

УЧЕБНОЕ
ПОСОБИЕ
ДЛЯ ВУЗОВ

Г.В. ГРИГОРЬЕВА

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ XX ВЕКА

ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР



Г.В. ГРИГОРЬЕВА

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ XX ВЕКА

Курс «Анализ музыкальных произведений»

Допущено

*Министерством образования Российской Федерации
в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности 030700
«Музыкальное образование»*

Москва



2004

УДК 78.08(075.8)“19”

ББК 85.31я73

Г83

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории
музыки МГК им. П.И. Чайковского;

Е.И. Чигарева

доктор педагогических наук,
профессор, декан факультета культуры и музыкального
искусства МГОПУ им. М.А. Шолохова

Л.А. Рапацкая

Григорьева Г.В.

Г83 Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений» : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 «Муз. образование» / Г.В. Григорьева. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. — 175 с. : ноты.

ISBN 5-691-01205-3.

Агентство СІР РГБ.

Учебное пособие посвящено музыкальным формам XX в. и охватывает творчество отечественных и зарубежных композиторов. Помимо классических форм, рассмотрены новые формы, специфические для музыки прошедшего столетия. Предложенный технико-стилевой подход уточняет типологию форм и создает необходимую методологическую базу для прохождения узловых вопросов вузовского курса анализа музыкальных произведений.

Учебное пособие адресовано студентам педагогических факультетов музыкальных вузов и музыкальных училищ.

УДК 78.08(075.8)“19”

ББК 85.31я73

ISBN 5-691-01205-3

- © Григорьева Г.В., 2004
- © ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2004
- © Серия «Учебное пособие для вузов» и серийное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2004
- © Макет. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2004

Файл скачан с сайта aperock.ucoz.ru

Общие замечания

Учебное пособие адресовано нуждам вузовского курса анализа музыкальных произведений для прохождения музыки XX в. Представлены как традиционные формы — сонатная, вариационная, рондо¹, вокальные формы, так и новые, специфические для прошедшего столетия.

Теоретическая разработка в области современного музыкального формообразования в последние годы достаточно активно продвинулась. Это ряд публикаций — Е. Ершовой, Б. Гецелова, Т. Кюрегян, С. Петрикова, Н. Рыжковой, А. Соколова, Ю. Холопова, В. Холоповой, В. Ценовой и некоторых других авторов, которые поднимают вопросы методологии анализа и типологии форм современной музыки. Общая картина выглядит достаточно противоречивой, ибо критерии подхода к формам исходят из разных, если не противоположных позиций. Поясним это кратким обзором публикаций упомянутых авторов.

Единственная небольшая монография принадлежит Е. Ершовой². Она адресована вузовским курсам анализа музыкальных произведений различных специальностей. В теоретической ее части рассматриваются вопросы драматургии, стиля, формы, традиций и новаторства; затрагиваются фактура, ритм, тематизм как факторы, влияющие на облик музыкальной формы XX в. Собственно музыкальные формы представлены в авторской классификации — циклическая, контрастно-составная, концентрическая, вариационная, сонатная формы. По мысли автора, именно в них сосредоточено наибо-

¹ См.: Григорьева Г. В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в музыке XX века. — М., 1995. Отдельные положения и некоторые примеры указанной работы используются в предлагаемом издании.

² См.: Ершова Е. Черты формообразования в современной музыке. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978.

лее характерное с точки зрения жанрово-драматургического и тематического уровней современных произведений. Аналитический материал данного издания охватывает музыку как классиков XX в., так и самых современных авторов. В каждом разделе представлена литература, отражающая разработку вопросов современного формообразования. Прилагаются также рекомендуемые для анализа примеры.

Следует выделить статью Ю. Холопова¹, содержащую методическую разработку по теме «Музыкальные формы XX в.». Формы новой музыки автор делит на сохранившие старые структуры и не сохранившие таковые. Рассмотрение новых форм Ю. Холопов осуществляет на основе техники письма, от которой напрямую зависит тот или иной их тип. Разделы озаглавлены: «Гармония (высотная система) и форма», «Ритм», «Модальная техника», «Техника центра», «Сонорика», «Алляторика», «Коллаж» (полистилистика). Они снабжены списками литературы и конспективным изложением проблематики, а также ссылками на конкретные примеры.

В статье В. Холоповой² в основу положен драматургический принцип, ибо именно в данной сфере автор усматривает наиболее сильный эффект индивидуализации, отличающий современные музыкальные формы. Тип письма при этом также учитывается, но рассматривается как фактор, сопутствующий драматургии. Дифференцированы типы драматургии, введены удачные новые понятия (например, крешендирующий вид драматургии). Рассмотрены также формы, складывающиеся в зависимости от техники письма (например, остинатная и полиостинатная формы). Интересен ряд примеров. Развитием этих идей является статья того же автора³, которая, помимо изложенных в предыдущем труде положений, вводит уровень тематической архитектоники. Так рассмотре-

¹ Холопов Ю. Музыка XX в. в вузовском курсе анализа музыкальных произведений // Современная музыка в теоретических курсах вуза. Вып. 51. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1980.

² См.: Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60—70-х годов XX в. // Современное искусство музыкальной композиции. Вып. 79. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985.

³ См.: Холопова В. Типология музыкальных форм второй половины XX в. (60—80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. Вып. 132. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1994.

но большое количество примеров, опирающихся на традиционные структуры (например, концентрическая, сквозная формы), а также введены некоторые новые типы структур (микровариационная, альтернативная и др.). Обобщающей по отношению к названным работам В. Холоповой является ее учебное пособие «Формы музыкальных произведений» (СПб., 1999), где две заключительные главы посвящены музыкальным формам XX в.

Драматургический подход лежит в основе статьи Б. Гецелева¹. Привлекает акцент на содержательной стороне анализируемых произведений, фиксация ряда специфических сторон крупной формы, углубляющие представления о закономерностях ее развития в XX в. Введены некоторые новые термины (например, сквозная циклическая форма, монтажная, или цепная связь). В статье предложен ряд интересных анализов музыки прошедшего столетия.

Современное формообразование — предмет немногочисленных диссертационных исследований, среди которых работы 80-х гг. Н. Рыжковой и С. Петрикова². В них — ценные наблюдения, попытки классификации типов и средств формообразования, обильный аналитический материал, новая терминология (например, интонационно-фазная форма у С. Петрикова, форма суммирования у Н. Рыжковой).

Следует обратить внимание на статьи В. Ценовой; автор вводит «троичную» систему классификации как традиционных, так и новых форм, опирающуюся на интонационный материал, технику письма и собственно композиционные особенности. Важным представляется вопрос об индивидуализированных формах — «форма включается в комплекс того, что нужно сочинять». Убедительна как одна из возможных предлагаемая классификация современных форм, выходящая за пределы только лишь творчества московских композиторов. Интересен аспект инопараметровых форм, опирающихся на

¹ См.: Гецелев В. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX в. // Проблемы музыкальной драматургии XX в. Вып. 69. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983.

² Рыжкова Н. Проблемы индивидуализации тематизма и формы в современной советской инструментальной музыке. Канд. дисс. — Л., 1982; Петриков С. Нетиповые формы в инструментальных произведениях В. Тищенко. Канд. дисс. — Л., 1987.

современные техники письма, а также на нетрадиционные для классической формы динамику, ритм, тембр. Рассматривается и действие типовых форм данного периода¹.

Следует упомянуть интересное исследование А. Ласковой², в котором предложена типология новых по структуре одночастных композиций в области крупной формы (симфония-стретта, симфония-фрагмент, симфония-движение) с акцентом на индивидуализации структур.

Всеохватной по материалу является статья Т. Кюрегян. Исследователь исходит из нескольких факторов в типологии современных форм, важнейших в аспекте методологии. Отталкиваясь от основного критерия типового и нетипового в форме (Ю. Холопов), автор опирается на несколько признаков, позволяющих рассматривать «объект в несовпадающих плоскостях»³. Это — принципиальный способ формования (тип формы), степень законченности формы и техника композиции. Далее следует развернутая классификация нетиповых форм; именно она является предметом рассмотрения автора. Статья Т. Кюрегян содержит ряд кратких и точных анализов музыки отечественных авторов последних десятилетий XX в. Она представляется наиболее действенной с точки зрения практического использования ее в учебном процессе. Обобщением ранних работ Т. Кюрегян является ее книга, третья часть которой посвящена рассмотрению формообразования на основе техник композиции XX в. Здесь классификация типовых-индивидуализированных форм заменена на классификацию классико-романтических и аклассических форм⁴.

Между тем, продолжает оставаться актуальным такое рассмотрение музыкальных форм XX в., в котором прослежива-

¹ См. Ценова В. К теории современной музыкальной композиции // Сов. музыка, 1991, № 9; Ценова В. Музыкальные формы в творчестве современных московских композиторов // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. Вып. 132. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. Более ранним трудом В. Ценовой является ее канд. дисс. «Проблемы музыкальной композиции в творчестве московских композиторов 80-х годов». МДОЛГК, 1989. Назовем также ее статью «О современной систематике музыкальных форм» // *Laudamus*. — М., 1992.

² Ласкова А. Одночастная симфония в советской музыке: истоки, состояние жанра. Автореф. канд. дисс. — М., 1989.

³ Кюрегян Т. Нетиповые формы в советской музыке 50—70-х годов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. — М., 1989. С. 730.

⁴ Кюрегян Т. Форма в музыке XVII—XX вв. — М., 1998.

лась бы эволюция как *традиционных (типовых)* структур, так и акцентировалось бы возникающее в недрах традиционного формообразования то *новое*, что внесло художественное мышление этого столетия. Каждая из традиционных схем — сонатная, вариационная, рондо, вокальная — рассматривается в *двуединстве* (проявление в каждой из них как типовых, так и нетиповых закономерностей). *Нетиповое* представлено здесь и как качественное, радикальное обновление той или иной *типовой структуры*, и как *индивидуализированное*, неповторимое качество *принципиально новой формы*.

Методология анализа исходит из *техничко-стилевого фактора*, сегодня определяющего подход как к содержательной, так и к формообразующей сторонам музыкальной композиции¹. Здесь важен факт размежевания стилей в музыке XX в. на *классический* и *радикальный*; противоположные системы звуковысотной организации — *тональная* и *внетональная* — определяют их суть и конкретные воплощения. Внутри каждого стилистического направления содержится немало достаточно обособленных, самостоятельных ответвлений, порожденных той или иной техникой письма (расширенная тональность, додекафония, сериальность, полиладовость и др.). В изучении форм поэтому целесообразно опираться на ведущие стилистические направления музыки XX в. — собственно *классическое*, а также *неоклассическое*, *неофольклорное*, *неоромантическое*. В них — свои подсистемы, диктуемые конкретной техникой письма, используемой как в «чистом» виде, так и в смешении. Скрещивание стилистических и технологических критериев весьма сложно, но именно в нем — ключ к пониманию как общих, так и индивидуальных особенностей современного формообразования. Еще раз подчеркнем: *каждая из форм* рассматривается поэтому на основе как *типовых* закономерностей, так и противоположных, *нетиповых*; в этом — их глубоко современная специфика, отражающая плюралистичность музыкальной ситуации, ее многомерность.

Следует напомнить об основных новациях, затронувших факторы формообразования; прежде всего это — изменение функций темы, утратившей былое главенствующее значение.

¹ См.: Григорьева Г. Стилевые проблемы в русской советской музыке второй половины XX в. — М., 1989.

Причины — в изменении характера тематизма, выдвижении на первый план неспецифических средств — фактуры, тембра, динамики¹. Возросшая роль сонорики принципиально изменила соотношение рельефа и фона в фактурно-тематической организации, сделала едва ли не ведущим динамический фактор. Сказавшись прежде всего в сфере нетиповых форм, эта тенденция заметно модернизировала и типовые формы, изменив соотношение контрастных тематических образований, подчинив их иной логике. Проникновение нетипового в типовое произошло прежде всего на почве размыwania прежних классических черт тематизма. Здесь же — структурные изменения масштабного плана: микромотивность как следствие новой логики звуковысотной организации после нововенцев становится одним из ведущих принципов тематизма. В то же время, микротематизм получает развитие и в сфере неофольклорной стилистики с ее опорой на попевку. Возросшая роль полифонии, в середине века сомкнувшая классическую традицию с новациями додекафонного метода, далее развивает ее в соприкосновении с другими ведущими тенденциями, например, сонорикой (микрополифония в различных вариантах — тому свидетельство).

Возникает принципиально иное соотношение устойчивости — неустойчивости как диалектически противоположных «несущих» начал формы; внедрение мобильных элементов, занявших едва ли не главное место в развивающихся участках формы, сделало иной взаимосвязь разделов целого. Выдвижение алеаторики в качестве основного «строительного» элемента формы привело к созданию принципиально открытых структур, разрушивших прежние параметры. И здесь — проникновение нетипового в типовое, ибо в последние десятилетия наблюдается соединение в одном произведении разных, если не противоположных факторов формообразования (например, алеаторические фрагменты внутри сонатной структуры).

Следует указать на утерю тематизмом его главной стилеобразующей функции: нейтральность интонационного строя, неизбежная в звуковысотных структурах радикального на-

¹ См. об этом в работах Т. Кюрегян, В. Холоповой, а также в исследовании: Соколов А. Музыкальная композиция XX в.: диалектика творчества. — М., 1992 и в статье: Валькова В. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство. Вып. 3. — М., 1976.

правления, породившая систему «общих форм звучания» (Е. Ручьевская), лишила тематизм яркой индивидуальности, переместив это качество в сферу концепции произведения, его драматургии.

Разграничение на типовое—нетиповое в области формы должно быть пополнено активно развивающимся промежуточным явлением, связанным со *смешанным* характером формы; более актуальное для середины XX в., в последние десятилетия указанное разделение в силу ряда причин привело к качественно иному взаимопроникновению противоположных принципов технико-стилевой организации. Одним из его конкретных видов явился *полистилистический* способ построения формы, отличающийся наибольшей свободой и индивидуализированностью.

Среди новых явлений в области формы следует акцентировать *принцип комбинаторности*; заслуживает внимания и *новая программность* в связи с индивидуализированными формами.

Проследим действие указанных принципов в конкретных типах форм, расположив их в следующем порядке: сонатная, вариационная, рондо, вокальная формы (главы с первой по четвертую). Пятая глава посвящена индивидуализированной форме. Отобран музыкальный материал, как мало или вовсе не освещенный в литературе, так и тот, который по разным поводам затрагивается в других работах; его выбор диктовался показательностью с точки зрения тех критериев, которые положены в основу методологии анализа, а также недостаточно подчеркнутыми или отсутствующими акцентами на музыкальной форме. В конце работы помещен список литературы, освещающей вопросы формообразования в музыке XX в. Ссылки на книги и статьи по частным вопросам содержатся в тексте. После глав даются задания по анализу и указывается литература.

ГЛАВА 1

СОНАТНАЯ ФОРМА

Судьба сонатной формы в музыке XX в. показательна с точки зрения общей эволюции художественного мышления. В классическом (типовом) варианте с рядом новых, в основном содержательно-драматургических новаций, она сохранила свою действенность в той ветви музыки, которая так или иначе продолжила развитие в стилях, основанных на тональном мышлении. Подробно и фундаментально исследована сонатная форма в творчестве Бартока, Онеггера, Хиндемита, а также Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Хачатуряна и других композиторов первой половины столетия. В других стилях, например, в музыке нововенцев, сонатная форма как специальное явление не рассматривалась сколько-нибудь детально; то же можно сказать о Стравинском, «многоликость» которого дает основание для рассмотрения форм, в частности, сонатной в тесной зависимости от технико-стилевого фактора (неоклассицизм).

Как и ранее, в изучении сонатной формы XX в. следует исходить из известных универсалий сонатного принципа: непрерывного тематического развития (в него включается принцип производного контраста), тонального контраста в экспозиции и его снятия в репризе, а также образно-тематического противопоставления. Претерпевший существенные модификации со времени зарождения в конце XVII — начале XVIII в., современный сонатный принцип вобрал основные черты стиливой эволюции (венский классицизм, романтизм; песенный, эпический, драматический симфонизм и другие известные явления). XX в., сохранив признаки многих из них, причудливо смешал разные тенденции, превратив сонатную структуру в гораздо более свободную. Претерпела заметные изменения сама иерархия сонатных принципов: непрерывность

развития, процессуальность вышли на первый план, в то время как тональный и образно-тематический контрасты заметно нивелировались, если не исчезли вовсе. В сфере сонатности все большее значение стал приобретать вариационный принцип, особенно на основе серийной техники. И в этом отношении, и в возрастании фактора непрерывности можно усмотреть некий возврат к старосонатным закономерностям доклассической эпохи с ее сильным воздействием полифонии.

Во второй половине XX в. возникла и основательно развилась полистилистическая техника: тематические соотношения потеснились соотношениями стилистических элементов. В связи с этим, в частности, важнейшее значение возымела драматургия, т. е. способ образно-концептуального решения, вытекающий не столько из опоры на канонические признаки формы, сколько из его индивидуального стилистического воплощения. Значительно возросла и достигла новых форм выражения степень характерности, индивидуализированности каждого произведения, созданного на основе сонатного принципа.

Тем не менее, просматривается достаточно устойчивая типология современных сонатных форм, связанная с технико-стилевым подходом к форме. Как важнейшую выделим область типовых сонатных форм, связанную с творчеством классиков первой половины XX в., продолживших традиции европейской и отечественной музыки. Известны фундаментальные исследования творчества названных выше композиторов. Развитие классической сонатности наблюдается в произведениях Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Шебалина, Пейко, Ан. Александрова, Кабалецкого, Хренникова и других отечественных авторов старшего поколения. Тональный фактор как основа мышления сделал претворение сонатного принципа в них и достаточно разнообразным, и в большой мере традиционным, ибо универсалии сонатного принципа, о которых шла речь, сохраняют здесь свое действие в неразрывном единстве. Остановимся на некоторых примерах.

Н. Пейко, Соната для фортепиано № 2 (1976). Трехчастный цикл вполне обычен в последовании быстрой — медленной — быстрой частей, написанных в традиционных формах. Сонатная структура I части (Allegro) представляет интерес с точки зрения типичного для музыки 70-х гг. взаимопроникновения и сосуществования разностилевых элементов в одном

произведении. Контраст главной и побочной тем воспринимается прежде всего в таком ракурсе, ибо нейтрально хроматизированная первая тема, фокусирующая стилистику «в духе Мясковского», в области побочной партии (*Poco stringendo*) сменяется чередой ладово контрастных попевок в русском стиле. Пейко строит экспозицию классично — главная тема четко членится на предложения, связующая партия имеет свое «тематическое лицо», одновременно она развивает и материал главной темы (ц. 3 и далее). Разработка почти отсутствует, ее заменяет краткий эпизод, в котором звучат попевки побочной партии в увеличении, в значительном фактурном расщеплении (два построения консеквентного характера составляют структуру этого раздела). В репризе (*Tempo iniziale*), где побочная партия, минуя связующую, примыкает к главной, продолжаются изменения после разработки: и здесь ритмическое увеличение, эффект тонального сдвига (при тональности A-dur побочная партия экспозиции звучит полиладово, сочетая c-moll и миксолидийский As-dur; в репризе мелодия смещается в dis-moll, сопровождение же повторяет опору на тонику A-dur). Музыка этого изящного, непритязательного сочинения воплощена в четкой, не без «изюминки» сонатной форме, отсвечивающей, помимо стилистики Мясковского, и танцевальной моторикой Прокофьева, и синкопированными переборами «русских» опусов Стравинского.

Сонатная форма в музыке композиторов нововенской школы достаточно распространена¹. Опора на классические структуры — норма мышления представителей данного направления. Однако на практике она реализовалась подчас скорее номинально, ибо прежде всего исходила из конструктивной основы. Серийная техника обусловила способы конструирования тематизма при тотальной логике звуковысотной организации. В связи с этим нивелировался образный и жанровый контраст, восполненный темпо-регистровыми, а также фактурными сдвигами. Ослабела и степень «тонального» сопоставления; осталась незыблемой лишь одна из сто-

¹ См.: Климовицкий А. Судьбы традиций классической сонатности в двух антагонистических течениях западно-европейской музыки XX в. (на примере произведений композиторов нововенской школы) // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. — М., 1976.

рон сонатного принципа — непрерывность развития, вытекающая из модификации исходного серийного материала. Так произошло заметное срастание сонатного принципа с вариационным (вариантным). Наблюдается и некоторое «око-стенение» сонатной конструкции, где схема преобладает над естественным образно-тематическим движением. Происходит заметное сжатие масштабов: концентрация звуковысотных преобразований не дает возможностей для длительного развертывания мотивного процесса с ощутимыми качественными сдвигами. Нюансировка с предельной детализированностью каждого мига звучания — путь к микроформе Веберна, у которого сколько-нибудь развернутая сонатная форма исчезает вовсе.

Как известно, Шёнберг прошел сложный путь эволюции от зарождения, через становление и «компромисс» в отношении к серийной технике. Если в преддодекафонный период сонатная форма еще достаточно близка классическим прототипам с точки зрения ее трех «составляющих», то далее все более абстрагированной становится образно-тематическая сфера, ослабевают тональная логика, с одной стороны, подчиненная жестким регламентациям серийности, а с другой — не обнаруживающая реального звукоинтонационного воплощения (тональный контраст и его «погашение» — лишь номинальные «спутники» развития). Поясним это последовательным рассмотрением двух примеров.

Во втором струнном квартете (1907) Шёнберг мыслит еще вполне тонально, расширяя радиус действия гармонических функций в сфере хроматических соотношений внутри формы, наследуя традиции австро-немецкой музыки второй половины XIX в. (см. пример 1).

1

Mäßig (moderato) (♩=ca 100)
etwas langsamer anfangen

I. Geige

II. Geige

Bratsche

Violoncello

etwas rascher (♩=120-126)

rit.

Hauptzeitmaß (♩.= ca 52-56)

Четкий контур «сонатного Moderato» в остро-экспрессионистском характере музыки очень четкий, ибо он еще вполне классичен в своем выражении. Налицо контраст романтически-возвышенной главной темы, изложенной в трехчастной форме (период имеет два предложения с разнотональной основой *fis-moll* — *a-moll*; середина построена на собственной теме, реприза перерастает в связующую партию — т. 43). Побочная тема (т. 58) — «продукт» главной по типу классических сонатных форм (результат взаимодействия главной и связующей тем). Ее тональная неустойчивость, разработочно-полифонический тип изложения увенчиваются динамичным сдвигом — началом заключительной партии (т. 70), синтезирующий характер которой также вполне классичен. Однако какой-либо тональный центр в ней отсутствует, «утвердительно» лишь мотивно-ритмические структуры. Лишь в конце проскальзывает тональная опора *as* (т. 83—84). Разработка же начинается в главной тональности *fis-moll*, она строится по классическому типу «разработанной экспозиции». В двух ее разделах — порядок тем, предустановленный ранее (первая «волна» до т. 124, от которого — со связующей партии — вновь повторяется побочная, т. 140). Тонально смещенная реприза (т. 146) проводит тему главной партии политонально (*a* — *d*) и в увеличении (в партии виолончели, с разработочно-полифоническим присоединением мотивов побочной темы). Главная тональность *fis* устанавливается позже, с середины темы главной партии (т. 160). Переработка репризы значительна, побочная партия звучит лишь в коде, она отодвинута динамическим разрастанием главной темы, ее разрабатыванием. Контуры классической сонатной формы выпуклы и отчетливы, но мотивное развитие в условиях хроматической тональности столь интенсивно, что процессуальность превалирует над кристаллическостью. Налицо размывание граней формы под давлением разрушающихся тонально-гармонических связей. Итог — предельно напряженный, ярко экспрессионистский характер музыки.

Трактовка форм внутри цикла этого квартета показательна для времени его создания, времени перехода от тональных к внетональным закономерностям. Можно видеть, как Шёнберг постепенно, от части к части, переходит от классических (типовых) закономерностей к индивидуализированным: сонатная форма финала в высшей степени оригинальна своим

«сосуществованием» с иной формой, отражающей текстовую основу. Оригинальна и форма второй части (см. главу 2).

В концерте для скрипки с оркестром (1936) Шёнберг демонстрирует сонатную форму в условиях серийности со всеми ее особенностями. Ярко экспрессионистский характер музыки — в частых и «нервных» мотивных сменах, темповых нюансах, регистровой свободе — сказывается и в динамическом профиле формы с постоянными взлетами экспрессии, волновым характером динамики. На активной разработке мотивов серии, как секундовых, так и терцово-трезвучных, строится сложная ткань сонатного Allegro (см. пример 2).

② **POCO ALLEGRO** ($\text{♩} = 64$)

Vi-S

Va

Vcl

BsCl

Fag 1 2 3

6

7

6

9

Vcl div.

dolce

Va

Vcl

Vcl unis.

Fag 1 2 3

BsCl

Fag 1 2 3

10

11

12

13

mf

Развернутая форма содержит все этапы — экспозицию, разработку, репризу с каденцией, коду. Главная партия широко экспонирует тему-серию, поручая ее в основном солисту, акцент на секундовых мотивах характерен для всех ее проведений на протяжении части. Построение в виде периода (т. 12, второе предложение) вполне классично, связующе-разработочный раздел экспозиции (*rosso animato*) развивает терцовые интервальные структуры серии, заметно нарушая принцип неповторяемости звуков¹. Экспрессивный ток мотивного развития вливается в область побочной партии (т. 62, *Roso meno mosso*). Парящий характер звучности вносит яркий контраст, это — новый регистровый, ритмический и фактурный вариант темы-серии, излагаемой без транспозиции, в совершенно новом облике. Идея производного контраста воплощается почти классично — «инобытие» главной темы осознается как достижение нового образного качества на основе мотивно-интервального (серийного) единства. Вновь — обильные повторы звуков, вторая половина экспозиции поетепенно активизирует разработочный процесс, осуществляя в условиях серийности идею «сдвига». Разработка (*Vivace*) вносит существенный жанровый контраст, в ней слышна танцевальная трансформация тематизма (трехдольность, ритмические мотивы в духе лендлера). Так воплощается параллельное взаимодействие сонатного — вариационного принципов, неизбежное в серийной технике. Скерцозность дополняет облик разработки — эпизода. Реприза (*Pesante*) вступает с динамического проведения главной партии, ее главный секундовый мотив — у низких струнных, солист вторит с проведением темы в обращении, со значительно усиленным характером экспрессии. В побочной партии (*Roso meno mosso*) подчеркнут призрачный характер (флажолеты, стаккато духовых и ксилофона). Транспозиция отсутствует, ее заменяет новая образная трансформация (вариация главной темы). Каденция — этап разработки, в котором преобладает типичное для этого участка формы виртуозное начало. Кода (*Poco stringendo*) вводит активный процесс восстановления целостного облика глав-

¹ См.: Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып. 6. — М., 1969. С. 506.

ной темы. И в этом — сходство с вариационной формой, где нередко тема воспроизводится в конце как специально вычленимый из процесса варьирования начальный тезис. Секундовый лейтмотив завершает сонатное Allegro.

В музыке Веберна обнаружить сонатную форму, отвечающую классическим параметрам, практически невозможно. Сжатие музыкального времени делает процесс тематических преобразований и контрасты иными по сути, развивающимися в специфических условиях микроформ. Как известно, воссоздание техники полифонии старых мастеров служит главным источником формообразования и тематического развития в веберновских структурах. В период же «доопусный», во время обучения у А. Шёнберга, Веберн написал пьесу для фортепиано под названием *Sonatensatz* (1906)¹. Она представляет развернутую структуру, являющуюся рондо-сонатной формой с эпизодом, разработанной связкой и сокращенной репризой. Налицо тема рефрена в убыстренно-«менуэтно» движении, в тональности расширенного c-moll, с опорой на структуру периода (14 т.) (см. пример 3).

③ [Bewegt]

¹ В. Холопова и Ю. Холопов называют эту пьесу «Sonatensatz — Rondo». См.: Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. — М., 1984. С. 46 и 309. В сборнике «Сочинения современных зарубежных композиторов для фортепиано» (Киев, 1985) сочинение опубликовано с подзаголовком *Sonatensatz — Пьеса в сонатной форме*.

Далее — связующая партия, модулирующая в A-dur, в область побочной темы песенного склада. Возврат главной партии в c-moll обозначает завершение экспозиции по схеме рондо-сонаты. Центральный эпизод — в хроматическом es-moll с контрастной, патетического склада темой. Реприза после связки возвращает рефрен в измененном, динамически разрабочном виде (*stringendo*). Связующая партия отсутствует, ее место занимает переработанная продолжающая часть побочной (ср. т. 38—44 с подходом к побочной теме в репризе — т. 4 перед *senza ruhig*, C-dur). Последнее проведение главной темы (рефрена) смыкается с кодой (*pp*, *stringendo*). На манер классических кодовых реминисценций повторяется тема побочной партии и мотивы главной (на два других примера сонатной формы Веберна указывает А. Климовицкий; это — первая пьеса из цикла оп. 5 для струнного квартета и II часть струнного трио оп. 20)¹.

Показательный сонатно-додекафонный опус эпохи нововенцев — *I часть Лирической сюиты Берга (1927)*. Камерная квартетная звучность представляет образность, типичную для экспрессионизма с его утонченностью красок, богатством нюансов в их неуловимом и капризном последовании. Сонатное Allegretto изящно, отличается четкостью структуры; главная партия — трехчастное построение, в котором реприза выполняет функцию перехода к побочной (т. 20—22). Изломанный контур темы-серии отмечен многомотивным строением, полифоничностью изложения. Контраст главной — побочной тем подчеркнут темповым обозначением (Темпо I — Tempo II); ритмический вариант серии в главном голосе с его песенной мелодией сопровождается ритмикой главной темы. Побочная партия не транспонирует серию, лишь изменяет ее характер. Разработку заменяет небольшая связка, в Tempo I (т. 36) возвращается главная тема в динамическом виде. Она транспонирована, интервальные отношения звуков заметно нарушены, поэтому возврат темы воспринимается как продолжение разработки. Стабильна лишь ритмическая структура основного мотива главной партии. Побочная тема (Tempo I) транспонируется на тритон, переносится в вер-

¹ Климовицкий А. Судьбы традиций классической сонатности... Цит. изд. С. 146.

хний регистр, отчего ее звучание становится более прозрачным, легким. Кода (Темпо I) возвращает тематизм главной партии в прежнем характере. Контур формы, таким образом, оказывается и четким, и, в то же время, не ощущаемым столь очевидно, как это бывает при тональном способе композиции: контраст в диссонантной сфере столь тонок и неуловим, что вызывает необходимость подключения иных, второплановых выразительных средств. Ими становятся агогика, динамика, тесситура, при том, что собственно интонационные (жанровые, тематические) закономерности более умозрительны, чем ощутимы на слух. Изначальная заданность интервальных отношений сковывает реализацию тематического процесса в его исконно сонатном способе выражения¹.

Интересное преломление нашла додекафонная техника в сонатной форме отечественных авторов «второго поколения». В период радикальной технико-стилевой переориентации (начало 60-х годов и далее) попытки ее создания совершались чаще и охотнее на основе тех же норм, которые культивировались нововенской школой. Идея «выращивания» целого из единого тематического источника привела Денисова, Каретникова, Сидельникова, Слонимского, Шнитке к созданию ряда сонатных композиций. В них — индивидуальное претворение принципа сонатности, при том, что технологическая сторона заметно превалирует над образно-содержательной.

В сонате для скрипки и фортепиано Каретникова (1961) двухчастный цикл внешне вполне традиционен. В основе тематизма — единая серия, не транспонируемая на протяжении обеих частей (см. пример 4).

Элементами развития являются ритмические, темповые и фактурные ее преобразования. В I части, сонатной, именно они управляют соотношением главной — побочной тем этой краткой композиции. Прямой и обращенный виды серии конструируют четкую форму, детализированную динамическими оттенками, агогикой, тембровыми эффектами. Композитор

¹ См. о форме I части Лирической сюиты в кн.: Жисупова Ж., Ценова В. Драма сердца и 12 звуков. — М., 1998. Здесь же подробно раскрыта программа сочинения, проясняющая драматургию цикла и тематические связи. Анализ других сонатных форм Берга см. на с. 13 указ. статьи А. Климовицкого.

4

Violino

mf

Adagio $\text{♩} \approx 42$

Piano

mf

p

pp

$\text{♩} = 132$

sosten.

Vivo $\text{♩} = 132$

p

sf

$\text{♩} = 42$

vibr.

pizz.

arco

mf

ritard.

a tempo $\text{♩} = 42$

Più vivo $\text{♩} = 108$

sf

отталкивается от экспрессионистской стилистики Шёнберга, но масштабы формы реализует скорее в манере, близкой Веберну. Кратки и афористичны главная и побочная темы (6 и 5 тактов), более развернута, тематически насыщена разработка (23 такта). Реприза проводит главную и побочную темы с кро-

печным дополнением (3 такта). Традиция темповых обозначений в сменах тем, идущая от нововенцев, присутствует и здесь как одна из важнейших «мнемонических вех» (Б. Асафьев) в восприятии формы. Можно видеть в этом и опору на традиции поздних типов сонатных форм в музыке романтиков; в то же время, экспрессионистский тонус музыки «опирается» на крепкий каркас классической структуры с имманентно присущей ей производностью контраста (серийно-вариационный принцип).

Представляет интерес сонатная форма в *I части симфонии «Дуэли» Сидельникова (1973)*. Сочинение — единственное среди других опусов автора, созданное в серийной технике; оно демонстрирует склонность этого композитора к программности, в данном контексте «проясняющей» образный смысл остродиссонантной по стилю музыки. Части имеют названия «Соотношение неопределенностей», «Борьба гармонии и хаоса», «Поединок закономерности и случая». «Дуэли» — объединяющая программная идея, обозначенная в заголовке и направленная к тембровой стороне музыки: здесь присутствуют «дуэлянты» — 1-е фортепиано, виолончель, контрабас, 3-й и 4-й ударники. Их «поединок» нарастает от начала к концу, через II часть к финалу. Весьма своеобразное сонатное Allegro со вступлением — I часть, где концентрируются мотивы темы-серии («матрицы», по определению композитора), состоящей из 12 звуков с прибавлением тринадцатого, каждый раз разного, а потому «случайного»: именно так реализуется в звуках «борьба закономерности и случая». Серия не транспонируется, изменяясь лишь тесситурно; перемещается только «случайный» звук, прибавляемый к ней. От литеры *E* начинается главная партия, излагаемая «дуэлянтами» с главным тембром фортепиано. Ее токкатный характер оттеняется побочной партией (литера *J*), вводящей тембр виолончели с нюансом *cantabile*. От *L* следует алеаторическая разработка, звучащая контрастным сонорным эпизодом после жестко артикулированной звучности экспозиции. Токкатный характер возвращается в репризе (Темпо *I*), побочная теперь поручена вибратону (литера *R*). Проведением серии-«матрицы» в этом тембре с «лишним» звуком (*g*) заканчивается I часть.

Ряд примеров серийной (серийно-вариационной) формы в отечественной музыке легко продолжить; назовем *I часть*

Сонаты для скрипки Денисова (1963)¹. В струнном квартете № 1 Шнитке серийная экспозиция и разработка прерваны вторжением II и III частей цикла, реприза же наступает в его завершающей части.

Неоклассицизм воссоздал разные типы сонатной формы — от ранних (доклассических) — до всевозможных ее разновидностей, если под неоклассицизмом понимать явление достаточно широкого плана как воссоздание классики прошлого с ее выверенностью пропорций, точностью масштабных отношений разделов, жанрово-определенными типами тематизма (напомним о классицистской тенденции в фортепианных сонатах Прокофьева, например). Во второй половине XX в. получает широкое распространение принцип «работы по модели» (С. Савенко), устоявшийся в творчестве Стравинского среднего периода. «Модель», как правило, трактовалась им с известной долей остранения, прежде всего обусловленной диссонантностью. Эффект гротеска, «игры в жанр» — частые спутники музыки такого рода.

Примером может служить *I часть сонаты для фортепиано № 3 Хиндемита (1936)*. Неторопливое танцевальное движение главной партии в духе сицилианы воспроизводит структуру периода повторного строения, остраненного хроматикой. Все этапы разработки четко дифференцированы, связующая партия «отталкивается» от тональности главной темы (B-dur), побочная использует тему главной партии, как в старинных однотемных образцах формы; ее можно рассматривать и как заключительный раздел экспозиции, также по аналогии с барочной сонатой (т. 27). Разработка вводит иной тип движения, растворяя ритм сицилианы в фигурациях. Реприза меняет порядок тем, она начинается, наподобие доклассических сонатных форм, с побочной партии (Im Zeitmaß), главная тема становится второстепенной, служа переходом к связующей партии. Начальный мотив завершает сонатную форму. Налицо все ее этапы, стилизующие барочный вариант, однако тональные соотношения весьма далеки от «модели» (побочная партия звучит в экспозиции в H-dur, в репризе — в A-dur;

¹ Анализ сонаты см.: *Холопов Ю.* Об общих логических принципах современной гармонии // *Музыка и современность.* Вып. 8. — М., 1974. С. 263—268.

на протяжении части постоянно возникают политональные элементы). Так создается типичный для неоклассической тенденции остранный вариант типовой формы.

Гораздо более далекий от «модели» образец представлен в *I части Симфонии en Ut Стравинского (1940)*. Стилизованный парный состав оркестра, лад и тональность, общий колорит музыки вызывают в памяти раннеклассические симфонии. Однако Стравинский представляет «модель» с чисто игровых позиций, ибо все опорные точки сонатной формы здесь поданы с изрядной долей столь присущей ему «парадоксальной логики» (А. Шнитке). В основе — ритмическая техника композитора, представляющая лейтмотив из трех звуков (*h-c-g*) в акцентно варьируемом виде; игра с мотивом и составляет суть тематического процесса этого сонатного Moderato. Идея производного контраста, непрерывного тематического продвижения как основа сонатности трактована почти нарочито, столь постоянно присутствие в ткани симфонии этого простенького лейтмотива, предельно «эластичного» как в метроритмическом, так и в тональном отношении. Его сжатие, увеличение, акцентное смещение относительно тактовой черты сопровождается как бы незначай задеваемыми соседними тональностями (например, *d-moll* во втором предложении главной темы, ц. 7, так напоминающем аналогичные приемы в главных партиях венских классиков). При этом вежи сонатной формы почти классичны: связующая партия полифонически развивает лейтмотив (ц. 13), в ее недрах рождается пунктирный мотив, далее положенный в основу побочной темы (ц. 17, 19). Ее родство с лейтмотивом достаточно отчетливо (нисходящий ход, ниспадающий характер). Особенность формы — в намеренной неясности крупного членения, которая заложена уже в гармонической основе тем: так, главная партия сопровождается тоническим секстак-кордом, отсутствие тоники в устойчивом виде свойственно и побочной теме, а также концу экспозиции (т. 30), где наличествует не гармонический, но «ритмический» каданс. Обманчивость, парадоксальность течения тематического процесса в русле сонатной формы и заключена в ее гармонико-ритмической стороне, столь важной для четкого ощущения граней формы в классической музыке. Тематическая насыщенность разработки (т. 30) продолжает тонально-ритмическое варьирование лейтмотива; т. 45 — реп-

риза, в основном повторяющая материал экспозиции (побочная партия — ц. 57 — транспонирована в главную тональность). Ответ лейтмотива мелькает в коде (ц. 69)¹.

Разнообразны и новы по решениям образцы сонатной формы, которые возникают в принципиально новых техниках композиции в *смешанном* типе их взаимодействия. Эта *возрожденческая* тенденция, проявившаяся в музыке конца 60—80-х годов, апеллировала к восстановлению параметров форм эпохи романтизма. Напомним о классических смешанных формах, как правило, связанных с сонатным принципом (сжатие цикла в одночастность, раздвижение рамок сонатной формы до слитно-циклической). Теперь возникают *смешанные формы нового типа*, совмещающие в одной структуре признаки, ранее не объединяемые. Причина — в многообразии технико-стилевых компонентов, в принципиальной множественности современной технологической системы («политехника»). Развитие и обогащение принципов сонатности происходит в поисках форм, позволяющих воплотить сущностные новые стороны образности с ее тяготением к вновь акцентируемому ярко личностному началу, глубоко рефлексивному, остроэмоциональному тону. Возрождение системы контрастов, понимаемой как *контрасты стилей внутри одного произведения (полистилистика)* привели к возникновению принципиально иных типов композиции. Сонатность явилась в них наиболее сильным, концептуально состоятельным способом реализации образно-тематического процесса.

Показательны *инструментальные концерты Пендерецкого*, созданные в эти годы. *Концерт для скрипки № 1 (1976)* — крупная одночастная композиция, типичная для неоромантического направления. Все «показатели» красноречиво говорят об этом: тематизм с его ассоциативной опорой на стилистику Вагнера и — шире — австро-немецкой музыки XIX в.; тембровое решение, связанное с ведущим «голосом» скрипки, а также всей струнной группы; волновый профиль формы, отражающий драматургию концерта с постоянной сменой эмоциональных нарастаний и спадов; жанровые трансформации тем, наподобие романтических форм. Сонатность — в четком

¹ Анализ других примеров сонатной формы Стравинского см. в указ. статье А. Климовицкого.

разведении и взаимодействии главной и побочной партий, в пронизанности разработочностью всех участков формы. Ее современный облик — в смешанной технике композиции, использующей как принцип тонального контраста, так и способ изложения с элементами алеаторики, а также свободно-серийную технику.

Концерт построен на 12-звуковой теме (см. пример 5).

5

fl. 1, 2
ob. 1
cl. 1, 2
cl. b
V-no solo
Vla

3/2 dolce
mf
p
poco rubato espress.

Ее подготовка происходит в развернутом вступлении, ярко очерчивающем тональный центр (f-moll), сферу секстовых опевающих мотивов, концентрирующих экспрессию в лейт-тембре виолончелей. Сама же тема состоит из восходящих звеньев секвенции, в ней выразительны опевания, тритоновые ходы, линия динамического регистрового развития. Изначальный тип темы позволяет легко членить ее на мотивы, благо-

даря чему сразу возникает активное разработочное развитие. Периодически возникающая хореическая лейтинтонация (*des — c*) обозначает начала проведенний темы; она отталкивается от тоники *f-moll*, каждый раз растворяясь затем в хроматике развивающих построений. То же происходит и перед побочной темой (т. 70; ее «парящее» скрипичное звучание трансформирует интервалику главной темы, лишь приблизительно соотносясь с начальным рядом. Связь с ним сохраняется в сопровождающих мелодических голосах). Так квазисерийный принцип развития обнаруживает двойственность «несущего» конструктивного начала: ряд концентрирует характерную интервалику, «романтическую семантику»; способы же развития его внутри формы диктуются свободно-серийным методом. Это возвращает сонатный принцип к прежним нормам его бытования: производность контраста налицо, как и единство тематического источника, тотальная же зависимость каждого участка развития от начального ряда отсутствует. Результатом этого оказывается размытость, малая концентрированность тематического процесса, он оказывается между двумя крайностями — тональным и внетональным способами мышления. Отсюда известная многословность, избыточность «волн» развития. Они же — и в разработке (т. 120), где к мотивным способам развития присоединяется сонорика (см. хроматические «вихри» у струнных — т. 140, введение глissандо и четвертитоновости). Особенность формы — в зеркальности репризы, побочная партия вступает в т. 190; ее облик, при интервальном сходстве с главной темой, вновь связан с парящей звучностью скрипки. Разработочность захлестывает репризу, включает каденцию (т. 294), далее — маршевый эпизод (т. 300), новый вариант жанровой трансформации темы-ряда. Реприза главной партии наступает лишь в т. 350, но разработочность продолжается, нарастают элементы алеаторики, включаются и сонорные приемы. Введение разных способов изложения и развития свидетельствует о желании максимально насытить тематический процесс, сделать его изнутри контрастным и емким. Однако возникает обратный эффект «переизбыточности», о котором уже говорилось. Кода (т. 446) вполне классично завершает концерт, напоминая о скерцозном эпизоде (т. 550) каденции и приводя звучность к первоначальному уровню.

Сходные тенденции следует отметить и во *втором концерте для виолончели Пендерецкого (1982)*. При очевидном подобии исходной темы предыдущему образцу, она претерпевает в одночастной сонатной структуре более сложные трансформации; здесь сильнее выявлены признаки «современного контекста», баланс «романтического — современного» композитор делает более четким, явно склоняясь в сторону последнего. Роль сонорно-алеаторных средств изложения и развития превалирует над собственно тематическими трансформациями.

«Возрожденческий» и, в то же время, глубоко новаторский тип сонатной формы в русле «нового романтизма» демонстрирует *пятая симфония Сильвестрова (1982)*. Ее крупная одностанность — дань новой тенденции современной музыки с ее тяготением к обособлению «бывших» форм, отделению их от цикла. «Форма-фрагмент» (А. Ласкова) получила широкое распространение в инструментальной музыке последних десятилетий. К ней относятся оба концерта Пендерецкого, седьмая симфония Канчели, седьмая и восьмая симфонии Тертеряна, третья симфония Лютославского и многие другие сочинения.

Сонатная структура далеко не всегда используется здесь как главная; она может быть осложнена признаками иных форм, среди которых вариационность (вариантность) — наиболее частый и необходимый сопутствующий фактор развития. Причина этого — в сближении сонатной непрерывности развития (производность контраста и другие ее проявления) и серийного (вариационного) методов (об этом уже шла речь в связи с сонатной формой в музыке композиторов нововенской школы). В сочинениях последних лет особенно интересны сочинения с «медитативной драматургией» (Е. Чигарева), по-своему отражающей неоромантическую тенденцию.

В пятой симфонии Сильвестрова ярко проявляются ее сущностные стороны: произведение отличается особым, присущим поздним опусам этого автора эмоциональным складом — симфония может трактоваться как гигантская кода, отделившаяся от «тела» некоего крупного целого и гипертрофированная до размеров самостоятельной композиции¹. Смешанность

¹ Сам автор говорит о «...строительстве симфонии в зоне коды». См.: Савенко С. «И гармонической стихии власть...» // Сов. музыка, 1988, № 3. С. 31.

техники — ее особенность; хроматика, трактуемая как общий сонорно-кластерный фон (см. первый комплекс-тутти и завершение), как предельно раскованное движение бесконечной кантилены (главная, побочная, эпизодическая темы), как вибрирующий пласт фигураций, тремоло, отзвуков в полипластовой фактуре. При этом «несущие» веи формы выделяются своим обнаженно-романтическим, почти тривиальным интонационным складом; такова главная тема, рождающаяся как бы случайно из сонорной ткани вступления. Темообразование демонстрирует типично современную особенность: микромотивность находится в диалектической связи с бесконечностью мелодического продвижения; здесь действует принцип *Klangfarbenmelodie*, поставленный в условия нового интонационного контекста. Каждый новый миг звучания — вариантное преобразование предыдущего (отзвук интонации, ее фигуративное развитие, тембровая имитация и т. д.). Полиритмическая свобода, аperiodичность чередований сходного и несходного в условиях этой полимелодической, точнее — полимикромотивной фактуры — суть непрерывность развития, пребывания в состоянии, отсвечивающем множеством тончайших, переходящих друг в друга образных нюансов. Появление побочной партии (ц. 7) — результат этого внутреннего движения, его оформления в еще более протяженную кантиленную тему, также сотканную из «узнаваемых», почти банальных мотивов, словно всплывающих в памяти. Главное свойство формы такого типа — ее текучесть, отсутствие четких граней между разделами. Факторы членения — смена типа изложения, темпа, тембровое обновление. Такой гранью следует считать ц. 20, после которой наступает стадия растворения мелодического тематизма в фигурациях (разработка). Усугубление сонорики естественно подготовлено в недрах экспозиции — это всего лишь продолжение вариантного развития, выведение на первый план «второстепенных» элементов. Тем более ярок эффект появления центрального кантиленного эпизода симфонии (ц. 34), в котором в полноценном непрерывном проведении звучит тема, синтезирующая мотивы главной и побочной партий. С точки зрения нормативной сонатной структуры она нелогична — до репризы еще далеко, предстоят долгие смены фаз развития, «отключения» от мелодических типов движения. Но в этом и заключена новизна

самой трактовки сонатного принципа: обретение темы в мучительных и долгих поисках рефлексирющей памяти¹. Прева-лирование развивающе-разработочного (вариантного) принципа над экспозиционным — естественное следствие такого развития; в триединстве сторон сонатности берет верх именно фактор непрерывности. Реприза — дальнейший путь поисков и «прощаний»; такова тема фортепиано (ц. 62), новый вариант мотивного развития, порученный этому тембру и «уплывающий» так же внезапно, как и возникающий из недр фактуры. Реприза побочной темы (ц. 85) — это уже кода, она выполняет функцию реминисценции далекой побочной темы в экспозиции. Тембровое напоминание (скрипка соло) имеет едва ли не более важный смысл, нежели возврат темы, многократно растворенной в предыдущих стадиях развития. Тема звучит на той же высоте, без репризной транспозиции, так сильнее в данных контекстуальных условиях выявляется сходство на далеком расстоянии.

Предвосхищение данного принципа формообразования можно видеть в *струнном квартете Сильвестрова (1974)*. Одночастная структура представляет небольшую по масштабу сонатную форму с зеркальной репризой. Особенность квартета — в тонком сопряжении техник, стилистических компонентов, сполна отразивших эти тенденции в музыке 70-х годов. По-шубертовски песенная главная партия строится на зыбкой метро-ритмической сетке, косвенно высвечивая в классико-романтической стилистике признаки Klangfarbenmelodie; квази-квадратная структура первого предложения периода повторного строения — вполне в духе песенного тематизма (см. пример 6). «Размывание» тональности G-dur происходит на основе сонатного принципа производности, из вплетающихся контрапунктов постепенно складывается хроматическая сфера побочной партии (ц. 1) — тонкое сплетение постепенно истаивающей, уступающей свои тональные позиции главной, «шубертианской» темы с изысканной, по-берговски хроматизированной связующей. Плавная модуляция технико-стилистического характера подводит к побочной теме (ц. 4). Соно-

¹ См.: *Высоцкая М. К.* Исследованию современного художественного мышления (на материале симфонии и оперы 60—80-х годов). Автореф. канд. дисс. — М., 1995.

6

Andante $\text{♩} = 66$

con sord. dolce rit.

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

рика, хроматика, элементы импровизационности (алеаторика) составляют суть образа другой эпохи, в котором сопряжены и элементы наигрыша, и волюнчного сопровождения, и зыбкая импрессионистская «неуловимость» образа. Мотивная разработка же вполне классична (ц. 7), она даже содержит типичное для данного раздела последование тонально-гармонических функций: эпизод на тонике минорной субдоминанты (с-moll), далее — доминантовый предыкт с длительной подготовкой репризы. Ее зеркальность (ц. 10, побочная партия) отражает внутреннюю динамичность изложения, оттеняет постепенный спад и плавный уход в классико-романтическую сферу главной темы. Изящество и отточенность формы — в мастерском сопряжении классической сонатности с современным конструированием формы на основе технико-стилистического становления. И здесь — образец формы-фрагмента (отделившаяся от цикла его медленная часть).

Прецеденты в области одночастной сонатной формы были известны и до описываемого времени — напомним, к примеру, об одночастных поздних сонатах Скрябина. В творчестве нововенцев также обнаруживаются подобные образцы. Такова *соната для фортепиано оп. 1 Берга (1908, 1920)*. Развернутая структура одночастной сонаты, в которой при ключе обозначены два диеза, фактически никак не связана с тональностью. Можно говорить лишь о тоникальности на основе временами появляющихся устоев, функционально же гармоническая «периферия» полностью отсутствует, ибо тональные рамки предельно широко раздвинуты. Характер музыки — типично позднеромантический, с частыми и внезапными «тональными» сдвигами. Темповые смены играют роль гораздо более заметных формообразующих элементов, ибо тематический контраст в условиях хроматики уже мало ощущим. Побочная тема (*Langsamer, als Tempo I*) замедляет движение, но ни фактурно, ни тематически (в мелодическом отношении) не выделяется из общего экспрессивного потока. Такова же и заключительная партия (*Viel langsamer*). Общий для всех тем мотив связан с пунктирным ритмом, в разных мелодических вариантах пронизывающим всю музыкальную ткань. Активность разработочного развития подкреплена динамикой, изменениями фактуры в сторону большего уплотнения; в крупном масштабе она классична

в последовании тематического материала (главная тема, далее побочная — *Langsamer Tempo*). Реприза повторяет последовательность тем, главная партия (*Tempo I*) еще более неустойчива, тональность *h-moll* обнаруживается лишь в области побочной темы (*Langsamer Tempo*). Тоника *h-moll* завершает сонату.

Обратимся к сонатине как к «малой» разновидности сонатной формы. Здесь ярко проявляется тенденция стилизаторского плана. В образцах такого рода наблюдается плотное прилегание разделов друг к другу, исключается какое-либо сквозное развитие, интенсивная разработочность вплоть до ее полного отсутствия. Преобладает песенно-танцевальный жанровый тематизм неконфликтного характера.

В сонатине Равеля (1905) налицо все перечисленные признаки: квадратность членения песенной главной партии с ее «привкусом» модальности; краткость перехода к побочной теме (*en dehors*) с ладовой переменностью доминантовой тональности, краткость завершения с «условным» параллельным мажором (общий план экспозиции — *fis-moll, cis-moll, A-dur*). Ее повторение — также дань классической традиции. Небольшая разработка использует порядок тем экспозиции, что типично для классических образцов. Реприза тонально сближает главную и побочную, завершая I часть в основной тональности. «Изыюминка» формы — в классичности ее строения при оригинальном гармоническом решении: модальность освежает классические очертания структуры, придает ей особое очарование и новизну.

В отечественной музыке неоклассическая тенденция преломляется в отдельных ярких примерах; поводом для своеобразной стилизации становится для Эшпая опыт Равеля — он отражен в фортепианной сонатине этого композитора (1965), воспроизводящей трехчастную структуру сонатины французского композитора (подвижные крайние части, между ними — вальс вместо равелевского менуэта). В *Allegro moderato* (I часть) использован марийский народно-песенный тематизм, модальное ладовое наклонение которого и оказывается неожиданно близким Равелю. Классические приемы изложения, четкость членения, неконтрастный, но вариантный характер сопоставления тем — типично сонатинные. Темповые ремарки выделяют побочную и заключительную

темы (*Sostenuto*; *Pochissimo più mosso*). Разработка отсутствует, ее заменяет интенсивное вариантное развитие внутри тем. Их порядок в репризе сохранен, классично и однотональное проведение материала.

Сонатина для фортепиано Леденева (1954) — образец одностанной формы. Стилистика ее ближе Прокофьеву, в музыке которого, как известно, нередки примеры форм стилизаторского плана. Жанровый тематизм сонатины с упругой скерцозно-танцевальной ритмикой, колоритными тональными контрастами весьма близок Прокофьеву; особенность этой сонатинной формы — в несвойственной ей масштабности (признаки сонатины более сказываются в простоте и безыскусственности образных соотношений, в самом характере музыки). Пространная экспозиция с квадратным строением 8-тактовой главной темы, развитой связующей партией (*Più mosso. Allegretto giocoso*), готовящей скерцозную побочную тему. Последование четких 8-тактов — стилизация прокофьевских структур, так же, как и тип тональных отношений (*As-dur — G-dur*). Заключительная партия классична, *Es-dur* завершает экспозицию. Разработанная экспозиция — дань классической традиции в среднем разделе. Необычно для сонатины мотивное дробление, активность тематического процесса — одностанная структура обязывает к масштабности разделов, а многомотивное строение тем дает для этого основание. Реприза — полифоническое соединение главной партии в «прокофьевском» увеличении и второго мотива побочной темы. Однотональный характер репризы вполне классичен, если не считать яркого хроматического сдвига в заключительной партии (тема в *As-dur* на гармонии VI низкой ступени). «Озорство» — и в заключительном кадансе (прокофьевский прилегающий полутон *e* в неполной тонике *As-dur*).

Классическая сонатно-циклическая структура претерпела в XX в. существенные изменения. И здесь — фактор технико-стилевой ориентации на первом плане: *сохранение типовых форм* в их обогащенных разновидностях, новом типе соотношений частей внутри цикла наблюдается в классической ветви симфонического и камерно-инструментального жанров. Мясковский, Прокофьев, Шостакович, Шебалин, Ан. Александров и другие композиторы старшего поколения отечественной музыки обогатили цикл как с драматургической, так и с формо-

образующей стороны. Свою лепту внесли и западно-европейские композиторы, остававшиеся в границах тонального мышления. Здесь наблюдаются новые темпо-жанровые типы контрастов, способы тематического объединения частей, трактовка типовых структур с множеством интересных и разнообразных стилистических нюансов. Вопросы циклической формы в музыке некоторых из названных авторов подробно изучены¹.

Что же касается *циклической формы второй половины XX в.*, то в этот период она претерпела существенные изменения. Развернутая симфоническая структура уступила место иной, где все более заметной стала индивидуализация в выборе исполнительского состава. Так возникла специфическая форма в жанре «Музыки для...». Причина этого — в общей тенденции камерности, во внимании к микротематическим процессам; образные нюансы серийной и постсерийной музыки тяготеют к сжатым масштабам, к высокой концентрированности музыкального выражения, не выдерживавших груза крупномасштабных конструкций. В них попросту терялся смысл тончайшей мотивной работы (симфония Веберна оп. 21, Камерная симфония Шёнберга).

Другая линия развития циклических форм оказалась на путях нового, синтетического по сути *жанра вокально-инструментального цикла*. И эта тенденция выросла из музыки начала столетия — напомним о симфониях Малера, о его же вокально-инструментальных циклах. Берг, Веберн, Шёнберг широко развили эту сферу, стремясь введением вокального компонента в область «музыки для состава» максимально конкретизировать выразительный смысл тех эмоциональных оттенков, которыми столь богаты опусы начала столетия («Лунный Пьеро» Шёнберга, *Altenberglieder* Берга; напомним и о втором квартете Шёнберга с введением голоса).

Сюитное строение характерно для обеих разновидностей «музыки для состава», как инструментальной, так и вокально-инструментальной; темповый контраст частей, их «линейное» последование нанизывается на какую-либо сквозную идею (при единой серии). Неслучайно широкое развитие этой тенденции в музыке отечественных композиторов радикаль-

¹ См. труды В. Бобровского о Шостаковиче, работы М. Тараканова, С. Слонимского о симфониях Прокофьева.

ного направления («Солнце инков» Денисова — 1964, ранние кантаты Губайдулиной). Пример индивидуализированного инструментального состава представлен в Серенаде для пяти музыкантов Шнитке (1968). Крупномасштабные же циклические формы появились в музыке этих авторов много позже, уже на пути к синтезу тонального-внетонального типов мышления.

Циклическая форма по-своему отразила *неоклассическую тенденцию* (напомним о Классической симфонии Прокофьева, о квинтете Шостаковича и — частично — о его девятой симфонии). Сюда же можно отнести «Итальянскую сюиту» Стравинского, его Симфонию в трех движениях (30-е гг.). Во второй половине столетия неоклассический цикл возникает на «встречном движении» классического — радикального типов мышления, Это — сюитоподобный цикл десятой симфонии Вайнберга (1968), камерная симфония Б. Чайковского (1967), Коллаж на тему *BACH* Пярта (1964); к стилизованному типу тяготеет жанр *concerto grosso*, особенно в музыке композиторов Прибалтики. В музыке Шнитке незатейливая Сюита в старинном стиле (1972) открывает череду ярких сочинений неоклассической ориентации. В дальнейшем она развернулась в ряд его шести *concerto grosso* (1976—1993), о которых пойдет речь в главе 3, посвященной рондо.

Внешне нормативный цикл в музыке второй половины XX в. — достаточно распространенное явление, однако его внутренняя сущность в связи с политехникой, многообразием технико-стилевых проявлений обнаруживает высокую степень сложности, индивидуализированности. Прежнее единство симфонического цикла, сквозной принцип развития уходят на второй план, они — либо в сквозной серийной идее, либо в специфической программности, приобретающей в последние десятилетия широкое распространение. Самые ранние примеры — симфонии Айвза, более поздние — восемь симфоний Шнитке. В их ряду и симфония Берио для восьми голосов и оркестра (об этих примерах см. далее).

На модификации циклической формы сказалась такая существенная новация в формообразовании, как *комбинаторность*. Она сформировалась на сюитной основе и трансформировалась в развернутые циклические структуры неопрограммного типа. Это — многочисленные циклы Мессияна («20 взглядов на лик младенца Иисуса Христа», симфония

«Турангалила» и др.), циклы Крама («Макрокосмос» в четырех тетрадах, четыре книги Мадригалов для сопрано и камерного ансамбля; о них пойдет речь в главе 5).

Сонатная и циклическая формы в музыке XX в. были представлены в основном сквозь призму классической структуры. Нетиповое здесь сказалось в наименьшей степени; разнообразно и новаторски сонатность проявилась в прямой зависимости от технико-стилевого параметра.

Задания

Самостоятельно провести анализ следующих произведений:

Д. Шостакович. Квартет № 3, I ч.

С. Прокофьев. Соната № 4, I ч.

А. Шёнберг. Квинтет для духовых инструментов, I ч.

И. Стравинский. Соната для фортепиано, I ч.

Р. Щедрин. Соната для фортепиано, I ч.

А. Пярт. Сонатина для фортепиано.

Литература

Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. — М., 1961. С. 114—116.

Климовицкий А. Судьбы классической сонатности в двух антагонистических течениях западно-европейской музыки XX в. // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. — М., 1976. С. 142—144, 153—158.

Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. — М., 1980. С. 138—141.

Холопова В., Холопов Ю. Фортепианные сонаты С.С. Прокофьева. — М., 1961, С. 34—35.

ГЛАВА 2

ВАРИАЦИОННАЯ ФОРМА

Вариационный принцип в ряду других принципов формообразования стал в музыке XX в. едва ли не главенствующим; это — рондо-вариационные формы Бартока (см. гл. 3), сонатно-вариационная форма (см. гл. 1). Причин для этого несколько: одна из них заключается в развитии обновленных приемов монотематизма, основанных на серийности (предпосылки этого явления были заложены еще на переломе столетий). Другая причина состоит в значительно возросшей роли оstinатно-полифонических приемов, изначально связанных с вариационностью. Сама же вариационность заметно обновила такую важную сторону целого, как фактура (разветвленная система средств гетерофонии или «полифонии вариантов» — тембровых, ритмических, тематических, жанровых). В этом смысле она явилась одной из основ «полимышления» в музыке XX в. Наконец, еще один фактор, обусловивший широкое и обновленное развитие вариационности — опора на разнонациональные фольклорные истоки, давшая жизнь неофольклоризму.

Вариационный принцип в новых интонационных условиях по-иному раскрыл присущие ему исконные качества — сочетание неизменного и изменяющегося, простейшего и сложного. В этом проявилась новая диалектика вариационности, по-разному раскрывающаяся в многообразных технико-стилевых тенденциях XX в.

Существенно изменились основные параметры исследуемого принципа: модифицировались понятия строгого и свободного варьирования. Первое вошло в новую фазу развития благодаря становлению серийности в ее ортодоксальном виде. Второе значительно расширило спектр средств «достижения свободы» вплоть до стиливого варьирования, одного из спе-

цифических качеств музыки XX в. Включение технико-стилистического компонента в систему средств, едва ли не равных по значимости остальным в системе музыкального языка, кардинально изменило направленность варьирования, саму концепцию вариационности. По-своему отразилось это и на музыкальной драматургии, особенно во второй половине XX в. В ряду средств варьирования значительно обогатился и тембровый компонент. Претерпела изменения сама форма темы с вариациями, т. е. композиционная сторона. Здесь — множество структурных решений, связанных с концептуальной задачей, а также с интонационным, технико-стилевым воплощением художественного замысла.

Композиционные разновидности вариаций находятся в рамках основной типологии музыкальных форм XX в. — *типовых и нетиповых структур*. Если первые в изобилии воспроизводят традиционную схему темы с вариациями (Равель, Лютославский, Шостакович, Прокофьев, Мясковский и другие композиторы первой половины и середины XX в.), то вторые изобилуют *индивидуализированными* образцами, воплощающими характерную особенность формообразования — замкнутость структуры лишь данным художественным замыслом, единичной концепцией. В целом же индивидуализированность сказалась в вариационной форме меньше, чем в других формах: сохраняется неизменным «несущий» принцип формы «обновленная повторность» (В. Цуккерман). Индивидуализация больше проявляется во взаимодействии вариационности с другими принципами формообразования.

Начальной «идеей» варьирования, с одной стороны, остается исходный комплекс музыкально-выразительных средств либо обобщенного, либо характерного типов, по аналогии с классической формой в рамках принятой классификации. Это — особенность типовых (классических) вариационных форм наподобие медленной части третьего квартета Шостаковича или финала Концерта-симфонии Прокофьева. Новые вариационные формы строятся на иных исходных импульсах, в которых функцию темы может принимать на себя какая-либо одна сторона, например, гармония (Шнитке, Вариации на один аккорд), или тембр, фактура (вторая симфония Лютославского). По справедливому замечанию Т. Кюрегян, под «вариаци-

онными формами подразумеваются не столько готовые формы, ...сколько метод обращения с материалом»¹.

Методы же эти, или способы варьирования создают многообразные разновидности новых взаимосвязей мелодических, фактурных, тембровых и ритмических факторов, подчас весьма удаленных от начальной идеи.

Остановимся подробнее на преломлении *классического (типового)* принципа варьирования. Здесь можно видеть все основные способы изменений темы — полифоническое варьирование оstinатного характера, орнаментальные приемы, жанрово-характерное варьирование. Каждый из них претерпевает заметное обновление, обусловленное происшедшими изменениями во всей системе музыкального языка.

Полифонические вариации в музыке XX в. исследовались достаточно подробно. Из последних работ напомним о книге И. Кузнецова «Теоретические основы полифонии в музыке XX века» (М., 1994), о работе Е. Ершовой, где в разделе «Вариационная форма» приводятся примеры из музыки Хиндемита, Бриттена и других композиторов, а также учебное пособие В. Холоповой «Формы музыкальных произведений»².

Пассакалия для оркестра оп. 1 Веберна (1908) — своеобразный «мост» от вариаций полифонического типа XIX в. к современным типам. Несомненна преемственность с финалом четвертой симфонии Брамса². Грандиозный симфонический разворот музыки — традиция прошлой романтической эпохи; многое говорит в Пассакалии и о новых тенденциях в использовании оstinатного принципа.

Тема, состоящая из восьми звуков, внешне традиционна тональным складом, унисонным «обобщенным» типом изложения, квадратностью. Но в тональном последовании звуков проступает «сумрачное» отклонение из d-moll в f-moll, уже содержащее «...таинственные симметрии «Веберн-аккордов». Это ходы *a-cis-b* и *as-f-e*, «остраивающие» звуковысотный об-

¹ Кюреган Т. Нетиповые формы в советской музыке 50—70-х годов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. — М., 1989. С. 85. См. также: Ценова В. К теории современной музыкальной композиции // Сов. музыка, 1991, № 9. С. 84.

² О сходстве темы-пиццикато с темой финала третьей симфонии Бетховена см. в кн.: Холопова В., Холопов Ю., Антон Веберн. — М., 1984. С. 266.

лик темы и порождающие в дальнейшем ряд интересных и ярких гармонических приемов варьирования; впрочем, реальное гармоническое решение здесь более основано на последовании *b-as-f* (см. пример 7).

7

Schr maßig, Tempo I (♩ = 4)

2 Fl. *I hervor:*
ppp espr.

3 Tr. B *I con sord.*
ppp

Orga *ppp*

Schr maßig, Tempo I (♩ = 4)

V-ni I *con sord. pizz.*
ppp

V-ni II *con sord. pizz.*
ppp

V-le *con sord. pizz.*
ppp *div.* *ppp*

Vc. *con sord. pizz.*
ppp *div.* *ppp*

Пассакалья традиционна в своем строении с мажорным «трио» (средняя часть цикла), с периодическим уходом от темы и возвратом к ней. Способы варьирования многообразны: от традиционных тембровых изменений темы (передачи разным инструментам) и ритмического варьирования до полного рассредоточения ее звуков в мелодических контрапунктах, использования «новых мелодий» (известный прием Брамса). Помимо объединяющего форму тонального фактора (*d-moll — D-dur — d-moll*), формообразующую роль играет динамика, создающая несколько мощных кульминационных подъемов. Традиционна кода (ц. 25), вводящая эффект посте-

пенного растворения темы. Первый раздел включает 11 вариаций. Восемь из них построены как восходящая динамическая волна с постепенной мелодизацией фактуры: от подголосков флейты через все более экспрессивные мелодические фигуры струнных, далее духовых. В ц. 4 (*schon viel bewegter*, V вар.) тема как целое почти исчерпывает себя, отдав опорные точки синкопированным пиццикато низких струнных и растворившись в развитой имитационно-мелодической фактуре. В VI вариации (ц. 5) следует говорить о разработочном типе изложения. В этой группе вариаций интересна гармонизация звуков темы, связанная с углублением бемольной сферы *f-moll* и выходом из нее к кадансу *d-moll*; это углубляет сумрачную экспрессию короткой темы, охваченной «неизбежным» началом и концом на тоническом звуке. «Репризное», близкое начальному проведение темы в X вариации (*Tempo I*) постепенно подводит к «трио» — через спад динамики, разрежение фактуры, новое растворение темы в ее различных тембровых элементах.

Мажорный цикл (*Sehr ruhig*, *Tempo I*, с XII по XV вар.) вносит традиционное для классических форм жанровое изменение в сторону светлой лирики. Сниженная динамика объединяет эту группу характером интимности, утонченности, столь свойственных Веберну. Этому способствует дальнейшая детализация фактуры с введением выразительных контрапунктов, диалогичностью. Новый и мягкий триольный фон фигураций (арфа), и полиритмическое переплетение линий. Показательна гармонизация темы в мажоре (труба): *D-dur*, однако, трактован как хроматический, содержащий ярко минорное наклонение (особенно в последовании звуков *b-as-f*). Наибольшей гармонической перекраске подвержена XV вариация (*Äußerst ruhig*), в которой тема-пиццикато оплетается прозрачайшей звучностью голосов, полностью избегающих *D-dur*. Это переход к «репризе» (ц. 13). Она возвращает теме почти такой же облик, как в начале; тромбоны на *ppp* синкопированно проводят тему в сопровождении пиццикато басов, «претендующих» на ее гармонизацию и снимающих эффект устойчивости. Особенность репризной части — в дальнейшем внедрении разработочных приемов, в достижении новой, более яркой кульминации. Постепенная экспрессивная мелодизация фактуры приводит к все более заметному размыванию темы; на-

чина с XX вариации (*schon sehr belebt*), звучность становится драматической, усиливается роль пунктирной ритмики, медных тембров, общей плотности фактуры, ее полифонического насыщения. Хроматизация подголосков, перегармонизация темы усугубляет экспрессию; резкий обрыв наступает в XXIV вариации (*Sehr mdßig*, Tempo I), обозначающей наступление заключительного раздела в классическом синтезе с его материалом «трио» (триольные фигурации, сниженная динамика, отблески D-dur). В XXVII вариации с ее взлетом динамики начинается последняя разработочная фаза, в которой строгие рамки 8-тактовой темы становятся условными, как и отчетливые проведения темы-остинато. Лишь в предкодовой вариации (*Gehalten*, Tempo II) постепенно проступает ее контур, но лишь затем, чтобы далее раствориться полностью.

Пассакалия Веберна интересна как ранний пример перерождения классико-романтического оstinатного варьирования в условиях готовящихся перемен во всей системе музыкальных средств XX в. Это сильнейшая полифонизация фактуры с ее разветвленной сетью тематических контрапунктов и подголосков, их тембровая дифференциация, более тонкая и сложная по сравнению с партитурами XIX в. Роль разработочных приемов сродни как классическому принципу свободных вариаций, так и тенденции к размыванию четких граней формы, заметной в музыке XX в. уже с самого его начала. Гармонический облик вариаций лежит целиком в русле постромантических явлений; отсюда новый накал экспрессии, иные острота и эмоциональная яркость, характерные для их «предельного» уровня в современной музыке. Эти приемы используются еще в рамках развернутой симфонической концепции. Как отмечает Э. Денисов, «...для Веберна 12-тоновая техника оказалась логическим следствием его прежних композиторских опусов, ...начиная от первого опуса оркестровой Пассакалии»¹. В фортепианных вариациях оп. 27 композитор создал додекафонный вариант формы, основанный на преломлении оstinатного принципа в условиях строгой серийности. Напомним и о симфонии Веберна оп. 21 (II часть, Ва-

¹ Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М., 1986. С. 168.

риации)¹. Пассакалия была для композиторов нововенской школы одной из классических форм, используемых наравне с другими формами в применении додекафонной техники. Пример — *Пассакалия из оперы «Воццек» Берга (1920, 1-й акт, сцена Доктора и Воццека)*, в которой форма остинатных вариаций положена в основу вокально-оркестровой сцены². 12-тоновый ряд является здесь не столько темой для варьирования, сколько строительным интонационным материалом, допускающим многочисленные варианты новообразований. Особенность вариаций — распределение интонационного материала между партиями оркестра и вокальными интонациями, при котором улавливаемость связей с темой весьма затруднена. Этот распространенный у нововенцев прием интерполяции темы заключается в варьировании с перенесением отдельных звуков серии в разные регистры.

Пассакалия из «Воццека» — типичный пример современно-усложнения формы, о котором еще Б. Асафьев говорил в связи с «...трудностью опознавания темы (оно допускается почти с трудом, и то лишь опытным ухом различимое, растворение себя в ею же порожденных и ей контрастирующих новообразованиях)³. Прием использования вариаций на мелодию-остинато есть и в опере «Лулу» Берга. Это *интерлюдия из III акта*, ставшая позже самостоятельной пьесой («*Лулу-симфония*», 1934) и названной *Вариациями*. Тональная природа этой музыки находится в прямой зависимости от ее драматургической функции в опере (внешний слой событий, уличная сцена, включающая незатейливую пошловатую песенку).

Мелодия темы — достаточно чужеродный элемент в контексте оперы с ее разветвленной системой «дочерних» рядов, техникой «тональной додекафонии», как пишет об этом М. Тараканов (см. пример 8).

Варьирование заключается в ярких жанровых трансформациях остинатной темы; I вариация, она же тема (*Grandioso*) имеет характер пошловатый, даже грубый благодаря тембру

¹ См.: Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. — М., 1994. С. 91.

² Подробный анализ Пассакалии см.: Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. — М., 1976. С. 160—172.

³ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971. С. 105.



валторн, густой вязи контрапунктирующих голосов, окружающих простенькую тему в C-dur сложными хроматическими последованиями. Хроматический контекст идет от оперы в целом, тема внутри нее является контрастным чужеродным пластом, необходимым в данной жанровой ситуации. II вариация (*Grazioso*) — стилизация шарманочной музыки. Фальшивящие гармонии фортепиано с кларнетами придают теме совсем иной оттенок, в совокупности с усилившейся легкомысленной вальсовой ритмикой. Тема звучит в политональном каноне (*C-Ges*), ответ поручен арфе с фаготами, усиливая «фальшь», с одной стороны, а с другой — обнаруживая еще одну точку соприкосновения с основным рядом (тритон лежит и в соотношении его «шестерок», о чем пишет М. Тараканов). Вторая половина темы (форма — простая двухчастная безрепризная) переоркестрована: тему ведут валторны с фортепиано, ответ в каноне поручен высокому дереву (новый тритон *a-es*). Общий гротесковый оттенок усиливается, ибо соотношение простейшего и сложного выступает во все более остранином виде. III вариация (*Funebre*) — самый далекий вариант темы, на первый взгляд, порывающий с мелодией-остинато. На переднем плане — аккорды струнных с кларнетами, отягощенные роковым тембром тромбонов. Этот остиганный пласт разрабатывает мотив повторяющихся нот из песенки, он сопровождается похоронным ритмом ударных. Внутри же «запрятана» легкомысленная мелодия (контрафагот, далее вместе с бас-кларнетом), выполняющая функцию контрапункта, «задавленного» новым тематическим элементом. Эта вариация звучит в A-dur, смыкаясь с концовкой предыдущей (*a-moll*). Тонально вариантна и следующая, IV вариация

(Affetuoso); Fis-dur — отголосок тритонового канона, как и тритоновой основы Urreie. Мелодия-остинато здесь фактически исчезает, распределяя звуки между партиями оркестра (пиццикато скрипок и виолончелей, остраивающих передачами регистров изначально простой ее характер). Неожиданно гротескны тембры тромбона, вибратона, фортепиано, как бы случайно подхватывающих то одни, то другие звуки в разрушенной теперь четкой ритмике. Сложен и еще более хроматичен и контекст, внутри которого то всплывают, то исчезают звуки искаженной темы. В конце вариации дважды проводится основной ритмический мотив оперы — «ритм судьбы», усиливающий связи вариационного цикла с лейт-идеей оперы. Другое тритоновое по отношению к a-moll темы проведение (Es-dur) завершает цикл укороченным ее вариантом (одно предложение), после которого следует хорал, повторенный здесь как обрамление.

Симфонические вариации на тему Ведекинда интересны как пример современной трактовки сопрано-остинатного принципа в условиях тотальной хроматики, с применением классической техники жанрово-характерного варьирования. Показательно и многозначительно интонационное смыкание тональной темы с додекафонной природой тематизма оперы; это, в свою очередь, обеспечивает органичность соединения песенки с хроматическим контекстом вариаций.

В ряду ранних новых примеров современного варьирования находится *III часть (Litanei) второго квартета Шёнберга (1907)*, в которой к струнным инструментам добавляется сопрано (текст Стефана Георге)¹.

Особенность вариаций III части — в опоре на принцип темы-остинато (она — продукт жанровой трансформации главной партии I части, в чем сказывается романтическая традиция монотематизма; ср. начало I части, ее побочную партию и начало III части; в качестве еще одного элемента используется мотив II части квартета — т. 35—36 скерцо) (см. пример 9).

Комбинация мотивов прежних частей такова, что тема естественно образует квадратный период единого многомотив-

¹ Сонатная форма I части рассматривалась в первой главе настоящей работы. Там же шла речь о постепенной «модуляции» в цикле от классических форм первых двух частей к индивидуализированным в III и IV частях.

9

Langsam (♩)

pp

flüchtig

p

10

p

p

flüchtig

pp

breit

breit

f

ного строения. Углубленный es-moll после d-moll скерцо, тембр альты как основной в теме, сугубо хроматический вариант минорного лада — все это отвечает духу возвышенно-философского текста молитвы. Возникает смешанная инструменталь-

но-вокальная (остинатно-строфическая) форма, ибо дальше, после первой вариации у струнных, вступает сопрано (т. 14). Полимелодический принцип, положенный в основу варьирования, отличается «несинхронным» изложением главных тематических элементов: течение вокальной партии самостоятельно, оно подчиняется строфическому членению текста, в то время как инструментальный слой стремится к достаточно четкому возобновлению начальной темы. Возникает не столько вариационная, сколько вариантная форма, в которой каждое из начальных построений, особенно в вокальной партии, течет свободно, «прорастая» в новые мелодико-фактурные, ритмические, тембровые, масштабно неравные продолжения. От этого форма трудно расчленима, текуча, возобновления начальной фразы темы растворены в общем непрерывном полимелодическом потоке. Голос играет главную роль; в нем свои цезуры, свои способы сцепления концов и начал. Пять инструментальных вариаций (т. 10, 17, 26, 36, 42) завершаются кодой (т. 50). «Поверх» накладываются две строфы вокальной партии, каждая со своим вариантным продолжением из одного тематического источника; третья строфа отодвинута в код, где помещена кульминация (т. 58—59). «Собственно кода» завершает вариации репризным возвращением темы, голос и струнные сливаются (т. 66—70).

Новизна описанной формы — в ее полифонической двуплаственности. Полимелодическая фактура, пронизанная тематическими ответвлениями от основной темы, усложнена «вторым рядом» вариаций вокального слоя музыки. Несинхронность вариационных процессов углубляет смысл и выразительную направленность мелодической ткани, выявляя потенции экспрессионистского характера музыки. Второй квартет — яркое выражение стиля Шёнберга раннего периода, о чем «... свидетельствует предельное обострение интонационной напряженности даже в мельчайших отрезках мелодической линии, ...а также отказ от второстепенных планов фактуры и полное уничтожение всякой структурной инерции»¹.

Остинатные вариации на бас и сопрано в музыке XX в. демонстрируют разнообразие методов варьирования, напрямую

¹ Лаул Р. О творческом методе А. Шёнберга // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. — Л., 1969. С. 46.

связанное с технико-стилевым фактором. Приведенные образцы свидетельствовали об отражении в вариационных формах переходного этапа движения от тонального мышления к хроматике, от постромантизма к экспрессионизму. Полимелодическая фактура, тенденция к ее тотальной тематизации стоит на подступах к додекафонной технике. В ней — обновленные принципы вариаций на оstinatную тему. Соплемся на классификацию С. Петрикова, который говорит о модификационных формах, характеризующихся сквозным целенаправленным серийным развитием, выступающим в качестве самостоятельного формообразующего фактора и имеющим вариационный характер. В свою очередь, данный тип формы делится на слитно-фугированные, слитные горизонтально-вариационные (собственно бассо-остинатные) и дискретно-вариационные, взаимодействующие с другими формами¹.

В качестве первого типа формы остановимся на примере из музыки *Слонимского: Каноническая fuga* из его *Концерта буфф* (1965) демонстрирует фугированно-серийную основу в форме тройной фуги. Ее три темы мало различимы в общем додекафонном контексте. Если первая тема (ц. 2) звучит в тембре альта соло, акцентирует начальный диатонический мотив серии *c-d-f-e*, отталкиваясь от «C-dur» (см. пример 10), то вторая тема (ц. 5), а тем более — третья (ц. 9) погружены в сплош-

10

2 Allegro con brio (♩=132)

Tr-ba

Vibr.

V-la I

marcato

¹ Петриков С. Нетиповые формы в инструментальных произведениях Б. Тищенко. Автореф. канд. дисс. — Л., 1987.

10

Продолжение

V-no 5

V-la I

V-c. I

(sul C)

f marcato

mp

a punta d'arco

V-no 5

V-la I

V-c. I

f marcato

mp

a punta d'arco

ную хроматику с все более уплотняющейся полифонической фактурой однородных струнных тембров и не дифференцируются на слух. Между темами есть интонационно-ритмическое родство (см. начальное ядро и продолжение, достраивающее ряд до 12 звуков). Три экспозиции построены на серийно-полифоническом принципе; первая экспозиция использует тему и как главный мелодический голос, и как интонационный материал противосложений, и как канонический компонент техники в постепенно складывающейся сверхмногоголосной фактуре (см. ц. 3, 4). Транспозиции темы серии суть ответы с точки зрения фуги. Вторая экспозиция все же вносит несколько иной оттенок выразительности — вводится стаккато, что усиливает элемент «буффонности» (скерцозности). Тотальнотематическая ткань включает не только новую тему и ее транспозиции в ответах, но и материал первой экспозиции в качестве двух удержанных противосложений (ср. ц. 4 с ц. 6, 7, 8, где одновременно звучат вторая тема и вариант первой темы

с ее контрапунктом). Канон сопровождает каждое из проведенный второй темы в главном голосе. Третья экспозиция вводит пиццикато, что является едва ли не главным «опознавательным знаком» новой грани формы. Это — постепенное объединение всех струнных на пути к кульминации. Начало темы от звука с — намек на репризу, которая вскоре не замедлит появиться с вернувшейся в ц. 12 первой темой. Введение соло трубы — яркий тембровый вариант основной темы, концентрирующий буффонное начало. Завершающая часть — сверхмногоголосная стретта на три темы (ц. 15), объединяющая их в общем «нагромождении» хроматизмов. Кластеры останавливают развитие полифонической фактуры.

Каноническая fuga Слонимского — пример *слитно-фугированной формы*, осуществленной на основе тотально-тематической (серийной) вариационности¹. И. Кузнецов в цитированной работе рассматривает примеры слияния остинатности и имитационности, пользуясь термином Ю. Холопова «фугостинато». В связи с анализом Пролога из «Траурной музыки» Лютославского им вводится тройной термин «фуга-остинатоканон». Далее автор анализирует двенадцатую фугу из «Полифонической тетради» Пирумова с позиций пассакальи и ричеркара: так воплощается здесь принцип басо-остинатных вариаций на додекафонную тему².

К роду *слитных горизонтально-вариационных форм* можно отнести остинатные вариации серийного типа, использующие как новый по звуковому составу тип темы, так и вытекающие из него способы вариационной работы. Пример — *Двойные камерные вариации для двенадцати исполнителей Екимовского (1989)*. Они задуманы как «дважды вариационный цикл»: в основе двух частей лежит один и тот же хроматический звуковысотный блок, изложенный пуантилистически. Техника близка серийной, но не выдерживается строго. Цикл распадается на два крупных раздела, различа-

¹ Уместно напомнить следующее высказывание В. Протопопова о слитно-вариационных формах старинной музыки — о «...вариационности структуры старой фуги, складывающейся из экспозиции с последующими контрэкспозициями — вариациями». Протопопов В. Очерки по истории инструментальных форм XVI — начала XIX в. — М., 1979. С. 77, 83.

² См.: Кузнецов И. Теоретические основы полифонии в музыке XX в. С. 130, 185—186.

ющихся строгой и свободной (в отношении ритма) нотацией. Вторая часть является, по сути, «графической» вариацией первой, ибо в точности повторяет весь материал. Он, в свою очередь, состоит из трех вариационных проведений упомянутого «блока» (*p, mf, f*), где варьируется ритмическая соотносимость звуков, динамика, тембры. Здесь нет остигатной темы в принятом значении, функцию неизменно повторяемого элемента выполняет шестикратно звучащий «блок», в высшей степени индивидуально претворяя принцип остигатного варьирования.

Пассакалия и fuga завершают цикл *сольной скрипичной сонаты Слонимского (1960)*, осуществляя и синтезирующе-заключительную функцию (в коде *Maestoso risoluto* звучит тема Прелюдии I части цикла, а в конце коды появляется деформированная тема Фуги II части; весь материал ассимилирован с тематизмом пассакалии). *Слитно-горизонтальный* тип вариаций здесь исходит из свободно-хроматического ряда темы. Ее развитие осуществляется в шести вариациях, начинающихся как строгие (I вар.), далее следуют более свободные, нарушающие порядок тонов, вносящие разработочную вариантность, растворяющие тему в фигурациях. Полифоническое варьирование ощущается только в скрытом двухголосии (опорные точки темы-ряда в III вар., т. 33); уже в III вариации (т. 51) строгость следования тонов исчезает, усиливается разработочность, жанровое варьирование (элементы традиционного ритма пассакалии). IV вариация излагает тему в транспозиции от звука *g*, т. 69, отсюда начинается восхождение к кульминации в коде. Т. 85 — субвариация предыдущей, как и последняя, VI вариация (т. 100), одновременно завершающая вариационный процесс. Внутри нее возникает тематизм III вариации как реприза (т. 104).

Уникальный пример индивидуализированных остигатных вариаций слитно-горизонтального типа представляет *III часть третьей симфонии Шнитке (1981)* с ее программой, отражившей исторический путь стилей австро-немецкой музыки. В этой части — свой «поворот» программы — «третий круг движения по векам истории музыки»¹.

¹ Анализ см.: Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. — М., 1990. С. 177.

Образцом дискретно-вариационного цикла является «*Offeratorium*» (концерт для скрипки с оркестром) Губайдулиной (1980). В качестве темы-остинато используется мелодия, обработанная Бахом в «Музыкальном даре». Ее же использовал Веберн в Фуге-ричерката для шести голосов для оркестра (1934—1935). Концерт Губайдулиной принадлежит к ярко выраженному типу индивидуализированной формы (впрочем, таковы же и два предыдущих примера — Екимовского и Шнитке). Он демонстрирует новые возможности остинатного принципа варьирования в его взаимодействии со свободной разработочностью. Степени строгости и свободы здесь иные, по сравнению с классической музыкой, они связаны с уникальным программным замыслом концерта и его осуществлением в рамках политехники¹.

Принцип варьирования на тему-остинато преломляется в музыке XX в. в специфической форме «*варьирования вариаций*». Эти примеры достаточно редки; они используют в качестве «тем высшего порядка» классический вариационный цикл. В истории музыки таковыми стали Чакона Баха и каприс № 24 для скрипки соло Паганини. Многочисленные транскрипции обоих произведений — не что иное, как развитие традиций вариаций на заимствованную тему; в ее функции выступает цикл уже состоявшихся вариаций. Авторы классических обработок известны — это Крейслер, Ауэр, Шимановский и другие композиторы, обратившиеся к капрису Паганини. Чакону Баха использовали Брамс, Бузони, Крейслер и другие.

Если транскрипции прошлого века отличаются внесением в «первоисточник» прежде всего собственных, авторских стилистических черт (например, «Большие этюды по Паганини» Листа, где 24-й каприс венчает цикл, или «слышание» Шуманом Чаконы Баха), то современные обработки говорят о *разностилевом варьировании* (термин «вариация на стиль» близок данному, но предполагает «работу по модели» без обязательного цитатного источника).

¹ Анализ концерта см.: Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. — М., 1996. С. 193—198, а также: Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. — М., 2000. С. 21—23.

Среди прочих современных образцов выделим обработки обоих произведений *Денисовым. Чакона Баха (1981)*¹, переложенная им для скрипки и камерного оркестра, приобретает жанровые признаки *concerto grosso*. Помимо скрипки, концертируют фагот, валторна, флейты, бас-кларнет; звуковая атмосфера эпохи подчеркнута и тембром чембало. Так Чакона предстает грандиозной жанрово-характерной вариацией оригинала. Внутри цикла возникают признаки разных стилей — Бетховена, Брамса, Малера; отчетливы аллюзии с музыкой Лигети, нововенцев, а также самого Денисова. Полистилевая атмосфера Чаконы воплощается разными способами варьирования: хроматический контекст, в который помещен оригинал, ведет к возникновению контрапунктов, весьма далеких от стилистики Баха (двигающиеся диагональные кластеры — результат тотально-хроматических имитаций, сложных полиритмических напластований). Интонационные структуры сродни мотивам оперениям в их сцеплении по типу *EDEs* (лейтинтонация Денисова). Стилистически ориентированные вариации, особенно в мажорном «трио», почти цитатно воспроизводят элементы музыки названных композиторов-классиков, в основном через элементы оркестровки. Композитор «прочитывает» Чакону таким образом, что обнаруживает в ее изначальных образных оттенках не только те, которые свойственны баховской музыке (трагический пафос, величаяя скорбь, проникновенная печаль и т.д.), но и такие, которые отражают мировосприятие современного человека — скепсис, гротеск, острую экспрессию. Контраст тонального — внетонального воплощает типичную для композитора антитезу реального — иллюзорного². Аналогичный пример представляет и обработка Денисова под названием *«Пять каприсов Паганини» для скрипки и струнного оркестра (1986)*, где 24-й каприс завершает цикл. И здесь скрипичная партия не изменена ни в одной ноте. Варьирование происходит «под темой» способами перегармонизации, полифонизации фактуры.

¹ Так же, как у Баха, она завершает цикл, названный Денисовым «Партия для скрипки и камерного оркестра».

² Анализ Чаконы см.: Григорьева Г. Чакона Баха — Денисова: варьирование вариаций // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения (1929—1996). — М., 1999.

В результате достигается большое разнообразие новых образных нюансов, мерцающих то отсветом стилистики Веберна, то самого Денисова и других авторов¹.

Примером полистилистических вариаций с использованием 24-го каприза Паганини является пьеса Шнитке «*Посвящение Паганини*» для скрипки соло (1982). Это — образец коллажной техники, основанной на отрывках из тринадцати капризов Паганини, на теме Фолии Корелли, множества иных стилизованных аллюзий. Пример относится к роду свободно-стилистических вариаций. Разработочно-монтажный принцип вписывается в ряд коллажных сочинений Шнитке этого периода².

В ряду вариаций на тему Паганини интересный образец принадлежит американскому композитору Дж. Рохбергу: *Каприз-вариации для скрипки соло* (1970) построены как вариации с темой (оригинальная тема — цитата 24-го каприза — завершает цикл). Интересны вариации на тему, где используется стилизованное варьирование (например, в VII вариации композитор подменяет тему Паганини темой из скерцо квартета оп. 74 Бетховена, в других использует мелодию вальса Шуберта оп. 22, цитату из Пассакалии Веберна оп. 1). Неслучайно выбраны темы с вопросо-ответной структурой, подобные первоисточнику. Оригинальны и те вариации, которые следует рассматривать как «продолжение вариаций Паганини» (начальная группа)³.

Разновидностью остигатного варьирования во второй половине XX в. стала *репетитивная техника в русле мини-мализма* как технико-стилевого направления. Опора на простейшие элементы музыки в их бесконечном вариантном возобновлении составляет суть данного феномена, возникшего, как известно, в виде реакции на переусложненность постмодернистских проявлений второй половины столетия. Американский минимализм (Кейдж, Райх, Райли, Фелдман) в чистом виде просуществовал недолго, сомкнувшись с иными технико-сти-

¹ См.: Григорьева Г. К истории и теории вариационной формы (на примере 24-го каприза Паганини) // Музыкально-исполнительское искусство. — М., МДОЛГК, 1989.

² Анализ пьесы см. кн. В. Холоповой и Е. Чигаревой. С. 189—190.

³ См.: Григорьева Г. К истории и теории вариационной формы. Цит. изд.

левыми аспектами музыкального творчества. В недрах минимализма на основе репетитивной («неоостинатной») техники возникли произведения, ставшие ярким выражением стилистического *credo* композитора.

Едва ли не ярче всего это проявилось в музыке *Арво Пярта* в середине 70-х годов. Это — стиль «*tintinnabuli*» (колокольчики), который сам композитор называет «бегством в добровольную бедность»¹. В основе — мелодическое письмо, включающее поступенное и трезвучное (собственно *tintinnabuli*) движение. Они могут сосуществовать как в одной линии, так и сочетаться по вертикали. Трезвучные же обороты суть не что иное, как фигурации в их первозданном, простейшем виде (опора на диатонику — неперменное качество этого стиля). Так в недрах индивидуальной минималистской техники синтезируется тип мелодического остинато с фигурационным типом варьирования. Характерно, что инструментальные опусы Пярта напрямую отражают особенности его вокальной музыки, написанной на традиционные литургические тексты (*Stabat mater*, *De profundis* и др.). В них, в свою очередь, формообразующую роль выполняет строфика текста (тексто-музыкальный принцип форм средневековья). Отражение строфичности в вокальной музыке осуществляется в виде «бестекстовых» разделов, следующих друг за другом наподобие вариаций (вариантов) исходного минималистского интонационного комплекса.

Образцом неоостинатных вариаций является «*Tabula rasa*» Пярта (1977), концерт для двух скрипок, струнного оркестра и препарированного фортепиано. В нем две части — «*Ludus*» (Игра) и «*Silentium*» (Молчание). I часть в типичном для музыки Пярта золийском *a* построена как тема и шесть вариаций. Смысл вариационных «накоплений» сводится к минимуму, однако в исходном самоограничении материала они производят впечатление значительных перемен. Исходный комплекс включает последовательное проведение фигурационного тематизма, который, в свою очередь, состоит из гетерофонного изложения трезвучного мотива у скрипок (оно сразу же фигурационно-ритмически варьируется и в оркестре) с

¹ См.: Савенко С. Строгий стиль Арво Пярта // Сов. музыка, 1991, № 10. С. 16. См. также: Савенко С. *Musica sacra* Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. — М., 1996.

использованием канонической имитации. Тема 8-тактна, включает в качестве «лишнего» девятого такта типичную для стилистики Пярта генеральную паузу, своеобразное «безмолвное эхо». Завершающий тему двутакт — повторение тоники, из которого далее вырастает вариантное продолжение темы-мелодии, сопутствующей колокольчиковому пласту. Неостинатность заключается в постепенном, воистину минимальном накоплении изменений при сохранении основы: в сольном пласте *tintinnabuli* трезвучный мотив включает звуки, мелодизирующие гармоническую фигурацию, с одной стороны, а с другой — использующие принцип диминуции. Последний мотив разрастается «в длину», выполняя функцию мелодического каданса. Каждая последующая вариация использует достигнутое в предыдущей — таковы вариантные изменения в канонической ткани оркестрового пласта, соединяющего трезвучный элемент с мелодизированным. Смысл их сосуществования раскрывается в постепенном взаимопроникновении колокольчикового (трезвучного) тематизма в секундовый (мелодический) во всех пластах фактуры.

Образуется тончайшая, детально разработанная гетерофонная фактура. Динамические нюансы меняются постепенно, неуклонно нарастающая плотность звучания приводит к яркой кульминации в конце «*Ludus*»: каденция солистов превращает развитие фигурационного тематизма в алеаторическое изложение — разрушается ритмическая строгость, гетерофонная выверенность вертикали, далее нарушается и диатоника (в ц. 9 после органного пункта на доминанте *a-moll* — гармония альтерированной субдоминанты, разрешаемая в тонику плагально). Неожиданный кадансовый оборот выполняет роль «перемены в последний раз», вносящей почти романтический пафос в эту бесстрастную музыку, овеянную григорианской стилистикой.

Во II части («*Silentium*») использовано сложное полифоническое письмо: тема, развивающая секундово-сцепленные интонации *d* эолийского в его линейном развороте, рождает (см. пример 11) трехголосный пропорциональный бесконечный канон, «строфы» которого вносят лишь незначительные фактурные изменения (они — в пласте *tintinnabuli*, построенном на повторениях звуков тонического трезвучия как сопровождающих главные мелодические голоса и создающих остинатный ритм

11

Senza moto (♩=ca60)

6/4

6

1

Pf.

pp

8va

con sord.

p

V-no I solo

con sord.

p

V-no II solo

6/4

con sord.

pp

sim.

Violini I

con sord.

p

ppp

sim.

Violini II

con sord.

p

ppp

sim.

Viole

con sord.

p

ppp

p

ppp

sim.

Violoncelli

con sord.

pp

sim.

Contrabassi

pizz.

p

четвертей); фигурационный момент связан и с партией препарированного фортепиано, периодически акцентирующего «всплеском» тонического трезвучия начала «строф»). Фактически весь материал «Silentium» основан на гетерофонно-имитационном развитии тонической гармонии d-moll. В этом — почти предельное самоограничение, воплощающее «меланхо-

11

Продолжение

The musical score for measures 11-13 is as follows:

- Pf. (Piano):** Measure 11 has a sixteenth-note arpeggio in the right hand and a dotted quarter note in the left hand. Measure 12 is mostly rests. Measure 13 has a dotted quarter note in the left hand.
- VL. I solo:** Measure 11 has a dotted quarter note. Measure 12 has a quarter note. Measure 13 has a dotted quarter note.
- VL. II solo:** Measure 11 has a quarter note. Measure 12 has a quarter note. Measure 13 has a quarter note.
- VL. I:** Measure 11 has a half note. Measure 12 has a half note. Measure 13 has a half note.
- VL. II:** Measure 11 has a half note. Measure 12 has a half note. Measure 13 has a half note.
- Vle. (Viola):** Measure 11 has a quarter note. Measure 12 has a quarter note. Measure 13 has a quarter note.
- Vc. (Violoncello):** Measure 11 has a quarter note. Measure 12 has a quarter note. Measure 13 has a quarter note.
- Cb. (Contrabass):** Measure 11 has a dotted quarter note. Measure 12 has a dotted quarter note. Measure 13 has a dotted quarter note.

лию минора, ...первичный смысл мелодических восхождений и нисхождений» в найденном Пяртом стиле «многоголосного минимализма»¹. Неоостинатность подчеркивает специфический вид данного принципа варьирования во всеохватной системе «нео», характерной для музыки второй половины XX в.

¹ Савенко С. Цит. статья. С. 17.

Иной вариант репетитивного варьирования представляют опусы *Корндорфа*. Если стиль Пярта ориентирован на григорианику, литургические жанры средневековья, то поиски Корндорфа связаны с классико-романтической музыкой. Отсюда — опора на развитую фигурационную фактуру, красочность тональных соотношений между разделами формы.

Интересный образец представляет *Колыбельная Корндорфа* (1984), построенная на несомненных ассоциативных связях с Колыбельной Шопена, с ее остикатно-фигурационной основой, статикой тонического органного пункта, красочностью. Пьеса написана для двух фортепиано; она представляет остикатно-фигурационный тип формы, основанный на нескольких фазах-вариациях с репризным завершением. Смены фаз определяются тональными сопоставлениями, тематизм же всюду остается подчиненным идее фигурационно-гармонического варьирования. Особенность заключается в том, что исходной идеей варьирования становится сама фигурация (см. пример 12).

Остинатность повторений накладывается на фигурационные изменения, давая новый, современный тип синтеза вариационных принципов на основе техники минимализма (репетитивности). Колыбельная развивается поначалу как истинно

12

♩-104
leggero sempre

P-no II

p sempre

P-no II

leggero sempre

P-no I

p sempre

P-no II

12

Продолжение



минималистский опус — таковы переключки простейших мелодических фигуративных мотивов, их поддержка тоническими опорами. Изменения в фигурациях постепенны, как и нарастающая плотность аккорда. Диатоничность, прозрачность, сниженная динамика, тянущаяся педаль создают «атмосферу жанра». Происходит гармоническая перекраска (на тоническую фигурацию накладывается субдоминанта), далее — расширение сферы диатонических гармоний, к мелодической фигурации добавляются аккордовые звуки. Эффектом сопоставления вводится новая тональная фаза A-dur, далее Fis-dur, Es-dur лидийский; связующее построение готовит E-dur, после которого следует реприза в F-dur, поначалу оттененная одноименным минором. «Колыбельная» завершается «замыкающей переменной» (сдвиг в D-dur и его закрепление).

Пьеса Корндорфа стоит дальше от чистого минимализма, так как степень изменений фигуративной темы достаточно высока; классичны контуры трехчастности на основе тональных вариантов. Новизна приема заключается в принципиально ином значении фигурации: выступая в функции оstinатного тематического материала, именно она дает фон для изменений, накладывающихся на нее и оттеняющих ее неизменность. В классических вариациях, как известно, исполь-

зование фигураций давало богатство и разнообразие фактуры при устойчивом сохранении «общескрепляющего комплекса» (В. Цуккерман).

Более сложный вариант формы *Корндорф* представляет в пьесе «*Амогозо*» для камерного ансамбля (1986). Типичная для минималистской стилистики романтическая ориентация отразилась в развернутой композиции, и здесь использующей в качестве формообразующего фактора тонально-вариантные изменения в среднем разделе; четкая репризность, как и в «Колыбельной», увенчивается кодой с «замыкающей переменной» в виде тембра сопрано. Техника репетитивных проведений (вариаций) основана на изначально более сложном фигурационно-тематическом комплексе, включающем развитую гетерофонную фактуру (гармоническая педаль струнных, фигурационные переборы арфы, мелодический голос гобоя, обыгрывающие тоническую гармонию D-dur). Варьирование происходит постепенно, более захватывая мелодический пласт (подключение новых сольных тембров, хроматизация, имитационные усложнения, полиритмические наложения). Изменения вносятся и в гармоническую педаль, а также в фигурации арфы. Вариационность такого рода отличается новой степенью структурной слитности, ибо отсутствует отчлененная, дифференцированная тема, она заменена исходной «идеей варьирования». Полифонические вариации басса-остинатного типа также отличались большой слитностью, однако в классической технике полифонии всегда предполагалась отчетливо очерченная исходная тема, возобновляемая каждый раз в заданном структурном виде. Здесь — фактурные смены, тонально-вариантные сопоставления, тембровые наложения как главные в череде преобразований «темы». Основное средство развития постепенно переводится в план звуковысотных изменений — диатонический фон струнных и арфы с вибратоном все более оттеняются хроматикой подголосков, далее она проникает во все пласты фактуры. Остинатным, по сути, остается лишь распределение функций тембровых пластов, интонационное же их «наполнение» значительно видоизменяется. Это дает возможность роста динамики. В «*Amoroso*» нет и в помине типичной для минималистских композиций выровненной «платообразной» остинатности, пребывания на одном дина-

мическом уровне (достижение E-dur совпадает с кульминацией пьесы)¹.

Минималистская эстетика в анализируемых примерах демонстрирует большую гибкость и разнообразие образных возможностей. Они тем интереснее и значительнее, чем более сильна в них открытая ассоциативность стилистики, определяющая творческие свершения в русле постмодернизма.

Вариации минималистского типа — один из новых типов фигурационных изменений темы, специфический для второй половины XX в. В музыке же традиционного направления фигурационность по-прежнему развивалась достаточно активно, используя наряду с ритмико-фактурными изменениями богатое гармоническое варьирование. Уже говорилось о многих, продолживших идею Паганини вариациях на тему его 24-го каприза. Обратимся к еще одному показательному примеру.

В *Вариациях на тему Паганини для двух фортепиано Лютославского (1949)* наблюдается сочетание «вариаций на вариации» с интересными ансамблево-фигурационными приемами обработки оригинала. По сути, это транскрипция текста Паганини, трактующая «тему» как точное последование 11 вариаций с кодой. Очевидна направленность изменений в сторону всевозможных способов заострения звучания, скерцозности, вплоть до гротеска.

Тема изложена с форшлагами, регистровыми скачками, перегармонизацией не только по отношению к оригиналу, но и к гармонической схеме предложений периода. Продолжающая часть двухчастной формы вовсе меняет тональный план и ладовую окраску темы, вводя хроматическую секвенцию, элементы политональности. Так уже сама тема становится вариацией на оригинальный мелодический источник. Далее следует ряд вариаций, опирающихся как на гармонический план темы Лютославского, так и на дальнейшие изменения

¹ Несомненным аналогом пьес Корндорфа является опус Лигети под названием «Три пьесы для двух фортепиано» (1976). По-своему использующий технику репетитивности, Лигети создает цикл на внетональной хроматической основе; II его часть («Автопортрет с Райхом и Райли, а также с Шопеном») — идея постепенного фигурационного усложнения, приводящего в конце к аллюзии на финал сонаты b-moll Шопена. Так стилистически «срастаются» минималистский и романтический типы фигураций.

этой ее стороны. Отсюда — причудливость, острота, гротеск, ощущаемые как новые образные варианты диатонической темы Паганини.

Оригинальность фигурирования в вариациях Лютославского заключается и в том, что одна из партий фортепиано либо точно сохраняет тип фактуры оригинала, либо использует его в виде основы несколько усложненной фигурации. Второе же фортепиано при этом вводит свой тип фигурации, создающий с основным своеобразное гетерофонное изложение. Изменения в «оригинальном» пласте связаны с особенностями фортепианного транскрибирования, в то время как новый параллельный пласт осуществляет «вариацию на оригинал» в достаточных свободных ритмико-фактурных границах.

Возникают сложные полиритмические комбинации, смелые регистровые сопоставления, острые гармонические сочетания; высока и степень виртуозной сложности. Структурные изменения касаются лишь завершающей части цикла: возникает «лишняя» XII вариация (*Alcova рiч mosso*), в которой возвращается тема в ярко кульминационном звучании. Собственно кода примыкает к ней в качестве виртуозного дополнения. Несомненно косвенное влияние Вариаций на ту же тему Рахманинова в этом опусе; оно — и в сходстве фортепианной фактуры, и в гармонии, и в общей динамической направленности развития, постепенно «укрупняющего» тему. Новизна и оригинальность — в контрапунктическом совмещении текста оригинала в транскрибированном виде с новым слоем фигурационности, использующем вполне классические приемы, но ставящем их в смелое гетерофонное соединение (полифигурационность).

Индивидуальный тип фигурационных вариаций складывается в произведениях Денисова на заимствованные темы, начиная с Вариаций на тему канона Гайдна для виолончели с оркестром (1982); далее следуют фортепианные вариации на тему Генделя, 1986, виолончельные — на тему Шуберта, 1986 (вариант их дан в финале концерта для альты с оркестром), альтовые — на тему хорала Баха «*Es ist genug*», 1984—1986, а также *Kyrie*, вариации на фрагмент незаконченной «*Gloria*» Моцарта, 1991.

Финал альтового концерта Денисова (1986) — пример, совмещающий классический принцип вариаций на заимст-

вованную тему с принципом его индивидуально-стилистической переработки. Примечательно, что основополагающей идеей варьирования становится фигурационность, ставшая неотъемлемым качеством музыки Денисова. Это — своеобразная полифоническая техника, наиболее полно раскрывающая свои выразительные потенции в особой «лирической вязи» голосов фактуры¹. В них заключена характерная лейтмотивная опевания, создающая непрерывно движущийся поток мелодизированных фигураций в технике свободной ритмической имитации, в условиях аperiodического метра и хроматики. По сути, это вариант полимелодической ткани на основе канонической техники, где голоса оформлены как поток движущихся фигураций мелодико-ритмического типа. «Мелодическая вязь» такого рода является ярким опознавательным знаком стиля композитора, его «визитной карточкой»².

В финале альтового концерта вариации написаны на тему Экспромта Шуберта соч. 142, № 2, As-dur. В цикле это — замыкающая перемена, один из вариантов денисовской светлой умиротворенной коды, разросшейся до его финала. Вариации протекают по пути экспозиции темы, своего рода ее вариационной разработки (растворения) и восстановления в репризе. Это — типовой план вариаций композитора, используемый постоянно, но каждый раз представляющий свои драматургические нюансы. Здесь — это начальное изложение всей темы в простой трехчастной форме, где фигурационная «вязь» оплетает тему почти с самого начала, — уже во втором и четвертом тактах в партии кларнета, далее фаготов, где подголоски рождаются из мотива опевания самой шубертовской темы. Далее оно проникает в партию альты; в дополнении к теме (его нет в оригинале) на поверхность выходят уже хроматизированные имитационно-фигуративные мотивы. Так заканчивается тема и — одновременно — единственная строгая вариация на нее; с т. 61 начинается вторая, центральная вариация, где от темы остается уже только одно предложение (см. пример 13).

¹ Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. — М., 1993. С. 64.

² Там же.

13

61 c. b. di Timp.

Timp. *ppp*

V-la sola *pp* poco espr.

V-ni I div. in 3 con. sord. *ppp* *dolcissimo*

V-ni II div. in 3 con. sord. *ppp* *dolcissimo*

V-le div. in 2 con. sord. *ppp* *dolcissimo*

Контуры ее размываются «новыми мелодиями» подголосков, нарастающей плотностью «вязи», хроматический контекст поглощает тему и превращает звучание в типичный для стилистики Денисова фигурационно-имитационный пласт. Это его собственные, индивидуально окрашенные «общие формы движения», возникшие на основе классической фигурационной техники опеваний, умноженной каноническим принципом и полиритмией в условиях тотальной хроматики. Изредка на поверхности «лирической вязи» всплывают интонации темы — весь центральный раздел выполняет функцию вариаций-разработки, совмещая фигурационное развитие со свободным варьированием. Драматургически этот прием воплощает типичное для композитора соотношение реального (тонально-

цитатного) и иллюзорного (внетональная аperiодическая «вязь» фигураций) начал. Постепенное восстановление ритма темы и ее мелодических контуров приводит к репризной части финала (III вар., т. 206); тема звучит вновь на фоне классической триольной фигурации, но ее структурное восстановление свершается постепенно, через вторжение связующих частей. В них продолжается цепь опеваний-подголосков, вновь возникает хроматическая «вязь», тема тонально смещается в развивающей части; прежние четкие грани формы здесь размыты, ибо разработочный принцип продолжает активно действовать в виде синтетической репризности. Кодой финала становится завершающая часть темы, где фигурации восстанавливают свои классические тональные очертания (т. 261). Так тема Шуберта служит основой трехчастной композиции, представляя начальный строгий вариант как тему с орнаментальной вариацией, её срединный — в виде свободной, разработочной, фигурационно-канонической вариации и синтетической репризы. Перерождается сама идея темы с вариациями, превращая вариационность в метод обращения с темой. Сам же метод приобретает у Денисова яркое, индивидуальное стилистическое выражение.

Вариации на тему Гайдна «Смерть — это долгий сон», написанные Денисовым несколько раньше альтового концерта (1982), выдержаны в том же типе экспонирования темы, ее «размывания» и восстановления. Драматургический смысл формы здесь вырастает из текста стихотворения Лорка («Tod ist ein langer Schlaf, Schlaf ist ein kurzer Tod»). Своеобразная диалектическая «превращаемость» реальности в нереальность реализуется формой двойных вариаций: в качестве первой, основной темы-цитаты выступает тональная мелодия Гайдна глубоко лирического характера (выделенные секстовые ходы, опевания, размеренная ритмика в жанре хоральной мелодии). В качестве второй, звучащей сразу в контрапункте с цитатой, используется «тема-фигурация», типичная для композитора сцеплением опевающих хроматических ходов, каноническим изложением. Из нее же рождается тема виолончельного соло, свободно разрабатывающего секундовые опевания, ритмические фигуры обеих тем (см. пример 14).

Слияние интонационности цитаты и остального материала осуществляется в завершении гайдновской темы, досочинен-

14

Adagio

2 Oboi

pp *poco espr.*

2 Corni (F)

con sord. *pp* *poco espr.*

Violoncello solo

Violini I

Tod ist ein lan - ger Schlaf,

pp *sostenuto, ma espressivo*

ном Денисовым в виде противосложения. Вариации не имеют четких структурных границ; в первой части общей трехчастной структуры можно выделить три вариации, в которой господствует разработочный принцип (начальный мотив цитаты как его основа), вариантное продолжение исходной главной темы, тональные смещения. Вторая тема продолжает каноническое «плетение» ткани, освещая цитату все более причудливыми лирическими нюансами, экспрессией хроматики. Постепенно тематизм обеих тем сливается — т. 40, II вариация, тема виолончели соло. III вариация (т. 62) — восстанавливает контуры первой темы с полифоническим развитием в разных голосах фактуры; каденция виолончели резко вторгается в хоральную звучность, осуществляя переход к центральному разделу. Это — наплыв хроматики, сфера ирреального, осуществление в звуках образно-философской метаморфозы. Тематизм

— хроматические фигурации в их разнообразном фактурном выражении («лирическая вязь» здесь преобладает). Вторая тема вариаций временно господствует, заполняя все музыкальное пространство (это IV вар. цикла, выполненная по принципу фигурационной разработочности). Реприза синтетична — фигурация продолжена приемом «фактурного вторжения» (партия солиста), одновременно это восстановление начального контрапункта двух тем, но в их преображенном, переработанном виде. Если первая тема обретает форму строгого четырехголосного канона, воплощая идею Гайдна (сборник канонов, из которого заимствована тема, предназначался именно для такого их исполнения), то вторая тема полностью растворяется в сопровождающей фигурации солиста. Сочетание разных типов варьирования (строгое полифоническое, разработочное, фигурационно-разработочное) раскрывает в форме двойных вариаций программную философскую мысль двустипия Логау. Противопоставление и взаимопроникновение тонального и внетонального, мелодического и фигурационного, песенного и инструментального компонентов, по сути, осуществлено на основе сонатного принципа (об этом говорит и возврат начального материала средней части в коде — сравним т. 15 и 167, по типу классических сложных трехчастных форм с реминисценцией «второй темы»). Сонатность можно усмотреть и в возникновении «второй темы» центрального раздела как результата развития из контрапункта к главной теме, а также в синтетичности репризы. По существу, это пример глубоко индивидуализированной формы двойных вариаций, основу которой составляет технико-стилистическая природа музыки Денисова¹.

В музыке второй половины XX в. толчок развитию вариационности классического типа дал *неофольклорный пласт* — это глинкинский тип вариаций (сопрано-остинато), значительно переосмысленный в новых условиях. Техника остинато, столь широко представленная в музыке XX в., начиная с Бар-

¹ Интересный анализ вариаций с методологически новой точки зрения — интертекста — содержится в ст.: Дьячкова Л. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. Вып. 129. — М., РАМ им. Гнесиных, 1994.

тока, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, дала разные стилевые «всходы», обозначила и выявила новую образную направленность.

Рассмотрение вариационности в связи с фольклорно-остинатными приемами интересно с точки зрения характерного отражения в них глинкайской традиции на почве отечественной музыки. Напомним об опытах Щедрина — его «*Озорных частушках*» (1963) и *первом фортепианном концерте* (1954). Если в «Частушках» более преломился опыт Стравинского с его попевоочно-вариантным принципом, поставленным в условия столь нового для симфонической музыки жанра, то в концерте композитор продемонстрировал интересное преломление глинкайской, шире — «кучкистской» традиции. Имеется в виду сквозное (рассредоточенное) варьирование русской по характеру темы побочной партии I части (как внутри нее, так и в цикле), остинатно-мелодические вариации во II части — скерцо-токате на тему «А мы просо сеяли», а также в финале с его варьированием частушки «Балалаечка гудит». Вариационные разделы здесь «вправлены» в иные формы (так, весьма типично для русской классической традиции совмещение вариационности, сонатности и рондальности, осуществленное в финале)¹. Значение опыта Щедрина — в новом интонационном слышании русского фольклора, в органичном слиянии опыта кучкистов и Стравинского. Сам же Щедрин положил начало целой линии неофольклорных опусов, развивающих данную тенденцию уже в условиях значительно изменившегося «современного контекста», начиная с 60-х годов.

Яркую страницу вписал в историю отечественной ветви неофольклоризма *Слонимский*, начиная с переломных для его стилистики опусов конца 50-х — начала 60-х годов. Это — *Сюита для альта и фортепиано*, «*Песни вольницы*», *фортепианная соната, опера «Виринея»*, *Концерт-буфф*, о котором упоминалось на страницах настоящего очерка в связи с I его частью, Канонической фугой. *II часть Концерта-буфф, Импровизации*, представляет интересный пример глинкайских вариаций в русле радикальных новаций середины XX в. Многозначительно уже название части как контраст строгости предшествую-

¹ См. анализ обоих произведений в кн.: Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. — М., 1980. С. 89—98, 177—191.

щей фуги, с одной стороны, и сочетание импровизационности с вариационным принципом — с другой. Импровизационность проявляется и в плане концертности: обильные соло с необычными приемами звукоизвлечения, свободой хроматики и микрохроматики. «Каркас» тройных глинкавских вариаций прочно охватывает эту квазиимпровизационную форму. Темы — плоть от плоти первой серийной темы фуги¹, каждая из них — попевка фольклорного типа, поставленная в условия «современного контекста» (см. примеры 15, 15а, 15б).

15 Vivace brillante ben ritmato ♩ = 144 (160)

Piano *ff marcato sempre* (smile)

Piano col bacch. (по средним струнам)

В исходном фортепианном тембре все три темы импровизации воспринимаются как «тембровый отголосок» опусов Щедрина. Далее разворачивается варьирование, сочетающее свободный принцип (вариантные импровизационные прорастания) с мелодико-остинатными проведениями. Здесь акцентированы тембровые перемены, высотные (тональные) смещения, полифонические комбинации тем. В процессе развития на первый план выходит то строгое варьирование («глинкавское»), то свободное (принцип импровизации-разработки); их чередование сродни классическому принципу приближения к теме и удаления от нее. Импровизационность доводится до кульминации в алеаторическом разделе (ц. 31), где мотивно разрабатывается материал всего концерта — мотивы трех тем фуги, тематизм вариаций. Все это «нанизано» на звучащую в увеличении (наподобие кантуса фирмуса) глав-

¹ Первая тема — вариант начала серии, вторая — «сердцевина», третья — опора на трихорд, вычлененный из серии.

(15a)

Fl. picc. 23

Piano *sf* solo *ff feroce*

Piano col. bacch. 16

Tom-tom tenore 16 *mf*

(15b)

Piano *ff marcato*

Reco-reco *f*

ную тему-серию концерта. Сопоставление в пределах единой формы строгого варьирования мелодико-остинатного типа и алеаторически-импровизационного принципиально ново, в середине 60-х годов оно свидетельствовало о поисках синтеза классического и радикального методов композиции. Репризная часть вариаций, сменяющая алеаторический раздел,

основана на объединении тематизма фуги и вариационных тем, которые продолжают тембровый путь развития (например, звучание третьей темы вариаций в фактуре струнного кластера — ц. 38). Продолжается и полифоническое объединение тем (вспоминается «Увертюра на три русские темы» Балакирева и другие аналогичные примеры). Направленность тембро-фактурных преобразований в сторону все возрастающей динамики, апофеоза танца — дань традиции многих танцевальных финалов симфонической музыки прошлого.

Данный пример свидетельствует о творческом, оригинальном синтезировании традиций отечественной музыки (глинкинские вариации) с новациями самого радикального толка, столь развитыми в середине 60-х годов XX в.

По этому же пути в собственной стилистической манере развивалось и творчество *Сидельникова*, другого яркого представителя русского неофольклоризма. Мелодико-остинатные формы у этого композитора приобрели стабильный, достаточно характерный вид. Они проявились, начиная с 1968 г., в *концерте «Русские сказки»*, где ярко выразилась сказочно-программная содержательность, ожили образы русского фольклора. Кучкистско-лядовское направление, умноженное попевочной техникой Стравинского, у Сидельникова возымело весьма оригинальное продолжение. Русский попевочный принцип воплотился достаточно необычно: остинатное повторение попевки скоморошье (частушечного) склада приобрело эстрадно-джазовый оттенок, благодаря оркестровым эффектам (см. «Леший с русалками хороводы водит» в «Русских сказках», где слышатся буги-вуги), характерной синкопированной ритмике («Сокровенны разговоры», части I, III, V, VII). Иной образный нюанс свойствен лирическим картинам типа завершения «Русских сказок» («Девки красные по ягоды ходят далеко...далеко...»).

Такова же и II часть *Сонаты для скрипки и фортепиано (1974)*, где части имеют программные названия: «За горизонтом скрылось солнце берендеев», «В стране журавлей», «Метель заметет все следы». Это — поэтическая, типично сидельниковская, программная зарисовка, выполненная приемом мелодико-остинатного варьирования. Здесь отчетливы контуры развернутой репризной формы, включающей несколько разделов с разными, вариантно-остинатно развиваемыми те-

мами. Главная тема — несомненно фольклорного, попевочного происхождения (см. пример 16).

16 Lento

V-no

pp

5

В ее секундовом строении, одноголосии, почти точном ритмическом четырехкратном повторении — отголосок минимализма, решаемого с позиций отчетливо фольклорной стилистики. Вариации происходят как «под темой», так и «над темой», гармонические изменения осуществляются в нижних пластах фортепианной партии, значительно варьируя и усложняя фактуру. Мелодическое варьирование заключено в появлении контрапункта скрипки. Остинатность повторений попевки отнюдь

не механична: исходный четырехтакт далее «прорастает» в продолжения остинатной темы, с каждым разом все более от нее удаляющиеся. Первый раздел насчитывает четыре вариации: первая (ц. 5) гармонизирует тему, причем аккорды весьма далеки от натурального *es-moll* темы. Мелодия скрипки же звучит в *a-moll* фригийском, дающем тритоновое сочетание с ладом мелодии. Вторая вариация (т. 9) вводит «субостинато» в виде контрапункта в тему (характерный эстрадно-джазовый синкопированный элемент сидельниковской стилистики). Третья вариация (т. 13) — субвариация второй в усложненной фактуре, четвертая (т. 18) — субвариация третьей. Так группируются вариации, давая слушателю возможность сравнивать, оценивать степень изменяющегося — неизменного, этого главного принципа остинатных вариаций. Песенно-танцевальный, наигрышный характер начальной темы постепенно переводит пасторальную образность в иные тона. Средний раздел (*Allegro ma non troppo*) вводит новую остинатную тему, фольклорно-трихордная основа которой продолжает стилистику первой, основной темы. Возникает свой ряд мелодико-остинатных вариаций, в сопровождении все больше активизируется «джазовый» компонент, деформирующий фольклорную образность, все более обостряющий и остраивающий ее. Результатом оказывается трансформация темы в откровенный «шлягерный» танец (т. 53); в этом разделе средней части варьирование переходит в басовый голос на основе остинатности типа буги-вуги. Для Сидельникова это типичный образ «чертовщины», сказочной нечисти, судя по аналогичным примерам из других его опусов. Срачивание остинатных форм осуществлено исподволь готовящимися синкопированными, «чужеродными» для русской стилистики приемами, остраивающими ее, создающими яркую, новую динамику остинатности. Неслучайно полное разрушение тематизма: возникают глиссандо у скрипки; кластеры в партии фортепиано, подражание погребальному колоколу. Реприза (*Tempo I*) — краткий отголосок начальной попевки, ритмически деформированной, сжатой, истаивающей.

Новизна сидельниковских остинатных вариаций — в смелом синтезировании «разного». Кучкистская фольклорная традиция услышана композитором в условиях современного контекста. Идущий от Стравинского эффект остраивания, заострения, жанровой деформации оригинально преломлен в «со-

ставных» синтеза, соединившего остинатность фольклорного типа с остинатностью эстрадно-джазового типа.

Обратимся к индивидуализированным вариационным формам.

Т. Кюрегян исходит в рассмотрении нетиповых вариационных форм из переосмысления того, что отныне выполняет функцию темы: «Тема вариаций теперь может быть не только ритмической, фактурной, тембровой; возможен также звуковысотный исходный импульс, часто простейший аккорд, интервал, звук; крайняя степень переосмысления — использование в качестве темы некоторой абстрактной конструктивной идеи»¹. Образцы подобного рода — струнный квартет Губайдулиной, II часть ее же кантаты «Ночь в Мемфисе», VII инвенция из «Диалогов» для ансамбля духовых Слонимского.

Добавим к этому интересный пример варьирования лада как исходной идеи — это II часть («Метаморфозы») из «Траурной музыки» Лютославского (1960), представляющая постепенный рост (становление) локрийского звукоряда. Вариации построены на принципе аддиции, используемом в продлении темы, понимаемой как становящийся ряд звуков. Первые два из них (*fis*) появляются во вступлении (альты), перемещаясь на разные высотные положения. Ст. 80 начинается первая вариация («метаморфоза»), продлевающая ряд еще на один звук и далее разрабатывающая его как самостоятельный мотив. Несинхронно с развитием ряда включается параллельный фактурный пласт, в дальнейшем служащий фоном для «ладовых вариаций» и создающий определенное сходство с принципом вариаций на кантус фирмус². Техника варьирования основана и на разработанном принципе: достигнутое «качество» ряда используется как мотивное образование для многочисленных имитационных проведений и транспозиций. Последнее обстоятельство обуславливает возникновение свободных хроматических рядов (см. т. 109—113). Далее начинается раздел, в котором господствует принцип мотивно-интонационной разработки, а также следующих вариантно-ладовых «метаморфоз»: здесь тетрахорды начинают обыгрываться как эолийский, фригийский,

¹ Кюрегян Т. Нетиповые формы в советской музыке 50—70-х годов. Цит. изд. С. 85.

² И. Никольская указывает на предвосхищение этого приема в Пассакалии из концерта для оркестра Лютославского. См.: Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. — М., 1990. С. 210.

ионийский, миксолидийский лады. Главенствует же локрийский лад (полное его становление свершается в т. 181—182). Вихревое движение пассажей — это кульминация ладовых метаморфоз. Техника варьирования, таким образом, заключена как в постепенном «прорастании» основного лада, выступающего в функции основной тематической идеи, так и в многочисленных ладовых преобразованиях этой идеи. Индивидуализированный характер вариаций очевиден (напомним, что сочинение посвящено памяти Бартока, по-видимому, так отражается в нем фольклорная основа стилистики этого композитора).

При исследовании проблемы современной нетиповой вариационной формы, очевидно, следует исходить не только из чисто технологического принципа (исходный комплекс и его развитие), но также и из некоторых других факторов. Представляется, что *каждый* из современных видов типовых вариаций — остинатно-полифонических (басовых и мелодических), фигурационных, жанрово-характерных — обладает *своими качествами индивидуализированности*, заложенными в их драматургическом замысле, концепционной уникальности. Сюда подключаются также факторы технико-стилистического порядка. Индивидуализированность вариационной формы входит в соприкосновение и со способом смешения разных типов формообразования (на признаки индивидуализации такого рода многократно указывалось).

Особую группу индивидуализированных форм образуют те, в которых вариационность является прямым выражением *программной идеи*, способом ее раскрытия, невозможным с помощью какого-либо иного принципа формообразования. Эти воистину уникальные образцы особенно интересны в аспекте данной проблемы.

Одним из ранних примеров музыки XX в., связанных с «программной» вариационностью индивидуализированного типа, является оркестровая пьеса Айвза *«Вопрос, оставшийся без ответа»* (1908). Идея автора изложена в кратком комментарии: «Струнные играют все время *pp* без изменений в темпе. Они выражают «молчание друидов», которые ничего не знают, ничего не видят и ничего не слышат. Труба выражает «вечный вопрос существования» каждый раз совершенно одинаково. Но поиски «неведомого ответа», которые ведут флейты, подобно человеческим существам, постепенно активизируются (возрастает

темпа и сила звука), доходя через *animando* до *con fuoco*». Помимо этого, автором предписывается партии флейты некоторая свобода, касающаяся точности вступлений в отношении времени; есть и иные алеаторические указания (см. пример 17).

17

Largo molto sempre al fine $\text{♩} \approx 50$

con sord.

Violino I

ppp

Violino II

ppp

Viola

ppp

Violoncello

(Contrabasso ad lib.)

ppp

Tromba (C)

(o Cor. ingl., o Oboe, o Clarinetto)

V-no I

V-no II

V-la

V-c.

Вариационная форма возникает на основе полифонии пластов: струнные трижды проводят хоральную тему диатонического склада (три «строфы»), статичную, плавную по голосоведению, ритмически нерегулярную, структурно незавершенную (сцепление каданса с началом каждой следующей строфы). Проведения хорала отличаются масштабно (эффект мелодического прорастания особенно силен в третьей строфе). Варьирование в этом пласте фактуры отражает неизменность состояния, «пребывание в хорале» — воплощение авторской программной идеи («молчание друидов», вечность, надэмоциональный фон в этом «космическом пейзаже»)¹. Вариантный рост хорала в заключительной строфе подчинен динамике «вопросов и ответов». Партия трубы — свой пласт остинато: семь раз звучит «вопрос», накладывающийся на хорал аperiodично, вне структурных и синтаксических его параметров. «Вопрос» — хроматический пятизвучный ряд, в повторениях которого изменяется лишь последний звук (чередуются ход на малую терцию *es-c* и большую терцию *es-cis*, в написании Айвза — *es-h*). Голос трубы — «вторгающийся контрапункт» по отношению к хоралу; его «случайные» вступления — основной «пункт» программы (настойчиво повторяемый вечный вопрос, используемый Айвзом и дальше, например, в знаменитой четвертой симфонии)². Третий пласт в их полифонии — музыка флейт, «ищущих ответа» в хроматике линий фактуры. Первые три флейтовых «поиска» как бы продолжают друг друга (их мелодические окончания и начала); с нарастанием темпа в партии флейт активизируется хроматика, четвертый и пятый фрагменты (*Allegro*, *Allegro molto*) подхватывают мотив трубы, разрабатывая его во все более обостренной хроматической звучности. Шестой «вопрос» уже прямо имитируется флейтами (*Allegro accel.*), активно используя начальную интонацию трубы и достигая яркой кульминации. Хорал и заключительный «вопрос» возвращают звучность к начальному уровню.

Пьеса Айвза содержит оригинальный способ объединения разных типов вариационности, их полифонического сосуществования. Все они обладают тембровой остинатностью; в свою

¹ На этот подзаголовок ссылается С. Павлишин в кн.: Павлишин С. «Чарльз Айвз». — М., 1979. С. 95.

² См.: Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. — М., 1991. С. 264.

очередь, хоральный пласт содержит традиционную тематическую остинатность («строфы»). «Вопрос» при тембровой закрепленности (труба) содержит и тематическую остинатность рассредоточенного типа, оригинально претворенную с точки зрения временной свободы (нерегулярности, вплоть до указаний на алеаторический элемент). Третий, флейтовый пласт обладает лишь тембровым постоянством — его интонационная свобода вытекает из программной идеи «поисков ответа» и этим контрастирует двум другим, тематически остигнутым пластам. Так этот маленький опус закладывает основы не только айвзовской техники и стиля, но и существенные особенности будущих новаций середины XX в. (совмещение «разного» в полипластовости, новое ощущение времени и пространства).

Образец индивидуализированной программной вариационной формы, уникальной по концепции и драматургии, представляет *четвертая симфония Шнитке (1984)*. Здесь скрещиваются две тенденции современного формообразования: одночастность как предпочтительный способ организации крупной формы¹ и вариационность как отражение внутреннего, скрытого «сюжета». Симфония построена на сюжетной модели католического Розария, включающего 15 тайн Богородицы (3 круга по 5 тайн: тайны радостные, тайны скорбные, тайны дивные. Их последование повествует о Рождестве Христовом, Его крестных муках и распятии).

Музыкальное воплощение «сюжета» осуществляется в форме вариаций на четыре темы, звукорядно-вариантные относительно друг друга. Это — обиходный, «синагогальный», «григорианский» и «протестантский» лады, обладающие сходной интервальной основой («нечистая октава»). Обиходный лад является исходным для конструирования остальных ладов, возникающих путем комбинирования интервальных ячеек. Особенность драматургии — в надвременном, недейственном характере «музыкальных событий», воплощающих «вечный» сюжет в глубоко философском аспекте. Праинтонационность, связанная с ладами, одновременно является способом остротворенного звуковыражения (многочисленные формы полиладности). Вариационность отражает и намеренную статичность,

¹ Анализ симфонии см. в кн.: Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. С. 204—210.

и «поэтапность повествования», и связь с ранними, отражающими ритуальность, типами формообразования (остинатность). Цикл объединяет все возможные типы варьирования: *строгое* — через косвенное преломление строфического принципа мелодического остинато; *свободное* — в разработочном развитии мотивов всех тем; *вариантное* — в ладовых соотношениях тем друг с другом и по горизонтали, и в полифонических полиладовых сочетаниях; *жанровое варьирование*, проявляющееся в сопутствующей «сюжетике» впечатляющей изменчивости начального характера тем; *полифоническое варьирование*, осущест्वляемое как в канонической технике, так и в гетерофонных приемах соединения вариантных тем и мотивов.

Форму четвертой симфонии следует определить как *четверные вариации, осуществленные с помощью всех известных способов варьирования в русле современной политехники*. Можно дать форме симфонии и иное определение, исходя из техники ладовых вариантов: *неомодальная форма*, если воспользоваться термином, примененным Т. Кюрегян в отношении музыки Мессиана¹. Основу техники составила программность, преломляющая названные приемы вариационности в ярко индивидуализированном виде.

Рассмотрим еще один образец индивидуализированной программной вариационной формы, — «Ритуал» Булеза (1975), посвященный памяти его друга, дирижера Бруно Мадерны. Пьеса представляет уникальный пример современных двойных вариаций, построенных на комбинаторно-числовом принципе. Программа — в отражении жанровых признаков траурной церемонии: в почти непрерывном «роковом» фоне ударных, в ассоциациях с тембровостью похоронного марша (духовые — медь и дерево, выделенный солирующий тембр го-боя), в пунктирных ритмах — тиратах, акцентирующих экспрессию кратких мотивов-возгласов. «Ритуал» может рассматриваться и как образец *индивидуализированной вариационной формы*, ибо исходная, сугубо конструктивная идея определяет и направляет весь вариационный процесс. Индивидуализа-

¹ Кюрегян Т. Оливье Мессиаан. «Дева Мария и дитя» из девяти медитаций для органа «Рождество Господне» (к проблеме неомодальной формы) // *Laudamus*. — М., 1992. О неомодальных формах см. также в кн.: Кюрегян Т. Формы в музыке XVII—XX веков. — М., 1998.

ция формы в большей мере зависит от драматургического (программного) замысла, исходная же конструктивная идея является ее конкретной реализацией. Она заложена в следующем: композитор ставит во главу угла два противоположных звуковысотных комплекса. Первый имеет вертикальную основу и представляет хроматическое «хоральное» созвучие с центральным тоном *es*; как исходный комплекс, он представлен звучностью медных духовых с сопровождением ударных инструментов. Второй комплекс имеет горизонтальное строение в виде последования кратких мотивов, обозначенных буквами (*a, b, c, d, e, f, g*), в них — концентрация «остраненного» ламенто, сопровождаемого остинато ударных (см. примеры 18 и 19).

Оба комплекса различаются по темпу (*Tris lent* и *Modér*). Вариации строятся на строгом чередовании «гармонической» и «мелодической» исходных идей. Процесс варьирования заключается в постепенном усложнении исходных комплексов. Первый подчиняется принципу аддиции — в каждом новом появлении он увеличивается на одно звено (это отмечает сам композитор в партитуре значками *A, B* и т. д.), т. е. развивается вовне, вширь. Второй комплекс развивается вовнутрь путем разрастания тират, полифонического усложнения, мелодического раздвижения «секций», также обозначенных буквенно (*a, b, c* и т. д.).

Едва ли не главную роль играет тембровое варьирование. Инструментальный состав (дерево, медь, струнные, ударные) комбинируют тембры по группам, обозначенным в партитуре как в схеме рассадки исполнителей, так и римскими цифрами (*I, II* и т. д.). Здесь семь групп, в каждой из которых есть ударник; восьмая группа — медь с двумя исполнителями на ударных — составляет остинатный тембровый пласт всех вариаций «гармонического» комплекса. Процесс варьирования заключается в постепенном прибавлении тембровых групп: он прослеживается в вариациях как на «гармонический», так и на мелодический комплекс. Комбинаторность, управляющая тематическим процессом, связана с числовой символикой «7», как священным библейским числом и охватывает разные уровни формы:

7 вариаций образуют *нечетный* ряд (*I, III, V, VII, IX, XI, XIII*). Вариация *XV* оказывается «лишней», она выполняет функцию коды, объединяя вертикальный и горизонтальный

18

[illegible]

КОМПЛЕКСЫ;

7 вариаций, соответственно, образуют четный ряд (II, IV, VI, VIII, X, XII, XIV);

7 тембровых групп содержит партитура «Ритуала», о чем уже говорилось (с «лишней» восьмой группой, входящей в каждую вариацию). Число совместно играющих групп постепенно возрастает от одной до семи (с I по XIII вариацию нечетного ряда);

7 тематических единиц содержит нечетный ряд, обозначенный Булезом как A, B, C, D, E, F, G. В них, как уже говорилось, заключен принцип продления (аддиции). Нечетный ряд постепенно вбирает в себя мелодические структуры четного:

7 единиц содержит и четный ряд в виде схемы а, b, с, d, e, f, g. Это мелодические «частицы» темы-ламенто, варьируемые в звуковысотном и ритмическом отношениях.

**Направленность развития
неуклонна в сторону дина-**

19

Modéré $\text{♩} = 66 \approx 72 \approx 76$

a b c d e f g

sans respirer jusqu'à la fin de la phrase

мизации, мощного разрастания «ритуального действа». В координации групп оркестра принимают участие ударники. Кульминацией является кодовая, XV вариация, где ряд А, В, С, D, E, F, G представлен как убывающий: А — семь аккордов, В — шесть и т. д. Последний такт пьесы приводит к исходному материалу. Параллельно этому идет убывание групп (А — I—VIII, В — II—VIII и т. д.). Возникает слияние «вертикали» и «горизонтالي» — тираты предваряют каждый аккордовый комплекс, сгущая семантику траурного шествия.

«Ритуал» Булеза представляет уникальный образец *современных программных двойных вариаций*, подчиненных числовой комбинаторике. Последняя охватывает все параметры — интонационность, вертикаль, ритм, тембр, темп. Траурная образность воплощена в «современном контексте», косвенно ассоциирующемся с семантикой традиционных «ритуальных» жанров — хорала, ламенто, шествия. Предельная индивидуализация формы оказалась связанной с классическим принципом двойных вариаций «перемежающегося» типа.

В заключение остановимся на интереснейшем примере индивидуализированных программных вариаций — пьесе *Дж. Крама «Голос кита» для флейты, подготовленного фортепиано, виолончели и античных тарелочек (1971)*.

Программа, как это типично для Крама, отличается особой наивностью, «наглядностью» отражений в форме. Пьеса была создана композитором под впечатлением услышанной им записи звуков голоса кита; его «тембр» воспроизводит в пьесе флейтист, играющий и «поющий» в инструмент (см. Вокализ, вступление). Ряд вариаций отражает последование геологических эпох (они выставлены в их названиях). Форма организована как пять вариаций со вступлением и репризой (кодой). Тематизм пьесы аккумулирует интонационность разного типа: в ней — праинтонации тетрахордного и трихордного строения, отсвечивающие то диатоникой (тема), то хроматикой и микрохроматикой («партия кита» во Вступлении) (см. пример 20).

Попевочный склад тематизма обыгрывается в условиях сонорики, импровизационности, свободной хроматики. Сонорике способствует и эффект электроусиления тембров. В качестве цитаты сквозь ткань внезапно прорывается мотив из поэмы Р. Штрауса «Так говорил Заратустра» (она вписывается в контекст резким тритоновым сопоставлением аккордов).

20

Wildly fantastic; grotesque (♩ = 64)

The musical score is divided into two systems. The first system features a piano part (labeled 'play') and a vocal part (labeled 'sing'). The piano part is in treble clef and contains a complex, fast-moving melodic line with many accidentals. The vocal part is in bass clef and features a more melodic line with some slurs. Dynamics include *ff*, *pp*, *sub.*, *molto*, *fz*, and *sub. p*. The second system is marked '(a tempo sempre, ♩ = ♩)' and continues the piano and vocal parts. It includes triplet and quintuplet markings (3 and 5) and a measure number (72). Dynamics include *ff*, *pp*, *sfz*, *sub.*, *molto*, and *f sempre*.

Тритон — один из основных интервалов «партии кита». Тема изобразительна, импрессионистична, сонорна: флажолеты виолончели в крайне высоком регистре сопоставляются с отзвуком глубоких басовых аккордов фортепиано (серединный фактурный пласт обволакивает аккорды тремолирующей звучностью). Сопоставление *H-F*, заложенное в теме — «продукт», производный от вступительной каденции, а также от аккордов Заратустры.

Вариации имеют ярко сонорную направленность. Первая из них («Археозоика») расслаивает фактуру на контрастные регистровые пласты, развивая тему вычленением прамотивов; тритон — основной (центральный) элемент звуковысотной ткани. Варьирование осуществляется в предельно свободном виде, ибо не столько видоизменяет структурно оформленную тему, сколько ставит ее отдельные элементы в новые сочетания (ритмические, ладовые, фактурные). Последующие вариации (II — «Протерозоика», III — «Палеозоика», IV — «Мезозоика») — субвариации на первую. Они осуществляют дальнейшую фактурно-сонорную разработку темы. В начале IV вариации использован принцип политональности («лейтмотивное» тритоновое

соотношение *b-e*). Фигурации темброкрасочного типа приводят к V вариации («Кенозойка»), ритмическая фигурация которой оттеняется репризным вступлением аккордов Заратустры (в соотношении *Fis-C*). Нарастание фигурационности от начала к концу увенчивается кодой («Морской ноктюрн»), где тема возвращается почти в первоначальном виде. Органный пункт, чередующий тритон и квинту (*h-f*, *f-c*), остигатное фигурационное обыгрывание мотивов в мажоре создает эффект заключительной жанровой трансформации исходной темы. «Замыкающую перемену» вносит и тембр античных тарелочек.

Пьеса Крама аккумулирует разные пласты современной вариационности: в сонорно-изобразительном контексте она развивает фигурационные возможности современной фактуры. Она, в свою очередь, использует как дифференцированные, несинхронные пластовые фактурные сочетания (отражение импровизационности), так и некоторые элементы минималистской репетитивности (кода). Последнее качество заложено и в попечном тематизме пьесы. Общий же контекст предстает как ярко современный, ибо в нем — и свободная хроматика, и микрохроматика, и ритмическая нерегулярность, и остро характерные тембровые эффекты. Остается добавить, что исполнение пьесы, по замыслу автора, предполагает световые эффекты и черные полумаски исполнителей (элемент театральности, помимо программности).

Далеко не полный обзор современных вариационных форм демонстрирует *всеохватность действия вариационности* в отношении всех композиционных техник XX в. — от постро-мантической эпохи как предварения *тотально-тематической (вариационной) организации музыкального произведения, его серийной модификации до смешанных техник второй половины XX в.*, а также новых композиционных принципов (*минимализм, репетитивность*). Принцип обновленной повторности, генетически заложенный как основной в музыкальном формообразовании с древнейших времен, получает богатое, разнонаправленное развитие в современной музыке.

Технико-стилевой фактор раскрылся в конкретном преломлении вариационности на почве *неофольклоризма, неоклассицизма, неоромантизма*, как в «чистых» их проявлениях, так и в смешанных, специфических для музыки самых последних лет.

Классификация форм по принципу «типовых — индивидуализированных», как мы видели, в области вариационности отличается большей приверженностью к классическим образцам, среди которых на первом месте стоят *остинатные вариации*. Их новое качество связано с техникой додекафонии и серийности, интенсификацией полифонии в музыке XX в. Продолжили развитие строгие вариации как прежнего типа, так и видоизменившиеся, принявшие облик «*вариаций на вариации*». Развивается *фигурационное* варьирование и в прежних формах, и в новых (репетитивность), а также в индивидуально-стилистических. *Жанрово-характерное варьирование* остается спутником множества вариационных циклов, продолжая романтический принцип жанровой трансформации.

Принципиально новым стал *метод стилевого варьирования*, культивировавший еще Стравинским и давший интересные результаты в русле полистилистики.

Кратко перечислим принципиально важные, новые по сути, свойства современной вариационной формы:

- они характеризуются *возросшей*, по сравнению с классической эпохой, *степенью слитности*. Ослабление формообразующего действия гармонии — одна из причин этого явления. Другая — в усилении полифонического начала, ведущая к сглаживанию граней формы;

- в качестве добавочного формообразующего фактора действует переосмысленный в новых звуковысотных условиях *принцип удаления от темы и приближения к ней* (имеется в виду сопоставление, чередование тональных — внетональных фрагментов, организованных с помощью разных, в том числе технико-стилистических приемов);

- в заключительной части вариаций *возрастает значение принципа замыкающей перемены* из-за более сложно схватываемых слухом признаков завершения («перемена в последний раз» может осуществляться на разных уровнях, вплоть до стилистического);

- вариационные формы демонстрируют *типы смещений с иными формами*, в основном по типу прежних «добавочных» признаков — сонатности, рондальности, цикличности. Специфика этих форм заключается в программной индивидуализированности, уникальности драматургии, «сюжета». В этом

продолжение традиций романтической эпохи, но в русле политенденций постмодернистского времени;

- способы варьирования значительно обновляются в связи с задачами *сонорики*: это и «сонорная фигурационность», и тембросонорное варьирование, и многообразные полифонические приемы на основе полифонии пластов;

- смешение разных, порой противоположных способов варьирования в одном произведении приводит к явлению *поливариационности*, вписывающейся в ряд политенденций времени.

Задания

Самостоятельно провести анализ следующих произведений:

А. Берг. Концерт для скрипки, заключительное Adagio (ц. 135).

А. Шнитке. Вариации на один аккорд.

Д. Шостакович. Квартет № 3, IV ч.

Н. Сидельников. Русские сказки, ч. V, VII, IX.

Э. Денисов. Вариации на тему Генделя.

Р. Щедрин. Автопортрет.

Литература

Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. — М., 1961. С. 124—127.

Григорьева Г. Истинно русский композитор. О музыке Н. Сидельникова//Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. — М., 1996. С. 77—78.

Григорьева Г. Австрийская музыка в контексте творчества Эдисона Денисова//Свет, добро, вечность: памяти Эдисона Денисова. — М., 1999. С. 337—343.

Холопова В. О композиционных принципах скрипичного концерта Берга//Музыка и современность. Вып. 6. — М., 1969. С. 343—372.

Холопова В., Чigareва Е. Альфред Шнитке. — М., 1990. С. 29—30.

ГЛАВА 3

РОНДО

Форма рондо в музыке XX в. едва ли не самая стабильная при всем обилии типовых разновидностей. Причина — в стойкой принадлежности тематизма к определенной жанровой сфере — песенно-танцевальной, с выявленными контрастами разделов. Таковы многие рондо *классической технико-стилевой ориентации* (многочисленные образцы содержатся в музыке Мясковского, Кабалевского, Прокофьева и многих других композиторов¹). Чередование «различного с неизменным» (В. Цуккерман), лежащее в основе принципа рондо, претерпело значительные изменения в той ветви музыкального творчества, которая оказалась связанной с *радикальными новациями* в музыке середины столетия. Как и в других формах, *типовые* его структуры демонстрируют различные нетиповые особенности, диктуемые индивидуальным технико-стилевым комплексом средств; *нетиповые* формы, напротив, стремятся к обнаружению свойств рондо, имеющих наиболее общий характер (рондификация, «добавочный рефрен» и некоторые другие).

Среди рондо, опирающихся на типовые структуры, следует выделить образцы, принадлежащие *Прокофьеву и Шостаковичу*. В отечественной литературе они получили название «*особых форм рондо*»² и характеризуются зеркальными проведением тем эпизодов в репризе и коде рондо-сонатной формы. Уточнение в данное определение было внесено Ю. Холоповым в термине «*рондо Шостаковича*», предполагающее

¹ Примеры см.: Григорьева Г. Анализ музыкальных произведений. Рондо в музыке XX в. Указ. изд.

² См.: Якубов М. Рондо в произведениях советских композиторов. — М., 1967.

необычное строение экспозиции с двумя темами побочной партии (эпизодами), разделенными рефреном¹. Подчеркнем — речь идет о *многотемной рондо-сонате с ненормативной экспозицией и видоизмененным заключительным разделом*; встречается она не только у Шостаковича.

У Прокофьева такие рондо-сонаты связаны с характерным складом финальных частей цикла — динамичностью, «яростной» моторикой, масштабностью. Яркая «особая форма» возникает в *финале шестой сонаты для фортепиано*. Типичны для композитора структуры трехчастного периода (рефрен, вторая тема побочной партии), многотемность, яркие тональные сопоставления. Специфичность формы — в двух темах побочной партии, разделенных рефреном (экспозиция по схеме АВАС); прокофьевское — в «закрытости» тем, в преобладании эффекта сопоставления над непрерывностью. Зеркальные темы репризы — другой признак «особой формы» (побочные темы меняются местами)².

Пример «особой формы рондо» у Прокофьева есть и в *финале второго квартета*. Многотемная рондо-соната с двумя эпизодами в экспозиции в данном примере не имеет зеркальной репризы, но так же, как и предыдущий пример, пронизана ярким динамическим развитием.

«Особые формы рондо» Шостаковича — достаточно частый структурный вариант его финалов. Это — *финалы восьмой, девятой, десятой симфоний, второго виолончельного и второго скрипичного концертов, фортепианного трио*. Их общая особенность — в преобладании сонатных признаков над рондальными, в динамическом характере репризы после напряженнейших разработок (восьмая и десятая симфонии, трио), в типичном для Шостаковича «провоолашающем» характере кульминационных разделов с возвратом к темам предыдущих частей. При многотемном строении все финалы подобного типа обнаруживают неременное тяготение к разработке в центральном разделе, к индивидуализированным драматургическим вариантам, зависящим от строения цикла.

¹ См.: Холопов Ю. Формы классического типа в музыке Шостаковича // Московский музыковед. Вып. 1. — М., 1990. Сс. 202—204.

² Подробную схему формы см. в кн.: Григорьева Г. Анализ музыкальных произведений. Рондо в музыке XX в. Указ. изд. С. 54.

Особенно ярок эффект динамизации формы, связь ее структуры с драматургией. В *десятой симфонии* схема более классична, крайние разделы уравнивают друг друга; в экспозиции — АВАС — каждая из тем широко развита, типичен их рондальный жанрово-танцевальный характер, транспозиция в репризе. На общий облик формы сильнее воздействие оказывает разработка с ее активным мотивным развитием, а главное — мощное вторжение в кульминации темы *DEsCH*, мотивов других частей. Смысл финала — в глубочайшем контрасте личностного, психологического и объективно-жанрового, что необычно для рондо-сонатных завершений. Это говорит о значительном перевесе сонатного начала над рондальным. Динамичный возврат к тематизму предыдущих частей происходит почти во всех «особых» финалах Шостаковича. Яростен он и в *восьмой симфонии*, но сходство с финалом десятой лишь внешнее; темы менее завершены, разрастаются связки между ними. Реприза зеркальна, побочные темы в репризе следуют не только в зеркальном порядке, но и «обращены» в ладовом отношении (первая побочная — a-moll — A-dur, вторая — E-dur — e-moll). И здесь основной контраст приходится на разработку с мощным «провозглашением» лейт-темы цикла (Adagio). *Девятая симфония* отличается от двух рассмотренных «облегченным» характером тематизма, цикл не предполагает вторжения конфликтного элемента (он остается в пределах части Largo). Жанровый характер тем дает возможность их «перетасовки» в репризе, где возникает «четный» вариант рондо (ВАСА). Последний рефрен помещен в коду, здесь — итог его динамизации. Более выражена рондальность, чем сонатность, и это отвечает общей драматургии цикла.

«Особые формы рондо» можно встретить и в музыке других композиторов классической ориентации; так, у *Мяскового* с его тяготением к многотемности, к оригинальным тональным планам наблюдаются подобные образцы. Назовем финал *Баркаролы-сонатины оп. 83*, где экспозиция содержит две темы побочной партии, разделенные рефреном. Разработка отсутствует и сокращенно повторяет порядок тем в транспозиции (отсутствует второй рефрен). Та же схема — в *финале сонаты для фортепиано соч. 84*, который назван «Неудержимое стремление к рондо». Здесь — полная схема особой формы без разработки.

«Особая форма рондо» встречается и у *Кабалевского*, музыка которого представляет множество примеров рондо. Пример с двумя побочными темами в экспозиции по описанной схеме «особой формы» содержится в *финале его фортепианного концерта № 4 («Пражском»)*.

Близкие *типовым рондо* примеры обнаруживаются в творчестве *Бартока*. Наиболее оригинальны из них те, которые используют свойственный композитору принцип ладовой вариантности — многочисленные образцы строятся как «продленные трехчастные структуры» (*В. Цуккерман*) с чередованием ладовых вариантов одной и той же темы. Можно говорить даже о «*рондо Бартока*», особенно там, где преобладает стихия грубоватой танцевальности, почерпнутой из фольклорных источников. Такова фортепианная пьеса *Allegro barbaro*. Ее форма трехчастна по внешним очертаниям; внутри разделов ярко проявляется принцип рондальности — рефрен базируется на аккордовой ритмической фигурации трезвучия *fis*. Это — и ладотональный рефрен, так как мелодического тематизма здесь нет вообще. На его фоне возникают ладово-вариантные попевокки (в первой части пьесы рефрен проводится шесть раз, в среднем разделе он представлен только ритмической основой).

Весь тематизм оказывается вариантным, прослоенным рефренной попевочной структурой, форма динамична и пронизана безостановочным ритмическим движением.

Типичный, более простой случай «рондо Бартока» можно видеть в «*Медвежьей танце*» из оркестровой сюиты «Венгерские картины» (существует и его более известный фортепианный вариант). Продленная трехчастность возникает благодаря ладовой вариантности: своеобразной осью является звук *d*, появляющийся трижды (начало, ц. 4 и 9). Между этими разделами расположены другие звуковысотные центры (ц. 2 — *as*, т. 4 после ц. 6 — *h* и т. д.). В каждом из разделов на фоне «оси» звучит неуклюжая плясовая тема с тонкими ладовыми вариантами при повторениях. Постепенно усиливается эффект острания с помощью полиладовых и политональных приемов.

Синтез рондальности и вариационности (вариантности) налицо, он представлен во множестве примеров и говорит о сущностной черте стиля композитора (см. «Деревенский танец» из «Двух картин» для оркестра оп. 10, где представлена развернутая семичастная структура с мозаичным тематизмом, ла-

довой вариантностью, двухуровневой рондальностью с «малым» и «большим» рефренами).

Область применения рондо достаточно широка у *Стравинского*. В ранних сочинениях он отталкивается от кучкистских традиций — наиболее явно это проявилось в его *первой симфонии* (1907—1917), *в скерцо и финале*. Многообразие, даже переизбыточность тематизма раздвигает границы формы. В скерцо, избегающем сложной трехчастной формы, налицо совмещение сонатности и рондальности в варианте, близком «особой форме» (троекратное проведение рефрена в экспозиции, разделяющем две побочные темы; разработка, полная реприза). В финале этой симфонии — классическая многотемная рондо-соната. Сходными чертами отмечена *оркестровая пьеса оп. 3 — Фантастическое скерцо* (1908), где строение экспозиции имеет схему «особой формы» с двумя побочными темами, далее усложняющееся «переходящим рефреном» (*В. Цуккерман*) — в его роли выступает первая побочная тема, направляющая развитие музыки в русло рондо-сонатной формы (в репризе вторая побочная тема отсутствует).

Особую группу образуют «балетные рондо» Стравинского. Это — «Поганый пляс Кащеева царства» в «Жар-птице» (1910), «Русская» и четвертая картина «Петрушки»¹ (1911). Подлинно новаторское рондо представляет финал «Весны священной» (1913), где логика формы целиком зависит от главенствующего ритмического начала, от динамической устремленности к заключительной кульминации².

Принцип работы по модели, типичный для неоклассического периода Стравинского, сказался в использовании барочных рондальных структур. Напомним о *Рондолетто из Серенады in A* (1925) с использованием техники ядра и развертывания и воспроизводящем контур барочного бесконтактного рондо; о *I части концерта для оркестра in Es* («Думбартон-Окс», 1937), с чертами барочной концертной формы в крайних частях. Барочные признаки используются

¹ Подробный анализ см. в кн.: *Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч. 2.* — М., 1990. С. 126—127.

² См.: *Вершинина И. Ранние балеты Стравинского.* — М., 1967. С. 81—82, 106—109, 192.

Стравинским на основе игровой логики и парадоксальности, так метко подмеченными Шнитке¹. Данные опусы Стравинского оказали несомненное воздействие на этого композитора, многократно использовавшего принцип барочной концертной формы, начиная от *concerto grosso* № 1.

Токката в первом *concerto grosso* Шнитке (1977) — наиболее близкий к модели образец концертной формы как разновидности рондо. Стилизованная тема в духе Вивальди с ядром и развертыванием «эксплуатирует» две идеи барокко: каноническое изложение и непрерывное развитие. В условиях техники хроматических имитаций, кластерных диагональных фактурных комплексов, неоднократное проведение тем ригурнеля и эпизодов обретает совершенно новый драматургический смысл — трагическое обретение мотива *BACH* (ц. 13).

Последующее подключение мотива к разработочному развитию меняет дальнейший ход событий, схема концертной формы «преодолевается» сплетением тем, включая тему I части (Прелюдия)².

В *concerto grosso* № 2 (1982) композитор дважды использует концертную форму барокко — в I и III частях; они являются своеобразным продолжением на расстоянии одна от другой. Стилистический «поворот» барочного тематизма здесь ближе Баху (Бранденбургские концерты). Приемы развития сходны с теми, которые применены в токкате из *concerto grosso* № 1 — те же наплывы хроматики в каноническом изложении, сложнейшая сверхмногоголосная фактура в грандиозных кульминациях. Трагическая тема пассакальи (II часть) в обоих случаях подобна драматургической роли темы *BACH* в токкате из *concerto grosso* № 1.

В *concerto grosso* № 3 (1985) концертная форма I части сходна «изображением» стилистической модели и ее разрушения с предыдущими образцами, однако она лишь начата и тут же оборвана, усечена; облик цикла определяют в большей мере последующие части (мотив *BACH* возникает и здесь, в IV части цикла).

¹ См.: Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский. — М., 1973.

² В *concerto grosso* № 1 Шнитке использует ярчайший образец полистилистического рондо в его предфинальной части.

В *concerto grosso* № 4/*Симфонии* № 5 (1988), при аналогичных приемах развития «барочного» тематизма (ритурнель отвечает уже двойной стилистической аллюзией — не только баховской, но и связанной с неоклассическим Стравинским — например, первой темой его скрипичного концерта), форма значительно усложняется. Здесь сплетены признаки концертной формы и сонатного *allegro* (ц. 8 — связующая партия, ц. 10 — побочная, в которой получает развитие мотив *BACH* — будущая лейтмотивная идея цикла).

Разработочное развитие, сложнейшая синтетическая реприза (техника двойного канона с различными ритмическими вариантами тем) — все это делает первую «концертную» часть отвечающей драматургической функции сонатного *allegro* (цикл симфонии построен как развивающийся от *concerto grosso* к симфонии).

В *concerto grosso* № 5 (1991) композитор отказывается от схемы концертной формы барокко; используются лишь типы изложения и отдельные жанровые элементы (виртуозное концертное соло солиста — скрипача, речитативы-каденции и др.). Кажется, что Шнитке исчерпал возможности той квазиконцертной структуры, которую он так активно использовал ранее (термин «квазиформа» представляется уместным, если вспомнить вторую сонату для скрипки и фортепиано, названную композитором «*Quasi una sonata*»).

Последний образец этой формы демонстрирует *concerto grosso* № 6,opus, созданный уже в череде поздних сочинений Шнитке (1993; перед ним написана шестая симфония — 1992, в 1993 и 1994 — седьмая и восьмая симфонии). Черты позднего стиля композитора сказались в аскетичности фактуры, в лаконичности форм, в «уходящем», истаивающем в бесконечности характере завершающих разделов. В *concerto grosso* № 6 четкая концертная форма использована в финале (III часть). Ее рефреном служит тема I части в уменьшении (в ней — свой контур этой же формы с трехкратным проведением рефрена и интермедиями) (см. пример 21). Внетональная основа тематизма существенно меняет облик концертной формы, музыка отличается призрачным характером, непрерывное движение в теме рефрена символизирует неумолимый ход времени.

Специфическую область рондо образуют произведения *Мессаиана*. Комбинаторная основа мышления, являющаяся оборот-

21

Allegro vivace

The musical score is for three instruments: Piano, Viola, and Violoncelli. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The Piano part consists of two staves with a continuous triplet pattern in both hands, marked 'mf'. The Viola part has a single staff with a steady eighth-note melody, marked 'mf'. The Violoncelli part has a single staff with a single note at the beginning, followed by a long sustained note marked 'mf'.

ной стороной столь свойственной ему сонорике, располагает к протяженным конструкциям — отсюда многочисленные циклические многочастные композиции. Они нередко скрепляются «циклической темой», по определению самого композитора. «Идея ограниченности» — другая важная композиционная основа его мышления; она реализуется не только в ладовой стороне, но и в формообразовании (В. Екимовский называет это «принципом витража»¹). Примеры — *VII часть Квартета на конец времени, Пять перепевов для 12 голосов, II часть из Трех маленьких литургий*. Формы подобного типа можно рассматривать как продленные трехчастные структуры. Вариантное соотношение рефрена и «середин» — их основа².

Весьма характерно для форм XX в. использование «*принципа рондификации*» (В. Цуккерман), подробно рассмотренного ученым в образцах классических форм («...та или иная нерондальная форма, наделенная рефренами»³).

¹ См.: Екимовский В. Оливье Мессиян. — М., 1987. С. 69.

² Анализ вокального цикла Мессияна «Ярави» с использованием типичных рондальных структур композитора см.: Григорьева Г. К вопросу о неомифологизме в современной музыке // Музыка, культура, человек. Вып. 2. — Свердловск, 1991.

³ Цуккерман В. Рондо в его историческом развитии. Ч. 1. — М., 1988. С. 13. Здесь же говорится о типовых вариантах (трехчастная форма с припевом в вокальных жанрах), а также об индивидуальных структурах, наделенных рефреном.

Рефрен как припев активно используется в вокальных формах музыки XX в. в самых различных технико-стилевых условиях. Так, в музыке *Пярта* с ее минималистской григорианкой строфические структуры, связанные с каноническими текстами, представляют разновидности стилизованных рефренных форм.

В «*Stabat mater*» (1985) для двух трио — вокального и инструментального — строфы текста чередуются с малым и большим инструментальными рефренами: первый разделяет строфы внутри крупных разделов, второй отделяет крупные разделы друг от друга (общая форма такова: вступление — две строфы с местным рефреном — большой рефрен — три строфы с местным рефреном, большой рефрен; далее следуют те же разделы в обратном последовании. Материал всех строф и рефренов варьирован минималистским способом).

В сочинении *Крама «Lux aeterna»* (1971) для сопрано, басовой флейты, ситара и ударных строфы текста разделены инструментальным отыгрышем-рефреном; необычность, даже экзотичность звучания — в тембрах (индийский ситар с флейтой), сопровождающих канонический текст. Здесь рондальность помещена в условия сонорного контекста.

Опора на типовую структуру вокальной строфической формы с рефреном можно видеть в «*Импровизациях на Маллларме*» Булеза¹; ответ этой структуры замечен в «*Солнце инков*» Денисова с чередованием вокально-инструментальных и инструментальных частей².

В современных образцах рондификация подчас становится единственным способом скрепления целого в формах, относящихся к индивидуализированному типу. Особенно эффективна рондификация в вокальных формах сквозного типа, где можно наблюдать свободную рефренность.

Так строится кантата Шнитке «*История доктора Иоганна Фауста*» (1982), написанная на прозаический текст и представляющая развернутую рондифицированную структуру сквозного типа. Принцип контрастного сопоставления, лежащий в ее основе (напомним наиболее развернутые эпизо-

¹ Анализ см. в гл. 4 данного пособия.

² Анализ см. там же.

ды — соло контратенора в дуэте с контральто, Andante — ц. 55, танго — ц. 65) скреплен темой-рефреном, звучащим и в оркестре, и у хора. Она полистилистична в сочетании аллюзии на первую тему баховских «Страстей по Матфею» и ритмической основы танго.

Свободную рефренность (рондификацию) можно наблюдать в финальной части *Реквиема Денисова (1980)*. Сквозная форма включает развернутые эпизоды — соло сопрано, хоровой эпизод собственно «реквиема», кодовый раздел; роль рефрена выполняют речитативы тенора.

Краткий обзор формы рондо в музыке XX в. включил как типовые, так и нетиповые ее разновидности. Техничко-стилевой принцип определил индивидуальные свойства рондальных структур; индивидуализация формы продолжила романтическую тенденцию музыки XIX в., начиная от рондо Шумана и кончая поставангардными примерами конца XX в. (Шнитке, Пярт и др.).

Задания

Самостоятельно провести анализ следующих произведений:

К. Дебюсси. Прелюдии «Танец Пёка», «Сады под дождем».

М. Равель. Соната для скрипки и фортепиано, II ч.

А. Шёнберг. Третий квартет, финал.

Б. Барток. Три рондо на народные мелодии для фортепиано.

С. Прокофьев. «Джюльетта-девочка».

Д. Шостакович. Фортепианное трио, финал.

Р. Щедрин. «Музыка для города Кётена». I ч.

Литература

Григорьева Г. Анализ музыкальных произведений. Рондо в музыке XX в. — М., 1995.

ГЛАВА 4

ВОКАЛЬНАЯ ФОРМА

Общая типология музыкальных форм XX в. в вокальных жанрах сохраняет свое действие: *типовые формы* продолжают развиваться в тональной музыке, в связи с использованием классической поэзии, с сохранением строфической структуры стиха. Это — *куплетные, куплетно-вариантные (вариационные), сквозные формы*. Последние, в частности, претерпевают наиболее сильные изменения в силу активного использования прозы, прозаизированного стиха, нерифмованных свободных форм (верлибр). *Нетиповые вокальные формы* отражают общие особенности музыки XX в. с ее синтезом разных типов формообразования. Здесь — новый тип «музыки для...» с введением голоса, а также различного рода индивидуализированные композиции. Воздействие технико-стилевого компонента в них не является определяющим в такой степени, как это наблюдается в инструментальной музыке. Более существенно проявление той или иной жанровой основы, например, в сфере культовой музыки, или произведений, связанных с музыкальным театром. Техничко-стилевой компонент, таким образом, сопрягается с жанрово-стилистическим, составляя специфическую особенность музыки XX в.

Стабильность жанровой природы особенно заметна в хоровой музыке с ее «охранительной тенденцией» в области радикальных изменений системы музыкально-выразительных средств. «Жанровый стиль» (А. Сохор) здесь достаточно консервативен, ибо тембро-фонические средства хоровой музыки непременно апеллируют к кантабильности, песенному звуковедению. Тем не менее, и в хоровой музыке XX в. происходят заметные перемены, связанные с «инструментализацией» хоровой фактуры, широким развитием хоровой речитативнос-

ти и иных параметров¹. Сольное вокальное начало более склонно к индивидуализации. Новации в области выразительных средств проявляются на почве более гибких и многообразных голосовых возможностей, по сравнению с массой хороших голосов.

Жанровые изменения, касающиеся вокальной музыки XX в., произошли еще в недрах распада тональной системы, на рубеже столетий. Напомним о вокализации симфонии (Малер), о появлении первых вокально-оркестровых и вокально-инструментальных циклов. В этом ряду — песни с оркестром Регера, Р. Штрауса, Малера. Именно от данной жанровой разновидности в середине XX в. «отпочковался» характерный жанр «музыки для...» с участием голоса. Вокальный компонент стал полноправным «действующим лицом» в полимелодической фактуре, подчиняясь принципу, отличному от классического соподчинения голоса и сопровождения. Отсюда путь к трактовке голоса как краски, к сонорным способам его использования.

Активизация вокальных жанров в раннем творчестве нововенцев (создание опер Шёнбергом, например) свидетельствовало о поисках новой выразительности через слово, текст, сюжет, долженствующих противостоять жанрово опосредствованной образности музыки. Строфика текста явилась едва ли не единственным цементирующим элементом в распадающихся музыкальных структурах.

Само же отношение к слову претерпело заметные изменения. С одной стороны, возникает ряд сочинений, вводящих вокальный компонент без текста, лишь в качестве *краски*. С другой — текст становится *фоническим элементом*, включаясь в общую систему выразительных средств (использование гласных и согласных звуков вне структуры слова и его смысла). Возникает заметная *эмансипация текста* как содержательного и структурного компонента, ведущая к созданию *текстовых форм* параллельно с музыкальными формами. Все это естественно подключилось к приемам, выработанным в общем пути развития радикальных новаций и охватившим все стороны музыкального творчества.

¹ Эти вопросы освещаются в кн.: Григорьева Г. Русская хоровая музыка 70—80-х годов. — М., 1991.

В путях развития вокальных форм от начала столетия к его концу явственно прослеживается тенденция, направленная к все большему развитию *сквозных композиций*. Ранее связанная с вокальными произведениями достаточно ограниченного жанрового диапазона (в основном, сольные повествовательные жанры), в прошедшем столетии она охватила множество жанровых разновидностей, проникла и в хоровую музыку. Причина — в ослаблении роли гармонии, организующей вокально-речевые синтаксические единицы (расчленение на фразы, предложения, музыкально-речевые такты). Членение на строфы, заключенные в тексте, постепенно перестает быть главным формообразующим элементом музыкальной формы. Сам же текст, как уже говорилось, тяготеет к свободному строению вне строфической организации (верлибр, прозаизированный стих, проза).

Теория сквозных вокальных форм еще мало разработана; существуют лишь отдельные исследования, содержащие классификацию сквозных форм применительно к классико-романтическому периоду, к традиционной (тональной) ветви современной музыки¹. Из приведенных источников следует, что сквозные вокальные формы существуют в трех основных разновидностях: 1 — форма, основанная на принципе *контрастного развертывания* (И. Лаврентьева), представляющая чередование небольших, структурно не оформленных эпизодов (в учебнике ленинградских авторов эта форма называется «сквозной нестрофической»); 2 — форма, основанная на принципе *контрастного сопоставления* (чередование более крупных, внутренне оформленных разделов (В. Широкова называет ее «сквозная строфическая»); 3 — бесконтрастная форма, основанная на *непрерывном развертывании* (В. Широкова именует её «сквозная неконтрастная строфическая форма»). В настоящей работе используется терминология Лаврентьевой.

Раннее вокальное творчество Шёнберга демонстрирует гибкую связь с австро-немецкой романтической традицией, но пре-

¹ Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. — М., 1978; Коврига Г. Вокальные формы в песнях Шёнберга // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. — М., 1972; Анализ вокальных произведений. — Л., 1988, где глава о вокальных формах написана Широковой В.; Холопова В. Формы музыкальных произведений. Указ. изд., гл. 2.

творяет ее в совершенно ином интонационно-структурном контексте. В его **вокальном цикле для голоса с фортепиано оп. 6, на стихи разных поэтов (1903—1905)** опора на классические формы еще достаточно явственна, однако расширенная тональность вносит свои коррективы как в куплетно-вариантные связи, так и в сквозной принцип, действующие совокупно.

Две песни цикла — **«Жизнь в грезах»** и **«Песня девушки»** — демонстрируют «новую вариантность», связанную с усложнением тонально-гармонической сферы. В первой из них три строфы текста ложатся на куплетно-вариантную репризную форму, типичную для песен романтической эпохи. Однако тонкие новые нюансы весьма показательны: избегание остинатно-встречного ритма, свобода синтаксического членения строк и музыкальных фраз (см. пример 22).

22

Langsam, zart [Медленно, нежно]

Голос

За - ты - лок мой ла - ска - ет го - ря - ча - я ру -
 Um mei - nen Nak - ken schliesst sich ein blü - then - wei - sser

Ф-п.

pp

ка,
Arm.

я гу - - - бы со - гре -
 Es ruht auf mei - nem

pp

22

Продолжение

ва - ет вес - на, как сон, лег - ка.
Mun - de ein Früh - ling jung und warm.

Внутри куплета наблюдается тенденция к сквозному прочтению текста с заметным обновлением мелодики. Вариантность сказывается в «продолжающем подхвате» начала 2-го куплета, в репризности 3-го. Главное же свойство «новой вариантности» — в интонационной раскрепощенности вокальной партии, использующей не столько точные совпадения внутрикуплетных интонационных структур, сколько общий контур движения, не скованный тональной заданностью (расширенный E-dur, который более всего ощущается в кадансах). Достаточно сравнить 1-й и 3-й куплеты, чтобы убедиться в гораздо более свободном использовании вариантного принципа, в его новой динамике, отражающей экспрессионистские элементы стилистики.

«Песня девушки» предлагает иной способ вариантности: три куплета построены на основе прорастания, начинаясь сходной фразой и текста, и музыки (синтаксический параллелизм: «Когда б моя узнала мать», «Когда бы брат мой мог узнать», «Когда б моей сестре узнать»). Исходный мелодический ход сохраняет встречный ритм, далее же следует иное продолжение со сквозным развитием мелодии. Оно сопровождается изменениями темпа, размера, иной направленностью тонально-гармонического развития. Внутренняя динамика куплетов, имеющих сходное начало, уже чисто экспрессионистская, столь сильны эмоциональные сдвиги и резкие переходы настроений. Сопровождение продолжает осуществлять объединяющую функцию. В третьей песне «Покинут!» Шён-

берг строит форму, исходя из трех строф текста, повторяющих отдельные строки. Текстовые репризы совпадают с музыкальными, вариантно обновляющими мелодику, варьирующими гармонию и фактуру. Внутри строф господствует сквозное развитие (контрастное развертывание), вводящее элементы речитатива, свободное прочтение ритмики стиха. Песня «Соблазн» — пример вариантной формы со сквозным обновлением материала в трех куплетах на основе «сдерживающего» действия жанра вальса (он — в фортепианной партии, гротескно заостряющей ритмику). И здесь постоянны смены динамики, агогики, избегание сходства ритмических мотивов вокальной партии, причудливы и остры гармонические ходы. «Скиталец» — образец сквозной формы на основе контрастного сопоставления с его обычными приемами: это смены разделов по тональному, метрическому, жанровому признакам; налицо несовпадение строфики текста и цезур в мелодии (см. т. 40, смена тональности, разрыв текста внутри 4-й строфы). Обычен для таких форм и прием тональной, но не тематической репризы в конце. Новизна облика сквозной вокальной формы — в более смелых, интонационно раскованных мелодических решениях вокальной партии, ярких и контрастных оттенках экспрессионистской стилистики. Формы песен при этом еще полностью остаются в традициях позднего романтизма.

Дальнейшее развитие и усложнение сквозного принципа ощущается в более поздних опусах Шёнберга, например, в балладах из оп. 12 («Джен Грей» и «Отряд смертников»), в которых степень хроматизации вокальной партии, отказ от песенных структур в пользу речитатива значительно усилены, но строка как единица тексто-музыкальной структуры еще продолжает оставаться достаточно стабильной.

15 стихотворений из «Книги висячих садов» оп. 15 на стихи Стефана Георге (1909) находятся уже во власти полностью сложившегося атонального мышления; одночастные структуры организованы по принципу «стихотворения с музыкой», нового явления в вокальном творчестве XX в. (первые образцы появились еще в творчестве Вольфа и Вагнера). Этот принцип заключается в опоре на речитатив, сквозной характер вокальной партии (контрастное развертывание), на атональной основе приобретающих особо детализированный, остро экспрессионистский характер. Амплитуда вокальных

интонаций предельно расширяется, ритмика избегает сходства в прочтении свободно организованных нерифмованных строф. Теряет свое формообразующее действие и строка, замененная фразой прозы. Афористичность текста и музыки — в краткости песен («стихотворений»), перенасыщенных резкими сменами образных нюансов.

Этот опус — непосредственный предшественник *«Лунного Пьеро» Шёнберга (1912)*, созданного в принципиально новой манере вокального интонирования и иной стилистике. Это отразилось как на жанровом облике произведения, так и на формообразовании. Сочинение написано для голоса и инструментального ансамбля в жанре «музыки для...», одного из первых ее образцов. Здесь — флейта, флейта пикколо, фортепиано, кларнет, бас-кларнет, скрипка, альт и виолончель¹. Симптоматично название: «Мелодрамы»; трижды семь стихотворений Альбера Жиро». Так сам автор акцентировал жанр «стихотворения с музыкой», а также внутреннюю цикличность (трехчастность, заключенную в «сюжете»). Принципиальная новизна этого «солнечного сплетения», «соли» музыки XX в., по выражению Стравинского, в трактовке партии голоса. Возникновение «речевой мелодии», по указанию Шёнберга, должно опираться на обозначенную высоту звука. При этом выдерживается ритм, а высотная сторона постоянно балансирует на грани речи и пения. Возникает «песеннообразная» разговорно-речевая мелодия, по определению самого композитора², продолжающая его опыты в вокальной музыке предшествующих лет. Здесь — абсолютная атональная свобода, создающая круг скользящих, почти речевых интонаций. Стил *Sprechgesang*, таким образом, явился плодом интонационной раскрепощенности вокальной мелодики в системе хроматической организации. Свободный стих, характерный для поэзии XX в., использован и в стихотворениях Альбера Жиро (немецкий перевод О.Э. Хартлебена). Строфическая расчлененность текста (М. Элик указывает на постоянный тип строфы — рондель) определяет музыкальную структуру номе-

¹ Подробный анализ см. в ст.: Элик М. *Sprechgesang* в «Лунном Пьеро» Шёнберга // Музыка и современность. Вып. 7. — М., 1971.

² См. предисловие к изд.: Шёнберг А. Лунный Пьеро. — М. — Л., 1974.

ров мелодрамы. Особенность форм, объединенных принципом сквозной строфичности — в их подчинении ансамблевому принципу; голос и инструментальный пласт развиваются параллельно, на основе взаимодополнительности, в сложной полимелодической фактуре.

Грани формы обоих пластов часто не совпадают, включение и выключение вокальной партии свободно, как в речитативе. Наблюдается новое соподчинение вокального и инструментального компонентов: сопрано является равноправным участником фактурного целого, без традиционного разделения на главный и сопровождающие голоса (недаром Шёнберг говорит в цитированном предисловии к партитуре: «Исполнители никогда не должны выводить здесь настроение и характер отдельных пьес из смысла слов, а всегда исключительно из музыки»).

В той мере, в какой автор стремился к звукоизображению содержащихся в тексте событий и эмоций, они получили воплощение в музыке». Нагрузка, лежащая на текст, оказывается как бы не столь важной; однако композитор противоречит сам себе, ибо именно речевая манера пения призвана максимально раскрыть смысл слов, их тонкие и многозначные текстовые и подтекстовые значения.

Среди номеров цикла, как уже говорилось, преобладают сквозные строфические формы. При избегании каких-либо повторов, постоянном обновлении материала все же существенна роль некоторых объединяющих моментов. Это — лейт-интонация цикла (четырёхзвучные мотивы и мотив из двух малых терций на расстоянии секунды¹). М. Элик приводит обширный перечень номеров, включающих эти интонации. Заметим, что они представляют собой так называемые «Веберн-группы» (В. Холопова).

Объединяющим моментом является и сходство внутри сквозных форм начальных мотивов строф (эффект прорастания, например, в № 3, т. 11—21, в № 5, т. 59, 20—23). Так вариантный принцип при строфическом строении все же обнаруживается, но он оказывается втянутым в процесс господствующего над интонационным движением постоянного обновления. Вариантные повторы обусловлены и строением

¹ См.: Элик М. Цит. ст. С. 191—192.

текста (рондель предполагает свободный повтор «рефренной» строки). В некоторых номерах текстовый рефрен сопровождается и достаточно ощутимым интонационным повтором.

Принципиальная новизна «Лунного Пьеро» Шёнберга заключается в полном раскрепощении интонационной структуры вокальной партии; речевое скольжение явилось естественным следствием отказа от тональности, типовых интонационных структур, встречного ритма. Предпосылки этого — в свободной организации стиха; строфика ронделя при этом лишь отчасти воздействовала на музыкальную форму, в подавляющем большинстве случаев она полностью преодолена сквозным развитием интонационного материала. «Лунный Пьеро» явился квинтэссенцией экспрессионизма; эстетика и техника *Sprechgesang* в дальнейшем отразились в сочинениях представителей поставангарда.

В один год с «Лунным Пьеро» Шёнберга *Бергом* были созданы *Пять оркестровых песен на слова П. Альтенберга* («*Altenberglieder*»). Стихотворения в прозе (лирические излияния в форме почтовых открыток) легли в основу слитного цикла, состоящего из одночастных форм. Они сцеплены по принципу контрастного сопоставления; сами же песни представляют образцы контрастного развертывания, типичного для экспрессионистской манеры воплощения текста средствами атональности (чередование речитатива, песенных интонаций, говора, ритмичность тексто-музыкальных фраз, предельная свобода диапазона). Цикл объединен системой лейтмотивов, единым звуковысотным комплексом, развивающимся на протяжении целого. Объединяющим фактором служит форма пассакальи в финальной песне (напомним, что пассакалья завершает и вокально-оркестровый цикл Малера «Песни об умерших детях», входит и в структуру «Лунного Пьеро» — № 8, «Ночь»)¹.

Вокальное творчество Веберна составляет самобытный и яркий стилистический пласт этого жанра в музыке первой трети XX в. Охватывающие как атональный, так и серийный периоды творчества композитора, его вокальные опусы едины в от-

¹ Анализ цикла Берга см.: *Войнова И. К.* Исследованию жанра оркестровых песен (на примере «*Kindertotenlieder*» Г. Малера и «*Altenberglieder*» А. Берга. Дипл. раб. — МДОЛГК, 1975.

ношении к слову, трактовке формы. Выпуклость веберновской вокальной интонации своеобразно преломляется в его инструментальной музыке; само же отношение к тексту оказывается косвенно связанным с традицией риторического *inventio* — требованием находить слову адекватное выражение в музыке¹. Стилистическая особенность песен — в тончайшей нюансировке деталей текста, в сниженной динамике, приглушенной звучности, акцентирующих эффект глубокого погружения в строй стиха, в интонации его «озвучивания». В этом заметное отличие веберновской вокальной лирики от ярко экспрессионистских опусов Шёнберга и Берга. Там же, где контрасты динамики возникают, они не столь резки, как в сочинениях названных авторов. Веберн более культивирует единое неконтрастное сквозное развитие, осуществляя его в одночастных формах характерного «микроструктурного типа» (Ю. Тюлин)².

Пример — *Пять песен оп. 3 из «Седьмого кольца» на стихи Стефана Георге (1908—1909)*. Примечательной особенностью является опора на строку (стих) как единицу текстомызыкальной структуры. «Веберновская интонация — крайне прочувствованные звуки, вздох без нажима, легкость невеских, но проникнутых разумностью слов, предельная отточенность линий, созвучий, звуковых нитей пассажей»³. Эти слова адресованы начальной фразе песни № 1 (см. пример 23). В этой же песне чрезвычайно тонки и по-веберновски детализированы вариантные связи, возникающие в последовании вокальных фраз, в их гибком соотношении с сопровождением фортепиано. Прозаизированный стих проинтонирован в теснейшей зависимости от текста: каждая строка отделена паузой, характерным ритмическим и мелодическим рисунком. Обнаруживаются и типичные для вариантно-мелодической техники связующие приемы.

¹ См. кн.: Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. Цит. изд. С. 226.

² Применение в данном контексте термина Ю. Тюлина вполне уместно. Напомним: одночастная форма «... не расчленяется на явно выраженные самостоятельные разделы и характеризуется единым, непрерывным в своей основе развитием музыкального материала. Наличие пауз и других цезур при этом не нарушает ее единства, заключающегося в самой смысловой стороне музыкального материала и его развития». Тюлин Ю. Музыкальная форма. — М., 1965. С. 110.

³ Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. Цит. изд. С. 204.

23

Fließend (♩=60) Zart bewegt.

Gesang

Klavier.

Dies ist ein Lied für dich al-lein: von kin-di-schem Wäh-nen,

von from-nen Trä-nen... Durch Mor-gen-gür-ten klingt es

Ein leicht-beschwing-tes. Nur dir al-lein

möcht es ein Lied das rüh-re sein.

Так, 1-я строка («...эта песня только для тебя...»), частично совпадающая с текстом последней («...только для тебя одной может быть божественная песня...»), содержит почти точную репризу, возникающую и в связи с опоясывающей рифмой.

2-я и 3-я строки, вводящие дробление (синтаксический параллелизм), решены как «секвенция» со смещением на тон.

Две последующие строки вновь варианты (секвентны) относительно друг друга (именно здесь возникает выразительный и яркий секстовый ход, напоминающий риторическую фигуру восклицания (*exclamatio*). Так внутри сквозной одночастной формы при отсутствии привычных тональных опор образуются связи между единицами структуры. Они основаны на организуемом действии гемитонных мотивных групп, имеющих в стилистике Веберна тотальный характер и в атональности выполняющих функции новой мотивной вариантности.

Это свойство развивается и в последующих вокальных опусах Веберна. Усложнение атональности, большая изоциренность ритмики, фактуры, мелодических контуров вокальной партии, ее синтаксиса наблюдаются в связи с обращением к все более прозаизированной поэзии. Таков *вокально-оркестровый цикл оп. 13 на стихи разных поэтов (Крауса, Ван Сен-ю, Ли Тай-бо, Бетге, Тракля, 1917)*. Сложный философский подтекст стихотворений получает адекватное воплощение в многозначительных, исполненных скрытого драматизма интонационно-ритмических структурах, развивающихся на основе единого неконтрастного развертывания (в первой песне меняющиеся темповые соотношения более говорят о контрастном сопоставлении).

Сходные особенности воплощают и серийные вокальные опусы композитора, в которых вариантыные связи свободно-атонального типа заменяются строгостью серийно-полифонических приемов.

Итак, вокальное творчество нововенцев развивалось еще под воздействием позднеромантической традиции, в русле экспрессионизма. Тенденции к сквозному развитию, сжатию формы (одночастность), предельной концентрации интонационного процесса складывались под непосредственным воздействием реформаторской поэзии XX в. Новый синтез поэзии и музыки образовал иное качество вокального интонирования, в дальнейшей эволюции технико-стилевых средств, давших

новые художественные результаты. Это ярко проявилось в области серийной (сериальной) техники середины века в творчестве композиторов авангарда.

Как известно, принцип тотальной тематической организации исключил «случайное», подчинив строгому расчету все параметры — от высотного до ритмического, тембрового, динамического. Вокальная интонация, «зажатая в тиски» строгой регламентации, оказалась вовлеченной в круг сплошной диссонантности, утерев какие бы то ни было «предсказуемые» мелодические очертания, жанровые связи, семантически однозначные звуковыражения. Резко вычерченные контуры вокальных линий постепенно обрели антипесенный, антивокальный по сравнению с классическим интонированием характер. Инструментализация вокального начала, исподволь созревавшая в полимелодической ткани нововенцев, к середине столетия утвердилась как принцип абсолютного взаимозамещения тембров. Голос стал не столько носителем смысла текста, сколько краской, одним из тембров сложного целого. Текст, его строфическая структура, ранее являвшаяся основой образности и формообразования вокального произведения, теперь подчинился структурной организации индивидуального композиторского расчета.

Вокальные опусы такого рода, как правило, осуществляются в виде *индивидуализированных композиций*. Их основное качественное отличие от типовых форм — в отказе от строфической организации, заложенной в тексте, в «строительстве» целого на основе индивидуальной, если не уникальной концепции целого.

«*Молоток без мастера*» Булеза (1955) — показательный пример композиции такого рода. Это типичная для середины столетия «музыка для...» (голос, флейта, альт, гитара и ударные инструменты). Цикл написан на текст трех поэм Рене Шара, располагающихся в девятичастной композиции особым образом (об этом — дальше). Показательна экзотика тембров — бонги, ксилоримба, вибрафон и множество иных инструментов, едва ли не впервые введенных в классический инструментальный состав и расширяющих «европейский музыкальный словарь». Они — фоновый декоративный пласт по отношению к альту, флейте и гитаре. Голос выступает и как самостоятельный тембр, и как аналог, эхо, например, ксило-

фона; соотношение флейты и голоса (III ч.) — в их полном равноправии, взаимозаменяемости. Постепенно голос как самостоятельная краска вытесняется (пение с закрытым ртом, IX ч.). Тонкие тембровые связи возникают между флейтой и альтом, пиццикато альт и гитарой. Предельно утонченный принцип *Klangfarbenmelodie* трактован Булезом в множественных, необычных по тембру комбинациях и решениях.

Предельно индивидуализирована композиция «Молотка»: его три подцикла образуются из необычного, «лабиринтообразного» строения. I, III и VII части объединены текстом стихотворения «Яростное ремесленничество» («*L'artisanat furieux*»), при этом крайние части инструментальны, средняя вокальна. Второе стихотворение — «Палачи одиночества» («*Bourreaux de solitude*») организует цикл, объединяющий вокальную часть с таким названием (VI ч.), а также три инструментальных комментария к нему (II, IV, VIII части). Вокальные V и IX части содержат текст третьего стихотворения «Прекрасный образ и предчувствия» («*Bel idéal et les pressentiments*»), они являются версиями друг друга. «Текстовый лабиринт» — явление скорее внешнее, чем внутреннее: слух реагирует более всего на тембровую сторону сочинения, нежели на скрытые сопоставления и связи. Здесь уместно привести слова самого Булеза, относящиеся к современному музыкальному творчеству: «...композиторское письмо — разнообразность высшей комбинаторики, допускающая любой уровень сложности без ущерба для восприятия... Мы не можем, разумеется, расшифровать все в точности, но ведь это и неважно: мы поймем замысел формы и будем готовы распознавать его на всем протяжении произведения»¹. «Молоток» — сериальное сочинение, где единый принцип организации охватывает тоновую, ритмическую, тембровую и динамическую стороны. Сущность его вокальных форм целиком зависит от

¹ Булез П. Между порядком и хаосом // Сов. музыка. 1991, № 9. Подробный анализ см. в кн.: *Lev Kobljakov. Pierre Boulez. A World of Harmonie*. — London. Harword Akademie Publishers, 1990. Ссылки на это издание, а также подробный структурный анализ «Молотка» см.: Курбатская С. К анализу «Молотка без мастера» П. Булеза // Курбатская С., Холопов Ю. Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки. — М., 1998. Подробный анализ содержится в кн.: Петрусёва Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. — М. — Пермь, 2002. Гл. 3.

сериального принципа: вариантный в своей основе, он диктует постоянную зависимость мелодического (вокального), а также иных параметров от заданного «базиса». Поэтому формы могут быть определены как основанные на *сквозной вариантности*; текст (верлибр) избегает строфичности, включение и выключение вокальной партии осуществляется как бы спонтанно, внутри развития инструментального пласта. Это, в частности, еще раз доказывает иную соподчиненность ее с фактурой в целом, о чем уже говорилось. Сравним III часть «Молотка» («L'artisanat furieux») и седьмой номер «Лунного Пьеро» Шёнберга — «Большая луна» (на прямую аналогию в выборе и соотношении участников дуэта — флейты и сопрано — указывает сам Булез). Структура ронделя у Шёнберга не отражается на сходстве вокальных фраз, она ощущается в опоре на лейтинтонацию *h-gis* вне текста, как объединяющий фактор в речитации солистки. Строчная структура диктуется оформленностью нерифмованных стрóf; ясны цезуры, заметны элементы вокально-слогового ритма. Флейта сопровождает вокальную партию в виде «несинхронного контрапункта». Его «реакция» на текст заметна в всплесках динамики, ее затухании, в иных выразительных «репликах».

III часть «Молотка» — совсем иной вариант дуэта флейты и голоса. Сериальность сильнейшим образом воздействует на все параметры вокальной формы: отсутствуют какие-либо признаки повторяемости как в мелодике, так и в ритмике, расчленение текста подчиняется отнюдь не смысловым цезурам, но свободному, произвольному, с точки зрения строения текста, принципу («растягивание» слов и слогов, вступление новой строки вне текстовых закономерностей). Предельная свобода вокального интонирования идентична инструментальной партии, различие заключено лишь в тесситуре и тембре. Однако сквозная вариантность, «запрограммированная» сериальностью, оказывается достаточно внешней, растворенной в монотонии диссонантной ткани. Возникает качество, совершенно обратное жесткому авторскому замыслу и технике, — импровизационность, непредсказуемость, свобода течения музыкального процесса. Точнейшая композиторская «работа» оказывается скрытой, на поверхности же — противоположное свойство (спонтанность дуэтной импровизации) (см. пример 24).

24

Modéré sans rigueur ($\text{♩}=52$) $\text{♩} 80$
($\text{♩}=78$)

Flûte en sol

Voix d'Alto

3/8 *mf* ($\text{♩}=70$) 7 4/4 ($\text{♩}=104$) *f* 4/3 *mp* 2 3/8 *mf* ($\text{♩}=70$) 3/4

5 Fl. en sol 3/4 ($\text{♩}=104$) 5/8 *pp* 3/4 pour 6 3/2 ($\text{♩}=52$) 4/4 *p*

Voix *mp*

flatterzunge La - rou - lot - te rou - ge au -

9 Fl. en sol 4/4 ($\text{♩}=104$) 5/8 *quasi f* 3/8 *mp* 7/8 *mp* 3/4

Voix *mp*

14 Fl. en sol 3/4 *p* (6/8) ($\text{♩}=70$) 4/4 *ppp* 5/8 *ff sub.* 3/4 pour 6 5/8

Voix *mf* *pp* clou *f sub.* Et

19 Fl. en sol 5/8 7/8 *f* *mf* 9/8 *mf* 2/4 5/8 ($\text{♩}=104$) 2/3 4

Voix *mf* *pp*

ca - da - vre dans le pa-nier

Сопоставление данных примеров позволяет сделать вывод о лишь внешнем их сходстве: атональная ткань Шёнберга сближает флейту и голос, но заставляет «соблюдать дистанцию» (голос является основным мелодическим компонентом, доносящим текст, флейта — контрапунктом, высвечивающим его нюансы). Сериальность примера из «Молотка» говорит уже о полном равноправии флейты и голоса с перевесом в сторону инструментального компонента (недаром голос временами интонирует в манере вокализа, подчеркивающего инструментальность звучания). Смысл текста исчезает, вокальная форма как таковая растворяется в вариантности и «импровизационности» ткани.

«Импровизации на Малларме» Булеза («*Pli selon pli*», в переводе — «Складка по складке») были написаны несколько позже «Молотка» (1957—1962). Господство сериализма здесь уступило место смягченному варианту техники, исходящей из поисков композитора в области поэзии: Булез нашел эквивалент музыке в сонетах Малларме, сочтя его стихи концентрацией «музыкальности» и необычных стихотворных синтаксических решений¹. Три Импровизации составляют сердцевину этого оригинального пятичастного цикла (I часть — «Don», V — «Tombeau») и называются Импровизации I, II, III.

Остановимся на *Импровизации I* (текст сонета Малларме «Лебедь»). Два катрена и два терцета точно ложатся на вокальную структуру импровизации. Текст укладывается в вокальные «строфы», после которых располагаются оркестровые интермедии. Принципиальное обновление строфической формы заключается в ее звуковысотной организации: вокальная партия трактована как некий автономный компонент с техникой рядов в их свободной комбинации, с преимущественным значением принципа симметрии. Сопровождение выполняет комплементарную функцию, в нем главенствует тембритмическое начало. И здесь — свободная 12-тоновость. Если вокальная партия близка технике Веберна (симметрия групп), то сопровождение более связано с ритмической организацией Мессияна (неповторяемость соседних длительностей). Отда-

¹ Стефан Малларме (1842—1898) — французский поэт, предвосхитивший многие новации поэзии XX в. (символизм, в частности), использовал как новые, так и классические формы (сонет).

ленным аналогом следует считать также тембровость 1-й картины «Свадебки» Стравинского. В основе вокальной партии Импровизации I лежит последовательность четырех рядов или групп. Техника исходит из их вариантного использования; группы нот организуются без повторений, использованные группы уже не появляются. «Многовариантность смыслов» сонета обусловила данный способ интонационного решения, эквивалентность которого предопределена композитором.

Проиллюстрируем это на примере первой фразы. Она формирует силлабический принцип — противоречие текстовых и музыкальных (метрических) акцентов (например, попадание *d* — важнейшего звука первой строки — на безударные слоги текста) (см. пример 25).

(25) Pas trop lent (58 $\surd$ 766)
très souple

Sopr.

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

Va-t-il nous dé-chi-rer a-vec un coup d'aile-i-vre Ce-lac dur ou-bli-

é-que han-te sous le-gi-vre Le-trans-pa-rent gla-cier

des vols qui n'ont pas fui!

Звук *d* появляется четырежды, варьируясь метрически, ритмически, а также в связях с другими звуками (ни одна из групп вокруг *d* не повторяет последовательность тонов (*d-c-as-g*; *d-es-c-h* и т. д.)). Образуется своя комбинация тонов пер-

вой группы и по вертикали. Во всех четырех строфах происходит аналогичный процесс: вокруг избранного тона выстраиваются многозвучные полиаккорды, постоянно варьирующие «основной звук» и прилегающие к нему звуки. Принцип симметрии отчетливо проявляется в последовательности групп первой и последней строф¹. Форма Импровизации I — современный тип вариантной строфичности, основанный на точном перенесении поэтической структуры на музыкальную. Посредством многовариантных звуковых преобразований структуралистского характера осуществляются внутритекстовые связи поэтического ряда, их фиксация в музыке. Так по-новому раскрывается классический принцип следования музыки за текстом, спровоцированный изначальной задачей поиска эквивалента этих компонентов друг другу.

Поиски Булеза отчетливо отразились в ранних вокальных сочинениях *Денисова* — это «*Солнце инков*» (1964), от которого сам композитор ведет отсчет своих опусов. Посвященный Булезу, цикл написан для сопрано и инструментального ансамбля (стихи Г. Мистраль), в характерном жанре «музыки для...» середины 60-х годов. Стойкая французская ориентация в стилистике Денисова ведет начало именно от этого сочинения, по-своему претворяющего опыт Булеза: это обнаруживается в строении шестичастного цикла (чередование инструментальных нечетных частей с вокальными четными, в котором инструментальные выполняют сходную с частями «Молотка» функцию комментария к тексту), в использовании серийной техники с ее проекцией на сонорность (обильная группа ударных с вибратоном и маримбафоном). Однако Денисов, в отличие от описанного «лабиринта» Булеза, делает содержательный аспект цикла предельно ясным, заимствуя лишь внешнюю идею чередования частей; нет в цикле и следа недосказанности или символизма в тексте — он посвящен вполне конкретной и актуальной «антивоенной» теме. По-особому преломились в «Солнце инков» и особенности «Импровизаций на Малларме»: четкость строфических структур, идущая от

¹ См. анализ в изд.: Darmstadte Beitrage zur Neuen Musik. Musikdenken heute 1. — Mainz: B. Schott's Söhne. 1963. S. 118—119, а также в кн.: *Петрусьева Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Гл. 2.

текста, и чередование вокальных строф с инструментальными связками-переходами. Тщательная серийная разработка сказывается в свободном, «разработочном» подходе к ряду¹, особенно заметной в финальной части с ее «детским» текстом (принцип замыкающей перемены). Отсюда выпуклость вокальных интонаций, постоянное ощущение их сквозного продвижения, предельной свободы вокального интонирования. Строфичность оказывается конструктивным принципом на текстовом уровне (именно она способствует расчленению частей, чередованию вокальных и инструментальных разделов в них). Строка является почти всюду единицей музыкального текста, пропеваемого вне конкретных интонационных повторов или ритмического подobia². Сквозная строфичность II и IV частей сменяется в финале достаточно четкой куплетной варианностью.

Большей усложненностью вокальных структур отличаются «Итальянские песни» на стихи Блока, созданные Денисовым в том же 1964 г. Это — дань технике Ноно в ее связях с веберновским принципом. Четыре песни также написаны в жанре вокально-инструментального цикла, в котором голос трактован как равноправный компонент полифонической ткани (использован принцип *Klangfarbenmelodie*: это «как бы инструмент, интонирующий текст»³). Свободносерийная (разработочная) техника приобретает у композитора устойчивое воплощение в вокальной форме, опирающейся на строгую строфическую расчлененность с вариантным (на серийной основе) соотношением строф. Заметно продолжение техники «Солнца инков», но в иной, лишенной какой-либо декоративности, стилистике. Слияние голоса и инструментов здесь абсолютно, особенно в серийной IV, финальной части «Успение», наиболее близкой технике Ноно в его кантате «Прерванная песнь».

Совершенно по-иному решены вокальные формы «Плачей», написанных Денисовым в 1966 г., отвечающие одновременно как традицией Стравинского, так и опытом предшествую-

¹ Об особенностях серийной техники Денисова, в частности, ее разработочности см. в кн.: Холопов Ю. Ценова, В. Эдисон Денисов. С. 88.

² См. анализ «Солнца инков» там же. С. 129—133.

³ Там же. С. 13.

щих вокальных опусов композитора. Цикл для сопрано, ударных и фортепиано написан на народные тексты, по аналогии со «Свадебкой» Стравинского. Тексты представляют нерифмованные строфы неравной величины с сильно выраженной долей импровизационности, соответствующей обряду.

Шесть частей представляют тип вокально-инструментального цикла (они построены на единой серии). «Непрерывная вариантность субсерий» или микроладов¹ определяет сквозное развитие интонационного материала в каждой из частей. Гибко и точно вокальная интонация отражает экспрессию текста, развиваясь вопреки строфической расчлененности последнего. Преобладает сквозной принцип, соотношение вокального и инструментального компонентов не отличается строгостью чередований, как в «Солнце инков», например. Художественная задача «Плачей» — воссоздать импровизационную сторону погребального обряда, запечатлеть мельчайшие аффекты, содержащиеся в народном тексте, отсюда проекция серийности на опосредованные фольклорные истоки. Смыкание серийности и фольклорности возникает на уровне праинтонационности, композитор исходит из синкретических тексто-музыкальных форм древних народно-песенных образцов².

Убедительный пример такого рода представлен в «Плаче при вносе гроба»: сопрано и вибрафон — два участника этого номера, протянутые звуки голоса сопровождаются «отзвуком» вибrafoна и наоборот. Мелодика сосредоточена на обыгрывании выразительных интонационных оборотов серии («трезвучия» с опеванием тритоновой интонации с широким регистровым диапазоном, с силлабическим воплощением текста). Налицо контрастно-регистровый принцип как ведущий в раннефольклорном интонировании и сопрягающийся с современным разработочно-серийным принципом организации (см. пример 26).

¹ См.: Холопов Ю., Ценова В. Цит. кн. С. 136.

² См.: Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. — М., 1986. Автор пишет о горизонтально-регистровой артикуляции, свойственной плачам со сверхширокими, двухоктавными скачками (перебросками) голоса, в которых «больше слез, чем нот» (с. 40). Далее автор отмечает, что «звук в плаче — скорее момент исполнительский, произносительный, близкий фальцетному срыву с особым образом распетым словом» (с. 55).

26

4/4 ♩ = 52-54

Sopr. Вот - по - - слу - шай -

(II) Vibr. *)

Sopr. ко, сго-вор - на - я се -

Vibr.

Итак, типы строфической формы в современной вокальной музыке претерпевают заметные изменения: они отмечались в сквозной строфической форме атонального периода (Шёнберг), в разработочно-строфическом принципе на основе серийной техники (Денисов). Видоизменяется соотношение текстового и музыкального компонентов: строфическое членение может оставаться лишь в тексте, сохраняя свой тип рифменной организации и структуры, в то время как музыка обладает «тотальной вариантностью», имманентно присущей интонационному ряду, но на слух не ощущаемой. Особенность вариантной техники такого рода заключается в, казалось бы, полностью детерминированной серией связи тонов, при этом избегающей как ритмического, так и мотивного сходства.

Вариантная строфичность возникает и в русле иной стилистики — неофольклорной. Синтезирование разных типов техники, характерное для 60—70-х годов, по-своему отразилось в вокальных опусах данной стилистической ориентации.

Кантата В. Сильвестрова для хора *a cappella* на стихи Т. Шевченко (1977) — уникальный образец вариантной формы, охватывающей как структуру каждой из трех частей, так и произведение в целом. Здесь интересно сплетены разные «техники»: сонорный колорит возникает благодаря соотношению пустых (бурдонных) квинт, их секундовых «прилеганий» в свободно-хроматическом контексте, а также пространственно-регистровому расположению (солирующий тенор помещен между регистрово расслоенными квинтами). Тема солиста, единая на протяжении всей кантаты, преломляет особенности импровизационной мелодии украинских дум, в ней ярко фольклорное начало. Хроматика гармонии, ее красочность, полифонические вплетения плачевых распевов окутывают тему особым колоритом, в котором сопряжены древние жанровые мелодические истоки с их современным «слышанием». Между строфами помещены вставки, тема «прорастает» в фонетический материал (распев гласных *о*, *а*). В последовании строф также наблюдается активная вариантность мелодики, превышения кульминации, повышение «уровня хроматики» (см. пример 27).

27

Andante (♩ = 66)

The musical score is for a choral and soloist work. It consists of five systems of music. The parts are labeled C (Contralto), A (Alto), T. solo (Tenor solo), T. (Tenor), and B. (Bass). The tempo is Andante (♩ = 66). The score includes various dynamic markings such as *p*, *pp*, *ppp*, and *mp*. There are also articulation markings like *rit.* (ritardando) and *A* (accents). The music is written in a chromatic and dissonant style, with a focus on the timbre and texture of the voices.

27

Продолжение

1

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is for the vocal ensemble (C), the second for the alto (A), the third for the solo voice (T. solo), the fourth for the tenor (T.), and the fifth for the bass (Б.). The music is in 4/4 time and features a variety of dynamics including *pp*, *ppp*, *rit*, and *ppp*. The lyrics are in Russian: "О - (M) А - А - Ду - ми мо - ї ду - ми мо - ї О - (M) А - (M) А -". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and breath marks.

C. *pp* *ppp* *rit* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp*

A. *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp*

T. solo *pp* *ppp* *rit* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp*

T. *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp*

Б. *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp*

II часть «транспонирует» тему на кварту вверх, варьирует фактуру (*divisi* партий, иное сопровождение, более развитая подголосочность). III часть является звуковысотной и фактурной репризой — вариантом соло тенора (возвращение в «тональность», квинтовые «поддержки» гармонических голосов). В то же время, «тональная» природа здесь двойственна: «доминантовый лад» крайних частей обретает здесь оба устоя — *c* и *f* — в их равноправии (средняя часть, напомним, использовала лад с центром *f*). Кода утверждает лад *f* как основной, сопрягая его с хроматикой вертикали.

Стилистическим аналогом кантаты является № 5 из первого цикла «Тихих песен» Сильвестрова «Прощай, свете, прощай, земле...» на стихи Шевченко: те же квинтовые пустоты (отголоски бурдона), жанрово сходные мелодические структуры. Здесь использована куплетная форма.

Наиболее радикальные обновления вокальных форм происходят в 60-е годы — время, наступившее после увлечения строгим расчетом, сериализацией всех параметров. Реформатором в этом плане выступил *Лючано Берио*, создавший ряд оригинальных вокально-инструментальных композиций. Начало им положил опус «*Circles*» («*Круги*», 1960). Принципиально новаторским становится отношение к слову, к тексту, к соот-

ношению последнего с «музыкальным рядом». Поиски в этом плане начались раньше, еще в сочинениях Л. Ноно (кантата «П canto sosteso» — «Прерванная песнь», 1957 год; анализ см. ниже). Но в музыке Берิโอ можно говорить уже не об отдельных новых приемах, а о *системе* новых взаимоотношений текста и музыки. Рассмотрим ее становление последовательно.

«Круги» — одночастная «музыка для состава»: здесь участвует голос (меццо-сопрано), арфа и две группы ударных инструментов. Текст взят Берิโอ из стихов американского поэта Э. Каммингса¹. Это верлибр, характеризующийся аритмичностью, перенасыщенностью символикой и алогизмами. Текст использован произвольно: единицей его служат синтагмы, слова и даже слоги, а также введенный композитором фонетический материал (*tk, t, s* и т. д.). Содержание стихов апеллирует к образам природы (см. пример 28).

28

♩ = 58-68-68

I voice

etn

harp

lascia vibrare sempre

ging gold

gold

pppp

mf

p

Композиция сочинения исходит из идеи кругов, обозначенной в названии. Она представлена уже в рекомендуемом автором расположении исполнителей на сцене: позади две группы ударников (слева и справа), между ними, несколько впереди, арфа; певица совершает полукруги и круги, двигаясь по сцене (при этом она играет на разных ударных инструментах). Группы ударников рассаживаются по полукругу. Основной круг определяет строение пьесы, пять ее разделов помечены

¹ Эдуард Эстлин Каммингс (1894—1962). Стихи взяты из его «Collected poems. 1923—1954». Номера поэм — 25, 76, 221.

композитором римскими цифрами (I–II–III–IV–V), текст в разделах расположен концентрично. Первые три части соответствуют трем стихам, четвертая и пятая повторяют второй и первый стихи. Необычны, даже эксцентричны, певческие и поведенческие приемы: певица, например, выкрикивает различные звуки, подключается к ударникам, последние же в кульминации также издают аффектированные возгласы. Сочетание говора, Sprechstimme, криков, пения, вкупе с экзотическим инструментальным оформлением создают впечатление ритуальности, некоего магического действия. Вокальная партия серийно детерминирована («тональное притяжение» к центральному тону *d*; используется техника внесерийной додекафонии — свобода звуковых повторов, возвратов заложена в импровизационном характере вокального материала). При этом широко используются глиссандирование, скачки, регистровые разрывы — совокупность приемов праинтонирования в синтезе с современным контекстом.

В «Кругах» возникает оригинальная *текстовая форма*, развивающаяся параллельно с музыкальной формой. Ее предпосылки — в *durchkomponiertes Lied* романтического XIX в., где музыкальное развитие подчинялось содержанию текста — частично речь уже шла об этом. Однако ранние сквозные формы начала нового, XX в. еще подчинялись достаточно классическим закономерностям, широко используя свободную вариантность, сквозную строфичность и др. («Лунный Пьеро» Шёнберга). Первый раздел «Кругов» наиболее традиционен с точки зрения вокальной традиции: распев синтагм осуществляется в плавной, почти кантабильной манере звуковедения. Обильно используется эффект опевания, форшлага. Течением мелодии управляет аритмичный склад текста — выделение акцентируемых слогов сопровождается долгими звуками, детализированной нюансировкой. Он звучит только в тембрах меццо-сопрано и арфы, последняя резонирует с голосом, создавая эффект эха (постоянен и специфичен прием вибрато арфы, имитирующий слово или слог и подчеркивающий «инструментальность» пения; сонорный эффект здесь ярок и впечатляющ). С полным основанием можно говорить о принципе контрастного развертывания: каждый новый миг звучания нов по высоте, регистру, динамике, тембру, ритмике, способу интонирования текста. Вступление ударных из разных групп здесь

и далее обозначает грань формы. Голос умолкает, арфа, маримба и ксилофон обозначают «каданс» россыпью хроматики. Второй раздел (B) активизирует неустойчивость, мобильность отдельных элементов музыкальной ткани на пути к центральному разделу пьесы (C). Вокальная партия становится еще более дробной, слоги текста почти не распеваются, но произносятся (эффект скольжения — *glissando*). При переходе к центральной части певца подключается к группе ударников. Центральный раздел — кульминация «Кругов». Всё «мобильное», постепенно накапливавшееся в предыдущих разделах, предстает в максимально экспрессивном звучании. Текст определяет его структуру, данное (третье) стихотворение Каммингса наиболее алогично, деструктурировано и отражается в музыке таким образом, что вокальный ряд полностью распадается. В нем преобладают ненотированные звуки, предельно детализированы регистровые переброски, тембры, динамика. Используется вся ударная группа. Но все это — предкульминационная зона. Высшая фаза наступает тогда, когда певца вновь начинает двигаться по сцене, произнося набор звуков (*tk, tk, tk*) и хлопая в ладоши. Отдельные слоги выкрикивают и ударники на фоне глissандо арфы.

На грани с репризой — вновь «кадансовая россыпь» инструментальных тембров, голос выключается¹. Наступает текстовая, вместе с ней музыкальная, в том числе тембровая реприза (B₁). Возвращается второе стихотворение: арфа вновь сопровождает «восстановленную» вокальную партию. Репризно и звуковысотное ее выражение, однако вариантная техника продолжает действовать (пермутации звуковых блоков). Здесь — и приемы центрального раздела (тексто-полифонический ансамбль певицы и ударников, игра певицы на цимбалах и колокольчиках).

В пятом, заключительном разделе (A₁) — сложный синтез тексто-музыкального процесса предыдущих разделов. Равномерное движение с выписанным метром — из области стабильных элементов; тон *d* — дань репризной «тониальности». Арфа

¹ Интересная деталь: кульминация располагается в зоне золотого сечения, которую можно рассчитать, исходя из реального времени звучания (17 минут занимает во времени вся пьеса, от двенадцатой минуты начинается кульминация, спад занимает 5 минут).

вновь становится главным, сопровождающим голос тембром, отдельные ударные эффекты ей лишь сопутствуют. Постепенно звучание сходит на нет, слова обрываются, певица допевает кантиленную фразу закрытым ртом, голос сливается с инструментальным фоном. «Кругообразность» — и в заключительных тактах пьесы, излагающих звуки серии ракоходно.

Пьеса Берิโอ предлагает *текстомузыкальную трактовку концентрической (круговой) формы*. Несомненна *индивидуализированность* композиции, замысел которой реализуется в специфических, неповторимых контекстуально-интонационных условиях.

Созданная в 1967 г. небольшая вокально-инструментальная пьеса Берิโอ «*O King*» знаменовала полный отказ от содержательной функции текста, с одной стороны, и дальнейшее продвижение фактора текстовой формы — с другой. Она написана для сопрано, флейты, кларнета, скрипки, виолончели с фортепиано («музыка для...»), а позже стала II частью симфонии для восьми голосов и оркестра, созданной Берิโอ в следующем, 1968 г. Пьеса посвящена памяти Мартина Лютера Кинга. Отсюда характер *In memoriam*, сказывающийся на выборе выразительных средств и техники композиции. Одно из важнейших — фонетический материал пьесы, составляющий ряд гласных и используемый как выражение скорби, в характере ламенто¹.

Позже фонетический материал стал устойчивым компонентом вокально-инструментальной стилистики композитора. «Текстовая» (фонетическая) основа сочинения предопределила его форму: сериальная техника, охватывающая звуковысотный, тембровый, ритмический параметры, включает также и фонетический уровень (ряд гласных). Звуковысотная серия состоит из семи основных и пяти добавочных тонов, выписанных Берิโอ в наброске пьесы. Здесь же выписана полностью тема, составляющая основу пяти строфических проведений². Полутоновые опевания, острота тритона, эффект превышения кульминации, разнодлительность тянущихся тонов при их повторениях, темб-

¹ Первым опытом Берิโอ такого рода является неоконченная пьеса «*Questo vuol dire che*» для женского голоса, хора и магнитофонной ленты. Она создавалась параллельно с «*O King*». См. об этом: *Inventare der P.S.S.* № 2. Luciano Berio. Musikmanuskripte. Basel. 1988.

² Анализ рукописного наброска см.: *Galina Grigoreva*. Luciano Berio *Skizzen zu O King*. Mitteilungen der P.S.S. № 8, März 1995. S. 12—16.

ровые переокраски по принципу Klangfarbenmelodie создают яркий эффект скорби, траурности. В наибольшей степени он зависит от вокальной партии, от заложенного в ней фонетического эффекта. В наброске композитора содержится фонетическая идея пьесы в виде фразы:

O MARTIN LUTER KING

o a i u e i

Композитор не сразу пришел к данному варианту ключевой фразы пьесы, он искал его в словах PACE, PAIX, PEACE, РОКОЈ, RUHIG, отражающих идею «всеобщего мира». Ряд гласных *o u e i* образует серию, которую Беріо дополняет дифтонгами *Th* и *Ng* в их принятом обозначении. Девять проведений полной фонетической серии постепенно приводят к становлению ключевой фразы пьесы (см. пример 29).

29

$\text{♩} = 60$

Fl. *sempre senza vibrato*
ff-pppp (come la voce)

Cl. *pppp (come la voce)*

V-no *sord. senza vibrato*
pppp (come la voce) Pont.

V-c. *sord. senza vibrato*
pppp (come la voce) Pont.

Voce *pppp (come gli strumenti: non più f)*
(i) (3) (a) (o) (u)

P-f *ff* *pppp*
due ped. sempre

Фонетическая серия не совпадает в структурных границах со строфой, значительно более протяженной. На пять музыкальных строф приходится девять проведений фонетической серии («текстовая» и музыкальная формы развиваются в определенной координации и самостоятельны по способу конструирования). Три первые проведения используют пермутации звуков, при которых на повторяющиеся тоны серии каждый раз попадает иная гласная или дифтонг; обновляется также ритм и тембр. В четвертом проведении (фонетическая серия) устанавливается ее основной вид, соответствующий будущей ключевой строке с именем Мартина Лютера Кинга.

Далее ряд обрастает слогами (*ma, lu*), готовящими заключительную строку. Строфы, объединяющие фонетический и музыкальный ряды, развиваются на вариантно-серийной основе. Постепенно все более активизируется динамика, достигая кульминации на слове «*King*» скачком, вводимом путем «замыкающей перемены» (выразителен также яркий «свинговый» эффект в партии голоса, почти отсутствовавший ранее).

Суммируя сказанное, заметим, что форма пьесы «*O King*» сочетает традиционное с радикально новаторским. Будучи организованной по строфическому принципу, она развивается на вариантно-серийной основе и включает два самостоятельных (автономных) ряда — фонетический и звуковысотный, а также тембровый и ритмический. «Текстовая форма» обрела в данном образце уникальный программный способ воплощения, содействуя воплощению характера музыки в жанре *In memoriam*.

Иной вариант «текстовой формы» Берио осуществил в вокальном опусе под названием «*A-Ronne*» (1970, вторая редакция — 1975 г.). Вторая редакция была создана для вокального ансамбля «*Swingl Singers 2*». Название адресовано текстовой основе сочинения: в качестве фонетического материала в нем использован ряд от буквы *A* до «*Ronne*» — последнего слова староитальянского словаря. Текст же основан на монтаже текстов итальянского поэта Э. Сангвинети литературоведа и эстетика. В нем содержатся два пласта: первый — это свободная комбинация и досочинение цитат из Евангелия от Иоанна («*In principio erat verbum*» — «Вначале было слово»), «Божественной комедии» Данте («*Nel mezzo del camino*» — «В середине пути»), «Фауста» Гёте («*Im Anfang war die Tat*» —

«Вначале было дело»), а также Манифеста Маркса—Энгельса («Ein Gespenst geht um» — «Призрак бродит»). Второй пласт — фонетический ряд гласных *a o u e i*, а также фонетический материал в виде слогов и звукосочетаний. «A-Ronne» — образец индивидуализированной музыкальной композиции, в отличие от «O King» или «Circles», где явно заметна опора на классические структуры. Здесь возникает *сквозная вокальная форма*, течением которой в равной мере управляют текстовая и звуковысотная стороны. Использование текста осуществлено в рамках пародии — жанра, в музыке XX в. переживающего новый виток развития. От приемов работы «по модели» до полистилистических игровых и иных «ситуаций» простирается разнообразное «поле пародийности», охватывающее технику и стилистику множества композиторов второй половины столетия¹. В «A-Ronne» указанные цитаты, попадая в определенную музыкальную «среду», высвечиваются разным смыслом, приобретая парадоксальные значения. Здесь — эффект пародирования «высокой» лексики, порой доходящий до двусмысленности, если не фривольности. Фонетический слой содержит множество эффектов: «рождение» слова (начальный взглас на *a* — *Anfang*), наложение звуков в сложном полиритмическом контексте (гласные, слоги, междометия). В этом же ряду — натуралистические эффекты (кашель, стон и др.). В весьма смело обновленном и заостренном виде перед нами — пародийный вариант мотета (гокет), сочетающего разные тексты и смыслы в их доведенном до абсурда и гротеска выражении. Текстовая форма усиливает свой смысл текстовой полифонией, музыкальное же развитие подчинено принципу сквозного контрастного сопоставления (развертывания). Музыка возникает «изнутри» фонетического (текстового) слоя. Постепенно рождаясь, она завоевывает все большее пространство, становясь главным носителем семантического смысла.

Едва ли не главную роль здесь играют жанровые связи: хорал, речитатив, песня (ее уличный вариант), буффонные элементы — это «опознаваемые объекты» (*К. Штокхаузен*),

¹ См.: Ушицкая О. Музыкальная теория и композиция второй половины XX в. в контексте науки о языке. Автореф. канд. дисс. — МДОЛГК, 1992.

чередой проходящие через все сочинение. Начинаясь от внемузыкального, только лишь текстового звукового «рождения», пьеса постепенно насыщается музыкой. Сквозь толщу «текстовой полифонии», воспроизводящей всевозможные способы речевого интонирования, постепенно, через текст описанных цитат, прослушиваются мотивы и фразы с фиксированной высотой звука. Далее хорал воспроизводит совершенно не соответствующий ему текст «Ein Gespenst...». Здесь же незатейливая шансон, также воспроизводящая текст Маркса—Энгельса (басы одновременно читают текст совсем иного содержания...). Так последовательно сменяются фазы развития, перемежая жанровые «опознаваемые объекты» с пародийными текстовыми ситуациями. Контрасты резки, развертывание и сопоставление происходят в условиях современного контекста, осложненного пародийной установкой. Когда постепенно возвращает звучание в фонетическое лоно; завершает пьесу возвышенный хроматический хорал *in C*.

Итак, «А-Роппе» демонстрирует иную, более высокую степень самостоятельности текста в вокальной музыке. Однако при всей радикальности обновления вокального жанра, доходящей до эпатажа, и здесь композитор следует принципам развития, восходящим к прошлому — это контрастное развертывание, использующее в новых контекстуальных условиях один из принципов классической сквозной формы, а также мотетный (гокетный) принцип старой полифонии, сочетающей в одновременности «что угодно» (принцип *Quodlibet*). Скрепление формы целого достигается также свободной рефренностью (текстовые, жанровые, тембровые репризы).

Следующий опус в ряду вокально-инструментальных сочинений Берио — «Сого» для голосов и инструментов (1975—1976). Он интересен дальнейшей инструментализацией вокального компонента: голоса хора (по 10 партий сопрано, теноров, альтов и басов) «растворены» в оркестре, слиты с ним, ибо они рассредоточены по принципу тесситурного сходства в пластах оркестровой фактуры (сопрано — в тембрах флейты, гобоя, кларнета, трубы и скрипок, например). Особенность партитуры — в малом количестве струнных, дабы они не перекрывали вокальные тембры (3 скрипки, 4 альты, 4 виолончели, 3 контрабасы). «Смешанные» тембры расположены на сцене рядом (с подробными указаниями композитора), равно-

мерно распределены по сцене и группы исполнителей (предполагается специальная ступенчатая подставка).

«Сого» состоит из 31 эпизода, создающего грандиозную слитно-циклическую форму. Она организована как музыкальными, так и текстовыми средствами. Текст представляет собой оригинальный монтаж из двух поэм Пабло Неруды, объединенных названием «Пребывание на земле». Поэмы создавались им в разные годы (с 1925 по 1947 г.). Другой компонент текста — популярные разнонациональные народные тексты: индейские, перуанские, полинезийские, итальянские и др. Третий компонент — фонетический материал (гласные и согласные), типичный для Берио. Принцип текстового монтажа заключается не только в использовании разных источников: их «многоязычность» композитор обыгрывает и по горизонтали, и по вертикали с одновременным звучанием стихов Неруды и народных текстов (например, в 24-м эпизоде, где использованы одновременно стихи, а также венецианский и персидский народные тексты). Специфика текста — и в способе использования стихов: поэма рассечена на отдельные синтагмы, прослаивающие цикл от начала до конца. Ключевая синтагма «Venid a ver» («Приходи и смотри...»), выполняя функцию текстового рефрена, постепенно дорастает до строки «Venid a ver — la sangre» («Приходи и смотри — кровь»), потом до двуступиши, а в заключительном разделе — до строфы, где рефрен оказывается ее последней строкой. Текстовый рефрен подчеркивает основное содержание как поэмы Неруды, так и цикла Берио: это антифашистская тема — реакция поэта на события в Испании 1936–1937 годы. Народные тексты дополняют и углубляют этот образный аспект.

«Сого» — образец использования смешанной техники. Здесь соединены тональный и внетональный принципы, фольклорное и «нефольклорное», простое и сложное (диатоника и хроматика). Это — метод художников второй половины XX в., ищущих вселенские темы, универсальность в охвате образных возможностей и способах их раскрытия. Внешне мозаичная структура сочинения располагает сложной внутренней организацией. Так, текстовый рефрен повторяется в цикле как константное звуковысотное образование, устойчив по тембровому воплощению (вокально-оркестровое тутти, в котором варьируются протяженность, тип вокального интонирования, спосо-

бы смешения оркестровых тембров, ритмика). Этот 12-звучной хроматический комплекс занимает предельно широкое пространство — от *dis* третьей октавы (Fl. picc.) до звука *b* у контрабасов в контроктаве. Впервые он появляется во втором рефрене «Venid a ver» с интересным приемом постепенного введения в оркестровое тутти хоровой массы. На протяжении цикла, как уже говорилось, рефрен подвергается интенсивному варьированию, в котором тембровая сторона занимает едва ли не главное положение (см. эпизоды 4, 6, 10, 12, 14). В 18-м эпизоде от рефрена остается лишь текстовая функция — синтагма «Venid a ver» измельчается, обрамляется фонетическим материалом (*tk tk tk*), интонируется Sprechstimme. Так текстовый рефрен исчерпывает свои функции в первой крупной части «Сого». Далее используется текст другой поэмы Неруды, но без аналогичных формообразующих функций. Рефрен появляется лишь в самом конце (№ 30, 31), где используется текст обеих поэм (реприза-кода). Повторяются в цикле и другие тексты. Замечательный по музыке первый эпизод (печальная песня в куплетной вариантной форме на индейский текст), косвенно, через тот же текст отражается в № 16 — своеобразной фонетической разработке песни, попадающей в совершенно иной темброинтонационный контекст. Повторяется и полинезийский текст (ср. № 3—5 и № 20, где сходны разработочные приемы). Связующим текстовым компонентом является и фонетический материал, постоянно возникающий то в качестве фона, то в виде самостоятельного элемента фактуры. Мозаичность формы преодолевается сходством повторяющихся жанровых элементов (песенность, хоральность).

Форму «Сого» можно охарактеризовать как *современный тип слитно-циклической композиции*. Ее главная особенность — в *текстовой рондификации*, подкрепленной музыкальными средствами. Осуществлен и ряд *рассредоточенных вариаций рефрена*, где главную роль играют тембро-фактурные изменения. Равнозначность текста и музыки заложена в специфическом решении тембро-пространственного аспекта (синкретическое единство хора и оркестра, раскрывающее смысл названия «Сого»). Индивидуализированная композиция и в данном примере опирается на оригинальный тип смешения разных, классических по происхождению принципов формообразования, поставленных в новые контекстуальные условия.

Ряд вокальных сочинений Берио включает цикл «*Крики Лондона*» (1974) для ансамбля «Swingl Singers 2» (первая версия была сочинена для четырех исполнителей «Swingl Singers»). Этот опус гораздо более демократичен по стилиевой ориентации, он создан под непосредственным впечатлением слышанных автором выкриков уличных торговцев на Сицилии, где он впитал, по его словам, «аромат улицы». Тексты подлинных выкриков уличных зазывал скомпонованы самим Берио, сюда же вмонтирован текст «Хроматического мадригала» Жанекена «Крики Парижа». Вновь использована рефренная организация композиции: I часть — песня «Those are the cries of London» («Это крики Лондона») повторяется в качестве музыкально-текстового рефрена семичастного цикла (см. части I, IV, V и VII, написанные на один и тот же текст). Во II, III и VI частях — новые тексты. Заключительная VII часть, как уже говорилось, включает рефрен и составляет единое целое с монтажом из разных текстов цикла. Музыкальный «ряд» «Криков» прост, исходит из песенных структур (аналогия — «Volk Songs» для меццо-сопрано и ансамбля, созданные Берио в 1964—1973 гг.). Это видно в ладовой организации, структурах, фактуре, мелодике песен. Фонетический материал служит здесь лишь оттеняющим фоновым элементом. Наиболее очевидна опора на песенность в I части: куплетно-вариационное строение с его фольклорным прототипом в ней очевидно. Опора на натуральный e-moll становится далее «тоникальным» рефреном цикла (см. III, V, VII части). Терпкие секундовые «трения» создают эффект наслаивающихся уличных голосов. «Колорит улицы» обыгрывается и в других песнях через текстовые полифонические приемы (см. II—VI части), где воспроизводятся приемы гокета. Помимо указанных специфических приемов Берио, в «Криках» заметно — через игру фольклорной стилистикой — воздействие Стравинского, прежде всего «Свадебки».

Вывод, касающийся формы «Криков Лондона», таков: семичастный цикл организован как *рондо с четырехкратным проведением рефрена* (части I, IV, VI, VII), как музыкально-текстового, так и текстового (финал). В форме заметны и *черты концентричности*: скерцозные эпизоды (ч. II, IV) симметричны относительно центра (ч. III). В песнях используются как *куплетные структуры*, так и *сквозное строение* на основе контрастного сопоставления и развертывания.

Современное тексто-музыкальное взаимодействие осуществляется таким образом, что конкретные формы вокальной музыки, начиная со второй половины XX в., становятся в полной мере *индивидуализированными*. Иными словами, именно в этой области творчества, благодаря выбору текста, способу компоновки его, связям с разными традициями, а главное, концептуальной обусловленности и значимости целого, обеспечивается данное конкретное индивидуальное художественное свершение, его уникальность.

Выделим еще несколько показательных образцов вокальных форм.

«*Il canto sospeso*» («Прерванная песня») Ноно (1956) — кантата, созданная на тексты (строки) писем узников фашистских застенков¹. Концепция сочинения отражена в названии — итальянское слово *sospeso* имеет смысл «прерванный», «остановленный». Эти значения относятся и к оборванным молодым жизням узников, и к фрагментарности строк их писем, вырванных из контекста. Здесь и еще один, едва ли не главный, выразительный смысл слова — «подвешенный в воздухе» (парящий). Последнее обстоятельство характеризует склад вокального интонирования.

Сочинение для солистов, хора и оркестра состоит из девяти частей. Строки писем ложатся в основу вокальных (II, III, V, VI, VII и IX) частей. Остальные части инструментальны. Части группируются в крупные разделы: II—V, V—VII, VII—IX, между ними выставлены ферматы, внутри же действует принцип *attacca*. Группировка частей обозначена сходством с драматургией заупокойной мессы: I и II части сходны с *Kyrie* и *Credo* («Я верю в победу наших идей»), III часть — своеобразный *Crucifixus* («...Мы умираем как патриоты своей страны...»), V часть — *Lacrimosa* («...Я говорю всем последнее прощание и плачу...»), VI часть — *Dies irae* («...Вот наши убийцы, они одеты в черное, ...они гонят нас из синагоги...») — это драматическая кульминация кантаты, в которой радость (*Gloria*) так и не появляется. Опора на традиции старых жанров заметна в одновременном звучании разных текстов (например, III часть, где трое солистов вместе «озвучивают» разные строки писем). «*Il canto sospeso*» — образец сериальной техники.

¹ Тексты писем были опубликованы Т. Манном в 1954 г.

Звуковысотный параметр здесь осуществляется на основе «серии Нону» и представляющей расходящуюся «диаграмму» интервалов¹ (см. пример 30).

30

The musical score is a complex arrangement for a vocal ensemble. It features multiple staves, each representing a different voice part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *ppp*, *p*). The score is organized into two main sections, each beginning with a '1. 2. 3.' marking. The overall structure is highly detailed and technical, reflecting the serialist approach mentioned in the text.

¹ См. анализ сериальной структуры в кн.: Батюк И. Современная хорная музыка. Теория и исполнение. — М., 1999.

Развитие осуществляется путем тембро-ритмических, а также динамических преобразований соответственно обозначенному драматургическому предназначению частей. Техника Ноно продолжает веберновский принцип микромотивности, но в отличие от дискретности ткани у Веберна, Ноно стремится к мелодизации, кантабильности, непрерывности звучания, прибегая к особой технике «длящихся точек», дифференцированных в пространстве и времени благодаря сериальной эмансипированности (звуковысотной, ритмической, тембровой, динамической). Это создает ощущение трепетной и напряженной кантилены. Характерно, что инструментальные и вокальные способы изложения идентичны по технике (сравним, например, звучание IV части кантаты с ее эффектом полифонии двух пластов — струнных *divisi* и духовых с маримбой, вибратоном и колоколом, подхватывающих постепенно расходящийся ряд звуков и представляющих типичный для композитора образец *Klangfarbentechnik* с ее эффектом «точечной непрерывности»). Аналогичный прием представляют и вокальные номера, например, IX часть, где «точечная непрерывность» осуществлена в партиях солистов, хора и литавр. Принцип обращения с текстом — рассеяние слов («прерванность»), извлечение слогов и синтагм, передачи их из партии в партию каждый раз на новом звуке с напряженными регистровыми «изгибами». Отсюда экспрессия и драматизм, весомость слов, а также отмеченный выше парящий характер звучности. Подобное воплощение текста в хоровой и сольной вокальной музыке — новое слово в жанре, «спровоцированное» концепцией сочинения, его содержательным смыслом. Характерно, что именно в этом опусе, впервые до опытов Берно, Ноно вводит в текст в качестве фонового выразительного компонента ряд гласных *a o u e i*, усиливающих характер ламентов, скорбной речитации (III и V части). Формы вокальных частей по преимуществу сквозные, что связано с прозаическим характером строк. Применяет Ноно и иные принципы композиции, накладывающиеся на принцип сквозного развития.

Так, VI часть делится на непрерывно следующие друг за другом части VIa и VIb, распределяющие текст письма на две половины. Первый раздел содержит четыре строки, каждая из строк начинается со следующего звука ряда (здесь в три-тоновой транспозиции от *es*, что совпадает с ракоходом ряда

в силу его симметричной организации). Текстовая схема части такова:

- А — «ворота открываются».
- В — «это наши убийцы».
- С — «они одеты в черное».
- Д — «они гонят нас из синагоги».

Каждая строка разрабатывается полифонически, последовательно начинаясь от *es*, *e*, *d*. Четвертая строка (от *f*) с помощью постепенного наложения «точек»-слогов выстраивает весь остальной ряд. Так действует принцип «перемены в четвертый раз», осуществляя кульминацию в этом *Dies irae*. Можно добавить к этому подробности, связанные с детальной ритмической разработкой фраз текста, с тончайшей динамической дифференциацией тонов, а также слогов. Все это многократно усиливает экспрессию, напряженность каждого мига звучания.

Своеобразной кульминацией в радикальной трактовке текста стали «Приключения» («*Aventures*») Лигети — цикл из двух сочинений. Второй опус, «Новые приключения» («*Nouvelles aventures*»), был создан с перерывом в три года (1962 и 1965). Таким образом, опыт Лигети стоит хронологически между опытом Ново («*Il canto sospeso*», 1956) и опытами Берио конца 60-х годов («*O King*» и симфония, 1968). Имеется в виду фонетическая трактовка текста, в «Приключениях» доведенная до качественно иной степени.

Оба сочинения написаны для трех голосов (сопрано, альт, баритон) и ансамбля инструментов (флейта, валторна, ударные, чембало, фортепиано, виолончель, контрабас). По жанру это мимодрама, предполагающая, помимо вокально-инструментальной концертной версии, также версию сценическую (Лигети создал для этого либретто, приложенное к изданию «Новых приключений»)¹. Мимодрама реализуется весьма оригинально: три вокалиста на протяжении короткого отрезка времени (первая пьеса, например, длится всего 11 минут) проносят, поют, декламируют, а также имитируют голосом различные звуки, включающие как гласные, так и согласные, слоги, междометия, звукоподражательные эффекты и т.д.

¹ См: *Nordwall Ove*. George Ligeti. Eine Monographie. — Mainz: Schott, 1971. S. 47.

Партитуре предпослан специальный авторский текст с расшифровкой каждого звука (только на эти ремарки отведено три с половиной страницы!). По замыслу композитора звуки вокального ансамбля — это текст, повествующий о воображаемых событиях. Звуки выражают некие эмоции (в партитуре масса ремарок «поведенческого», эмоционального, игрового характера). Например, к эпизоду под названием «Conversation» («Разговор») относится следующее: «Выразительность постоянно внешне меняется. Шаг за шагом (герои — Г. Г.) поворачиваются друг к другу. Естественно возникающие жесты понемногу активизируются. Звонкие места исполняются так тихо, чтобы одновременно не заглушить шепот». Постоянны и такие ремарки: «Иронично, безучастно, фантастично, кокетливо» и пр. Принцип «музыки для ...» реализуется в «Приключениях» полным слиянием вокального и инструментального начал. В партиях и тех, и других исполнителей постоянны сходные, идентичные обозначения, касающиеся звукоизвлечения и исполнения.

Свободное включение и выключение вокального ансамбля, тянущиеся созвучия лишь инструментального пласта создают впечатляющее фактурное разнообразие — на протяжении пьесы нет двух одинаковых по изложению фрагментов. Так возникает оригинальная сквозная композиция, подчиненная принципу контрастного развертывания и «текстовому» замыслу, воплощенная системой самых радикальных звуковысотных, фактурных, тембровых, ритмических и артикуляционных средств.

В «Приключениях» соединились несколько примечательных особенностей вокально-инструментальной музыки XX в.: здесь прослеживается опыт Шёнберга, идущий от «Лунного Пьеро» и его одноактных опер с их экспрессионистским «событийным рядом», контрастами, с аффектированной вокальной интонацией, декламационностью (*Sprechstimme*); здесь его проекция в условиях авангардистской эстетики, приведшей к максимально радикальным выразительным средствам, к своеобразному музыкальному «театру абсурда».

Опыт Лигети уникален — он довел до предела возможности вокально-инструментальный способ высказывания. Примечательно, что в «Приключениях», при всем радикализме средств, используется все та же, по-видимому, единственно возможная в таких случаях *сквозная форма с контрастным сопоставле-*

нием. Ее гибкость и свобода — залог успешного «приспособления» к различным способам воплощения сюжета в музыке, начиная от баллад романтиков и кончая данным опусом.

Во второй половине XX в. заметно активизируется развитие жанров культовой музыки. Если в европейском искусстве эта традиция не прерывалась, то в отечественном, как известно, она была искусственно приостановлена. Лишь в последние десятилетия вновь возникают многочисленные произведения на этом пути, в рамках канонических особенностей демонстрирующие гибкость и многообразие. И в этой сфере творчества сказался технико-стилевой фактор, определивший то или иное конкретное образно-драматургическое решение, саму трактовку жанра.

Появляются образцы Литургий, претворяющих особенности русской классической традиции (Чайковский, Рахманинов, Чесноков), следование канону службы, а также традициям отечественного хорового концерта. Стилистика сочинений такого рода обуславливается особенностями мышления того или иного автора. В *Литургии св. Иоанна Златоуста Сидельникова* формы частей претворяют как типичные особенности канонических структур (сквозные и припевные), так и синтетические, объединяющие признаки канонических и песенных (куплетных) форм — «Иже херувимы», например, композитор строит как песню с типично современным тональным смещением от куплета к куплету с повышением тесситуры.

Помимо канонических циклических структур появляется множество отдельных хоров на священные тексты (*Р. Леденев, «Четыре духовных песнопения»*, *«Шесть фрагментов из Всенощного бдения»*; *Э. Денисов, «Свете тихий»*; *Н. Каретников, «Восемь духовных песнопений»*, *«Шесть духовных песнопений»*). В них преобладает тенденция концертности — в свободе и разнообразии хорового письма, гармонического языка, структуры.

Образцы отечественной культовой музыки становятся все более явными «хранителями традиций», ибо радикальные новации второй половины XX в. даже в руках их наиболее активных и смелых представителей стали бы в данном русле невозможными, неорганичными и неуместными. Традиция же европейских жанров культовой музыки оказалась ближе новым технико-стилевым явлениям середины столетия. В их

ряду — поздние католические опусы Стравинского, написанные на основе серийной техники («*Canticum sacrum*»), опусы Пендерецкого и другие.

Подлинно новаторскими стали опусы Лигети — «*Реквием*» (1965) и «*Lux aeterna*» (1966). «Реквием» Лигети относят к вершинным произведениям этого жанра в XX в.

Композитор сумел воплотить образность зауспокойной мессы в истинно новаторских средствах: с одной стороны, хоровая и оркестровая полифония отражает типичные свойства микро-полифонического письма, а с другой — продолжает достигнутое в стилистике «Приключений», как это ни парадоксально с точки зрения совершенно иной образно-драматургической задачи. Первое качество реализуется в развитой полифонической фактуре со сверхмногоголосным «срезом» вертикали. Так, *Kyrie* разрастается в 25-голосную двойную фугу, темы которой излагаются в совместной экспозиции и представляют собой вариант «серии Ноно» с расходящейся хроматической интерваликой. Возникает, тем не менее, внесерийная додекафония, так как наложения и повторы тонов здесь постоянны. Эстетика «Реквиема» своеобразна и противоречива: сам композитор говорит об эмоциональном обобщении в его музыке всех слышанных им ранее опусов в данном жанре. Оно вылилось в несомненно экспрессионистский его вариант, где средствами современной хроматики предельно заострены аффекты страха смерти и тишины небытия. Есть и натуралистические эффекты — сверхмногоголосие *Kyrie* создает почти зримый эффект огромной толпы, заполняющей пространство до горизонта¹. Это типичная для музыки XX в. тенденция «изображения жанра», с предельным ostrанением его канонических особенностей.

Хор a cappella «Lux aeterna» Лигети построен на четырех строках текста, распеваемых последовательно, как в мотете. Микрополифоническая техника использует секундовые имитации с одновременным вступлением голосов: каждый следующий звук излагается в четырехголосном каноне. «Ключевая интонация» пьесы — оборот *BACH*, транспонируемый от *f* (*f-e-g-fis*). Постепенное разрастание хроматики внесерий-

¹ Савенко С. О стилистических тенденциях творчества Лигети // Дьердь Лигети. Сб. статей. — М., 1993. С. 48.

но. Оно, так же как и в «Реквиеме», использует технику постепенного симметричного расхождения по принципу «диаграммы Ноно». Мерцающие краски «*Lux aeterna*» по-настоящему красивы, формообразующее действие динамики, тесситурных подъемов и спадов способствует восприятию целого. Строки распеваются от *f*, *fis*, *g* и *e*; в тактах 48—55 мотив *BACH* обретает свой истинный вид, канонически переходя от голоса к голосу. Художественный эффект предвосхищает «*Lontano*» — Лигети уже здесь проставляет в начале пьесы ремарку «*Wie aus der Ferne*» («вдалеке»).

Технико-стилевые варианты сегодняшних решений канонических жанров и форм воистину неисчерпаемы. Смелость и новизна могут проявляться как в отечественной, так и в зарубежной традициях.

«*Реквием*» Мартынова (1995) оригинальным образом соединяет разные стилистические пласты — ярко романтический, «шубертовский» и аскетический, подлинно религиозный (линейная мелодика в стиле григорианики). Особенностью сочинения является абсолютное отсутствие связей и переходов между текстовыми разделами с точки зрения «стилистических модуляций». Постмодернистская основа канонического жанра впечатляет при этом цельностью и свежестью решения. Композитор использует репетитивные приемы, которые оказывают почти физиологическое воздействие, особенно в русле романтической стилистики.

Итак, вокальные формы в музыке XX в. претерпели, как мы видели, достаточно существенные изменения. Определяющий суть этих изменений технико-стилевой фактор отразился на форме, структуре, способах воплощения текста, новых тембровых решениях как в области вокального интонирования, так и в соотношении его с различными типами сопровождения.

Вокальные формы *тонального типа* продолжают оставаться связанными со структурами стихотворного текста — *куплетность, куплетная вариантность* здесь по-прежнему определяют их строение. Однако чем более свободна структура строфы, тем более существенны «несходства» повторяемых частей формы (куплетов). Если в вокальных формах фольклорной ориентации эта зависимость наиболее классична, то в строфических закономерностях новой поэзии и связанной с ней

музыкой все более выявляется свобода, тяготение к сквозному прочтению текста.

Возникает специфическая форма типа *стихотворения с музыкой*, далее перерождающаяся в *сквозную строфическую форму*. В противоположность ей развивается *сквозная нестрофическая форма*, подразумевающая свободный тип последования разделов на основе *единого неконтрастного сквозного развития, контрастного сопоставления и контрастного развёртывания*. Следствием этого явилось рождение *новой однойчастной формы*, подчиненной микротематическим процессам. Возникает *разработочно-строфический принцип* организации формы, дающий свободу в опоре на строение текста.

Особую область составляют произведения, ставящие текст на первый план в возникновении образного замысла и композиции вокального произведения. Опусы Лигети и Берио анализировались в свете данной проблематики под углом зрения *текстовых форм* — принципиально нового явления в вокальной музыке второй половины столетия. Сквозной принцип достигает здесь высшей точки развития, в условиях «нового синкретизма» текста и музыки осуществляя наиболее радикальные поиски экспрессии.

Воздействие сонорики как «текстовой», так и инструментальной (все опусы данного типа осуществляются в жанре «музыка для ...») на все параметры целого создает предпосылки для возникновения фонетических эффектов, звукоподражания и, шире, разрушения всей системы классических вокальных норм. *Технико-стилевой фактор* в его наиболее радикальных проявлениях — основа вокально-инструментальных композиций такого рода, *индивидуализированных*, если не уникальных, в своем конкретном решении.

Основная закономерность в эволюции наиболее радикальных поисков и решений зиждется на постепенном перерождении текстовой стороны вокального произведения: *чем более свободен текст от норм строфичности, тем более свободны собственно музыкальные закономерности*. Однако возможны и имманентные проявления цементирующего целое музыкального фактора (в первом случае напомним о «Приключениях» Лигети, во втором — о его пьесе «О King»).

Панорама технико-стилевых решений в музыке XX в. оригинально отразилась в возрожденных жанрах культовой му-

зыка на основе как отечественных, так и европейских традиций. В последних больше тяготения к новым типам экспрессии, для выражения которой используются ультрасовременные технологические приемы («Реквием» Лигети).

Вокальные формы второй половины XX в. продолжают обогащаться все новыми высокохудожественными свершениями. Сфера духовных жанров в поисках новых и свежих решений постепенно занимает едва ли не главенствующее положение. Здесь — неиссякаемый источник образной глубины, естественности возврата к поколебленным, но вечным основам интонационности вокальной музыки.

Задания

Самостоятельно провести анализ следующих произведений:

С. Прокофьев. Пять стихотворений на стихи А. Ахматовой.

Р. Щедрин. Строфы «Евгения Онегина» для хора а cappella.

А. Шнитке. Концерт для хора на стихи Г. Нарекаци.

Н. Сидельников. «Романсеро о любви и смерти».

Э. Денисов. «Осень», вокальный цикл для тринадцати солистов.

Литература

Григорьева Г. Николай Сидельников. — М., 1986. С. 58—64.

Холопова В. Путь по центру: композитор Родион Щедрин. — М., 2000. С. 108—113.

Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. — М., 1990. С. 236—242.

Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. — М., 1993. С. 138—139.

ГЛАВА 5

Индивидуализированная форма

Вопрос об индивидуализированных (нетиповых) формах неоднократно поднимался на страницах настоящей работы во всех предыдущих главах. Классификация, исходящая из критериев «типовое—нетиповое», как мы видели, действовала по принципу взаимопроникновения этих дефиниций: в типовых формах постоянно отмечалось нетиповое, индивидуально преломляющее структурные, драматургические, в конечном итоге — технико-стилевые параметры. В нетиповых формах, напротив, сплошь и рядом действовали закономерности классических структур (репризность, рефренность и т. д.).

Претерпел изменения и принцип смешанной формы, приобретает новые качества: смешанными, соединенными в рамках единой формы оказались принципы, ранее не соединимые (примером может служить *concerto grosso* № 1 Шнитке, совокупивший признаки староконцертной формы, слитного цикла, рефренности, объединенных монотематизмом). В анализах фигурировали также формы, воспринимаемые как новые, нетиповые, но при этом представляющие «хорошо забытые старые» структуры (напомним о «текстовых» формах Лигети).

Как же следует дифференцировать все эти явления в нынешней непростой ситуации, позволяющей сосуществовать в одновременности всем известным техникам, стилям, принципам формообразования? Что следует понимать под *собственно индивидуализированными формами*, принадлежащими только музыке XX в.?

Очевидно, изменилась сама степень индивидуализированности форм по сравнению с классической эпохой, ибо исчезла объединяющая константа в виде тонального принципа. Напомним об отличиях в трактовке малых форм, например, Веберном и Скрябиным, сонатной — Шостаковичем и Прокофьевым, рондо — Бартоком и Мессианом.

Отличия можно пояснить положением, сформулированным В. Бобровским: его «композиционная форма как принцип» и «форма как данность»¹ находятся теперь в новом соотношении друг с другом, ибо принцип той или иной формы таит в себе неисчерпаемые возможности конкретной реализации и непременно ведет к индивидуализации формы. Другое объяснение возможно в связи с многочисленными примерами романтических форм смешанного типа, как правило, имеющих программную основу. Однако при всем их разнообразии, романтические свободные формы также обладали неким единым принципом (сонатность и цикличность как основа большинства из них, ряд других известных закономерностей, касающихся динамики, масштабов разделов и пр.). Степень индивидуализированности той или иной формы в классикоромантической музыке может быть понята и как высокая степень оригинальности, необычности, непохожести на типовые структуры (например, прелюдия Шопена B-dur № 21 с ее простой трехчастной формой и расколом репризы на «еще не репризу» и «уже не репризу»).

Первая половина XX в. находилась еще во власти активно действующего, но модифицирующегося тонального принципа с его опорой на типовые формы. Действие типовых закономерностей, как известно, сопровождало и краткий период становления и развития серийного принципа (нововенская школа). Вторая половина века с возникновением принципиально новых техник — алеаторики, сонористики, сериальности — породила и совершенно иные музыкальные формы, типы структур. Очевидно, что в русле этих техник и складываются *новые, нетиповые, воистину индивидуализированные формы* музыки второй половины XX в. Они уже достаточно известны, классифицированы и оценены в ряде работ, но, как правило, адресованы музыке, в которой действует та или иная техника в чистом виде, например, «крепендирующие сонорные формы» (В. Холопова).

Менее известны образцы, в которых *новый тип техники апеллирует к типовым структурам*, демонстрируя органич-

¹ См.: Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. — М., 1970. С. 20.

ное сращивание нового и старого, более того, саму неизбежность такого сращивания. Образцы этого вида рассматривались в предыдущих главах. Напомним о сонорных репетитивных пьесах Корндорфа с репризной и вариационной основой, о «сонорном минимализме» Пярта с его опорой на вариации, с одной стороны, и старополифонические принципы — с другой; в этом же ряду — «Голос кита» Крама. Неслучайно приведенные примеры взяты из одной сферы формообразования — вариационности: сонорика, возникнув как важнейшее тембро-тематическое новшество, естественно пошла по пути, обеспечивающему «дление краски», бесконечные возможности ее преобразования. Очевидно, что наиболее яркие и перспективные обретения в области сонорики могут ожидать именно здесь, в рамках *вариационного принципа* в его индивидуальных типах с содержательной и драматургической точек зрения.

Другой новый вид техники — алеаторический, широко разившись в музыке 60-х и более поздних годов, постепенно встал в ряд иных типов, войдя в «смешанную технику» на правах одного из ее компонентов. Чаще всего алеаторика стала уделом развивающе-каденционных разделов, служа целям разработанности, создания неустойчивости.

В данной главе представлены несколько наиболее показательных образцов индивидуализированных форм с двух точек зрения, специфических для формообразования второй половины XX в.: *новой программности и комбинаторности*. Основанномся на программности в связи с ее возросшей ролью.

Здесь прежде всего следует указать на фактор, который в XIX в. обозначался как синтез искусств и был порожден эпохой романтизма. *Новая программность, «неопрограммность»*, если включить это понятие в ряд всех прочих «нео», в музыке XX в., углубила упомянутый синтез и сделала его едва ли не *определяющим компонентом* коммуникативности, восприимчивости, содержательности музыки, недостижимой подчас только чисто инструментальными средствами. Напомним, что с начала XX в. слово проникает в симфонию, в другие инструментальные жанры, в камерной музыке все более укрепляя тип жанра «музыки для состава», где голос становится едва ли не главным носителем содержания. Индивидуализированность таких композиций сказывается во всем: одночастные формы решаются с позиций самых разных схем, как типовых («Кру-

ги» Берио с их концентричностью), так и абсолютно оригинальных (открытая, сюжетно-сквозная структура «Приключений» Лигети). Многочастные образцы обычно построены по принципу сюиты, структура которой диктуется не только собственно музыкальным, но и текстовым содержанием («Молоток без мастера» Булеза).

Программная или текстовая основа присуща многим сочинениям, затронутым в предыдущих главах работы (опусы Берио, Лигети, Ноно). Однако наибольшая новизна и оригинальность свойственны тем произведениям, в которых *программность осуществляется средствами самой музыки*: цитаты, аллюзии, квазичитаты становятся проводниками конкретной «сюжетной» идеи, драматургии целого. Музыкальная форма обретает абсолютную индивидуальность, ибо служит воплощению именно данного, неповторимого, уникального замысла. Реализация уникальных замыслов осуществляется в рамках *постмодернизма — определяющей стилиевой тенденции второй половины — конца ушедшего столетия и обозначившей предельно широкое поле взаимодействия всех компонентов музыкального мышления*.

Предтечей ранних образцов такого рода в XX в. стала *четвертая симфония Чарльза Айвза*. Законченная в 1916 г., симфония предвосхитила многие сущностные черты музыкального мышления будущих десятилетий. В частности, уже здесь можно говорить о смешанной технике композиции (тональность, четвертитоновость, тотальная хроматика и т.д.), о новой программности, об индивидуальности форм каждой части в связи с этим.

Четырехчастная симфония для большого оркестра и хора (он участвует в крайних частях цикла) посвящена одной из ведущих тем творчества этого композитора — идее космогонического единения человека и природы, вселенского объединения народов и их религий (программа изложена в авторском предисловии в партитуре). Грандиозный замысел апеллирует и к конкретным литературным источникам. Так, в основу II, центральной по смыслу части положена новелла Готорна «Небесная железная дорога», по которой движутся «представители всех религий». Композиция цикла необычна: контраст частей, их масштабы, стилистика неожиданны в своем последовании. Грандиозная, внешне разнородная музыка

объединена интонационной сферой негритянского духовного гимна, обрамляющей цикл и вложенной в уста хора, а также окрашивающей инструментальный тематизм. Гимничность пронизывает и III часть — классическую фугу, причудливо переплетающую классические интонационные «клише» барочного типа и отголоски спиричуэлс¹. Особняком стоит II часть, в которой эта интонационность сопряжена с изобилием иных, предельно контрастных элементов. Она и представляет собой наиболее интересный пример преломления неопрограммности в рамках абсолютно индивидуализированной формы. Достаточно подробный анализ этой части содержится в монографии А. Ивашкина². Форма ее оценивается автором как не имеющая себе равных во всей мировой литературе: очевидно, имеется в виду именно уникальность, индивидуализированность композиции.

Отсылая читателя к обстоятельному анализу Ивашкина, подчеркнем некоторые существенные моменты с точки зрения индивидуализированности формы. Калейдоскоп тем цитатно-и псевдоцитатного характера (гимны, марши, регтаймы и пр.) предстает вне каких-либо определенных «на слух» или «на глаз» структурных рамок (Стравинский недаром говорит о возникновении здесь того или иного мотива внезапно, «без какой-либо видимой причины»). Это гигантская сквозная форма, продвигающая музыкальный материал в его свободном течении, с одной стороны, т. е. по горизонтали; с другой стороны, вернее, в другой плоскости, продвижение тематизма осуществляется и по вертикали, создавая течение сложных одновременных процессов. Партитура требует для исполнения двух дирижеров (римская цифра II фиксирует этот факт в нотном тексте).

Наслоение, наложение, наплыв, уход тематических фрагментов совершенно непредсказуемы, группы оркестра играют в разных темпах контрастную музыку, максимально используя принцип полифонии пластов в его предельно «хаотическом виде». Программное содержание реализуется сложнейшими полифоническими приемами, соединяющими не только тематические пласты, но разные техники, стили, жанры, шире —

¹ Тема фуги основана на двух подлинных негритянских гимнах.

² См.: Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX в. — М., 1991. С. 294—297.

эпохи. Простенькие танцевальные мотивы и четвертитоновые созвучия, кластеры и прозрачные трезвучные гармонии, сложнейшие ритмические полиостинато, наконец, тембровые находки (в партитуре присутствует «оркестр двух фортепиано», а также солирующее фортепиано, огромная группа ударных инструментов) — все это движется как бы в разных плоскостях, в различных масштабных и временных измерениях. Неслучайно эта сквозная калейдоскопическая, многомерная структура не заканчивается, но обрывается, попросту останавливается, ибо в самом материале нет предпосылок для какого-либо традиционного завершения формы. «Музыкальный поток» изживает себя, до конца исчерпав возможности своего продвижения, о котором сам Ч. Айвз говорил так: «...беспокойное, бесконечное, мирское продвижение сквозь жизнь контрастирует с испытаниями паломников в их путешествии по болотистым и холмистым землям»¹. Так II часть четвертой симфонии Айвза представляет собой воистину уникальный, неповторимый в своей индивидуализированности образец неопрограммной музыкальной формы, созданной в самом начале XX в. и давший затем интересные ростки в музыке второй половины века, которую Дж. Кейдж метко характеризовал с точки зрения «теперешней недетерминированной музыки»².

Связанным косвенно с этим опусом оказалось другое, «этапное» для музыки XX в. сочинение, созданное через 70 лет — *симфония для восьми голосов и оркестра Лючано Берио (1968)*. Неопрограммность — основа замысла этого опуса, посвященного 125-летию Нью-Йоркского симфонического оркестра. По свидетельству композитора, он создал симфонию, следуя одному из значений этого слова — «симфония как совместное звучание». Это отражено уже в ее исполнительских средствах — большой оркестр с добавлением восьми голосов вокального ансамбля «Swingl Singers 2». Так создается сильнейший стилистический контраст, заложенный в самой музыкальной материи. Свингловый характер становится едва ли не определяющим в стилистическом наклонении музыки, в то же время ориентированной и на иной пласт — в III части

¹ Из авторской аннотации к первому исполнению в Донауэшингене в 1969 г.

² См.: Сов. музыка, 1991, № 7. С. 22.

главным компонентом стилистики в реализации «совместного звучания» становится музыка скерцо из второй симфонии Малера. Классический цикл «большой пятичастной симфонии»¹ сопрягается с множеством жанровых привнесений: здесь — вокально-инструментальная II часть — «O King» (см. ее анализ в главе 4), оригинальнейшие по структуре остальные части. Индивидуализированность художественного замысла заложена в программе, которая постмодернистским способом смешивает литературные источники (среди них тексты Леви-Стросса, Самюэля Беккета, различного рода документальные материалы и пр.). Добавим к ним ассоциативные связи со второй симфонией Малера, положенные в основу его опуса, впечатления Беріо от картины Ватто «Отплытие на остров Киферу» и многое другое.

Стилистическая многопластовость, причудливое смешение разного — суть этой концепции, обращенной и к настоящему, и к прошлому, и к будущему музыки, ее бытованию и осмыслению. «Музыкальная разнотекстность» Айвза здесь умножена разнотекстностью, предельной контрастностью музыкальных стилистик. Сущность музыкального мышления XX в., гениально предугаданная Айвзом, возведена Беріо в некий принцип уже в иной, постмодернистский период. В этом — суть неопрограммности на пути к индивидуализированным полистилистическим концепциям конца 60—70-х годов.

Степень индивидуализированности формы предельна уже в I части, не имеющей каких-либо структурных аналогов. Восьмиголосный ансамбль свинглов здесь — главное действующее лицо, инструментальный пласт — фон, контекст, сонорный компонент, контрастирующий элемент. Музыка построена на разных техниках. Основной ее компонент — ЦЭС в виде некоего стержня хроматической звуковысотной ткани — это полиаккорд в структуре 8-звучия, включающего нонаккорд и уменьшенное трезвучие.

Основа звукообразования — большой минорный септаккорд c-moll, являющийся «тоникой» (малым ЦЭС) не только внут-

¹ Симфония Беріо — один из первых образцов на пути возрождения жанра циклической симфонии, в предыдущие десятилетия (на переломе 50—60-х гг.) уступившей место иным жанрам («музыка для состава», камерная симфония и др.).

ри I части, но и во всей симфонии. Минор (с), в котором звучит III часть, — не только тональность малеровского скерцо, но и ответ внутрициклического единства; его роль существенна и в двух заключительных частях цикла, репризных по своей функции. Техника ЦЭС лежит в основе формообразования I части — остинатные повторения аккорда *c-es-g-h* с добавлениями по вертикали (вплоть до 12 тонов) образуют своего рода *рассредоточенные остинатные вариации*.

Тянущийся аккорд то звучит ритмизованной в джазовой манере педалью хора (начало), то переходит в тянущийся фон электрооргана и электроклаvesина с добавлением рояля и арфы, то выстраивается в многоголосное тутти оркестра и вокального ансамбля. Суть этих приемов чисто сонорная, ибо тембровые перекрашивания составляют главную задачу «продвижения», развития материала. Сонорика тембров предстает здесь в чрезвычайном изобретательном виде, чему в немалой степени способствует выбор инструментально-вокальных средств, а также специфические приемы, заложенные в стилистике ансамбля: это особая манера звукоизвлечения с акцентированной артикуляцией, квазиимпровизационная ансамблевая свобода в соотношении голосов. Джазово-«плягерный» привкус, возникающий от этого, становится определяющим в стилистическом наклонении музыки.

Средства большого оркестра, гибкая смена планов — инструментального и вокально-инструментального — тот контекст, который ставит свингловый элемент в зависимость от симфонической концепции. Ее проявления — в ассоциативных связях с семантикой тональности *c-moll*, столь показательной для традиций классического симфонизма, в мощнейших кульминациях-тутти, т. е. в значительности всего, что происходит в музыке, при всей ее кажущейся облегченности, иногда почти абсурдности. Так, текст I части соединяет разные пласты: баритон читает несвязанные по смыслу фрагменты из названного литературного источника, остальные голоса ансамбля либо обыгрывают фонетический материал в виде сонорно-полифонической имитации гласных звуков (в этом — подготовка II части), либо подключаются к ансамблевой «игре в слова» вместе с баритоном. «Сонорика созвучий» и «сонорика линий» (Ю. Холопов) — важнейшие компоненты техники, создающей общий контур формы. Здесь четыре динамические волны, в кульминациях

которых (литеры А, С, 6 тактов до G и 6 тактов после) звучат мощные тутти в виде 12-звуковых полиаккордов (ЦЭС).

Между кульминациями располагаются тембросонорные вариации рассредоточенного типа, также основанные на ЦЭС. Динамика подъемов и спадов, таким образом, служит едва ли не главным формообразующим средством, ярко демонстрируя эту известную особенность музыкальных форм XX в. в ее сонорном преломлении. Сонорные приемы — тембровые метаморфозы, сгущения и разрежения фактуры, концентрация внимания на красочных преобразованиях точек, линий и созвучий создают преднамеренно статический характер музыки, реализуемый *в индивидуализированной четырехфазной композиции*. Шесть вступительных и восемь заключительных тактов, репризные по отношению друг к другу, создают обрамление целого.

В главе о вокальных формах II часть симфонии уже анализировалась. Здесь указывалось, в частности, на программный характер *In memoriam*, связанный с фигурой Мартина Лютера Кинга и оригинальное его воплощение с помощью фонетической серии текста и вариантно-серийной звуковысотной структуры. Строфический принцип оказался трактованным в высшей степени индивидуально, получив воплощение средствами *Klangfarbenmelodie* с тончайшими приемами тембрового варьирования в пяти проведениях, с обыгрыванием фонетического материала, продолжающим I часть, с необычным сочетанием оттенков ламенто и джазовости в звучании вокального ансамбля свинглов. Подчеркнем, что форму II части следует классифицировать как *индивидуализированную* на основе *типовой вокальной структуры* (строфичность). «Негритянский» колорит, связанный с посвящением (напомним, что в первоначальном варианте это была самостоятельная вокально-инструментальная пьеса), накладывает отпечаток на стилистику всей симфонии, он присутствует постоянно и составляет один из главных элементов целого — так косвенно проявляется связь с четвертой симфонией Айвза.

Тем более удивителен этот колорит в сложнейшем синтезе с использованной в III части музыкой скерцо второй симфонии Малера. Берно выставляет здесь заголовок «*In ruhig flissender Bewegung*» («В спокойно текущем движении»). Материал скерцо является каркасом формы, ее наиболее ощутимым композиционным стержнем (напомним, что эта часть у Малера основа-

на на песне из «Волшебного рога мальчика» — «Проповедь Антония Падуанского рыбакам», о музыке которой сам композитор говорил, что она напоминает «...кружение танцующих фигур в ярко освещенном зале, куда вы заглядываете из ночной тьмы с такого расстояния, что музыка больше не слышна. Тогда жизнь становится для вас страшным сном, от которого вы, быть может, внезапно проснетесь с криком отвращения»¹).

Сложная трехчастная форма с трио у Малера отличается классической четкостью, в то время как форма III части симфонии Берлио, как бы накладываясь на структуру скерцо, представляет собой абсолютно индивидуализированную композицию. Это происходит потому, что используемая в качестве своеобразной «метацитаты» музыка Малера звучит лишь временами, как бы всплывая из глубины и вновь погружаясь в неё (о «невидимом течении реки» в музыке этой части говорит сам автор²). Эти «пустоты», с точки зрения метацитаты, Берлио искусно заполняет иным тематическим материалом, включающим обильное цитирование чужой музыки, а также ассоциативные связи, аллюзии, отдельные элементы малеровского скерцо. Здесь представлена в виде цитат, квазицитат, аллюзий музыка от Баха до Штокхаузена и самого Берлио. Укажем на имена Шёнберга, Дебюсси, Равеля, Стравинского, Р. Штрауса, Берлиоза, Брамса, Берга, Хиндемита, Бетховена, Стравинского, Булеза и других, которых перечисляет сам Берлио. Композитор называет все это «документальным материалом», а отношение между музыкой и текстом, с его точки зрения, предстает как «толкование снов»³.

Таким образом, музыка III части существует как бы в нескольких плоскостях: некий кантус фирмус⁴ в виде музыки Малера сосуществует с пластом многочисленных цитат, а также с текстовым рядом симфонии, который заслуживает осо-

¹ Малер Г. Письма. Воспоминания. — М., 1968. С. 173.

² Анализ симфонии см.: Ландман Л. О некоторых особенностях творческого метода Л. Берлио (на примере анализа Симфонии для восьми голосов и оркестра). Дипл. раб. — МДОЛГК, 1981.

³ Там же. С. 59—60.

⁴ Так называет музыку скерцо Малера А. Шнитке. См.: Snitke A. The Third Movement of Berio's Sinfonia: Stylistic Counterpoint, Thematic and Formal Units in Context of Polystylistics, Broadening the Concept of Thematicism (1970s) // A. Snitke Reader. — Bloomington, 2002. P. 216—224.

бого разговора. В нем — фрагменты романа Беккета «The Unnamable», используемые как основной материал, короткие цитаты из «Улисса» Джойса, тексты лозунгов парижских митингов 1968 г., обрывки разговоров Берио с семьей, а также фонетический материал в виде гласных звуков, интонирование с сольмизацией¹. Причудливое наслоение этих пластов, выведение на первый план то одного, то другого, взаимозаменяемость с использованием приема перемены фактурной функции (например, малеровский пласт — то как определяющий компонент, то как сопровождающий, то как «незримо присутствующий») происходит через ряд аллюзий, осуществляющих «ссылки на скерцо»². «Ссылки» разного рода содержатся во внешне хаотическом, но строго продуманном расположении пестрого текстового материала: в т. 97—106 — цитата из «Игры волн» Дебюсси, в партии второго тенора звучит комментарий — «подобно игре волн».

Таких примеров в партитуре III части множество, они составляют самостоятельный смысловой, а также технико-стилистический ряд. В манере вокального интонирования главенствует свингловый характер, в то время как остальные голоса партитуры сосуществуют в сложном сплетении разнородного материала (см. «всплывающие» в партиях струнных и деревянных духовых мотивы малеровского скерцо). Таким образом, III часть развивает идею неопрограммности, исходящей из текстового и музыкального рядов. «Новый эклектизм», заключающийся в свободном выборе разностилистических элементов (напомним: *eclectic* — *греч.* — выбирающий), определяет абсолютную индивидуализированность этой формы, через которую «просвечивает» конструкция классического скерцо как «метацитаты».

IV часть симфонии — вновь индивидуализированная форма, однако, при всей необычности технико-стилистических средств, сохраняющая сходство с классической структурой. По характеру она продолжает музыку части «O King», ибо признаки ламенто в условиях главенствующего здесь тембра во-

¹ О тексте симфонии см.: Коробова А. Диспозиция вербального текста в третьей части Симфонии Берио // Приношение музыке XX века. — Екатеринбург, 2003.

² См.: Ландман Л. Цит. дипл. раб. С. 61.

кального ансамбля достаточно явственны. Они основаны на фонетическом ряде гласных, который, в свою очередь, «вытянут» из ключевой и единственной синтагмы «Rose de sange» («Красная роза»). Из нее же заимствован ряд согласных, «приносимых» в определенные моменты изложения материала на манер «текстового каданса», «разделителя» формы. Форма же представляет собой оригинальную *четырёхфазную композицию*, последовательно развивающую комплексом сонорных средств (сонорика тянущихся линий и образующихся путем их разрастания сонорных созвучий) исходную интонацию (6. секунда), постепенно разрастающуюся до звучания хроматических звуковых полиаккордов (техника Klangfarbenmelodie, аналогичная технике II части).

Песенность, шире — кантабельность сонорного типа — качественно новое явление в музыке второй половины XX в. Она продолжает принцип нововенцев, в частности, Веберна, но осуществляет его в ином контексте, где связность, возврат к непрерывности звучания являются одним из ярких проявлений симфонической концепционности, стилистической многоплановости (напомним, что свингловый тембр и здесь определяет характер звучания этого «нового ламенто»). Продвижение сонорных преобразований создает характерное взаимодействие статики и динамики, их плавное перетекание друг в друга и взаимопроявление. Четырёхфазную конструкцию части следует определить как *сонорные вариации*, использующие принцип продвижения (прорастания) от исходной секундовой интонации с последующим тембровым и динамическим развитием. «Текстовые кадансы» на согласных, как уже говорилось, служат разграничением в этих вариациях, обрамленных сходным материалом (в конце возвращается секундовый мотив).

Финал симфонии столь же необычен по форме, как и другие части. Классическую функцию синтезирования тематического материала, известную по множеству циклических симфоний прошлого, Берио трактует с позиций постмодернистской концепции: здесь в абсолютно индивидуализированной форме воспроизводится тематизм всех предыдущих частей симфонии. Он далеко не равноправен в своем значении. Например, тематизм IV части представлен в виде воспроизводимых дважды начальных секундовых комплексов (с. 107 и 109 парт.), ЦЭС в виде

полиаккорда I части проходит через весь финал, периодически организуя вертикаль в разных тембровых вариантах (он же завершает финал, выполняя репризно-обрамляющую функцию). Широко представлен материал II части, как бы «всплывающий» в воспроизведении целого фрагмента из «O King», но в более сложном сонорном контексте. Наконец, здесь присутствует и реминисценция с III частью¹. Сложнейший политематический, разностилистический и разнотекстовый контекст финала продолжает идею III части, но выполняет и иную, внутритрициклическую функцию итогового осмысления этой концепции, по словам самого автора, в значительной мере воплощающей идею «толкования снов» (по З. Фрейду). Сонорная природа тематизма — как музыкального, так и текстового, воплощается в совершенно оригинальной структуре — многомерной и многоплановой, стилистически разнородной, но объединенной единонаправленным действием свингловой стилистики вокального пласта. В этой *свободной сквозной композиции*, в то же время, не могут не обнаружиться элементы классического формообразования: это рефренные вкрапления ЦЭС, «отражения» сонорных вариаций в реминисценциях IV и II частей, наконец, репризная функция последних тактов финала по отношению к ее началу. Л. Ландман называет этот финал «реминисцентной формой», чем подчеркнут ее индивидуализированный, направленный лишь на данный цикл и его концепцию смысл.

Новизна и оригинальность симфонии Берлио — в абсолютной индивидуализированности ее замысла, концепции, структуры целого и частей. Постмодернистский склад мышления, отраженный в ней, к тому же, не исключает отдельных элементов классического характера, сказывающихся в отмеченных типовых приемах формообразования. Следуя предложенной типологии, определим данный пример как *уникальный в своей индивидуализированности образец формы симфонического цикла, спроецированный на постмодернистский принцип мышления с его «новой программностью»*.

Другим характерным и новым способом построения формы в музыке XX в. является *комбинаторика*. Имеются в виду фор-

¹ Л. Ландман называет т. 27, в котором появляется квартовый затакт из малеровского скерцо, а также скрипичное соло из Камерной музыки № 4 Хиндемита. См. его цит. дипл. раб. С. 71.

мы составного строения как в сквозном последовании материала (a b c d ...), так и в любых его комбинациях (a b c a d c b... и т.д.). Происхождение такого рода структур уходит корнями в классическую музыку. Напомним о простых многочастных формах в инструментальной музыке барокко, а также о другой их разновидности, более поздней, — танцевальные пьесы, начиная с классико-романтической эпохи, нередко строятся по принципу форм с составной серединой (a b c d ...a), других многочастных репризных и безрепризных комбинациях разделов. Естественность таких форм — в их сюитном генезисе, более сложные разновидности возникают в русле свободных форм XIX в. и, как известно, именуются «слитными сюитами» (другое название — контрастно-составные формы). В начале XX в. тенденция составных форм продолжает эволюционировать, в частности, в связи с ослабевающим значением тонального формообразующего фактора. Напомним о монтажном принципе Дебюсси, свободно перемежающем тематические построения на комбинаторной основе.

Непосредственным продолжателем его явился *О. Мессиа*н, в музыке которого господствуют ясные, классического типа структуры; особое место занимают комбинаторные формы, использующие принцип свободного сопоставления и чередования секций. Под секцией подразумевается тематический материал, излагающий тему определенной продолжительности и сопоставляемый с иной темой, как правило, контрастного характера. Мессиа

н использует индивидуализированные комбинаторные формы в самых разных по жанру и технике произведениях: камерных, симфонических, вокальных (см., например, строение песен в цикле «*Ярави*»). Свободная, воистину индивидуализированная конструкция часто служит воплощением программности, играющей в музыке композитора важнейшую роль.

Интересным образцом такого рода является «*Et especto resurrectionem mortuorum*» («*И я жду воскрешения мертвых*») для медных и деревянных духовых, а также ударных инструментов. Сочинение было создано в 1964 г. и приурочено к 20-летию со дня окончания Второй мировой войны. Оно находится в ряду религиозных произведений композитора и содержит обобщенно-программный замысел: перед каждой из его пяти частей (это — своего рода сюита) выс-

тавлена цитата в виде строки из Святого писания. Цитаты прямо адресованы характеру музыки, более того, расположение тематического материала внутри каждой части отражает их смысл — музыка становится своеобразным толкованием текста.

В каждой части типы комбинаций тематизма абсолютно индивидуальны. Используется принцип сопоставления разных разделов (секций) без какого-либо их взаимодействия. Намеренная статика формы отражает медитативный характер, присутствующий текстам-цитатам и как бы «запрограммированный» ими. Монументальность целого и частей, внединамический принцип их строения, «плоскостное» расположение как частей цикла, так и разделов внутри них — все это создает ощутимое сходство с храмовой фресковой живописью. Формы частей настолько неповторимы, что заслуживают последовательного краткого рассмотрения.

Цитата, гласящая «Из глубин пропасти я взываю к Тебе, Господи», предвещает I часть. Мрачный колорит музыки ощущается почти всюду, а здесь особенно: низкая медь начинает тему *a*, построенную как хроматический ряд из семи тонов, далее продленный до десяти звуков. 14-тактовое построение повторяется с добавлением верхних голосов (дублировка у деревянных духовых). Далее следует «припев» из аккордов тутти, в котором основная роль принадлежит аккордам шести валторн. План первого раздела таков: *a* (14 т.), *a* (11 т.), *b* (10 т.).

Короткое репризное дополнение (3 т.) сменяется музыкой второго раздела I части. «Крик бездны» — так характеризует сам композитор его содержание¹. Фактура сопоставляет аккорды медных и деревянных в их перекличке; полиаккорды построены по принципу неповторяемости тонов в этих грозных хоральных звуковых комплексах с роковым вселенским характером звучания². Восемь раз звучат переклички аккордов, варьируя их интервальный состав.

¹ См.: *Messian O. «Et especto resurrectionem mortuorum»*. — Paris, 1964. P. 13.

² О. Мессиян предназначал этот состав для широких пространств церквей и соборов, для исполнения на воздухе. Первое исполнение этого произведения состоялось в Париже, в соборе св. Капеллы.

Схема I части выглядит так:

А ($a-14$ т., $a-11$ т., $b-10$ т.); В ($c-8$ т.)

II часть, подзаголовок которой гласит: «Христос, воскресший из мертвых, не умрет. Смерть не имеет над нами власти», представляет стройную композицию составного типа с чертами симметрии и обрамления. Ее схема такова: $ab\ cbc\ ab$. Секции (темы) сопоставляются по контрасту темпа, фактуры, тембров, ритмики. Характерной особенностью является проекция горизонтали на вертикаль: унисонная тема a представляет развернутую по звукам третьего лада Мессияна мелодическую структуру, в то время как аккорды являют его же вертикальную версию. Тот же лад (ряд) содержит раздел b , варьируя мелодический элемент имитационно; таким образом, секции a и b представляют некое звуковысотное единство, являясь вариантами друг друга. При этом секция b выполняет в форме функцию рефрена (можно видеть здесь и разновидность комбинаторного рондо Мессияна). Контрастный материал содержит c , где главный мелодический голос первой трубы (всюду в партитуре на функцию главной мелодии указывает сам композитор) образует новый ряд, дублируемый полиаккордами меди и дерева.

Более подвижный темп, оживление ритмики способствуют ощущению новизны материала. Комбинаторность проявляется также во введении в ткань индийского ритма «симхавихрама» («сила льва») — ритм, посвященный богу Шиве, представляющего «смерть смерти» по индийской мифологии (см. партию второго *сепсеррос*). В последующих частях Мессиян вводит и иные символы, раскрывающие смысл программного содержания. Характерной особенностью формы является наличие пауз и фермат в завершениях секций, подчеркивающее их абсолютную автономность, независимость друг от друга.

Особенность формы III части — в динамическом строении двух разделов (волн), организованных сменой трех тем-символов. Подзаголовок гласит: «Час придет, когда мертвые услышат сына Бога». В партитуру введен «птичий голос» — это первая тема (секция), представляющая пение уирапуру, голос которой символизирует смерть¹. Хроматические полиаккор-

¹ См. авторскую ремарку: «пассаж уирапуру».

ды деревянных с изощренной ритмикой, изломанной мелодической линией, свистом флейты-пикколо выполняют изобразительную функцию. Вторая тема (секция) включает два символа: мотив колокола (ряд с инверсией из четырех звуков, построенных как последование двух тритонов) и хроматический полиаккорд тутти оркестра, в котором выделена диссонантная основа (тромбоны и валторны). Вторая волна повторяет тематический материал, располагая его внутри части по схеме: *a b a, a b a*; после каждой волны следует «шипящий» отголосок гонга и там-тамов.

Сложная комбинаторика возникает в IV, самой масштабной части, имеющей подзаголовок: «Они воскреснут, славные, с новым именем в радостном концерте звезд и ангелов». Пять тем (секций) располагаются по схеме, совпадающей с четкой рондообразной структурой:

a b a b a — *кода*.

Однако строение каждого раздела сложно, густо насыщено тематизмом символического значения. Комбинаторика проявляется не только в линейном расположении секций, но и внутри каждой из них, как своеобразная «полифония символов». Секции вводятся тремя ударами там-тамов, с каждым проведением этого вступительного мотива меняется динамика — от *pp* до *fff*. Секция *a* содержит две темы-цитаты: первая представляет тему греческого пасхального *introitus* в измененном виде (9 т., коровьи колокольчики и колокол), далее вступает тема пасхальной аллилуйи, также в хроматизированном звучании (труба). Их сопоставление представляет материал первой секции и далее, при повторении *a*. В третьем проведении комбинаторика символов усложнена прибавлением ритма симхавихрама (см. II часть), темой I части (см. ц. 29), а также полифоническим соединением тем аллилуйи и интроитуса. Возникает своеобразная расширенная реприза, осуществленная приемом полифонии пластов (тем-символов). Раздел *b* построен на теме жаворонка («виртуозная аллилуйя птицы», по ремарке Мессиаана) — изощренная ритмика, скользящая хроматика деревянных духовых, «трели и посвисты», излюбленные композитором в его звукоподражательном тематизме. Кода этого «комбинаторного рондо» сопоставляет резонирующие удары гонгов и там-тамов с «ответом» полиаккордового тутти дерева и меди.

Финал произведения — «И я слышу голос огромной толпы» — представляет хорал, в котором трижды проводится одна и та же тема (ряд с начальным тритоном, столь важным для многих тем цикла). Оstinатная ритмическая фигурация гонгов пронизывает финал от начала до конца, создавая эффект замыкающей перемены в цикле с его «разносекционными» формами. После нестабильной, нерегулярной ритмики предыдущих частей она воспринимается как почти классический элемент финальности, заключающийся в непрерывном движении. «Строфы» хорала, также не вводящие нового материала при повторении, организуют форму по принципу $a a a_1$ — *кода* (a_1 содержит транспозицию ряда на тон вверх; при повторениях варьируется, динамизируя тему, инструментовка). Кода завершает финал на грандиозной кульминации этого хорала-шестья.

Технико-стилевой фактор действует в области индивидуализированных форм столь же активно, как и в области иных форм. Стилистика Мессиана в приведенном примере определила способ *монтажной (комбинаторной) организации* достаточно индивидуально, отразив и преломив в форме типичные для композитора черты программности, звуковысотности, тембрового мышления.

Каждый из типов композиционной техники в XX в., особенно в его второй половине, является определяющим в конкретном проявлении принципа комбинаторики. Интересно преломляет его *сонорика*, дающая массу примеров индивидуализированных форм, основанных на специфических приемах «тембромусики». Множество явлений такого рода представлено в монографии И. Никольской, посвященной польскому симфонизму. Здесь содержится подробный обзор литературы по соноризму в связи с особенностями формообразования, где много внимания уделено монтажным (комбинаторным) структурам. Обращает на себя внимание введение в терминологию понятия «секция», принятого в зарубежном музыковедении, а также некоторых иных, менее известных терминов (например, «принцип каталога» — $abcd...$, как его формулирует польский музыковед К. Дроба¹). Польская музыка дала многочисленные и интересные образцы оригинальных,

¹ См.: Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. — М., 1990. С. 57.

индивидуализированных по структуре произведений в русле сонорного направления. Достижения в этой области весьма интересны и на почве иных национальных культур, например, в музыке А. Тертеряна.

Технико-стилевой ракурс рассмотрения его симфоний позволяет оценить индивидуальность трактовки принципа составной (комбинаторной) формы. Начав с чисто сонорных композиций «крещендирующего типа» (В. Холопова), Тертерян приходит в поздних симфониях к устойчивому типу многочастной составной формы. Секции, или «сонорные блоки» (К. Мелик-Пашаева¹) располагаются в свободном последовании, подчиняясь динамическому принципу, объединяющему форму в целом.

В *седьмой симфонии Тертеряна (1987)* в состав симфонического оркестра введен дап — народный ударный инструмент типа бубна (напомним, что и в ранних симфониях композитор прибегал к использованию народных инструментов). Классический состав оркестра, таким образом, включает «инородный» тембр, обладающий определенной формообразующей и выразительной функцией: фольклорный «привкус» сопутствует красочности звучания, создавая «комплементарно-сонорный» (В. Задерацкий) фон для комбинаций тембровых элементов в других пластах фактуры.

Внешне простая схема А В А складывается из чередования, сопоставления, наложения тематических единиц внутри разделов, в функции которых выступают отдельные сонорные элементы: это повторяющийся в ритмическом остиinato тритоновый «мотив» литавр, открывающий симфонию, устойчивый, возникающий на одной и той же высоте; тянущиеся звуки (с у фл. фрулато, es, далее des — у скрипок; хроматический мотив «мелодической фигурации» у них же, алеаторически повторяемый и обыгрывающий указанные звуки). Весь этот материал излагается на фоне импровизационного соло дапа, придающего музыке специфическую фольклорную окраску и выполняющего функцию стабилизирующего элемента в форме (вступление описанных мотивов спонтанно, они возникают как бы импровизационно, в процессе свободной смены одного мотива другим) (см. пример 31).

¹ См.: Никольская И. Указ. изд. С. 148.

31

♩ = 56
TIMPANI (TIMPANI ♩ 96)

ff

Contrabass

TRIANGOLO

p

TRIANG.

1

Vla.

AD LIBITUM
improvvisazione

DAP

pppp

pp

TRIANG.

DAP

improvis.

Та же техника лежит в основе дальнейшего сонорно-тембрового процесса. В комбинациях мотивов особую роль приобретает «мотив чистой октавы», впервые появляющийся в ц. 9 и прорезывающий хроматическую вязь внезапностью чистой и яркой звучности дерева вместе с чембало, арфой и фортепиано. Это — итог комбинаторных «поисков», приводящий к звуку *e*, вычлененному из настойчивой фигурации первого раздела. Семантика чистой октавы, далее мажорного трезвучия весьма ярка в хроматическом контексте — это кульминация,

цель, итог мотивного «накопления». От ц. 10 вновь начинается монтаж первоначальных мотивных единиц, внутри которого на правах равной используется достигнутая в кульминации октавная интонация. В ц. 14 впервые возникает аккорд как новая семантическая единица, после которого (ц. 16) звучит краткое репризное обрамление первого раздела. Центральный раздел симфонии основан на том же принципе мотивной комбинаторики: нарастает хроматика алеаторических пассажей струнных *divisi*, повышается тесситура мотивов «хроматического опевания». Он живо напоминает известный мотив «Весны священной» Стравинского, акцентируя через данную ассоциативную связь праинтонационный характер музыки. Цель сонорно-тематического процесса среднего раздела — достижение трезвучия B-dur, с ц. 28 начинаются повторы этого «мотива». Сонорное трезвучие в хроматическом контексте выполняет ту же семантическую функцию, что и сонорика чистой октавы. Важно, что строение вертикали комплементарное, т. е. монтажное, — на пласт алеаторических пассажей попросту накладывается звучность аккорда духовых. С ц. 34 начинается зеркальная реприза («мотив чистой октавы»; см. кульминацию первого раздела). Динамизированное звучание этой тематической единицы постепенно гаснет, возвращая музыку первоначальный характер: вновь появляются мотивы первого раздела, в новой комбинации, с иным тембровым решением (ц. 46). Симфония заканчивается соло треугольника («играть, постепенно удаляясь со сцены до полного исчезновения звука» — так гласит авторская ремарка). В ней — ответ на вопрос, каким художественным задачам отвечает комплементарно-сонорная техника, монтажность мотивов-соноров (точек, тянущихся звуков, линий, созвучий). Все это воплощает идею спонтанности звукового процесса, уходящего корнями в импровизационность фольклорного склада. Музыка симфонии раздвигает границы музыкального пространства, заполняя его отзвуками, переключками мотивов-зовов и иными семантическими элементами. *Сонорная комбинаторность* — по горизонтали и вертикали — естественный, если не единственный органичный способ воплощения этого замысла.

Свою лепту в принцип комбинаторики внесла *алеаторическая техника*. Будучи а priori монтажной (воля исполнителя или нескольких исполнителей является побуждающим моти-

вом в построении формы), алеаторика, казалось бы, принадлежит к чистому виду *Momentform*¹ и далека от каких-либо конструктивных закономерностей. Тем не менее, алеаторические композиции, особенно в контролируемой разновидности этого принципа, нередко строятся как формы, использующие тот или иной принцип традиционных схем. Так возникают индивидуализированные композиции, предлагающие тот или иной вид сочетания разных, порой полярных принципов формобразования («новые смешанные формы»).

Обратимся к *Серенаде для пяти музыкантов Шнитке (1968)*. Трехчастный цикл построен по принципу «изживания алеаторики» — от I части с «техникой мотивных квадратов» через II с ее сонорной квазиимпровизационностью — к финалу, в котором мотивная комбинаторика ставится в условия джазовой остиности.

I часть этой «антисеренады»² пародирует тип ансамблевой игры через хаотическое комбинирование обрывков бытовой музыки в ее «шлягерном» варианте: участники, по ремарке автора, играют независимо друг от друга, делая короткие паузы между группами, заключенными в скобки (см. пример 32). При ударе колокола все внезапно прерывают игру. Исполнитель, сыгравший свою партию до удара колокола, должен снова начинать с первой группы. В основе групп (квадратов) лежит постоянное обновление, принцип неповторяемости — мотивы свободно комбинируются как по горизонтали, так и по вертикали. Произвольная комбинаторика, в то же время, поставлена на основу тембровой педали: батарея ударных является фоном, прерываемым лишь в момент вступления колокола. Он выполняет в сквозной горизонтально-вертикальной комбинаторной форме функцию «тембрового каданса», по воле автора заставляя исполнителей остановиться, вслушаться в тембр этого инородного для квазиджазового состава инструмента (Серенада написана для кларнета, скрипки, контрабаса, фортепиано и ударных). Четырежды вступая, каждый раз с новым хромати-

¹ Термин К. Штокхаузена. См.: *Савенко С.* Музыкальные идеи и музыкальная действительность Карлхайнца Штокхаузена // *Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики*. Вып. 94. — М., ГМПИ им. Гнесиных. 1987. С. 90—91.

² См.: *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. С. 71.

ческим мотивом, колокол вносит в комбинаторную форму элемент тембровой рефренности, выполняя в этой пародийной ситуации роль некоего персонажа, время от времени как бы говорящего: «Вы только послушайте, что творят эти безумные музыканты...». Программность выступает здесь в виде некоей идеи соперничества музыкантов с целью создания максимальной «музыкальной неразбирихи» и хаоса.

Индивидуализированность формы Серенады как целого — в оригинальном строении ее внешне *классической сюитной композиции* («музыка для...»). Как уже говорилось, природа II части сонорная, однако и здесь господствует принцип монтажа в комплементарно-сонорном способе организации музыкальной ткани. Тембровое своеобразие заключается в многочисленных необычных способах звукоизвлечений. Финал ставит мотивную монтажность в условия остинатного джазового аккомпанемента, в этом — и отголосок репризы по отношению к I части. Сонорика связана с партией фортепиано, которое исполняет остинато кластеров в низком регистре. Кульминацией этого внеалеаторического мотивного «хаоса» становится прорыв в ц. 17 нескольких известных цитат: из скрипичного и фортепианного концертов Чайковского, Патетической сонаты Бетховена, из «Золотого петушка» Римского-Корсакова. В ц. 22 происходит возвращение начала I части с его «хаотическим» строением. Алеаторическая каденция (ц. 24) завершает финал, используя постепенное исчезновение звуков (эффект темброритмической комбинаторики с новым «набором» необычных приемов звукоизвлечения).

В музыке Шнитке мотивная комбинаторность стала одним из ведущих принципов построения крупных форм периода 70—80-х годов, когда полистилистическая техника вышла в разряд ведущих техник как в его музыке, так и в музыке многих других авторов. Напомним о I части *Третьей симфонии* (1981), программная основа которой вызвала к жизни целый ряд многочисленных тем-символов австро-немецкой музыки. Ранее композитор использует технику полицитатного монтажа в *первой симфонии* (1972). В этом же ряду пьеса «Мощ-арт» для двух скрипок, построенная как монтаж из тем неоконченного опуса Моцарта (1976). Далее этот принцип входит в ряд других сочинений, вплоть до самых последних. В *седьмой симфонии* (1993), например, «заложены» анаграм-

Cl. (B)

V-no

C-b.

P-no

Batt.

3^u b

4^u

2^u

4^u b

3, 5^u

2^u

3^u

3^u

2, 5^u

3^u

8

32

2 Senza tempo

Cl. (B)

V-no

C-b.

P-no

Batt.

Campani

f *mp*

3

Cl. (B)

V-no

C-b.

P-no

Batt.

mf sempre

мы различных немецких городов, в которых выступал дирижер Курт Мазур, первый исполнитель этой симфонии (ему же она и посвящена). От яркой контрастности мотивов-цитат Шнитке приходит к их органическому сращиванию с основной тканью музыки, уводя мотивную комбинаторику вглубь фактуры. Крупные разделы формы при этом могут образовывать схемы самого разного типа.

Новые техники композиции к середине XX в. обозначили принципиально новые способы конструирования музыкального материала. В области *электронной музыки*, как изначально сонорной по своему складу, возникают самые разные, абсолютно индивидуализированные структуры. Среди них следует выделить *программные* произведения (напомним еще раз, что во все времена этот фактор служил индивидуализации формы).

Яркий, интересный пример представляет «*Электронная поэма*» Вареза для трехканальной пленки с участием *усилителей* (1958). Это пример индивидуализированной сквозной формы, исследование десяти разделов которой очерчивается рядом обозначенных автором программно-ассоциативных «ситуаций»: похоронный марш, звук сверла, шум сирен и моторов, бой часов и удары сердца, мужской голос, голоса животных, шум самолета, женский голос и т. д. В крупном плане эти электронные секции выстраиваются в некий ряд, в котором можно выделить «смысловые семантические группы»: время (А), технология (В), человеческое существование (С), природа (D). В свободном чередовании этих крупных блоков отражен свободно-комбинаторный смысл этой структуры. Название «Поэма» неслучайно взято из бывшего романтического «ряда» форм и жанров, его тембро-семантическое переосмысление показательное с современных технологических позиций.

Сонорика как принцип конструирования формы, как способ образно-тематического воплощения идеи существует во второй половине XX в. в самых разных проявлениях. Если опыт Вареза адресован сонорности, основанной на принципиально новых приемах звукообразования, вплоть до имитации конкретных звуков, шумов и т. д., то иные виды сонорной композиции индивидуализированного типа наблюдаются в стилистике, ориентированной на «бывшую классику», точнее — *классико-романтические модели*.

Таковы некоторые опыты *Сильвестрова*, оригинально соединяющие сонорику как способ «подачи» материала и имеющие, в то же время, ясно очерченные «традиционные» контуры. Его *Постлюдия для фортепиано с оркестром*, подобно опусу Вареза, названа симфонической поэмой (1984). Одночастная композиция построена как крупная репризная форма, в основе — фактурный тематизм, восходящий к романтической фигурационности Шумана и Брамса. Фактурные смены суть фазы развития внутри формы, овеянной ностальгическим духом, столь свойственным музыке Сильвестрова. Мотивные структуры, «всплывающие» на фоне фигураций, свободно комбинируются в мелодических голосах фактуры. Форма «размыта» этой комбинаторикой, лишь воссоздавая в памяти образность и контуры романтических композиций XIX в. Новизна этой индивидуализированной формы (поэмы) — в свободной смене сонорно-фигурационных фаз, подчиняющейся логике динамики (нарастания и спады), а также свободно-репризному возврату тематизма (ц. 27, *Andantino*). Постлюдия воспринимается как воспоминание о былом, о поэмах и иных романтических жанрах и формах, как воплощение идеи посткультуры.

Завершим очерк об индивидуализированных формах кратким анализом одного из показательных в избранном ракурсе произведений. Речь пойдет о струнном квартете *Ноно* под названием «*Fragmente-Stille. An Diotima*» (1979—1980). Написанный к XXX Бетховенскому фестивалю в Бонне, квартет особым образом соединил новую программность и комбинаторность, доведенные до предельной степени «микромышления» Ноно, и цитатный метод композиции.

Классический состав квартета — после различных видов «музыки для ...» — дань традиции бетховенского времени; реализация же звуковой материи находится на пределе современных исполнительских и коммуникативных возможностей. Характерно название произведения, имеющее «составной» характер: «фрагменты — тишь», более адресованное особому способу запечатления времени и пространства в этой музыке (обилие пауз, фермат, которым предпослана разветвленная система специальных обозначений).

Дискретная фактура предельно насыщена нюансами, среди которых преобладают всевозможные градации *p*. В этом — отражение слова «*Stille*» (тишина является здесь той средой,

в которую погружены хроматические фрагментарные «частицы» фактуры). Сонорная направленность замысла очевидна, ибо вся ткань этих «тихих фрагментов», сжатых до одного звука или аккорда, микромотивных в «развернутом» виде, сопровождается массой ремарок с указанием на комбинации разнообразнейших приемов звукоизвлечения.

*Форма квартета — одночастная, сквозная, обрывающаяся, подобно незавершенному фрагменту*¹, микромотивная комбинаторика дискретного характера — так следует, очевидно, определить данный сонорно-тематический процесс. Его течение, сама звуковая реализация подчинены также и второй половине программного заголовка: *An Diotima*. Здесь — отражение скрытого лирического подтекста квартета, ибо в нем — намек на женский образ, некую Сюжетту Контард, известную по переписке с ней поэта Гельдерлина. Косвенно этот образ связан и с героиней поэмы Гельдерлина «Диотима»². Так возникает «двойной» поэтический символ, одухотворивший музыку квартета и запечатленный в строках необычного эпиграфа. Напечатанный отдельно перед нотным текстом, он представляет собой длинный ряд фрагментов (строк, синтагм, слов), заимствованных из стихов Гельдерлина. Помимо этого, стихотворный материал особым образом введен в партитуру в виде верхней словесной строки. По замыслу Ноно, музыка квартета — это озвучивание стихотворных цитат, особым образом направляющих игру исполнителей. Так реализуется новая программность, лишь приоткрывающая таинственный смысл звучания «фрагментов тишины». Налицо некий монтаж текстового неслышимого ряда и ряда реального, музыкального. Ноно обращается здесь и к цитатному монтажу: у альта проходит тема из шансон Окегема «*Malor me bat*»³. Несколько раньше в т. 45, в почти

¹ Напомним о терминологии А. Ласковой: форма-фрагмент здесь спроецирована на жанр квартета, в самом названии которого фигурирует это понятие.

² См. об этом: *Mauser Siegfried*. «An Diotima...» *Dichtung als Partitur* // *Die Musik Luigi Nonos*. — Wien: Universal Edition — 1991. S. 162—179.

³ Использование этой темы стало данью памяти Ноно его учителю Бруно Мадерне, который оркестровал песню Окегема. См.: *Власова Н.* Струнный квартет: диалоги во времени // Музыкальная академия, 1996, № 1. С. 59. Здесь же указывается на ремарку *sotto voce*, заимствованную Ноно из квартета Бетховена оп. 132 и «созвучную тишине» (с. 58).

единственном громком тутти мелькает затактовая часть начального мотива пятой симфонии Бетховена. Заимствован ритм, но гемитонная структура созвучия вырастает из контекста квартета. Третий цитатный элемент — использование в ткани квартета некоей «scala enigmatica» («загадочная гамма»), которую Верди ввел в свою «Quatri pezzi sacri». Сам Ноно указывает на этот ряд как на некий строительный материал для квартета.

Квартет Ноно со всей очевидностью доказывает, что возможности комбинаторики, применяемой в условиях столь широко понимаемой смешанной техники, далеко не беспредельны. Слуховое восприятие в силу объективных причин не допускает ни умозрительного воздействия, ни слишком обильного, находящегося за порогом чувственного восприятия использования только лишь сонорных, предельно дискретных в своем следовании элементов, совершенно не отягощенных какой-либо реальной семантической направленностью на слушателя. Неслучайно в одной из публикаций о квартете говорится об «агрессивной форме», которую принимают в этом произведении некоторые черты стиля композитора, а хаос, отраженный в комбинаторном принципе, характеризуется как «преднамеренное желание композитора»¹.

Последний очерк представил разные варианты современных индивидуализированных форм. Здесь были намечены основные, на наш взгляд, тенденции внутри эволюции данного, весьма перспективного принципа формообразования. Предметом рассмотрения стали те из форм, которые не выделялись в исследованиях на данную тему как специальные, — это *формы на основе новой программности*, продолжающие развитие смешанных форм романтической эпохи; *комбинаторные формы*, использующие всевозможные типы соединения техник, стилей, принципов формообразования. *Смешанная техника* является способом воплощения художественного замысла в обоих типах индивидуализированных форм. Разумеется, краткий очерк не может претендовать на исчерпывающий охват всех возможных типов индивидуализации форм.

¹ См.: *Andraschke Peter*. Holderlin 1980/ Holderlin kompositorisch zu begegnen//Die Musik Luigi Nonos. Cit. op.

Задания

Самостоятельно провести анализ следующих произведений:

Р. Щедрин. «Казнь Пугачева».

Э. Денисов. «Силуэты».

С. Губайдулина. In crosse.

Литература

Холопова В. Путь по центру: композитор Родион Щедрин. — М., 2000. С. 113—117.

Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. — М., 1993. С. 114—115.

Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. — М., 1996. С. 222—226.

Рекомендуемая литература

- Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие//Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Сб. статей. — М., 1986.
- Дьячкова Л. Мелодика. — М., 1985.
- Кокорева Л. Музыкальная культура Польши XX века. Кароль Шимановский. Витольд Лютославский. Кшиштоф Пендерецкий. — М., 1997.
- Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М., 1976.
- Кюрегян Т. К систематизации форм в музыке XX века //Музыка XX века. Московский форум. — М., 1999.
- Кюрегян Т. Новые формы изложения в музыке советских композиторов 60—70-х годов//Теоретические и эстетические проблемы советской музыки. — М., 1985.
- Кюрегян Т. Новые свойства экспозиционного изложения в советской музыке 60—70-х годов//Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке. — М., 1980.
- Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки//Laudamus. — М., 1992.
- Поспелов П. Минимализм и репетитивная музыка//Музыкальная академия. 1992, № 4.
- Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. — М., 1992.
- Холопов Ю. Новые формы Новейшей музыки//Оркестр. Сб. статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. — М., 2002.
- Холопов Ю. Формы классического типа в музыке Шостаковича//Московский музыковед. Вып. 1. — М., 1990.
- Холопова В. Типология музыкальных форм второй половины XX века//Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. ГМПИ им. Гнесиных, РГК им. С. В. Рахманинова. Вып.132. — М., 1994.
- Холопова В. Формы музыкальных произведений. Гл. 13—14. — М., 1999.
- Ценова В. О современной систематике музыкальных форм//Laudamus. — М., 1992.
- Якубов М. Рондо в произведениях советских композиторов. — М., 1967.

Оглавление

<i>Общие замечания</i>	3
Глава 1. Сонатная форма	10
Глава 2. Вариационная форма	38
Глава 3. Рондо	89
Глава 4. Вокальная форма	99
Глава 5. Индивидуализированная форма	144
<i>Рекомендуемая литература</i>	174

Учебное издание

Григорьева Галина Владимировна

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ XX ВЕКА

Курс «Анализ музыкальных произведений»

Учебное пособие для студентов высших учебных заведений

Зав. редакцией В.А. Салахетдинова

Редактор Л. Ю. Попова

Зав. художественной редакцией И.А. Пшеничников

Художник обложки М.Б. Патрушева

Компьютерная верстка Е.В. Голоскова

Корректор Т.Я. Кокорева

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных
ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.

Санитарно-эпидемиологическое заключение

№ 77.99.02.953.Д.006153.08.03 от 18.08.2003.

Сдано в набор 05.06.03. Подписано в печать 10.03.04.

Формат 60×90/16. Печать офсетная. Бумага газетная.

Усл. печ. л. 11,0. Тираж 3 000 экз.

Заказ № 2706

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.

119571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

Тел. 430-04-92, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25.

E-mail: vlados@dol.ru

<http://www.vlados.ru>

ООО «Полиграфист».

160001, Россия, г. Вологда, ул. Челюскинцев, 3.