации. И разумеется, рождение подлинно новаторских творений современности, рассчитанных на большую аудиторию и на длительную репертуарную жизнь, возможно лишь при условии глубокого освоения и критической переработки художественных ценностей, доставшихся нам в наследство от прошлых эпох. Эта мысль с огромной убедительностью была раскрыта в эстетических работах В. И. Ленина. Идея новаторства при этом выступила в диалектическом единстве с не менее актуальной задачей овладения бессмертными традициями классического и народного искусства. Потребность воплощения новых идей, новых эмоционально-образных сущностей, выдвинутая революцией, отнюдь не противоречила этим высоким традициям. Трудность задачи сводилась к тому, чтобы не копировать классические нормы, а развивать и обогащать их, наполняя традиции волнующей новизной.

Стоит при этом вновь напомнить, что современное музыкальное искусство — при всей относительной имманентности своих законов и норм — по-своему отражает коренные социальные сдвиги в жизни общества. Мощное воздействие революционных процессов сказывалось в духовной сущности нового искусства, в его интонационном строе и средствах выражения. Уже отмечалось, что социалистические преобразования вели к активной демократизации новой музыки, определяли ее гуманистическую этику, ее обновленную народность. Так, русская революция 1917 года обогатила музыку интонациями массовых маршей и гимнов, ритмами боевых

походов, ораторской патетикой митингов и манифестаций. Внесла и вносит свою лепту в музыкальное искусство и научно-техническая революция XX века. Она предлагает современным художникам обширный круг новых сюжетов и тем, неведомых искусству прошлого, в гигантской степени расширяет возможности массового тиражирования музыкальных произведений с помощью радио, телевидения, кино и грамзаписи. Наконец, эпоха современных скоростей, сверхбыстрых передвижений подсказывает искусству и новый лаконизм средств, интерес к энергичнейшим темпоритмам, умение вкладывать максимум содержания в каждую единицу времени. Да и новейшая техника при должном ее использовании способна дать композиторам широкие возможности отнюдь не только для сомнительных экспериментов, но и для неслыханного тембрового обогащения музыки.

Однако же все эти новации могут лишь дополнить и расширить накопленный многими поколениями арсенал музыкальных средств, но не заменить или вытеснить его. Ибо, как уже говорилось выше, самые крутые социальные и технические преобразования не отменяют основ художественного мышления, не ликвидируют образную систему и коммуникативные функции музыки.

* * *

Идею эволюционности творческого новаторства, непреходящего уважения к жизненно оправданным художественным формам, апробированным веками, не раз отстаивали крупнейшие музыканты нашего времени, в том числе и те, кто сами на практике создавали новаторское искусство. Они решительно опровергали ложную идею тотального уничтожения старых музыкальных ценностей под флагом социальной или технической революции. «Социальные и политические перемены, — писал Пауль Хиндемит, — могут коснуться жизни композитора, как это было со всеми мастерами от Палестрины до наших дней. Но так же, как весна всегда возвращается, и деревья, и цветы во всем мире снова расцветают, так люди будут и впредь сочинять музыку, несмотря на все философии, идеологии, «измы», самолеты, подводные лодки и мир, полный взаимной вражды»¹. Против нетерпеливых ультраинноваторов, считавших, что революция должна разрушить основы старого музыкального мышления, остроумно высказался и Сергей Прокофьев в одном из писем 20-х годов. «Поход труда против капитала или мировая война не находятся в причинной связи с музыкальными приемами, — утверждал он. — Война может произвести революцию в хирургии или революция может закатить войну фабричной архитектуре, но ни война, ни революция не свергнут вождя в фуге и не перевернут гармонического строя»².

¹ Цит. по кн.: Ruffer J. Musiker über Musik. Darmstadt, 1956, S. 191.

² Из письма С. С. Прокофьева к В. В. Держановскому от 12 сентября 1924 г. Цит. по кн.: Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973, с. 614.

Эволюционность музыкально-стилистического обновления, его диалектическую взаимосвязь с традициями отстаивали многие видные музыканты современности, в том числе Онеггер и Барток, Хиндемит и Орф. Неопровержимыми аргументами служили при этом и непрекращающаяся творческая зависимость нового искусства от исполнительской практики, от современного уровня эстетического восприятия. Так, Хиндемит не уставал напоминать о том, что человеческому голосу свойственны определенные пределы регистровых и технических возможностей, которые не следует нарушать в погоне за оригинальностью: «Хотя наши уши с течением времени ко многому привыкли, но наши голосовые связки не позволяют себя насиловать настолько, чтобы побудить их к противоестественному»¹. Памятны суждения Онеггера о неизбежном значении традиций, без которых невозможны никакие успешные новации: «Для того, чтобы идти вперед в искусстве, надо быть прочно связанным с прошлым, [...] подобно тому, как ветви дерева связаны со стволом. Ветвь, оторванная от ствола, быстро погибает»². Нередко указывают на быструю изнашиваемость, фатальную амортизацию многих звуковых новшеств, столь поразивших музыкальную аудиторию XX века. «Эта „новизна“, однако, после тысячных вариантов исчерпала себя и оказалась пустышкой, а извечное стремление к духовной глубине в музыке остается вечно новым», — утверждал тот же Пауль Хиндемит³.

Проходят годы ожесточенных дискуссий, пугающих музыкальных эксцессов, и сами «ниспровергатели», если им удастся сохранить честное отношение к искусству, убеждаются в односторонности своих прежних нигилистических установок. Даже такой убежденный противник традиций, как Пьер Булез, призывавший треть века назад к полному разрыву с прошлым, стал приходить к идее умеренности и постепенности музыкального развития: «Последние годы работы в Нью-Йоркской филармонии, — признавался он, — натолкнули меня на мысль, что музыкальная революция может быть достигнута постепенно»⁴.

В свое время некоторые западные наблюдатели откровенно недоумевали по поводу «консервативности» советской музыкальной политики: им было трудно понять, почему в стране, поразившей мир коренными революционными преобразованиями, продолжали увлекаться Бетховеном и Чайковским, культивировать классические формы симфонии и оперы, кантаты и песни. Герберт Уэллс, приезжавший в Советскую Россию в 1920 году, был крайне удивлен, узнав, что в Петрограде и Москве активно функционируют старые оперные театры («никто не грабил их и не разрушал»), и

¹ Хиндемит П. Предисловие к новому изданию «Жития Марии». Цит. по кн.: Зарубежная музыка XX в. Материалы и документы. М., 1975, с. 195.

² Онеггер А. Le suis Compositeur. Paris, 1951, p. 109.

³ Хиндемит П. Указ. предисловие, с. 197.

⁴ Из радиointервью П. Булеза (в конце 1975 г.). Цит. по журналу: Ruch muzyczny, 1976, № 1, с. 15.

что в спектаклях «Хованщина» и «Севильский цирюльник» поет Шаляпин, а за пультом по-прежнему появляется «дирижер во фраке и белом галстуке»¹. Все это казалось странным и неожиданным в свете происходивших тогда крутых социальных перемен.

Глубоко ошибались, однако, те, кто видел в этой приверженности к традициям некое проявление художественного ретроградства. Социалистическая революция резко изменила самую направленность музыкального новаторства, освободив его от былой эстетической узости, нередко шедшей вразрез с духовными запросами масс.

Еще незадолго до Октябрьской революции мысль композиторской элиты была направлена к выражению сверхобычных, сверхтонченных состояний, недоступных «средней» человеческой личности. Отсюда — культ звукового изощрения, выход за пределы привычного круга бытующих интонаций и классической тональной системы. На самом «переднем крае» русского музыкального движения оказывались модернисты сомнительного художественного уровня, подобные А. Лурье или Н. Рославцу, а музыка, сохранявшая верность высоким гуманистическим традициям (от Рахманинова и Метнера до Мясковского), считалась несвоевременной, отсталой. Широкое признание отдельных образцов новой музыки в ряде случаев рассматривалось как признак ретроградства, беспринципного угождения толпе.

Социальные перемены, вызванные войной и революцией, направили новаторскую мысль в сторону прояснения, нравственного очищения, освобождения от неврастенической мути и декадентского тумана. Напомним среди наиболее ярких проявлений этого «проясненного» новаторства первые русские симфонии, прозвучавшие у нас после 1917 года: Пятую Мясковского и «Классическую» Прокофьева. В то время петроградские критики с удивлением отметили в искусстве молодого Прокофьева неожиданные для них черты... «большевистской общедоступности»².

Новаторство советской литературы и искусства в те первые послереволюционные годы выражалось в решительном преодолении салонно-декадентских и левоанархистских влияний, в овладении новой революционной тематикой, в естественном сближении с народной аудиторией. Отсюда — воскрешение на новой социальной основе русского эпоса и русской искренней лирики; в музыке — возвращение к естественному распеву, интонационной ясности и прочности ладовой опоры. (Таков был путь Мясковского, Прокофьева, Щербачева и других советских композиторов, начавших свою творческую деятельность в предреволюционные годы).

Это, разумеется, отнюдь не приводило к пассивной ретроспективности, к отказу от звуковых новаций. Каждый из названных музыкантов мог бы повторить мудрое суждение Римского-Корсакова, касающееся соотношения простоты и сложности в новом ис-

¹ Уэллс Г. Россия во мгле. М., 1958, с. 23.

² Из рецензии В. Коломийцева в газ. «Новый день» от 19 апреля 1918 г.

кустве: «...Музыка, — утверждал он, — состоит и должна состоять из контрастов простоты и мудрости [...] ясности и самых изысканных дьявольских ухищрений в гармонии и контрапункте, если к тому представляется надобность»¹. Верность этого суждения нашла отличное подтверждение в ряде вершинных творений советской музыки, включая цикл поздних прокофьевских сонат для фортепиано, или Седьмую, Восьмую, Десятую симфонии Шостаковича.

Идеи прояснения музыкального стиля, отражавшие духовную мощь и высокий эпос передовых социальных устремлений, отмечались не только в советском искусстве. Эти же тенденции по-иному проявлялись и в зарубежной музыке, возникавшей на волне антибуржуазного, антифашистского движения 30—40-х годов в противовес крайней усложненности экспрессионизма и иных модернистских направлений. Стоит напомнить о песенно-хоровом творчестве Ганса Эйслера, о сатирически обличительном театре Брехта — Вайля, о гуманистически возвышенных творениях Онеггера, Пуленка, Мийо, о поздних партитурах Белы Бартока. Каждый из названных художников шел в своих новаторских исканиях как бы против течения, опровергая изощренность, нервозность, субъективистскую герметичность различных слоев современной музыки. Путь музыкального обновления в их произведениях казался своего рода отступлением от развернувшейся в начале века «звуковой революции». Тем не менее это было движение вперед, к искусству свежее и общительное, способное реально участвовать в освободительной борьбе.

Не в первый раз история музыки выдвигала идею прояснения стиля и относительной симплификации музыкального языка во имя успешного решения новых задач, диктуемых изменяющейся действительностью. Так когда-то музыка Гайдна и Моцарта казалась более простой, гармонически схематизированной после сложных контрапунктических конструкций Иоганна Себастьяна Баха. Так простодушный мелос Шуберта своей песенной неприязнательностью резко контрастировал философической углубленности поздних композиций Бетховена. Так молодой Прокофьев своей юношеской бравадой, подчеркнутой упрощенностью ритмов и интонаций словно опровергал чарующую утонченность музыки Скрябина. При всем том и Гайдн, и Шуберт, и Прокофьев были смелыми новаторами, зачинателями новых музыкальных течений.

Таким образом, опыт истории приходит в резкое противоречие с метафизической трактовкой идеи художественного прогресса как прямого и перманентного усложнения художественных средств. Развитие мирового искусства изобилует сложными зигзагами, спиральными взлетами, неизменными возвращениями к старым вечным ценностям. В настоящем искусстве, по мудрому замечанию литературоведа М. Бахтина, «отменяется примитивное представление о каком-то прямолинейном движении вперед. Выясняется,

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. Ястребцева. Л., 1960, т. 2, с. 372.

что всякий действительно существенный шаг вперед сопровождается возвратом к началу, к обновлению начал. Идти вперед может только память, а не забвение...»¹.

В свете этих замечаний о диалектике художественного прогресса особенно неправыми выглядят те, кто отказывается признавать черты нового в творчестве таких относительно традиционных музыкантов, как Карл Орф или Бенджамен Бриттен. У подобных художников путь стилистического обновления не сопровождается резким разрывом с прошлым: напротив, актуальность их музыки обусловлена свежей и современной трактовкой старых сюжетов, старых ладинонационных формул в сочетании с энергичной ритмикой и скупой графикой тембрового наряда. То же можно сказать о таком советском авторе, как Свиридов, чье обращение к вечно живым богатствам народно-национального мелоса дает превосходные творческие результаты, знаменуя новую ступень в поступательном развитии русской музыки. Нетрудно убедиться в том, что лучшее в музыке Свиридова вовсе не страдает искусственной упрощенностью; простота этой музыки возвышенна и современна, она нигде не жертвует высокими эталонами духовности и вкуса, не теряет оригинальной авторской интонации, не снижается до пассивного повторения ходячих стереотипов.

Требование большей простоты стало важным творческим credo многих выдающихся мастеров-новаторов нашего столетия. Это требование утверждали и Прокофьев, и Барток, к этой цели, исходя из различных идейных позиций, стремились и Орф, и Свиридов.

Было бы, однако, непростительным заблуждением впадать в другую крайность, утверждая априорное превосходство любой художественной простоты над любой сложностью содержания и формы. Не может быть в искусстве механического разделения: простое — хорошо, сложное — плохо. Тем более, что на практике рождалось и рождается множество произведений, хотя и простых, но слабых и поверхностных, а иногда и идейно ущербных². И наоборот, черты вполне оправданной художественной сложности не раз встречались в высших образцах современного искусства, органически воплощая богатство и многосоставность реальных жизненных явлений. Некоторые шедевры новаторского искусства — ро-

¹ Бахтин М. Рабле и Гоголь. — В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 492.

Аналогичную мысль высказал Пауль Хиндемит, опровергший наивное представление о непрерывном прогрессивном развитии искусства от простого к сложному, от худшего к лучшему, от неистинного к истинному (см.: Левая Т. и Леонтьева О. П. Хиндемит. М., 1974, с. 125).

² «Я считаю, что простота является результатом долгого труда и высокого поэтического мастерства, а всякая другая простота — это невежество», — заметил польский поэт В. Броневский. — Цит. по ред. ст.: Общее богатство социалистических литератур (с научной конференции Института славяноведения и балканистики). — Вопросы литературы, 1975, № 8, с. 22. Сходную мысль находим мы у А. Блока: «Все только кажется простым, а на самом деле ужасно непросто. До простоты надо дожить, а когда начинают с нее, она оказывается какой-то неживой». — Цит. по журн. «Вопросы литературы», 1980, № 10, с. 252.

маны Томаса Манна, лирика раннего Маяковского, симфонии Шостаковича, фильмы Феллини — не столь уж просты. Их полноценное восприятие требует внутренней художественной культуры, известных творческих усилий. Когда-то В. И. Ленин отмечал особые черты взрывчатости, острейшей конфликтности, присутствующие переживаемой нами эпохе. «Революция есть невероятно сложный и мучительный процесс умирания старого и рождения нового общественного строя, уклада жизни десятков миллионов людей»¹. Сходные мысли мы находим у виднейших литераторов XX века, например, у Ромена Роллана, который писал: «Наша эпоха незаурядна и в добре, и во зле. Она во всем нарушает меру»². Естественно, что и передовые художники этих трудных лет, желая выразить взрывчатую конфликтность эпохи, не обходились лишь традиционными выразительными средствами, имевшими хождение в искусстве прошлого. Остротрагический жизненный материал не раз настоятельно требовал применения самых сложных художественных средств, свойственных наиболее радикальным течениям современности. Так, некоторым поэтам социалистического лагеря оказывались не чуждыми и нервный накал экспрессионизма, и дерзкая словесно-образная ассоциативность сюрреализма; они могли пользоваться эпатажными прозаизмами или резкими ораторскими приемами. Точно так же в музыкальных сочинениях, выражавших прогрессивные идеи времени, могли быть использованы в качестве особых выразительных эффектов и жесткие политональные или атональные комплексы, и нервно-экспрессивная ритмика, и самые сложные, сильно действующие тембровые средства. Важно было подчинить эти средства большой творческой задаче, достичь нового синтеза, смелого переосмысления эстетических приемов, критически воспринятых у художников иного идейного круга.

Надо ли доказывать, что социалистическая действительность рождает не только гимническую радость побед, но и ярость борьбы, напряженность конфликтов, не только возвышенный лиризм и улыбку безмятежности, но и трудные раздумья, моменты народной скорби и трагических потрясений. Нелепо было бы считать, что победа социализма освобождает человека от личных страданий и сложных жизненных коллизий. Те художники, которые исповедовали эту наивную веру, не раз приходили к фальшивой пасторальности, к ненужному упрощению и приукрашиванию жизни, а значит, и к снижению воспитательной роли искусства. Еще на раннем этапе развития советского искусства А. В. Луначарский, резко отвергнувший модернистские изыски, тем не менее считал необходимым всемерно раздвигать рамки художественного реализма, обогащать его новой, порой мощно экспрессивной образностью, рожденной революционным временем. Мечтая о рождении «пролетарского реализма», он представлял себе, что этот новый реализм

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. 5-е изд. М., 1962, т. 34, с. 321.

² Цит. по кн.: Мотылева Т. Достояние современного реализма. М., 1973, с. 20.

будет «более резок, более демонстративен, более монументален, с легким переходом в пафос, с одной стороны, и в фарс — с другой»¹. Прогноз Луначарского в полной мере осуществился в некоторых ярко новаторских творениях советской музыки, например, в великолепном симфонизме Д. Шостаковича. В нем действительно можно установить преемственные связи с героическим монументализмом Бетховена и человечнейшей патетикой Чайковского, с социальным гротеском Малера и пронзительно чутким гуманизмом Мусоргского; и тем не менее перед нами — симфонизм нового времени, более «резкий и монументальный», охватывающий широкий диапазон контрастов — от пафоса до жесткого сарказма, — оснащенный сложнейшим арсеналом современных музыкально-выразительных средств. Его сложность органична и оправданна. Недаром все большее количество слушателей постепенно приходит к его глубокому постижению, убеждаясь в его подлинно классической значимости.

* * *

Проблема музыкального обновления неразрывно связана с современным уровнем художественной культуры масс, с реальными возможностями эстетического восприятия. Это один из самых трудных и на первый взгляд непреодолимых парадоксов музыкального прогресса. Любой композитор, предпринимающий новаторский поиск, стоит перед опасностью не сразу быть понятым, натолкнуться на первых порах на скептическую или отрицательную реакцию значительной части публики. Творческое новаторство в таких случаях означает смелое стремление к завоеванию своего слушателя, к преодолению его первоначальной инертности ради приобщения его к новым духовным богатствам.

Давно замечено, что широкая музыкальная аудитория с энтузиазмом принимает привычное, апробированное, многократно исполняемое. Привязанности к старому и любимому в искусстве живут долго и прочно, без труда преодолевая любые временные барьеры. Вступает в жизнь новое поколение, воспитанное в совсем иной материальной и духовной среде, но и для него вновь оказываются близкими и привлекательными те же Бах и Шопен, Бетховен и Чайковский. Оно охотно признает их своими, находит в их творчестве вечно живые стимулы для глубоких размышлений и эмоционального самосовершенствования. Но — как это ни парадоксально — именно эта эстетически развитая аудитория порой встречала с недоверием новые сочинения, отмеченные непривычностью интонационного и ладогармонического строя. Многие из нас хорошо помнят факты обидного неприятия в середине нашего века новаторских сочинений Прокофьева, Шостаковича, Хиндемита, Бартока, казавшихся немелодичными, жесткими, какофоническими. Прошло некоторое время, и «Катерина Измайлова» и

¹ Луначарский А. В. Неизданные материалы. В кн.: Литературное наследство. М., 1970, т. 82, с. 243.

«Семен Котко», Музыка для струнных, ударных и челесты и симфония «Художник Матис» вошли в жизнь многих просвещенных слушателей наравне с классическими шедеврами. А в последующие годы, преодолевая «слуховую инерцию» публики, возбуждают все более растущий интерес лучшие работы В. Лютославского и Б. Бриттена, О. Мессиана и Г. Хенце, А. Шнитке и Р. Щедрина.

Возникает вопрос: какими же путями может быть преодолен этот, казалось бы, трагический парадокс?

В самом деле: требования демократичности, народности, доступности являются неоспоримыми эстетическими нормами социалистического искусства. Когда-то В. И. Ленин справедливо призывал художников адресовать свое искусство миллионам и десяткам миллионов трудящихся. «Музыка создается людьми и для людей», — страстно провозглашал Ганс Эйслер, опровергая одно сторонние идеи об автономности музыкально-технологического новаторства¹. «Если хочешь говорить с народом, надо, чтобы народ понимал тебя», — говорил Бертольд Брехт, не без основания сравнивая ложноавангардное искусство с отрядом солдат, шагающих впереди всех, но «по дороге отступления или по пути к бездне...»².

Значит ли все это, что революционное новаторство может и должно придерживаться осторожных ограничительных норм, дабы не преступать границы дозволенного, приятного, привычного? Если бы все большие художники прошлого ограничивали себя осторожными нормами «золотой середины», искусство давно остановилось бы в своем развитии. С подобными ограничениями вряд ли согласились бы такие великие музыканты-первооткрыватели, как Мусоргский или Вагнер, Стравинский или Дебюсси. Ведь в истории музыки бывали периоды резких переворотов, когда круто менялись предшествующие стилистические нормы под влиянием тех или иных социальных перемен. Надо ли напоминать о рождении полифонии, об освоении темперированного строя, о переходе к гомофонно-гармоническому мышлению или о великих ладовых открытиях романтиков? Но каждая очередная эпоха, открывая неизвестные возможности звукового обновления, отнюдь не отбрасывала драгоценные накопления прошлого, а синтезировала и переосмысливала эти старые ценности. И тогда победа нового оказывалась неодолимой. Если новые формы и средства искусства одухотворялись жизненной силой нового содержания, такое новаторство представлялось столь же естественным, как смена времен года или смена поколений в человеческом обществе. Образная и звуковая свежесть новой музыки в этих случаях непременно пробивала себе дорогу, опрокидывая догматические запреты со стороны рутинеров, преодолевая временное слуховое сопротивление части аудитории.

¹ Bunge Hans. Fragen Sie mehr über Brecht. München, 1970.

² Брехт Б. К спорам о формализме и реализме. — Вопросы литературы, 1975, № 8, с. 219.

Здесь стоит более подробно остановиться на трактовке проблем восприятия сложных форм искусства, изложенной в работах классиков социалистического реализма, — Бертольда Брехта и Ганса Эйслера. Подобно В. Маяковскому, Брехт резко осуждал барское снисхождение до «отсталых» вкусов публики, отвергал всяческое дешевое заигрывание с народом, якобы неспособным понять и оценить новое в искусстве. «Чтобы быть понятым народом, — писал Брехт, — вовсе не требуется избегать непривычных способов выражения и становиться на привычные позиции [...]. Народ понимает смелые формы выражения, понимает новые точки зрения, преодолевает формальные трудности, если при этом выражают его интересы»¹. По мнению Брехта, не следует рассчитывать на то, что любое новое произведение искусства будет «сразу же понятно всем, кому оно попадает на глаза». Освоение сложных художественных ценностей требует известной постепенности, и Брехт даже допускает, что овладеть ими на первых порах могут лишь отдельные передовые слои современного общества. «Народ может овладеть литературными произведениями многообразными способами, группами, даже небольшими группами, которые быстро понимают и распространяют это понимание [...] Писать для небольших групп не значит презирать народ. Все зависит от того, служат ли эти группы со своей стороны интересам народа или же противодействуют им». Сам процесс освоения нового сложного произведения может быть, согласно идее Брехта, многоступенчатым: читатель или слушатель «сперва задерживает свое внимание на том, что сразу становится понятным, а уж отталиваясь от этого, постепенно уясняет себе все остальное»².

Ганс Эйслер, резко осуждая «безответственное сочинительство», оперирующее формалистическими «новациями в дурном смысле», тем не менее настойчиво призывал композиторов социалистического мира «осваивать новое», не быть «педантичными и регрессивными», избегать всяческих музыкальных клише. «Новая тематика, новое содержание, обращенное к новой публике» не исключали для него применения новейших выразительных средств, необходимых для выражения духовной сущности современного мира. «Пролетарская музыка, — говорил Эйслер, — всегда также современная музыка, которая по-своему включает в себе технический стандарт времени». Это новое действительно содержалось и в «агрессивной», ритмически обостренной технике эйслеровских Kampflieder, и в условных, откровенно назидательных приемах брехтовских Lehrstücke, и в стихийной удали давиденковских хоровых песен-поэм. Скульптурность и лаконизм формы, лапидарность интонационных формул и властная экспрессия гармоний — все это также звучало по-современному, принадлежало «техническому стандарту» эпохи. Более того: Эйслер, резко клеймивший «затхлое, ремесленное» применение додекафонии, сериализма и

¹ Брехт Б. К спорам о формализме и реализме, с. 236.

² Там же, с. 235.

электронной музыки, тем не менее считал возможным в своей собственной практике применять и ультрасложные звуковые комплексы, и 12-тоновые последования, необходимые ему для преодоления наскучивших академических штампов. Так, в музыке Эйслера к антифашистскому фильму «И палачи тоже умирают» появление на экране громадного портрета Гитлера, вывешенного в старинном зале пражских Градчан, сопровождалось «пронзительным десятизвучным аккордом широкого расположения». Сам автор писал по этому поводу: «Вряд ли возможно было бы средствами традиционной гармонии добиться такой силы выразительности, как в этом крайне нетрадиционном созвучии»¹. Для Эйслера самые острые музыкально-выразительные средства имели смысл не ради формального шегольства, а для всемерного обострения необходимого образно-эмоционального эффекта. В таких случаях музыкальные новации направлены не к устрашению и эпатированию слушателя, а к наилучшему, более точному воздействию на его ассоциативное мышление. Исходя из этих задач, композитор сознательно избегал тех шаблонно-традиционных звуковых приемов, которые достаточно отработаны в старой музыке и ныне «отстают от стихии современной действительности». Он считал, например, что было бы нелепым, антихудожественным, «если бы фильм о Сталинградской битве вздумали бы сопровождать традиционно-воинственной музыкой в духе Мейербера или Верди».

Цели реалистического новаторства устремлены, таким образом, навстречу интересам аудитории, а не наперекор ее эстетическим запросам. Истинное музыкальное обновление направлено к завоеванию умов и сердец слушателей, а не к трагическому конфликту с ними. Если музыкальные новации действительно органичны и жизненно оправданы, слушатели в конце концов с благодарностью принимают их, примиряясь с первоначальной непривычностью новейших интонаций и созвучий. И то, что еще вчера казалось ему пугающе новым, «колючим», «жестким», сегодня становится по-настоящему волнующим, приравняваясь к признанным шедеврам классических мастеров.

Из всего изложенного явствует, сколь трудной, диалектически многозначной оказывается сегодня проблема музыкального новаторства. Далеко не всегда, обращаясь к конкретной художественной практике, можно с легкостью установить — где же проходит водораздел между новаторством исторически закономерным, жизненно оправданным и неглубокой игрой в новаторство, вызванной соображениями моды или авторским самолюбованием. В практике недавних лет решение этой проблемы не раз сопровождалось обидными просчетами, когда «левая поза», искусственный эксперимент ошибочно принимались за революционные новации и наоборот, когда истинное творческое обновление, продиктованное требованиями жизни, несправедливо расценивалось как формализм. Естественно, что лучшим ориентиром в этом деле служит живая

¹ Эйслер Ганс. Избранные статьи. М., 1973, с. 119.

художественная практика; именно она и осуществляет строгий и справедливый отбор в многообразном потоке новой музыки, претендующей на революционную новизну. Ибо только истинно новаторские творения, воплотившие дух и смысл своего времени, получают право на долгую репертуарную жизнь, становятся классическими.

На протяжении истекших десятилетий были решительно дискредитированы, вышли в тираж многочисленные сенсационные партитуры, обладавшие внешне поражающей, а на деле искусственной, недолговечной новизной. Уж какими предрезостными и свержеволюционными казались многие творения западных авангардистов 40—50-х годов. А сегодня, по мнению дирижера Л. Бернштейна, «все здесь кажется устаревшим: электронная музыка, серийная музыка — все это уже приобрело затхлый запах академизма»¹.

Зато как органично вошли в музыкальный обиход народов мира шедевры французских импрессионистов, Малера, Хиндемита и Бартока, раннего Стравинского и композиторов «Шестерки». Невозможно себе представить современную концертную практику без симфоний Шостаковича, концертов и сюит Прокофьева, ярко национальных партитур Арама Хачатуряна. Нашли свое место в духовной жизни человечества и наиболее ценные творения мастеров нововенской школы, запечатлевшие боль и страх, страдание и мучительную тоску по утерянным идеалам. Все эти разнообразные пласты новой музыки отмечены многими звуковыми новациями, существенно дополнившими арсенал ранее известных музыкально-выразительных средств. Но эти новации были обусловлены напряженным чувством времени и высшей остротой восприятия действительности, присущей только истинным талантам.

Споры о путях музыкального обновления не прекращаются и сегодня как в буржуазном мире, так и в социалистических странах. Деятели неоавангарда ищут спасения в мобильных, импровизационных формах композиции, в использовании музыкально-обученных компьютеров и электронных машин, обращаются то к опьяняющим шумам электрифицированной поп-музыки, то к мистически ритуальным жанрам Древнего Востока, то к скандально эксцентрическим представлениям «инструментального театра». Социальный «коэффициент полезного действия» подобных опытов весьма и весьма невесом. Другая часть музыкальных новаторов — в СССР и в зарубежных странах — ищет возможности освежения своего искусства путем использования нетронутых пластов национального фольклора, в оригинальных синтезах различных, порой контрастных стилистических и жанровых сфер, в сближении высоких жанров с лучшими, наиболее здоровыми слоями современной массовой музыки быта. Новое в области звукового выражения направлено при этом ко всемерному расширению нравственно этической значимости искусства, его философскому углублению,

¹ Бернштейн Л. Музыка выживет... — Сов. музыка, 1972, № 4, с. 116.

к воплощению конечной победы человечности, правды и красоты над миром агрессии и зла, жестокой путаницы и хаоса.

Особо нужно сказать о гигантских, далеко еще не исчерпанных резервах традиционной народной музыки, таящихся в художественном быту развивающихся стран Азии, Африки, Латинской Америки. Крушение колониальной системы, бурная политическая активизация народов «третьего мира» открывают широчайшие перспективы для духовного взаимообмена и взаимопроникновения культур Востока и Запада. Возникают богатые возможности и для расцвета профессиональной музыки народов, веками живших в условиях глухой изоляции, для их активного приобщения к мировому музыкальному процессу. Резкий скачок в их социально-культурном развитии, несомненно, будет содействовать обогащению всей современной музыки многообразием художественных традиций, впервые входящих в интернациональный обиход. «Это ускоряет процесс скрещивания традиций, проникания нововведений, новаторских начинаний в музыку, предоставляя ей перспективу качественного скачка», — отмечала польский музыковед З. Лисса¹.

Мысль музыкантов разных национальностей все глубже проникает и в отдаленные миры старинной музыки — народной и профессиональной. Люди едва ли не впервые приучаются воспринимать особую красоту и свежесть музыки древнейших пластов, находя в ней нетленный жизненный смысл и ценнейшие стимулы для современных музыкальных исканий.

Музыкальное искусство и сегодня находится в движении, в неустанном новаторском поиске. И эти плодотворные поиски будут продолжаться всегда, пока живет на свете прекрасное искусство звуков, дарящее людям богатство переживаний и твердую веру в светлый завтрашний день.

М. Е. Тараканов

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ

(ОПЫТ ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМЫ)

Слегка затих шум концертного зала. Поднятые руки дирижера пришли в движение. Им ответили звучания, приковавшие внимание собравшихся. В них узнается знакомое, привычное, слышанное прежде, но, подчас, поражает необычное, своеобразное, побуждающее признать его право на существование.

Последнее может проявиться с большей вероятностью, если посетителям концерта предложено новое сочинение, которое им не доводилось слышать ранее.

К новому и подход особый. Как-то уж так сложилось, что от современного композитора мы ждем свежих впечатлений, хотим, чтобы слово «новое» значило несколько более, нежели простую констатацию факта первого исполнения недавно написанной музыки.

Но полностью порывающее с привычным нас также не способно удовлетворить, ибо в потоке кажущихся экстравагантными звучаний мы по большей части не ощущаем внутреннего смысла.

Итак, да простят нам читатели такую тавтологию, новая музыка должна быть новой, и вместе с тем она должна не порывать со старой, а сохранять с ней преемственную связь. Новаторство должно стать закономерным результатом внутреннего развития традиций.

Ясно, что музыка, целиком и полностью отвергающая прежний опыт композиторского творчества, обречена на изоляцию. Не менее ясно, что музыка, повторяющая прежние завоевания, не мудрствуя лукаво, будет в лучшем случае скучна, а в худшем — будет вызывать раздражение.

Но все это ясно только в теории или в программных речах, проносимых с высокой трибуны. Спустившись на «черную землю» композиторской практики, мы тут же с удивлением обнаруживаем, что простой с виду вопрос превращается в загадку, не имеющую ключа к своему разрешению. Одним кажется, что музыкальное произведение банально, неинтересно, скучно, другие находят в нем смысл и красоту. Одни упрекают композитора в крайнем радикализме, в покушении на основы музыки, от которых отходить нельзя, другие доказывают, что никаких крайностей, по сути дела, нет, а есть лишь новое преломление традиции.

Эта извечная трудность оценки новой музыки в наши дни усложнилась благодаря некоторым свойствам нашего музыкального сознания в текущий момент. Не впадая в преувеличение, осмелюсь заявить, что ныне мы переживаем кризис музыкального радикализма (оборотная сторона кризиса музыкального традиционализма). Причем показателем его является всеобщая терпимость современной музыкальной среды.

Радикализм в музыке, как в искусстве вообще, только тогда получает смысл и оправдание, когда он преодолевает упорное, ожесточенное сопротивление ревнителей старого. Это сопротивление и заставляет его уточнить свои позиции, определить, во имя чего ломается, взрывается прежняя форма. Новое закаляется, очищается в борьбе.

Но теперь все пришли к выводу, что недозволенных, недопустимых средств в музыке нет. И сейчас мы привыкли ко всему: и к тому, что по клавиатуре рояля бьют локтями, и к тому, что пианист копается во чреве своего инструмента. Никакими новыми звуковыми реальностями нас более не удивить.

¹ Лисса Зофья. Традиции и новаторство в музыке. — Сов. музыка, 1972, № 1, с. 50.

Думаю, что даже самые ярые приверженцы новых средств поняли, что нельзя до бесконечности выдумывать новые «музыкальные слова». И старыми можно сказать много нового. Мыслей, мыслей и еще раз мыслей — вот чего нам порой так не хватает.

Где же то искусство, о котором говорил Александр Блок? Искусство, которое отнимало у художника душу, заставляло его сжигать себя без остатка, вновь и вновь ставить коренные вопросы человеческого бытия? Зачем живет человек, в чем смысл его дел и свершений — вот великие вопросы, составлявшие пафос русского искусства, в том числе русской музыки, куда они делись?

Снова могут сказать, и с полным основанием, что я преувеличиваю, ибо положение не так уж плохо. Одни великие имена Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича достаточно говорят за себя. Но в достаточной ли мере развиваем мы их традиции или заполняем нотные листы так называемой хорошей музыкой, где есть красивые звучания, но нет глубокой мысли?

Думается, что ответ на эти и подобные им вопросы заключен в многовековом опыте развития музыки, отраженном в звуковторчестве наших дней.

С тех пор, как музыка определила себя как самостоятельный вид искусства, существуют по крайней мере четыре проблемы, которые творцам звуковой реальности приходилось решать даже в том случае, когда они, по меткому выражению П. И. Чайковского, создавали музыку, «как бог на душу положит».

Вот эти проблемы: музыка как воплощение красоты бытия, музыка как самовыражение человека, музыка и другие виды искусства, музыка и ее средства в их историческом развитии.

Остановимся на каждой из этих проблем по порядку, памятуя, однако, что такое расчленение есть уступка нашей потребности к последовательному рассмотрению, ибо в практике сочинительства все это неразделимо.

1. Музыка как воплощение красоты бытия

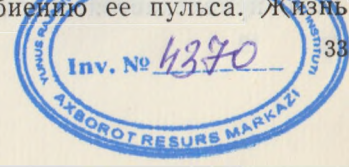
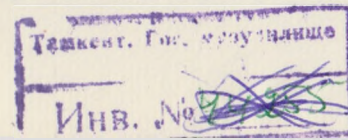
Музыка кажется самым духовным, самым нематериальным из видов искусств, где композитор-творец — неограниченный властелин, который может возводить музыкальные конструкции по своему разумению, повинувшись лишь движениям своей души. Между тем история показывает, что способность музыки запечатлеть индивидуальное самовыражение творца была осознана лишь на самом последнем этапе эволюции искусства звуков, по существу, лишь с утверждением эры музыкального романтизма. Долгие века в сфере музыкального сочинительства господствовал «объективный тип» звуковторчества. Приступая к сочинению нового опуса, музыкант ориентировался на сложившийся канон, заключая движущиеся звучания в твердые рамки утвердившейся формы. При

этом он меньше всего думал о своих ощущениях и представлениях — он был ремесленником-исполнителем, создававшим красивую вещь для утехи ее будущих хозяев. Вещь эта должна была быть похожей на сотни, тысячи других, созданных до нее, отличаясь от них иной разработкой подробностей, иными сочетаниями хорошо известного. Так писали свои творения мастера того стиля, так создавались бесчисленные концерты, сонаты и пьесы, где индивидуальное лицо автора скрывалось за общестилевым, как бы сейчас сказали, типологическим. Идеал красивой, изящной музыки, услаждавшей слух, волновавшей лишь в меру, означал железную дисциплину творческого сознания, ограничивавшего себя диктаторскими предписаниями канона. Личность создателя оставалась в тени, хоть и была скрытым режиссером, определявшим течение музыкальных событий. Композитора можно было уподобить гимнасту, создающему свою композицию из набора известных элементов. И разница между искусным и неискусным творцом определялась порой тем неуловимым чуть-чуть, которое отличает ловкие и складные сочетания знакомых движений от неумелых и топорных. Композитор был неотделим от исполнителя, а композиторское творчество от творчества интерпретатора, где мастерство точного воспроизведения принятых форм играло первостепенную роль.

В наши дни нет непререкаемых норм, нет канонов, которые безоговорочно можно было бы принять как некие законы, нарушение которых влекло бы за собой смерть музыки как искусства. Норма превратилась только в ограничение, действующее в рамках определенного стиля. Нарушить норму, отбросить ограничение — означает только выйти за рамки конкретного стиля, не более того. Вот почему в художественном протесте, в «смелом» восстании против устоявшегося есть ныне что-то бутафорское, словно на сцену выходит грубо размалеванный паяц, размахивающий картонным мечом! Все дозволено, незыблемых канонов нет, хочешь — пиши в любой манере и помни, что в любую секунду ты можешь отбросить ее, как надоевшую маску. Можно даже обрести своеобразный пафос в таком срывании масок, оправдав его ученым словечком «полистилистика».

Тем не менее объективный тип творчества, вдохновленный идеалом внеличной гармонии и красоты, жив и по сей день, несмотря, а порой и вопреки, победному шествию индивидуализма. Здесь имеется в виду не только тип художника, но и тип человека, внутренне убежденного в вечной ценности жизни. Для такого художника главной целью остается обретение гармонии — не просто поиски, а нахождение и утверждение устойчивого, прочного, внутренне уравновешенного в своем искусстве.

В связи со сказанным вспоминаются величавые образы Глинки, Бородина — одним словом то, что связано с категорией эпического в русской музыке. Во весь рост вырастает титаническая фигура Сергея Прокофьева — человека и художника, сумевшего без остатка отдаться радости жизни, биению ее пульса. Жизнь



прекрасна во всех ее проявлениях, но особенно в движении, осознанном, целеустремленном.

Движение, деятельность, ставящая цель и достигающая ее в свободном порыве, — вот пафос музыки Прокофьева, лишенной эпической статуарности. Поэтому-то понятие эпического симфонизма так мало вяжется с его музыкой, пронизанной ритмами современности. Красота целеустремленного движения — вот то новое, что вошло в искусство с музыкой Прокофьева. Причем такое движение выливается у него в законченные формы, вдохновленные идеалом гармонии. Прокофьев остается художником объективного типа, создателем ценностей, а его личность действует как режиссер, управляющий поведением персонажей-актеров.

Жива ли эта традиция в музыке наших дней? Думается, что никого нет ближе к творчеству Прокофьева (не по внешним особенностям стиля, а по духу), чем Родион Щедрин. Многие ныне здравствующие композиторы стремятся писать хорошую музыку, воплощающую идеал красоты, как они ее понимают. Но, пожалуй, никому в наши дни не удастся запечатлеть в звукообразах идеал красоты как нескончаемого движения, где бьется пульс неумиряющей жизни.

Что прежде всего поражает нас в таком произведении выдающегося московского мастера, как «Озорные частушки»? Не только и не столько приметы популярного деревенского жанра, который обрел в этом Концерте для оркестра новое звучание. Захватывает неожиданность поворотов музыки, восхитительная непредвиденность ее течения. При этом знакомое, типовое вдруг поворачивается негаданной стороной, а в самой нарочитости воспроизведения примитива есть что-то покоряюще забавное. Простое чередование баса и аккорда, имитирующее немудрящую игру деревенского музыканта, свежо звучит именно благодаря своей подчеркнутой, типовой регулярности, оттеняющей залихватский пронзительный напев трубы, который не просто воспроизводит частушечную формулу, а словно выставляет ее напоказ, как нахального, бесцеремонного гостя.

И вот оказывается, что эффект жизненности этой музыки создается не столько благодаря добросовестному следованию нормам народного стиля, взятого за основу, сколько их деформацией, включением типового, привычного в новый, неожиданный контекст. Эффект своеобразия создается именно сочетанием, даже прямым столкновением нормы стиля, реально представленной в музыке, и тем, что ее нарушает, ей противостоит.

Современная музыка «объективного» плана, чтобы доказать свое право на существование, должна не столько устанавливать норму, сколько ее преодолевать. И в наши дни пишется немало музыки, в которой композиторы стремятся к законченной, совершенной форме. Но слишком явный акцент на привычном, типологическом влечет за собой внутреннее неудовлетворение музыкой, где все на месте, даже слишком на месте, все правильно. Ныне нас мало привлекает ясная, легко читаемая сонатная форма с типо-

вым контрастом мужественной главной темы и женственной побочной, энергичной разработкой с преобразованиями слышанного ранее тематизма и репризой, которая не просто восстанавливает status quo, но подает основные темы на более высоком уровне напряжения (все стали знающими, культурными хотя бы в той мере, чтобы помнить о необходимости видоизменять материал при повторении). Попытки установить канон, который смог бы удержаться хотя бы на десятилетие, неизбежно кончаются провалом. Первое же сочинение, скроенное по образцу предыдущего, оказывается мертворожденным. Менять, менять, еще раз менять то, что едва устоялось, утверждать ради того, чтобы затем разрушить, свергнуть бога, которому только что поклонялись, — вот пафос современного музыкального движения.

А красота, подразумевающая и нечто общезначимое, принятое за норму, — становится подобна ускользающей тени, которую вновь и вновь надо достигать без надежды на обладание. Жизнь без начала и конца — вот что стало идеалом красоты для художника наших дней. И чем ярче схвачено в его музыке это нескончаемое движение, где все неожиданно, где каждый поворот влечет за собою непредвиденные последствия, тем жизненнее и прекраснее его создание. Новое ощущение красоты музыкального произведения как отражения изменчивого течения жизни заставляет отвергать замкнутые, устоявшиеся формы, все время искать свежего поворота в звучании привычного, узнаваемого. И главным становится уже не радость совершенного выполнения типового изделия, как это было в музыке два-три столетия тому назад, а удовлетворение творца, соорудившего из типовых блоков нечто небывалое, в чем есть ритм неожиданных сочетаний как в малом, так и в крупном масштабе.

Правда, в этом есть и другая сторона. «Объективная» музыка не может всецело отринуть привычное: жанры, интонации, ритмы, гармонии, извлеченные из музыкального опыта прошлого и современности. Без таких легко узнаваемых элементов вообще недостижимо качество «объективности», когда художник воссоздает образы, способные к самостоятельному существованию. Но такие элементы общезначимого ныне могут складываться в столь неожиданные сочетания, что они стоят на грани парадоксального. И тяга к заострению контраста слагаемых, заполняющих рамки художественного целого, постепенно возрастает, попирая идеал стерильной чистоты стиля. Такова современная жизнь, вечно новая, полная неожиданностей, в этом ее своеобразная красота, чуждая твердых установлений, складывающихся веками.

Но мы знаем, что XX век был также временем тяжелых испытаний, равных которому не знала история человечества. Они поставили с небывалой остротой проблему зла в жизни человека и общества в целом. Быть может, труднее всего эта проблема давалась именно музыке. Долгое время она избегала всего слишком резкого, сильно действующего. В ней могла быть печаль, даже скорбь, но их выражение в звуках оставалось неизменно прекрас-

ным. И здесь господствовал идеал красоты, присущий искусству объективному, не ставящему во главу угла самовыражение личности.

Как же обстоит дело в музыке наших дней с выражением того, что составляет изнанку человеческого существования? Напомню, что речь идет о музыке, где отражение красоты жизни остается ведущей задачей.

Такое искусство не может ныне пройти мимо жестоких противоречий жизни. Причем предметом его может стать само зло как таковое, находящее отражение в рельефных звукообразах. Оно может быть подавляющим, почти космическим; для художника объективного плана оно представляет некую внеличную силу, отвергающую красоту и гармонию, в которые он верит непоколебимо. Вражда, воплощенная в темах-образах прокофьевского «Ромео», противостоит миру светлой и чистой любви, творцами которого стали веронские любовники. Она — вне их мира, но она определяет трагический исход судьбы юных героев.

Иными словами, зло трактуется Прокофьевым как внеличное, агрессивное начало, которое вторгается непрошеным гостем, ломая судьбы людей, преданных красоте. Не внутренняя борьба, не сомнения страдающей, ищущей личности порождают зло — источник несчастья людей находится вне их самих. Не случайно тематические построения, связанные с миром вражды, противостоят лирической стихии балета, также находящей выражение в рельефных темах-звукообразах. Такие темы могут обостряться, даже искажаться, но это происходит под давлением внешней чужеродной силы, пытающейся сокрушить извечную гармонию, обретенную силой любви. Конечная цель художника объективного плана — цельный гармоничный образ, воплощенный идеал совершенства.

Приходится признать, что в наши дни обрести такой идеал становится неизмеримо труднее, нежели во времена господства классического, равно как и романтического стилей. Трудно, безмерно трудно современному композитору найти прекрасное мгновение, еще труднее его остановить. Ибо сочинить красивое сочетание тембров довольно легко, но вот чтобы за ними можно было ощутить веяние прекрасного — это много труднее. Соблазны красоты, чрезмерной, симметричной правильности, анемичного гладкописания столь велики, что порой предпочтешь более шершавое, корявое, неотесанное, лишь бы в нем било ключом то неустоявшееся, изменчивое, беспокойное, имя которому — жизнь. Не случайно, когда возникает острая потребность в музыкальном символе прекрасного, скорее предпочитают извлечь его из сокровищницы классической музыки (апробированной и проверенной временем), нежели отважиться создать оригинальную ценность. Классическая музыка становится символом утраченной гармонии, нарушенного равновесия, недостижимого идеала — символом, утверждающим свою самоценность в окружении «странного мира» звучаний современной музыки. Возможно, в этом и заключен побудительный стимул практики всякого рода воспроизведений чужой

музыки, всех этих цитат и коллажей. Но тогда это расписка в собственной несостоятельности, неспособности воплотить красоту этого мира в образах новой музыки. Или красота неуловима, или она уже давно покинула нас, а мы только этого не замечаем? Но не стоит предаваться такому пессимизму; главное, что не умерла потребность в красоте, потребность в музыке, воплощающей радость существования живого. А это порука тому, что утраченное будет вновь обретоно. «Что с нами будет, если музыка нас покинет», — говаривал Гоголь. От себя можем добавить — не всякая музыка, а исполненная красоты и гармонии бытия.

2. Музыка как самовыражение человека

Красоту и гармонию в мире находят люди, обладающие своим пониманием ценностей жизни. Потому-то на музыкальных сооружениях, воздвигнутых их усилиями, в большей или меньшей степени лежит отпечаток личности создателя. В произведениях объективного плана, обретающих своего рода вещьность, материальность, отделенную от духовного мира их создателей, момент индивидуального угадывается в отборе составных элементов целого, их взаимном расположении. Но сама индивидуальность словно растворяется в общем, коллективном, присущем самосознанию массы. Так обстоит дело даже в музыке Баха — ее герой часто выступает как представитель общины, а его переживания, выраженные в звукообразах, вливаются в хор голосов единомышленников.

Но уже в творчестве Баха проступает и субъективное самовыражение, ставшее основой творчества его далеких преемников.

Отчетливо различимый элемент индивидуального, который так отличает тематизм его сочинений, постепенно завоевал место под солнцем. Он уже явно заявляет о себе в музыке венских классиков. Но лишь у романтиков музыка, представляющая самовыражение лирического героя, заявила о себе в полной мере.

Хотя это и кажется парадоксальным, но музыка субъективного плана представляет сравнительно недавнее завоевание в области самого нематериального вида искусства, где отчетливо реализуется страстная мечта поэтов высказаться без слов. Эта традиция связана с крупнейшими достижениями. Шуман в Германии, Малер в Австрии, Чайковский в России — вот творцы, доказавшие способность музыки быть выразительницей «неуправляемой» лирической стихии, утвердивших способность воплощения внутреннего мира человека со всеми его противоречиями в ритмически организованных звучаниях.

В XX веке эту традицию подхватил и развил Дмитрий Шостакович. Не хочется повторять известные слова о философской глубине, внутренней конфликтности, присущих его музыке. Благодаря частому повторению, эти фразы превратились в своего рода аксиомы, над истинным смыслом которых предпочитают не задумываться.

Между тем что, по сути дела, может означать утверждение, согласно которому музыке доступно выражение философской мысли? Только одно — такая музыка отражает движение ищущего сознания, подвергающего предмет своего рассмотрения критическому анализу. Иными словами, музыка становится способной воплотить в звукообразе размышление. Правда, здесь дело обстоит много сложнее. Конечно, музыка не выражает мысль прямо, в четко сформулированных понятиях. Она идет обходным путем, воплощая психологические состояния, сопутствующие раздумью, в мысли музыкальной. Она может имитировать борьбу противоречивых утверждений, противопоставлять тезис антитезису, связывать поначалу несовместимое в высшем синтезе. Не вдаваясь в подробное изучение возможностей музыки как выразительницы логического начала, отметим лишь ее способность приблизиться к сфере человеческой деятельности, которая требует отвлеченных понятий. И это стало одним из наиболее важных завоеваний музыкального творчества, властно проникшего в область человеческой мысли.

Где мысль, там и сомнение. Роковые вопросы, давно уже поставленные развитием искусства, стали занимать и воображение творцов осмысленного движения звукообразов. Музыка стала способной воплотить внутренний разлад, поиски утраченной цельности, борьбу противоречивых побуждений в душе лирического героя. Такой герой несет зло в себе самом, а внешнее воздействует на его душу, рождая в ней противоречивые побуждения. Отсюда и проистекает подчеркнутая монологичность искусства субъективного плана. Оно не отгораживается от внешнего мира, его события находят в образах такого искусства отчетливое выражение. Но внешнее выступает не прямо, не в звукообразе, представляющих его модель, оно преломляется сквозь субъективное восприятие героя. Субъективный мир словно вбирает в себя всю громаду мира реального, освещенную проникающим светом личного переживания. Произведение художника субъективного плана — всегда внутренний монолог лирического героя, которого можно до известных пределов отождествить с самим автором. Смысл этого монолога — поиски духовной опоры, обретение идеала. В такого рода музыке уже нет убеждения в абсолютной ценности жизни, нет непоколебимой веры, воспринимающей зло как нарушение извечной гармонии мира, изначально бывшего прекрасным. Эту гармонию надо завоевать, а ее обретение — плод поистине сверхчеловеческих усилий, жестокой внутренней борьбы. Она и составляет пафос лучших творений Д. Шостаковича, вместивших в себя противоречия нашего жестокого мира, времени кровавых войн и социальных катаклизмов.

Как же обстоит дело с традицией субъективного самовыражения в современной советской музыке? По видимости благополучно, ибо ни один из творцов музыки XX века не повлиял так на музыкальное сочинительство в нашей стране, как Д. Шостакович.

Подобно тому, как Вагнер «придавил» сознание едва ли не

всех немецких музыкантов, творивших после него, точно так же гигантский пресс наследия Д. Шостаковича донныне сковывает творческое воображение многих его последователей.

И в этом есть немалая опасность, неизменно подстерегающая композитора, тяготеющего к субъективному самовыражению. Нигде воздействие приемов, приобретающих стабильность некоего клише, нигде тиражирование завоеваний крупного мастера не сказываются так губительно, как в сфере субъективного самовыражения. Принято говорить, что стиль — это человек. Не всегда это справедливо, но, пожалуй, нигде так не оправдывается этот крылатый афоризм, как в искусстве, где господствует субъективное переживание. Если художник при этом представляет собой незаурядную личность и обладает качествами мастера (то есть способностью найти точное выражение своим переживаниям в интонируемых звукообразе), то его техника упорно сопротивляется попыткам перенять ее внешние приметы. Когда же такая трансплантация происходит, то пересаженное подчас никак не может прижиться на новой почве. Художник субъективного плана по самой своей сути враждебен канону, он не в состоянии его создать. Типологическое же в его созданиях преломляется так своеобразно, что становится всецело его личным достоянием, над которым словно горит прелестерегающий сигнал.

Тем не менее, бесспорно, что и такое субъективное творчество вносит вклад в развитие художественного мышления людей. Но усваивать его уроки необходимо с особой осторожностью, следуя не букве, а духу музыки. Иначе возобладает штамп, мертвая схема, откуда улетела живая душа. Так, например, нечто неторопливое в низком регистре само по себе способно родить представление о серьезном раздумье, удары диссонансирующих аккордов «рваного ритма» — о пароксизме отчаяния и прочее, и прочее; истинному же творцу придется открывать все для себя самому, не смущаясь при этом, что он рискует стать изобретателем велосипеда.

Такой дух открытия своего художественного мира я ощущаю в творчестве одаренного ленинградского композитора Б. Тищенко, который, как и его учитель Шостакович, предстает художником субъективного плана. Каждое его сочинение, будь то Виолончельный концерт, Третья симфония или великолепный Концерт для флейты, фортепиано и камерного оркестра, представляет развернутый внутренний монолог, отражающий движение мысли, но мысли живой, эмоционально окрашенной. Напряженное, пристальное вслушивание в звучания мира, преломленные воображением лирического героя, рождает трудное, неторопливое течение музыки, где поначалу цельная музыкальная мысль, хоть и отмеченная внутренней борьбой, постепенно разрывается на составные части, раздробляется на мельчайшие осколки, перемешанные в причудливом беспорядке. Но мощное усилие воли помогает художнику обрести утраченную цельность, преодолеть хаос силой творческого, созидającego воображения. Это внутреннее сопротив-

ление силам разрушения и составляет пафос музыки ленинградского мастера, сумевшего найти своеобразную манеру выражения. Но думается, что завоевания Тищенко останутся лишь его достоянием, которое даже ему трудно будет долго сохранять в неприкосновенности. Стил, ставящий во главу угла индивидуальное самовыражение, по самой своей природе требует постоянного обновления, где каждое творческое свершение содержит в себе возможности выхода за его пределы, реализуемые в новом сочинении. И здесь невозможно повторение, и здесь нельзя безнаказанно эксплуатировать раз найденные приемы; обеспечившие в свое время нужный эффект, они становятся оковами, которые надо разбить. Нигде так не велик соблазн самоповторения и нигде он не становится таким пагубным, как в сфере субъективного, художественного выражения.

На что же тогда можно опереться, где же то незыблемое, устойчивое, что способно выдержать удары волн бурного моря? Именно с таким образом неуправляемой стихии можно связать современное музыкальное сознание, вобравшее в себя все почерки, все манеры, посредством которых звучащая материя организуется в художественно осмысленные конструкции. Быть может, такую опору стоит искать в творениях родственных муз? Тем более что развитие современной музыки по-новому и с особенной остротой поставило извечную проблему связи музыки с другими видами искусства.

3. Музыка и другие виды искусства

Не стоит глубоко вдаваться в седую древность, когда музыка выступала с родственными музами в нерасчлененном или, как принято говорить, синкретическом единстве. Отмежеввалась она весьма и весьма давно, еще во времена господства античной культуры. С тех пор она развивалась по своим законам, периодически вступая в связь с другими видами искусства. И хотя это покажется странным, никогда она не была так самостоятельна и замкнута в себе, как в эпоху средних веков и Ренессанса, в пору господства музыкального канона. Музыка могла стать частью богослужения, включиться в его ритуал, но вырванная из него, она, по сути дела, ничего не теряла и сохраняла свою независимость, сохраняла свою имманентную ценность. Музыка, имевшая значение только в контексте синтетического действия, терявшая большую часть своего очарования вне него, была в те времена немислима. Композитор, писавший мессу, создававший сонаты *da camera* или сонаты *da chiesa*, опирался на опыт своих предшественников, утвердивших каноны жанра, в момент создания шедевра его мало заботила практическая реализация своего творения. Ибо он рассчитывал также на определенный исполнительский канон, складывавшийся веками.

Но музыка была лишь одной из сторон духовного движения человечества, и она не могла не учитывать (пусть сложными, неочевидными путями) уроки родственных муз. И вот настало время, когда внутренняя духовная связь различных видов художественного творчества была четко осознана, более того, выявление такой связи стало едва ли не главной художественной задачей. Началось это, пожалуй, на заре развития оперного и балетного жанров, но должную последовательность воплощение идеи синтеза искусств обрело опять-таки в эпоху романтиков.

Музыка и сценическое движение, музыка и драматургия представления — это сочетание стало достоянием не только сочинений, предназначенных для театральных подмостков, оно проникло в недра чистого инструментализма. Чем, как не духом драматургии, овладевшим материей музыки, можно объяснить становление и развитие высшей формы гомофонно-гармонической музыки, какой по праву признана сонатная? Дух сонатности, когда исходная тема в своем развитии порождает свое-другое — новую тему, властно требующую места под солнцем, — позволяет ощутить своеобразное, чисто музыкальное преломление воздействий театра с присущей ему интригой.

Влияние других видов искусства сказывалось по всем линиям, проникало во все поры музыкального организма. Так в музыку, наряду с интонациями человеческой речи, наряду с идеей драматургического развития, проникала пластика движения, жеста, в том числе и движения, организованного хореографически. Достаточно напомнить о небывалом расцвете балета в начале XX века, том единственном в своем роде времени, когда пластика движений человеческого тела стимулировала рождение звукообразов музыки. «Весна священная» Стравинского по праву стала прорывом в неизведанное, но едва ли композитор дошел бы до таких поразительных открытий, если бы его воображение не вдохновляли пластические образы, рожденные под благодатной сенью новой Терпсихоры.

Разумеется, любое стремление к союзу с другими видами искусства вызывает ответную реакцию со стороны ревнителей чистой музыки, музыки как таковой, свободной от литературщины, повинующейся только своим, рожденным в ее недрах законам. Но при всей оправданности призыва к осознанию музыкой ее собственных задач, к тому, чтобы она брала на себя всю полноту ответственности, даже вступая в «законный брак» с другими видами искусства, следует признать нереальность полной изоляции искусства интонируемых звукообразов от взаимодействия с родственными музами.

В самом деле. Композитор желает запечатлеть музыкальную мысль, порожденную в порыве вдохновения или сконструированную по строгому «инженерному» расчету. И в том и в другом случае ему не обойтись без сопряжения звуков (или звучаний), создающих музыкальную интонацию, тысячами нитей связанную с интонацией речевой. Найденную мысль надо развивать, то есть

повторять полностью или частично, внося при этом изменения. В какой-то момент возникает необходимость в контрасте производном или вторгающемся неожиданно, противопологаемом прежнему движению или его оттеняющем. Иными словами, придется принять в расчет драматургические функции музыки, без которых немислима продуманная музыкальная композиция. Итак, попытка замкнуться в сфере чистой музыки заранее обречена на провал.

На практике идеал чистой абсолютной музыки давно уже перестал волновать воображение творцов. Даже крайние экстремистские течения уже не выступают под его знаменем, напротив, они осознали преимущества театрализации музыки и всячески развивают разные, порой занятные, а порой и абсурдные формы инструментального театра. Долголетнее развитие музыки, в котором театр шел об руку с симфонией, театральное проникало в сферу чистого инструментализма, а принципы симфонизма утверждались в опере и балете, даже более того, отражались в драме нового типа (недаром говорят о симфонизме пьес Чехова); это развитие породило узы, которые не порвать никакому Геркулесу. Современная музыка, даже самая что ни на есть ультрарадикальная, не может отринуть идею связи музыки с другими видами искусства — она должна найти пути ее реального воплощения. Но если установление определенного типа связи музыкального с внемузыкальным — это необходимость, которая сопутствует сочинению музыки в наши дни, то на что же следует ориентироваться в этой области, где та путеводная звезда, которая укажет верную дорогу? Ибо если только обозреть современную музыкальную продукцию хотя бы в сфере театра, то ничто так в ней не поражает и даже порой не сокрушает, как невероятная пестрота течений, направлений и тенденций.

Когда-то признаком современного мироощущения признавали стремительные темпы жизни, деловой ритм повседневности, что сочеталось с возрастанием шумового фона звуковой среды. Но ныне уже и поэты провозгласили: «Тишины, хотим тишины». И даже в самом динамичном виде искусства — современном кинематографе — возобладало медлительное течение событий, и статика внешнего действия стала оттенять тонкие и сложные движения внутренних состояний. Фильмы Феллини, Висконти и Антониони поколебали наше представление о современности как царстве стремительных ритмов жизни, где человек становится лишь песчинкой, захваченной бегом времени. Оказывается, что потребность в созерцании, потребность в размышлении неискоренима, что нашло выражение в искусстве, ставящем во главу угла анализ личности во всех ее сложных связях с миром. Отсюда новые формы театральной и кинематографической условности, где время поворачивается вспять, где оживают видения прошлого, освещающие по-новому свершения настоящего. Отсюда показ вариантов одного и того же события, где важно не событие само по себе, а точка зрения участника или наблюдателя (японский фильм «Расёмон» — ярчайшее тому свидетельство).

Какие уроки в состоянии извлечь из всего этого современная музыка? Должна ли она довольствоваться отражением наиболее примитивных форм театрализации (такие формы, собственно, и представляет современный инструментальный театр авангарда) или она в состоянии тоже по-своему подойти к новой концепции художественного времени, как она складывается в шедеврах современного киноискусства, в новой драматургии, отказавшейся от идеи необратимости течения времени? Нужно признать, что проникновение в музыку новых идей, утвердившихся в современном театре и кино, сопряжено с немалыми трудностями. На первый взгляд музыка в силу самой своей природы, отвлекающей восприятие от предметной конкретности, приспособлена к органическому усвоению новых идей, нового ощущения связи времени художественного и времени реального. Но грозная опасность изведения музыки к роли служанки внемузыкального, к простой иллюстрации, простому присутствию в рамках синтеза искусств сейчас сильна как никогда.

Современный театр предъявил свои права на музыку, ибо в жизнь человека наших дней властно вторглись музыкальные звучания. Но как разноголосна и пестра музыкальная атмосфера, обволакивающая человека наших дней, так разноголосна и пестра музыкальная партитура современного драматического спектакля, особенно если его авторы вознамерились создать представление под популярным и туманным ярлыком «мюзикл». В таких спектаклях мы услышим все, что угодно: и песню **любого стиля** и жанра, и джаз любой ориентации, и классическую музыку всяких стилей и эпох. Все это войдет органической частью в музыкальную партитуру спектакля, но извлеченное из него рассыплется на осколки.

Но так обстоит дело в театре, где режиссеру дозволено любое насилие над музыкой. А как же в сочинении, где творец звуков остается безраздельным властелином? Нужно признать, и здесь имеет место попытка вдохновиться духом театральности, будь то театр представления (близкий музыкантам объективного типа) или театр переживания (более родственный по духу субъективному самовыражению в музыке); нужно признать, что такая попытка с неизбежностью заставляет вводить в сочинение всевозможные звучания многоголосного хора жизни, толкая к сочетанию несоединимого, к кричащему столкновению несовместимостей. Такова жизнь.

Где же чистота стиля, где его единство? Неужели же музыка, вдохновленная идеалом цельности, гармонии частей, отражающих замысел целого и получающих смысл в рамках законченной композиции, неужели такая музыка отжила свой век, являясь лишь воспоминанием о времени, когда музыкальное сознание развивалось под эгидой одного, господствующего стиля, классического или романтического? Потребность в такой музыке сейчас сильна как никогда, что подтверждает неувядаемую свежесть классических творений. Но в состоянии ли композитор наших дней обрести

такую же цельность на новом материале, используя колоссальный арсенал завоеваний музыки XX века? Так наше изложение подошло к четвертой проблеме — к проблеме средств музыки в их историческом развитии.

4. Музыка и ее средства в историческом развитии

«Tonal oder atonal» — такая дилемма стояла перед композитором первой половины XX века. Ныне сама постановка вопроса не способна вызвать ничего, кроме улыбки. Ибо, как уже говорилось, допустимо все, если оно служит художественной задаче. Да и что такое это пресловутое «atonal»? Современная теория доказывает (и не без успеха), что в широком смысле слова атональная музыка вообще не может существовать. Как бы композитор ни старался избежать тональности, выгнанная в дверь, она влетает в окно. Есть лишь разные типы тональности, отражающие индивидуальный стиль творца. Итак, и здесь, в сфере музыкальных средств, все разбилось на осколки, и здесь утрачена цельность, потеряно универсальное, типологическое. Раньше композиторы горячо восставали против школы, академизма с его мажором и минором. И пафос такого протеста можно было понять — ведь школьная теория претендовала на универсальность, опираясь на великих творцов музыки как на своих союзников.

Но ныне, как ни старались приспособить принципы школьной теории к объяснению того в новой музыке, что такому объяснению поддавалось, крах претензий этой теории на универсальность очевиден любому музыканту, кто сохранил способность непредвзято оценивать положение вещей. Нет безусловного господства терцового принципа построения аккордов, более того, поставлено под сомнение и само существование аккорда как такового. Разрушена система функциональных связей на основе триединства тоники, доминанты и субдоминанты. И музыку, где такое разрушение стало фактом, уже нельзя просто сбросить со счетов, причислив ее к ряду антиискусства, посягающего на «основы основ».

Но кончились неудачей и другие попытки создать универсальную систему взамен отвергнутой. В том, что додекафонно-серийная техника не стала такой системой, ныне убеждены уже не только ее противники из лагеря ревнителей традиции. Опыт искусства наших дней показывает, что додекафония — также всего-навсего одна из систем, которая может пригодиться современному производителю музыки. Строгое же следование ее принципам — такой же академизм, как и сочинение симфоний в старозаветном мажоре и миноре.

В принципе все может быть оправдано. Можно писать и в мажоре; ведь сам Шёнберг подтвердил, что его возможности далеко еще не исчерпаны. Но, разумеется, так, чтобы не слишком походить на классиков — это устарело. Ну а каким путем освежить

тональность — для этого выработано немало эффективных способов. Скажем, вместо трезвучия в качестве тоники можно взять то же трезвучие, но с внедренными в него побочными тонами. В роли доминанты ни в коем случае не следует применять обыкновенный доминантсептаккорд, даже разрешение септими в приму (в духе аранжировок массовых песен) не спасет от обвинения в банальности. Но, если взять какое-либо менее обычное звуко сочетание, поместив его на доминантовом басу, и разрешить его затем в тоннику — «современный» колорит обеспечен.

Ну а додекафония, конечно, должна быть тональной. Как это сделать — незачем ломать голову. Достаточно подобрать пару трезвучий, отстоящих на тритон, — вот уже первая шестерка готова. Остальные шесть звуков дадут другую пару противоположного лада. А далее только комбинируй и сопоставляй, причём здесь уж можно применять консонансы без опасений — неловторяемость двенадцати тонов соблюдена, и пусть кто-либо попытается упрекнуть музыку в ретроспективности.

Даже в трактовке тонально-гармонических структур возобладал стилистический плюрализм, вытеснивший стилистический монизм прежних этапов развития музыки. Мажороминор со следующей за ним, подобно тени, школьной теорией вполне возможен. В определенных пределах он допустим, а школьная теория не мешает, она даже полезна, поскольку дает прочную базу, обобщая опыт классиков. Додекафония — и она сгодится, ведь музыка ныне вторглась в сферу негативных эмоций. А что же может лучше передать ощущение странного, угрожающего, как не тема из двенадцати неповторяющихся тонов? Разумеется, негативному началу надо противопоставить позитивное, вот тут-то и пригодится мажор с его трезвучиями.

А область ритма и метра? До сих пор композиторы спокойно применяют равномерный тактовый размер на четыре четверти, где начальный акцент везде исправно подчеркнут ударом музыкальных тарелок. Ну а резкие акценты, нарушающие равномерность пульсации тактового размера, а причудливые смены метрических единиц? И они могут быть пушены в ход, только поумеренней, иначе музыка уж слишком будет напоминать Стравинского. Наконец и музыка, преодолевающая тиранию тактового размера, высвобождающая стихию чистого ритма — и она находит место под солнцем, отражаясь в нотной записи без штилей, предваряемой ремаркой *improvisato*.

Но, может быть, пора вернуться к чистоте стиля, обратившись к опыту древних. «Вернемся к старине, и в этом будет прогресс», — повторил в свое время Стравинский лозунг Верди. Звучит весьма заманчиво, а попробуйте осуществить на практике! В самом деле, никому не придет в голову сейчас писать в стиле романтиков, скажем, столь же распространено и многословно, как Вагнер. Новая музыка приучила нас к сжатости и концентрированности выражения, предельному насыщению каждой единицы музыкального времени. Не случайно столь губительным для многих нынешних музы-

кальных опусов становится соседство с музыкой Веберна в одной концертной программе.

Еще менее оправданным было бы писать в духе венских классиков. Чистота стиля, изящество Моцарта, равно как героический пафос Бетховена в наши дни, по-видимому, недостижимы — для этого надо не только проникнуться мироощущением давно уже ушедшей эпохи, но и (немаловажная деталь) обладать талантом великих мастеров. А без этого? Без этого останутся только квадратные периоды с типовыми, навязшими в зубах кадансами и бесконечные обгрызания доминанты (впрочем, романтический уменьшенный септаккорд в этой роли ничуть не лучше).

Обратимся тогда к музыке более отдаленных веков. Великий Бах, за ним тени мастеров, подобных Данте, в своем суровом величии. Вот тут уже есть колорит необычного, какой-то забытой, утраченной старины (прочем, что касается Баха, то это иллюзия, ибо его стиль столь же привычен, как стиль романтиков). Несравненный Джезуальдо с его хроматическими гармониями, строгий Палестрина с его ангельской чистотой, а там, где-то вдали, певцы любви, трубадуры и миннезингеры. Какой это кладезь идей, какой свежий родник! Черпать из него и черпать!

Но любопытный парадокс. Музыка, пытающаяся возродить древний стиль, создает лишь иллюзию, верить в которую могут только те, кто принимает поддельные деньги за настоящую монету. Никто не знает, как именно звучала музыка давно прошедших эпох. Умерло ее живое интонационное наполнение, одушевлявшее схемы нотных записей, исчезла традиция исполнительства, складывавшаяся веками. Потому воспроизведение музыки средних веков и Ренессанса всегда будет современным созданием «по мотивам», всего лишь отражением звукозерцания музыканта наших дней — его представлений о том, как могла, с его точки зрения, звучать музыка прошлого. Ну а о сочинениях в духе «необарокко» и говорить не приходится — уж в них-то старинный стиль уподобляется маске, которую надел на себя лицедей. Так обстоит дело даже у Стравинского, о менее талантливых сочинителях нечего даже и говорить.

Но если стиль прошлого в наши дни только маска, то, как всякую маску, его можно с легкостью сменить на другой. Но что годится для одного, едва ли подойдет другому. И снова мы попадаем в порочный круг разнообразия вкусов и пристрастий, снова теряем надежду обрести прочные ценности.

Правда, есть еще один путь, который немало обещает композитору, ищущему точку опоры. Речь идет о вечно живых ценностях народного творчества, шлифованных столетиями, ценностях, и поныне заключающих в себе отсвет живой традиции, передающейся из поколения в поколение.

Излишне подробно распространяться о том, какое значение имело в утверждении молодых национальных культур обращение к неисчерпаемому источнику, представленному в ценностях фольклора. «Музыку создает народ, а мы, композиторы, лишь аранжи-

руем ее» — в этом крылатом афоризме Глинки, по сути дела, нет преувеличения, как нет и умаления роли художника-творца, вдохновленного народными мелодиями.

И эта вдохновляющая роль фольклора в наши дни обрела новое качество. В самом общем плане можно сказать, что современного композитора более интересуют индивидуальные черты звуковыражения народной музыки, нежели ее типологические свойства. Безвозвратно ушли в прошлое времена, когда достаточно было выписать мелодию из сборника и затем изобрести «интересную» гармонизацию (речь идет, конечно, не о русских композиторах-классиках, умевших слушать песню в ее живом звучании, а о практике музыкантов-ремесленников, сочинявших свои «обработки»). Ныне, как никогда, важно познать мелодию в ее естественном бытовании, услышать и запечатлеть в звукообразах то неуловимое, что создает манера живого воспроизведения со всеми ее кажущимися шероховатостями. Живая традиция фольклора ценна именно тем, что она сохраняет различные жанры и стили народной музыки, в том числе и те ее слои, которые дошли до нас из глубины веков в их естественном интонационном выражении. Народ удерживает в своей памяти не только мелодии, он чутко и бережно сохраняет и манеру их произнесения, их интонационный облик в духе того стилизованного пласта, который представляет народный напев. Вот почему возник такой широкий и плодотворный интерес к глубинным, неосвоенным или слабо освоенным слоям фольклора, сочетающийся со стремлением схватить звучание мелодий в его первоначальном выражении, не замутняя его нивелирующей обработкой, не подгоняя под стандарты какой-либо системы европейской профессиональной музыки.

Сомнений в важности и плодотворности обращения к фольклору быть не может; и в наши дни он как был, так и остался неисчерпаемым кладезем, который напоит жаждущего, дав ему новые силы. Но вопрос можно поставить шире, вспомнив о том, что ведь фольклор (то есть жанры и стили народного творчества, складывавшиеся веками) — всего лишь составная часть (пусть даже самая важная) музыкального самовыражения человека наших дней. Наряду с фольклором, в его сознании прочно закрепились интонации массовых жанров музыкальной культуры, обретенные ныне новые, эффективные каналы, по которым такие интонации проникают в самые отдаленные уголки земного шара. Каков удельный вес этих продуктов массового музыкального производства в сознании современного человека, особенно жителя большого (как, впрочем, и малого) города, какое место занимает в его активном и пассивном «слуховом фонде» собственно фольклор? Ответ на эти и подобные им вопросы могут дать только серьезные социологические исследования. Пока же в виде весьма реального предположения можно высказать вот что: современный этап развития массового музыкального сознания отмечен тем же стилистическим плюрализмом, о котором нам уже пришлось говорить применительно к композиторскому творчеству. В самом

деле. Представим себе простого человека, занятого повседневным трудом. Из чего складываются его музыкальные впечатления? Песня, которую он слышит от близких и знакомых людей, музыка, изливающаяся из динамиков радио- и телеприемников, «снятая» с магнитофонных лент, и, наконец, музыкальная продукция, звучащая с концертной эстрады. Что же это за музыка? И не проводя социологического анализа, можно предположить, что на человека, не искусенного в тонкостях художества, обрушивается поток разноголосой, разноязычной, разностилевой информации. Причем в его сознании все это отнюдь не сливается в некий «усредненный стиль», напротив, разные стили музыки сосуществуют бок о бок, сохраняя присущую им индивидуальность. Достаточно послушать молодых людей, поющих под аккомпанемент своей неизменной спутницы — гитары, как можно будет убедиться, что джазовый мотив они передадут с его характерным «хромающим» ритмом (разумеется, речь идет о пении, обладающем качеством музыкальности), русский жестокий романс — с присущей ему распевностью и выделением чувствительных, надрывных оборотов. Иными словами, певец становится своего рода лицедеем, меняющим интонационные маски, и песня в его сознании неотделима от ее интонационного выражения. Эта «стилевая мимикрия» — характерная черта современного массового музыкального сознания, удерживающего множество разных, порой взаимоисключающих стилевых явлений, которые сосуществуют, но порой почти не взаимодействуют.

Представим себе положение современного композитора, стремящегося найти опору в бытующих интонациях. Перед ним открывается необозримое море интонационных моделей, где национальное, коренящееся в фольклоре, будет только составной частью. Впрочем, мы ведь знаем, что даже русские композиторы-классики не ограничивались только песней своего родного народа, они претворяли интонационные модели, почерпнутые в других национальных культурах. Русская музыка о Востоке — ярчайшее тому свидетельство. Тем менее оснований замыкать современного русского композитора рамками русского фольклора, «иже не преидеши». Стилистический плюрализм музыкального сознания русского человека наших дней стал источником разных голосов в современном композиторском творчестве. И здесь — многоосновность, и здесь — множество «точек опоры». Итак, фольклор, а шире — музыка современного быта так же мало располагают к универсальному стилю, одушевленному идеей единства и чистоты, как и грандиозные накопления духовного опыта человечества в сфере звукотворчества.

Но ведь есть же в этом опыте что-то устойчивое, или хотя бы преобразовывающееся постепенно, посредством незаметных изменений? Вероятно, читатель уже догадался, что речь идет о музыкальных жанрах, складывавшихся веками. И действительно, типовая структура симфонии, утвержденная венскими классиками, долгое время была подобна скале, выдерживавшей удары воли времени. При всех, порой весьма существенных, изменениях, ее

можно различить не только у Шумана, Брамса — это понятно само собой, но и у Чайковского, Прокофьева и Шостаковича.

Но капля и камень точит. Ныне чистая симфония с развернутым сонатным Allegro, с медленным Adagio, остроумным скерцо и стремительным финалом, стягивающим все линии драматургического развития в один узел, ныне этот устойчивый, выдерживавший все покушения изменчивой моды жанр являет собой дымящиеся развалины. Нет, речь вовсе не о том, что композиторы перестали писать симфонии. Но, приступая к их созданию, они думают прежде всего о том, как бы подальше отойти от традиционной структуры жанра, как бы придумать что-либо замысловатое. И это — в обратной пропорции к степени оригинальности их языка.

Раньше крайние новаторы могли отрицать самые основные постулаты музыки — тональность, равномерно-периодичные тактовые размеры, принципы плавного голосоведения и пр. Но классические жанры с присущими им композиционными структурами оставались в их сознании неизблемыми. Шёнберг в Австрии, Скрябин в России — наглядное тому свидетельство.

Ныне композиторы стали действовать более изощренно. Не то чтобы их язык совсем утерял признаки нового — нет, уж в этом-то их менее всего можно было бы упрекнуть. Но, слушая иную музыку, трудно отделаться от ощущения, что от слишком явной старозаветной добропорядочности ее спасает новомодное тембровое одеяние. Здесь может быть и игра за подставкой, и перезвоны вибратона или мариамбы, и тонко вполетенные во вполне тональную ткань постукивания и позвякивания. Но снимите это одеяние — под ним откроются прочные, тщательно пригнанные конструкции, выполненные по апробированным образцам. И это само по себе не так уж плохо — подреставрированное старое все-таки лучше совсем беспочвенных новаций.

Однако у композитора наших дней есть еще одно средство придать вещи оттенок неповторимого. Речь идет о жанровых гибридах и общей композиции, отвергающей типовые решения. Более того, именно взаимопереходы жанров, размывание дотоле твердых границ между ними — характернейшая черта искусства наших дней. Опера переходит в ораторию, оратория строится по образцу симфонии, симфония смыкается с камерными и вокальными жанрами, инструментальный концерт становится симфоничным, одновременно отражая в себе приметы старинных Concerti grossi — одним словом, отовсюду берется все, более или менее пригодное, что порождает порой весьма странные жанровые гибриды. Странные на первых порах, ибо мы уже привыкли ничему не удивляться. Смещение всего и вся коснулось и музыкальных жанров, которые более уже не могут существовать в своей девственной чистоте.

Куда же идти дальше, как обрести в этом хаосе верную дорогу, где путеводная звезда, которая направит к желанной цели?

Прежде чем попытаться изложить свои соображения на этот предмет, дам небольшое разъяснение. Многообразие стилей, твор-

ческих устремлений (стилистический плюрализм, присущий современной музыке) — это величайшее завоевание нашей эпохи. Да, наше время отвергло помочи старых канонов, их диктатура сокрушена. Композитору предоставлен такой выбор возможностей, которых не было у творцов музыки прошлых эпох. Можно, конечно, об этом и сожалеть, особенно потому, что ныне простое следование утвердившимся образцам не дает того успеха, как прежде. Прошли времена, когда хорошо и складно скроенное по известным образцам изделие способно было удовлетворить спрос. И это величайшее благо, которое завоевано усилиями мастеров XX века.

Но обратная сторона этого завоевания — неизмеримо возросшая ответственность композитора, небывалая ранее ценность личности в художественном творчестве. Современному композитору многое дано, его свобода практически не ограничена ничем, но с него многое и спросится. Чем больше предоставлено возможностей, тем труднее сделать выбор, тем тяжелее главная задача — спаять воспринятое из звуковой среды современности в законченное художественное целое, в котором сольются голоса гигантского хора жизни, современное будет освящено опытом великих предшественников.

Стилистический плюрализм современного музыкального сознания неизбежно отражается на творческих свершениях музыки наших дней. И он требует от композитора, быть может, самой главной способности. Ее можно определить одним словом, которое никогда не сотрется от частого употребления. Это магическое слово — синтез.

Музыкальное сознание современного композитора синтетично, и такая синтетичность утверждена движением европейской культуры. Длительное развитие, включавшее периодические смены господствующих стилей, накопило бесчисленные ценности, из которых складывается духовный опыт человечества. При этом ничто не отменяется, ничто не пропадает. Отвергнутое одним поколением может быть возрождено другим. Напротив, временная непопулярность того или иного стиля, казалось бы навсегда вышедшего из употребления, порука тому, что через некоторое время он вдруг вновь засверкает яркими красками. К тому же следует учитывать различие вкусов и пристрастий людей, причастных к искусству. Ныне нет унификации, нет направлений, под знамя которых собрались бы все ныне здравствующие творцы.

Искусство, основывающееся лишь на какой-либо одной стилевой традиции, ныне уже не способно ответить требованиям времени. Современный композитор вынужден опираться на разные истоки, брать пригодное отовсюду, учитывать и осваивать завоевания разных стилей. Но успех будет ему сопутствовать лишь в том случае, если он сумеет спаять все многообразные компоненты, воспринятые им из опыта предшественников, в нерасторжимое единство. Иными словами, синтез и еще раз синтез. Вот едва ли не главная задача творца звукообразов наших дней.

Все на свете можно дискредитировать и опошлить. Так и словом «синтез» можно оправдать самую беззастенчивую эклектику, любое механическое соединение заимствованных приемов. Так можно создать некий гибрид Прокофьева и Стравинского, взяв у первого токкатность и выразительность жестких гармоний, у второго же — причудливые акцентные ритмы и попевоочный тематизм с его «русскими» оборотами. Это тоже синтез, где, к сожалению, не будет ни яркости и рельефности Прокофьева, ни конструктивной логики Стравинского. И все же я не склонен отчаиваться даже при виде удручающей мешанины стилей. Важно пробовать, искать новые сочетания, связывать, сопоставлять, объединять разнородное, даже несоединимое. Издержки процесса неизбежны. Другого пути нам ныне не дано. Вот в этой-то синтезирующей силе, в способности спаять завоевания духовного опыта человечества в нерасторжимое единство и проявляется сила истинного таланта в наши дни. Она сказывается не столько в способности избобрести новую модель странного мира звучаний, сколько в неожиданности, своеобразии сочетания уже известного. Сочетания, оправданного высшей художественной задачей.

И тут мы вернулись к тому, с чего начали. Ведь синтез может быть осуществлен только в том случае, если претворение звучаний многоголосного хора жизни осуществляется во имя высокой цели, достижение которой требует полной самоотдачи, поистине титанических усилий. Тогда даже по видимости чужеродное, несхожее обретает смысл, не только внешнюю, а также и внутреннюю форму. Тогда каждая деталь отражает в себе замысел целого, а целое охватывает все этапы музыкального движения.

Мне кажется, что советская музыка наших дней по-своему движется именно к такому синтезу, разумеется, не прямолинейно, с большим или меньшим успехом. Но, как мне представляется, композиторы все более уверенно приходят к осознанию того факта, что в настоящее время наступил период консолидации, когда надо разобраться в накопленных ценностях и найти пути к синтетическим стилям, строящим новый звуковой мир на основе завоеваний мировой музыкальной культуры всех времен и народов. Пути такого синтеза накопленных достижений столь же разнообразны и неповторимы, как сама жизнь в ее изменчивом, непредсказуемом течении. И только время произведет необходимый отбор, отделив истинные ценности от поддельных, плодотворные пути от ложных решений. Так оптимистически я позволю себе завершить свои, по неизбежности недостаточно развитые соображения о судьбах музыкального творчества в наши дни.

ИЗМЕНЯЮЩЕЕСЯ И НЕИЗМЕННОЕ В ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Ситуация музыкального мышления XX века и проблема новаторства. Изменяющееся и неизменное. Музыкальный логос; сущность и структура. Понятие музыкального числа. Числовые структуры как эстетические категории. Загадочное от трех до пяти. Музыкальная форма как числовая структура. История музыки и числовые структуры. Диалектика эстетического предмета музыки. Генеалогия прекрасного. Кризис XX века

1. Ситуация музыкального мышления XX века и проблема новаторства

Последние десятилетия развития европейской музыки обнажили одну из ведущих духовных ее сторон, может быть, даже определяющую — ее динамизм. Бесспорно, уступая как древним, так и современному африканскому и азиатскому культурам в воплощении остроты и силы непосредственно чувственного, телесного движения (темпа, ритма, метра), европейская музыка как бы сублимировала эти свойства и перенесла их в область внутреннего, духовного, тем самым придавая музыкальной мысли никогда и нигде не слышанную ранее энергию, чеканность, пламенность. Накал этого духовного горения и есть почти перманентное «новое» в истории западной музыки, в особенности на крутых поворотах трехсотлетних пластов:

начало XI в.	...de ignoto cantu ¹	(Гвидо Аретинский)
начало XIV в.	Ars nova	(Филипп де Витри)
начало XVII в.	Nova musica	(Джулио Каччини)
начало XX в.	neue Musik	(Антон Веберн)

Сквозь несколько загадочную равномерность трехсотлетий проходит также и ее противоположность — ускорение обновлений. Не случайно часто объединяют в одно целое средневековые и Возрождение; но не объединяют друг с другом Возрождение и Новое время (1600—1900). Внутри двадцатого века уже резко различаются между собой обе половины столетия. Стремительность эволюции музыкального мышления в нашу эпоху — общепризнанный факт, не нуждающийся в доказательствах. Вся же музыка XX века представляется грандиозным катаклизмом, потрясающим сами основы традиционного музыкального мышления. Смеж-

¹ ...de ignoto (лат.). — О [доселе] неизвестном (ignoto — неизвестное), т. е. о новом.

ные короткие звенья в длинной цепи перемен очень сходны друг с другом, несмежные кажутся уже и не принадлежащими одной цепи. Обновление и новаторство стали нормой, повторение за учителем — чуть ли не дурным тоном. Новаторство давно перешагнуло не только все прежние пределы музыки, но и подчас пределы музыки вообще (выразительно название одной из недавно промелькнувших статей: «Zurück zur Musik!» — «Назад к музыке!»).

Людям каждого времени свойственно особенно остро переживать то, что происходит на их глазах. События кажутся исключительно важными, новое представляется непомерно необычным, контрасты — нестерпимо резкими. С большой же временной дистанции все выглядит совсем иначе: ars nova трудно отличимо от ars antiqua, полифония Дюфаи зачислена в «строгое письмо» вместе с полифонией Палестрины, а мы, возможно, скоро окажемся перед затруднением провести грань между звучанием гармонии Берга и Рахманинова. Не преувеличены ли чрезмерно и ощущения современников в отношении того, что совершается на их глазах? Не является ли это всего лишь очередным новшеством, непрерывно и равномерно реализующим неуклонный постепенный прогресс музыкального мышления? Может быть, и нет никакого катаклизма, а есть всего лишь очередной мелкий шаг истории, особенно остро переживаемый современниками с близкого расстояния?

Довод о повышенной чувствительности к восприятию с близкого расстояния убивал бы все аргументы, основанные на суждениях современников о современности. Но думается, есть факты музыкальной истории, которые подтверждают особое положение кризиса XX века не с относительных, а с абсолютных точек зрения.

Дело в том, что процесс обновления время от времени приводит уже не к количественным, а к коренным качественным и притом необратимым переменам. Подобных великих переломов музыкальная история насчитывает совсем мало, и происходят они отнюдь не с правильной регулярностью циклических природных процессов. Поэтому некоторые новаторские преобразования имеют не частный характер и идут вразрез не с одной только предыдущей эпохой (притом в качестве ее продолжения), а диалектически отрицают целые многовековые блоки эпох. Подобные катаклизмы музыкальной истории хочется сравнить с возникновением (а затем с подъемом и упадком) целых цивилизаций или образованием новых континентов. На обозримых для нас пространствах прошедшей музыкальной истории Европы мы можем найти всего два-три таких эпохальных события:

1. Преобразование сложившихся пения и игры на инструментах в «музикé» (техне) — в искусство выражения мира культурного человека (то есть, в сущности, возникновение нашей музыки).

2. Преобразование музыки в искусство выражения чисто духовного в противоположность как «телесной», так и «космической» музыке древнего языческого мира.

Первое из названных событий можно условно датировать концом первой половины I тысячелетия до н. э., второе — первыми веками н. э.

Близко по значению стоит к этим двум событиям установление многоголосия в качестве основы музыки около IX—XII вв. (которое можно истолковать как музыкальное выражение духовного единения индивидуумов).

Каждое из таких эпохальных событий переводит музыку на новую, более высокую ступень эволюции и дает тем самым принципиально иное, новое качество. Несмотря на неизбежную постепенность (в узких исторических рамках) становления нового качества, несомненно наличие особого рода критической ситуации («интонационного кризиса», если воспользоваться удачной формулировкой Асафьева), которая должна ощущаться современниками как музыкальное «землетрясение» со зловеще ползущими, пугающе непонятными черными теньями на небе. Отсюда особая острота критики очередной «новой музыки» в поворотные периоды, особая острота противоборства мнений за и против новаторства.

Трудно подыскать в известной нам истории музыки другой период, который более соответствовал бы ситуации именно катаклизма, чем наше столетие. Конечно, все же не исключено, что наши представления о масштабах и значении новшеств XX века преувеличены, но еще более вероятно, что эти представления, наоборот, преуменьшены и даже вовсе еще не охватывают грандиозности происходящих событий. Не вдаваясь в подробности аргументации, мы хотели бы высказать свое впечатление (субъективно—убеждение) о нынешней ситуации западной музыки: мы имеем дело с кризисом такого масштаба, который затрагивает не только музыкальное мышление последнего времени — XVII—XIX вв., но обозначает конец огромного исторического периода от начала письменной истории до нашего столетия включительно. Вместе с тем новое в европейской современной музыке, особенно второй половины века, показывает не просто дальнейшее развитие старых традиций, а выход за их пределы. Об иной европейской музыке уже трудно подчас даже говорить как о европейской; в ней скорее чувствуется преобладание внеевропейского (точнее, преимущественно азиатского — индийского, дальневосточного) ощущения.

Отсюда типологические различия между той или иной направленностью новаторства в современной музыке. Мы должны разделять традиционное новаторство, развивающее старые принципы европейской музыки (типичный, хотя и крайний пример — творчество А. Веберна), метатрадиционное новаторство, выводящее за пределы принципов европейского мышления (например, неевропейское ощущение музыки во втором из «Четырех ритмических этюдов» О. Мессяна), экстремистское новаторство в арсенале неоавангардизма, подчас не имеющее никакого отношения к музыке и состоящее в экспериментах с публикой, в провоцировании частичного освобождения от норм поведения в обществе.

Из кажущегося уже совершенно беспредельным новаторства (о лженаваторстве мы говорить не будем) вытекает постановка вопроса, выясняемого в настоящей работе: есть ли что-либо неизменное в этом потоке беспрестанного обновления? В чем оно состоит? В каком отношении оно находится к изменяющемуся? Ввиду глобальности проблемы многое в настоящем изложении будет носить вынужденно схематичный и гипотетический характер.

Чтобы опереться на факты музыки, обратимся к исследованию музыкальных явлений в нужном нам аспекте.

2. Изменяющееся и неизменное

Наиболее наглядно можно видеть соотношение изменяющегося и неизменного при сравнении между собой высотных структур произведений, относящихся к различным историческим эпохам (не случайно именно лад и гармония часто служили синонимами музыки или наиболее близкими к ней понятиями; несмотря на то, что, конечно, «вначале был ритм», видимо, это «начало» оказалось уж слишком далеко от тех времен, когда получило распространение наше понятие музыки).

В качестве материала для сравнения мы возьмем три произведения: стихирю седьмую (XVI в.) Федора Крестьянина, романс «Растворил я окно» П. Чайковского (1887), Концерт для 9 инструментов А. Веберна, ор. 24 (главная тема I части) (1934).

2.1. Принципы гармонической структуры.

2.1.1. Русская стихира XVI века:

СТИХИРА СЕДЬМАЯ (Глас 7)

1. Федор Крестьянин

Се тма . и ра _ но и
что у гро _ ба, Ма _ ри _ е, сто _
_ и _ ши мно _ гу тму
и _ ме _ ю _ щи во ра _ зу _
_ ме в не _ ме же

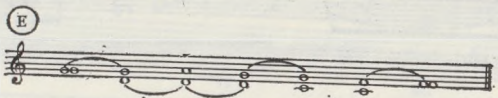
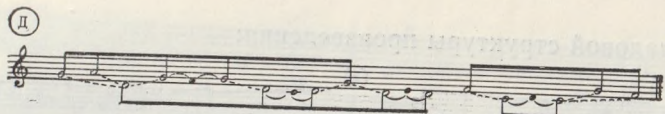
Музыкальный текст с нотами и русскими словами:

где по- ло- же-
 - но бы- ста во- про- ша-
 - ше И- су- са но ви- ждь
 со- ри- шу- ша- ся у- че- ни- ки
 ка- ко ри- за-
 - ми и су- да- ре- мо
 во- скре- се- ни- е о- бра-
 - то- ша и по- мя- ну- ша я- же о си-
 - хо ли- са- ни- я с ни- ми
 же
 и мы ве- ро- ва- во-
 - ше во- спо- и- мо
 те- бо, жи- зно- да- ве- ца Хри-
 - ста.

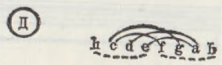
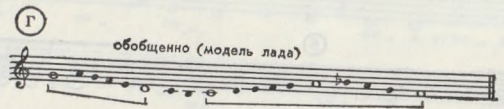
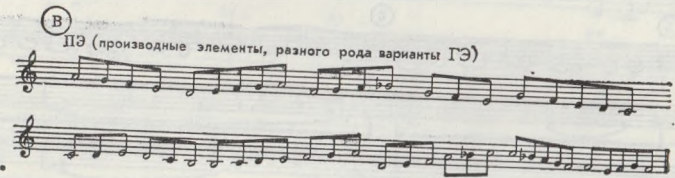
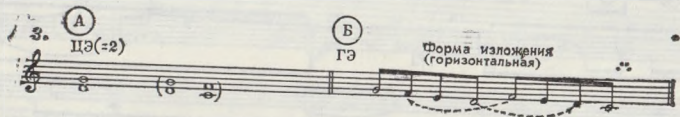
Схема ладовой структуры произведения:

Музыкальная схема ладовой структуры произведения, состоящая из нотных записей для партий А, В и В' с цифрами 1-9, указывающими на смены ладов.

2. 1 2
 А В В'
 3 4
 А В В'
 5 6
 А В В'
 7 8
 А В В'
 9
 А В В'
 Г

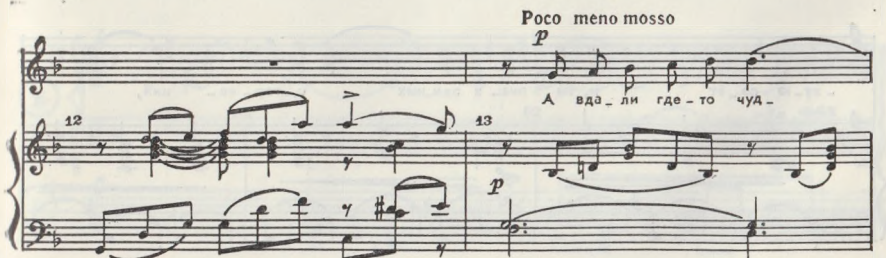


Принцип гармонии:



(ЦЭ — центральный элемент гармонии; ГЭ — главные элементы.)
2.1.2. Романс XIX века (1887):

РАСТВОРИЛ Я ОКНО...



14 - но за_пел со_ло_вей; 15 я ви_нял е_му с_грусть_ю глу_

16 - бо_ кой, 17 я с_то_ско_ю о ро_ди_не

18 вспо_м_нил сво_ей, 19 об от_чиз_не я вспо_м_нил да_

Tempo I
20 - ле_ кой, где род_ной со_ло_вей 21 песнь род_

22 - ну_ю по_ёт и, не зна_я зем_ных 23 о_гор_че_ний, 24

25 за_ли_ва_ет_ся це_ 26 лу_ю ночь на_про_лёт

27 над ду_ши_сто_ю вет_кой си_ре_ 28 ни... 29

30 31 32

Схема тональной структуры произведения:

5. Т. 5-6 9-10 11-12

(A)

F a d g [II] (VI) V-I V [II] VII<III<-VI<-II-V. V-I< II<-V V-I

(B)

(B)

19-20

А Т.13-16 - как 5-8 Т.17-18 - как 9-10

В II (VII) III < IV - II - V

Б Т.13-16 - как 5-8 Т.17-18 - как 9-10

В Т.13-16 - как 5-8 Т.17-18 - как 9-10

21-24 25-28 32

А

В III < III < III < VI I - IV II - V - I II < - V II < - V I

Б

В

Г гармонический план

Принцип гармонии:

6. А ЦЭ(=3) Б ГЭ (вертикальное изложение) В ГЭ (горизонтальное изложение)

Г ПЭ

? контрастн. эл.

Д обобщенно (модель тональности)

VII (<) III < VI (<) II (<) V I IV

Е полный состав звуков (12)

-2 -1. 0 +1 +2 +3 +4 +5 +6 +7 +8 +9.

2.1.3. Современная музыка (1934):

А. Веберн. Концерт для флейты, гобоя, кларнета, валторны, трубы, тромбона, скрипки, альтя и фортепиано ор. 24, I часть

Etwas lebhaft ca 80

7. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Fl. Tr. es. Ob. Cl. 3 V-la

f p f p ff ff

rit. tempo rit.

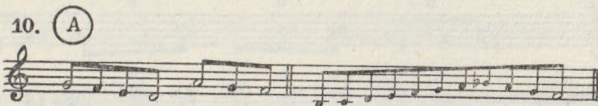
Ташке- Инд. 63

2.2. Что изменяется?

Наличие и величина изменений очевидны и не нуждаются в доказательствах. Необходимо лишь кратко сформулировать, в чем сущность изменений, и в каком направлении они идут.

Несмотря на резкие различия гармонических структур, оказывается возможным сравнивать их друг с другом. Следовательно, есть между ними то, что позволяет их сравнивать, делать их равными друг другу. Момент уравнивающий и обозначает общее, неизменяющееся в сравниваемых структурах. Процесс разделения двух моментов — движущегося и неподвижного — и даст нам ответ на поставленный вопрос. Так как главной целью является выяснение более трудного момента, неподвижного (неизменного), то мы начинаем с движущегося (изменяющегося).

Сравним между собой группы примеров 1—3, 4—6 и 7—9. Главное различие, обозначающее изменяющееся в сравниваемых структурах, заключается в полном (или почти полном) несовпадении звуковых компонентов, входящих в состав соответствующих систем. Сопоставим сравнимые элементы систем, расположив их в наиболее удобозримом порядке.



порядок ее ступеней, придают тому и другому неподвижный характер несмотря на то, что само искусство как бы движется через эти ступени.

Тот факт, что духовные аспекты музыки проецируются на временные и высотные отношения, порождая определенные структуры, позволяет материально конкретизировать процессы исторической эволюции музыки и с достаточной определенностью разделять движущееся и неподвижное, изменяющееся и неизменное.

3. Музыкальный логос. Сущность и структура

Итак, наиболее неизменным оказался комплекс логических категорий музыкального мышления (системность, связь, функциональная дифференциация, слияние элементов в целостный организм и др.). Совокупность всех категорий и аспектов, в которых воплощается музыкально-логическое начало, мы можем обобщенно называть музыкальным логосом. Таким образом, музыкальный логос есть сам смысл музыки как таковой, то есть не смысл чего-либо отдельного или конкретного, например, данного произведения, а смысл всякой музыки или всякого произведения вообще.

Специфика именно музыкального логоса состоит в его образной чувственно-звуковой форме выражения и соответственно в художественно-интуитивном методе адекватного его восприятия (передачи). Понятийно-логическая же передача музыкального логоса (в музыковедческом исследовании) почти неизбежно приводит к переводению музыкально-образного содержания в чужеродный для него аспект, то есть (в большей или меньшей мере) к подмене предмета; наименьшие потери происходят при сохранении функционирующих «стоячих волн» движения между представляемым живым звучанием музыкальной образности и максимально концентрированным выражением наиболее коренных музыкально-логических основ произведения.

Смысловая субстанция музыки предполагает прежде всего слаженность элементов (в сфере звуковосотности — гармонию). Всеобщая слаженность и упорядоченность в музыке постигается как ее эстетическая истина. Однако как истина, так и логика музыки погружены в чувственное и являются истиной и логикой красоты эстетического удовлетворения как одного из аспектов объективации духовного начала. Дальнейшая проблематика, к которой мы здесь приходим, носит уже чисто философский характер. Оставляя ее по этой причине в стороне, мы должны, однако, все же затронуть некоторые из подобных вопросов, так как они имеют прямое отношение к теме настоящей работы.

Мы исходим из диалектико-материалистической концепции мира как движущейся материи, абсолютность и неуничтожимость которой предполагает тем самым вечность сущест-

вования ее свойств и обусловленных ими самодвижущихся и самовозвышающихся ее форм. Абсолютность материи и ее свойств есть единое мира¹, которое будучи изначально детерминированным самой (материальной) его первосущностью, потенциально содержит в себе вечно становящиеся и диалектически отрицающие друг друга усложняющиеся конечные формы², как и процессы перехода от одного уровня форм к другому. Тем самым единое выступает в качестве первичного порождающего всеобщего закона, который содержит в себе (как прообраз) отдельные законы форм, вступающие в силу по мере становления соответствующих отдельных форм. Как всеобщий закон, так и его компоненты — отдельные законы — простираются через противоречивый хаос бесконечного становления форм, придавая процессу развития облик детерминированности (организованного движения вперед и вверх), а самим формам, как и общей их ценностной иерархии, — кристальную и математически точную структурность. Объективно существующие на основе единства мира законы структуры как мира в целом, так и отдельных его форм в их иерархической (и в этом смысле гармонически упорядоченной, структурированной) взаимообусловленности в одном из аспектов проявляются как числовые структуры, всеобщность и абстрактность которых и есть выражение некоторых основополагающих свойств самодвижущейся материи³. Само название нашего мира — космос (греч. *κόσμος* — порядок, краса, лад, мир) — было дано (пифагорейцами) как обозначение красоты (отсюда родственный термин «косметика») и порядка в нем. Отсюда родство понятий «космос» (мир) и «гармония» (*ἁρμονία* — лад, порядок), указывающее на коренной смысл термина «гармония» — миропорядок (музыкальная гармония как предельно сжатая формула гармонии мира).

В возникающей таким образом всеобщей иерархии становления (где свойства движущейся материи есть порождающая модель; восходящие от абстрактного к богатому определением конкретно-формы с их иерархией — порождаемое творение, а сам диалектический процесс становления-восхождения — рождение, творение) есть развертывание объективно заложенной в свойствах материи логики. Иерархически рожденные формы располагаются в виде необходимых ступеней восхождения (движения вперед и вверх) согласно закону, определяющему природу каждой из них. На основе единства изначальной субстанции (свойств самодвижущейся материи) диалектически противоречивый процесс творения (как членения и обособленного роста вычлняющихся самостоятельных форм) сохраняет связь между всеми уже совершенно, казалось бы,

¹ Понятие «единого» мы производим здесь от тезиса о «единстве» мира, которое и состоит в его материальности (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 43).

² «...конечное и бесконечное=части, ступени одного и того же мира» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 95). Подчеркнуто нами. — Ю. Х.

³ То есть их «математическая обработка» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 326).

разнородными формами (неорганическими, органическими, эстетическими). Сама всеохватывающая преемственность осуществима лишь при условии возможности какой-то сохраняющейся повторяемости явлений¹ (как правило, повторяемость обуславливается действием диалектического закона отрицания отрицания²), причем необходимость этой связи мотивируется генезисом восхождения от логически изначального единого к многообразию конкретного. Как проявление сохраняющейся через преемственность форм всеобщей связи действует диалектический принцип «снятия» — оставление в генетически последующей форме существенных черт предшествующей³.

В результате складывается в данном отношении всеохватывающая связь и взаимозависимость явлений⁴, одной из сторон которой является относительно строгая логическая необходимость в законах конкретных форм-ступеней и логическая однородность самих этих законов. А так как формы мыслятся не как абстрактно-логические, а как содержательные (то есть как выражающие существенные стороны явлений), то логические законы, отражающие сущностные моменты, и оказываются тем, что мы называем логосом⁵.

Настолько же, насколько музыка есть отражение действительности, логос музыки есть воплощение в материале звукоотношений некоторых коренных (может быть, даже, точнее сказать, конечных) движущих сил вечного становления действительности. Сущность музыкального логоса и состоит в воспроизведении этих конечных факторов музыки (вместе с присущей им внутренней структурой⁶).

Действие конечных факторов музыки раскрывается в диалектике взаимоотношений противоположностей —

¹ См.: Кедров Б. М. О повторяемости в процессе развития. М., 1961; Асмус В. Ф. Избр. философские труды. М., 1971, т. 2, с. 285.

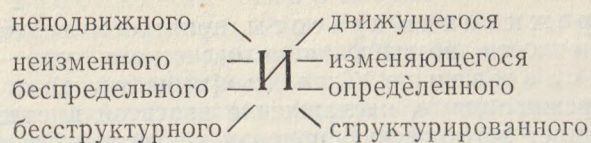
² См.: Кедров Б. М. Отрицание отрицания. М., 1957; Домрачев Г., Ефимов С., Тимофеева А. Закон отрицания отрицания. М., 1961.

³ «Снятое есть в то же время и сохраненное, которое лишь потеряло свою непосредственность, но от этого не уничтожено» (Гегель Г. В. Ф. Наука логики. М., 1970, т. 1, с. 168). «Повторение в высшей стадии известных черт, свойств etc. низшей и [...] возврат якобы к старому» (Ленин В. И., т. 29, с. 203).

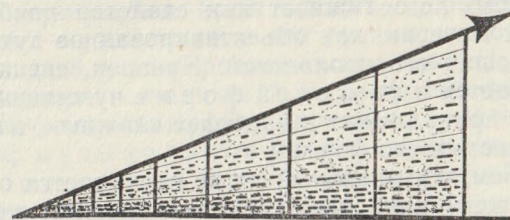
⁴ Конспектируя гегелевскую «Науку логики», Ленин подчеркивает «всесторонность и всеобъемлющий характер мировой связи», «моменты всемирной взаимозависимости, связи (универсальной)» (Ленин В. И., т. 29, с. 143).

⁵ «Не вещи, а законы их движения, материалистически... „логос разумного, что есть“», — цитирует Ленин одну из мыслей Гегеля (Ленин В. И., т. 29, с. 86. Разрядка наша. — Ю. Х.).

⁶ Этот аспект следует считать наиболее глубинным слоем — отражением конкретно-исторической действительности как определенной ступени развития духовного, несущего в себе (в снятом виде) наиболее существенные моменты всего генетически предстоящего пути. Высота развития не есть полное уничтожение генетически предшествующих качеств, а возвышение именно над ними. Высшая ступень сравнима с высоким обертоном (пятым, седьмым, одиннадцатым); будучи противоположностью (и в этом смысле отрицанием) предшествующей ступени, она возникает вместе с тем как своего рода деление (членение) исходного простого качества.



Диалектика их соотношения заключается в закономерной и необходимой связи противоположных пар и в обусловленном ею закономерном и необходимом переходе одного в другое, где доминирующим является принцип подъема (вперед и вверх), то есть движение от менее организованного к более организованному, от низшего к высшему. Сами категории «менее организованное — более организованное» («менее дифференцированное — более дифференцированное»), «низшее — высшее» предстают как ступени подъема, то есть как определенные («о-пределенные») величины, движение через которые и создает линию подъема.



К диалектике соотношения противоположностей относится и то, что при переходе качества в свою противоположность свойства исходного состояния частично сохраняются, притом продолжают принадлежать к наиболее существенным, до некоторой степени регулирующим новое качество. Благодаря этому, последующая ступень (также и последующие ступени) вбирает в себя свой генезис, который влияет на образование структуры более высокой организованности. Тем самым структура оказывается свернутым генезисом, а логическая необходимость структурных отношений как отражение столь же необходимых пройденных эволюционных ступеней выстраивается в неподвижную лестницу строго и абсолютно пропорционированных (по типу арифметического ряда) качеств-состояний.

Однако эта бесстрастно-математическая неподвижная суперструктура еще не есть собственно-музыкальный логос. Чтобы стать им, она должна быть погружена в сферу чувственного с ее специфически антиматематической целостностью, нечленностью, весомой текучестью и бесконечной гаммой переходящих друг в друга чувствительных точек, линий, полос, кругов, пятен, трогающих душу ощущений. Притом, в отличие от обыденных житейских (тем более физиологических) ощущений и чувств, музыкальные характеризуются большей или меньшей, но доминирующей ролью эстетических чувств, типичных для той стадии развитости искусства, которую мы подразумеваем под термином «музыка». Это значит, что при восприятии и оценке музыки как таковой на первом

месте стоит переживание красоты, приятности воздействия, ощущение слаженности, возвышения человеческого духа — эстетическое наслаждение. Сливаясь (чаще всего) с внемузыкальными переживаниями, наслаждение красотой вместе с тем устойчиво сохраняет эстетическую природу искусства. Отсюда характерное сходство эстетических чувств с ощущением и переживанием гармонии, упорядоченности, слаженности, совершенства. Переживаемое нами сияние совершенства мы и воспринимаем как прекрасное, красоту. Но упорядоченность, гармония, слаженность — не что иное, как наш музыкальный логос, просвечивающий сквозь телесно-чувственную сферу искусства, обретший могучую силу воздействия от того, что он теперь одухотворяет живой чувственный организм произведения искусства. Теперь он уже не абстрактная генетическая формула, а живая мысль, воплощенный смысл. Моделируя творение (и как процесс, и как результат), воплощение музыкального логоса живет как свойство наиболее высокоорганизованной материи, как объективированное духовное начало в одном из высших его проявлений. Наконец, специфика именно музыки заключается в звуковой форме чувственного воплощения логоса, что принадлежит к наиболее сложным, но одновременно и наиболее чистым его формам.

Таким образом, музыкальный логос оказывается отображением (или изображением) наиболее глубоких, коренных сторон действительности, соответственно на каждом из этапов ее развития. Благодаря оставлению¹ на более высокой стадии важных свойств предшествующих ступеней развития, музыкальный логос представляется иерархически слаженной структурой, в которой сплавляются весь комплекс описанных компонентов:

— исходная недифференцированная (неструктурированная) целостность, потенциально содержащая в себе бродящие в ней последующие формы; память об изначальной «свободе от» сохраняется при всех последующих ограничениях «свободы для»;

— движение вперед и вверх, свойственное материи на всех ступенях эволюции ее форм, то есть развитие, направленное на непрерывное усложнение организации и движение от низших форм к высшим;

— заложенные в свойствах движущейся материи потенции определенных и необходимых (а не случайных и произвольных) форм, равным образом как и столь же закономерная и необходимая их иерархия;

— членение исходной целостности, непрерывный процесс развития форм от низших к высшим как реализация движения вперед и вверх согласно заложенным в свойствах движущейся материи потенциям форм и их иерархии; непрерывная дифференциация и интенсификация форм при членении целостности;

¹ Термин «оставление» мы применяем в значении традиционного перевода гегелевского *Aufhebung* («снятие»).

— гармония как жизнь и динамическое равновесие интенсифицирующихся структур; как новая целостность, необходимая в условиях соперничающих крепких форм, на которые распалась первоначальная недифференцированная целостность; гармония как всеобщая диалектическая истина, согласующая и примиряющая частные истины отдельных структур; гармония как связь высоких, но частных (индивидуализирующихся) форм с первичными силами формирования, результатом, но вместе с тем противоположностью которых неизбежно оказываются высокие формы — связь, благодаря которой высокие формы получают всеобщность и тем самым силу;

— иерархия все более высоких структур, которая есть развернутый и реализованный логос, структура и история форм как два аспекта бытия музыкального логоса;

— творчество форм не как произвольное новаторство, а как «укладывание» субъективного творящего сознания в ложе объективного развертывания потенций музыкального логоса; удачлив тот творец, который лучше всего слышит эту объективную логику и предоставляет ей действовать его руками; наибольшая творческая «свобода для» в оперировании материалом предполагает соблюдение максимума ограничений согласно естественным линиям членения самого высокодифференцированного материала;

— наконец, музыкальное мышление означает существование всего описанного не в понятийно-логической сфере, дробящей органическую целостность на пусть и связанные, но дифференцируемые компоненты многоуровневого музыкального логоса, а в чувственно-образной, где несомненно лежащие в основе музыкально-логические принципы никогда не фигурируют в чуждой музыке-искусству рациональной форме (последнее необходимо лишь в теории музыки, как например, в настоящей работе); в музыкальном же мышлении все вышеперечисленные компоненты даются в другом измерении, где искусно воплощенный музыкальный логос открывается нам не как некая, бедная определениями, рациональная конструкция, а как красота, лад, наслаждение; музыкальный логос — не бытие, а тайна музыки¹.

Одновременно с суммированием компонентов музыкального логоса мы наметили и некоторую их систематику. Для дальнейшего более подробного рассмотрения проблемы изменяющегося и неизменного необходимо исследовать:

3.1. общие категории структурирования как такового,

3.2. общие категории качественной эволюции музыкального мышления в процессе истории форм.

В нижеследующих разделах ставятся проблемы:

— музыка и число (разделы 4—8),

— диалектика эстетического предмета музыки (9—11).

¹ Возможность внепонятийного логоса (и соответствующих специфически художественных музыкальных идей) объясняется его жизненной содержательностью (Раппопорт С. Х. О природе художественного мышления. — В кн.: Эстетические очерки. М., 1967, вып. 2, с. 322—324).

Определив место этих проблем в кругу содержания настоящей работы, мы можем некоторым из них дать несколько более широкое освещение, учитывая также новизну их постановки в нашем музыкознании.

4. Понятие музыкального числа

Прогресс мышления имеет свои теневые стороны. Постоянное оперирование все более дробными (дифференцированными) понятиями таит в себе опасность того, что называется «за деревьями не видеть леса». По крайней мере в одной области — в музыковедении — эта опасность вполне реализовалась.

Секуляризация теории музыки, начавшаяся с эпохи зрелости западной культуры (XVII—XIX вв.), будучи закономерным этапом эволюции мышления о музыке, привела к огромным достижениям в прикладных отраслях нашей науки (теории Рамо, Маркса, Римана, Шенкера). Но вместе с тем теория музыки перестала думать о конечных основаниях гармонии. Царлино и Мерсенн были последними, кто имел перед своим умственным взором прежнее единство музыкальной и всеобщей гармонии как целое, имел возможность видеть жизнь музыки как воплощение обобщающих закономерностей мировой гармонии в живую ткань музыкальных организмов¹. Рационализация музыкальной теории со времен эпохи Просвещения означала резкий крен от нормального соотношения между духовным (*geistige*, не *geistliche*²) содержанием и звуковой формой в односторонность увлечения физической, звуковой стороной музыки, ее «телом». Постепенно природа стала конечной инстанцией, к которой музыковедение отсылало любознательного читателя; откуда, при каких условиях и на каком основании появляется закономерность в природе, это де музыковедения не касается. Но тогда выхолащивается сама наука о музыке, лишаясь того живородящего начала, которое, находясь за пределами физического звучания, тем не менее входит в него и одухотворяет звуковые формы (иначе остающиеся мертвой пустой породой), является главным объектом изучения³.

Поэтому необходимо восстановить некоторые из такого рода древних обобщающих понятий, очистив их от случайных наслоений

¹ См., например, «Le istituzione armoniche» Дж. Царлино (1558; факсимильное издание — New York, 1965), «Harmonie universelle» М. Мерсенна (1636—1637; факсимильное издание — Paris, 1963).

² В русском языке нет дифференциации между духовным как относящимся к жизни духа (*нем.* *das Geistige*), и духовным как религиозным (*das Geistliche*).

³ Э. Курт справедливо критиковал нынешнюю трактовку музыкальной теории как «вспомогательной технологической дисциплины» вместо возвышения ее до первоначального значения воззрения (*Anschauung*), однако его собственную попытку также вряд ли можно признать удачной (цит. по рус. переводу: Романтическая гармония. М., 1975, с. 11—12).

и отпечатков того или иного времени. Прежде всего восстановим значение музыкального числа, так как именно с ним связаны первичные (и в этом смысле основополагающие) компоненты музыкальной красоты как прекрасной гармонии звуков. С числами связано проявление в музыке таких важнейших общестественных категорий, как мера, пропорциональность, симметрия. Понятие музыкального числа было открыто в глубокой древности; оно было известно еще в Древнем Египте и Вавилонии, откуда попало к грекам; классическая разработка его дана пифагорейцами и Платоном¹, в последнее время ею занималась школа Х. Кайзера (впрочем, довольно далекая от музыки)².

Необходимость музыкального числа определяется универсальными значениями тех закономерностей, звучащим выражением которых является музыка. Мы находим в ней нечто гораздо более глубокое, чем только «отражение реальной действительности»³. Своими средствами музыка непосредственно представляет действующие силы мироздания, которые осуществляют творение⁴. Но чтобы охватить и зафиксировать их, необходимо абстрагироваться от того, что разделяет эти силы в их конкретности от проявлений в музыке, то есть от физического материала вещей, в том числе и от физического материала музыкальных вещей. То, что останется, составит мир отношений, выражением которого и являются числа. Разумеется, числовые отношения никоим образом не исчерпывают музыкальной красоты и далеки от полного выражения музыкальной гармонии. Мы останавливаемся на них как на важнейшем из компонентов, тесно связанном с неизменным в гармонии, музыке.

Мироздание как процесс творения есть круговорот восхождения от абстрактного к конкретному. Цепная реакция превращения

¹ Эстетика числа (также и музыкальная) разрабатывалась не только пифагорейцами. Так, Левкипп (атомист) писал: «Все сущее является числами или происходит от чисел» (Лосев А. Ф. История античной эстетики. М., 1967, т. 1, с. 506).

² Из работ самого Кайзера следует назвать прежде всего его грандиозный труд «Учебник гармонии» (Kaiser H. Lehrbuch der Harmonik. Zürich, 1950). Основные разделы книги (она — учебник «мировой гармонии», но никоим образом не «учение об аккордах и их связях»): А. Теоремы звуковых чисел (*Topfzahl*); В. Теоремы звуковых рядов; С. Теоремы звуковых групп; D. Селекции; E. Очерк истории гармонии.

³ То есть сущность музыки не ограничивается только передачей действительности в реальных ее формах (выражение эмоционального мира человека и т. п.). «Музыка близка архитектуре огромной значительностью в ней ритма и далекой от форм самой жизни формой своих образов и высокой степенью художественного абстрагирования от конкретного жизненного материала, входящего в образ в «снятом» виде, и, наконец, особенно большими возможностями отражения не отдельных сторон и частных частей жизни, а именно ее сердцевины» (Борев Ю. Б. Эстетика. М., 1975, с. 374).

⁴ Эта сторона музыкальной формы была зафиксирована и односторонне проанализирована в трудах пифагорейцев и Платона, Плотина, Августина, Бозция, Фомы Аквинского, Альберти, Царлино, Мерсенна, Кеплера, Лейбница, Шефтсбери (см. об этом в кн.: Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1974).

абстрактного в конкретное, в свою очередь оказывающееся абстрактным для следующего, более богатого определения конкретного и так далее, есть членение предшествующей, более простой по структуре ступени и образование на ее основе структуры более сложной. Закономерная необходимость, обуславливающая возникновение нового качества, реализуется всякий раз в виде устойчиво существующей системы отношений, очерчивающих это новое качество. Поэтому в нужном нам абстрактном выражении всякая новая форма (а следовательно, и всякая форма вообще) есть опять-таки число. Восхождение к конкретному есть, таким образом, также числовой процесс (деление; условно говоря: $1, \frac{1+1}{2}, \frac{1+1+1}{3}, \frac{1+1+1+1}{4}, \dots$, воспринимаемые как 1, 2, 3, 4 ...).

Отсюда коррективы в понятии числа (в сравнении с обыденным представлением о нем). Такое число не тождественно цифре и не есть простое обозначение количества. Число есть особого рода структура, абстрактная, бестелесная, идеальная форма; понятие скорее философско-эстетическое, чем счетно-математическое. Число есть вещь минус ее физический материал.

В сущности, надо было бы дать другой термин для такого понятия (или, может быть, наоборот — для счетно-математического числа?), но так как его нет, будем пользоваться этим словом с указанными оговорками.

Распространенное в эпоху гуманизма определение музыки как «языка чувств» авторитетно и в наше время. Число же, в качестве принадлежности математики, понимается как нечто бесстрастное, абстрактное, невыразительное («сухой язык цифр»). В такой интерпретации число есть нечто несовместимое с музыкой и даже опасное для нее: абсолютный рационализм чисел может уничтожить чувственную наполненность и не поддающуюся никаким точным измерениям эмоциональность, непосредственность музыкального образа. Древнее определение музыки как отрасли математики («musica est scientia numeris») представляется тогда бессмысленной и безнадежно устаревшей схоластикой, порождением средневековой тьмы.

Но спираль истории с абсолютно ровной скоростью времени в своем раскручивании неумолимо и неудержимо стремится вперед, уходя все дальше от завершившейся для новоевропейской цивилизации эпохи индивидуалистического гуманизма, и новая духовная ситуация, выразившаяся в музыкальном искусстве XX века, вновь заставляет мысль изменить взгляд на отношение между музыкой и числом. Кульминацией антагонизма музыки и математики был романтический антирационализм XIX века в его художественном самосознании («разум заблуждается, чувство — никогда»). Еще до начала XVIII века музыка продолжала пониматься как наука («La Musique est la Science des Sons», — говорил Рамо). И уже в XX веке музыка вновь трактуется как нечто научно-точное: «способ композиторского мышления [...] не очень отличается от мате-

матического» (Стравинский¹). Перефразируя слова Стравинского о гармонии, можно сказать, что «антиномия числа и музыки имела блестящую, но краткую историю». Мы понимаем числа как обобщения свойств материального мира. Встречающиеся и поныне высокомерные отвержения эстетико-числового подхода лишены истины иррационального романтического одушевления и потому представляют выродившиеся в своей беспочвенности романтические идеи.

Поэтому одна из задач нашего времени — исследование вновь открывшегося аспекта, который мы называем музыка как числовая структура.

Примечание: для музыкальных чисел, прообраз которых дан в натуральном звукоряде, необходима одна поправка, отличающая физико-математическое понимание чисел как количеств колебаний от ноэтического, говорящего о смысле чисел: октава не дает нового качества звука, и поэтому не может обозначаться цифрой иного качества (это было бы нарушением принципа однородности выражения). Поэтому в настоящей работе приняты следующие обозначения чисел натурального звукоряда:

прима и ее октавное повторение = 1
 квинта « « « = 2
 б. терция « « « = 3
 натуральная септима (4:7) = 5

(последующие числа здесь не рассматриваются, поэтому и не указываются).

5. Числовые структуры как эстетические категории

Чтобы серьезно говорить о числах в музыке, необходимо прежде всего установить, что под числами подразумеваются первоначально количественные категории. В первую очередь это — простые величины. В широком смысле сюда относятся также отношения между величинами, так как они также величины. В качестве величин в категорию числа включаются и «отношения отношений», сложные системы, где элементами являются отношения.

В сущности, все эти категории однородны, если даже не тождественны. Общим признаком всех их следует считать категорию отношения, которую можно обозначить также как структуру (или числовую количественную структуру, то есть систему элементов-количеств, находящихся в устойчивой соотношенности друг с другом). Структурами оказываются не только вторая и третья из трех названных категорий величин, но и первая (простая величина, указанная у нас без связи с категорией отношения). И простая величина есть отношение, притом в двух аспектах — внутреннем и внешнем. С внутренней стороны простая величина, как устойчиво

¹ Стравинский И. Диалоги. Л., 1971, с. 228.

равная самой себе цельность, существует лишь постольку, поскольку в ней непрерывно действуют образующие и поддерживающие ее силы (факторы), ограниченные определенным образом: это формулирующее ограничение и есть внутренняя структура для простой величины. С внешней стороны простая величина есть отношение между ней самой и тем, от чего она отличается. Таким образом, всякая величина есть отношение и, следовательно, числовая структура.

Эстетическое в числовых структурах есть чувственно переживаемая гармония отношений, «сияние порядка» (Августин), наслаждение красотой открывающейся чувственному восприятию разумной организованности целого. С этой точки зрения музыкальное произведение есть сложнейшая система числовых отношений, как бы звуковая структура наивысшего порядка, где красота целого реализуется через согласование множества иерархически расположенных уровней, в каждом из которых соответствующие эстетические качества оказываются отражением в чувственном восприятии слившегося в единое целое комплекса закономерных числовых отношений. Вся система в целом есть как бы пирамида вертикально расположенных усложняющихся отношений, где низший слой принимается за простой элемент структуры, а соотношения их образуют уже более высокий слой, в свою очередь принимаемый за группу простых элементов для более высокого, стоящего над ним, и так далее; и лишь самые высшие слои их мы в состоянии осознать как комплексы отношений, однако бессознательно ощущая и всю глубину множества нижерасположенных слоев, хотя и не различая их как таковые. В этом слиянии эстетически переживаемых числовых структур заключается аналогия со слиянием частичных тонов в единый (для восприятия) цельный основной тон (в отличие от шумов, где такого слияния в единое гармоничное целое не происходит). Общая предпосылка того и другого — соизмеримость звуковых явлений, возможная лишь на основе числовой определенности каждого из них, то есть на основе того, что каждое из них есть число.

Эстетически наиболее важные типы числовых структур и отношений условно можно называть следующими терминами:

- простая величина,
- ряд величин,
- соразмерность,
- пропорция, симметрия,
- сложная величина (типы величин отобраны в основном эмпирически.)

Сущность простой величины — способность быть единицей (элементом) структуры благодаря точному установлению пределов.

Ряд величин есть последование их, упорядоченное на основе соизмеримости, точной или хотя бы приблизительной. Ряд величин уже представляет собой элементарную систему, пригодную для установления смысловых отношений.

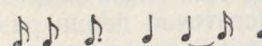
Пропорция и симметрия дают новое качество — гармонию отношений, происходящую от того, что они связаны не просто с соиз-

меримостью, но также с системой соответствий. Поэтому пропорция и симметрия являются также и эстетическими категориями.

Под сложной величиной мы будем подразумевать числовую структуру, составленную из более простых, но трактуемую как единство. Сложные величины в свою очередь складываются в ряд, образуют пропорции и симметрию.

Все звуковые элементы музыки могут быть сведены к числам, либо представляют собой числа (количественные отношения):

сами музыкальные звуки, отличающиеся друг от друга чисто количественными определениями: числом колебаний, продолжительностью (количеством времени), размахом колебаний, количеством, силой звучания, той или иной комбинацией призвуков; доли времени, выражаемые длительностями —

 (и т. д.)

и метрической акцентуацией $\cup - \cup = \cup -$ (и т. д.);

высотная система — ступени: $1, \frac{9}{8}, \frac{5}{4}, \frac{4}{3}, \frac{3}{2} \dots$, аккорды с отно-

шениями 4:5:6, 10:12:15 и др., консонанс (не сложнее, чем $\frac{6}{5}$) и диссонанс (с более сложным отношением), тональное родство ($c-h$ родственны через отношения $c-g, g-h$ либо через $c-e, e-h$; $c-dis$ — через $c-e-h-dis$ или через $c-g-h-dis$ или через $c-e-gis-dis$, но при прочих равных условиях $c-dis$ более сложное отношение, чем $c-h$) и т. п.

С точки зрения гармонической структуры массив, где господствует одна тональность, может считаться сложной величиной в ряду других таких же. Их соотношение образует ряд величин, пропорции между которыми обладают своими эстетическими качествами.

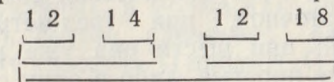
Пропорции между элементами музыки разнообразны:

— периодическая прогрессия (типа: 1 1 1 1 1 1 ..., например, в пульсации счетных долей времени);

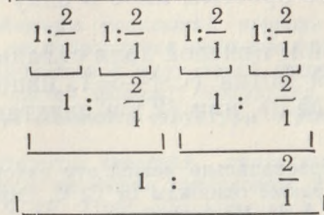
— арифметическая прогрессия (типа 1 2 3 4 5 6 7 ..., например 4 : 5 : 6 — мажорное трезвучие);

— геометрическая прогрессия (например, в соотношении фундаментов трех основных тональных функций типа $\frac{2}{3} : 1 : \frac{3}{2}$ или в

распределении метрической тяжести в правильном квадратном восьмитакте):



то есть:



— деление в крайнем и среднем отношении (золотое деление);

есть форма не потому, что она — распространенная композиционная схема, а потому, что она есть выражение внутренней слаженности элементов, наилучшим образом проявляющей себя в таком построении целого (иначе это не живая форма, а абстрактная схема по шаблону мысли). Форма — когда сказано то, что нужно, и ровно столько, сколько нужно, нельзя ничего ни прибавить, ни убавить, все строго выверено и идеально прилажено одно к другому. Но в конечном счете (здесь уже не непосредственно) все эти категории как эстетические явления производимы от гармонии отношений.

Чтобы показать числовую структуру на ее высшем уровне, необходимо наглядно представить эстетический эффект высших слоев в пирамиде отношений и их последнее взаимодействие друг с другом.

Красота числовой структуры целой формы достигается совершенством отделки подобного рода в каждом из высших слоев и — в особенности — гармоничным согласованием всех их вместе на самом высшем уровне.

Таким образом, красота как отражение числовой упорядоченности пронизывает музыкально-звуковое целое снизу доверху, обобщаясь сиянием прекрасного цельного образа.

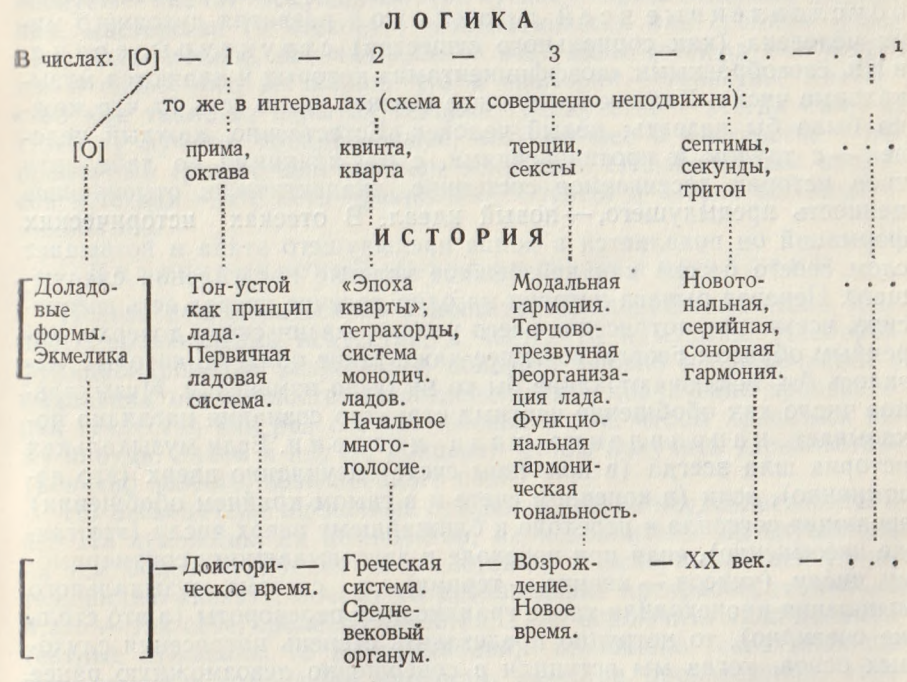
Прекрасное в этом отношении есть сложная, разветвленная и строго выверенная числовая структура, глубина которой определяется дистанцией между высотой достигнутого уровня отношений и исходными элементарными величинами низшего слоя. И сами эти категории — определенных величин, разумных отношений, соответствий, пропорций — в конечном счете не что иное, как образы совершенных вещей: тех, которые устойчивы в своих границах и поэтому понимаемы как определенные, тех, что идеально подходят друг к другу и могут поэтому образовать прекрасную гармонию, тех, которые соразмерны друг с другом и поэтому допускают измерение-познание одного через другое, тех, которые хорошо слажены, пригнаны, как нужно для практических потребностей и т. д. В сублимированном виде, отделенном от конкретности, все это остается прекрасным, гармоничным, ладным, красивым.

И музыкальная история с точки зрения числа есть в конечном итоге непрерывное дробление единого (как обертоны — частичные тоны — суть дробление основного тона), и переход ко все более сложным и большим числам, соответственно, — к высшему уровню отношений. Однако более низко расположенные уровни не уничтожаются и не отбрасываются полностью, а в своих наиболее существенных чертах и в преобразованной форме продолжают существовать, реализуя связь с исходными элементарными величинами слоя. И сами эти понятия «высшего» и «низшего» при всей их подчеркнутой качественности суть типичные превращенные количественные (числовые).

главным образом с внешней стороны) и *formositas* («красота»). «Родство их со словом *forma* (вид, красота, образец, форма) не подлежит сомнению», — утверждает автор.

8. История музыки и числовые структуры

Взаимодействие изменяющегося и неизменного охватывает громадные периоды истории, укладывая противоречивое и неравномерное развитие музыки в математически точную «табличку». Парадоксальным образом, насыщенная борьбой художественных течений, испытывающая воздействие всемирных общественных катаклизмов, порой движущаяся даже, казалось бы, вспять история в конечном результате оказывается не чем иным, как неумолимо бесстрастным развертыванием логики звукоотношений; история — это становящаяся во времени логика. И как обычно, развертывание логики допускает математическую обработку.



¹ Это не порядковые номера, а условное обозначение иерархических ступеней восхождения к более сложным и развитым структурам.

Как наслаждение произведением музыки предполагает усвоение («переваривание») всей его структуры, пронизывание сознания всеми (по возможности) точками музыкальной формы, так и исследование эстетического наслаждения предполагает созерцание (*θεωρία*) всей структуры произведения. Поэтому исследование числа в музыке должно продемонстрировать хотя бы в небольших масштабах всю сложнейшую структуру числа уже без ограничения одними коэффициентами.

В качестве демонстрации музыкального числа мы уже показали структуры трех произведений (примеры 1—10).

Таким образом, музыкальные числа суть обобщенные структуры сознания, объективно возникающие в процессе его исторической эволюции в связи с общественной жизненной практикой. Музыкальные числа (1=унисон и октава, 2=квинта и кварта, 3=терция и сексты и т. д.) — коэффициенты уровня сознания, возникающие под влиянием всей материальной и интеллектуальной деятельности человека. Но вместе с тем и определяющие ее, ибо сознание, как известно, не только отражает мир, но и творит его. Поэтому история музыкального сознания есть одновременно и история становления, инкарнации (воплощения) музыкального числа. Таким образом, истинное основание подобного деления музыкальной истории на парадигматические этапы — исторически обусловленные в ее практике развития духовного мира человека (как социального существа) структуры сознания, своеобразными «коэффициентами» которых и являются музыкальные числа. Каждое следующее высшее число есть то, что можно было бы назвать: новый человек. Естественно, каждый человек — с трудом и противоречиями, с блужданиями по лабиринту троп истории достигаемое состояние, диалектически отменяющее ценность предыдущего, — новый идеал. В отсеках исторических формаций он появляется в конце предыдущего этапа и возвещает слом своего отсека как неизбежное условие наступления следующего. Перевод рычага истории на одно деление вперед есть гигантское, всемирное потрясение всего уклада жизни снизу доверху, коренным образом реорганизуя даже такие области, которые, казалось бы, исключают какие бы то ни было изменения. Музыкальное число как обобщение частных структур сознания наглядно показывает направление хода истории. Если музыкальная история шла всегда (в конечном счете) неуклонно вверх (это несомненно), если (в конечном счете и в самом крайнем обобщении) эволюция состояла в переходе к ближайшему вверх числу (это также несомненно), если при переходе к завоевываемому соизмеримому числу (унисон — квинта — терция) в системе музыкального мышления происходили такие грандиозные перевороты (а это столь же очевидно), то нетрудно представить степень потрясения слуховых основ, когда мы вступили в совершенно невозможную ранее фазу развития, когда уже нечего больше завоевывать (эмансипация секунд и тритона исчерпала линию подъема от абсолютного консонанса к крайним диссонансам, интервалов больше не осталось).

Отсюда и тезис о крайней глубине и силе катаклизма нашего времени, который кладет предел громадному (ок. 3000 лет) историческому периоду эволюции музыки. Весь музыкальный мир пришел в движение и стоит в начале совершенно новой по характеру эры музыки. Невозможно отрицать исключительность нынешней ситуации по сравнению со всеми известными нам историческими эпохами.

* * *

В следующих разделах мы останавливаемся на вопросах, связанных преимущественно с тем, что изменяется.

9. Диалектика эстетического предмета музыки

Что хорошо и что плохо — этим дышит искусство.

Почему это хорошо, а это плохо — задача науки об искусстве.

Как сделать хорошо, а не плохо — дело методики искусства.

Хорошо — здесь значит: красиво, прекрасно (а не в утилитарном смысле: добро, полезно). И само искусство по самой своей сущности есть нечто высшее, лучшее, прекрасное. Искусство — от «искус» — значит искусенное (искусное), превосходящее в умении, мастерстве (в «техне»), возвышающееся над средним уровнем, более ловкое, посвященное во все тайны (отсюда «мастерство» — слово того же корня, что и мистерия — таинство; мастерство как таинство скрытой техники). Искусство — всегда сверх. Поэтому лучшее, прекраснейшее, искуснейшее в мастерстве — непременный сущностный признак искусства. Отсюда вопрос вопросов эстетики — что есть прекрасное? Отсюда и острее эстетики — каллистика.

Диалектический метод решения проблемы

Нельзя пожаловаться на недостаток суждений о качестве, ценности произведений искусства, в частности и музыки. Наоборот, функционирование искусства в обществе словно и заключается в выявлении его ценности. Непосредственное назначение произведения искусства как раз состоит именно в том, чтобы нравиться кому-нибудь. Зачем я иду на концерт? Чтобы получить удовольствие (конечно особого, возвышенного рода).

Но бесконечные оценочные суждения всегда неудовлетворительны. Ни художник, ни композитор, ни исполнитель, ни слушатель, ни тем более музыковед не в состоянии с исчерпывающей убедительностью сказать, почему то произведение прекрасно, гениально, а это — так себе, среднего качества. Если исключить явно некомпетентные суждения, то высказывания, правильно схватывающие суть вещей в отношении ценности, качества произведения, страдают следующими четырьмя недостатками:

- 1) непередаваемостью (художественного видения) в понятиях;
- 2) неконкретностью, чрезмерной обобщенностью;
- 3) недостаточностью, неполнотой (часть подразумеваемого, но не высказываемого целого);
- 4) скрытой тавтологичностью.

Наиболее точны среди оценок чисто художественные, свойственные большим художникам, музыкантам. Художественное произведение открывается им с такой полнотой, художественный образ созерцается ими с такой непосредственностью, что (в массе случаев)

представление больших музыкантов о ценности такого образа оказывается наиболее содержательным и достоверным. И — почти абсолютно непереводаемым в понятия и недоказуемым¹. Музыкант с изумительной точностью чувствует искусство, он с максимальной достоверностью покажет его вам, в особенности если он сам артист. Но ответить на вопрос: почему оно прекрасно, он не в состоянии именно потому, что прилив крови к органу, отвечающему на вопрос почему, есть отлив крови от другого органа, ведающего видением-видением, отчего оно меркнет и исчезает, а вместе с ним исчезает и возможность ответа на поставленный вопрос.

В результате мы всегда возвращаемся в безжизненно замкнутом круге тавтологии: почему это прекрасно? потому что прекрасно то. (И хорошо еще, если так, а не наоборот: почему это прекрасно? Потому что это — нарушение законов прекрасного. . .)

Путь выхода из замкнутого круга тавтологии возможен, на наш взгляд, через прорыв рамок музыковедения и так называемой музыкальной эстетики (которая в действительности большей частью не эстетика и — тем более — не музыкальная) в сторону наук с более широким основанием. Конкретно — в сторону философии, которая есть наука о конечных основаниях.

Определить (о-предел-ить) — значит указать пределы. Следовательно, определение требует указания координат явления в отношении более широкого явления. И если прекрасное — категория столь объемная, что охватывает едва ли не все искусство, то выход за пределы искусства не будет чем-то неестественным.

Под диалектикой здесь понимается учение о становлении и развитии как развитии внутренних противоречий, их борьбе, их снятии («оставлении»), как переходе в новое качество (гегелевская идея в ее марксистской трансформации).

Диалектический метод ценен возможностью прорыва (сквозь рамки определений данного явления) и тем самым возможностью избежания замкнутого круга тавтологии. Диалектический метод позволяет видеть сложение существенных признаков данного явления тогда, когда оно еще не существует как таковое, а включено в состав другого, генетически предшествующего. Благодаря этому оказывается возможным познание того широкого, общего, из которого вычлняется (как бы вырезается) данное явление.

10. Генеалогия прекрасного

Парадигма излагаемой здесь идеи — гениальный (пусть неточный в конкретном) гегелевский образ: корень — уже стебель, сте-

¹ «Только без комментариев», — иронически заметил В. И. Ленин о пояснениях музыканта к исполняемым произведениям Бетховена. (Кедров М. Из красной тетради об Ильиче. — В кн.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1957, с. 581).

бель — уже лист, лист — уже цветок, цветок — уже плод. Лист и корень совершенно непохожи друг на друга, как непохожи плод и цветок, семя и плод. Но вместе с тем лист есть то же самое, что корень, если их собрать во времени. Лист есть временное деление корня: корень переходит в стебель, ветви, листья, выделяя их из себя как свои части (конечно, части органического временного существа, а не части камня или сугроба). В своем временном развитии цветок простирается до состояния плода, перестает быть собой («снимает» свои определения) и переходит в новое качество, вбирающее в себя предшествующий путь, а не просто раз и навсегда отбрасывающее все предыдущее (доказательство этому — в способности воспроизводить вновь именно свой путь: корень — стебель — лист — цветок).

Такое укоренение в недрах другого, генетически предшествующего качества есть, на наш взгляд, единственное методологическое спасение от безвыходности эстетической тавтологии в отношении проблемы прекрасного. Итак, что и почему мы считаем прекрасным? Возьмем по возможности наиболее бесспорный пример.

Вряд ли найдется человек, знающий «Страсти по Матфею» И. С. Баха и отвергающий их как художественное произведение. Это — один из немногих абсолютных шедевров музыки. В нем прекрасно все, насколько вообще возможно, чтобы все было прекрасным. Прекрасен сюжет (выражающий возвышенность этической мысли, всечеловеческое содержание в рамках традиционной религиозной канвы; обобщающий глубинные идеи целой цивилизации, притом наиболее развитой и высокой из всех), прекрасна грандиозность музыкального содержания, богатство музыкальных мыслей, вдохновенность музыкального выражения, совершеннейшее мастерство композитора, исключительная красота его мелодий и гармонии, прекрасна поразительная глубина воздействия музыки на душу слушателя.

Итак, несомненно, мы имеем здесь дело с истинно прекрасным. Правда, оговорка насчет общепризнанности может смутить, тем более что она делается раньше перечисления эстетических достоинств.

Может быть, только что перечисленные характеристики дают нам материал для выяснения того, что значит прекрасное (ведь упоминавшиеся выше эстетические оценки музыки чаще всего именно таковы). Ответ здесь только один: такие характеристики лишь слегка обрисовывают область прекрасного и не дают почти ничего, приближающего нас к решению проблемы. Названные характеристики (а это типичные «эстетические оценки») суть набор одних недостатков в отношении проблемы ценностных суждений. За непередаваемостью природы прекрасного в понятиях мы вынуждены ограничиваться общими словами; то, что хоть в какой-то мере конкретно, страдает неполнотой (например, в них ничего не сказано о технике письма, о контрапункте), а главное, все эти и подобные им суждения (число их легко увеличить) насквозь пронизаны пустотой тавтологии, не

слишком скрытой (чего стоят, например, аргументации типа: «прекрасно, потому что красива мелодия» или путаница причины следствием: «прекрасно, так как оставляет глубокое впечатление» — ведь «глубокое впечатление»-то производит само прекрасное!).

Что можно извлечь из подобных эстетических оценок, указывающих на ту «область, где находится прекрасное»? Только то, что прекрасное музыкант ощущает в такой-то мелодии или в таком-то мире созвучий или в таком-то характере музыки и так далее. Значит ли это, что данная совокупность звуков в таком-то сочетании делает произведение прекрасным? Может быть, в этом — эстетическая истина? И да, и нет. Пока ответ дается в столь абстрактной, неконкретной форме (он опять-таки всего лишь обрисовывает область прекрасного), пока его видимая полнота лишь предполагает, что все области охватываются подобным образом (то есть, что и во всех остальных областях мы схватываем или вот-вот схватим конкретную суть), то кажется, что известные нам законы мелодии, гармонии и формы непосредственно уже открывают покров Майи, и истинная сущность прекрасного, выраженная в безукоризненно строгих и объективных технических предписаниях, становится нашим достоянием. Но далее... все повторяется сначала и возвращается на прежнее место — к разбитому корыту. Так называемые законы гармонии, законы формы, законы мелодии и прочие стройные ряды музыкальной техники на деле всего лишь среднее арифметическое техники великих мастеров прошлого, не выведенное из смысла их искусства, но только имитирующее внешний звуковой облик их сочинений, притом задним числом, столетие спустя после того, как музыка, человеческий дух ушли из них в очередную современность. Без породившего их духа вся эта техника мертва и копировать ее имеет смысл лишь в школьных, учебных целях, чтобы познать нечто, обозначаемое ими. Что именно? То прекрасное, которым дышит искусство, которое есть задача науки об искусстве равно как и практики нынешнего, становящегося искусства (см. начало раздела), а не того, которое было.

Круг тавтологии замкнулся. Мы вернулись к исходному нулю. Можно попутно (если у нас есть талант, хорошие учителя, ретивость в работе) даже научиться сочинять музыку, создавать прекрасное, даже успешно обучать других, тем более — усвоить нехитрые общепотребительные фразы, якобы выражающие сущность того, что есть прекрасное, — и все же не быть в состоянии вырваться из замкнутого круга тавтологии. По-прежнему вопрос: почему скромная fuga Баха гениальна, а «шикарно» звучащая fuga некоего N — пустое место, остается без ответа.

Очевидно, весь вопрос упирается в само понятие: что значит «прекрасное», «гениальное»? Что необходимо для произведения, чтобы оно бесспорно могло быть так названо?

Ход мысли, который поможет нам выйти из замкнутого круга тавтологии, должен заключаться в следующем. Критерий ценности искусства, как и само искусство, необходимо представить как не-

делимую единицу и определить как составную часть некоего более крупного целого с таким расчетом, чтобы критерий ценности искусства оказался бы делением (о-пределением) более широких критериев. Искомое (x) можно обозначить в отношении к известному предмету через следующую числовую пропорцию:

$$\frac{\text{Критерий искусства}}{x} = \frac{\text{стебель}}{\text{корень}}$$

Чтобы от стебля прийти к корню, откуда он вырастет, необходимо проделать путь назад, который мы определяем как филогенетическую инверсию (сокращенно называя ее просто инверсией). Возвращаясь по ступеням ценностного филогенеза искусства, мы постепенно переходим к более низким (с точки зрения генетической лестницы, а не в отношении ценностного качества явлений) стадиям искусства и его критериев. В нужном нам аспекте ступени эти представляются расположенными в порядке следующей нисходящей линии:

— музыка как свободное (неприкладное и самостоятельное) искусство;

— музыка как прикладное и несамостоятельное искусство;

— музыка (?) как неискусство (или: звуковая информация как сфера самостоятельной жизнедеятельности, но уже не музыка).

Чтобы изложить эту схему в конкретной жизненной плоти, надо написать философию музыкальной истории. Но нам здесь она сама не нужна. От нее требуется сейчас лишь схема, выделяющая главное в музыкальной истории. История не знает разрывов постепенности, как не знает ее генетический ствол живого индивида. И переходы от одной стадии к другой столь постепенны, что, не прибегая к схематизации, нельзя заметить никакой грани между музыкой и немюзкой (так же, как между стволом-корнем и тождественным ему, но лишь развернутым во времени стволом-стеблем). Только схема отмечает как нечто качественно определенное важнейшие этапы эволюций.

Музыка как свободное (неприкладное) и самостоятельное искусство — это «Das wohltemperierte Clavier» Баха, Фортепианный концерт d-moll Моцарта, Третья симфония Бетховена, Шестая симфония Чайковского, Шестая соната Прокофьева, также и вокальная музыка Нового времени, от Баха до Веберна. Специфика такого искусства в том, что эстетические его качества стали сердцевиной его сущности. В «Страстях по Матфею» прикладной (церковно-богослужебный) момент фактически стал уже внешней оболочкой, и центр тяжести сместился в чисто художественное содержание. В моцартовской симфонии g-moll — более того: здесь нет и следа служения музыки чему-либо немюзкальному, музыка не сопровождает и не иллюстрирует, она стала совершенно «свободной в себе»¹. Прекрасное есть здесь основное содержание, освобож-

¹ Один из учеников Веберна метко называет это: «музыка — существительное, а не прилагательное».

денное от прикладных и прочих приводящих моментов содержания. Отсюда и основная форма бытования такой музыки — в виде прекрасного произведения, исполняемого для публики на специально отгороженном для него месте (на эстраде). Отсюда и новая фигура в музыкальной жизни — слушатель (член общины в церкви при исполнении мессы в этом смысле — не «слушатель»; граф, для которого его музыканты исполняют застольную музыку, — тем менее¹). Ясно, что тем самым обнаруживается еще одна связь между стадией развития и критериями ценности музыки, социальным ее бытием, структурой общества и т. д. (Такие «узлы» — свидетельство правильности нового пути.)

Музыка как прикладное и несамостоятельное искусство — это, например, народная музыка, музыка танцевальных (массовых и придворных) празднеств, новогодних елок, музыка шествий (маршей), музыка богослужебного назначения, музыка-развлечение, музыка — украшение быта, музыка в поезде, на стадионе, в городском парке, на танцплощадке, свадьбе, похоронах, на званом вечере, на открытии здания, во время спуска на воду нового корабля, на торжественном собрании, в ресторане, кабачке, шинке, погребке, Ауэрбаха и при других подобных обстоятельствах. Специфика этого типа искусства — в доминирующем значении его внеэстетической, непосредственно-жизненной функции; назначение музыки — усилить, облагородить, сделать более привлекательной основную жизненную функцию: организовать движение масс людей, привлечь сердца людей к «слову божьему», всемерно развеселить гостей, развязать языки, скрасить или украсить течение времени, объединить сердца в одном душевном переживании и т. д. Отсюда и иные критерии музыки, иное понимание ее ценности при сохранении как искусства в обычном смысле².

Наконец, музыка — как искусство, переходящее в иные формы звуковой деятельности или совпадающие с ними. Таковы, например, древнейшие формы музыки дикарей — отправления органических обрядов под варварскую сонорную гетерофонию ритмизированных или неритмизированных ударов барабана и других шумовых эффектов, дикие праздничные завывания как выражение экстатического веселья, ритмичное хоровое скандирование при «производственных» плясках-играх, магические звуковые средства воздействия в шаманском искусстве; у культурных народов — перезвон колоколов, искусство крестьянских плакальщиц, чтение мо-

¹ Жизнь музыки в разные эпохи осуществляется не всегда трехчленно: композитор — исполнитель — слушатель. Например, в музыке крестьянского быта музицирование может быть одночленным, когда исполнители (для самих же себя) — одновременно и импровизаторы-композиторы, и слушатели. В современной жизни к асафьевской триаде следовало бы добавить четвертое звено — еще и мыслителя о музыке; социальная функция его уже давно чрезвычайно существенна.

² Само собою разумеется, что немзыкальные ценности практически могут иметь не меньшее значение, чем музыкальные, и, включаясь в содержание музыки, оказывать влияние на оценку музыки в целом. Тем более необходимо их различать.

литвенных текстов нараспев. Непосредственно-жизненная функция здесь не просто доминирует, она полностью поглощает музыка-искусство (точнее, конечно, еще не выделяет ее), одновременно приоткрывая связи, с отправлением жизненных функций животных (ср. с работами Ч. Дарвина и Г. Спенсера).

То, что посещение танцплощадки как места проведения «культурного досуга» может быть сопоставлено в качестве функционально однородного мероприятия с посещением концерта как места проведения «культурного досуга», вероятно, не вызовет возражений. Но возможно ли представить себе, чтобы функциональной аналогией посещения танцплощадки было что-нибудь вроде собрания язычников в священной роще, заканчивавшегося разгулом выпущенной из-под контроля общественных запретов чувственности? Может быть, не стоило бы сближать подобные явления столь прямолинейно и однозначно, но все же несомненно, что дело обстоит именно так. Разница «лишь» в том, что у другого общества иные интересы, иные обычаи, иные нравы, иные понятия о добром, красивом, прекрасном, иное материальное и иное общее духовное состояние (иная стадия развития).

Но если это так, то выхваченные нами три стадии в развитии искусства и его критериев (их, конечно, не три) действительно очерчивают ступени становления как того, так и другого. И категории искусства получают закономерное обоснование в категориях других явлений. Категории искусства возникают и получают свою жизненную силу еще тогда, когда они не являются категориями собственно искусства, то есть еще в пределах другого качества. Превращение их в категории искусства диалектически связывает то и другое в генетические звенья одного и того же явления. Снятие старого качества означает не отбрасывание его полностью, а начало развития в другой форме, в рамках нового качества. Старое качество разделяется; одна часть его в более или менее обновленной форме продолжает существовать как таковая, а другая — отделяется, превращается в иную, более сложную и высокую форму и дает новое качество.

Что же за качество оказалось более широким, чем эстетическая потребность? Корень всякого эстетического, в том числе и критериев ценности, лежит в конце концов в стихии непосредственно жизненных потребностей. Последние и поныне сохранили некоторые признаки, роднящие их со сферой художественной образности. Эти признаки заключаются прежде всего в телесно-чувственном, а не рационально-логическом способе существования основных стимулов и движущих сил, вызывающих к жизни акты удовлетворения жизненных потребностей и потребностей эстетических. Одинакова и форма удовлетворения того и другого: потребность предстает в форме желания и делает удовлетворяющий ее предмет приятным, вожделенным. Такого рода приятность также есть непосредственный прообраз прекрасного, или, иными словами, прекрасное есть сублимация приятного. В свою очередь, приятное (приятное,

то есть ощущаемое «при ятии», например, при еде) устойчиво основывается на категории полезного, то есть биологически необходимого для выживания, продолжения рода, для жизни.

В результате получается следующая градация ценностей, приводящая к ценности эстетического порядка:

| полезное,
| приятное,
↓ прекрасное.

(Необходимо оговориться, что в этой трехслойности есть, в лучшем случае, аналогия с трехслойностью на с. 95).

Приведенная схема означает, что наиболее широкая категория биологически полезного является абсолютно надежным основанием для генетически последующих категорий (разумеется, не только для них). Выражаемая ею жизненная потребность создает абсолютно определенные и объективные, совершенно достоверные критерии ценности: это все, что способствует биологическому усилению — поддержание жизни, рост, размножение, распространение. Полезное непосредственно регламентируется структурой живого существа и условиями его жизнедеятельности.

Приятное есть субъективное отражение и выражение жизненной потребности, данного ощущения. Если полезное — категория природно-жизненная и бездуховно-биологическая, то приятное охватывает хотя и полностью выросшую на основе полезного и вспомогательную по отношению к ней, но все же вторичную и относительно самостоятельную область. В качестве элементарной, низшей духовности, категория приятного уже предполагает индивидуальную дифференциацию («о вкусах не спорят») в отношении оценок. Приятное специфично своим телесно заинтересованным характером, непременным доминированием момента ощущения.

Наконец, прекрасное вырастает непосредственно на основе приятного, содержит его в себе в качестве важнейшего компонента, но уже в измененном качестве. Доминирующим здесь является момент не ощущения, а представления. Самоопределение прекрасного как стадии высшей духовности выражается в противопоставлении его предшествующей стадии как низшей, примитивно телесной. Отсюда специфический признак прекрасного — его как бы абстрактный, бесплотный (чисто духовный), телесно (практически) не заинтересованный характер. Новым является и характер индивидуальной дифференциации, превращающийся из сопутствующего, хотя бы и очень важного признака в один из определяющих. Именно на этой стадии прекрасное само сознает себя как интересующее высшее и, в противоположность безликой массовости внеличного полезного и субъективного приятного, превращается в новое средство самоусиления и самовыделения. Вместо устойчивого комплекса объективных критериев, под-

ходящих ко всем однородным в своих потребностях индивидуумам, получается нечто стремящееся к абсолютной индивидуализированности и вместе с тем к достижению превосходства, превращающееся в средство полной ценностной дифференциации через самостремление каждого высшего к абсолютно высшему как к единственной возможности проявления своей сущности: только то, что умеет достигнуть самого высшего, что так организовано, чтобы при гомогенности, однородности (иначе нет сравнения и, следовательно, нельзя достигнуть превосходства) превзойти другое, в состоянии достигнуть этой цели в наибольшей мере, а лишь большая мера достижения принимается в расчет как нечто «исхитрившееся», удачливое, искусное, посвященное в тайны, как оставившее что-то позади. Только такое превышающее, превосходящее нечто, только такое «сверх» есть искусство прекрасного.

Такова диалектика генеалогии прекрасного, горизонтально развернутая в истории как временное становление. И все этапы становления каждого момента от самого мелкого до самого крупного плана пронизаны этой диалектикой во всех направлениях и во всем объеме. Поэтому и в вертикальном разрезе (в одновременности) существует такое вырастание из генетически предшествующего, из «докачества», везде обнаруживается такое перетекание из низшего в высшее. Обнажается оно и при дальнейшей инверсии, далеко выходящей за пределы не только музыки, но и «домусики». Например, в генеалогии прекрасного как гомогенные и изоморфные отражаются также отдаленные явления, представляющие наиболее крупные стадии развития органического мира:

| растительное (с его бездуховной полезностью),
| животное (с его субъективной приятностью),
↓ человеческое (с его духовно прекрасным).

Бесконечная многоплановость проявления высшего как критерия (высшее и лучшее есть вместе с тем и смежная по линии укрупнения категория после прекрасного), снятая в каждом генетически последующем явлении, одновременно с этим сохраняется в нем. Сложнейшее сплетение всего предшествующего в снятом виде превращается (как максимально концентрированная история вещи, явления) в его ценностную структуру. Таким образом, структура прекрасного есть не что иное, как сложенная из «годовых колец» генезиса сущность данного его этапа, взятая в вертикальном разрезе, а не во временном развертывании.

11. Структура прекрасного

Структура прекрасного как вертикальный срез бесконечного и однородного нечленимого потока вечного становления не может быть чем-то однозначно определенным и равным самому себе. Из рассуждений предыдущего раздела следует, что непрерывное изменение внутренних соотношений каждой высшей стадии обуслови-

вает всякий раз свою, неповторяющуюся пропорцию взаимодействия одних и тех же компонентов при однотипном понимании того, что есть искусство, с прибавлением к этому принципиального различия в самом составе таких компонентов при разнотипных понятиях искусства. Отсюда два типа различий в структуре понятия прекрасного (два — от двух измерений генеалогического ствола): 1) различие генетических фаз и 2) различие в соотношении генетических слоев в пределах каждой фазы:

1) разный состав компонентов (при различии также и во взаимоотношениях),
2) разные пропорции взаимодействия одних и тех же компонентов.

Но сложность проблемы состоит не только в этом. Помимо двуплановости измерения, в структуре прекрасного мы находим три разных предмета, относимых к этой категории:

1) прекрасное как чувственное переживание (вид жизнедеятельности),
2) прекрасное как чувственно являющаяся художественная идея,
3) прекрасное как произведение искусства (отражение очеловеченной чувственной предметности).

На сей раз трюичность эстетических предметов есть прямое (хотя и не элементарное) отражение одного из упоминавшихся триединств, а именно: полезного, приятного и собственно прекрасного. Однако бесконечно и многопланово осуществляющийся диалектический синтез того, другого, третьего имеет своим результатом признанность каждым из этих качеств каждого из трех предметов прекрасного. Поэтому чувственное переживание не ограничивается только функцией полезного и несводимо к ней. Оно есть также и отражение произведения искусства, и чувственное явление художественной идеи прекрасного в облике представляемого в сознании художественного образа. Более того, вследствие крайней генетической отдаленности художественного переживания от переживания элементарного, биологически полезного процесса, эти два вида жизнедеятельности могут до определенной степени входить друг с другом в противоречие, с тем, однако, чтобы конечный и безусловный импульс был все же удовлетворен. И идея прекрасного существует лишь постольку, поскольку она воплощена в художественном произведении и функционирует как художественное переживание ее. Точно так же произведение искусства не имеет смысла без художественного переживания и может быть таковым лишь при условии, если оно воплощает идею прекрасного.

(Одну проблему мы здесь оставляем в стороне как требующую специального и пространного изложения — проблему соотношения прекрасного и разума.)

Таким образом, проблематика данного раздела заключается в рассмотрении трех групп вопросов:

- 1) компоненты структуры прекрасного,
- 2) соотношения компонентов,

3) взаимодействие компонентов структуры в трех предметах прекрасного (об их соотношении только что было сказано).

Структурой прекрасного мы называем здесь наличие, соотношение и целостность образующих его компонентов. Компонентами считаются элементы, входящие в то, что мы называем прекрасным. Так как прекрасное не есть материальный предмет (или группа материальных предметов), а система отношений чего-то к чему-то, то, естественно, и природа этих компонентов такова, что они охватывают совершенно различные, казалось бы, мало связанные друг с другом области.

Так как нет универсальной, однозначно устанавливаемой структуры прекрасного, то рассмотрение проблемы возможно лишь при одном неизбежном ограничении. Не только прекрасное есть качество, возникающее в процессе определенной деятельности, но и равно в такой же степени анализ категории прекрасного также есть деятельность, неизбежно и неразрывно связанная с определенным, исторически конкретным этапом развития искусства и общества, в определенных географических и даже биологических условиях и так далее; и сам наш ход мысли, система понятий и терминов, способность в определенной мере переноситься в прошлое или будущее, становиться (в целях сравнения, исследования) на иные, чуждые нам точки зрения, вся методологическая сторона дела, даже сама необходимость подобного изучения такой проблемы — все это не может делаться иначе, как с одной, единой точки зрения, обусловлено конкретными историческими условиями, и никоим образом не является постановкой вопроса «вообще», вне времени и пространства. Подобная конкретность (она была всегда) и есть то необходимое ограничение, которое единственно и позволяет нам говорить вообще что-либо определенное о предмете.

Все перечисленное есть определенная методологическая позиция, основывающаяся на строго конкретном и исторически обусловленном вертикальном срезе потока становления, срезе, который представляем собой мы сами, и за пределы исторической конкретности которого мы не можем вырваться в рамках единичности нашего существования.

Мы можем в русле нашего анализа сделать краткое указание на суть нашей позиции буквально в двух словах: высшее в нашем искусстве есть европейская музыка, в особенности XVIII—XIX веков (или — шире — последних четырех-пяти столетий), и эстетически, и этически, и историко-генетически. Это не означает ни европоцентризма, ни расового или национального шовинизма, это факт, который мы беремся научно доказывать, отнюдь не умаляя, достоинств ни других рас, ни других эпох (предполагаем также и, с другой стороны, аналогичное стремление к объективности).

Общий основной комплекс компонентов прекрасного мы изложим сейчас в следующем виде (в применении к музыке)¹.

¹ В перечне сознательно оставлены некоторые повторы; распределение по разделам, конечно, условное.

1.1. Этическое

0. Непосредственно-жизненное (биологическое и социальное) как основание.
1. Потребность духа в возвышении, облагораживании через переживание. Упражнение души («духовная пища»).
2. Общая концепция искусства как прекрасного.
3. Цель искусства как мира прекрасного.
4. Функция искусства как прекрасного.
5. Адресованность искусства. Субъект.
6. Восприятие искусства как жизнедеятельности.
7. Определенная расовая основа переживания искусства.
8. Национальная основа переживания искусства.
9. Социальная (классовая) основа переживания искусства.
10. Заинтересованность и незаинтересованность при переживании искусства.
11. Производство искусства как способ (или повод), возбуждающий переживание.
12. Возбуждение души переживанием искусства.
13. Формы реального переживания.
14. Время (длительность воздействия) и характер действия переживания на душу.
15. Индивидуально-личностная основа переживания искусства.
16. Усиление личности через приобщение к определенному коллективу — общественному слою, классу, нации, расе.

1.2. Эстетическое

0. Этическое как основание.
1. Эстетический предмет. Прекрасное.
2. Свобода духа. Предельная точка высоты духа.
3. Вперед и вверх. Идеал. Картина мира через прекрасное.
4. Логика. Система прекрасного.
5. Изоморфность как зеркальное взаимоотражение всех частей (на основе воспроизведения в снятом виде высшим уровнем всех предыдущих этапов пути). Слияние их в единое благодаря изоморфности частей и всеобщей связи.
6. Идея красоты, прекрасного. Великое (гениальное).

1.3. Художественное

0. Эстетическое как основание.
1. Художественное произведение как инструмент эстетического воздействия на душу. Художественный образ как прекрасное.
2. Художественное произведение в его чувственно-звуковой реальности.
3. Изоморфность произведения (и образа) со структурой души.
4. Богатство содержания в связи с эффективным насыщением времени.
5. Художественный образ как являющаяся в представлении целокупность содержания.
6. Строительный материал и его свойства. Интонационность.
7. Звуковая система. Высотная система.
8. Техника композиции.

9. Музыкальная мысль.
10. Форма.
11. Развитость формы как высота мысли (духа).
12. Форма как целесообразная всеобщая организация.
13. Совершенство формы. Красота.
14. Мастерство (владение техникой искусства).
15. Органичная целостность.
16. Мера. Симметрия.
17. Порядок. Гармония.

2. Синтез

0. Этическое и непосредственно чувственная стихия содержания как первичная основа произведения искусства.
1. Погружение рационально выразимой системы содержания в иррациональную (интуитивную) форму переживания.
2. Воплощение живого неделимого целого в специфических художественных формах.
3. Синтез. Искусство (музыки).
4. Возвышение, облагораживание, приобщение к великому (гениальному) через искусство и в виде искусства.

Выбор компонентов и определяемые социальными условиями функционирования искусства пропорции между ними создают уже конкретные структуры прекрасного.

Сравним с этой точки зрения два явления искусства, принципиально отличающихся друг от друга по критериям ценности. Первое из них — мелодия Федора Крестьянина (пример 1), другое — романс Чайковского (пример 4).

Исходя из нашей основной установки, полное изложение конкретной структуры прекрасного возможно лишь музыкально-аналитически, через отбор необходимых компонентов, установление пропорций между ними и демонстрацию их специфически музыкальными способами (со звучащей или, по крайней мере, нотно цитируемой музыкой). В рамках настоящей работы мы вынуждены ограничиться лишь эскизными указаниями («оглавлением»):

Пример 1	Пример 4
1.1.2. Искусство как явление прикладное.	1.1.2. Искусство как явление автономное.
1.1.3. Привлечение души к слову божьему.	1.1.3. Раскрытие прекрасного, присущего душе.
1.1.5. Обращение к человеку в храме.	1.1.5. Обращение к человеку в салоне, концертном зале, в кругу семьи.
1.1.6. Отрешение от суеты и неправды мира.	1.1.6. Погружение в приятный мир личных чувственных ощущений.
1.1.8. Выражение духовного	1.1.8. Выражение духовного

	мира русских людей XVI—XVII веков.		мира русского человека конца XIX—начала XX веков.
1.1.9.	Выражение духовного мира людей, принадлежащих к высшему классу общества; распространение такого выражения на все слои общества.	1.1.9.	Выражение духовного мира образованных слоев общества.
1.1.11.	Словесный текст, облекаемый в веками откristаллизовавшиеся мелодические формулы-попевки.	1.1.11.	Музыкальная структура, в связи со словом фиксирующая душевное переживание.
1.1.13.	Переживание омузыкаленного слова.	1.1.13.	Переживание музыкальной структуры в связи с поэтическим содержанием текста.
1.1.14.	Время определяется скоростью переживания текста, высчитывается не абсолютно точно.	1.1.14.	Время точно фиксировано, временные пропорции — органическая часть эстетического переживания.
1.1.16.	Ощущение духовной связи с людьми своей нации и веры.	1.1.16.	Ощущение духовной связи с людьми, принадлежащими к тому же слою общества.
1.2.1.	Слияние с высшим через слово.	1.2.1.	Приобщение к высшему через красоту искусства.
1.2.5.	Абсолют как Слово, Слово как дух, дух как переживание красоты открывающегося страждущей душе Слова.	1.2.5.	Прекрасное как красота искусства в виде идеального совершенства гармонии звуков, открывающегося вожделеющей красоты человеческой душе.
1.3.1.	Одноголосная вокальная мелодия.	1.3.1.	Композиция для голоса и фортепиано.
1.3.2.	Простота, строгость, суровость тона в сочетании с безыскусной сердечностью. Аскетизм.	1.3.2.	Чувственная полнота, мягкость, сентиментальность; поэзия старого сада, аромата цветущей сирени.
1.3.4.	Ограничение чисто музыкального начала	1.3.4.	Время насыщается строго рассчитанным

	в целях наиболее полного выявления смысла слова.		последованием чувственно - музыкальных впечатлений, частичных вариантов основного целостного образа.
1.3.7.	Обиходный лад.	1.3.7.	Мажор.
1.3.8.	Нет «техники». Композиция как сочленение попевок.	1.3.8.	Европейская техника тональной композиции своего времени.
1.3.11.	Развитость как продолжение состояния и тем самым его усиление, возвышение в ценности.	1.3.11.	Развитость как выработка тончайших соотношений; тем самым усиление заплещаемого содержания.
1.3.13.	Совершенство в наилучшем донесении слова. Красота открывающегося душе омузыкаленного образного смысла.	1.3.13.	Совершенство в достижении идеальной слаженности конструкции. Красота в совершенстве звукового порядка.
2.0.	Все словесно описанные (выше) понятия имеют форму изложения, находящуюся в другом измерении по сравнению с языком искусства.	2.0.	Все словесно описанные понятия имеют форму изложения, находящуюся в другом измерении по сравнению с языком искусства.
2.2.	Истинный смысл всех обозначенных понятийными определениями форм искусства устанавливается лишь при их функционировании в виде древнерусского певческого искусства в конкретных исторических условиях.	2.2.	Истинный смысл всех обозначенных форм искусства устанавливается лишь при их функционировании в виде исполнения в своих специфических конкретно-исторических условиях.
2.4.	Удовлетворение потребности духа в возвышении, облагораживании, очищении, приобщении к великому (божественному) через искусство и в виде искусства.	2.4.	Удовлетворение потребности духа в возвышении, облагораживании, очищении, приобщении к великому (человечески гениальному) через искусство и в виде искусства.

(Но удовлетворение потребности в духовной пище лишь укрепляет систему «потребность — удовлетворение» как вид жизнедеятельности.)

Конечно, совершенно адекватно структуру эстетического отобразить в виде плоскостной системы рациональных понятий, нельзя. Если структуру прекрасного не просто описывать (да еще столь кратко и схематично, «анкетно»), а описывать и «озвучивать», то потребуются иного рода полнота в характеристике музыкальных параметров и другая точность, позволяющая в конце концов растворить неточность наших арифметических пунктов в нерасчленимой непрерывности застывшего в вертикальном срезе живого потока музыки как звукового становления. Полную картину структуры прекрасного в отношении какого-либо композитора в целом (или иного цельного художественного явления) мы получаем, мысленно сложив такие «снимки» всех структур в хронологической последовательности с целью уловить их движение (как кадров в кино). Только такое движение, реконструирующее исторически конкретное явление, — эстетический предмет высшего порядка — дает единственно достоверную целостную картину. (Или, может быть, будут найдены другие методы адекватного отображения струящегося потока.)

Наконец, получив в руки полную картину структуры прекрасного, мы оказываемся в состоянии дать обоснованный и полный ответ на вопрос о ценности художественного произведения и сформулировать объективные критерии эстетического суждения и эстетической оценки, в состоянии увидеть движение нового и роль «выполнителя» композиции — композитора как новатора.

12. Кризис XX века

Итак, если предельно сжато резюмировать сущность соотношения изменяющегося и неизменного в эволюции музыкального мышления (как частного случая диалектики изменяющегося и неизменного вообще), то это можно выразить в следующих двух аспектах.

1. В отношении музыки-произведения: единство логоса (как логически упорядоченной, математически выразимой, строгой иерархии структуры) и чувственного, эстетического переживания.

2. В отношении музыки-истории: единство логоса (как «разума того, что есть») и его временного — исторического — разветвления, то есть, в сущности, единство логического и исторического.

Эскизно намеченная выше диалектика изменяющегося и неизменного в музыке показывает коррелятивность противоположностей в каждой из названных пар.

Следует ли из изложенного доказанность существования вечного и неизменного (факт непрерывного изменения в подобных доказательствах, очевидно, не нуждается)? На наш взгляд, дело обстоит так: по отношению к известной (пусть местами лишь в какой-то мере) истории музыки (охватывающей, упрощенно говоря, около 3000 лет) — безусловно, да; но следующий вопрос, насколько законы этого участка истории могут быть экстраполированы на всю историю как таковую и тем самым абсолютизованы, строго говоря, остается без ответа. Если они как-то могут быть распространены на предшествующие нашей истории эпохи (как на подводящие к нам), то кто возьмется быть прорицателем в отношении будущих, в контексте которых, по-видимому, следует трактовать и нашу?

Тем более пристально должно быть обращено наше внимание к тому новому, что уже существует и постоянно продолжает возникать.

Нежелательны обе крайности — как игнорирование новаторства (даже если оно заведомо отрицательно), так и механическое принятие всего подряд за то только, что оно ново. Именно невероятная противоречивость нашей эпохи, социальные катаклизмы, кризис позднебуржуазной культуры, выступление широких народных масс на арену активной созидательной исторической деятельности, кризис индивидуализма и личностного сознания, кризис концепции искусства как автономно-прекрасного, накал борьбы идей и тенденций, возвышение некогда сугубо академических и профессионально-технических понятий и категорий до уровня знаков крупных эстетико-философских, историко-культурных и идеологических проблем не допускают облегченного и упрощенного (в любую сторону) подхода к рассмотрению современного нам новаторства в музыке.

Так, кризис музыкального мышления в XX веке имеет, по-видимому, два слоя:

1. Общий историко-культурный поворот, сравнимый, например, с великим культурным кризисом в эпоху крушения древнего мира, но потрясающий устои не только непосредственно предшествующей эпохи, но многих предшествующих эпох (включая и древний мир) и благодаря этому неизмеримо более сильный.

Один из наиболее показательных признаков общего исторического поворота был продемонстрирован выше на примере завершившегося круга освоения звуковысотных отношений (начиная от самых совершенных консонансов и одnogолосного «измерения» и кончая самыми крайними диссонансами и многоголосным «измерением» музыки).

2. Кризис позднебуржуазной культуры.

Кризис современной буржуазной культуры как общий кризис буржуазного сознания начался крушением традиционного христианского мировоззрения и европейского (возрожденческого и просвещенческого) гуманизма и привел к современным разрушитель-

ным авангардистским концепциям¹. Но несомненно, что в современном кризисе Запада велика роль также и общего историко-культурного поворота, морфологически легко сочетающегося с другими видами кризисности.

Дальнейшее детальное и всестороннее изучение новаторства современной нам музыки, ощущаемое как острая, жгучая необходимость, несомненно, еще внесет много поучительного в аспекте соотношения изменяющегося и неизменного в продолжающейся эволюции музыкального мышления.

А. Г. Шнитке

НА ПУТИ К ВОПЛОЩЕНИЮ НОВОЙ ИДЕИ

Каждый чистый лист бумаги — потенциальное произведение, каждое законченное произведение — испорченный замысел.

Л. Леонов

Когда мы говорим о композиторском замысле, мы должны четко представлять себе, что он имеет очень сложную структуру и его невозможно свести не только к чисто технологическому аспекту (это само собой разумеется), но также и к одной лишь рациональной концепции общепозитивского, общепозитивского порядка. Необходимо помнить, что творческий замысел имеет некоторую неизмеримую часть, некую как бы неконтролируемую сознанием область, которая, собственно говоря, и является той главной внутренней силой, которая заставляет автора приступить к работе и осознать замысел, защищать его, сформулировать для себя, в общих очертаниях найти технологию, которая позволит ему этот замысел выполнить — записать нотами на бумаге, то есть реализовать.

Этот исходный подсознательный замысел является той эмоциональной волной, тем стержнем, который и рождает сочинение, и без которого оно появиться не может.

¹ В советском искусствознании эти явления уже освещены с критических позиций. Укажем, например, на работы Ю. Н. Давыдова: *Неоавангардизм и проблема ответственности искусства*. — В кн.: *Теория, школы, концепции. Художественный процесс и идеологическая борьба*. М., 1975 (идеи: «виновность культуры», «дух против жизни»); *Гедонистический мистицизм и дух «потребительского общества»* (о контркультурных тенденциях эстетического сознания на Западе). — В кн.: *Теория, школы, концепции. Художественное произведение и личность*. М., 1975 (идеи: саморазрушение культуры; потребительское «освобождение» от «буржуазных табу»; исчерпание мира, развившегося на основе письменного языка, дискурсивного логически последовательного мышления, чувства самоидентичности индивида и обостренного личностного самосознания; теория «четырех революций» середины XX века; абсолютный гедонизм, «рай — немедленно!»); *Преодолен ли человек?* — Вопросы литературы, 1976, № 1 (идея: «смерть человека») и другие.

Вместе с тем композитор постоянно, каждый раз убеждается в полной невозможности реализовать и воплотить замысел окончательно. Его внутреннему воображению будущее сочинение представляется в каком-то совершенно ином виде — как бы готовым, он его как бы слышит, хотя и не конкретно, и по сравнению с этим то, что потом достигается, является чем-то вроде перевода на иностранный язык с оригинала, с того оригинала, который, в общем, оказывается неуловимым. Так, по крайней мере, это представляется мне. Подобные мысли существовали всегда, хотя и применительно к познанию вообще, а не только к искусству: «не сотвори себе кумира», «мысль изреченная есть ложь» и так далее — примеры бесконечны. Нечто аналогичное есть и в искусстве в целом, и в композиторском творчестве в частности.

Одним из очень ярких выражений этой проблематики — проблематики трагической и вместе с тем оптимистической — явилась опера Шёнберга «Моисей и Аарон». Два центральных образа оперы — Моисей, наделенный даром мысли (ему дано слышать и постигать истину, но он не способен ее рассказать людям), и его брат Аарон, наделенный даром слова (он является «переводчиком» Моисея, интерпретатором и распространителем его мыслей), воплощают, по сути дела, две стороны души самого Шёнберга: его стремление к чистой музыкальной мысли, очищенной от материальных, жанрово-семантических признаков, и догматическое миссионерство, требующее «материализованных», переведенных на язык логики конструктивных норм. Именно трагическая невозможность реализации «чистой» мысли, необходимость компромисса с реальностью, перевода косноязычной хаотической истины на благозвучный язык организованного правдоподобия толкнула его вслед за освободительным прорывом в атональность к созданию закрепляющих новую истину заповедей — системы додекафонии. Что додекафония лишь компромисс, «перемирие», Шёнберг отлично осознавал: практически он сам и разбил свои скрижали, не приняв «неододекафонистов» конца 40-х — начала 50-х годов и подчеркнув тем самым, что техника додекафонии является его личным, временно и индивидуально обусловленным решением проблемы, окончательного решения не имеющей.

Вероятно, все дело в том, что технология, внешний способ изложения мысли является лишь некоей конструкцией, сетью, которая помогает поймать замысел, неким вспомогательным инструментом, но не самим носителем замысла. Вот почему становится ясным, что технологическим анализом нельзя до конца раскрыть никакое произведение, и возникает соблазнительное предположение, что разумнее анализировать сочинение по другим признакам, например, по его угадываемой философской концепции. Но ведь такой анализ не может охватить произведение полностью. Если произведение действительно несет в себе некий замысел, оно неисчерпаемо; возможно, именно этим сочинения, которые сохранили свою жизнеспособность до нашего времени, отличаются от тех, которые представляют лишь «музейный» интерес. Эта незримая

«подводная» часть и есть самое главное. Но должен ли композитор власть в уныние от того, что эта неуловимая часть не дается ему в руки? Не означает ли это все, что рациональная техника бессмысленна, а музыкальная теория беспомощна, что все равно главное неуловимо и нужно ставить вопрос о бессилии, ограниченности рациональных исследований и рациональных приемов творчества? Нет, по-видимому, это не так. Однако если мы обратимся к каким-то основам музыки в природе, если попытаемся обосновать природу звука рационалистически и, исходя из нее, музыку в целом, то придем к выводу, что этого обоснования быть не может.

В свое время в Москве открылась электронная студия. Основатель ее, инженер по профессии Е. А. Мурзин имел весьма ограниченное музыкальное образование и, относясь к музыке как ученый, он пытался найти для нее, для суждения о ней чисто физическое обоснование. Он знал, что существует натуральный тон, что есть обертоны и они имеют очень сложную структуру, и что 300 лет назад появилась темперация, то есть отказ от натурального звукоряда, и возникла приближительная дискретность музыкального звукоряда. Зная это, он воспринимал всю историю музыки, начиная от Баха, как результат ошибки, просчета, и призывал вернуться к натуральному звукоряду — истоку музыки, чтобы, пользуясь натуральными тонами и их чистыми обертонами, строить все заново. Все беды музыки, бесконечные смены течений и направлений, существующий между форпостом музыки и ее коммерческим ширпотребом разрыв — все это Мурзин трактовал, исходя из этой, с его точки зрения, исторической ошибки.

Должен сознаться, что я пытался построить в электронной студии сочинение, основанное на натуральном звукоряде, поставив перед собой эту задачу как чисто экспериментальную. Не отказываясь от собственного и унаследованного музыкального опыта, я все же хотел поставить эксперимент и над собой, и над музыкой. И я убедился, что, погружаясь в глубины обертонового спектра вплоть до 32-го обертона и далее, слух проникает в бесконечный, но замкнутый мир, из магнетического поля которого нет выхода. Становится невозможной не только модуляция в другую тональность, но и невозможно взять второй основной тон, потому что уловив первый и вслушиваясь в его обертоны, слух уже не может себе представить никакого другого тона. Он довольствуется первым тоном и микрокосмосом его обертонов; таким образом, второй тон становится ошибкой по отношению к первому.

Вероятно, всякая музыка является «ошибкой» по отношению к первоначальному идеальному замыслу природы — основным тонам, и аналогичная «ошибка» происходит в сознании каждого композитора, который представляет себе некий идеальный замысел и должен перевести его на нотный язык. И лишь «темперированную» часть этого замысла он доносит до слушателей.

Но неизбежность этой «ошибки» вместе с тем дает музыке возможность существовать дальше. Каждый пытается прорваться к непосредственному выражению некоей слышимой им прамузыки,

которая еще не уловлена. Это толкает композитора на поиски новой техники, потому что он хочет с ее помощью услышать то, что в нем звучит. Возникают бесконечные попытки отбросить все условности и создать без них нечто новое. И случается, что где-то уже во второй половине жизни композитор, который отбрасывал какую-то технику, создает новую рациональную регламентацию музыки. Если мы обратимся к XX веку, то увидим, что Шёнберг сознательно выстроил свою двенадцатитоновую систему; Стравинский и Шостакович не строили свою теорию сознательно, но мы сами можем увидеть ее в произведениях этих композиторов.

Вот эти многочисленные попытки приблизиться к непосредственному выражению музыки, непрерывное возвращение к «обертонам», постижение новых рациональных приемов и приближение к истине открывают все новые и новые поля недостижимости. Этот процесс продолжается бесконечно.

Поэтому хотелось бы сказать, что воплощение замысла всегда является и некоторым его ограничением. Для иных композиторов наиболее идеальным выходом является «невоплощение» замысла. В этом смысле недописавший свою оперу Шёнберг как раз воплотил свой замысел. Произведение не окончено, что объясняется массой биографических мотивов (в частности, композитор жил в тяжелых условиях, исключавших возможность серьезной работы). Но это лишь совпадение внутренней и внешней мотивировок; истинной, внутренней мотивировкой явилось то, что подлинным воплощением его замысла было невоплощение.

Вообще представляется очень неправильным суждение о произведении на основании высказываний самих композиторов. Мы привыкли, например, судить о Стравинском по тем полемическим, иногда заносчивым словам, которые он произносил по поводу своих сочинений. На основании авторских высказываний мы иногда отказываем композиторам, чей внутренний музыкальный мир очень велик и многообразен — таким, как Стравинский или Веберн, — в этом внутреннем мире, и, наоборот, склонны легко верить тому, кто говорит не о внешне уловимых вещах, не о технике, не о рациональной стороне музыки, а пытается рассказать, что он хотел выразить. Ни то, ни другое ничего не говорит о самом произведении. Поэтому получается, что суждения композитора стоит принимать в расчет в очень ограниченной мере, они иногда дают лишь представление об общей проблематике, волнующей его. Мы можем представить себе, к примеру, круг интересов Веберна по лекциям композитора «Путь к двенадцатитонной музыке» и «Путь к современной музыке», а также то, чем он руководствовался и вдохновлялся, что ему нравилось и какие рациональные выводы он из этого делал. Но из всего этого неясно, чего он хотел своим внутренним слухом, и поэтому не следовало бы руководствоваться его рациональными идеями в оценке его произведений. Равно как и всецело полагаться на аналогичные суждения других композиторов в оценке тех результатов, каких они добились в своей музыке.

**СОВРЕМЕННЫЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ
ТЕМАТИЗМ: ВОПРОСЫ
МЕЛОДИЧЕСКИХ СТРУКТУР
И ПОЛИФОНИЧЕСКИХ
ПРЕДПОСЫЛОК**

Развитие симфонической музыки образует ценнейшую содержательную ветвь европейской музыкальной культуры. Симфонизм как тип музыкальной драматургии и — шире — как принцип музыкально-образного познания действительности, лежит ли он в основе жанра симфонии или действует за его пределами, позволяет поднимать важнейшие философские темы бытия, раскрывать сложно и многозначно выраженную диалектику соотношения человеческой личности и общества, социальных процессов, истории, природы. Это искусство высокого содержания, широких обобщений, активного постижения жизни. Это искусство «интенсивных эмоций» (Асафьев), требующее семантической конкретности интонационных процессов. Симфонизм всегда подразумевает коммуникативную направленность музыки на слушателя, утверждает действенность социальной функции искусства. Не случайно именно советская музыка демонстрирует образцы наиболее эффективного развития симфонической традиции и являет вершинные достижения в симфонизме наших дней.

Современный симфонизм в целом — результат сложной эволюции художественного мышления, и конечный результат такой эволюции — прежде всего накопление и лишь во вторую очередь отрицание отдельных принципов выразительности. Анализ многочисленных музыкальных явлений, связанных с развитием (а не ревизией) традиций, подтверждает мысль профессора С. С. Скребкова о том, что «образный строй современной реалистической музыки необыкновенно сложен и многогранен в своих исторических связях»¹. Выяснение подобных связей — обязательное условие аналитического проникновения в современную музыку.

Опора на тематические принципы композиции, оперирование темой как интонационно-характерной индивидуализированной идеей, обязательность включения в целостную интонационную драматургию таких принципов, как тематический контраст, производный контраст, тематическое развитие, репризность является важнейшим моментом преемственности современного симфонического

¹ Скребков С. С. К вопросу о стиле современной музыки («Весна священная» Стравинского). — В кн.: Музыка и современность. М., 1969, вып. 6, с. 5—6.

мышления относительно классических традиций. В современных условиях утверждение тематического мышления представляется важным эстетическим моментом.

Поскольку сам принцип тематического мышления традиционен, разговор о современном тематизме должен вестись с учетом всей эволюции этого понятия, ибо прямые аналогии сплошь и рядом возникают не только с непосредственно предшествовавшими, но (может быть, еще чаще) со стилями весьма отдаленными. Однако не так важно установить сам факт преемственности, как «модус переосмысления» принимаемого, особенно в контексте параллельного воздействия новых выразительных средств, рожденных уже непосредственно практикой нашего столетия. В конечном итоге важно установить именно новые стилевые черты, образовавшиеся на основе изменения и пополнения традиций.

Естественно, что интонационный генезис современного симфонического тематизма сложен, неоднозначны и множественны его стилевые тенденции. Такой тематизм может опираться на активный мелодический процесс с интенсивным мотивным продвижением (и это наиболее типично). Интонационно-тематические рельефы могут возникнуть и на серийно-додекафонной основе или с помощью интонационных комплексов сонористического плана. Однако именно тематизм с интенсивным мелодическим развитием, где в сложном интонационном комплексе мелос выступает в качестве носителя основной информации, является наиболее распространенным в современном симфоническом мышлении и, следует признать, наиболее присущим ему.

Тематизм с активным мотивно-мелодическим продвижением также необычайно разнообразен в формах своего воплощения. Но отдельные общие его признаки установить все же вполне возможно. Одним из важнейших признаков такого рода является широкое и необычайно разнообразное обращение к полифонии и возникновение в самом тематизме предпосылок к полифоническому становлению формы.

Э. Курт, рассуждая об эволюции полифонического мышления, заметил: «Исторический путь, приведший к полифонии, был вызван стремлением к умножению и усилению мелодического движения»¹. В современных условиях обращение к полифонии также связано с активной ролью мелоса, точнее, с активизацией этой роли. Такая тенденция особенно существенна в современном контексте множественных, вполне сформировавшихся концепций творчества, предусматривающих принципиальное отрицание «энергии мелоса».

В настоящем очерке изучаются именно мелодико-тематические структуры, современный тематический мелос, выступающий в значении смыслового и конструктивного истока для развертывания формы симфонического масштаба. Таким образом, главное вни-

¹ Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931, с. 70.

манье здесь уделяется тематизму с интенсивным мотивно-мелодическим развертыванием, и вопросы, связанные с иными формами тематического мышления, утвердившимися в музыке XX столетия, в настоящем очерке затрагиваются лишь частично, либо вовсе опускаются. Естественно, что особый акцент делается на выявлении полифонического фактора как такового, а также всех форм внутривидового синтеза полифонического начала с иными, неполифоническими факторами развертывания мелодико-тематических процессов. Естественно, что при этом привлекается вся сумма отстоявшихся представлений о полифоническом мелосе как определенном стилевом явлении. Имеются в виду метроритмические закономерности, связанные с трактовкой метрического акцента и делающие нежелательной структурную симметрию, а также вытекающие отсюда закономерности синтаксиса, подразумевающие членение мелодического движения на фразы, несимметричные по своей продолжительности и интенсивности ритмомелодических процессов. Имеются в виду также закономерности в строении звуковысотной линии с ее тенденцией к скрытой полифонии, к равновесию в чередовании типов интервальных связей, закономерности мелодико-семантического порядка, связанные с опорой на «технику плавного перехода» (Курт) с внутренней взаимообусловленностью всех мотивных звеньев цепи.

Вовлекаясь в сферу музыкального высказывания симфонического масштаба и одновременно вступая во взаимодействие со множеством сугубо современных принципов мышления, названные общеполифонические закономерности обновляются, модифицируются, пополняются устойчивыми признаками, родившимися именно в процессе синтеза классических установлений с иными, новыми условиями их «интонационной жизни». Многие музыканты сходятся на том, что баховские принципы развертывания переживают свой ренессанс. Но как отлично современное следование общим нормам мелодического развития полифонии свободное письмо от конкретных баховских образцов. И дело здесь в целой сумме обстоятельств, связанных с художественными открытиями XX столетия и с требованиями симфонической логики. Масштабность, содержательная емкость мелодического высказывания, процессуальность экспонирования, включение в тематический показ элементов развития, позволяющих утвердить исходные звенья и одновременно создать тематически весомые элементы на основе «интонационной производности» от главных тематических оборотов — все это приводит к снятию так называемых «общих форм движения» и к интонационной концентрированности. Ладовая сфера расширяется до двенадцатизвучия, трактуемого различно. Эти различия порождают новые варианты структуры звуковысотной линии. И в области ритма современный тематизм, принимая исходные ритмические установления классической полифонии, обогащает их ритмическими изобретениями современности. Резко повышается роль ритмического варьирования. Фактурное воплощение современных тем демонстрирует самые различные полифонические сложения и раз-

личные варианты «синтетических» фактур. На природе тематического многоголосия отражается и стремление к синтетичности мышления, равно как и стремление к сонористике и, главное, к воплощению семантико-содержательных задач симфонического высказывания.

Современный симфонический тематизм, несмотря на множественность его стиливых проявлений, выработал целый ряд новых общих композиционных закономерностей, в том числе и тех, которые касаются природы мелодико-тематических процессов. Рассмотрение конкретного материала наглядно в этом убеждает.

1. О современном осмыслении классических структурных норм полифонического мелоса

Обратимся прежде всего к тем музыкальным явлениям, которые наиболее наглядно и прочно связаны с классической традицией и вместе с тем являют собой прекрасный образец современного ее претворения в жанре симфонического высказывания. Удобнее всего это сделать на примере творчества крупнейшего симфониста современности Дмитрия Шостаковича. Рассмотрим тему, открывающую Четырнадцатую симфонию (I часть — *De profundis*).

Плавно и постепенно долгой непрерывной волной ниспадает мелодия скрипок от мерцающего высокого регистра в сумеречный средний. Ее скорбный напев проникнут невыразимым лиризмом, трепетным состраданием и печальной сосредоточенностью. Это одна из самых прекрасных мелодий Шостаковича.

Вся тема пронизана единым движением, единым дыханием, она исходит из своей вершины и начального мелодического оборота.

Основное ниспадающее направление мелодического скольжения включает в себя постоянное чередование подъемов и спадов, образующих нисходящую волну. В неуклонном ниспадании — трагической подтект, отраженный в постепенном угасании мелодической энергии, воплощающем образ поникающей жизни. В начальном мотиве, казалось бы, зашифрован извечный музыкальный символ смерти — интонация *Dies irae*. Но ритм смягчает ее, лиризирует и делает принадлежностью славянских «заклинательных» интонаций (в этом варианте мотив чрезвычайно близок к украинской веснянке «Щедрик», известной в обработке Леонтовича). Тем самым сразу же раздвигаются семантические пределы исходных тематических интонаций.

Но как устроена эта удивительная тема, в чем секрет ее пластики и почему мы рассматриваем ее как полифоническую мелодию?

Все двенадцатитактовое построение замкнуто по строению и завершается каденцией в ре миноре. Оно соответствует понятию завершенная тема, а также понятию период в привычном смысле слова. Однако качество завершенности оказывается единственным признаком, совпадающим с привычными представлениями. Построение воспринимается как единый мелодический монолит, и возможные варианты его членения ни в одном из случаев не дадут предложений, тяготеющих к структурно-симметрическим соотношениям.

Метрическое строение темы таково, что из двенадцати тактов лишь пять имеют акцентированную долю, причем три акцента попадают на первые четыре такта. Таким образом, первая зона развития воспринимается как импульсное начало. Дальнейшее же движение воспринимается как инерционное, лишь периодически «подталкиваемое» метрическими акцентами. Преобладает вуалирование сильной доли (безударностью и равномерным ритмическим пробегом), устанавливается непрерывность движения.

И вместе с тем эта тема имеет сложную синтаксическую природу, выяснение которой требует многостороннего подхода к ее внутренней структуре. Внешнее разделение на реально слышимые фазы сделано самим композитором с помощью лиг. Значение артикуляционных обозначений у Шостаковича всегда огромно, ибо фиксирует не только манеру звукоизвлечения, но и структурную основу. Лиги здесь обозначают три фазы: такты 1—3, 4—9 и 9—12. Но это лишь первый, внешне осязаемый структурный план темы. Второй связан с периодичностью разновысотного возвращения исходного мотива и дает членение на четыре фазы: такты 1—3, 4—7, 7—9, 10—12. Третий план структуры обусловлен конкретными ладомодуляционными тяготениями и подразумевает членение на 5 фаз: такты 1—4, 4—5, 5—8, 7—10, 10—12. Как видим, в этом случае все фазы оказались сцепленными началами и окончаниями. Возможен и четвертый вариант членения, связанный с количественным составом лада. Дело в том, что в основе темы — двенадцатизвучие, изложенное, однако, в далекой от серийной тех-

ники манере. Первое изложение двенадцатизвучной шкалы оканчивается на третьем звуке 5 такта (*c*). Вторая половина темы также основана на двенадцатизвучии (без *e* ♯) и начинается с четвертого звука 5 такта (*h*). И, наконец, пятый вариант членения может быть произведен на основе симметричного расположения основных опорных тонов. Ими являются звуки *b*, *ges* и *d*. Это всегда наиболее тяжелые тоны, попадающие на акцентированную сильную долю. В терцовом нисхождении от верхнего тона они проходят дважды (такты 1, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 12), образуя цепь опор: *b — ges — d + b — ges — d*. Здесь возникает предпосылка к единственному симметричному членению темы (6 т. + 6 т.).

Воистину подлинная простота и естественность (столь высоко проявленные в этой теме) подразумевают необычайную тонкость внутривокальных связей. Мы видим, что лиги, поставленные композитором, предлагая разновидность внутримелодического дыхания, не приводят к прерывной расчлененности. Мелодическое движение свободно «перетекает» через штриховые грани. В первом случае (рубеж 3 и 4 тактов) тон *ges* в начале 4 такта, открывающий следующую штриховую фазу, завершает модуляционное отклонение из *g* в *ges* и тесно соединен с предшествующим трехтактом. Во втором случае (т. 9) рубеж штриховых фаз преодолевается единым током секвенционного спуска. Такая сложность «структурного подтекста» была неведома полифонии прошлого.

Итак, тема все же полифонична прежде всего по существу своей метроархитектонической природы. Но если говорить о связи с классическими принципами полифонического строения (баховского типа), следует указать еще на два обстоятельства. Во-первых, на присутствие вышеназванной техники плавного перехода. Все звенья мелодии имеют цепную взаимосвязь, и все последующее обусловлено непосредственно предшествовавшим. Во-вторых, на определяющее значение исходной интонационной посылки, формы мелодического движения которой присутствуют во всех фазах дальнейшего тематического становления. Здесь это настолько очевидно, что не нуждается в специальном аналитическом подтверждении.

И вместе с тем тема глубоко современна, и все общеполитические принципы трактованы в ней глубоко самобытно. Среди главных отличий от традиционной трактовки следует выделить два. Первое касается ладовой стороны: Шостакович опирается на ладовое двенадцатизвучие. Но трактовка максимальной ладовой шкалы в равной мере далека и от баховской, и от серийной. Здесь нет прямой хроматики и нет афункциональных тоновых отношений. На всем протяжении темы господствует диатоническое следование звуков с подчеркнутой ладофункциональной связью тонов. Не будем углубляться в тонкости ладового строения темы. Укажем лишь, что она включает в себя цепь отклонений с моментальным переосмыслением каждой вновь завоеванной тоники в качестве терции следующей тональности (это тоже способствует впечатлению предельной плавности ниспадающего скольжения). Упомя-

нем, что Шостакович, верный своим стиливым принципам, широко использует низкие ступени, в том числе IV, V и II, что создает свойственную ему трагедийность настроения. И наконец, укажем на одно важнейшее ладоструктурное обстоятельство, рождающее впечатление диатоничности: это целотонная связь в нисходящем движении верхних мелодических опор с эпизодическим вкраплением (в кадансовых моментах) полутоновых переходов. Вот ряд верхних мелодических опорных тонов: $b - (as) - ges - e - d - des - b - as - ges - f - d^1$.

Второе отличие связано с трактовкой секвенционности и относится непосредственно к технике мелодического развития. Основной остигательный элемент темы — отправной мотив. Повторяясь в начале, он впоследствии появляется три раза на различной высоте, никогда, однако, не образуя секвенционной последовательности. Здесь можно говорить о рассредоточенной секвенционности. Собственно же секвенционность (столь типичная для баховского мелоса) осознается в совершенно новом ритмическом ключе. Секвенционную последовательность мы видим в тактах 8—9. Это терцовые спады $b - g$; $a - fis$; $as - f$. Однако каждое двузвучное звено

дается в ином ритмоварианте: $\text{♪ ♪} ; \text{♪ ♪} ; \text{♪ ♪} .$ В этом

случае можно говорить о присутствии ритмовариантной секвенционности. Конечно же, большинство названных признаков обусловлено прежде всего симфоническим назначением темы. И многоплановость структурной основы, и ладовая многосоставность, и ритмовариантность — все это призвано повысить «степень информативности», создать особую содержательную емкость в условиях предельной экономии средств, направленной на создание образной цельности и монолитности.

Стол подробный анализ первой темы Четырнадцатой симфонии предпринят нами для того, чтобы показать взаимодействие всех сил в процессе развития. Это тема пролога симфонии. Она фигурирует также в завершении симфонического цикла, в части, которую можно назвать эпилогом («Смерть поэта»). Ее интонационный колорит завуалированно присутствует и в других тематических образованиях сочинения. Но эта тема не лежит в основе крупной симфонической формы, она не призвана породить длительный процесс формообразования. Отсюда ее определенная интонационная односложность, цельность и в некоторой мере камерность. Принципы структурной организации, действующие в ней, с большей степенью наглядности обнаруживаются во многих тематических образованиях Шостаковича, лежащих в основе крупной,

¹ В скобках — переходный, метрически неопорный тон; квадратные скобки обозначают кадансовые моменты с участием полутоновых связей. Неопорные полутоновые переходы во второй половине темы в схеме опущены. В принципе в этой половине содержится хроматический элемент (своеобразное колористическое оттенение) — секвенция (такты 8—9).

собственно симфонической формы, при всех отличиях, обусловленных увеличением симфонической масштабности высказывания.

Рассмотрим коротко еще несколько тем Шостаковича. Приведем тему Largo (I части) из Шестой симфонии и выпишем мелодическую линию обширной зоны ее развертывания (ц. 4—6).

The image shows a musical score for a Largo movement, marked with a tempo of $\text{♩} = 72$. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a piano (*p espr.*) dynamic. The score is annotated with several brackets and labels: 'a' through 'c' under the first few measures, 'a¹' through 'e' under the next section, 'a³', 'e¹', 'c² + e²', and 'c² + e²' under the following section, and 'd¹', 'c³', 'b¹', 'c¹', 'd²', and 'e' under the final section. The word 'развитие' (development) is written below the final section. The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Если предыдущий пример являл собой относительно завершенную тематическую конструкцию, то здесь мы видим иную картину. Тема Largo достаточно наглядно показывает, что границы между собственно темой и ее экспозиционным развитием у Шостаковича далеко не всегда обнаруживаются столь же определенно, как у классиков. Импульс движения, полученный от первых интонационных звеньев темы, нередко бывает так велик, что распространяется на большие временные промежутки звучания, охватывая крупные участки формы. В таких случаях момент окончания собственно темы выявляется скорее с помощью ощущения начала «интонационной деконцентрации», чем явлений ритмотектонического и каденционного порядка. Многие темы Шостаковича как бы сцеплены со своим дальнейшим развитием, составляют с ним одно целое.

Другой тип тематизма, характеризуемый четкой сформулированностью, структурной законченностью и отделенностью, носит

нередко афористический характер (что не мешает композитору резко менять эмоциональный облик тематических интонаций в процессе развития). Такие темы обычно являются своеобразными «конспектами» образно-смыслового содержания целой формы. Они также выполняют функцию толчка, начала, но уже по отношению ко всей форме в целом. После их завершения обычно возникают новые тематические образования, которые выступают как источники дальнейшего непрерывного развертывания (достаточно сравнить хотя бы соотношения функций тем вступления и главных партий в первых частях Пятой и Восьмой симфоний Шостаковича).

Тема Largo из Шестой симфонии устремлена к развитию. Кроме того, что приведенное 14-тактное мелодическое построение не имеет каденционной замкнутости, оно лишено и внутренней симметрии в привычном смысле. В этом ее сходство с рассмотренной выше темой из Четырнадцатой симфонии. Интенсивный октавный взлет в начале темы придает распеву русский характер, особую широту дыхания и столь типичное для русской песенности ощущение пространства. Лирическая теплота сочетается с суровой сдержанностью и мужественностью колорита. Это сообщает лирике черты объективности и приподнятой обобщенности. Однако первое, что бросается в глаза, — это интонационная многосоставность темы, обилие контрастных мелодических звеньев, широкая размашистость движения (диапазон мелодии — две с половиной октавы). Перед нами подлинно симфоническая тема.

Но именно интонационная многозначность создает предпосылки для более однозначного членения темы на фазы мелодического движения, когда последние весьма рельефно отличаются друг от друга мелодическим содержанием, а в отдельных случаях воплощают контрастные мелодические идеи. Верхние скобки в примере обозначают, пожалуй, единственную возможную деления этой слитно развертываемой линии на участки. Причем в большинстве случаев мы видим цезурный вариант членения. Однако начальные фазы развития содержат внутри себя различные мотивные образования, каждое из которых может служить мощным тематическим импульсом в дальнейшем развертывании, выступить в качестве истока для дальнейшего мелодического роста. Нижние скобки примера обозначают мотивно-тематические звенья, весьма контрастные по характеру мелодического движения. Основных звеньев пять: *a b c d e*. Все они обнаруживаются в начальных фазах. Самое замечательное то, что весь процесс мелодического становления темы суть процесс развития этих мотивных элементов, ибо каждое повторение мотивно-мелодической идеи предусматривает глубокую ее вариантность. Если учесть, что процесс накопления тематических элементов заканчивается в 5 такте (и здесь можно считать окончившимся собственно тематическое образование), то все остальное развитие голоса воспринимается как экспозиционное развертывание, сцепленное в едином токе с исходными тематическими посылками.

Таким образом, и здесь очевидны признаки, характеризующие полифонический тип тематизма: метроархитектоническая природа, цепная обусловленность мотивных связей, присутствие отправных тематических интонаций на протяжении всего развертывания, толчковая функция начальных фаз (широкое интервальное строение) по отношению к последующему развитию, стремление к внутренней уравновешенности широких и тесных интервальных последований в линии.

Вместе с тем здесь ясно выражены и принципы симфонических темообразований: интонационная (и соответственно смысловая) многосоставность, а также типичная в современных условиях опора на двенадцатизвучную миноромажорную систему с преобладанием диатонических принципов интонирования лада с ясно выраженной тональной (и тоникальной) ориентированностью.

Обе рассмотренные нами темы полифоничны по природе мелодического строения. Это определяет тип их экспозиционного изложения: в первом случае (начальная тема Четырнадцатой симфонии) в последних фазах одноголосного изложения тематического голоса добавляется фоновое педальное двухголосие, обладающее, однако, активным линейным напряжением; во втором случае (тема из I части Шестой симфонии) тематическая линия излагается на фоне сопровождающего контрапункта, лишенного характерной интонационной заостренности и построенного на ровном триольном движении, выхваченном из темы. Таким образом, полифоническая природа мелодического ядра темы неизбежно приводит к соответствующему типу фактуры экспозиционной зоны. Однако в обеих темах ясно выделяется ведущий (солирующий) голос — носитель основной смысловой нагрузки. Полифония здесь не предусматривает паритетности линий, сочетаемых в данном случае по принципу соотношения «рельеф-фон».

Рассмотрим еще одну тему Шостаковича, построенную на сей раз на основе паритетного контрастного контрапункта, когда смысловая тематическая сущность воспринимается только в комплексе полифонического единства. Обратимся к первой теме Восьмой симфонии:

3. Adagio



Трагическое величие, огромное внутреннее напряжение звучания сразу же захватывает слушателя. Даже на первый взгляд видно, что в этом построении господствует контрастная полифония на основе смысловой равнозначности голосов. С обычным периодом тема сходна лишь тем, что она завершена. Семитактовое построение (тоника восьмого такта является одновременно началом следующего построения) лишь условно может быть поделена на две части: 5 тактов и 2 такта (структурно отделенная мелодическая каденция). Это цельный двухголосный комплекс, в котором обнаруживается имитация в варианном обращении (соотношение b и b^1) и контрастное контрапунктирование.

Тема выполняет функцию мощного толчка, начинающего движение огромной формы. Полифония в изложении главной темы создает величественную пластику движения и спаянную монолитность структуры. Кроме того, полифоническое изложение позволило в кратчайший промежуток звучания в двух контрапунктически сочетаемых голосах сконцентрировать значительное интонационное содержание. По мере развертывания каждого голоса рождаются объединенные общим током тематические ячейки, которые в будущем проявят себя как самостоятельные интонации-импульсы.

Само по себе наличие в структуре тематического комплекса имитации и контрастного контрапунктирования, определяя степень полифоничности темы, является вместе с тем и прямым следствием сочетания мелодических линий.

Рассмотрим каждый из голосов приведенной темы. Нижний начинается могучим «раскачиванием» у виолончелей и контрабасов с последующим взлетом к квинте лада. Этот восходящий толчок, который действительно противостоит начальной тенденции к нисхождению, становится мощным импульсом. Как замечательно проявилось здесь новаторское интонационное слышание композитора! Несомненно, что генетически этот начальный оборот связан со старинными тематическими формулами. Ведь ту же интонацию можно было изложить так, что она приняла бы весьма традиционные черты *basso ostinato*:



Но неожиданный взлет мелодии образует интересный мелодический диссонанс (уменьшенная октава $a - as$) и служит мощным толчком к движению. Согласно традициям полифонической мелодии, после такого скачка-импульса обязательно должен наступить мелодический противовес, заполнение пространства скачка. Именно с этим явлением мы и встречаемся в линии нижнего голоса, где, начиная с третьего такта, происходит постепенное заполнение квинтового пространства. В начале, в ядре темы, были завоеваны основные устои лада: тоника и квинта. Развертывание же представляет собой процесс ладового «дораскрытия», где окончательно выясняется ладовое наклонение темы (показ минорной терции), после чего каданс вновь возвращает нас к основным устоям: тонике и квинте. Структура типична для полифонической темы. И наконец, существенная ее деталь — безударная сильная доля. Это явление наблюдается на протяжении всего развертывания мелодической линии (единственная обозначенная сильная доля шестого такта является постыктовым моментом мотива). Это сообщает мелодии непрерывную текучесть. В верхнем голосе темы также действует принцип мелодического противовеса, но в обратном порядке: после экспрессивного поступенного хроматического восхождения начинается длительный спад мелодии к кадансирующей тонике. И в ладовой драматургии внутри линии действует классический принцип «выравнивания»: хроматическому импульсу отвечает строго диатонический противовес мелодического противодвижения. Квартовые ниспадания создают впечатление величественного трагического жеста, тормозящегося траурного шага. Типично для полифонической мелодии и наличие скрытой полифонии в квартовых ниспаданиях верхнего голоса. Здесь она обогащает звучание до возникновения впечатления трехголосия (с учетом нижнего голоса), что рождает особую мелодическую насыщенность ткани, притом верхний голос так же проникнут «единством напряжения», как и нижний.

В приведенном примере предпринята попытка разделить оба голоса на фазы мелодического движения. Нетрудно заметить, насколько эти участки, образующие единую мелодическую неразрывность, тесно сцеплены друг с другом. В этом также нельзя не увидеть претворения классической полифонической традиции. И еще. Если в верхнем голосе ясно обнаруживаются три фазы, то в нижнем их можно наметить пять (см. пример). Однако кроме различного числа фаз в обеих мелодических линиях, мы еще видим различия во временной продолжительности звучания фаз, накладываемых друг на друга. Здесь действует обязательный для полифонии фактор несовпадения начал и окончаний фаз в контрапунктирующих голосах (несовпадение по вертикали). Именно это обстоятельство и является одним из важнейших факторов, обеспечивающих текучесть ткани в полифонических формах.

К этому можно добавить, что техника плавного перехода действует здесь в полной мере. Более того, мы видим цепную связь звеньев и взаимообусловленность мотивных последований не толь-

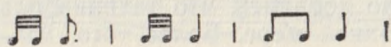
ко внутри каждой линии. По вертикали действует принцип единства интонационной сферы, когда контрастные контрапунктические голоса воспринимаются как взаимообусловленные, вырастающие из общих интонационных корней, как части, способные к глубокому взаимопроникновению. Подлинно симфоничная интонационная многосоставность заключена здесь в пределы четко очерченного и цельного стилевого единства. Это — тема-эпиграф, вводящая в мир образов Восьмой симфонии. Отсюда подчеркнутая кривизна ее мелодических контуров, обращение к расширенным формам диатоники, сложность и разнообразие ритмики¹.

Итак, полифонический тип мелоса служит прекрасным средством организации тематизма широкого дыхания, тематизма емкого, активного, вызывающего к жизни интенсивное развитие формы. Но, может быть, это качество — индивидуальная принадлежность стиля Шостаковича? Для того, чтобы убедиться в общем характере явления, обратимся к другим стилям, весьма отличным от стиля Шостаковича по основным характеристикам, но также использующим полифонический мелос в построении тематических конструкций. Рассмотрим сначала тематизм, включающий длительное развертывание и сложный процесс внутреннего интонационного развития. Естественно, что каждый индивидуальный стиль будет вносить свои поправки в общие закономерности, отстоявшиеся исторически и развитые в современной художественной практике, но подобные индивидуальные привнесения в конечном итоге лишь иллюстрируют мобильность новых принципов художественного мышления.

Откроем партитуру Первого скрипичного концерта Бартока, созданного в самом начале нашего столетия (1907 г.), и приведем партию солирующей скрипки от начала до ц. 5 партитуры, то есть разворот мелодической линии, охватывающий 57 тактов.



¹ Ладовая шкала темы следующая: *c des d es f ges g as a b*. Отсутствие *e* (мажорная терция) углубляет сугубо минорный колорит. Отсутствие вводного тона *h* говорит об обращении к сложной модификации натурального минора, этого «русского» лада, сообщающего эпическую суровость звучанию. В ритмике снова обращает на себя внимание использование ритмовариантной секвенционности, этой новой формы внутримелодического развития. В тактах 4—5 видим секвенционные звенья в следующем ритмическом облике:



Это одно из самых тонких лирических откровений композитора. Глубоко интимный тематический зачин лирико-импрессионистского плана развивается в мелодической линии на огромном временном промежутке, претворяясь в сложнейшие и изысканно хрупкие изломы рисунка «продления», достигая большей экспрессивной заостренности в кульминационных волнах, приобретая в развитии внутренний драматизм, глубинную взволнованность тона повествования и черты экзатичности. Невольно поражаешься гениальной интуиции молодого художника, предвосхитившего определенные черты мелодического мышления, ставшие впоследствии основополагающими в творчестве многих виднейших композиторов XX века. Перед нами, в сущности, образец бесконечно развивающейся инструментальной мелодии, множеством признаков связанной с классическими установлениями полифонического мышления. Весь этот мелодический поток предстает в нашем сознании как неразрывная цепь «интонационных событий», возникших из начальных тематических истоков, как мелодический процесс, удивляющий одновременно свободой движения, импровизационностью интонационного развертывания и конструктивной, логической обусловленностью возникновения новых мотивных связей и ритмических оборотов.

Здесь перед нами не только тема, но и вытекающее из нее развитие. Собственно тематическая часть содержится в первых семи

тактах и имеет цезурную завершенность. Все дальнейшее развертывание предусматривает, в сущности, бесцезурное развитие мелодического потока. Но и собственно тема, благодаря общности интонационной природы материала и однотипному мелодическому движению в ней и в ее первых развивающихся фазах, сцеплена со своим развитием в единый мелодический ток. Таким образом, перед нами сугубо полифонический тип мелодического развития, вошедший в себя классические особенности метроархитектонического строения и обогащенный целым рядом современных, в том числе и принадлежащих к сфере симфонического мышления черт.

В нотном примере, в той части мелодии, которая названа нами собственно тематическим построением, квадратными скобками обозначены основные мотивные звенья, на основе которых происходит все дальнейшее развитие линии, представляющее собой систему тончайших комбинаций соединений указанных мотивов и их вариантов (в отдельных случаях скобки обозначают не собственно мотивы, а интервальные связи). Здесь впервые проявилась особенность интонационной сферы творчества Бартока, ставшая впоследствии для него основополагающей. Естественно, что принцип прямой зависимости внутрилинейного развития от темы здесь хотя и соблюдается, но не так педантично, как в некоторых других сочинениях композитора (например, в квартете № 4, где, по мнению Э. Денисова, подобная техника приближается к характеру серийного развития). Порою Барток инкрустирует в дальнейшее мелодическое развитие темы Концерта интервальные ходы, отсутствовавшие в ней первоначально (например, интервалы октавы или квинты), но в принципе постоянная зависимость от темы господствует. Поэтому мы можем здесь, как и у Шостаковича, зафиксировать особую роль техники плавного перехода.

Легко заметить, как постепенно композитор «растворяет» характерные черты темы в развивающихся этапах, последовательно активизируя второстепенные тематические элементы и оперируя в конце концов только с ними. В начальных фазах развития (с 8-го т. до ц. 1) роль исходной (и в смысловом отношении важнейшей) интонации темы очень велика. Развитие вытекает из разных вариантов движения по трезвучию. Во втором такте после ц. 1 этот ход возникает последний раз, дав толчок обширному периоду развития. Далее, вплоть до ц. 4, отправная тематическая интонация в партии солирующей скрипки не фигурирует. Она появляется лишь в конце, репризно завершая процесс развертывания солирующего голоса. В этом также нельзя не увидеть сходства с баховской техникой длительного развертывания, предусматривающего возвращение исходных тематических оборотов на самых дальних этапах развития голоса¹.

¹ Об этой особенности баховской техники говорит Курт. В «Основах линейного контрапункта» читаем: «К концу всей пьесы или отдельных ее частей Бах обыкновенно возвращает путь линейного развертывания к образу темы и заканчивает мощным утверждением ее» (с. 175).

Хотя тема и содержит в себе момент оживленного ритмического движения (т. 4), первые фазы ее дальнейшего развертывания не используют его. Постепенно (начиная с 24-го т.) Барток увеличивает роль дробных ритмических последований, «расшатывая» ритмическую плавность и спокойную пластику движения первых фаз, образуя, в сущности, новый тип мелодического движения, более экспрессивный, заостренно-нервный, хрупко-изменчивый. Происходит процесс накопления «ритмических неустойчивостей», а вместе с ним рождается новое качество образа, возникают глубокие мутационные изменения в теме, придающие ее развитию характер, по существу, симфонический. Во всем этом также можно увидеть генетическое сходство с Бахом, у которого, по словам Курта, «более скорые единицы подкрадываются незаметно, сперва разведенные, потом все чаще и в больших объединениях и, наконец, побеждают»¹. Различие, притом весьма принципиальное, здесь в том, что Бах в случаях накопления ритмических дробностей всегда стремится к установлению комплементарного ритма с подчинением общей пульсации наиболее мелким (из преобладающих в движении) ритмическим долям. Задача включения ритмики отдельного голоса в целостную комплементарно-ритмическую композицию голосов вызывает к жизни определенную плавность и размеренность ритмического рисунка линии, несмотря на возможное присутствие в ней самых различных длительностей в достаточно близком соседстве. Барток же совершенно не стремится в данном случае к установлению единой ритмической пульсации на основе движения шестнадцатыми, и если можно говорить о присутствии в полифонической ткани целого комплементарного ритма, то лишь на основе движения восьмыми².

Голос, освобожденный от обязанности вписаться в систему ритмического взаимодополнения, обретает право на самую неожиданную и смелую ритмическую вариативность. Острота ритмического рисунка, количество индивидуальных ритмотивов, степень ритмической асимметрии и зыбкости движения — все это отлично не только от Баха, но и от всего, что непосредственно предшествовало Бартоку. Следует добавить, что весь отрывок, из которого взят приведенный голос, являет собой весьма своеобразное фугато с большой двухголосной интермедией после первого показа темы. То, что здесь использована сугубо полифоническая форма, — прямое следствие темы. Но нам важно осознать процитированную линию как противосложение, вернее, как цепь сменяемых по мере развертывания линии противосложений и интермедийных связей. Другими словами, данный голос может быть сравнен с любым первым (начальным) голосом, выхваченным, допустим, из экспозиции классической фуги, ибо по функции они весьма близки. Но как далеко уходит от своего прототипа это противосложение! Оно не

знает «дисциплины регистра» и его диапазон равен трем с половиной октавам; оно не знает дисциплины тональности, и если в теме, несмотря на то, что она опирается на двенадцатизвучный ряд (изложенный к тому же с тенденцией к неповторяемости звуков), мы в отправных интонациях ясно ощущаем тональную настройку в D, а в конце тематической «зоны» каданс на доминанте (т. 7), то в дальнейшем слух не может зафиксировать хоть сколько-нибудь устойчивых опор; ввиду архитектурной асимметрии противосложение не знает дисциплины ритмической симметрии (то, что отличает баховский мелос и типично для любых других полифонических стилей прошлого), и его развитие представляет собой прихотливое «ритмическое капричиозо». Перед нами особый, новый тип линии, выхваченной из многоголосного полифонического сложения: «концентирующее противосложение».

2. О ритмической асимметрии и принципах тематически концентрированного развертывания

Приведенная выше тема Бартока примечательна и другими особенностями. Самым «интригующим» моментом здесь, пожалуй, является природа ритмического строения.

Именно ритмическое строение этой мелодии прямо предвосхищает одно из удивительных свойств современного полифонического мелоса. Это качество является действительно устойчивой принадлежностью техники мелодического развертывания, укоренившейся в нашем столетии, хотя и предвосхищенной мастерами прошлого.

Если принять такт за единицу метровременного членения, то можно представить каждый такт в виде замкнутой ритмической структуры. Если под этим углом зрения взглянуть на приведенную мелодию, обнаруживается удивительная закономерность. Из 57 тактов 47 содержат индивидуальное ритмическое строение. В приведенном примере каждый индивидуальный такторитмический участок пронумерован, что позволяет наглядно обнаружить принцип чередования такторитмических единиц (номер соответствует ритмическому варианту). Повторяются лишь следующие варианты: 11-й (1 раз), 12-й (3 раза), 14-й (1 раз), 25-й (1 раз), 36-й (2 раза — секвенция), 39-й (1 раз — секвенция), 42-й (1 раз). Неповторяемость такторитмических единиц довлеет и составляет сущность специфики целостного ритмостроения данной темы. Характерно, что собственно тематическое построение имеет строго неповторяемую такторитмическую структуру.

Такое явление может быть названо межтактовой ритмической асимметрией.

Это определение целиком соответствует тем участкам мелодических линий, где межтактовая ритмовариантность (асимметрия) действует в условиях метрической равномерности (неменяющийся

¹ Курт Э. Основы линейного контрапункта, с. 178.

² В примере опущены остальные голоса, образующие вместе с цитированным строго линейную полифонию.

размер). В случаях же метрической размерности (переменный метр), примененной систематически, это же явление может быть названо межтактовой метроритмической асимметрией. В данном случае одно дополняет и усиливает воздействие другого. Переменный метр еще более углубляет межтактовые ритмические контрасты (не говоря о том, что он сам по себе создает такой контраст вне дополнительных усилий по ритмическому варьированию). Ритмическая вариативность способна, в свою очередь, чрезвычайно усилить эффект от переменной метрики (а длительное прибегание к межтактовой ритмической асимметрии рождает эффект скрытой переменности)¹.

Здесь важен еще один нюанс. В процессе длительного развертывания голоса симметричные (одинаковые) ритмомотивные образования возникают в обязательном порядке. Это могут быть звенья секвенции, простые повторы на расстоянии каких-то интонационных ячеек и пр. В такого рода повторах видно стремление к «ритмическому выравниванию» линии. Но в условиях межтактовой ритмической и метроритмической асимметрии подобные повторения часто получают различное тактометрическое распределение. Если, к примеру, какой-либо мотивный комплекс при первоначальном своем появлении занимал целый такт, то во втором случае он может начаться в одном и завершиться в другом такте с изменившейся внутримотивной метрической акцентировкой, меняя, соответственно, ритмический облик тактов (этих метровременных единиц). Такой тип вариантной повторности мотивных звеньев был хорошо известен Баху. В современных условиях он просто используется шире и включается в систему последовательной межтактовой асимметрии.

Нет нужды доказывать, что привлечение такого приема повышает текучесть мелодии и устремленность ее развития «вдаль» до

¹ Было бы неверным приписывать Бартоку открытие такого принципа ритмоорганизации мелодико-тематических образований. Истоки этого явления восходят к творчеству И. С. Баха. Блистательный пример такого ритмического строения встречаем в прелюдии ми минор из I тома «Хорошо темперированного клавира», где верхний (ведущий) голос подчинен принципу межтактовой ритмической асимметрии на протяжении 18 тактов при размере $\frac{4}{4}$. Партия солирующей скрипки из Benedictus Торжественной мессы Бетховена содержит еще более разительный пример. Уже на рубеже XIX и XX столетий этот принцип обнаруживается со всей очевидностью в темообразованиях С. И. Танеева. В. В. Протопопов сообщает о действии асимметричной ритмики в некоторых темах его фортепианного квинтета и Шестого квартета. Однако то, что у Баха (и даже у Танеева) носило эпизодический характер и могло быть отнесено к разряду стилизованных предвосхищений, в музыке современных мастеров обрело характер закономерности.

Это явление наблюдается не только в строении мелодико-тематических образований, но и в природе чисто ритмических контрапунктов. В I части «Турангалылы» Мессяна встречаем 79 неповторяемых такторитмических единиц в линии малого барабана (ц. 12—20), в Четвертой симфонии Б. Тищенко (в кульминационном «плато» третьей части) 210 тактов чередуются у ударных в системе ритмической неповторности.

чрезвычайности. Но, может быть, Барток применил ритмовариантность в связи с тем, что данная мелодическая структура включена в форму, весьма близкую к фугированной, и здесь сказались свойства высшей, «абсолютной» полифоничности, предьявляемые к полифонической линии, участвующей в становлении собственно полифонической формы? Действительно, если обратиться к мелодическим конструкциям, аналогичным по своей функциональной роли, но принадлежащим перу других современных мастеров, мы можем встретить сходные явления. Приведем мелодическую линию первого гобоя из второй части «Симфонии псалмов» Стравинского, написанной, как известно, в форме фуги.



Данный мелодический отрывок включает в себя тему и вытекающие из нее первое и второе противосложения. Здесь принцип межтактовой ритмической асимметрии действует строго и неукоснительно, еще более последовательно, чем это наблюдалось в Скрипичном концерте Бартока. Количество равнометрических тактов оказывается равным количеству ритмовариантов в них (17). Подобная закономерность может натолкнуть на мысль о том, что такой тип мышления свойствен мелосу, присущему современной фугированной форме. К тому же в данном случае такая закономерность сочетается с коренным признаком стиля Стравинского, для которого ритмовариантность является важнейшим средством мелодического формообразования (это общеизвестно)¹.

Но вернемся к разбиравшимся темам Шостаковича из Шестой и Восьмой симфоний (см. примеры 2 и 3) и рассмотрим их с точки зрения участия межтактовой ритмической асимметрии. В обоих случаях этот принцип ритмического развертывания дей-

¹ Вместе с тем в творчестве раннего Стравинского и в его нефугированных формах этот принцип не получает применения. Это связано с преобладанием у него всевозможных остинатных форм, в том числе и свободноостинатных структур, подразумевающих обязательную ритмовариантность, но не допускающих межтактовую ритмоасимметрию на больших временных промежутках.

ствует со строгой последовательностью. И тема Largo, и оба голоса из первой темы Восьмой симфонии содержат количество тактов, соответствующее вариантам их ритмического решения. И это отнюдь не особые для композитора тематические образования. Приведем для доказательства типичности использования Шостаковичем подобного приема два тематических отрывка из Четырнадцатой симфонии:

7. Allegretto $\text{♩} = 108$ Тема „Малагеньи“

8. Тема 10 й части

Естественно, что такой тип ритмического развертывания в современной музыке сплошь и рядом сосуществует с традиционным, предусматривающим наличие межтактовой симметрии. Ритмическая асимметрия такого рода начинает функционировать как действенный фактор развития, в первую очередь симфонического тематизма, и к тому же такого, который предусматривает монолитную неразрывность тематических структур, нередко устремленных к длительному мелодико-интонационному развитию. И еще. С этим принципом ритмической организации оказывается достаточно тесно связан принцип тематически концентрированного развертывания, играющий важнейшую роль в современном тематическом формообразовании.

Это понятие сформулировано В. П. Бобровским на основе анализа музыки Шостаковича. В книге «Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича» автор говорит о тематически концентрированном развертывании как о таком типе тематического становления, когда «в этапе развертывания сохраняется примерно тот же уровень тематической значительности и индивидуализированности, который присущ ядру»¹.

Укажем сразу, что подобная разновидность тематической структуры является завоеванием современного искусства и представляет собой отличный от баховского тип мелодико-тематического мышления. Притом что баховский тематизм содержит большое разнообразие структурных вариантов, наиболее распространенным и, в сущности, господствующим оказывается принцип, опирающийся на следующее соотношение: индивидуализированное ядро и значительно менее индивидуализированное развертывание.

Естественно, что принцип тематически концентрированного развертывания в еще большей мере, чем камерным жанрам, свойствен симфонической музыке Шостаковича. Выше, анализируя шостаковичевские темы, мы отмечали как возникновение характерных импульсных оборотов в срединных фазах развертывания

¹ Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1961, с. 27.

голоса, так и проносимый через все построение небывало высокий уровень тематической интенсивности, особую смысловую значимость и весомость «далеких» мелодических образований. Такое разворачивание, когда в процессе тематического становления происходит постепенное нанизывание интонационно характерных тематических ячеек, являясь важнейшим качеством мышления Шостаковича, вместе с тем может быть осознано как общий для многих современных стилей признак.

Обратимся к музыке Пауля Хиндемита — одного из крупнейших полифонистов современности. Рассмотрим сначала темы широкого дыхания, включающие активное линейное разворачивание. Оговоримся сразу, что такой тематизм не является единственным характерным для Хиндемита, в целом тяготеющего в своем творчестве к имитационному развитию, а потому нередко прибегающего и к лаконичным, сконцентрированным темообразованиям.

Прочитаем первую тему из Симфонии В для духовых:

9. (♩ = 88-92)

Cornet

Характер интонирования имеет здесь типично фанфарный, призывный оттенок. Тема звучит, как принято говорить, блестяще — мужественно и вместе с тем полетно. Подобно вышеприведенным темам, она также устремлена к развитию, также не вмещается в схему обычного гомофонного периода, также может иметь несколько вариантов членения на фазы, опирается на тональное двенадцатизвучие в условиях избегания прямой хроматики и преобладания диатонических связей. Так же, как и другие рассмотренные темы, в ритмическом своем строении она опирается на принцип межтактовой ритмической асимметрии, выдержанный с абсолютной строгостью, что рождает особую устремленность движения. Таким образом, перед нами образец современной полифонической мелодии.

Обратим внимание на обстоятельство, связанное с уровнем интонационной емкости темы (в симфоническом тематизме такой уровень должен быть весьма высоким). Мы видим, что в процессе разворачивания тематической линии возникают все новые и новые броские тематические ячейки, и не только начало (ядро) темы фиксируется слухом как наиболее характерное интонационное звено — последнее скорее воспринимается как равное среди остальных. Иными словами, в теме отсутствует то, что принято называть

«общими формами движения». Можно говорить лишь о периодах определенного ослабления тематической характерности с последующим ее возвратом в новом интонационном качестве. Это и есть образец тематически концентрированного разворачивания. В примере квадратные скобки обозначают наиболее яркие тематические звенья. Первое из них — ядро — начальная фаза, которая дается один раз, без повторения. Дальнейшие характерные тематические ячейки более лаконичны (на уровне мотива) и даются в повторении (для более прочной слуховой фиксации). Так, второе тематическое звено — взлет по сцепленным квартам с последующим скачком на нону — закрепляется секвенционным последованием (и опять, как у Шостаковича, мы видим яркий образец ритмовариантной секвенции, см. такты 4—5). Третье тематическое звено (перед кадансом) повторяется оstinатно дважды и включает в себя ниспадание также в объеме нону. В этом опять нельзя не увидеть воздействия техники плавного перехода. Любопытно, что оstinатная повторность мотивов дается в своеобразных метроритмических вариантах, когда тактовая сильная доля приходится каждый раз на иной звук мотива.

Мы видим, что в процессе тематически концентрированного разворачивания каждое новое интонационно-характерное звено получает свое, хотя и весьма краткое, внутритематическое развитие, позволяющее закрепить в сознании данное звено именно как тематическое, то есть предназначенное к развитию даже в рамках самой темы. Огромную роль межтактовая ритмическая асимметрия, включающая в себя ритмовариантное секвенцирование и метроритмическую оstinатность, играет в развитии. Впечатление интонационного единства тематического построения возникает благодаря постоянному присутствию ритмической фигуры, являющейся характерным признаком темы, но возникающей в процессе развития всегда в ином ритмическом контексте.

Приведем еще одну тему Хиндемита, являющую собой любопытный вариант претворения принципа тематически концентрированного разворачивания:

10. Gewichtig

Тема гл. партии I ч. симфонии „Гармония мира“

Перед нами тема с очень сложным мелодическим контуром, основным признаком которого является постоянная изменчивость рисунка. Отметим две важные ее особенности: 1) строго выдержанный двенадцатизвучный ряд, весьма близкий додекафонному в начале тематического развертывания, свободно нарушаемый в развитии; 2) последовательное накопление новых ритмических формул в условиях строгой межтактовой ритмоасимметрии. Этот принцип, в сущности, не только не отказывает симметричным ритмомотивным построениям в праве на существование, но и делает их желанными (согласно исконным требованиям восстановления равновесия). При этом ритмовариантность тактов обычно сохраняется. В цитированной же теме господствует принцип перманентного изменения ритмических формул сопрягаемых мотивных звеньев, сознательное стремление к полной ритмической асимметрии.

Здесь присутствует лишь один момент мотивно-интервальной симметрии: секвенционные звенья (в тактах 4—5, см. пример), которые остроумно вуалируются несходством ритма (все тот же тип ритмовариантной секвенции). Во всех остальных случаях каждый такт содержит свою интервальную особенность, и в этом смысле, так же как и в ритмическом отношении, представляется новым по отношению к предыдущему. В данном случае можно говорить о присутствии своеобразной мотивно-интервальной асимметрии, создающей особую прихотливость мелодического изгиба. Отсутствие повторяемых мотивных звеньев, в сущности, лишает мелодию тематической заостренности. Слух не может выделить центральных, опорных вех в мелодическом развитии. Тематическое содержание здесь передается скорее не столько интонационно броскими оборотами, сколько типом, характером движения, предусматривающего изменчивость всех параметров. Последней служит и атональный, близкий додекафонному, принцип сопряжения звуков, уменьшающий вероятность возникновения остронапряженных мотивных комплексов. И все же мелодический (звукорисующий) профиль темы имеет свою индивидуальную характерность. Ее создают часто встречающиеся интервалы малой сексты и кварты, помещаемые в контекст секундо-терцовых связей. Суммируя наши наблюдения, можно сказать, что в данном случае принцип постоянной вариантной изменчивости в развитии, играющий важную роль в тематически концентрированном развертывании, предстает в гипертрофированном виде и приводит к тематической деконцентрации.

3. Динамическая роль тонально-ладового фактора в мелодическом развертывании

Снова обратимся к Хиндемиту, к еще одной его тематической конструкции более традиционного свойства и остановимся на определении другого важнейшего фактора, интенсифицирующего длительное развертывание. Имеется в виду роль ладофункциональных

связей в условиях новой тональной логики. Приведем тему главной партии I части симфонии «Художник Матис»:

11.



Изящная тринадцатитактовая тема сочетает в себе полифонические и классицистские принципы интонационного развития. После четырехтактового зачина масштабы следующих трех фаз увеличиваются по принципу арифметической прогрессии: 2 т.+3 т.+4 т. И в каждой из цезурно отделенных фаз развертывания обращает на себя внимание активность ладовой вариантности.

В принципе, варьирование с помощью лада повторяемых мотивных элементов — старый прием, встречающийся еще у Баха. Но в хиндемитовской теме мы видим, что ладовая вариантность — действенное средство внутрилинейного развития, когда ладовая мутация повторяемой фразы фактически стимулирует ее структурное расширение (ср. 2-ю и 3-ю фазы развертывания). Такая активность и глубина ладовой вариативности является, в сущности, новым качеством, свойственным, естественно, не только Хиндемиту.

Остановимся на тональной конструкции темы Хиндемита с целью выявить главные черты нового. Тема основана на полном двенадцатизвучии. Если принять начальный тон *g* в качестве опорного (центрально-тониального), то тонально-ладовая шкала солирующего тематического голоса (V-по I и Fl) примет следующий вид: *g* (5); *gis* (1); *a* (2); *b* (3); *h* (4); *c* (2); *cis* (3); *d* (7); *dis* (2); *e* (4); *f* (2); *fis* (5) (в скобках обозначено количество повторений каждого звука на протяжении 13 тактов развертывания всей темы — до появления опорного *fis*). Укажем, что, кроме вспомогательных контрапунктов, в первой и последней фазах имеются органнне пункты (в первом случае *g—d* у контрабасов и виолончелей, во втором — *c* у валторны). В начальном отрезке звучания всего фактурного комплекса возникает ясная тональная ориентация на центр *G*, более того, отчетливо слышен *G-dur*. Это во многом определяется именно педальной гармонией. Но нетрудно убедиться, что сама мелодическая линия тяготеет к *C*, причем к *C-dur* с лидийским вариантом IV ступени. В результате сразу возникает определенная зыбкость, неоднозначность тонального строения. Дальнейшее ладовое развитие связано не только с задачей колорирования повторяемых оборотов, но в первую очередь с деконцентрацией наметившихся тонально-функциональных межзвуковых связей, с устранением тониальности к концу тема-

тического построения, с тем, чтобы вновь утвердить ее в новом значении (с центром *Fis*) в возвращающейся начальной интонации. Но обратим внимание на количественное использование тонов двенадцатизвучной шкалы. Чаще всего повторяются звуки *g*, *fis* (по пять раз) и *d* (семь раз). Вместе с тем весьма важный опорный звук *c* появляется лишь дважды. Все это имеет глубокое обоснование. Опора *c* является сущностно-ладовой тоникой первой тематической фразы. Так она воспринимается в связи с тем, что находится внизу лидийского пентахорда. Ее не нужно закреплять повторением в линии, ибо возникает непрерываемая гегемония тоники *c*. Композитор стремится к своеобразной «многотонической опорности». Повторяя *g*, он превращает его во второй опорно-тонический центр, как бы конкурирующий с первым. Повторяющийся пятикратно *fis* служит фактически обоим тоникам: в качестве «лидийского ориентира» *c* и в качестве вводного тона *g*. Его повторения преследуют и тонально-функциональные, и ладоколористические цели. Но почему семь раз повторяется звук *d*? Такая частота возвращений *d* рождает фактическую тональную настройку в теме, переменное тональное строение которой колеблется между тонами *g—c—d*. Активность *d* может быть объяснена его функцией доминанты по отношению к *g*, что усиливает роль последнего. Но в последней фазе темы *d* преобладает, дважды появляясь на сильных долях и заявляя о себе как о временной и не утвержденной окончательно опоре тонического плана. Здесь эта опора соседствует с *dis* (так же, как *g* с *gis*), что сбивает слуховую настройку, создает впечатление атониальности и требует стабилизации тональных ощущений (каковая и наступает с началом следующего периода развертывания). Добавим к сказанному, что именно в последней фазе, когда ни *g*, ни *c* не играют роли в развертывании, опора *c* возникает в виде органного пункта валторны. Добавим также, что пятикратное повторение *fis* предвосхитило его появление в виде новой тонической опоры.

Столь подробный анализ предпринят нами с целью постановки вопроса о роли ладотонального фактора в процессе мелодического развертывания симфонического тематизма. Речь идет именно о постановке вопроса, а не о решении его, ибо последнее может явиться только следствием специального исследования.

Проблема ладовой конструкции и «функционального распорядка» всегда имела первостепенное значение в развертывании полифонической темы. От ее практического решения в конечном итоге прямо зависит трактовка тональности в различных стилях, точнее, конкретное интонационное выражение тонально-ладового фактора.

Рудольф Рети в своей книге «Тональность в современной музыке» выдвигает смелую и, на наш взгляд, весьма плодотворную идею существования двух видов тональности: гармонической и мелодической. Причем под гармонической тональностью подразумевается такой тип организации мелодического движения или целостного сложения ткани, который предусматривает опору на четкую функционально-гармоническую связь классического типа. Соответ-

ственно мелодические структуры с тонально-ладовой стороны должны восприниматься релятивно по отношению к установившейся системе гармонического мышления. Мелодическая же тональность, имеющая по Рети более древнюю историю и свойственная музыке праклассических времен, свободна от проекции на функционально-гармоническую схему, и ее основным принципом оказывается тоникальность, предусматривающая преимущественно возможность устремления в любой момент любого звука непосредственно в тонику, а также возможность осознания каждого звука в значении тоники на основе того типа «межзвуковых контактов», который профессор Л. А. Мазель называет «единством диатоники» (в данном случае мелодической диатоники). Рассуждая о двух типах тональности, Рети замечает: «...Мелодии гармонического типа не могли составлять сколько-нибудь значительную долю в создававшейся музыке, пока господствующим не стало гармоническое мышление (именно гармоническое, а не полифоническое)»¹.

Нельзя не учесть, что баховское творчество расцвело в эпоху, когда функционально-гармоническое мышление было открыто и осознано, хотя и не доведено до вершинных классических форм. В результате, если принять постулат Рети о двух тональностях, то, как это ни парадоксально, баховский полифонический мелос опирается на гармоническую тональность. И в этом величии баховской полифонии, оплодотворенной гармонией². Слова в скобках из вышеприведенной цитаты свидетельствуют, что их автор считает полифоническое мышление основанным на мелодической тональности. Но по отношению к Баху это применимо лишь в тех случаях, когда он обращается к архаическим темам и типам полифонического сложения. Следовательно, имеется в виду добаховская полифония (строгий стиль и более ранние формы многоголосия), а также образцы архаических монодий. «Совершенно логично, — пишет Рети, — что напевы мелодического (разрядка моя. — В. З.) типа исчезли из музыки в тот период, когда возобладало гармоническое мышление, и что они не могли возродиться до тех пор, пока гармоническая тональность не была отвергнута. Это случилось в конце прошлого столетия, иначе говоря, с возникновением современной музыки. Естественно, что тогда же возродилась и идея мелодической тональности»³.

Итак, получается, что современное мышление смыкается со старинным в области трактовки тонального принципа. Следует учесть, однако, что предложения Рети не имеют строгого теоретического обоснования; но они исходят из живой музыки и нельзя отказать их автору в теоретической интуиции. Полностью ли отвергнута так

¹ Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968, с. 18.

² То же отмечает и В. В. Протопопов. В его «Истории полифонии (Западноевропейская классика)» читаем: «Мелодическая распевность (у Баха. — В. З.) поддерживается и усиливается гармонической функциональностью [...] Сказывается теснейшая связь баховского мелодического тематизма с гармонией, с ладовой функциональностью» (М., 1965, с. 77, 79).

³ Рети Р. Тональность в современной музыке, с. 18.

называемая гармоническая тональность? Насколько современные принципы тональной организации сходны с праклассическими, имеются ли принципиальные отличия в трактовке мелодической тональности? Возможна ли диффузия принципов мелодической и гармонической тональности? Все это существенные вопросы, ответы на которые прояснят динамическую роль тональности в современной технике мелодического развертывания.

Вернемся к рассмотренной теме Хиндемита. Нетрудно ощутить, что данная мелодия не только не предусматривает, но и не допускает гармонизации в функционально-классическом роде (мы употребили слово «ощутить», ибо указанное качество мелодии является настолько глубинным свойством природы ее интонаций, что аналитическое извлечение его затруднено). Тема действительно излагается контрапунктически. На первый взгляд кажется, что она подчинена исключительно принципу мелодической тональности. На самом же деле картина здесь более сложна.

На протяжении развития действуют две равнозначные тоники (*c* и *g*). Это соответствует идее Рети о «подвижных тониках», отличающих современную «пантональность», выводимую им в конечном итоге из мелодической тональности. Но нетрудно заметить, что *c* и *g* находятся в квинтовой, то есть потенциально в «гармонической» тонико-доминантовой связи. Наиболее часто повторяемый звук *d* прежде всего — доминанта к *g*, что подтверждается ходом по трезвучию *d—b—g* в седьмом такте (здесь Хиндемит дает прямую гармоническую настройку на тонику *g*, но без метроритмического подчеркивания, как это было у Баха, и в контексте ладового вуалирования чисто мелодического типа). И, наконец, еще одна симптоматичная деталь: после звуков *d*, *g* и *fis*, причина многократных повторений которых нами объяснена, наиболее часто повторяемыми звуками оказывается *e* и *h*, то есть терции по отношению к *c* и *g*. Они повторяются симметрично, по четыре раза. Это тоже не что иное, как привнесение в тональную логику развития обертоно-гармонических ориентиров.

Конечно, мы видим в теме преимущественно избегание прямых тонико-доминантовых и тонико-медиантовых связей. Они ощущаются более подспудно, но главное, что они ощущаются, а это позволяет говорить о синтезе двух типов тональной организации (по Рети) в данном случае скорее на условиях паритетности, чем гегемонии одного из них. Напомним о важнейшем свойстве современной ладотональности — о ее расширенной звуко소оставности, о господствующей опоре на 12-звучие. Но дело не в самом факте обращения к двенадцатитоновой тональной конструкции, ибо прецеденты встречались еще у Баха. Весь вопрос в трактовке тональной двенадцатитоновости.

В нашем сознании ладовая двенадцатитоновость в той или иной мере сопряжена с понятием хроматики. Но современная музыка предлагает самые разнообразные формы тональных звукосовязей, и среди них заметно преобладают те, которые отличны от классической хроматики. Мы сплошь и рядом сталкиваемся с явлением

эмансипации так называемых альтерированных ступеней. Это связано с ослаблением (а в большинстве случаев даже исчезновением) зависимости их от основных диатонических ступеней, к которым они тяготеют в соответствии с классической хроматикой. Одновременно возникают предпосылки свободной связи альтерированных ступеней друг с другом и непосредственно с тоникой. Все это начинает необычайно напоминать те звукоотношения, которые мы наблюдаем в интонациях, основанных на диатонических ладах. Такие мелодии содержат в себе нередко все 12 звуков (а чаще основываются на фрагментах полного лада) и весьма далеки по реальному своему звучанию от того, что мы привыкли понимать под хроматикой и хроматической структурой интонации.

Иными словами, 12-звуковой состав ладовой основы не приводит к преобладанию полутоновых (то есть собственно хроматических) связей в реальном рисунке мелодических линий (включая и так называемые скрытые голоса). Кроме того, классическая хроматика (возникновение вводнотонных тяготений с явной функциональной «привязанностью» альтерированных ступеней к диатонической основе) в процессе развертывания мелодической интонации нередко сосуществует с новыми принципами трактовки расширенной тональности. В некоторых темах по мере развертывания можно наблюдать своеобразную мутацию разновидностей ладовой 12-ступенности: от классической (на основе собственно хроматики) к новой (на основе функциональной эмансипации хроматических тонов). Пожалуй, именно синтез привычного ладофункционального распорядка и новых признаков ладотональной организации — наиболее распространенное явление, именно он рождает особую внутреннюю напряженность и интенсивность развертывания, становится одним из источников возникновения особой информативной емкости, столь характерной для современного тематизма.

Приведем начальную тему финала Третьего квартета Шостаковича.

12. Moderato

В этом 14-тактовом построении, при частом повторении («раскачивании») коротких мотивных попевок излагается лад, содер-

жащий все 12 звуков. Однако ощущение тонического центра (f) и основных устоев лада (квинты и терции, последняя — в двух вариантах: мажорном и минорном) сохраняется совершенно ясно на протяжении почти всего изложения темы. Этому способствуют, с одной стороны, короткие реплики альты, как бы «собирающие» лад к основным его центрам, а с другой — сам способ раскрытия лада, функциональный распорядок внутри темы. Действительно, несмотря на то, что сама тема начинается как бы вводнотонным «вползанием» в основные устои (верхние вводные тоны к тонике и квинте, приходящиеся на метрически сильные доли), последние достаточно четко ощущаются как опорные. Это сейчас же подтверждается второй фазой развертывания, где тоника и квинта освобождаются от второй и шестой низких ступеней. Остановка на четвертой высокой ступени (второй такт) вначале воспринимается как остановка на нижнем вводном тоне к доминанте. Однако в дальнейшем четвертая высокая ступень эмансипируется, теряет связь с доминантой, превращаясь в самостоятельный устой лада (такты 5 и 6). Хроматическая связь тонов как бы диатонизируется.

Таким образом, в начале развертывания темы интонируются основные устои лада (тоника и квинта) в вводнотоновом окружении. Дальнейший процесс развертывания мелодии — это процесс освобождения альтерированных ступеней (II и IV) от их хроматической зависимости, а также показ их основных видов и введение новых звуков лада (VI высокая, III высокая и низкая, VII низкая). С приходом терции (такты 8 и 9) в мелодическом контуре формируется тоническое трезвучие, от которого, однако, мелодия легко «ускользает» в завершающей фазе развития. Тенденция к переключению альтерированных ступеней, хроматически связанных с ладовыми устоями, в самостоятельные нашла свое завершение в своеобразном половинном кадансе II низкая — VI низкая, где вводные к тонике и квинте ступени существуют уже вне связи с «опорами тяготения» (такты 13 и 14).

Любопытно, что Прокофьев для создания чисто диатонических звучаний чаще всего прибегает к «неполной» звукооставности (то есть к 8-, 9-, 10-звучным ладовым шкалам). В тех же (довольно редких) случаях, когда он обращается к полному 12-ступенному ладу, в его тематических построениях прослушивается, наряду с диатонической, и вполне отчетливая хроматическая связь тонов:

13. Прокофьев. Тема из финала концерта для скрипки с оркестром № 2

Эта соль-минорная тема содержит все 12 звуков и в целом действительно производит впечатление диатонической музыки. Но нельзя забывать, что одним из коренных признаков диатоники является отсутствие в контуре звуковысотной линии двух полутонов, взятых подряд. Здесь же в начальном отрезке мы видим четыре полутоновых «шага», то есть прямую хроматику, которую сменяет сначала хроматика «на расстоянии» и лишь потом — собственно диатоническое движение. Таким образом, тема производит впечатление диатонической не потому, что в ней отсутствует хроматическое начало, а потому, что она стремится к диатонике и диатонична в большей своей части. Кроме того, хроматика здесь не получает гармонической «расшифровки» и имеет вид «скользящих», переходных тонов, соединяющих диатонические опоры. Это своеобразное «колорирование» диатоники. В этом смысле приведенная тема из Третьего квартета Шостаковича содержит более обнаженные вводно-хроматические связи звуков. Можно признать, что тематизм композитора с большой наглядностью восходит к классическим традициям, хотя и подразумевает весьма часто опору на расширенные формы диатоники. Истоки мелодического стиля Прокофьева коренятся главным образом в русской песенности и в предшествующей практике ее композиторского осмысления. Истоки мелодического мышления Шостаковича более многообразны. Отсюда кажущаяся непоследовательность в соблюдении тех или иных принципов, свободное обращение с ними, и в результате рождение редкостных по стилевой монолитности синтетических форм мышления. Одной из них является описанный тип ладового конструирования, свойственный, конечно, не только приведенной теме и осознаваемый как типичный стилевой момент творчества Шостаковича.

Тематизм Шостаковича представляет множество вариантов и типов ладовой организации длительного развертывания. Важной для него всегда является проблема тоникальной настройки. Некоторые темы начинаются прямо с тоники на сильной доле, другие предусматривают постепенный процесс стабилизации тоникальности, когда метротоническое утверждение использовано строго экономно. К такой стабилизации направлены порою достаточно обширные периоды мелодического развертывания. Вот начало Концерта для виолончели № 2:

14.

Лишь каденция в тактах 7—8 укрепляет тонику *g* в солирующем голосе. Сопровождающий контрапункт в оркестре стремится сразу же отринуть ее и утверждает свою временную опору *es*. Возникает острое политоникальное напряжение, которое усугубляется активным поиском новой тонической опоры солирующим голосом.

В дальнейшем в развитии линии виолончели тонические опоры колеблются по принципу переменности *fis* и *cis* с утверждением *cis* в качестве нового опорного центра. Таким образом, переменность здесь обнаруживается как по горизонтали (в процессе развития линии), так и по вертикали (в сочетании с налагаемым контрапунктом). И снова IV высокая ступень (по отношению к начальной тонике *g*) становится вторым по функциональной значимости устоем, рождая внутреннюю накаленность и трагедийность внешне сдержанного высказывания.

В такой переменности «далеких» опор — источник содержательности длительного развертывания, его внутренней интенсивности и напряжения.

Мы остановились более подробно на примерах из музыки Шостаковича, поскольку в рамках статьи трудно проследить множественность вариантов преломления ладового фактора в различных стилях. Но важно обратить внимание на новые свойства, присущие музыке XX столетия. Они, конечно же, по-разному преломляются в разных стилях, но всегда, анализируя ту или иную тему, мы обязаны выяснить динамические функции ладового фактора, без учета которого невозможно осознание логики тематического становления.

Обратим внимание на один момент. 12-звуковая ладовая конструкция может быть трактована в условиях «гармонической» (по Рети) или «мелодической» тональности, но чаще в условиях некоего третьего, синтетического типа мышления. И весьма часто явления, которые могут быть отнесены к условной «мелодической» тональности, весьма далеки от диатоничности в привычном смысле. Фактически можно говорить о распространении такого типа хроматики, когда собственно хроматическая последовательность тонов не предусматривает (и не требует) гармонико-функциональной расшифровки, когда хроматическое начало выступает как мелодико-колористический момент, не требующий функциональной детализации. Приведем хроматическую тему такого рода из II части «Музыки для струнных, ударных и челести» Бартока (см. нотный пример № 15)¹.

Хрупкое, таинственное звучание создает образ трепетно-лирический, почти неосознаваемый в своей фантастической ирреальности. На первый взгляд здесь нет осознанного стремления к тони-

¹ Приводится лишь схема партитуры. В примере опущены глissандо двух скрипок и тремоло V-li I и V-c I, ибо звуковой состав этих партий дублирует фортепиано. Знак $\frac{8}{\uparrow}$ или $\frac{8}{\downarrow}$ обозначает дублировку октавой выше или ниже.

15. Più animato

V-ni I Cei.

Piano

V-ni III

V-ni IV

V-c.

C-b.

жальным разрешениям ладодиссонантных сгустков. Приходится согласиться с Рети, утверждающим, что в подобных случаях «благодаря изгибам мелодической линии, они (диссонансы. — В. З.) ведут себя так, как будто сознают, что им суждено прийти к разрешению, даже если разрешение тут же обернется диссонансом или вовсе никогда не наступит»¹.

Слух действительно фиксирует здесь стремление к тоническим опорам, хотя они и не подаются в виде стабилизировавшихся центров. И в этом направленном, «скользящем» стремлении к опорам — источник структурной цельности и непрерывности развертывания.

По метроритмическому строению данная тема является типичным гомофонным периодом и делится на четыре симметрично соотносенных двутакта. Мелодия постепенно «нащупывает» тонику, преодолевая в этом своем устремлении симметрию цезурного членения. Таким образом, особенности тонально-ладового строения здесь прямо влияют на восприятие структуры.

Аналитически мы можем установить основные тоникальные центры. Тема построена на следующей шкале (в скобках зафиксировано количество появлений данного звука): *dis* (1); *e* (3); *f* (4); *fis* (4); *g* (3); *gis* (5); *a* (5); *ais* (5); *h* (5); *c* (3); *cis* (3); *d* (3). По пять раз повторяются звуки *gis*, *a*, *ais* и *h*, сгруппированные по принципу вводнотоновой связи вокруг центра *ais*. Последний появляется два раза на границах фаз в качестве завершающего цезурного тона (см. такты 2 и 6)². Кроме того, два раза он появляется на сильной доле (такты 1 и 3). Хроматическая природа интонации требует вводнотонového опевания опоры. Звуки *gis*, *a*, *h* создают постоянные «завихрения» вокруг *ais*, утверждая его тоническое значение.

Вторым по значению и количеству повторений является звук *fis* (4 раза), появляющийся и на тяжелых долях, в частности на рубеже предложений (в такте 5). Он воспринимается как вторая тоническая опора, соотносимая по принципу переменности с первой. Соответственно четыре раза повторяется и вводный тон к нему — *f* (*eis*).

Но главным, основным центром является звук *dis* (*es*), появляющийся (1 раз в такте 4) совершенно незаметно, как проходящий тон. При этом он вообще не фиксируется слухом и может считаться отсутствующим в мелодии. Но он-то и является той «точкой стремления», к которой направлено мелодическое движение на протяжении всего развития³. И две реальные тоники — *ais* и *fis* — соотносятся с *dis* соответственно как квинта и терция. Таким образом, в рамках того типа организации, которая, пожалуй, ближе

¹ Рети Р. Тональность в современной музыке, с. 58.

² Здесь и далее нумерация тактов начинается от первой, метрически сильной доли мелодии.

³ Не реализуемая в мелодии тоника (*dis*) обнажается в гармоническом контексте целостной интонации.

всего стоит к «мелодической» тональности, возникает трезвучная гармоническая настройка главных опор (так называемых подвижных тоник).

Укажем дополнительно лишь на особый тип хроматики в мелодической линии, столь типичный для Бартока и для современного мелодического мышления вообще. В линии скрипок и челесты преобладает хроматика на расстоянии (квадратные скобки в примере указывают на редко встречающиеся два полутоновых шага). Чисто хроматическое напряжение, правда, присутствует во всех моментах возникновения скрытого голоса. Но последняя фраза целиком диатонична, а в начале второй есть целотонный спад; хроматическое содержание господствует в сопровождающих пластах. Таким образом, и здесь мы видим стремление к внутренней уравновешенности ладового строения.

Суммируя наши соображения о роли ладового фактора в мелодическом развитии, укажем на следующие важнейшие особенности.

Современная техника сплошь и рядом предусматривает обращение к различно трактуемой двенадцатизвучковой тональности. Возможно привлечение полносоставной двенадцатизвучковой структуры с акцентированием именно мажороминорных ладовых мутаций. А возможно и подчеркнуто диатонизированное решение тоновой 12-ступенности с новым типом функциональных межтоновых связей. Наконец, возможно преимущественно хроматическое решение такой ладотональности, однако вне гармонической расшифровки хроматических зависимостей. Чаще всего используются сложные диатонико-хроматические формы с преобладанием тенденции к диатоничности.

Важнейшим стимулом развертывания является тоникальная переменность, далеко не всегда приводящая к собственно модуляционным процессам. Эмансипация альтерированных ступеней сделала возможным возникновение переменности на основе сложных и далеких функциональных связей опор. Это обстоятельство повышает экспрессию, мелодическую интенсивность в процессе длительного развертывания и вызвано требованиями современного симфонического мышления. Распространенным явлением следует считать «переменность в одновременности» или переменность по вертикали, что в какой-то мере соответствует понятию «подвижных тоник», выдвинутому Рети.

Важной особенностью многих образцов современного тематизма является стремление к стабилизации тоникальности в первом периоде развертывания, избегание прямого введения тонических и других стержневых опор вначале. Вместе с тем тематические структуры стали в большей мере тяготеть к тоникальной разомкнутости, к разрядке чувства тоникальности в конце, к «тональной деконцентрации» (по Ю. Холопову) по мере приближения к окончанию более крупного структурного раздела. Благодаря этому возникает тесное структурное сцепление экспозиционных разделов, ибо тональная деконцентрированность окончания предшествовав-

шего раздела стремится (в порядке «стабилизированного разрешения») к тоникальной определенности, каковая наступает с начала следующего построения.

И наконец, анализ ладового строения образцов различного стиля фактически не позволяет принять в качестве абсолютной ни одну из теорий современной тональности (при всей объективной ценности каждой из них), ибо конкретные процессы ладового становления в музыке XX века содержат в себе множественность признаков, усвоенных из многовековой практики развития искусства и усложненных современным художественным изобретательством.

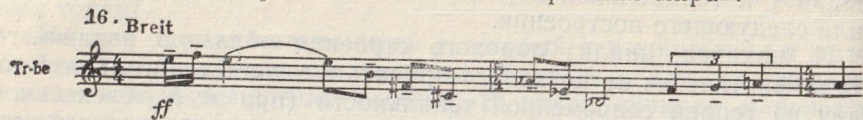
Ладовый фактор и сейчас является важнейшим элементом мелодической логики. Он может проявиться в характерно-колористическом плане, когда в качестве индивидуально оттеняющих элементов (могущих служить временной опорой) привлекаются характерные (высокие или низкие) ступени, акцентируется внимание на их соотношениях с тоникой и другими опорами (это мы наблюдаем у Шостаковича, Прокофьева, раннего Стравинского, отчасти у Бартока). Тот же фактор может проявиться, грубо говоря, и в общетональном плане без акцентировки индивидуально-ладовых их особенностей (например, у Хиндемита). Но в любом случае он должен быть учтен как действенная динамическая сила в развертывании, и черты ладового воздействия должны прослеживаться каждый раз индивидуально.

4. О тематизме короткого дыхания и особых свойствах техники мелодического развертывания у Стравинского

До сих пор мы рассматривали тематизм широкого дыхания, различные музыкальные образцы, где господствовало длительное развертывание. Вместе с тем современная симфоническая практика свидетельствует о существовании и другого типа тематизма — лаконичного, сконцентрированного, импульсного, также имеющего ярко выраженную полифоническую природу и требующего сугубо полифонического оформления и развития.

Такой тип тематизма может быть предназначен для имитационного развития и связан либо со свободно имитационной, либо с фугированной структурой. В этом случае темы чаще всего имеют строение, весьма схожее с классическими образцами тематизма, предназначенного для имитационного развития. Конечно же, и здесь сказываются общие установки мелодического мышления. И здесь мы встретим опору на расширенную тональность (вплоть до 12-звучия), порою трактованную строго диатонично; и здесь находят свое преломление современные тенденции в области метроритмической организации движения. И вместе с тем такие темы своими структурными особенностями теснейшим образом связаны

с традицией. Вот типичный пример подобной темы из вступления к первой части симфонии Хиндемита «Гармония мира»:



Тема имеет вполне классическую структуру и отчетливо делится на ядро, развертывание и кадансирование. Импульсивное ядро форшлагообразного типа (см. аналогию в фуге до минор из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха) выполняет функцию зачинного толчка. Каданс, отделенный от развертывания цезурой, начинает поступенное движение, приходящее на смену квартным спадам, в соответствии с традициями полифонической мелодии (выравнивание). Этот мелодический противовес распространяется главным образом на противосложение. Тема воспринимается как начальный возглас, как первое «слово», открывающее симфонию. Характерная интонационная заостренность свойственна только теме. Остальные голоса основаны на более общих формах мелодического движения. Поэтому имитационность здесь — единственный путь развития. Другими словами, данная тема не содержит тематически концентрированного развития. Но это не означает, что она не является источником дальнейшего мелодического движения по принципу накопления новых интонационных оборотов. Просто степень их характерности здесь заметно понижается, и тема соотносится с ее продлением как рельеф и фон. Вступление действительно изложено в виде многократных октавных имитаций приведенной темы (Tr; Cor.; Tr-ne; Tuba + Fag.; Fl.; Ob.; Cl.; V-pi + V-li; V-c. + Fag. + Cl. b; C-b. + V-c. + Fag. + Ob. + brassi).

И все же тема имеет отчетливые признаки современного мышления. Во-первых, это ладовая многосоставность (лаконичная тема включает 10 звуков); во-вторых, возросшая степень конструктивности в интервальном конструировании звуковысотной линии (материал развертывания содержит движение только по сцепленным квартам); в-третьих, острая ритмическая разнотипность всех трех структурных элементов темы: ядра, развертывания и каданса. В результате возникает требуемая симфоническая емкость и броскость интонации.

Некоторые срединные темообразования такого типа оказываются более далекими от традиционных представлений, но и они по структуре своей вполне отвечают требованиям имитационной разработки:



Эта тема взята из разработки первой части той же симфонии Хиндемита. Ее инструментально-оркестровая природа очевидна,

очевидны и ее современные черты: близкое к пуантилистическому изложению начало, а также присущие ей строго квартное восхождение и отсутствие постепенности. Здесь Хиндемита также прибегает к октавному имитированию, что обусловлено прежде всего интервальной «разбросанностью» и широтой диапазона темы.

Тематизм такого рода, в сущности, является одной из возможных разновидностей тематизма, предназначенного для фугированного развития. Его можно встретить у многих композиторов, включающих имитационные формы в большую симфоническую конструкцию. Но нельзя забывать, что лаконичный тематический импульс, по сути, — лишь начало более или менее длительного мелодического развертывания, ибо из темы, согласно нормам фугированного (или квазифугированного) развития, «вытягиваются» противосложения, образующие впоследствии иной раз весьма длительное развертывание. Таким образом, мы имеем дело здесь с лаконичным импульсом тематического значения, но не с мелосом короткого дыхания. Тип развертывания здесь, безусловно, отличается от тематически концентрированного, ибо многими своими чертами совпадает с классическим развитием, основанным на соотношении «рельеф-фон», сложившимся в процессе развития фуги.

Другой тип развития тематизма короткого дыхания, структура которого также противоположна описанному выше тематически концентрированному развертыванию, связанный уже не с имитационной техникой, а с разнообразными формами полифонической варьирования, требует вариационно-полифонической обработки особого типа и привлечения целого ряда выразительных средств, возникших уже в наше столетие.

Обратимся к тематизму раннего Стравинского (ибо прежде всего для него характерен такой тип тематического мышления) и рассмотрим сейчас исключительно мелодические структуры.

Музыкальная драматургия сочинений Стравинского в так называемый русский период в той или иной мере определяется литературной первоосновой, отражая систему ее логических поворотов, детализируя сюжетные обстоятельства, характеристики персонажей и пр. Отсюда обращение к тем композиционным структурам, которые ближе всего примыкают к сюитности, осложненной, однако, чаще всего рефрено-репризными моментами, а также такими качествами, как тематическое родство, лейтмотивная драматургия и монотематизм, направленность формы на становление образно-смыслового ряда. Логика симфонизма преломлена здесь весьма своеобразно, но присутствует с достаточной очевидностью, хотя и проявляет себя в совершенно иных жанровых условиях.

Целостная форма той поры имеет у Стравинского по большей части «номерную» природу, где отдельные «номера», однако, не терпят изоляции друг от друга и прочно соединены в многоцветной мозаике целостной композиции. Большие формы чаще всего строятся композитором на основе цепной связи малых форм, перетекающих друг в друга и нередко согласуемых по принципу контрастно-составного единства.

Эта особенность накладывает свой отпечаток на характер и структурную природу тематизма, а также на принципы его экспонирования в целом. Дело в том, что подобный тип драматургии вообще чрезвычайно повышает роль экспозиционного типа изложения, так как для собственно разработочных моментов (в классическом понимании), в сущности, нет места, временного простора, поскольку динамика целостного построения возникает на основе контрастов (при возможной вариационно-динамической рефрентности), а не на собственно разработочном «изживании» отправного материала. То, что мы называем внутренним развитием интонации (или собственно интонационным развитием) темы, нередко осуществляется в пределах зоны экспонирования. Все дальнейшее развитие связано чаще всего с вариационностью оstinатно сохраняемых отправных тематических элементов.

Исследователи творчества Стравинского сходятся на том, что ему чужд тематизм широкого дыхания, основанный на технике длительного интонационного развертывания. Мы не встречаем у него тем, устремленных «вдаль», содержащих потенцию к полифоническому развитию в классическом смысле. Не свойственны ему также в рассматриваемый период тематические построения, архитектура которых продиктована симметрией «метротектонической акцентировки» (Асафьев). Иными словами, внутренняя симметричность, родившаяся в эпоху стабилизации классического гомофонного периода, ему глубоко чужда.

Тематизм Стравинского в ранних (наиболее повлиявших на развитие искусства) сочинениях отличается редким лаконизмом. Чаще всего собственно тема имеет вид начального импульса, отправного толчка (*initio*), микроструктура которого, однако, определяет внутреннюю архитектуру всех компонентов фактуры. Вместе с тем зона экспонирования не ограничивается провозглашением начальной лаконичной идеи, а включает в себя и так называемое экспозиционное развитие. Последнее в подавляющем большинстве случаев осуществляется с помощью вариационности, причем именно полифоническая вариационность выполняет здесь важнейшую функцию. Однако участие такого типа вариационности определяется все тем же изначальным тематическим импульсом, и многое здесь вытекает из целостного фактурного комплекса, образующего тематическую интонацию.

Такова первая тема из «Петрушки» (тема «гуляющей улицы»):

Vivace

18.

Флейтовая линия (основной мелодический пласт) основана на интервале квинты, которая является отправным и, в сущности, единственным строительным материалом. Использование интервала имеет три аспекта: восходящая квинта как самостоятельная (и важнейшая, инициативная) тематическая ячейка, интонация сцепленных восходящих квинт (образующих квинтовый трихорд, такты 3—4), заполнение квинты (возникновение нисходящего терцового трихорда). Звуковысотная линия строится только на варьировании отправного интервала и только перечисленными способами. Укажем сразу, что подобная экономия в самом звуко составе темы и особая микровариантность, образующая процесс внутреннего развития интонации, является основополагающей чертой техники Стравинского, к которой он прибегает на всех творческих этапах.

Итак, система ритмовариантных повторений кратчайших мотивов, произросших из одного интервального корня, является вторым важнейшим фактором внутриинтонационного развития. Вернемся к цитированной теме из «Петрушки». В линии флейт цифрами обозначены ритмические варианты восходящего квинтового мотива. Повторяющиеся номера обозначают возвращение ритмовариантов. Только в рамках экспозиционного развития мы видим десять ритмических разновидностей мотива. Отметим, что с каждым рефрентным проведением этой темы количество таких вариантов воз-

растает. Подобный тип мелодического строения не связан прямо с требованиями и нормами того типа формообразования, который мы называем гомофонным. Такая разновидность мелоса требует либо полифонического развития, либо (чаще) сложных синтетических вариантов фактурного и структурного оформления.

Начальная тема из «Петрушки» как раз и является примером синтеза разных типов изложения. О природе подобного явления мы будем говорить ниже. Рассмотрим сейчас еще одну тему Стравинского, имеющую много общего с разобранный, но являющую собой, по сути, чисто полифоническую конструкцию. Приведем начальную тему из «Весны священной»:

19. Lento, tempo rubato $\text{♩} = 50$

Cl. (A) colla parte

Cl. (B) colla parte

Fag. I p II mp

Cor. (F) colla parte I p II mp

Cl. picc. (D) solo mp

Отметим прежде всего, что эта тема звучит удивительно по-русски. Вместе с тем Стравинский свидетельствует, что в основе имитации здесь лежит литовская песня. Сейчас нам известно, что композитор заимствовал ее либо из сборника А. Юшки, либо из сборника О. Кольберга, опубликованного на рубеже столетий¹. Приведем для сравнения эту мелодию.

¹ См. комментарий И. Белецкого к книге: Стравинский И. Диалоги. М., Л., 1971, с. 364.

Пленившись вокальной пластикой литовской свадебной песни, Стравинский, однако, переключил ее основную интонацию в инструментально-импровизационное русло. Нет нужды подробно доказывать кардинальные различия первоисточника и авторского варианта. Такой метод усвоения народной интонации, в сущности, нельзя назвать цитированием, здесь больше подходит термин «интонационное претворение». Обратим внимание, что Стравинский, верный своему лаконизму, опирается лишь на начальную фразу, и процесс становления темы суть система вариантных повторений начального initio.

Профессор В. В. Протопопов справедливо считает, что вариантный повтор мотивных звеньев на той же высоте является неотъемлемым структурным признаком русского народного мелоса¹. В литовской песне такое начало отсутствует совершенно. У Стравинского это главный (чтоб не сказать единственный) способ развертывания тематического построения. И первым (важнейшим) средством такого варьирования является перманентное изменение ритмического масштаба тематического initio. Однако в отличие от темы из «Петрушки», варьируемая ячейка здесь мелодически осмыслена. Поэтому, вероятно, композитор прибег к системе последовательной метроритмической переменности, которая позволяет соответственно растягивать и сжимать временные границы тематического мотива, рождая совершенно особую мягкую пульсацию, пластику концентрированного мелодического развертывания.

Конечно же метроритмическая переменность весьма свойственна русскому мелосу. Однако подобной расточительности ее применения народная музыка не знает. Стравинский сознательно развивает прием в плане увеличения его структурно-функциональной роли, что выглядело бы гипертрофированным, если бы не уравновешивалось предельной экономией на основе остинатности самого мелодико-тематического материала. В рамках такой экономии метроритмическая переменность — единственный путь для создания содержательно емкого развертывания, обеспечивающий редкую стиливую самобытность.

Техника мотивного варьирования по сравнению с темой из «Петрушки» здесь разнообразнее. Кроме обязательной для Стравинского ритмомотивной вариантности, используется варьирование звуковысотного контура исходной попевки. В частности, в варианте a^2 (такт 2) возникает типично русская (отсутствующая в литовской мелодии) мелодическая каденция в a -moll: VII натуральная (форшлаг, g) — I (a).

¹ Это обстоятельство выдвигается им как одно из свидетельств национальной почвенности мелодического стиля С. Танеева (см.: О тематизме и мелодике С. Танеева. — Сов. музыка, 1940, № 7).

В результате такого ритмоинтонационного развития мелодия не тяготеет к четким структурным замыканиям. Она как бы естественно происходит из начального импульса, и ее течение может быть продлено бесконечно, но может быть и прекращено в каждый данный момент.

В. В. Протопопов, дифференцируя типы полифонической вариационности, выделяет особую разновидность последней, названную им интонационным прорастанием. Вариантное прорастание — техника мелодико-тематического развертывания, сущностным содержанием которой является варьирование мелодических продлений, всякий раз по-новому продолжающих оstinатно возвращаемый мелодико-тематический зачин (*initio*). Схематически подобное развитие можно выразить так: *ab; ac; ad; ae ...* и т. д.

Интонационное прорастание, возникшее еще в предклассические времена становления европейской полифонии, в современных условиях экспонирования материала служит накоплению новых тематических звеньев. Но мелодическое становление у Стравинского — это прежде всего ритмомотивная комбинаторика, где немногозвучный тематический зачин многократно повторяется, меняя ритмические и звуковысотные очертания. Схема подобной мелодической линии будет *a, a¹, a², a³, a⁴ ...*, где *a²* может быть более далеким вариантом *a*, чем *a³*, то есть где действует периодика напоминающего возвращения мотивных форм, близких к отправному *initio*.

В начальной теме из «Весны священной» звено *a³* в линии факта — почти идентичное повторение *a*, и хотя вслед за *a³* наступает новый вариант *initio* (*a⁴*), он воспринимается в определенной мере, как вариантное прорастание из возвратившегося начального импульса (об этом свидетельствует и расширение объема мотивного звена, нарушающее структурную инерцию, см. *a⁴* в примере).

Таким образом, в плане чисто мелодическом (а не полифоническом) принцип интонационного прорастания трактован здесь весьма самобытно: он как бы поглощен мотивной вариантною. Мелодия эта требует полифонического оформления, причем ее структурно-ладовая национальная характеристика вызывает к жизни определенный тип полифонии — подголосочный.

Итак, Стравинскому чуждо такое развертывание, когда в мелодической линии последовательно возникают мотивные элементы, в большей или меньшей мере контрастные по отношению к исходному. В этом смысле его мелос (именно мелос, а не многоголосный комплекс тематической интонации) не подчиняется вышеназванным нормам тематически концентрированного развертывания. Вместе с тем Стравинский не отказывается целиком от достаточно долгих мелодических продлений, и если мы говорим об исключительном лаконизме его тематизма, то прежде всего имеем в виду лаконизм отправной музыкальной идеи, которая чаще всего заключена в рамки мотива и одна составляет существо всего мелодического содержания в процессе развития голоса на основе вариантно-остинатных комбинаций. Господствующим оказывается принцип мотивной вариантности и межмотивной ритмической асимметрии,

действующей в условиях свободной внутримелодической оstinатности. Естественно, такие особенности развертывания, как ритмовариантная секвенционность, межтактовая ритмическая и (что особенно характерно для Стравинского) метроритмическая асимметрия, присутствуют здесь в полной мере. Но они являются следствием вышеназванных основных принципов.

Мы отмечали повышенную роль экспозиционного типа изложения в творчестве Стравинского. Действительно, обращаясь к малым формам, композитор нередко просто вынужден отказаться от какой-либо разработочности и акцентировать внимание на системе тематических контрастов, выраженных в чередовании экспозиционных зон, а также в особом рода комбинаторике тематических фрагментов и узкомотивных (но тематически узнаваемых) элементов.

Рассмотрим в виде примера одну из таких малых форм Стравинского с целью выяснения роли экспозиционного типа изложения (и экспозиционного развития мелоса) в процессе целостного становления формы. Обратимся к музыке первой сцены «Истории солдата» («Скрипка солдата») и приведем отправные тематические интонации, участвующие в становлении целой формы, отметив буквами те мотивные микроячейки, которые участвуют в системе мотивно-комбинационных перестановок.

Отметим сразу, что элементы *a, b, c, d* являются составными частями первого, самого обширного тематического построения (которое вместе с тем является еще одним красноречивым свидетельством тематического лаконизма Стравинского). Тематические элементы *e* и *f* возникают в средней части формы и не подвергаются мотивному дроблению в процессе развития в той мере, как первая тема. Укажем также, что многократные повторения цитированных тем-мотивов нередко сопровождаются вариантными изменениями.

Сразу обратим внимание на природно русский характер интонаций, которые как бы вскрывают русский генезис швейцарского варианта сказки. Скрипка солдата явно имитирует игру на балалайке (см. элемент *a*), а порою ее фактура сбивается на типичную народно-хоровую с простыми терцовыми вторами и кадансовым схождением в унисон. В сущности, перед нами образец полифонической формы нового типа. И поскольку она построена на типичном для Стравинского солировании ведущего инструмента (скрипки), то определение природы развертывания центрального голоса

(в данном случае, как и обычно, «расслоенного» на подголосочное двухголосие) поможет выявить важнейшую специфическую особенность формообразования.

Вот схема мотивных тематических распределений в линии скрипки:

I часть

т. 1—6 | $\overline{[1]}$ т. 1 | т. 2 | т. 3—4 | т. 4—5 | $\overline{[2]}$ т. 1 | т. 2—3 |
 а | б | с | d | а | с | d¹ |

т. 4—5 | т. 6— $\overline{[3]}$ т. 1 | т. 2—4 | т. 5— $\overline{[4]}$ т. 1 | т. 2—4 | т. 5 |
 б¹ | d² | вар. развитие эл. с, б и а | d³ | б² | d⁴ |

Средняя часть

т. 6— $\overline{[5]}$ т. 1 | $\overline{[5]}$ т. 1 | т. 2—4 | т. 5—6 | т. 7 | $\overline{[6]}$ т. 1—2 |
 е | а | синтез а и е | а¹ | e¹ + a² | f |

т. 3 | т. 4—6— $\overline{[7]}$ — $\overline{[8]}$ т. 1—4 | т. 5 | $\overline{[9]}$ т. 1 | т. 2 | т. 3 |
 а | f (остинатные повторы) | элем. б¹ | e¹ | элем. f | e¹ |

т. 4 | т. 5 | т. 6 | т. 7 | т. 8 | $\overline{[10]}$ т. 1 (духовые) — т. 2 (скр.) |
 каденционный оборот | e¹ (вар.) | f¹ | e¹ (вар.) | f² | f³ |

Реприза

т. 3 | т. 4—6 | т. 7 | $\overline{[11]}$ — $\overline{[12]}$ | $\overline{[13]}$ т. 1—2 | т. 3 | т. 3—5 |
 f⁴ | синтез f и е | e² | e (остинато) | а | б | с—d |

т. 5 | $\overline{[14]}$ т. 2—3 | т. 4—5 | $\overline{[15]}$ т. 1—3 | т. 4—5 |
 а | б¹ | d² | вар. разв. элементов с, б, а | d |

т. 5—6 | $\overline{[16]}$ т. 1 | т. 2 | т. 3 | т. 4 | т. 5 | $\overline{[17]}$ т. 1—8 | т. 9 |
 а | б + с | а | эл. d¹ | а + эл. d¹ | эл. d² | а | завершающий каденционный оборот |

Приведенная схема показывает, насколько экономно и тонко использует Стравинский ограниченные тематические резервы. Первая часть формы построена на системе внутрикмпозиционных перестановок микротематических элементов, сопровождаемых вариантными изменениями последних. Мы видим, что первая часть, кроме самого проведения темы, включает еще и ее экспозиционное развитие. Принцип такого развития всегда связан у Стравинского с особым рода детализацией структуры темы, когда слуховое внимание фиксируется на составных частях темы путем перестановок их по отношению друг к другу. Попутно такое развитие обычно

раскрывает естественные предпосылки к вариационности, заключенные в теме. Схема помогает вскрыть еще одно важнейшее свойство формы — определенную размытость границ между первой и средней частями (что обеспечивает ту особую текучесть, которая свойственна именно полифоническим формам). С появлением элемента е (нового тематического initio) возникает как бы еще одна экспозиционная зона, открывающая среднюю часть. Но этот новый элемент не может захватить звуковременное пространство, так как ему постоянно мешает элемент а (важнейшее звено первой темы), как бы передающий инерцию своего остигатного движения следующей фазе развития формы. Также не может сразу стабилизироваться тематический элемент f, ибо его перебивает материал элементов е и а. Фактически на протяжении развития формы три важнейших тематических элемента (а, е и f) постоянно стремятся к своей экспозиционной стабилизации. В данных тематических условиях вершиной такой стабилизации становится цепь остигатных повторений тематического мотива. Элемент f достигает ее на протяжении ц. 6—8, элемент е — ц. 11—12 (в самом конце середины), а элемент а безраздельно господствует только в самом конце формы. Такая постепенная стабилизация экспозиционности — одно из примечательных свойств формообразования в творчестве Стравинского.

Тематическое становление в музыке Стравинского предусматривает не только оформление отправной тематической идеи в рамки мотива, но и весьма частое в дальнейшем экспозиционном (а порой и не только в экспозиционном) развитии отсутствие выхода за пределы звуко состава тематического initio и даже за пределы интервальных связей и субмотивных интервальных ячеек, возникших в краткой интонационной формуле. В результате первые же тематические элементы призваны не просто дать начало определенному типу движения, но и представить отправную ячейку в тех конструктивных очертаниях, которые в дальнейшем не претерпят существенных изменений. Такой тематизм в качестве единственного пути мелодического развития нередко подразумевает систему свободноостинатных внутримелодических повторений. И в этих случаях переход от эпизодических остигатных появлений initio (от дискретного остинато) к непрерывной остигатной цепи и есть как раз процесс экспозиционной стабилизации. Первая сцена «Истории солдата» достаточно наглядно иллюстрирует подобный тип экспозиционности.

В других случаях мы встречаем поэтапное расширение тематической интонации: от простейшей формы краткого зачина, вкрапленного в «инотематическую среду», до развернутого во времени обширного тематического построения (собственно мелодической мысли). Причем изложение такого построения воспринимается, с одной стороны, как высший этап развития (его результат) спорадически возникавших ранее интонационно-тематических импульсов, теперь широко распетых, с другой — как экспозиционная вершина, момент мелодического осмысления, к которому стремилось все

предшествовавшее. Подобная двойная функция вершинных тематических проведений объясняется малыми масштабами формы, когда развитие как таковое должно вмещаться в рамки по сути экспозиционного показа, лишь изредка несколько растянутого. Такой тип развития формы можно считать направленным к экспозиционному мелодическому обобщению. В этих случаях устанавливающийся мелодический поток действительно обобщает в себе все варианты разрозненных экспозиционных проведений и, кроме того, дисциплинирует исходные интонации, облекая их в определенно очерченные конструктивные формы.

Однако здесь скрыта одна удивительная подробность. К такому типу ведения тематизма, к развитию в становлении Стравинский прибегает чаще всего в тех случаях, когда он обращается к популярным народным темам, узнаваемым по первой попевке, когда целостное мелодическое оформление цитируемого материала как бы оттягивается экспонированием по отдельности различных его элементов, и слияние последних в цельном и пространном мелодическом развороте становится необычайно желанным. Так экспонируются, к примеру, знаменитые темы из «Петрушки» — «Далалынь» и «Вдоль по Питерской».

Несмотря на всю самобытность мелодического мышления Стравинского, его мелос очень многими чертами смыкается с господствующими в современной музыке тенденциями. Особенно это касается ритмического содержания тем, разработки новых типов мотивной комбинаторики. Стравинский, в сущности, стоял у истоков формирования современного мелодического стиля, хотя далеко не все новации предложены именно им. Композитору чуждо тематически концентрированное развитие, подчиненное идее накопления (по мере развертывания голоса) новых тематически весомых элементов. Вместе с тем он предлагает свой тип развертывания, также отличающийся тематической концентрированностью (избегание общих форм движения), но не на основе рождения нового, а на основе остигатного сохранения и вариантного преломления отправных тематических элементов. Не динамика контрастного обновления, а динамика вариантной тождественности составляет сущность мелодико-тематического мышления Стравинского. Поэтому мы не встретим у него тематизма, устремленного «вдаль», основанного на преодолении метрического акцента и на чередовании несимметричных фаз мелодического движения, тесно сцепленных друг с другом, мелодических развертываний широкого дыхания. Все это чуждо Стравинскому русского периода. В этом смысле сходство между ним и такими его современниками, как Хиндемит и Шостакович, можно наметить лишь в плане самых общих особенностей. Даже тематизм таких импульсивных художников, как Прокофьев и Барток, отличается неизмеримо более широким мелодическим дыханием. Более того, в тематизме названных мастеров внутрисмысловой акцент сделан на собственно мелодическом факторе; у Стравинского последний — лишь один из равноправных элементов в системе средств тематической организации.

И вместе с тем в собственно мелодических структурах Стравинский постоянно стремится сохранить одно из коренных свойств современного мышления: высокий уровень тематической концентрированности. В определенном смысле его мелодико-тематическое развертывание даже более концентрировано, поскольку все мотивные элементы линии прикреплены к исходным и моменты тематического разрежения (деконцентрации) практически отсутствуют.

Но подобная тематическая концентрированность глубоко специфична. Сравнивая Стравинского с другими крупнейшими мастерами XX века, можно прийти к следующим выводам.

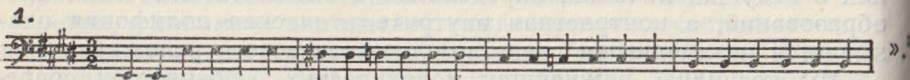
В практике композиторов XX века отстоялись две основные разновидности тематически концентрированного развертывания. Первая, более распространенная и широко применяемая в условиях симфонического формообразования, может быть названа полисмысловым (или семантически многосоставным) развертыванием. Вторую удобно назвать (несмотря на присутствие вариантности) моносмысловым (или семантически односложным) развертыванием. Таким образом, следует признать, что существуют интенсивный и экстенсивный типы тематически концентрированного развертывания. Оба они подразумевают рождение новых структурных норм оформления тематизма и в той или иной мере (но в обязательном порядке) вызывают к жизни полифоническое сложение ткани. Важно и другое. Полисмысловой (или интенсивный) тип развертывания направлен на рождение остродинамической формы. И именно интенсивность внутримелодического развития составляет главный отличительный признак остродинамического симфонического тематизма. В таких случаях выразительная функция мелоса оказывается основной. Моносмысловой (экстенсивный) тип развертываемого мелоса, если он участвует в становлении семантически многосложной интонации, по отношению к иным выразительным элементам выступает фактически в значении равного по функции. Ритмогармония и колорит также могут заявить о себе как о ведущих началах, определяющих смысл тематических преобразований, а контрастная внутритематическая полифония оказывается незаменимым средством семантического усложнения.

Мы коснулись важнейших мелодических особенностей современного тематизма. Предпосылки к полифоническому развитию являются важнейшим качеством современного симфонического (и камерно-инструментального) тематизма, качеством, скрытым в природе мелодической линии. Одновременно следует отметить черты синтетичности в мелодико-тематических конструкциях, возникших в результате усвоения полифонической логики развития и тех принципов мелодико-архитектонической организации, которые формировались в непосредственно прилегающую к нашему времени эпоху. Органическое сочетание черт преемственности и новаторских принципов отличает значительные явления современного симфонического искусства. В этом секрет подлинной их жизненности и действительности.

**ТИПЫ НОВАТОРСТВА
В МУЗЫКАЛЬНОМ ЯЗЫКЕ
РУССКИХ СОВЕТСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ
СРЕДНЕГО ПОКОЛЕНИЯ¹**

Размышляя о значении традиции в музыке, поставим следующий вопрос: как соотносятся между собой долговечность шедевров искусства и предшествующие традиции, впитанные ими? Обратимся к примерам из истории музыки.

«Лунная» соната Бетховена — уникальный шедевр, негаснувший, немеркнувший, всегда волнующий своей поэтичностью. Для эстетического восприятия это произведение остается вне сравнений. Но историк и теоретик музыки знает: и этот уникум стоит на прочнейшей традиции, сложившейся в европейской музыке на протяжении XVII—XVIII веков². Гениальные арпеджио сонаты покоятся на строгом, суровом, скорбно-величавом басы пассакалии, как в *Crucifixus* из мессы Баха. В первой части это диатоническая тема *cis—h—a—fis—gis—cis*, в финале — хроматическая, с известнейшей музыкальной фигурой *passus duriusculus* («жесткий ход») — *cis—his—h—a—gis*. Возможно, все это интуитивная находка самого Бетховена? Нет, перед нами сознательно воспринятая традиция. Одним из подтверждений может послужить следующий отрывок из письма Бетховена (15 октября 1810) к нотопиздателю Г. Гертелю: «Я хотел бы получить, наряду с этим, и все произведения Карла Филиппа Эмануила Баха, то есть все те из них, которые у Вас напечатаны, а наряду с этим и мессу И[оганна] Себастиана Баха, в которой имеется следующий *Crucifixus* с похожим на Вас *basso ostinato*:



В предлагаемой статье не ставится целью разработка проблемы новаторства в искусстве в эстетико-теоретическом плане. Проблема новаторства (в необходимом взаимодействии с традицией) ограничивается здесь рассмотрением особенностей музыкального языка, выразительных средств творчества ряда современных русских советских авторов. Анализируется творчество группы композиторов среднего поколения, в основном московских, в меньшей мере — ленинградских, главным образом на примерах произведений десятилетия 1965—1975. Предметом исследования являются как наиболее исполняемые и изучаемые композиторы, так и те значительные авторы, чье творчество пока еще мало или совсем не исследовано. Произведения, разбираемые в статье, принадлежат к числу не изучавшихся пока в музыкально-теоретическом плане.

Решение проблемы новаторства в современном музыкальном языке в данной статье сосредоточивается вокруг ряда общих вопросов, непременно связанных с содержательной стороной музыки. Ставятся вопросы о новом осмыслении музыкальных жанров («жанр — типизированное содержание», по В. А. Цуккерману), о национальном в музыке, о содержании драматургических концепций. Музыкальный язык интересующих нас композиторов в аспекте традиций и новаторства характеризуется с помощью краткого анализа конкретных произведений. Кроме того, даются теоретические выводы, касающиеся отдельных сторон музыкального языка: звуковысотности, ритма, фактуры, тематизма и формы.

Современная советская музыка примечательна переосмыслением основных классических жанров — симфонии, концерта, квартета, сонаты. В этом отношении ведущая тенденция развития музыки в третьей четверти XX столетия противоположна неоклассицизму первой половины века с его стремлением воспроизвести внешние очертания классических жанров и форм. Переосмысление, за которым стоит новизна замыслов и художественных задач, касается в первую очередь типов форм отдельных частей и циклов в целом.

Еще у корифеев советской симфонии находим множество индивидуальных решений (Вторая, Третья, Четырнадцатая симфонии Д. Шостаковича). В творчестве современных композиторов различных республик — у К. Караева, Г. Канчели, А. Шнитке, Н. Каретникова — симфония подвергается радикальному преобразованию¹. Оригинальна идея Р. Щедрина: он представил симфонию (Вторую) в виде 25 прелюдий. Особость, необычность присущи современной советской симфонии гораздо больше, чем следование привычной традиционной формально-смысловой модели.

Инструментальный концерт переосмыслился современной советской музыкой сразу в нескольких направлениях. В первой половине XX века в европейской музыке у него было в

¹ О новых типах современной советской симфонии пишет М. Арановский в статье «На пути к обновлению жанра» (в кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1971, вып. 10).

основном два пути развития: один тип — «бриозный», блестящий виртуозностью и радостным подъемом (путь от мажорных классических концертов), и второй тип — драматический концерт, идущий от Скрипичного концерта Берга, концерта-реквиема, вместившего в себя концепционность и пафос трагических симфоний.

В третьей четверти XX века в советском музыкальном творчестве концерт для различных инструментов стал самым мобильным по содержанию жанром, и в нем были апробированы лучшие и новейшие музыкальные средства. Так, А. Эшпай развил ту линию блестящего концерта, с колористическими находками в ладовой и ритмической сфере, начало которой в первой половине XX века было положено двумя фортепианными концертами М. Равеля. Р. Леденев в своем Концерте для скрипки, наоборот, был вдохновлен идеей драматического концерта как жанрового типа, достаточно нового в современной советской музыке.

Б. Тищенко же в своем Первом виолончельном концерте продемонстрировал новый тип музыкально-драматургического мышления, когда композитор словно искусственно моделирует естественную, спонтанную импровизационность (в духе народного музицирования), благодаря чему вместо традиционного, заданного изначально тематического материала и формы-композиции как постройкой, по авторскому «инженерному проекту» возникает «стихийный» процесс, подобный биологическому росту живого организма из первичной клетки. Ниже мы охарактеризуем новизну трактовки жанра в Концерте для фагота С. Губайдулиной. Оригинальны решения формы концертов у Р. Щедрина. В своем Третьем фортепианном концерте «Вариации и тема» (1973) он как в фокусе собрал самые новые, интонационно свежие элементы современных выразительных средств музыкального языка. В жанре концерта Щедрина предложил и нечто совершенно необычное — это «Поэтория» — концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра. К числу необычных жанровых решений в области концерта принадлежит также цикл Н. Сидельникова «Русские сказки», которые автор назвал «Концертом для двенадцати солистов». К концертному жанру оказался отнесен, по существу, сюитный цикл, состоящий из девяти программных миниатюр с заголовками из русских сказок («Там за холмами земля русская», «Пеньке комариное, да страхи болотные», и т. д.). По замыслу он близок «Восьми русским народным песням» А. Лядова, но без цитирования народных мелодий и с той характерной развитостью инструментальных партий, тем поочередным концертным солистами и инструментальными группами, которые отвечают как раз требованиям концерта.

«Поэтория» Р. Щедрина на стихи А. Вознесенского (1968) значительно отклоняется от жанра концерта. Она оказывается ближе кантате, оратории. Косвенным подтверждением этому служит то, что родственное «Поэтории» по языку произведение — «Ленин в сердце народном» — названо автором ораторией. «Поэтория» состоит из трех частей, но ни жанровый их облик, ни темп (постоян-

ное *rubato*), ни содержание стихов не напоминают о концертной традиции. У концерта для Поэта своя логика формы¹. Присутствующий в произведении текст берет на себя значительную часть конструктивных задач, и это позволяет музыке высвободиться для создания максимума новых выразительных эффектов. Конечно, структурная организованность присуща и музыкальным построениям: вводятся репризы, рефрены, обрамления как параллельно повторам текста, так и независимо от него². Особенностью языка произведения является поток экспрессивных теброво-фактурных красок, ярко эмоциональных, воздействующих в каждый данный миг непосредственно, одновременно, а не через логику целого.

В музыкальном языке «Поэтории» образуется любопытный сплав истоков инонациональных и национальных, превращенных в органическое целое стиля Р. Щедрина. Выразительные эффекты фактуры заставляют вспомнить о современной польской композиторской школе, больше всего о К. Пендерецком. Вместе с тем соло контральто, занимающее ключевое место в произведении (с него начинается «Поэтория», подражанием ему у скрипок она заканчивается), имеет своим прообразом современные образцы русской народной песни (типа причетов) и интонационно настраивает в этом духе все сочинение. Во второй части возникает еще один жанрово-интонационный слой — декламационно-псалмодийный — связанный здесь с речитацией стихотворных строк в партиях хора.

Первая часть открывается одnogолосной кантиленой солирующего контральто на фоне одиночных звуков флейты контральто:

2. *Rubato* (♩ = ca 50-60) Р. Щедрин. Поэтория, I ч.

Flauto contralto in G
PPP possibile

Contraalto solo
pp lunga

PPP
pp
simile

¹ О принципах подбора текстов А. Вознесенского и текстовой драматургии, о специфике связей слов и музыки в этом произведении см. в подборке «Обсуждаем «Поэторию» Р. Щедрина» (Сов. музыка, 1969, № 11).

² I часть имеет трехчастную композицию с репризой вступления (п. 23) и репризой главной темы (п. 35). II часть концентрична по структуре: А — В (п. 44) — С (п. 46) — В (п. 47) — А (п. 50). III часть отличается сквозным развитием, но скрепляется микрорефреном со словами «Помогите Ташкенту» в середине формы (п. 63, 65, 67, 70). Цикл имеет репризу: в III части вслед за повтором строфы из I части («В час осенний сквозь лес опавший») дается выдоизмененное напоминание начального соло контральто, проводимое здесь чуть слышно у скрипок и обрамляющее цикл.

Это та новаторская современная мелодия, в которой соединяются черты интонирования, присущие европейской музыке второй половины XX века и глубинным пластам фольклора, в своем своеобразии оцененным только в XX веке: тонкая, прихотливая мелизматика, переход ладовой хроматики в межполутоновую «энгармоникку» микроинтервалы в глissандо (заметим, что музыка Щедрина требует разных типов пения глissандо), «сбросы» голоса в концах фраз, свободная внетричная ритмика. При первом исполнении композитор поручил соло контральто Л. Зыкиной, певице с голосом народного тембра.

В начальном тексте А. Вознесенского:

Я — Гойя!
 Глазницы воронок мне выклевал враг,
 Я — Горе и т. д.

обращают на себя внимание две стороны: индивидуально-тематическая — протест, обличение и общехудожественная — любование красотой переливов многообразных слов, близких по смыслу и звучанию: Я — Гойя, Я — голод, Я — горло и т. д. В соответствии со словами А. Вознесенского композитором воплощается и музыкальный образ: интонации экспрессивно заострены, резки внезапные *crescendo* оркестра, тревожен шепот хора, и вместе с тем слух наслаждается переливами и оттенками свежей, нестандартной сонорной фактуры, тембровой гармонии, алеаторического многоголосия. Выделим из сплошного потока некоторые моменты фактурных новшеств «Поэтории».

Вот выразительный, подвижный хоровой кластер (в пределах тритона) с вариантными исходными попевками (п. 9):

3. Р. Щедрин. Поэтория, I ч.

I (div.)
PPP М (закр. ртом)

Coro Sopr.
PPP М (закр. ртом)

II (div.)
PPP М (закр. ртом)

М (закр. ртом)

Далее (п. 15) перед нами пример вариантного двухголосия, смысл которого в аритмии каждой партии и контрапункта в целом. Временная «неуправляемость» музыки, ее нарочитая разлаженность косвенно иллюстрируют слова поэта «На тысячи верст кругом равнину утюжит смерть огненным утюгом»:

Во второй части («Несли не хоронить, несли короновать»), где музыка скорее создает «фондовый контрапункт» к тексту, чем раскрывает его смысл, Щедрин придает свежесть звучанию хорового речитатива, используя фонический эффект большого регистрового разрыва родственных голосов, особенно колоритный благодаря участию низких басов (вспоминаются находки такого рода в «Threni» И. Стравинского):

Senza metrum, rubato Р. Щедрин. Поэтория, II ч.

6. (♩♩♩ = ca 40-50)

Третья часть открывается тонкой тембровой находкой: иронический текст «Ты сегодня, 16-го, справляешь день рождения в ресторане „Берлин“» идет под аккомпанемент ажурных пассажей чембало. Впечатляюща кульминация третьей части «Поэтории» с текстом-возванием «Помогите Ташкенту». Возникает мощная полифония пластов (от ц. 73), и каждый пласт представляет собой тип неклассической фактуры: у остигатных партий хора — имитация текста, у струнных — вариантное многоголосие, у деревянных — пуантилистическая полифония микромотивов, у медных — трехголосный пласт-контрапункт.

Музыка «Поэтории», несмотря на значительную структурную подчиненность поэтическому тексту партии поэта-чтеца, не оказалась иллюстраторски привязанной только к данным словам и данной тематике. Многие выразительные находки были развиты, обогащены в оратории Р. Щедрина «Ленин в сердце народном» на тексты сказительницы М. С. Крюковой, рассказов-воспоминаний красногвардейца Бельмаса и работницы Наторовой.

В противоположность «Поэтории» Р. Щедрина или «Русским сказкам» Н. Сидельникова два фортепианных концерта А. Эшпая — это концерты для солиста с оркестром в традиционном понимании этого жанра. Первый из них — трехчастный (I часть Allegro, II часть Andante, III часть Allegro vivace), Второй — одночастный (Allegro assai), то есть структурно они представляют два наиболее традиционных и утвердившихся к XX веку типа инструментального концерта. Стилистические концерты Эшпая отчасти продолжают, как было отмечено, линию двух фортепианных концертов Равеля; и Первый концерт Эшпая даже имеет посвящение: «Памяти Мориса Равеля» (заметим, что в формах равелевских концертов также отражаются два основных структурных варианта концерта — трехчастный и одночастный). Одну из особенностей музыкального языка концертов Равеля, по общему тону светлых и праздничных, составляет своеобразная разработка мелодического материала, в концерте для левой руки наделенного испанским,

басским национальным колоритом, средствами современной диссонансирующей гармонии. У Эшпая также подчас броский и общедоступный мелодический материал преобразуется при помощи современной диссонантности гармонии. Сочная, терпкая колористичность достигается еще и посредством яркой нерегулярности ритмики, ритмоформулы которой заключены в асимметричные смешанные такты — пятидольные, восьмидольные и др. Новизна концертов Эшпая состоит, таким образом, в развитии в современной советской музыке и самого типа колористического концерта, и конкретных выразительных средств, особенно гармонических и ритмических. Рассмотрим некоторые моменты музыки концертов.

Так, главная тема первой части Первого концерта, написанная в основном в дорийском *fis-moll*, отмечена хроматической вариантно-стью ступеней или соединением соседних ступеней, с включением терпких полутонов и одиннадцати полутоновых интервалов: $V-V\flat$: *cis-c*, $III\sharp-III\natural$: *ais-a*, $III-II$: *a-gis* (см. развитие темы в ц. 4 и далее). Чисто эшпаевская пикантность гармоний возникает оттого, что композитор привносит в жанр серьезной музыки созвучия из легкой, джазовой музыки, обрабатывая их наподобие элементов народной музыки, подобно тому, как Равель использовал испанские народные интонации.

Ритмические прятности связаны с введением смешанных 5- и 8-дольных тактов. В обоих концертах на этих размерах основаны многие длительно развертывающиеся темы. Разделы формы с асимметричной ритмикой этого рода занимают в концертах видное

8а) Pochissimo meno mosso А. Эшпай. I концерт для фортепиано с оркестром, I ч.

А. Эшпай. II концерт для фортепиано с оркестром

б) Molto ritmico I. II.

место, благодаря чему ими в значительной мере определяется общий облик их музыки. Вот два характерных случая, когда смешанным тактам музыка обязана оригинальностью своего звучания — побочная тема на $\frac{8}{4} \left(\frac{3}{4}, \frac{2}{4}, \frac{3}{4} \right)$ — из первой части Первого концерта и тема эпизода *molto ritmico* на $\frac{5}{4}$ из репризы Второго концерта (см. нотные примеры № 8а и 8б).

Разнообразие вариантов циклической формы, которое так очевидно в жанре концерта, отражает одну из примечательных тенденций, свойственных музыке XX века вообще. Если по наследству от эпох барокко, классицизма, романтизма XX веку достались только две основные циклические формы — сюита и сонатно-симфонический цикл, то в XX веке сложились новые виды циклов, которые нельзя отнести ни к сюите, ни к сонате, не получившие своей типологизации. Основа одного из таких циклов была заложена Веберном во всех его инструментальных опусах первого, атонального периода (5 пьес для квартета ор. 5, 6 пьес для оркестра ор. 6, 4 пьесы для скрипки и фортепиано ор. 7, 6 пьес — багатель — для квартета ор. 9, 5 пьес для оркестра ор. 10, 3 маленькие пьесы для виолончели и фортепиано ор. 11). Все эти произведения не являются сюитами из-за максимальной серьезности, значительности, психологичности их содержания — качеств, присущих в первую очередь сонатно-симфоническому циклу. Но это также и не сонатные циклы, поскольку в них не складывается типичного для таких циклов комплекса частей: первая часть в сонатной форме, медленная средняя часть, скерцо и быстрый финал. Доминирование в структуре новаторских циклов Веберна медленных частей, опору на них в такой же мере, как в классическом цикле — на быстрые части, можно считать типологическим признаком.

Этот тип цикла, несонатный и несюитный, с ведущей ролью медленных частей, с присущими ему общими чертами содержания и особенностями композиторского письма, перенесенный в современную советскую музыку и преломленный сквозь идеи и музыкальный язык советских композиторов, породил в советской музыке оригинальнейшую область выразительности. Особенно интересными и примечательными оказались сочинения Р. Леденева, у которого с введением нового цикла связан плодотворнейший творческий период, когда были созданы Шесть пьес для арфы и струнного квартета, Десять эскизов и Семь настроений для камерного ансамбля, Ноктюрны для камерного оркестра, Попевки для струнного квартета. Несмотря на то, что исходный импульс этих сочинений восходит к Веберну, в них отчетливо выступает индивидуальная характерность творчества современного русского советского композитора, иная его эстетическая направленность. Особенно показательны Попевки для квартета. Тип микротематического письма, которым пользуется Леденев во всей группе названных сочинений, применен здесь к чисто русскому интонационному материалу, к созданию попевок. В условиях интенсивнейшей темати-

ческой работы, при активном полифоническом развитии материала, тематические обороты народного типа, не теряя своих исконных естественных свойств, приобретают современную экспрессию звучания и напряженно функционируют в форме произведения.

Особое своеобразие присуще и другим произведениям Леденева в новой циклической форме. Так, Шесть пьес для арфы и струнного квартета представляют цикл с ведущим значением медленных частей. Вместе с тем в них возникает такой стилевой синтез, который значительно отклоняется от веберновских норм и осуществляется совершенно органично в русле художественного мышления советского автора. Новый стилевой сплав очевиднее всего в пьесе № 3, на наш взгляд, самой впечатляющей.

Если разложить музыкальный материал на составные стилевые элементы, то можно было бы в соответствии с субъективными ассоциациями сравнить пышное арфовое вступление пьесы с лейтмотивом-арпеджио из оперы Шёнберга «Счастливая рука», в главной, аккордовой теме увидеть звуковысотный принцип закрепления звуков в октаве, подобный первой части Симфонии Веберна, унисонный речитатив соотносить с патетическими речитативами-провозглашениями Шостаковича, нарастающие кластерные звучания (фактурное *crescendo*) — с приемами сонористики, общепринятыми в музыке второй половины XX века. На фоне этих сравнений еще ярче проступает творческая инициатива Леденева и черты советской композиторской школы. Пьесе присуще стилевое единство, типичное для композитора, лепка музыкального образа крупными линиями, значительность характера и настроения музыки, открытая эмоциональная экспрессия (последние два качества особенно типичны для советской композиторской школы), свойственная современности продуманность и выверенность композиции. Непосредственная экспрессия звучит во взволнованном (*agitato*) и в то же время красочном арпеджио арфы, и в патетических аккордах и ораторском речитативе раздела *Allegro*

9. Р. Леденев. 6 пьес для арфы и струнного квартета, III ч.

Allegro non troppo ed energico (♩ = 10½)

First system of musical notation on the left page, featuring piano and bass staves. The piano part is marked *f pesante* and the bass part is marked *f pesante*. The system concludes with a *p* dynamic marking.

Second system of musical notation on the left page, featuring piano and bass staves. The piano part is marked *f* and *dim.*, and the bass part is marked *f* and *dim.*. The system concludes with a *p* dynamic marking.

Third system of musical notation on the left page, featuring piano and bass staves. The piano part is marked *f* and *sul pont.*, and the bass part is marked *f*. The system concludes with a *p* dynamic marking.

First system of musical notation on the right page, featuring piano and bass staves. The piano part is marked *p* and *ff*, and the bass part is marked *tr* and *ff*. The system concludes with a *tr* dynamic marking.

non troppo ed energico, и в интонационно уплотненном разрастающемся кластере (ц. 2, sul ponticello), и в стремительном разбеге гамм к оси формы в разделе Presto (см. нотный пример № 9).

Способ объединения материала здесь — оригинальный, производный от серийности. Звуковысотность на протяжении всей формы охватывается лейтгармонией из восьми звуков, неподвижно закрепленных в определенных октавах: $C-H-d-b-g-fis^1-a^1-e^2$. Такой прием в современной музыке служит особым способом тоникализации, является одной из замен тонической устойчивости, выражением ее в иной форме. Сама высотно-регистровая статуарность комплекса придает ему в произведении значение *idée fixe*: «роковое» начальное созвучие обыгрывается арфой во вступлении и заключении, оно пробивается сквозь ораторский речитатив, к нему приводит *crescendo* кластера, оно звучит в кульминации, помещенной в центре симметричной формы. Остальной тематический материал произведения в звуковысотном отношении подхватывает отдельные звуки центральной гармонии и постепенно комплементарно достраивает ее до 12-тоновости: в речитативе появляется 9-й звук *gis*, в кластере — 10-й, 11-й и 12-й звуки: *cis*, *es*, *f*. Избранная композитором форма — восьмичастная динамическая симметрия с созвучием-кластером на оси (ц. 3, т. 3) — при всем многообразии тематического материала зиждется на дискретном звучании единого лейткомплекса, пронизывающего композицию насквозь и осуществляющего драматургическую функцию рефрена. Композитор удивительно органично сочетает в одном явлении его семантическую и структурную стороны: драматургический рефрен, *idée fixe*, является в то же время и стержнем тематической и звуковысотной организации. Стилистическая новизна разобранного произведения советского композитора состоит в создании с помощью известных видов современной техники такого

содержания, которое нетипично для каждого из стилевых элементов в отдельности, — содержания гораздо более гражданственного, мужественного, сильного по эмоциональному тону. И степень владения различными техническими ресурсами современной музыки у композитора такова, что он может свободно давать им новые направления и осуществлять всевозможные сплавы ради собственных художественных целей. Так в одной пьесе отразились образно-структурные качества цикла нового типа.

Из классических жанров, пожалуй, более консервативным оказался жанр струнного квартета. Здесь не имеются в виду такие пьесы для квартета, как «Антифоны» С. Слонимского, «Попевки» Р. Леденева. Речь идет о произведениях с названиями «Второй квартет», «Третий квартет» и т. д. (Вероятно, сама четырехстрочность квартетного письма предрасполагает к классическому типу мышления.) Но и этот жанр-классик оказался подвластен обновлению, стал полем для индивидуальных поисков и находок. Из произведений московских композиторов в качестве одного из примеров разберем Четвертый квартет Б. Чайковского (1972).

Четвертый квартет — трехчастный цикл с более или менее привычным в общем плане образным соотношением частей (если выразить его в распространенных музыковедческих определениях). Первая часть — Moderato — энергичная, волевая музыка, близкая по облику характерным классическим начальным allegro. Вторая часть совмещает функции медленной части (Andante, вступление) и скерцо (Allegro, основная часть). По жанровому типу она подобна средним частям других циклов Б. Чайковского с их романсовыми мелодиями. Третья часть, неторопливый финал — мир света, умиротворенности, нежных чистых красок.

Как это свойственно циклам XX века, Четвертый квартет Б. Чайковского пронизан единым тематическим развитием: материал первой части включается во вторую, а материал этой последней переносится в финал. Переосмысление жанра заключается в применении таких методов развертывания музыкальной мысли, которые не лежали в основе классического квартета, не сопровождали его становление как жанра. В Четвертом квартете полностью отсутствует сонатная дуалистическая драматургия, сонатность не используется ни как принцип, ни как форма, структура. Вместо этого Б. Чайковский использует вариационно-вариантный метод и прием прорастания тематических элементов¹. Вернее, композитор словно и не пользуется никакими, заранее обдумантыми методами, а беря определенный интонационный материал, как бы долго вслушивается в него и направляет туда, куда влекут импульсы его звучания, заботясь только об одном — об абсолютной естественности саморазвития растущего на его глазах музыкального организма. По контрасту вспомним классический метод формирования произведения, который присущ был Бетховену; его описывает Н. Фишман, комментируя эскизы великого немецкого классика к

дуэту «Ne'gionni tuoni felici»¹, — диалектическая пара, тема и контртема, определяются до того, как автор решает вопрос о месте второй темы в форме произведения. Как известно, Глинка в гениальной «Камаринской» открыл для России и Европы новый метод мышления в симфонической форме, основанный не на сонатной антитезе, а на вариационной постепенности и саморазвитии материала, причем дуалистический контраст перевел в иную плоскость — взаимодополнения. Метод тематического мышления Б. Чайковского возник на той же почве. С точки зрения учения о форме его Четвертый квартет не содержит типичных признаков сонатно-симфонического цикла из-за отсутствия форм в сонатной структуре, он не принадлежит и к роду сюит из-за жанровой или структурной нетипичности частей: первая часть выдержана в характере драматического allegro; финал без концентрированного тематизма по тематической фрагментарности напоминает больше коду сочинения, чем часть цикла. Перед нами оригинальный по форме, компактный, цельный, органичный по внутреннему развитию квартетный цикл. Формы отдельных частей больше определяются методами тематического развития, чем какими-либо заранее намеченными архитектурными структурами. Первая часть представляет собой вариационно-вариантную форму, движимую процессом «развивающейся вариации» (здесь очень уместно применить этот термин А. Шёнберга и его школы). Вторая часть более обычна среди частей этого цикла, она представляет собой составную двухчастность, в которой вторая, основная часть (Allegro) имеет трехчастную репризную структуру, но также пронизана движением «развивающейся вариации» с прорастанием новых тематических элементов в каждом разделе формы. Третья часть своеобразнее всего по композиционной идее. Она представляет собой раздельную экспозицию партий квартета инструментов (вступления виолончели, первой скрипки, альты, второй скрипки) с последующим их совместным проведением, сменяющимся затем прозрачной, «рассеивающей» кодой.

Остановимся на некоторых важных моментах развития в крайних частях квартета.

Первая часть Четвертого квартета Б. Чайковского открывается четкой, упругой восьмитактной, «квадратной» темой, которая является источником всей формы:

10. Moderato $\text{♩} = 96$
V-ni I, II, V-la, V-c

Б. Чайковский. 4 квартет, I ч

¹ Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы. Исследование и расшифровка Н. Л. Фишмана. М., 1962, с. 165.

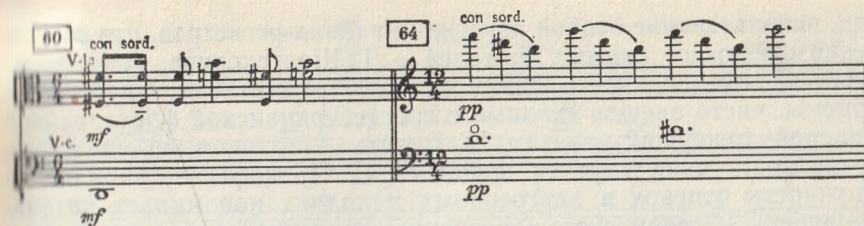
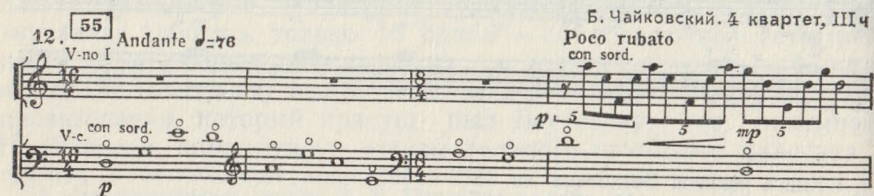
¹ «Прорастание» — термин В. В. Протопопова.

Она идет в необычной для квартетного письма унисонной (даже не в октавной!) фактуре, преодолевая традиционную четырехстрочность, и эта фактура распространяется на огромный начальный этап изложения и вариантного саморазвития (более 70 тактов из общего числа 188). Тема многозначна по звуковысотной структуре: в ней есть элементы ладотональности *fis-moll*, представленные хроматическими группами с полутоном, могущими существовать самостоятельно, вне тональности. Динамичная по характеру тема идет ко все большему накоплению энергии, которая выплескивается то в виде разряжающих новых мотивов-ритмов (ц. 2, 7), то в виде октавно-унисонной фактуры (ц. 9, 10). Затем напряженная трехоктавная толща «разламывается», и следующим этапом развития становится многоголосие как естественное следствие саморазвития волевого импульса темы. Далее накопление энергии происходит во всех голосах и разряжается в новый мотив-импульс с предельно уплотненной аккордовой фактурой (ц. 14):



Ладомелодический контур этого нового мотива тот же, что в первоначальном мотивном обороте, но ритмический рисунок новый, и он полностью сменяет прежний. Принцип «развивающейся вариации» выражается здесь в сквозном процессе формы, основанном на последовательном становлении производных мотивов.

Финал, *Andante*, представляет форму-процесс иного рода. То, что можно считать предварительно подготовленной темой, появляется за 10 тактов до конца и звучит лишь 6 тактов (в финале всего 43 такта). На остальном же протяжении финала чередуются разрозненные элементы квартетной фактуры, создавая атмосферу импровизационного музицирования. Все голоса квартета, не затеня друг друга, чисто и ясно звучат на «пустом» фоне, будь то мелодия басов целыми нотами у виолончели (ц. 55), арпеджированный наигрыш *rosò rubato* у первой скрипки (ц. 55, т. 4), синкопированный аккомпанемент у альты (ц. 60) или фугированная тема в высоком регистре у второй скрипки (ц. 64):



Для стиля Б. Чайковского музыкальный язык его Четвертого квартета означает значительное прояснение, утончение, а сам квартет знаменует заметную миниатюризацию по сравнению с произведениями более раннего периода.

Жанр сонаты продолжает занимать одно из видных мест в современной советской музыке. Он важен в творческой биографии каждого композитора, в нем отражаются характерные стилистические изменения времени и индивидуального стиля автора. И хотя современная соната в целом не занимает такого ведущего положения, как концерт, для некоторых композиторов именно этот жанр оказывается средоточием наиболее заметных достижений. К таким композиторам относится Б. Тищенко, написавший к 1975 году шесть фортепианных сонат — больше, чем концертов, симфоний и произведений иных жанров. Для Б. Тищенко, блестящего пианиста, фортепианная соната стала естественной средой, где сформировался и окреп его характерный, ярко индивидуальный стиль. По неразрывной связи творчества с фортепиано, по оригинальности находок в сфере фортепианной выразительности, по преимущественно инструментальному характеру интонационности и фактуры ленинградский композитор предстает как продолжатель линии С. Прокофьева в советской музыке. Поворотным произведением в сонатном творчестве Б. Тищенко стала его Третья соната, значительно отличающаяся по стилю от Второй, уверенно и дерзко установившая новый индивидуальный фортепианный стиль в современном советском творчестве (Третья соната 1965 года находится в окружении таких сочинений, как Двенадцать инвенций для органа 1964 года и Третья симфония 1966 года, сочинения, опорные для музыкального языка данного автора).

Когда мы задумываемся, с кем можно сравнить Тищенко, в творчестве какого композитора берет начало его индивидуальный, сформировавшийся стиль, мы не находим убедительных аналогий ни в советской, ни в зарубежной музыке. В то же время произведения его оставляют твердое убеждение, что это русская музыка. Следует особо подчеркнуть, что новаторство Б. Тищенко не связано с каким-либо современными западноевропейскими течениями и стилями, природа его оригинальности исключительно отечественного происхождения. И в этой идейно-эстетической установке узнаются традиции, идущие еще от «кучкистов», петербургской школы, С. Прокофьева и раннего И. Стравинского. Преемственность, которая все же сказывается в музыке Б. Тищенко, — это концентрация фактуры в линейризме, даже одностру-

ко — Фортепианным концертом, Второй сонатой. Будоражающая ритмическая острота создается искусными обманками ожидания, словами метрической инерции. Тищенко умело балансирует между моментами четкой регулярности и нерегулярности ритма, используя растяжения, внезапные сокращения длины фраз и другие приемы. Не приводя длинного нотного примера из начала второй части, объясним механизм его ритмической остроты: фразы, начинающиеся одним и тем же начальным мотивом-ритмом (в тактах 1, 4, 6, 8, 10, 13, 14, 16, 18), варьируются по продолжительности, по-разному сбивая метрическую инерцию: 8, 5, 9, 8, 11, 6, 8, 9, 8+12 четвертных.

Третья часть, *Allegro leggiero*, примечательна пространственно-временной многоплановостью, достигаемой резким, без полутонов и переходов, разделением звучностей в одновременности и в последовательности (*pp* и *f* одновременно почти на всем протяжении формы, *pp* и *ff* в сопоставлении материала скерцо в основной части формы и в репризно-заключительной) и столь же контрастным соотношением временных измерений, резко контрастной политемповостью; основная, легко порхающая музыка скерцо идет восьмыми и шестнадцатыми (единица счета — восьмая), включаемые звуки мотива-серии из первой части проходят императивными бревисами — разница в темпе гигантская, в 16 раз! Контрастность громкостная и темповая дополняется в этой части еще и интервальной полярностью: тема скерцо в экспозиции вольно перелетает из регистра в регистр непрестанными воздушными скачками, а при повороте к репризе, после патетических речитативов в центре формы, та же тема, нота в ноту, словно вспугнутая серьезностью и громкостью речитации, сжимается в теснейшее расположение и тоненькой струйкой вьется в верхнем регистре. Контрасты звуковых планов третьей части важны драматургически как наглядная антитеза образов первой и третьей частей; найденный же пространственный звуковой эффект не имеет аналогов в известной сонатной литературе.

Четвертая часть воздействует на воображение введением в контрастном диалоге в ответ на повелительные фразы баса загадочного тихого мотива в высоком регистре:

14. *Lento* $\text{♩} = 72$ Б. Тищенко. 3 соната для фортепиано, IVч.

Наконец, все бывшее ранее, со всей его загадочной фантазматорией сменяется образом из иной жизненной сферы: появляется напев-наигрыш, простой, как сама природа, искренне-человечный, как голос вечного народа и вечной правды. Здесь наступает глав-

ный поворот в концепции сонатного цикла. С точки зрения композиторского мастерства примечательны длительные статические состояния и увлекательность этого с виду однопланового развертывания. Для того, чтобы достичь ощущения живой внутренней жизни при внешнем покое, Тищенко пользуется специальной ритмической техникой, приемами тонкой и внешне малозаметной организации музыкального времени. Заключается эта техника в разнообразной вариантности простейших исходных ритмических единиц, например, четвертной и половинной, взятых в различных последованиях и неодинаковых количествах. Рассмотрим начальное построение раздела:

15. *Più mosso, legato* $\text{♩} = 100$ Б. Тищенко. 3 соната для фортепиано, IVч.

Русский народный характер связан здесь с диатоническими и пентатоническими попевками, со свободной нерегулярностью ритма. В организации ритма участвуют четвертная и половинная (есть одна половинная с точкой, в конце появляется дробление на восьмые) и их группировки:

Ритмическое развитие строится по принципу аperiodичности элементов, за исключением начального повтора как отправной точки. В следующих построениях и разделах формы появляются новые группы. Однако это правило не выдерживается до конца, техника гибко меняется в зависимости от условий развития целого.

Завоевание нового в стиле Третьей сонаты Тищенко объективно и неизбежно связано с отступлением от каких-либо сохраненных традицией средств музыкального выражения. Речь, пение, танец — эти элементарные основы музыки Тищенко преломляет косвенно, перенося голосовое напряжение речевой интонации в специфическую артикуляцию фортепиано, сохраняя песенное дыхание в напевах-наигрышах, развивая танцевальное начало в остроритмованных *Allegro* и скерцо.

Одна из самых плодотворных традиций, живо развиваемых современными русскими советскими авторами, — русское на-

циональное начало. Так же, как у С. Прокофьева, позднее у Г. Свиридова и композиторов того же поколения, она очень ярко определила стили Р. Щедрина и С. Слонимского, нашла своеобразие продолжение в глубинах музыкального языка Б. Тищенко, Б. Чайковского и Р. Леденева, нашла выход в новых колористических и психологических решениях А. Шнитке и Э. Денисова. Проблема русского национального начала в XX веке имеет существенные отличия от той же проблемы в XIX веке. В глинкинскую эпоху предшествовавшая русская профессиональная музыка не была эстетическим импульсом для строительства русской музыкальной культуры того времени. Главным предметом культа была крестьянская народная песня. То же творческое стремление — черпать национальное в глубинах народного — продолжалось и рождалось заново у «кучкистов». И лишь постепенно, начиная с признания классического значения русской школы XIX века, в понятие «национальное» стала входить сама профессиональная музыка. К середине XX века, благодаря громадным по значимости достижениям русской музыки, проблема русского национального начала, наряду со связями композиторов с фольклором и бытом, непременно включает соотношение с музыкальной традицией предыдущих полутора веков.

Выражение национального в современной советской музыке в той же мере разнообразно по стилям, жанрам, тематике, уровню новаторства и приверженности традиции, как и само музыкальное творчество. Примечательно, что из подлинных фольклорных источников не менее охотно, чем напевы, заимствуется текст. Прочную традицию создания ярко национальной русской музыки на основе текстов заложил еще И. Стравинский в великолепной «Свадебке», оригинальностью музыкального языка состязавшейся с самобытностью народных текстовых подлинников. Преломление художественной идеи «Свадебки» находим в современной музыке в двух почти одновременно написанных сочинениях, составивших этап в творчестве их авторов, — в «Свадебных песнях» Ю. Буцко (1965) и «Плачах» Э. Денисова (1966). Еще раньше фольклорные текстовые подлинники вдохновили С. Слонимского на создание одного из самых ярких его сочинений, вокально-оркестрового цикла «Песни вольницы» (1962). На слова русских народных песен Ю. Буцко написал одно из обаятельнейших своих ранних сочинений — Шесть женских хоров без сопровождения.

Шесть женских хоров на слова русских народных песен (1961) скромны по фактуре, но содержат «изюминки» в ритме и гармонии, написаны со вкусом и знанием хорового дела. Облик этого хорового цикла определяют две крайние песни: «Ах, пчелка, пчелка ярая!» и «А мы просо сеяли». Больше всего они примечательны живым оригинальным ритмом в смешанных размерах. Ретроспективно, с середины 70-х годов, с ее тенденцией к статическому ритму, к движению без слышимой метрической пульсации хоры Буцко радуют активной жизнедеятельностью ритма как одной из органических основ музыки. Сочинение музыки европейской ориента-

ции в смешанных размерах требует от композитора большого искусства, тонкого чувства меры. Из опыта русской композиторской школы XIX века известно, что «кучкисты», пресытившись пяти-, семи- и 11-дольниками, стали ощущать их как вычурные и одновременно бедные; к такой переоценке ценностей пришел, например, в позднем творчестве Н. Римский-Корсаков. У Буцко систематичность применения смешанных размеров и некоторые конкретные мелодические обороты подобны болгарской народной музыке, но музыка не звучит при этом по-болгарски. Разберем особенности ритмической композиции первого хора «Ах, пчелка», взяв в качестве примера первую строфу:

Ю. Буцко. Ах, пчелка, пчелка ярая!

16. Медленно, распевно

С. Ах, пчелка, пчелка ярая,
 А. ты лети, пчелка, эсисне море. Вынеси нам
 ключики, ключики, зо-ло- ты е!

Во-первых, Буцко художественно прочитывает самый народный текст и выявляет музыку стиха, его характерные «мелодические обороты». У русского стиха, народного и профессионального, есть та особенность, что «мелодия» строки течет к конечному, константному ударению и в народных текстах весьма часто завершается дактилическим оборотом с возможным вторым, дополнительным акцентом на последнем слоге. Именно эти интонационные особенности услышаны и любовно воспроизведены автором в его музыке (см. строки с окончаниями «ярая», синё море», «ключики»; в конце строфы смена дактиля хорем соответственно передана сменной музыкального ритма). Во-вторых, Буцко сообщает движению тактовых ритмических формул функциональность. В каждой паре тактов первый (7-дольник) выступает в роли неустоя, а следующий (9-дольник или 5-дольник) — в роли устоя, разрешения. В-третьих, форма организуется оstinатностью двутактовых фраз, сообщающей медленному распевному произведению временную

мерность и обозримость в крупном плане при достаточной сложности и интересности внутрифазовых ритмических соотношений.

Главная тема шестого хора «А мы просо сеяли» оживлена гибким, нерегулярным и вместе с тем стройным танцевальным ритмом:

17. *Очень скоро, энергично* Ю. Буцко. А мы просо сеяли...

с. f
А мы про-со се-я-ли, се-я-ли,

Из-за трехдольного музыкального окончания она допускает сравнение с болгарскими ритмоформулами¹. Присутствие текста и его ритмоинтонаций привносит в мелодию, вернее, изначально образует в ней типичные русские обороты с акцентным варьированием, свойственным хороводным песням (сеяли — сеяли).

Слаженность нерегулярному ритмическому движению придает и то, что оно подспудно и незаметно приводит к регулярности и временной компенсации. Здесь трехтактовая оstinатная фраза в сумме насчитывает $\frac{12}{8} (= \frac{5+4+3}{8})$, и «избыток» длительностей в первом такте уравнивается «нехваткой» в последнем такте. (Та же закономерность есть и в первом из шести хоров цикла: двухтактовые фразы складывались как $\frac{7+9}{8} = \frac{16}{8}$ и $\frac{7+5}{8} = \frac{12}{8}$).

Как видим, ритмоинтонации подлинных народных старинных текстов еще и в 60-х годах XX века продолжают оставаться живым ключом музыкального творчества.

«Плачи» для сопрано, ударных и фортепиано (1966) в творчестве Э. Денисова стали одним из его вершинных и представительных произведений. И не случайно.

Уроженец Сибири, композитор отнюдь не чужой в народной сфере. В детстве он играл на народных инструментах, был участником фольклорных экспедиций, занимался расшифровкой записей народных песен, которые затем разрабатывал в своих сочинениях. Но музыкальное решение «Плачей» внутренне ориентировано композитором не на народные музыкальные первоисточники, а на опыт «Свадебки» Стравинского. Родствен Стравинскому и тип сюжета — один из важнейших народных обрядов, и выбор подлинных текстов. Главное же заключается в типе выразительности, интонационно подобном истовым народным «голошениям». Но Денисов придает своей музыке иной эмоциональный поворот, стремится не к колористическому экспрессионизму Стравинского, а к психологизации обрядового действия, не приближаясь вместе с тем к натуралистичности подлинных народных плачей. Написано произведение на тексты из сборника «Причитания»¹,

¹ Для смешанных тактов болгарских танцев в конце и в начале типичны трехдольники, но не двудольники.

² Серия «Библиотека поэта». Л., Советский писатель, 1960.

записанные в Карелии и на севере Сибири. Для цикла «Плачей» композитор отобрал шесть текстов, сохранив их порядок в обряде: «Плач-вопросение», «Плач-оповещение», «Плач при выносе гроба», «Плач при выносе гроба», «Плач по дороге на кладбище», «Плач при опускании гроба в могилу», «Надмогильный плач» (последние два текста объединены в одну последнюю шестую часть; неиспользованными остались следующие в конце обряда «Плач при возвращении с кладбища» и «Поминальный плач»).

Общая композиция, обусловленная логикой бытового обряда, повлияла даже на выбор сопровождающих ударных, их расстановку. В отборе инструментального состава Денисов в определенной мере также продолжает традицию «Свадебки» Стравинского. Стравинский в своих «русских хореографических сценах с пением и музыкой» остановился в конце концов на оригинальной «ритмической партии» сопровождения — четырех фортепиано и ударных. Денисов предпочел только «ударную партию» и единственному фортепиано предназначил декоративную и ударную роль. Конечно, в отсутствие большого симфонического оркестра, струнных в воссоздании древних русских обрядов, вообще не знавших инструментов, есть своя правда, приобщение к оригинальности первоисточника. Но у Стравинского важнейшим движущим элементом был ритм, его сложная полиструктура. Денисов же основное значение придал мелосу вокальной партии, по сравнению с которой инструментальная группа оказалась ограниченной в своих экспрессивных возможностях. Несмотря на суженность инструментальных средств, в тембровом развитии ударных инструментов выявилась определенная драматургия, соответствующая логике эмоционального развития обрядовых текстов. Вот что пишет о ней А. Шнитке: «Инструментальная «режиссура» «Плачей» безошибочна и впечатляюща. Как всегда, небольшой состав (три ударника и фортепиано) использован автором разнообразно и экономно. Этим достигается своеобразный звуковой колорит каждой части. Таинственно-«недобрый» характер I части создан средствами ксилофона, маримбы, литавр и чарльстона; лишь в кульминации появляются предвестники будущих частей — удар колоколов и сухие постукивания Claves. Жуткая фантастика II части воссоздана тремя бонго, большим барабаном, треугольниками, деревянными коробочками, «корейскими колоколами» и игрой в основном по струнам («подготовленным») фортепиано. «Плач при выносе гроба» (III часть) сопровождается контрапунктом холодного «ирреального» вибратона. Состав IV части суммирует состав I и II частей (при более развитой фактуре играющего «традиционным» способом фортепиано); особенно впечатляет отдаленный погребальный перезвон колоколов (по замыслу автора, ритмически автономный, что служит достижению эффекта пространственной удаленности), «перехватывающих» в конце части у голоса его причитания. Погребальный перезвон господствует в V части — это, кроме собственно колоколов, также три тарелки, там-там и поющие «колокола» вибратона (колокола здесь необходимы и в связи с упомин-

нением о церкви). Наконец, безжалостно прозаические удары Claves («стук гвоздей» в VI части). И вот наступает лирическая кода («бессловесный» голос и ударные), самая красивая музыка в «Плачах» — светлое воспоминание об умершем живом...»¹.

Лицо произведения — это прежде всего его интонационность. Для достижения поставленной художественной цели Денисов расширяет шкалу эмоциональных возможностей голоса, вводя, наряду с обычной певческой манерой, пение с закрытым ртом, говорком, глиссандо между близкими звуками и во время огромных скачков, характерные народные форшлагги, интонационно словно утолщающие линию мелодии, простую речь. При этом новые, как бы спонтанные приемы не переходят в стихию импровизации, а остаются музыкально осмысленными и строго взвешенными. Народно-интонационные приемы синтезируются современным русским композитором с совершенно новым для них слоем — поствебернианской виртуозно скачковой мелодикой, которую находим у П. Булеза и Л. Ноно. Обращает на себя внимание тщательный контроль над громкостной и артикуляционной сторонами выразительности — в некоторых местах нюансировка детализирована до элементов слышимого звука. Вот несколько примеров характерной интонационности «Плачей»: начальный поток возгласов «ой-ой...» с форшлагами из «Плача-вопросения», приостановка на звуке с закрытым ртом (там же); тверждение говорком, как в беспамятстве, в «Плаче-оповещании», а потом испуганный до странности, с естественно частыми сменами динамики рассказ о птице, что «укала по-звериному», «свистала по-зменному», вздрагивание голоса в трели, стонущие фразы с глиссандо по мере движения куплетов; в «Плаче при выносе гроба» — как бы выписанная мелизматика между печально протянутыми нотами; в конце «Плача по дороге на кладбище» — кульминационный сброс с высокой ноты медленным глиссандо — «А!..», в коде, идущей без слов, — тембровый переход от пения на «а» и «о» к пению с закрытым ртом (+) и обратно:

18. $\text{♩} = 52-56$ *liberamente* Э. Денисов, «Плачи»⁶⁶

ой, ой, ой, ой, ой, ой!..

М... спо-ряд-ны-е су-се-душ-ки

Как са-ди-ла-ся пти-ца на стро-ень-и-це,

как сви-ста-ла,

да вы ста-е-ть-ся ко под пра-ву мне ру-чень-ку!

сго-вор-на-я А!..

А... О... О... М...

М... А...

Принципиально новым для бытия фольклора в музыке является разработка его с применением додекафонной серии. Синтез национальных, в том числе и фольклорных элементов с додекафонией и серийной техникой осуществила большая группа современных советских композиторов в различных национальных культурах. В русской музыке, например, это С. Слонимский, Т. Хренников, Э. Денисов, А. Шнитке, в армянской — А. Бабаджанян, в азербайджанской — К. Караев.

В «Плачах» Денисова есть определенные элементы техники сериализма: применена одна додекафонная звуковысотная серия (i—fis—cis—d—es—h—c—g—as—e—b—a), одна серия ритма (ее числовой ряд: 1, 2, 7, 11, 10, 3, 8, 4, 5, 6, 9, 12), есть шкала громкостей (pppp, ppp, pp, p, mp, mf, f, ff) и группа темброартикуляционных звучаний (см. приведенный пример). Оговоримся сразу: сериализм применяется настолько свободно, что только тень этой техники обнаруживается в произведении. По существу, лишь в одной шестой части можно найти работу с высотной и ритмической сериями, громкостные же нюансы рядов не образуют, а темброартикуляционные звучности вообще не структурированы и рассматриваются нами по аналогии. Во всем остальном господствует свободная вариантность различных фрагментов высотной серии или близких к ним мелодических оборотов. Денисов вообще предпочитает свободные и смешанные виды композиционной техники, редко использует чистую серийность. В «Плачах» непрерывная вариантность в развитии материала обусловлена еще и присутствием фольклорных текстов.

Остановимся на особенностях музыкального языка наиболее четко организованной шестой части — «Плач при опускании гроба в могилу». Исполнительский состав ограничен лишь сопрано и Claves («забывание гвоздей»). Сухой, без высотных движений Claves может изменяться лишь по временной частоте и громкости. По-видимому, для того, чтобы сделать линию этого скромного солиста предельно рельефной, разнообразной, композитор ввел

¹ Sznitke Alfred. Edison Denisow. — Res facta, 1976, № 6, p. 122—123.

серию ритма, распространив ее и на главенствующего партнера в ансамбле, на сопрано. Характер плача шестой части — экспрессивный распев, не подчиненный никаким периодическим мерам времени. Эта аperiodичность и создается иррегулярностью соотношений внутри ритмической серии. Самый строгий композиторский расчет направлен на эффект импровизационности, аффектированной спонтанности. Рассмотрим начало части:

19. $\text{♩} = 56$ Э. Денисов. „Плачи“, ч. VI

Sopr. *ppp* *fff* *pp* *mf* *f* *tr*

Claves. *ppp* *tr* *f* *mf* *tr*

При-ук-рыл - ся / нонь / на-дѣж - на - я / го - ло - вуш - ка, / во ма - туш - / - ку, / да / во сы - ру / зем - лю,

В партии сопрано проходят серии $0_e - I_a - 0_e$. Ритмическая серия развивается параллельно у сопрано и Claves. Приведем схему ритмических длительностей в их соотношении со звуковысотной серией. В обозначении ритма за единицу берется не целая, а четвертная¹.

серии высот	0_e	f	c	cis	d	b	h	fis	g	es	a	as	0_e	f	c	cis	d												
серии ритма: сопр.	0	$\frac{1}{3}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{7}{3}$	$\frac{11}{3}$	$\frac{11}{5}$	$\frac{11}{5}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{4}{5}$	0	$\frac{5}{5}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{9}{5}$	$\frac{12}{5}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{11}{5}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{7}{5}$	$\frac{11}{5}$	$\frac{10}{5}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{7}{5}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{9}{5}$	$\frac{12}{5}$
claves	I	$\frac{12}{3}$	$\frac{9}{3}$	$\frac{6}{3}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{8}{3}$	$\frac{3}{3}$	$\frac{10}{3}$	$\frac{11}{3}$	$\frac{7}{3}$	$\frac{3}{3}$	0	$\frac{1}{3}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{7}{3}$	$\frac{11}{3}$	$\frac{10}{3}$	$\frac{3}{3}$	$\frac{8}{3}$	$\frac{11}{3}$	$\frac{10}{3}$	$\frac{3}{3}$	$\frac{8}{3}$	$\frac{11}{3}$	$\frac{10}{3}$	$\frac{3}{3}$	$\frac{8}{3}$	

¹ Для техники «Плачей» характерны мелкие нарушения порядка тонов в сериях.

Произведениями русской тематики являются Гимны А. Шнитке: Гимн I (из древнерусской музыки) для виолончели, арфы и литавр (1974), Гимн II для виолончели и контрабаса (1974—1975), Гимн III для скрипки, флейты, челесты (или органа) и колоколов (1966—1975).

Гимны I и III объединяет обращение к древнерусской культовой музыке, представленной в виде цитат или квазичитат, стилизаций.

Само это обращение к старорусским культовым напевам, будь то древнейшие одноголосные или более поздние многоголосные песнопения, не ново для русской музыки. Заметим лишь, что древние образцы использовались по большей части в культовых жанрах — хорах Д. Бортнянского, Всенощном бдении П. Чайковского и С. Рахманинова, изредка включались в оперу (Римский-Корсаков), кантату (Танеев). Новым можно считать построение отдельного инструментального сочинения на материале древнерусского песнопения — то, что находим у Шнитке. Но существо этих произведений и их новаторство состоит совсем не в этой проекции хорового начала на инструментальное. Новизна Гимнов — в раскрытии психологической стороны национального начала через новое ощущение древнего пения, переданного в особом тембро-акустическом колорите.

Эмоционально-колористическая атмосфера Гимна I чем-то напоминает психологическую обстановку фильма А. Тарковского «Андрей Рублев»: гулкость пустых пространств, многотрудность создания шедевров искусства. Особый колорит, окутывающий Гимны Шнитке, — это тот гул многоголосия, который возникает в храме как акустическое отражение одноголосия. Но в этом гуле словно кроются таинственность и неразгаданность, мощь усилий творящих «на веки веков» — тот комплекс представлений, который возникает при соприкосновении с древнерусской культурой. В воплощении такого содержательного комплекса в музыке состоит новаторское завоевание современного советского композитора, новыми музыкальными средствами передавшего некоторые идейно-образные черты национального начала, впервые открытые в русской музыке Мусоргским.

В Гимне I использован трехголосный гимн «Святой боже» в расшифровке М. В. Бражникова¹. Избранная композитором форма его разработки представляет собой полифонические (в основном канонические) вариации с аккордовым рефреном. В форме есть черты импрессионистичности: тема формируется лишь постепенно, рождаясь из гула вибраций и глиссандо, проходя фазу становления перед полноголосным цитатным проведением². Компо-

¹ Заимствован из книги: Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971, с. 165.

² Схема формы такова: рефрен (3 аккорда), ц. 1—1-я вариация (предвариация, канон), рефрен (1 акк.), ц. 2—тема (цитата); рефрен (2 акк.), ц. 3—2-я вариация (канон), рефрен (1 акк.), продолжение вариации, рефрен (1 акк.),

зитор опирается на надежную структуру канона, тем самым осуществляя новаторский композиционный синтез, а к диатоническим голосам канона применяет приемы октавнорегистровых перестановок, хорошо освоенных серийной техникой. И в старой форме канона, и в древней диатонике напевов отыскиваются новые экспрессивно-колористические возможности. Рассмотрим некоторые моменты канонических вариаций.

В первой вариации («предвариации») диатоника будущей темы едва пробивается среди хроматизмов и ультрахроматизмов хаотически вибрирующей, «доладовой» звуковой материи:

20. 1. Quasi Andante ($\text{♩} = 64$) А. Шнитке. Гимн I

V-c. pizz. pp

Arpa pp

Timpr. pp

Сама тема, привлекающая автора Гимна необычностью гармоний (см. оригинал в книге Успенского), помещена в такой регистр и проведена в таких тембрах — «верх» и «путь» параллельными терциями у виолончели *pizzicato* и арфы в большой октаве, «низ» у литавр, — что первоначальный ее характер полностью трансформируется в духе данного произведения. В дальнейших вариациях примечательно окутывание канона слоем всевозможных регистрово-тембровых перемещений звуков, фактурно-гармоническими утолщениями, невидимой паутиной «реющих в воздухе» обертонов (преобладает низкий регистр). Во второй вариации пропоста у виолончели включает флажолеты, респоста первая разбита между арфой и литаврами, в респосте второй плавные движения сменяются скачками по октавам (ц. 3); в третьей вариации пропоста движется причудливыми скачками, респоста (от *gis*) постепенно «размывается» фактурными вариациями (ц. 4); в пятой вариации звуки темы в пропосте прячутся в глубине аккордов (ц. 6):

ц. 4—3-я вариация, ц. 5—4-я вариация (каденция виолончели, канон с литаврами), кульминационное проведение рефрена (3 акк.), ц. 6—5-я вариация (канон), ц. 7—6-я вариация, рефрен (3 акк.).

21a. Poco meno mosso ($\text{♩} = 56$) Tempo I ($\text{♩} = 64-66$) А. Шнитке. Гимн I

V-c. arco mp

Arpa mp

Timpr. p

б) 6. pizz. p А. Шнитке. Гимн I

V-c. pizz. p

Arpa p

Timpr. p

(quasi Campana)

Наконец, последняя вариация, с соло литавр, снова погружает тему хорового Гимна в таинственный гул ультрахроматических глассандо, на постепенном растворении которого в пространстве и заканчивается произведение.

Одно из ценнейших, содержательных качеств современной советской музыки составляет концепционность мышления. То, что некогда было неотъемлемым признаком сонатно-симфонического цикла, больше всего симфонии, в современной музыке не фокусируется только в этом жанре, а широко распространяется в различных иных жанрах. В частности, одним из главных «вместителей дум» стал инструментальный концерт. Сама же симфония претерпевает решительную модификацию содержания, начатую еще в конце XIX—начале XX века (больше всего в творчестве Г. Малера). Концепционные решения в различных жанрах современной советской музыки так многообразны, что «путешествие» по концепциям могло бы стать делом весьма увлекательным. Во второй половине XX века оказалась преодоленной та классическая модель, превратившаяся к этому времени в трафарет, которая в XVIII веке своей повторяемостью во многих произведениях (только повторяемостью, но не многообразием претворения в различных шедеврах великих классиков) соответствовала установке классициста Буало — «у разума одна дорога».

В современной русской советской музыке находим композиции, завершающиеся всепоглощающим энергичным, волевым напором (Второй фортепианный концерт Р. Шедрина), концепции медитативные, как в Третьей симфонии Б. Тищенко — «симфонии наигрышей» с лирическим *post scriptum*, построенным на скромном, как полевой цветок, одностольном наигрыше, как бы символе сокровенно народного. Находим замыслы, именем духовных ценностей прошлого вопрошающие, достойны ли их дела современного человека (это один из мотивов содержания Второй симфонии Б. Чайковского). Глобальный вопрос о ценности современной культуры и об общественной ответственности художника-мыслителя перед окружающей действительностью ставит А. Шнитке в своей полистилистической по языку Первой симфонии. Иную идею — идею отчаянной борьбы до последнего вздоха — тот же автор раскрывает во Второй сонате для скрипки и фортепиано с ее предельно острой, диалогически конфликтной драматургией. Напротив, радостным приятием жизни, без отражения двусторонности явлений (действие — контрдействие) отмечен полнокровно-красочный, насыщенный крепкой, темпераментной ритмикой Концерт-буфф для камерного оркестра С. Слонимского. Перечисление идей произведений современной русской советской музыки можно было бы продолжать неопределенно долго, и даже беглая фиксация творческих замыслов могла бы нарисовать емкую картину содержания советской музыки сегодня. Для более подробного рассмотрения концепций инструментальных жанров остановимся на двух произведениях, еще не получивших освещения в советской печати до настоящего времени, — Камерной симфонии Н. Каретникова и Концерте для фагота С. Губайдулиной.

Камерная симфония ор. 21 Н. Каретникова в двух частях (1968) принадлежит к числу тех современных симфоний, в которых жанр значительно обновлен — по концепции, общей структуре, комплексу средств музыкального языка.

По концепционности этой симфонии и драматургической значительности других произведений Каретникова заметно, что советский композитор унаследовал тот тип содержательного мышления (и без него не представляет музыку значимой), который был свойствен симфонистам прошлого, в частности П. Чайковскому, утверждавшему, что с «широкой точки зрения всякая музыка есть программная». Новое, что появилось в композиции и языке Камерной симфонии Каретникова, — это соединение поступательности симфонического развития с детализированной экспрессивностью веберновского типа. В 60-е годы веберновская музыка заметнее, чем в другие периоды, получила то или иное преломление в новой советской музыке — в произведениях Р. Леденева, В. Мартынова, Э. Денисова, Н. Каретникова. Советских композиторов привлекала больше всего серьезность и глубина эмоций в творчестве раннего Веберна, детализированная тонкость их выражения. Вместе с тем веберновский стиль с его сосредоточением на экспрессии мигнов не содержал музыкальных концепций в обычном понимании как

скрытосюжетного, последовательного развития. У этого композитора была как бы одна особая концепция, связанная с натурфилософским учением Гете, воплотившаяся во всем его творчестве; говоря словами Каретникова: «Веберн написал одно сочинение на три с половиной часа». Новизна языкового и смыслового решения Каретниковым концепции как таковой заключалась в том, что он музыкальному материалу в стиле Веберна сообщил симфоническое движение с «разомкнутой» драматургией. Для этого композитор, в частности, ввел контрастный веберновскому стилю материал (в качестве вторых тем или «перемены в последний раз»). Но в полной мере преодолеть давление материала, как и его очевидного прообраза, Каретникову не удалось. Основной, начальный тематизм обеих частей симфонии однотипен, сходен, несмотря на задуманный темпово-жанровый контраст, и отличен один от другого гораздо меньше, чем в Симфонии самого Веберна ор. 21 для камерного оркестра.

Понимание содержательности, которое воспринято Каретниковым от традиции европейского симфонизма XIX — первой половины XX веков (оно живет в эстетических представлениях и у других советских композиторов), продиктовало ему и направление новаторства по отношению к глубоко воспринятому им музыкальному языку Веберна. А драматургичность замыслов композитора всегда поддерживала его интерес к структуре формы, ее гибкой, индивидуальной планировке.

Первая часть Камерной симфонии написана в сонатной форме, с контрастом двух начал — взвинченного, напряженного, с множеством тонких, разнообразных, подвижных нюансов экспрессии (главная партия) и спокойного, статуарного, идиллического (побочная тема)¹. Обратим внимание на детали техники письма в главной теме, которые сообщают музыке сложность, яркость, необычность звучания (см. нотный пример 22).

В мотивном комплексе первой фразы поочередно вступают и быстро сменяют друг друга 14 мотивов, каждый со своим характером; звучат возгласы громкие, тихие, более протяженные, краткие, с беспокойным тремоло, настороженной репетицией. Общий фактурный рисунок первой микротематической и микромотивной многоголосной фразы оказывается волной, разрастающейся к центру и затем спадающей. Этот простой контур объединяет 14-мотивную тематическую ячейку в легко охватываемое целое.

В развитии первой части мир тревог главной партии отражается в контрастных внедрениях ее оборотов в побочную партию, в экспрессии разработки. И когда наступает реприза, эта эмоцио-

¹ Строение формы первой части таково: гп, в трехчастной форме, — т. 1 — в перед ц. 3, серед. — от т. 1 перед ц. 1, вступ. перед пп — 2 т. перед ц. 3, пп, в трехчастной форме, — ц. 3 — ц. 6, т. 2, серед. — от т. 1 перед ц. 4, разработка — от т. 5 перед ц. 7, реприза пп — ц. 12, реприза гп — ц. 13, кода на теме пп — ц. 15, такт 2. Камерная симфония основана на додекафонной серии: *g—as—b—h—a—e—es—des—c—d—f—fis*.

22. $\text{♩} = 5/4$ Н. Каретников. Камерная симфония оп. 21, I ч.

Ob.
Cl. (B)
Cor. (F) I II
Tr-ba (B)
Tr-ne
T-tam.
Tamb. mil.
Cemb.
V-ni I
V-ni II
V-le

* Colla bacchetta di timpani

нальная область воздействует и на побочную партию, которая словно не может отделаться от диссонантных наслоений. Крен в сторону главной сферы оставляет первую часть драматургически не разрешенной.

Вторая часть своей первой темой усугубляет, увеличивает тревожность первой части¹. После отстраняющего Трио реприза снова подтверждает замкнутость в круге мрачных эмоций. И вдруг — неожиданный светлый выход. В стилистическом противоречии с миром экспрессионизма звучит приветливая *kleine Nachtmusik* с беззаботно-равномерными фигурациями гармоний у струнных и клавишина. На этом фоне проводится побочная из первой части, освобожденная от напряженных диссонансов, разрешающая сонатную коллизию первой части:

¹ Вторая часть (типа драматического скерцо) построена в трехчастной репризной форме с кодой: 1 ч. — от т. 1, 2 ч. — от ц. 20, 3 ч. — от ц. 26, т. 2, кода — от ц. 29.

23. Adagio $\text{♩} = 4/8$ Н. Каретников. Камерная симфония оп. 21, II ч.

Fl.
Viol.
Cemb.
V-ni
V-le

В этой внезапной освежающей жанровой «перемене в последний раз» в коде двухчастной симфонии — одно из оригинальнейших решений проблемы финала, светлого финала в современной советской музыке.

Концерт для фагота и низких струнных С. Губайдулиной (1975) полностью преобразует традицию инструментального концерта подобного рода и содержит индивидуальное драматургическое решение, лишь в самой общей форме восходящее к установившейся концепции цикла концерта. Губайдулина очень чутка к тембровым возможностям различных инструментов и обладает удивительной способностью как бы перевоплощаться в исполнителя на любом инструменте, будь то контрабас, ударные, орган или фагот. Концерт для фагота в основе своего замысла связан с феноменальным советским фаготистом, вероятно, лучшим фаготистом мира В. Поповым, и не только с его игрой, но и с его личностью. «Посвящение Валерию Попову» — значится на титуле авторской рукописи. Благодаря ориентации на необыкновенные исполнительские возможности Попова, концерт оказался написанным словно для некоего неслышанного духового инструмента, участвующего в решении индивидуальной драматургической ситуации. С технической стороны в партии фагота избегнута традиционная техника легких стаккато, моторно-танцевальных ритмов, фактура скрытого многоголосия. Основа выражения сольной партии — речитативный монолог, интонации которого по ходу действия приближаются то к оперно-опереточным вокальным оборотам, то к джазовым танцформулам. В концерте Губайдулиной много музыки, впитавшей в себя общедоступные интонации популярных опер и бытовой джазовой игры. Смысл ее двоякий. С одной стороны, она становится предметом иронии, а с другой — это компонент того синтеза, который разными путями осуществляется в современной советской музыке: сплава языка серьезных жанров, полученных в наследство от великой классической культуры прошлого, и популярного джаза, на котором сосредоточились музыкальные страсти миллионов наших современников.

Концерт для фагота Губайдулиной состоит из пяти частей. Несмотря на это, в нем проступают черты обычного трехчастного цикла: вторая часть — медленная, третья, четвертая, пятая части с каденциями оркестра струнных (в конце третьей части) и фагота (в начале четвертой) выполняют функцию финала. Первая часть — центральная в произведении по драматургической весомости. В ней не только происходит завязка действия, но и предпринимается финальный итог. В функции действия и контрдействия выступают солист и оркестр.

Краткое содержание драматургического «сюжета» первой части таково. Начало концерта — диалог солиста-«одиночки» с его окружением. Струнные при помощи дублировок, канонов и имитаций подхватывают мысли, выраженные в сольной партии и немедленно их искажают. (Старинную имитационную технику Губайдулина использует для характеристики «действующих лиц» Концерта.) Вот интонационно яркий пример имитации струнными на свой лад усталой интонации вздоха, которую бросает солист после длительного диалога с окружающей средой:

С. Губайдулина, Концерт для фагота, I ч.

24. 7

Fag. *p*

V-c. *pizz.*

C-b. *pizz.* *p*

«Канон непонимания» длится до тех пор, пока струнные не выдвигают, наконец, ряд своих тем для продолжения диалога (от ц. 14). По сравнению с серьезными речитативами-размышлениями фагота и его сложными, заостренными интонациями, «предложения из толпы струнных» не отличаются какой-либо замысловатостью. Предлагается общепонятное — бодрое джазовое ритмы, оперно-опереточные ариозо, песенные мотивчики, которые у всех на слуху (Губайдулина сложно контрапунктирует голоса этой разнородной полифонии):

С. Губайдулина, Концерт для фагота, I ч.

25. 14
♩ = 100

V-c. *pizz.*

C-b. *pizz.* *p*

В последующем диалоге интонации фагота становятся все более разорванно-нервными (а техника все более головокружительной), струнные же сплачиваются все дружнее и в кульминации моноритмично скандируют фортиссимо свой любимый джазовый ритм (ц. 22). «Трелями смеха» по нисходящей хроматической гамме заканчивает фагот кульминационную зону. Но каждую его ноту также трелями «осмеивают» струнные (яркий прием дублировки-кластера с постепенным его ростом и смещениями, ц. 24). В кульминации наступает драматургический перелом. Клубок трелей, скатившись в низы регистра, «разматывается» в печальные ползущие хроматические интонации фагота. Герой-одиночка ищет примирающийся «общий язык» со средой и находит его в простейшем трезвучном «рожечном» мотиве, обостренном синкопой (мотив из трех звуков *d—h—g* Губайдулина изобретательно варьирует при помощи его растяжений, сокращений и перестановок). Звучность затихает, из оркестра время от времени доносятся обрывки джазовой мелодии.

Драматургия первой части предопределяет дальнейший ход событий в том отношении, что после краткого отступления в область серьезных эмоций речитативной второй части (содержащей также черты сарабандности), интонационное развитие приводит к проникновению в партию фагота пунктирных ритмов джаза. В партии солиста они преобразуются, окрашиваются иронической грустью, но все же становятся смысловым итогом диалога «одиночки» и «массы».

Достижение Концерта для фагота Губайдулиной заключается в придании его драматургическим контрастам театральной, сценической характерности, в персонификации солирующей партии¹, создании развитой «интриги», допускающей «осюжетивание». Воплощенный живыми, характеристическими средствами музыки «фабульный» замысел произведения затрагивает одну из философских проблем — взаимодействие личности и общества, благодаря чему концепция концерта приобщается к традиции симфонии. Вместе с тем коллизия «личность — общество» не рисуется в тра-

¹ В этом отношении произведение Губайдулиной можно сравнить с «Гарольдом в Италии» Берлиоза, где солирующему альту дана роль «героя».

гических тонах. И этим непатетическим, более светским тоном произведения воздается дань и традиции жанра концерта с присутствующим ему игровым элементом. В отношении средств музыкального языка Концерт Губайдулиной обновляет предшествующую инструментальную традицию с двух сторон: привносит в концерт выразительные находки композиторов 60—70-х годов — сонорную полифонию и гармонию, тембровые открытия в партии духовых (здесь — фагот) и, кроме того, соединяет «авангардные» средства с интонационной сферой популярной и бытовой музыки. В критическом плане следует отметить, что поток сонорных красок порой кажется избыточным, а длительное оперирование джазовым интонационным материалом в условиях серьезного жанра дает не только желательный языковой синтез, но и нежелательный наклон в сторону развлекательно-бытовой музыки.

В качестве выводов, вытекающих из рассмотренных явлений советской современной музыки, попытаемся обобщить особенности средств музыкального языка¹ по отдельным элементам.

В области звуковысотности в современной советской музыке наблюдаем весьма пеструю картину: от тональности до сонорной гармонии и даже комплекса гармония — тембр — фактура. Тональность сохранилась отчасти в соответствии с идущей от предыдущих веков традицией музыкального языка (как например, у А. Эшпая, Р. Щедрина, С. Слонимского), а отчасти применяется как специальный прием в полистилистике (один из ее стилизованных элементов). У Б. Чайковского мы находим соединение того и другого применения тональности даже в пределах одного произведения (Вторая симфония).

«Атональность» (без додекафонной серии) объединяет разнообразные атональные виды высотной организации музыки и распространена, пожалуй, больше всего. Одна из систем здесь оказывается ведущей, твердо укрепившейся, — хроматическая полутоновая система. В том или ином виде она присутствует во всех разобранных нами произведениях, а в Четвертом квартете Б. Чайковского, как было отмечено, на интервальных группах с полутоном основаны исходные мотивы первой части. В отборе интонаций «атональных» звуковысотных систем современные русские композиторы питают традиционную привязанность к диатоническим и пентатонным оборотам как характерному национальному элементу.

Серийная система, особенно интенсивно развивавшаяся в технике советских композиторов в 60-е годы, к середине 70-х утратила прежнюю роль, стала не более чем одним из компонентов индивидуальных, смешанных систем композиции. Из затронутых нами сочинений только одно написано в строгой додекафонной

¹ Понятие музыкального языка в предлагаемой работе имеет не семиотическое толкование с фундаментальным разделением языка и речи, а музыковедческое, подразумевающее совокупность выразительных средств произведения, индивидуального стиля, эпохи.

технике — Камерная симфония Н. Каретникова. В «Плачах» Э. Денисова серия в полном виде применяется локально, в отдельных моментах. В Третьей сонате Б. Тищенко она сведена только к пяти звукам вместо классических двенадцати. Для додекафонно-серийной системы в современной советской музыке стало характерным сближение с ее «прародителями» — атональной хроматикой в области звуковысотности и лейтмотивизмом в области тематизма (убедительный пример последнего — Третья соната Тищенко).

Еще один важный, интонационно новый путь развития современных звуковысотных систем — использование микроинтервалов, фиксированных или импровизируемых. Из приведенных анализов Гимн I А. Шнитке своим особым колоритом обязан усложнению голосов микроинтервальными «нимбами», заметно усложняющими общую, сравнительно простую звуковую картину. Сближение гармонии с тембром через особые виды фактуры составило одну из примечательных особенностей музыкального языка второй половины XX века и западноевропейских, и советских композиторов. Новые моменты эмоциональной выразительности на грани взаимоперехода гармонии — тембра — фактуры возникли, в частности, в музыке вокально-оркестровых произведений Р. Щедрина («Ленин в сердце народном», «Поэтория»; сошлемся также на Концерт для фагота С. Губайдулиной). Самые интересные находки в этой сфере возникли в условиях особого рода фактуры, сверхмногоголосия (их мы совсем не касались в данной работе; примеры см. в «Живописи» Э. Денисова, Первой симфонии А. Шнитке).

В области ритма достижения советской музыки последнего времени примечательны закреплением фундаментальных сдвигов в данной области, характерных для первой половины века и введением, разработкой новых оригинальных ритмических приемов композиции. Состояние современной музыки примечательно тем, что временной, ритмический параметр в каждом произведении так же специально организуется, как звуковысотная область и тематизм. Одно наиболее общее свойство современного ритма заключается в сохранении системы нерегулярности, установившейся еще в первой половине XX века. Новой особенностью его стало развитие безакцентного ритма до качества статики движения, отсутствия пульсации, исчезновения воспринимаемого темпа. В какой мере сохранила свою функцию тактовая система? Свои родовые признаки — периодичность акцентов на сильных долях, соотношенность мотивов с тактом, преобладающую неизменность такта — она сохранила лишь в отдельных стилях и жанрах, став одним из их показателей. Из упомянутых нами композиторов традиционное значение тактометрическая система имеет у Б. Чайковского, и его Четвертый квартет мог бы послужить характерным примером.

Преобладающей в области ритма в произведениях советских композиторов оказывается ритмическая организация со смешанными и переменными тактами. Последние имеют в музыке очень

неодинаковые по смыслу функции. Одна из них — обострение моторно-танцевального движения экспрессией временной нерегулярности и акцентности. Яркая и захватывающая ритмика такого рода, например, в двух фортепианных концертах А. Эшпая, особенно во втором. Интонационно своеобразно композитор использует в них пятидольные, «неравнодольные» восьмидольники, острую регулярную переменность: $\frac{3}{2} + \frac{5}{4}$, полиметрию. Ю. Буцко, как мы отмечали, преломляет в хоровой сфере изысканно асимметричный танцевальный ритм.

Противоположная функция смешанных и переменных тактов — сглаживание ритмических эффектов благодаря погашению акцентов. Неравные по продолжительности такты лишь фиксируют границы мотивов и фраз в их непрерывной временной метаморфозе. Такты, смешанные функционально, уравниваются с тактами простыми и сложными, оказываются разными количественными, но не качественными показателями ритма (см. представленные в наших примерах произведения Э. Денисова, С. Губайдулиной, Н. Каретникова, Б. Тищенко). Тактовая черта применяется и как знак пунктуации, отделяя свободные ритмические фразы друг от друга (например, в вокальном цикле Слонимского «Лирические строфы», в его же вокальном произведении «Прощание с другом»). Она может вовсе отсутствовать на протяжении всей формы, особенно если действует какая-либо другая система организации ритма («Плачи» Денисова, № 6). Если в первой половине XX века одним из увлечений композиторов была полиметрия, то во второй половине века временная асинхронность характерно выразилась в сфере темпа как политемповость, ярко контрастная полихронность (примеры: третья часть Третьей сонаты Тищенко, финал Четвертого квартета Б. Чайковского). В некоторых стилях современной советской музыки наметилось изменение основ той наиболее общей системы счета и измерения ритма, которая установилась в Европе с начала XVIII века (вместе с введением тактовой черты и понятия метра), принцип которой — бинарное деление длительностей. В особом роде современной фактуры (в частности, в сверхмногоголосии), где музыка течет сплошным потоком, нерасчленимым во времени, для создания ощущения этой непрерывности используются длительности, заполняющие все промежутки прежней дискретной бинарной системы. Берутся длительности с любым числом в знаменателе: 3, 7, 15, 34 и т. д., и вместо деления на два устанавливается вседелимость каждой данной временной единицы (один из показательных примеров — Трио для скрипки, виолончели и фортепиано Денисова, 1971 г.). Наконец, вместо крайне сложной, до неисполняемости, фиксации длительностей, композиторы приходят и к нефиксированному ритму, к обозначению высоты звуков без их точной длительности (например, свободная ритмика такого рода составляет одну из сторон выразительности пения в упомянутых вокальных произведениях Слонимского «Лирические строфы», «Прощание с другом»).

Композиторы второй половины XX века пользуются и такими системами, типами организации ритма, какие в первой половине столетия не входили в арсенал авторской техники. Прежде всего, это ритмические серии, которые существуют как компонент сериальности, хотя со звуковысотной и другими сериями имеют чаще всего чисто умозрительную связь. Заметим, что усложнение «грамматики» ритма в современной музыке связано с усилением роли партии ударных, с созданием «морфологии ударных» в современном музыкальном языке (примечателен опыт Денисова в шестой части его «Плачей»). Принципом организации самих серий весьма нередко выступает прогрессия длительностей. Ритмические прогрессии могут и не функционировать как строгие серии, а быть инвариантами для образования подобных им ритмических фигур — такого рода растворение серии в вариантности находим в Третьей симфонии Тищенко. Вариантностью же порождена и новая ритмическая техника, которая появилась в музыке того же автора и не декларировалась кем-либо до него, — вариантность простейших ритмических единиц (начало этой композиционной идеи находим в Первом виолончельном концерте 1963 г., оформленный ее вид — в финале Третьей сонаты).

Фактура — один из важнейших элементов современного музыкального языка, а в некоторых стилях — та обобщающая целостность, по отношению к которой гармония и полифония выступают как элементы. В советской музыке настоящего времени фактура содержит такой же диапазон средств, как звуковысотная и ритмическая области, и связана с последними конкретно. Так, гомофония как наиболее традиционная фактура применяется одновременно с классической тональностью и строгим классическим метром (романсовая вторая часть Четвертого квартета Б. Чайковского). А сверхмногоголосие оказывается неотрывно связанным с явлением гармонии-тембра и статического, бестемпового ритма. Между этими крайностями старого и нового располагается множество фактурных типов, из которых выделим несколько.

Одна из простейших, но мало распространенных ранее фактур — одноголосие, сольное или унисонное (мы обращали выше внимание на подобное одноголосие у Б. Чайковского и Тищенко). В многоголосии видим все типы, классифицированные в учении о полифонии: гетерофонию, имитационную контрапунктическую полифонию (включая контрастную), а также полифонию пластов. Среди видов имитационной полифонии особое место занимает канон, древнейшая музыкальная форма, переживающая в современной музыке явный ренессанс. Многообразие фактурных форм современного канона могло бы стать темой самостоятельного исследования. Напомним из разобранных выше произведений изобретательнейшие канонические вариации Гимна I Шнитке, пуантилистический канон-акростих из первой части Третьей сонаты Тищенко, каноны-дублировки с сонорным эффектом в первой части Концерта для фагота Губайдулиной. В области контрапунктической полифонии сталкиваемся с отражением в ней новых

временных закономерностей современной музыки: здесь и тончайшая временная детализация микротематизма веберновского типа при сочетании множества мотивов на кратком промежутке (Камерная симфония Каретникова), и соединение различных темпов в контрастной полифонии (Третья соната Тищенко). Известные типы фактур пополнились в современной музыке новыми видами письма — диагональной фактурой с фактурным *crescendo* — *diminuendo* (образцы были указаны в «Поэтории» Р. Шедрина). Музыка второй половины XX столетия ярко окрасилась звучанием сверхмногоголосия (Д. Лигети предложил для его обозначения понятие «микрполифония», С. Слонимский — термин «гипермногоголосие»). Сверхмногоголосие делает голоса полифонии самостоятельными, сливающимися в новую целостность, гармонию — тембр — фактуру.

Тематизм и форма оказываются в современной музыкальной композиции понятиями нерасторжимыми. Если рассмотреть композиционные типы в отдельности, перед нами предстанут или сложные в прошлом типы форм, сведенные теперь к элементарной схеме и переосмысленные по содержанию (например, сонатная), или крайне простые виды архитектоники: трехчастность, вариационность, куплетность. Тематизм, методы тематического развития решают все, и тематический процесс не только придает осмысленность музыкальной форме, но может быть ей тождественен (на чем мы останавливались при анализе первой части Четвертого квартета Б. Чайковского). И только на одном масштабном уровне произведения можно говорить о придании форме новых очертаний — на уровне цикла крупного произведения в целом. Инициативная разработка крупных форм объясняется особым интересом современных советских композиторов к концепциям.

По каким принципам следует классифицировать виды тематизма? Одним из критериев мог бы быть учет роли процессов развития: темы либо заготовляются и заранее обрабатываются, либо отождествляются с тематическим развитием, отталкивающимся от начального микроимпульса. Второй тип, тема-процесс в узком смысле, весьма редок (мы упоминали Первый виолончельный концерт Б. Тищенко), поэтому не может быть равноправен с первым. Наиболее универсальный принцип классификации типов тематизма — фактурный: линейное одноголосие, полифония разных видов, микрполифоническое сверхмногоголосие и т. д. Среди разнообразных форм полифонического тематизма встречается микротематизм (заметим, что в современной фактуре происходит увеличение роли всевозможных «микро»). Понятие микротематизма, применявшееся первоначально к некоторым видам письма Б. Бартока, с не меньшим основанием может быть распространено на веберновскую фактуру типа фактуры инструментальных опусов 5, 6, 7, 9, 10, 11: тематическая мысль складывается из контрапунктирующих обособленных, разнородных мотивов. Веберновская традиция микротематизма была развита в современной музыке, особенно плодотворно в группе камерных сочинений Р. Леденева.

Чего недостает современному музыкальному творчеству на уровне языка, техники, средств? Если сравнить его с творчеством прошлых исторических эпох, да и первой половины века, можно сказать следующее: в нем недостаточно разработаны целостные методы практической композиции. Каноны времен Дж. Палестрины и Г. Шютца, тематическая разработка и тональная организация формы у И. С. Баха и венских классиков, репризные формы со сквозным тематическим и драматургическим развитием у романтиков XIX века, многообразное варьирование тем у русских композиторов XIX века — на всем этом зиждилась композиция произведения в целом, это было критерием профессионального умения, необходимого уровня знаний создателей музыки. Многому учит и судьба творческого метода А. Шёнберга в XX веке. Каждый, кто обращался к додекафонии и серийности, начиная с самого ее создателя Шёнберга, не только применял эту технику, но и стремился преодолеть ее — современному музыковедению ясны как потери, так и приобретения «метода сочинения с двенадцатью соотношенными друг с другом тонами». Но как бы значительны ни были связанные с додекафонно-серийной техникой потери и издержки, она сыграла видную роль в XX веке, какую не мог предвидеть и сам Шёнберг. Думается, что причина такого влияния кроется в целостности додекафонно-серийного метода, в его очевидной или кажущейся возможности заменить прежние теории композиции.

В современной советской музыке более или менее существенное значение для творчества разных авторов (это можно увидеть на примере избранной группы композиторов Москвы и Ленинграда) имеет полифоническая техника, «связующая сила контрапунктических форм» (по Танееву); особую важность — связность имитационно-каноническая. Если вернуться к гипотетическим рассуждениям начала данной статьи, можно утверждать, что современные советские композиторы используют старую испытанную технику, и она сообщает свой запас прочности новым сочинениям для их сохранности в будущем.

Какие традиции оказываются более существенными в современной музыке? Наиболее ощутима непосредственно предшествующая традиция европейской музыки первой половины и середины XX века, в меньшей мере сказываются традиции дальних исторических эпох. Значительная роль новых средств вовсе не говорит о каком-либо пренебрежении к классическим устоям или незнании классики. Наоборот, современным советским композиторам свойственно глубоко уважительное отношение к «музыкальным родителям», к воспринятой традиции. Об этом красноречиво говорят, например, посвящения, мемориалы: посвящение Прокофьеву Фортепианной сонаты Р. Леденева, Каноны памяти Стравинского А. Шнитке и Э. Денисова, Прелюдия памяти Шостаковича А. Шнитке, посвящения произведений Б. Тищенко, Ю. Буцко их музыкальным учителям и т. д. Вторая половина XX века в советской музыке не является периодом стабилизации,

закрепления достигнутого, утверждения единого, универсального стиля (вспомним в противоположность этому классицистские идеалы всеобщей меры и поисков одной-единственной истины). Современное советское музыкальное творчество, начав с овладения средствами музыкального выражения по последнему слову европейской композиторской техники, углубилось затем в поиски самобытных идей и средств.

Поиск, обновление, движение вперед даже от собственных достижений, больше новаторство, чем традиционность, — вот что составляет специфику развития русской советской музыки 60-х — начала 70-х годов со всеми очевидными успехами, равно как и противоречиями в ее содержании и средствах языка.

Е. Орлова

НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РАННИХ РАБОТ АСАФЬЕВА В СВЕТЕ ЗАДАЧ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

Для развития современного советского музыковедения, безусловно, большое значение имеет всестороннее изучение сложившихся ранее в русской музыкальной науке традиций. И среди них особенно большую ценность представляет научное наследие Асафьева, притом не только содержащееся в широко известных трудах последних десятилетий жизни ученого, но и в целом ряде работ самого раннего периода его деятельности.

Вместе с тем, когда мы обращаемся к статьям и очеркам Асафьева, созданным на рубеже десятых — двадцатых годов, то обычно подходим к оценке их содержания под углом зрения связи его творчества с различными идеалистическими философско-эстетическими течениями начала XX века, отмечаем сложность литературного изложения, ошибочность некоторых исторических концепций (от которых позже отказался и сам исследователь), говорим иногда о чрезмерной перегруженности отдельных работ цитатами из разноплановых по своей направленности трудов русских и зарубежных авторов.

Все это справедливо. Однако наступило время перенести акцент в нашем изучении этих работ на другое: необходимо вдумчиво разобраться в самой сущности научного поиска Асафьева, который еще в те годы поставил проблему специфики музыки как искусства — проблемы, остающейся остроактуальной для нас и сегодня при решении самых разнообразных задач как в теоретическом и историческом музыковедении, так и в области интенсивно развивающихся социологических, эстетических и психологических научных исследований. В таком аспекте ранние работы Асафьева освещены крайне недостаточно. Обычно осознание его подхода к проблеме специфики

музыки как искусства начинается лишь с тех его исследований, в которых уже достаточно явно выступает его теория интонации, в то время как в творческом пути Асафьева существовал этап, когда интонационная теория только начинала складываться. Этот период имеет свои примечательные особенности, немаловажные по своей значимости для современной разработки проблемы музыкального мышления, музыкального восприятия, для решения вопроса о единстве содержания и формы в музыке и освещения других теоретических, эстетических и исторических вопросов музыкального искусства.

Это тем более важно, что сама сущность постановки проблемы специфики музыки (вопреки привлечению Асафьевым различных работ идеалистического характера) была, несомненно, материалистической, и лишь из-за незнания еще Асафьевым в те годы основополагающих трудов классиков марксизма-ленинизма, в частности ленинской работы «Материализм и эмпириокритицизм», эта проблема выступала под покровом идеалистической фразеологии и потому некоторые суждения ученого ассоциируются нами с различными идеалистическими концепциями в области эстетики, философии и психологии. В то же время Асафьев проявил большую чуткость к новейшим достижениям естественных наук, особенно к теории относительности Эйнштейна. Таким образом, исследовательская работа ученого протекала в условиях весьма парадоксальных: с одной стороны, он не остался в стороне от той научной революции, которая произошла в начале XX века в области физики, с другой — он не смог еще опереться в своих научных поисках на ленинскую методологию и лишь интуитивно находил верные и отнюдь не идеалистические пути к познанию специфических закономерностей музыкального искусства.

Но важно помнить, что в те годы, о которых пойдет дальше речь, Асафьев еще не нашел для себя «интонационного ключа» к изучению специфики музыки. Достаточно обстоятельная трактовка термина «интонирование» изложена им впервые только в статье 1924 года — «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания». Подступом к ней (а вместе с этим и в целом к теории интонации) в значительной мере явилась предшествующая ей статья 1923 года — «Ценность музыки». Но и в эти годы не пришли еще в действие те, хорошо нам сейчас известные, постулаты его учения об интонационной природе музыки, которые кратко можно обобщить в трех центральных положениях:

1) интонирование — процесс музыкального мышления;
2) складывающиеся при этом интонационные системы — явления исторически, а следовательно, и социально обусловленные;

3) интонация — единство содержания и формы.

В ранних работах подход Асафьева к проблеме специфики музыки основывался на иных понятиях (хотя в итоге и ведущих

к теории интонации). В основе их лежала триада: звучащее вещество (как определение материала музыки), музыкальный атом (исходный смысловой микроэлемент музыкального мышления), кристаллизация музыкального вещества (в процессе которой исходный атом развивается, приходит в соприкосновение с другими рождающимися на пути его движения атомами; в итоге рождается музыкальное произведение как целое).

Позже осмысление сущности процесса кристаллизации привело к понятию «процесс интонирования», термин же «кристаллизация» стал использоваться для обозначения лишь одной из тенденций в становлении формы¹. Понятие «музыкальный атом» перешло в понятие «интонация» в узком значении этого слова (смысловой микроэлемент преимущественно мелодический). Термин же «вещество» чаще стал заменяться «музыкальным материалом», хотя последнее определение встречается порой и в самых ранних работах как вариант для обозначения материальной (физической) основы музыкального искусства².

Важно обратить внимание, что в своей терминологии последних лет Асафьев явно ищет замены узкому определению понятия «интонация», предлагая целый ряд иных обозначений для мельчайшего элемента музыкального смысла. И, видимо, из многих возникающих вариантов более всего его удовлетворяет понятие «тон-ячейка», которое в соответствии с его концепцией воплощает в себе одновременно оба присущих музыке качества: процессуальность («тонность»³) и пространственность — в их единстве⁴.

И именно на этом последнем этапе научной работы Асафьева, то есть когда уже созрел замысел третьей книги о музыкальной форме, направленной на решение вопросов «формы и стиля как явлений интонации»⁵, получили свое возрождение и некоторые тенденции и конкретные положения его самых ранних работ, как бы временно отстраненные в трудные для Асафьева годы рубежа второго и третьего десятилетий⁶.

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 26.

² Но в первой книге о музыкальной форме Асафьев замечает: «Мне думается, что допустимо и понятие звучащего вещества» (с. 26), а на полях первого варианта ее плана связывает это понятие с учением о химических элементах Менделеева (см. в кн.: Орлова Е. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. Л., 1964, с. 439).

³ Во второй книге о музыкальной форме Асафьев всегда характеризует явление «тонности», тона, как «становление», «непрерывность», «текучесть». См.: Асафьев Б. Указ. соч., с. 355.

⁴ См. об этом: Орлова Е. Некоторые вопросы специфики музыкального искусства в теории интонации Асафьева. — В кн.: Музыка в социалистическом обществе. Л., 1969, с. 169—172.

⁵ Асафьев Б. Указ. соч., с. 365.

⁶ Напомним, что на рубеже 20—30-х годов научная деятельность Асафьева подверглась острой критике со стороны РАПМа, равно считалось, без какой-либо дифференциации, формалистической и вся деятельность музыкального ряда Российского института истории искусств, руководителем которого в течение ряда лет был Б. В. Асафьев.

Безусловно, многие положения ранних работ развивались очень последовательно, этап за этапом, что было направлено на итоговую цель: познать специфику различных проявлений музыкального искусства. Однако не все аспекты накапливавшихся наблюдений и гипотез развивались достаточно равномерно. Вот почему потребовалось их «новое рождение» в последние годы. Это возрождение шло одновременно в двух направлениях.

Первое — усиление внимания к вопросу о микроэлементах музыкального смысла, а вместе с тем и внимания не только к итоговому моменту в процессе формообразования, но и к его отдельным формообразующим звеньям на пути к целому. Наиболее наглядно эта тенденция проявилась в последнем (не законченном) исследовании Асафьева — «Слух Глинки»¹.

Второе направление — возрастание интереса к психологическому обоснованию ряда музыкальных закономерностей, а следовательно, — к проблеме «композитор и слушатель». Такая направленность исследовательской мысли Асафьева особенно ярко проявилась в его работах сороковых годов о Чайковском, с широко известным обоснованием в них положения «о направленности музыкальной формы на слушателя» и шире — с поставленным в них вопросом об «общительности» музыки Чайковского как выражении реалистической направленности его творческого метода. В наши дни эти идеи Асафьева переросли в специальную проблему коммуникативной функции музыкального искусства, разрабатываемой в различных трудах наших советских музыковедов, особенно интенсивно Е. В. Назайкинским и В. В. Медушевским².

Так образовалась смысловая арка от самых ранних работ Асафьева к его работам сороковых годов, а через них — к нашему времени, стимулирующая дальнейшее исследование проблемы специфики музыкального искусства в самых различных аспектах.

1.

Что же конкретно можно рассматривать как раннее научное творчество Асафьева? Прежде всего, это группа статей, специально посвященных эстетико-теоретическим вопросам музыкознания. К ним относятся: «Соблазны и преодоления» (опубликована в первой книге «Мелос». Пг., 1917), «Пути в будущее» (вторая книга «Мелос». Пг., 1918), «Строение вещества и кристаллизация (формообразования) в музыке» (не опубликована, 1920 г.³), «Процесс оформления звучащего вещества» (опубликована в сбор-

¹ См. о ней в указанной выше статье в кн. «Музыка в социалистическом обществе» (Л., 1969).

² См., например, статью В. Медушевского «К теории коммуникативной функции» (Сов. музыка, 1975, № 1).

³ Об этой работе см.: Сов. музыка, 1974, № 8, с. 91—93.

нике «De Musica». Пг., 1923), «Симфонизм как проблема современного музыкознания» (написана в 1923 году, но издана лишь в 1926-м как вступление к русскому переводу книги Пауля Беккера «Симфония от Бетховена до Малера»), «Ценность музыки» (издана в упомянутом сборнике «De Musica», 1923) и статья «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» (в сборнике «Задачи и методы изучения искусства». Пг., 1924).

Перечисленные статьи составили основу разработки Асафьевым в те годы проблемы специфики музыки. Но та же проблематика нашла свое отражение и в некоторых его публицистических выступлениях в периодической печати (начавшихся еще в 1914 году в журнале «Музыка»), а также в таких исследованиях начала 20-х годов, как «Инструментальное творчество Чайковского», монография о Чайковском «Петр Ильич Чайковский. Его жизнь и творчество» и, конечно, в широко известных «Симфонических этюдах», с их своеобразными «спутниками» — «Письмами о русской опере и балете».

Круг проблем, затронутых Асафьевым во всех этих работах, очень широк. Уже в эти годы его интересуют следующие вопросы: как формируется и протекает музыкальное мышление композитора, в чем его основные закономерности, каково соотношение различных форм жизни музыки (творчество, исполнение, восприятие слушателями) и их связь друг с другом. И вот что следует подчеркнуть особо: с первых же размышлений Асафьева о специфике музыки его глубоко волнует проблема метода ее изучения, путь ее осмысления, то есть принципы подхода к анализу музыкальных произведений и определение цели, задачи такого анализа.

Так, еще в 1916 году, только что окончив работу над статьей о романсах Танеева для журнала «Музыкальный современник», Асафьев пишет: «Худо ли, хорошо ли вышло — не знаю, но лично для меня работа над этой статьей оказалась важной и полезной. Навела вообще на много мыслей, а в частности, о Танееве. И еще: ближе подвинулся к выработке того идеального для меня метода, приема работы, о котором постоянно мечтаю: научиться так понимать музыку, чтобы все элементы произведения (конструкцию, гармонию, ритм, мелодику) уметь переводить на слово, на представления и понятия, не фантазируя, то есть не в смысле каких-то программных толкований и пояснений, и не как технический анализ. Не могу точно объяснить Вам на словах, а когда-нибудь покажу на примере. Трудно это, ох, как трудно!»¹.

Еще в 1915 году, в статье, посвященной памяти Лядова, Скрябина и Танеева, Асафьев писал о последнем: «Найти законы

¹ Письмо к Н. Г. Райскому от 15 мая 1916 года. — Музыкальная жизнь, 1969, № 15, с. 16.

музыкального мышления и почувствовать то, что не случайно, а присутствует во всех великих произведениях музыки и составляет их жизненную силу, мог только тот человек, кто сам необычайно творчески одарен и кто способен стать выше сухого анализа или навязывания извне надуманной схемы»¹.

Борьба со схемой в анализе музыкальных явлений, обоснование метода, позволяющего вскрыть художественный смысл произведения «в развитии» и помочь восприятию его слушателями, было делом всей жизни Асафьева. И как характерно в этом отношении его признание в одном из писем рубежа 20—30-х годов: «В конце концов это ужасно, что самое главное в музыке — ее *психологически-реальное содержание* — сейчас отрицается как романтизм-идеализм. А ведь только эта реальность музыки и заставляет толпу не любоваться искусством, а с музыкой страдать, любить, радоваться и ненавидеть»².

Из многих затронутых в ранних работах вопросов, направленных в своей совокупности на выяснение специфических закономерностей музыкального искусства, следует выделить три, остро обсуждаемые и в настоящее время. Это: 1) содержание и форма в музыке; 2) единство временных и пространственных категорий в развитии музыкальной формы; 3) общественное назначение музыки и пути исторического и теоретического изучения ее социологических функций.

С этими вопросами, затронутыми с разной степенью подробности, мы встречаемся в первой же из названных выше статей Асафьева — «Соблазны и преодоления». Ее основная направленность — убедить в необходимости рассматривать музыкальное искусство как творческую деятельность человека, способную воплощать глубокое идейно-эмоциональное содержание, и в недопустимости существования искусства только для эстетского наслаждения, использования технического мастерства только ради мастерства. Для Асафьева уже с этих первых лет стал незыблемым эстетический тезис о единстве этического и эстетического начал, об их органическом слиянии в художественном мышлении. Понятие «соблазны» (в заглавии этой статьи) трактуется им как выражение того гедонистического отношения к искусству, которое настоящий художник обязан преодолевать.

«...Импульс, находимый только в мастерстве, не дает печати дерзновения, дерзания, а, кроме того, имеет причиной чаще всего или недалекий кругозор, или расплывчатость и неустойчивость миросозерцания...», — пишет Асафьев³. И далее: «...Если тот или иной художник мнит, что именно приобретенная им сноровка и

есть то, чем достигается все самое высшее, ценное и лучшее, и красивое в искусстве, тогда опасность велика: налицо пред нами искушение академизма в самом примитивном значении этого понятия, то есть как единолично постигнутой школы, возведенной в степень обязательного для всех прохождения»¹.

По определению Асафьева, «эстетизм» — качество, «обессиливающее» творчество. В этом случае «любование сменяет собою жизненное восприятие художественных идей»².

Характерно, что и возникающее на этом этапе понятие «симфонизм» (рассматриваемый Асафьевым как особый тип мышления в музыкальном искусстве, способный отразить жизнь в развитии, в качественных изменениях) определяется им с позиций идейной значимости искусства. Он называет симфонизм самым «жизненным музыкальным нервом» и противопоставляет его «покою и стоянию», свойственным эстетизму. Как известно, понятие симфонизма, впервые введенное в этой статье 1917 года, затем все время уточняется Асафьевым и проходит через весь его творческий путь до сороковых годов включительно³.

В центре второй из ранних статей — «Пути в будущее» — стоит проблема формы как процесса⁴. Именно здесь находят свое первое обоснование все те ведущие положения временного понимания становления музыкальной формы, которые потом лягут в основу его первой книги «Музыкальная форма как процесс»⁵. Суть взглядов Асафьева на этом раннем этапе становления его концепции наиболее собранно отражают два следующих положения:

¹ Мелос, кн. I, с. 5.

² Там же.

³ В следующей статье — «Пути в будущее» (1918) — он подчеркивает, что «симфонизм представляется нам как непрерывность музыкального сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных, но интуитивно созерцается целое, данное в движении творческое бытие» (Мелос, Пг., 1918, кн. II, с. 64). Большое место отводится понятию симфонизма в работе 1922 года — «Инструментальное творчество Чайковского». В статье же 1928 года — «О симфонизме» — он уже свяжет это понятие с социальным назначением музыки как искусства, «организующего сознание и дающего особый вид познания жизни» (в кн.: Десять лет симфонической музыки. 1917—1927. Л., 1928, с. 19). Широко известно определение симфонизма в монографии «Глинка» (сороковые годы), где симфонизм характеризуется как величайшее завоевание творческого сознания, открывшее перед музыкой «перспективы освоения-познавания действительности». Здесь же делаются попытки установить и различные типы симфонизма (см.: Избранные труды. М., 1952, т. I, с. 92, 99, 156 и др.).

⁴ В ней затронуто много и других вопросов, в том числе большое место занимают суждения Асафьева об историческом развитии русской музыки в ее соотношении с музыкой западноевропейской. Но именно последний ракурс наименее всего представляет для нас сейчас интерес, так как в дальнейшем историческая концепция, изложенная в этой работе, была в корне пересмотрена Асафьевым, в отличие от стойко и целеустремленно развивавшейся (хотя и вариантно с точки зрения терминологической) теоретической концепции о принципах формообразования и соотношении содержания и формы в музыке.

⁵ Эта книга была в основном написана в 1925 году, окончательно подготовлена к печати в 1929 и издана в 1930 году.

¹ Музыка, 1915, № 221, с. 300.

² Письмо к Н. Я. Мясковскому от 5 ноября 1933 года. Цит. по кн.: Орлова Е. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. Л., 1964, с. 91.

³ Мелос, Пг., 1917, кн. I, с. 4.

«Форму я мыслю как непрерывное становление, то есть как непрерывно поставляемый и разрешаемый в процессе творчества искус. [...] Форма вытекает как следствие процесса и в конечном результате выступает как синтез, как итог борения двух начал: организующего, животворящего и косного, мертвого; начал полетного и падающего, воссоздающего и разлагающегося»¹.

Резко возражая против противопоставления содержания и формы в музыке и ратуя за понимание их в нерасторжимом единстве, Асафьев на том этапе своих исследовательских исканий так выражает эту мысль: форма «не может ничему противопоставляться, кроме своего отрицания: бесформенности. Но последняя мыслима лишь там, где господствует хаос. Таковой же не свойствен искусству, ибо оно — в творчестве рожденный организм»².

Об отрицании Асафьевым самодовлеющего значения формы, оторванной от содержания музыки, свидетельствуют и его критические строки, направленные против недостатков существующей системы профессионального обучения музыкантов. Критика эта была продолжена в первой книге о форме, вызвавшей, как известно, своим появлением коренную реформу в системе преподавания в консерваториях. Вот эта критика в интерпретации 1918 года:

«Все внимание сосредоточивалось на пространственно-статической фазе музыкальной композиции, а истинная временная природа музыки и особенно то, что искусство это живет лишь в исполнении (воспроизведении) — упускались из виду. Надо к тому же заметить, что характер музыкальных форм-схем, признанных консерваториями, отличается выгодным своеобразием от схем архитектурных: они все-таки неустойчивы, и учебники теории композиции блещут один перед другим построениями схем, в жизни музыки неприменимых. Но с другой стороны, каждое академическое течение плодит свои догмы и калечит в угоду им более или менее податливые дарования. Все музыкальные формы определяются извне, то есть не как психологический синтез, а схематически. Определения сонаты, симфонии, рондо, оперы спорят друг с другом в туманности и абстрактности. И ничего нет удивительного, что пишутся безжизненные несимфонические симфонии, сонаты, что ученики приучаются сочинять по готовым схемам, вкладывая соответствующее указке содержание в такие-то и такие-то клетки. А жизнь давно уже требует более гибких, свободных схем, упругих и вместе с тем эластичных!»³.

Вопросы формообразования в этой статье Асафьев ставит и на конкретном сопоставлении музыкальных форм фуги (в творче-

¹ Мелос, кн. II, с. 58. В начале 40-х годов Асафьев скажет: «Мне хотелось слышать формы, наблюдать как они образуются в сознании композиторов и как воссоздаются в восприятии чутких слушателей» (см. ст.: Асафьев Б. О себе. — В кн.: Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л., 1974, с. 494).

² Мелос, кн. II, с. 58.

³ Там же, с. 59.

стве Баха) и сонатной формы (у Бетховена). В этом сравнении прежде всего выступает общая, характерная для эпохи конца десятих — начала двадцатых годов черта — возрождение интереса к музыке Баха. Но Асафьев подходит к ней именно через анализ принципов формообразования, явно отдавая предпочтение текучей, мелосной (по его определению) форме фуги. Признавая гениальность Бетховена в развитии сонатной формы (в дальнейшем, с точки зрения Асафьева, продолженной конгениально лишь Чайковским в его Шестой симфонии), исследователь в то же время предостерегает от опасности превращения сонатной формы лишь в «академический символ веры, где место каждого члена механически предопределено» и форма превращается лишь в «схему для ленивых духом». «Сочинить симфонию — это стало равносильным скомпоновать пьесу в симфонической (сонатной) форме, по заранее рассудочно определенной схеме», — говорит он¹.

Начиная с этой статьи, в исследовательской мысли Асафьева все больше и больше ощущается тяготение к психологическому ракурсу освещения некоторых вопросов, связанных со спецификой музыки главным образом в аспекте творческого восприятия музыки слушателем и поисков обоснования закономерностей творческого процесса композитора. Естественно, что эти поиски находятся в русле общей эволюции самой науки психологии того времени, как известно, прошедшей ряд трудных этапов в своем становлении и развитии. К началу XX века состояние психологической науки определялось борьбой различных тенденций, во всех своих проявлениях еще далеких от социального объяснения происхождения психических процессов в человеческом сознании. Традиции, сложившиеся в психологии еще в середине XIX века и основанные на учении о законах ассоциаций, сталкивались уже в это время с концепцией В. Вундта, основоположника естественной научной психологии с ее положениями об активной апперцепции. Проявлялось в то время и воздействие идеалистической концепции неокантианства («философии символических форм»). Как пишет А. Лурия, один из советских психологов, «психология, стремясь стать точной наукой, в основном искала законы психической жизни «внутри организма». Она считала ассоциации или апперцепцию, структурность восприятия или условные связи, лежащие в основе поведения, либо естественными неизменными свойствами организма (физиологическая психология), либо проявлениями внутренних свойств духа (идеалистическое направление психологии)»².

Взгляды Асафьева в эти годы находились преимущественно под воздействием второго направления. И если в обосновании музыкальных принципов формы он явно шел по пути углубления материалистического понимания этого вопроса, то в области ана-

¹ Мелос, кн. II, с. 62.

² Лурия А. Р. Об историческом развитии познавательных процессов. Экспериментально-психологическое исследование. М., 1974, с. 6.

лиза психологических закономерностей восприятия музыки был еще в большой степени связан идеалистическими представлениями. Особенно значимой для него в этот период оказалась «теория вчувствования» немецкого философа и психолога Т. Липпса, что сказалось как в рассматриваемых статьях и очерках рубежа десятилетий — двадцатых годов, так и в его известнейшем исследовании 1921 года (издано в 1922 г.) — «Симфонических этюдах». Теория Липпса была очень популярна в России в начале XX века, особенно в среде русских символистов, и опиралась в своих исходных философских позициях на теорию интуитивного познания, понимаемую с позиций идеализма.

Однако и в рамках такой философско-эстетической ориентации Асафьев в эти ранние годы все же сумел затронуть целый ряд существенных для нас и сейчас вопросов (при соответственном их диалектико-материалистическом переосмыслении) психологии музыкального творчества и музыкального восприятия.

Еще в очень общей форме и недостаточно раскрытые, они содержатся в статье «Путь в будущее», а их более конкретное развитие дано в «Симфонических этюдах». В статье «Путь в будущее» обращает на себя внимание появление понятия «психологический синтез», явно намечающего путь к постановке вопроса о музыкальной форме не только как о некоей материальной звуковой структуре, но и с точки зрения ее восприятия, оценки человеческого сознанием как итога слухового осмысления. С психологическим аспектом анализа музыкальных явлений связаны и рассуждения Асафьева в этой статье о примате лирического начала в музыке, определяющего ее специфику. Здесь Асафьев выступает в известной мере продолжателем Серова¹, также считавшего именно лирику основной сферой музыкальной выразительности.

Вопрос о лирическом как специфически музыкальном ставится в статье «Пути в будущее» в весьма острой форме: «...та объективизация образов в человеческой речи, которая вызвала в поэтическом искусстве ряд особых форм-образований, характеризующихся своей принадлежностью к поэзии эпической, лирической и драматической, немислима в музыке, остающейся, по существу, всегда только лирикой. Эпитеты: эпическая, лирическая и драматическая, применяемые к музыке, так сказать, *post factum* от форм поэзии, суть лишь различные степени напряжения основного лирического волнения, а потому не могут входить как элементы, строящие музыкальные формы-синтезы, в чисто музыкальный мир представлений. Понятие «музыкальная драма» в сущности своей должно означать лишь то, что данное произведение является преимущественно душевно напряженным, действенным... Я принимаю драматизм в музыке лишь как повышенную остро степень

лирической действительности, обычно присущей музыке, а не как извне от поэзии данную форму»¹.

Психологический аспект книги «Симфонические этюды», созданной примерно через два-два с половиной года после статьи «Пути в будущее», уже открыто и притом неоднократно подчеркивается и самим Асафьевым. Напомним следующие строки из заключительного раздела этой книги, названного автором «Вместо финала»: «Целью моих «Этюд» было указать на необходимость внимательного и тщательного исследования с точки зрения психологии творчества и вопросов стиля крайне важной отрасли русской музыки. Поэтому я часто веду повествование в двух направлениях и в отношении одних опер даю чисто стилистический анализ, в отношении других допускаю психологический подход, а иногда совмещаю и тот и иной метод, рассматривая (как, например, в этюде «Пиковая дама») данное явление в смысле изучения психологических основ языка и стиля»².

Известно также, что созданию «Этюд» предшествовала статья, записанная конспективно, о русской опере, после которой, по словам автора, должно было следовать теоретическое исследование «Опыт построения психологических основ стиля русской музыки»³. Об интересе Асафьева к исследованию психологической проблематики говорит и следующее его замечание в этюде «Пиковая дама», связанное с его первоначальным намерением относительно построения этого этюда. «Сперва думал я, — пишет Асафьев, — разбить свою мысль о сущности творческой, языке и стиле оперы на деления по двум большим критериям: а) психологические основы стиля оперы и б) средства их выявления»⁴. В связи с психологическим подходом к специфике музыкального искусства следует указать и на постановку здесь же Асафьевым вопроса об интеграции и дифференциации в процессе композиторского мышления, а затем и в процессе восприятия музыки слушателем — проблематика, также занимающая нас и сегодня. Это пространно изложенное размышление⁵ интересует нас прежде всего с точки зрения попытки уже на указанном этапе исследования ученого разграничить процессы интеграции и дифференциации как явления творческого процесса композитора (создателя музыкального произведения) и встречный процесс — восприятие музыки слушателем. «Слушатель, — пишет Асафьев, — чтобы воспринять внутреннюю сущность действия и его цельность, текущность и непрерывность становления, должен производить работу дальнейшей интеграции в своем собственном мозгу»⁶. Привлекает

¹ Мелос, кн. II, с. 60, 61.

² Симфонические этюды. Л., 1970, с. 252.

³ См. об этом там же, с. 5 и 249.

⁴ Там же, с. 164.

⁵ Там же, с. 191.

⁶ Симфонические этюды, с. 191 (см. также в первой книге о форме: «Восприятие вторично организует организованное (композитором) движение», указ. соч., с. 25).

¹ См.: Серов А. Н. Письма о музыке. Избр. статьи. М., 1957, т. 2, с. 121.

наше внимание и перспективное для работ конца 40-х годов, и существенное для нас сейчас утверждение разных типов музыкального творчества, определяемых различной функцией в них процессов интеграции и дифференциации. Обратим внимание под этим углом зрения на следующую мысль Асафьева: «Конечно, весь стиль музыки принимает совершенно различный характер от того, что преобладает в процессе творчества: расчленение или воссоединение, неопределенность (в смысле назойливости отдельных, кажущихся самостоятельными представлений) или определенность (в смысле наличия связи элементов с целым и ценности их отправлений, функций)»¹. Необходимо также подчеркнуть мысль Асафьева о том, что первая степень интеграции в музыкальном мышлении композитора совершается еще в подсознании.

В психологическом ракурсе написана и монография 1922 г. о Чайковском — «П. И. Чайковский, его жизнь и творчество». Внимание к психологическим основам творчества композитора, его мировосприятию и взаимосвязи с явлениями окружающей жизни, полное отсутствие специальных «технологических» анализов — вот основные примечательные черты этой книги, включающей широкие экскурсы в музыкальную культуру прошлого и современности.

Акцентируя в статье «Пути в будущее» главным образом процессуальный аспект формообразования в музыке, Асафьев, однако, уже и в этих ранних работах не считает его единственным специфическим качеством музыкальной формы. Еще в первой статье, «Соблазны и преодоления», он пишет: «Ведь музыка должна строить во времени пространственные формы, чтобы яснее запечатлеться в мысли воспринимающих ее»².

Но особенно большое место Асафьев уделяет пространственному фактору в его единстве с временным в тезисах 1920 года — в статье «Строение вещества и кристаллизация (формообразование) в музыке». Здесь уже начинается подготовка того известного положения о форме-процессе и форме-конструкции, которое получило свое итоговое определение в первой книге «Музыкальная форма как процесс» и стало для всего дальнейшего советского музыкознания основой учения о музыкальной форме: «Форма как процесс и форма как окристаллизовавшаяся схема (вернее, конструкция) — две стороны одного и того же явления: организации социально полезных (выразительных) звуко сочетаний»³.

В одном из тезисов 1920 года Асафьев проводит мысль о том, что звучащее вещество «закономерно последовательно» длится во времени и кристаллизуется «в пространстве в виде стройных,

¹ Симфонические этюды, с. 191.

² Мелос, кн. I, с. 4.

³ Музыкальная форма как процесс, с. 23. Заметим попутно, что и на этом этапе Асафьев еще формулирует свою мысль о форме, используя в скобках различные варианты обозначения. Напомним, что в 40-е годы в монографии «Глинка» он назовет все свое исследование «Музыкальная форма как процесс интонирования» (см. Избранные труды, т. I, с. 147).

планомерных формообразований». Само же понятие «звучащее вещество» определяется им как претворенная сознанием «звучащая материя». Отсюда он и музыкальную форму определяет как «звучащее вещество, претворенное человеческим сознанием в стройный организм»¹. Именно в этих тезисах Асафьев особенно стремится раскрыть свое понимание «музыкального атома» как мельчайшей исходной ячейки художественного смысла и как стимула к движению музыкальной мысли, то есть истока ее развития. Различные метаморфозы атома и составляют, согласно его концепции тех лет, сущность процесса кристаллизации вещества, то есть процесса, имеющего материальную основу.

Положения, изложенные в тезисах 1920 года, получают свое развитие и далее, вплоть до сороковых годов включительно. Поразному освещаемые в рамках развиваемой теории интонации, они не теряют значения «живых» традиций и в наше время с его новаторскими поисками решения проблемы специфики музыки как искусства на основе уже глубокого знания ленинской теории познания.

Исторически первой, выросшей непосредственно из тезисов 1920 года, явилась статья «Процесс оформления звучащего вещества», увидевшая свет в 1923 году. Но она имела предысторию: первый ее вариант, появившийся сначала под названием «В пути (из цикла статей о музыкальной форме)» была напечатана на правах рукописи в журнале «Соблазны и преодоления» Института истории искусств в Петербурге (№ 2)².

Сам Асафьев называет статью «Процесс оформления звучащего вещества» статьей «о музыкальной форме как органическом синтезе, постигаемом в процессе «всеохватывания» соотношения звучащих элементов в их стремлении к централизации, при условии, что само состояние звучания (становление музыки) есть некое неразрывное, непрерывное течение звучащего вещества, каждый миг коего немислим вне связи с целым»³.

Начиная с этой статьи, вопрос о соотношении части и целого, элемента и целого будет занимать все больше и больше места в размышлениях Асафьева в этот период его научной деятельности, непрерывно связанный с проблемой процессуального и пространственного в музыке и соотношения материального мира и «идеальной» («не предметной») сущности музыкально-образной мысли. Усиливается здесь и поиск определения самого качества свя-

¹ Цит. по фотокопии рукописи. Автограф хранится в ЦГАЛИ, фонд Б. В. Асафьева. См. также журнал «Советская музыка», 1974, № 8, где приводятся некоторые фрагменты из указанных тезисов 1920 года.

² Машинописный журнал «Соблазны и преодоления» (так была названа и первая статья Асафьева) в своем первом номере анонсировал статью «В пути» под названием «От камня к мечте», по афоризму Скрябина из его дневников (см.: Русские Пропилеи. М., 1919, т. 6). Видимо, этот афоризм привлек Асафьева близкой ему мыслью о переходе «предметно» осязаемой материи к существующей как бы «идеально» музыкальной мысли. Дневники Скрябина привлекаются и в статье 1923 года.

³ De Musica. Pr., 1923, с. 145.

зей одного элемента смысла с другим. Исследователь стремится найти более точный термин для обозначения характера связи элементов и примерно с этого времени вводит понятие «звукового сопряжения», а «рост звучащих сопряжений» называет здесь «тематическим развитием»¹. Далее, уже в связи с обоснованием интонационной специфики, понятие «сопряжения звуков» будет заменено «сопряжением тонов» (см. с. 229). В этой же статье уточняется и понятие «кристаллизация»: «кристаллизация звуковой пространственности»². Непосредственно к современным понятиям о специфике структурных сторон музыкальной формы ведет и следующее пояснение процесса формообразования в музыке: логика органической конструкции в архитектуре обоснована статикой, а логика органической конструкции в музыке требует, безусловно, неустойчивого равновесия, ощутимого как непрерывно растущая сопряженность звучащих элементов или, что то же, нерасчленимого единства состояния звучания»³. Характерно примечание: «разорвать музыкальную ткань — значит заменить сопряженность звучащих элементов лишь сопричастными, соприлежащими друг другу частями»⁴. Таким образом, уже здесь зарождается мысль о различных типах связей элементов, а отсюда — и о различных типах развития»⁵.

Напомним, что о проблеме органичности взаимопроникновения процессуального и пространственного в музыке Асафьев во второй книге о музыкальной форме пишет: «Конструктивные нормы нужны и свойственны искусствам временным, как и пространственным. Но в музыке, при отсутствии «контрфорсов зрительности» эти нормы обращены были в совсем иное качество — в формы»⁶. Или: «Самостоятельность музыки как искусства немислима без организации элементов музыки в форме как процессе становления интонаций, то есть конструктивного принципа; этого требует временная природа музыки, ее развертывание во времени»⁷.

Для становления и развития мысли Асафьева о связи временного и пространственного в музыке, как и в целом для осмысления различных закономерностей музыкального искусства, большую роль уже с рубежа 10—20-х годов играло его ознакомление с диалектикой Гегеля. Об этом пишет он сам, вспоминая о своем раз-

рыве с журналом «Музыкальный современник»: «Я верил в культурные ценности и величие великих, но я слишком много вникал в Гегеля и все же познал исторический процесс»¹.

2.

Одно из центральных мест в раскрытии взглядов Асафьева на специфику музыкального искусства занимает его статья 1923 года — «Ценность музыки». В ней особенно ясно раскрылась глубокая заинтересованность Асафьева в теории относительности Эйнштейна, которая постановкой проблемы пространства и времени оказалась очень близкой его исканиям в решении вопроса о единстве временного и процессуального в музыкальном формообразовании. По словам Асафьева, именно музыка «освобождает теорию относительности от обвинений в разрушительности и абсолютной неоправданности опытом»². Не следует забывать, что в те годы знакомство Асафьева с теорией относительности происходило в основном посредством книги неокантианца Э. Кассирера «Теория относительности Эйнштейна», которая и цитируется неоднократно в его статье. Но тем более следует оценить научную интуицию Асафьева, воспринимавшего теорию Эйнштейна в неразрывной связи со своим стремлением доказать познавательную функцию музыки. Это уже само по себе свидетельство о далеко не идеалистической направленности его исследовательской мысли.

Вопрос о познавательной функции музыкального искусства ставится Асафьевым в этой статье не однозначно. Речь идет не только о постижении жизни через образы музыки, но и о значении знания музыкальных закономерностей в разработке методов других наук. «Незнание» музыки, «незнакомство» с ней, «нечувствительность к музыке» (выражения Асафьева) представителей других областей научного знания рассматривается Асафьевым как отрицательный факт, мешающий им понять многие происходящие в окружающей действительности процессы»³.

Эта проблема тесно связывается Асафьевым с «непредметностью», «невещественностью» музыки — качествами, составляющими ее основную сущность, но вместе с тем отнюдь не означающими, что музыка как искусство не порождена реальной жизнью, реальными человеческими чувствами, мыслями, всем объективным развитием действительности. Приведем некоторые соображения Асафьева по этому поводу, содержащиеся в статье. «Как это (непредметность, невещественность музыки. — Е. О.) совмещается с тем положением, что музыка является для людей глубоко жизненным искусством, должно быть ясно из того, что и наша психика, не будучи вовсе чем-то абстрактно-духовным и в то же время не постигаемая как нечто наглядное, существует для нас как

¹ Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л., 1974, с. 491.

² De Musica, с. 18.

³ Там же, с. 17.

¹ De Musica, с. 162.

² Там же, с. 149.

³ Там же, с. 161 (в первой книге о форме читаем: «сопряжение интонируемых элементов», указ. соч., с. 25).

⁴ Там же, с. 161 (примечание).

⁵ В этой связи обратим внимание на возникновение в исследовании «Слух Глинки» термина «агглютинативная» связь. См. об этом в упоминавшейся статье «Некоторые вопросы специфики музыкального искусства в теории интонации Асафьева» (в кн.: Музыка в социалистическом обществе. Л., 1969, с. 174—175).

⁶ Музыкальная форма как процесс, с. 332. И там же далее см. обоснование этого положения и указание на встречающееся еще в музыковедении смешение понятий «форма» как построение с понятием «художественная форма» как единство содержания и его образного воплощения.

⁷ Музыкальная форма как процесс, с. 262.

несомненно реальное состояние. Если бы слуховое восприятие было присуждено человеку в такой же степени утонченности, как зрительное (хотя бы уже одно различие цвета сколько дает для зрительного касания мира) или осязательное, — музыкальные представления расширили бы наше миропонимание до ясного интуитивного вникания во многое, что сейчас требует длительного пути сложных размышлений¹. И отвечая далее на поставленный перед собой вопрос: «Что же такое музыка после всего этого?», — он подчеркивает, что музыкальное искусство «должно быть воспринято не как деятельность только созерцательно эстетическая, но познавательная и даже актуально познавательная. Музыка — требующая громадного напряжения сил деятельность. Знание ее языка и средств ее выражения дает возможность легче разбираться в иных сферах духовной деятельности человека»².

Но если исследователем столь настойчиво утверждается предметность, невещественность, зримая неосязаемость музыки, то что же он предлагает изучать в ней в качестве материальной основы процесса становления музыкального мышления? На этот вопрос уже здесь, в преддверье интонационной теории, дается следующий ответ: «Предмет музыки не есть зримая или осязаемая вещь, а есть воплощение или воспроизведение процессов — состояний звучания, или, исходя от восприятия, — отдавание себя состоянию слышания. Чего? — комплексов звуковых в их взаимоотношении, ибо музыка нигде не имеет дело с суммой частей, но с отношениями или сопряжением элементов»³.

В этой формулировке еще нет уточнения интонационной сущности этих сопряжений, здесь еще далеко не сформировался взгляд на музыку как выражение «интонируемого смысла», что найдет воплощение в работах 40-х годов, но здесь уже явно обнаруживается путь к тому обоснованию музыкальной формы, которое содержится в первой книге «Музыкальная форма как процесс» и утверждает, что «форма — не абстракция», «форма — не только конструктивная схема», что «процесс музыкального формообразования — процесс диалектический»⁴.

Для более ясной постановки вопроса о связи исследовательского поиска Асафьева в области обоснования специфики музыкальной формы с теорией относительности Эйнштейна придется кратко осветить сущность этой теории и ее (как известно, нелегкое⁵) внедрение в жизнь.

¹ De Musica, с. 19.

² Там же.

³ De Musica, с. 20. Это положение Асафьева уже стало привлекаться в современных работах наших музыковедов. См. статью Б. Каца (Сов. музыка, 1974, № 11, с. 103), где диалектический метод анализа Асафьева характеризуется в целом с привлечением некоторых ранних работ исследователя и связывается с современными научными проблемами в области структурной и системной методологии.

⁴ Музыкальная форма как процесс, с. 23, 22, 22—23.

⁵ См. об идеалистических толкованиях теории Эйнштейна в кн.: Поликarpов А. Относительность и кванты. М., 1966.

До теории Эйнштейна в физике и в философии господствовала точка зрения на раздельное существование пространства и времени. Общая и специальная теория относительности Эйнштейна в корне опровергла эту точку зрения. Как пишет один из советских философов, «она раскрыла глубокую взаимосвязь, существующую между пространством и временем. Пространство и время образуют единое целое, называемое пространственно-временным многообразием, континуумом или просто пространством-временем [...] В теории относительности пространство и время как бы «пронизывают» друг друга: временные параметры входят в определение пространства, а пространственные — в определение времени»¹. Результаты, полученные теорией относительности, имеют, по словам того же ученого, «не только важное естественнонаучное, но и общепhilosophическое значение. Они обогащают наши философские представления о мире и о его познании, наносят удар по метафизическим взглядам и вместе с тем свидетельствуют в пользу диалектического материализма»². Известно, что Ленин отнес теорию относительности Эйнштейна к числу «великих преобразований» в познании человеком окружающей действительности³. Сейчас, подходя к проблеме временное и пространственное в музыке, мы опираемся в своих методологических посылках на классический труд Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», где специальная глава уделяется диалектико-материалистическому пониманию этой проблемы⁴. Асафьев, к сожалению, в те годы не имел в своем поле зрения такого научного фундамента. Тем более высоко следует оценить его восприятие теории относительности Эйнштейна.

Опираясь на эту теорию (порой через сложный путь рассуждений), ученый приходит к утверждению а) единства пространственно-временного в музыке, б) объективности процесса музыкального мышления, а следовательно, и формообразования, в) многообразия форм проявления материального, не ограничивая его лишь видимым, предметно осязаемым, но признавая и «идеальные» формы существования материи в проявлениях духовной жизни человека. Для того времени это было, несомненно, большим про-

¹ Чудинов Э. М. Теория относительности и философия. М., 1974, с. 91 и 92. Обширная монография об А. Эйнштейне написана Б. Г. Кузнецовым (М., 1963. 2-е изд.).

² Там же, с. 301. См. также освещение этой проблемы в кн.: Мостепаненко А. М. Пространство и время в макро-, мега- и микромире. М., 1974. В ней же содержится перечень большого количества трудов советских философов — коллективных и индивидуальных, посвященных проблеме «пространство и время» (см. с. 6 указ. соч.). В заключение этой работы автор пишет: «Таким образом, можно сделать вывод, что проблема времени и пространства приобретает все большее естественнонаучное и общемировоззренческое значение. От дальнейшей ее разработки во многом зависят перспективы развития как научного познания, так и научного материалистического мировоззрения» (с. 238).

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 29.

⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, гл. III.

грессивным завоеванием, а для нас сейчас целый ряд его конкретных наблюдений над процессом музыкального становления и развития, включенных в контекст современных философских, эстетических и музыкально-теоретических достижений, может служить плодотворным истоком для дальнейшего развития проблемы времени и пространства.

О том, что эта проблема, притом поставленная в связь с понятием ритма в музыке, уже вошла в наше музыкознание и разносторонне в нем освещается, свидетельствует целый ряд фактов. Одно из свидетельств — выход в свет книги «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве» (Л., 1974), подготовленной комиссией комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры АН СССР. В ней приняли участие представители различных областей науки, объединенные мыслью о необходимости комплексного изучения художественного творчества. Указанная в заглавии сборника проблема рассматривается как одна из фундаментальных в философии и эстетике. «Изменение представлений о времени и пространстве, — пишет автор первой статьи Б. М. Мейлах, — всегда было связано с прогрессом познания, его развитием. Открытие неевклидовой геометрии, теория относительности — все это отражало общие сдвиги и перемены в человеческом мышлении и находило отклик в эволюции художественного мышления. Проблемы эти возникают также при изучении творческого процесса и структуры произведений искусства»¹. Сквозной мыслью сборника является мысль о том, что невозможно безоговорочно делить искусства на пространственные и временные (что долго было одной из устоявшихся тенденций), а более закономерно говорить о пространственно-временных искусствах, то есть именно о том, что лежало в основе научного поиска Асафьева еще в начале 20-х годов при определении специфики музыки. Но уже достижением нашего времени является четкая постановка вопроса о понятиях перцептуального и концептуального времени и пространства, что нашло в указанном сборнике обстоятельное освещение в статье Р. А. Зобова и А. М. Мостепаненко «О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства».

«Если реальное время и пространство, — пишут авторы, — определяют сосуществование и смену состояний реально существующих объектов и процессов, то концептуальное пространство и время представляют собой некоторую абстрактную хроногеометрическую модель, служащую для упорядочения идеализированных событий»².

Несомненно, для всех видов искусства представляет большой интерес и выдвигаемая авторами точка зрения о необходимости учитывать «трехслойное» объединение сфер, в которых существует

¹ Мейлах Б. С. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества, с. 3.

² Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, с. 11.

каждое художественное произведение. Каждая из таких сфер «локализована в пространстве и времени особого типа»¹, а именно: в реальном (физическом) как материальный объект, в концептуальном — как модель реальных или мыслимых ситуаций, в перцептуальном — как художественный образ. Подчеркнем и следующее утверждение авторов: «Художественный образ часто связан с изображением внешней реальности лишь опосредованно. Это его свойство коренится в природе перцептуального пространства-времени»².

Для современного понимания и развития идей Асафьева о временно-пространственном характере музыкальной выразительности важно и общеполитическое положение о том, что перцептуальное пространство-время обладает «расширенным полем элементно-структурных отношений по сравнению с реальным пространством-временем»³. В том же сборнике следует особо обратить внимание (в связи с асафьевской проблематикой) и на постановку в статье В. И. Мартынова «Время и пространство как факторы музыкального формообразования» вопроса об изменении как «мере времени в музыке». Автор связывает его с проблемой музыкального тематизма. «В музыкальном произведении, — пишет он, — все изменения, создающие ощущение времени, происходят с тематической ячейкой, то есть с наиболее короткой законченной музыкальной мыслью, имеющей эмоциональную индивидуальную характеристику. Именно в ней заложены определенные возможности к дальнейшему развитию, реализация которых и происходит в произведении. Тематическая ячейка — это смысловой атом произведения»⁴ (разрядка моя. — Е. О.).

Поставленный в таком ракурсе вопрос, несомненно, заставляет вспомнить о научных традициях Асафьева не только последних десятилетий, но, в первую очередь, именно ранних лет его исследовательской работы, так как вопрос о музыкальном тематизме занимает немалое место уже в рассматриваемой статье «Ценность музыки»⁵.

Тема, по определению Асафьева, это «органическое образование, обуславливающее развитие системы не на основе чисто ритмических сопоставлений и расширений, а посредством видоизменения, превращения, претворения, роста, умирания, возрождения, новых трансформаций и т. д. — словом, по принципу закономерных

¹ Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, с. 14.

² Там же, с. 15. Вопросам специфики художественного мышления посвящен сборник статей «Проблемы музыкального мышления» (М., 1974).

³ Там же, с. 20.

⁴ Там же, с. 239.

⁵ Безусловно, сама проблема музыкального тематизма, как и самого понятия «музыкальная тема», имеет давние традиции. В русском музыкознании они уходят своими корнями к известным работам Серова о Бетховене, а также достаточно ярко выступают и в некоторых работах Лароша о Глинке. См., например, высказывания Лароша о сущности тематического развития в статье «К трехсотому представлению «Руслана и Людмила» (1893), а также его статью «Глинка и его значение в истории музыки» (1887).

изменений, присущих живому, способному к развитию звуковому ядру»¹. Обратим специальное внимание на дальнейшее изложение мысли исследователя, когда им вводится и понятие «тематическое развитие». Последнее он называет «своеобразным свойством музыкального искусства», подчеркивая, что это свойство «влечет за собой крайне сложные сплетения всевозможного рода сил, из которых рождается *борьба* противоположностей, но не в застылости скульптурных изваяний [...], а в живом и напряженном, насыщенном чересполосными (в смысле противодействия квадратности симметрических плоскостей) «пробегами» *интонирования множества сопряженных звучащих элементов*»².

Стремление обосновать понятие о теме как истоке смысла музыкального произведения заставляет Асафьева еще раз подчеркнуть характерную для всей его концепции мысль о том, что музыкальное произведение есть как бы «живой организм», живущий по присущим ему внутренним законам роста, качественного изменения своих составных элементов в процессе их развития. Отсюда и определение: «В основе принципа тематического развития лежит идея органического строения, роста, расцвета, созревания и умирания звуковой клетки, чья *жизнь* служит объединяющим и связующим началом среди непрерывной смены отношений»³.

Обычно, когда говорят о ранней концепции Асафьева о музыкальной форме, в нашем музыковедении подчеркивается значение для ученого теории функциональной зависимости по философии Кассирера и не акцентируется другой источник, чрезвычайно важный для становления всей концепции Асафьева этих лет, — труды Гёте по морфологии и суждения поэта и ученого о форме в целом. В статье «Ценность музыки» Асафьев очень настойчиво обращается к высказываниям Гёте и делает это именно в связи с обоснованием музыкального произведения как живого организма. Ему близки утверждения Гёте о том, что нельзя понять частей предмета, пока он не охвачен в целом и не понята сущность связи между его частями, и что понять любую вещь — «значит установить ее *отношения* к другим вещам» и что каждое отношение «есть *взаимодействие*». Он обращается к заметкам Гёте «Оформляющее влечение», считая приведенную в них схему соотношения вещества и формы в жизненном процессе плодотворным толчком для дальнейших размышлений⁴.

В наше время, когда во всех областях науки, в том числе в музыковедении, все интенсивнее становится стремление подойти к анализу сложных явлений прошлого и современности, применяя

¹ De Musica, с. 26.

² Там же, с. 26—27.

³ De Musica, с. 27. Во второй книге о форме Асафьев определит тему как «интонации, вызывающие *развитие* и становящиеся его стимулом и обобщением» (указ. соч., с. 316).

⁴ Там же, с. 9—10. Цитаты из Гёте на этих страницах приводятся Асафьевым по кн.: Лихтенштадт. Гёте. Борьба за реалистическое мировоззрение. Пг., 1921.

системный подход к их рассмотрению, следует обратить внимание на появившуюся уже в наши дни специальную статью А. Беднарчика «Системный подход к морфологии (на материале морфологии И. В. Гёте)»¹.

Теория организма, рассматриваемая с позиций единства пространственно-временных отношений и единства расчлененности и целостности, занимает существенное место в современных работах по биологии².

В статье «Ценность музыки» сформулировано одно из главнейших положений Асафьева о специфике музыки, а именно: «*сущность*, определяющая музыкальное пространство и музыкальное время, лежит именно в самом процессе «движения среди изменений»³. И как следствие этого — утверждение: «временно-пространственные соотношения в музыке — величины переменные именно потому, что они даны как функции, а не как субстанции»⁴.

В статье «Ценность музыки» мы уже встречаемся с целым рядом «интонационных» терминов: «интонационные элементы», «интонационное множество», «проинтонированный тон», «эволюция интонаций», «интонировать = слышать в звучании». Таким образом, эта работа Асафьева — существенная модуляция в теорию интонации как таковую. Однако для ее утверждения понадобился еще один шаг — включение сложившихся научных представлений в ракурс специальной постановки проблемы историзма, что и сделано было Асафьевым в следующей статье 1924 года — «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания».

3.

Статья «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» может рассматриваться как вершина раннего периода научной деятельности Асафьева. Она

¹ В кн.: Системные исследования. Ежегодник 1973 года. По определению автора статьи, предметом гётевской морфологии является «конкретная живая биологическая организация» (с. 259).

² См., например, кн.: Сержантов В. Ф. Философские проблемы биологии человека. Л., 1974.

³ «De Musica», с. 30. Характерно данное к этому дополнение: «И это настолько совпадает с выводами современных теорий физических о «пространственно-временных» соотношениях (т. е. теории Эйнштейна. — *Е. О.*) и их измерении, что мыслящий музыкант свободно постигает их сущность, которая ему вовсе не может показаться лишней мышление всякой верной *объективной основы*» (курсив мой. — *Е. О.*).

⁴ Там же, с. 31. Функциональный подход к проблеме музыкального тематизма и, в целом, к становлению музыкального формообразования получил в наше время широкое развитие в работах В. П. Бобровского и ряда других советских музыковедов, опирающихся уже на исследование Асафьева «Музыкальная форма как процесс». В. П. Бобровский в своей диссертации «Функциональные основы музыкальной формы» пишет: «В свете воззрений Асафьева, музыкальную форму можно трактовать как *интонационный процесс*, как *движение ее функций*» и предлагает «применять *широкое, функциональное понимание темы* как начального уровня интонационной реализации художественной идеи» (автор. дис. М., 1975, с. 4 и 25).

стоит непосредственно уже на пороге создания первой книги о музыкальной форме¹. Сборник, в который вошла эта статья², был подготовлен Российским институтом истории искусств и, как указывается во вступлении к сборнику, явился «идейным обоснованием» его работы на двенадцатом году существования этого учреждения. Основу научной работы четырех отделов («разрядов», как они назывались в те годы) института составляло изучение «исторической эволюции форм». При этом подобная направленность работы поясняется следующим образом: «В искусстве нет ничего вне формы, и все неформальное, что в него вкладывается, проходит через форму, в нее претворяется»³.

«Чем должно быть изучение истории музыки и каковы методы ее изучения» — вот как сам Асафьев определяет основную цель этой своей работы⁴. Историзм его мышления выступает в этой статье с большой отчетливостью и является ее ведущим стержнем. Не случайно, что именно здесь находит свое первое, наиболее полное определение и понятие «процесс интонирования».

В силу того, что данный сборник давно уже стал библиографической редкостью, а статья Асафьева не переиздавалась, приведем не только непосредственно текст, определяющий указанное понятие, но и то, что ему предшествует и представляет немалый интерес с точки зрения формирования асафьевской концепции об интонационной природе музыкального искусства:

«Звучающий материал протекает во времени. В протекании этом различимы как бы точки опоры и тяготения, устанавливающие либо пределы нарастания, либо моменты разряда. Степень напряжения, сила и темп, окраска и форма тех или иных звуковых реакций обусловлены свойствами звучащего материала и присущей ему энергией звучания. Поэтому волны звучания, будучи ритмованными, тем не менее вовсе не однообразно механичны («не метричны»): их ритм обусловлен наполнением различной силы напряжения. Вдумываясь в своеобразие музыкально-исторического процесса, зная, что своеобразие это всецело обусловлено особыми свойствами материала, воплощение которого и составляет развитие музыки, нелегко конкретизировать в ясных словесных обозначениях то, что ритмуется, нелегко связать ритм с материаль-

¹ Известно, что первоначальный план книги «Музыкальная форма как процесс» был приложен (вместе с двумя другими планами) к письму Асафьева Н. Я. Мясковскому от 6 сентября 1925 года.

² Задачи и методы изучения искусств (Пг., 1924).

³ Указ. соч., с. 6. («Вместо предисловия» написано ректором института В. П. Zubовым). Кроме статьи Асафьева, в сборник вошли статьи: Богаевский Б. Л. Задачи искусствознания. (Современные проблемы изучения изобразительных искусств.); Гвоздев А. А. Итоги и задачи научной истории театра; Жирмунский В. М. Задачи поэтики. Заключает сборник «Краткий отчет о деятельности Российского института истории искусств за 1912—1923 гг.» (с приложениями: I. Курсы для подготовки специалистов по истории искусств. II. Устав Института).

⁴ Задачи и методы изучения искусств, с. 67. В дальнейшем страницы текста указываются в скобках после приведенной цитаты.

лом. Отсюда соблазнительная опасность отвлекать в музыке ритм от самой музыки, смешивая первозакон формообразования со средствами и приемами формообразования. Между тем процесс воплощения звучащего материала включает в себе основное условие, поддающееся фиксации в достаточно ясном музыкальном понятии: это свойство — *интонация*, и, таким образом, самый процесс воплощения звучащего материала есть прежде всего процесс *интонирования* — выявление звучаний в точном, определенном, строгом, оформленном, длящемся тоне, в соотношении тонов, и в соотношении тональных объемов или плоскостей и, наконец, в виде непрерывного процесса формообразования, в итоге которого отлагаются разнородные пласти, конструктивные схемы которых служат образцами для подражания. Итак, эволюция музыки есть развертывание — фаза за фазой — звучащего материала, явленного в ритмическом интонировании. Процесс этот осуществляется в музыкальном быту, и в этом осуществлении заключается сущность исторического процесса в музыке» (с. 76—77). Итак, уже на этом этапе развития концепция Асафьева находилась в неразрывной связи с исторической эволюцией языка музыки и, что особенно следует подчеркнуть, в связи с восприятием музыки в жизни, с ее претворением в «музыкальном быту». Существенно для понимания хода мысли Асафьева и сделанное им после приведенного выше высказывания примечание (после слов: «конструктивные схемы которых служат образцами для подражания»): «В этом смысле можно сказать, что каждая совершенная форма, в которой произошло идеальное слияние организующих ее элементов, есть мертвая точка. Ей нельзя подражать, ибо всякое подражание будет несовершенным повторением или, в лучшем случае, идеальной копией. После достигнутого предела оформления процесс формообразования должен идти иным путем, в ином направлении, чтобы достигнуть нового предела и т. д. В этом смысле также можно утверждать, что история обозрения и изучения совершенных форм и выдающихся произведений ни в коем случае не есть история музыки, для которой, строго говоря, нет совершенных и несовершенных произведений, а есть длительный процесс интонирования — воплощения звучащего материала» (с. 77, примечание).

Так все больше и больше утверждалось историческое понимание процесса интонирования, а вместе с тем и роль музыки в жизни общества.

Выдвигая свою концепцию о «музыкальном быте», Асафьев справедливо подчеркивает, что ее необходимость «почувствовалась разными людьми на разных географических точках: отсюда различные оттенки (в степени конкретности) при общности самого «Wesen» (с. 70, примечание). Действительно, в те же годы эта проблема глубоко заинтересовала Яворского, а за рубежом нашла свое отражение в работах Кречмара¹. Введение ракурса

¹ См. об этом в кн.: Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. М., 1975, с. 59—60.

«бытования музыки» расширяло и уточняло и вопрос об анализе музыкальных явлений.

Напомним, что вопрос о том, как изучать (анализировать) музыкальное явление, был поставлен Асафьевым еще в первых его статьях рубежа десятилетий — двадцатых годов. Тогда же наметилась и основная тенденция: искать такой метод, который позволил бы сочетать эстетическую, смысловую оценку произведения с оценкой конкретной технологической, то есть с оценкой профессионального мастерства. В 1922 году, создавая этюд о «Пиковой даме» и отмечая сложность «разбора» данного произведения, Асафьев восклицает: «Ужасное слово! и как я не хочу, чтобы это исследование было принято как формальный разбор»¹. В 1923 году в статье «Ценность музыки», при всей казалась бы интенсивной ее направленности на выяснение и обоснование законов музыкального формообразования, Асафьев оговаривает необходимость использования и других путей анализа музыкальных явлений для большего проникновения в их содержание. «Чтобы выразить сущность мировоззрения и миропонимания, — пишет Асафьев, — открывающихся музыканту в музыке, приходится пользоваться и языком поэтических образов, и языком аналогий-понятий из области философии и естественнонаучных дисциплин»². В статье «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» аналитический метод Асафьева еще более расширяется в связи с выдвигаемым им социологическим аспектом. Ученый убежденно пишет о неразрывной связи композитора и слушателей: «Композиторы живут в своем внутреннем мире как бы обособленно. На самом же деле эта обособленность кончается уже в тот момент, когда в творческом сознании музыкальное произведение отложилось как некая окристаллизовавшаяся форма. Как таковая она неотделима от окружающей ее звучащей среды, над оформлением которой работают не один, не два и не десяток композиторов, а множество людей» (с. 71). Музыкальный быт, по определению Асафьева, обусловлен творческим «опытом данной эпохи, данного поколения, данной среды и данной личности, все это — в тесной связи» (с. 72).

Широко известна в нашем музыкознании постановка Асафьевым вопроса о роли исполнительства, о его значении и для композитора, и для слушателя во второй книге о музыкальной форме. Истоки этой проблемы также находятся в работах ранних лет. В той же статье вопрос этот ставится так: «В истории музыки крайне важна постоянная и напряженная связь между протеканием творчества в узком значении этого понятия (как композиторства) с областью исполнительской (область практического воспроизведения или реализации музыки). В этой связи, в этом соприкосновении воплощения и воспроизведения возникает особая музыкальная сфера, причем особенности, свойства и характер среды, осуществ-

вляющей воспроизведение созданного, налагают своеобразный отпечаток эпохи на слышанный облик произведения, передаваемый нам исторической традицией. Иначе говоря, произведение интонирует внутренним слухом творец его, и это же произведение, если оно исполняется, интонирует современная его возникновению эпоха. Без понимания такого рода соотношения не восстановить исторического процесса в музыке. Подобный синтез является одной из труднейших проблем методологии музыки» (с. 79).

Проблема композитор — исполнитель — слушатель — одна из актуальнейших в нашем современном музыкознании. К ней неизбежно обращаются и исследователи, занимающиеся вопросами социологии музыкального искусства, она привлекает внимание музыковедов, разрабатывающих вопросы музыкальной психологии, наконец, она конкретно исследуется теоретиками при анализе музыкальных произведений в аспекте их коммуникативной функции.

Многие советские музыковеды (А. Н. Сохор, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский, Е. А. Ручьевская, В. А. Цуккерман и другие) уже внесли ценный вклад в тот или иной аспект постановки этой проблемы — проблемы, уходящей своими корнями к трудам Асафьева начала его творческого пути.

Однако, ставя в этой статье акцент на историко-социологическом ракурсе проблемы, Асафьев не упускает из виду и важность морфологического подхода к изучению музыкальных произведений. Им специально затрагивается вопрос о соотношении исторического и морфологического анализа музыки. Горячо отстаивая необходимость прежде всего исторической оценки музыкальных явлений, Асафьев в то же время не противопоставляет исторический и морфологический методы изучения, а рассматривает второй из них как вспомогательную дисциплину, которую он называет «анатомией и морфологией музыкальных форм», подразумевая под этим «анализ их строения и дальнейшего изучения различного рода соотношений элементов, составляющих ткань произведения» (с. 74). Такой анализ, по мнению автора, позволяет подойти вплотную к изучению исторического процесса, сохранить возможность «выделить в нем то, что составляет предмет исторического анализа и синтеза, чтобы тем самым найти и метод изучения» (с. 74).

Проблема соотношения исторического анализа в единстве с морфологическим актуальна и для нашей современности. Исторический метод как основополагающий метод марксистско-ленинской теории познания все глубже входит во все сферы нашего музыкознания, пожалуй, более всего находя отражение в обсуждениях и научных трудах, связанных с проблемой музыкального стиля. Но исторический анализ отнюдь не снимает необходимости одновременного изучения морфологических категорий музыкальной формы под углом зрения общих законов музыкального мышления, значимых для различных исторических периодов развития музыкального искусства.

¹ Симфонические этюды, с. 164—165.

² De Musica, с. 16.

Аналитический обзор ранних работ Асафьева позволяет сделать вывод о наличии в них трех ведущих тенденций в постановке и решении центральной для Асафьева проблемы специфики музыкального искусства.

Первая из них свидетельствует об исключительной многогранности самого подхода к проблеме на основе широких ассоциаций с другими областями научного знания.

Вторая определяется чутким пониманием Асафьевым научной ценности теории относительности Эйнштейна как передовой, революционной теории в естественнонаучном мышлении.

Третья тенденция — неуклонно возрастающее в своем значении применение диалектико-исторического метода к анализу музыкальных явлений, рассматриваемых притом не только в аспекте композиторского творчества, но и в их исполнительской интерпретации, а главное — в их восприятии слушателями.

Ни одна из названных тенденций не осталась достоянием только «прошлого» музыкознания, они актуальны и для нашего времени. Все они живут, развиваются; достигаются новые уровни их рассмотрения.

Л. А. Мазель в статье «Музыказнание и достижения других наук», посвященной состоянию современной музыкальной науки, справедливо предостерегает: «„Вторжение“ методов одной науки в другую лишь тогда дает плодотворные результаты, [...] когда должным образом учитываются специфика и актуальные задачи соответствующей области». И далее: «...специфические свойства изучаемого материала необходимо всегда держать в поле зрения»¹. Именно так, и только так всегда подходил Асафьев к проблемам музыкального искусства. Широта их освещения, привлечение данных других наук никогда не уводили его мысль в сторону от сущности, от специфики музыкального языка и его развития.

Как известно, интеграция наук стала одной из самых характерных и исторически обусловленных особенностей современного научного мышления. Необходимость ее становится все более очевидной и для музыкознания. И безусловно, научный опыт Асафьева в этом направлении, начиная с первых же его работ, представляет для нас большой интерес и большую ценность.

В начале 20-х годов нашего века одной из самых прогрессивных теорий в области развития естественнонаучной мысли была для Асафьева теория относительности Эйнштейна. В настоящее время завоеваны новые рубежи в естественнонаучном видении мира, в постижении свойств материи, ее членения и связей. Проблемы прерывности и непрерывности пространства и времени, движения и развития, взаимосвязи и взаимодействия, интеграции и дифференциации, единства в диалектике исторического и логического развития — все это проблемы, горячо обсуждаемые в настоящее время и философами, и представителями различных

наук¹. Не случайно столь острое внимание как в советской, так и в зарубежной науке проявляется и к анализу самой сущности научных революций на различных исторических этапах развития человеческого общества и их последовательной связи друг с другом².

¹ См., например, такие работы последних лет, как: Солопов Е. Ф. Движение и развитие. Л., 1974; Мещеряков В. Т. Соответствие как отношение и принцип. Л., 1975; Ахундов М. Д. Проблема прерывности и непрерывности пространства и времени. М., 1974 и многие другие как отдельных авторов, так и коллективные. Широкую известность получил у нас труд П. В. Копнина «Диалектика как логика и теория познания. Опыт логико-гносеологического исследования» (М., 1973).

² См. труды Б. М. Кедрова, например, «Ленин и диалектика естествознания XX века» (М., 1971); «Философия и естествознание» (в кн.: Проблемы истории и методологии научного познания. М., 1974) или его статью «О научных революциях» (в журнале «Наука и жизнь», 1975, № 10 и 11). Недавно переведен на русский язык труд известного американского ученого Т. Куна «Структура научных революций» (М., 1975).

¹ Сов. музыка, 1974, № 4, с. 25.

Содержание

От редактора	3
И. В. НЕСТЬЕВ. Аспекты музыкального новаторства	11
М. Е. ТАРАКАНОВ. Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы)	30
Ю. ХОЛОПОВ. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления	52
А. Г. ШНИТКЕ. На пути к воплощению новой идеи	104
Б. ЗАДЕРАЦКИЙ. Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок	108
В. Н. ХОЛОПОВА. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения	158
Е. ОРЛОВА. Научная проблематика ранних работ Асафьева в свете задач современного музыкознания	205

ИБ — № 1693

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Составитель *Абрам Маркович Гольцман*

Редактор Э. Месхишвили. Художник В. Родченко.
Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор А. Агафонова.
Корректор Е. Васильева. Сдано в набор 05.05.81.
Подп. к печ. 18.05.82. А 10002. Форм. бум. 60×90¹/₁₆. Бумага
типографская № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать
высокая. Печ. л. 14,5. Уч.-изд. л. 16,61. Усл. кр.-отт. 14,83.
Тираж 5000 экз. Изд. № 4523. Зак. 431. Цена 1 р. 30 к.
Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12.
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

