

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Ю. Н. Холопов

**ВВЕДЕНИЕ В
МУЗЫКАЛЬНУЮ ФОРМУ**

Москва 2006

ББК 85.31
УДК X 11

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Федерального агентства по культуре и кинематографии
и учеников Ю. Н. Холопова*

Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму.
М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского,
2006. – 432 с., нот.

Научная редакция и подготовка текста к печати
Т. С. Кюрегян и В. С. Ценовой

ISBN 5–89598–170–4

© Холопов Юрий Николаевич, 1967–2000
© Кюрегян Татьяна Суменовна,
Ценова Валерия Стефановна
(научная редакция), 2005–2006

От редакторов

Юрий Николаевич Холопов – ученый редкой универсальности, что подтверждает вся его деятельность. Среди публикаций Холопова и в его архиве работы самого разного профиля. Но область музыкальной формы всегда была для него одной из приоритетных – и в научном плане, и в педагогическом. Многие годы он обучал форме композиторов в Московской консерватории, а также вел этот предмет на теоретическом отделении Музыкального училища при консерватории.

Полагая музыкальную форму одним из столпов профессионального воспитания (не только музыковедов и композиторов, но и исполнителей), Холопов десятилетиями боролся за восстановление в правах традиционного для отечественного образования учебного курса «Музыкальная форма» (который лишь отчасти покрывается введенным после памятного 1948 года «Анализом музыкальных произведений»). И это было не «буквоедское» сражение с якобы безразличной к смыслу предмета «вывеской» (как полагали многие). Лучше чем кто-либо понимая, что «форма» (в данном случае наименование предмета) и «содержание» неразрывны, он бился не только за «имя» (хотя оно отождествлялось для него, по завету Глинки, с самой красотой), но и за открытые классической теорией принципиальные положения. В значительной мере утраченные в период политизированной борьбы с «формализмом», они медленно, но верно восстанавливались Холоповым в отечественном музыкознании, приобретая – в его руках – новое состояние, достойное третьего тысячелетия.

Холопов вернул музыкальной форме (как предмету науки и педагогики) ее исконное синтезирующее качество, всегда свойственное форме в естественной музыкальной среде. В его работах категория формы приобрела смысловую полноту и «объемность» живого творения, которых ее лишили в период насильственного отождествления с элементарной «схемой», с плоско помеченным безликими буквами планом, с формой как пустой скорлупкой, готовой вместить в себя любое «наполнение». Истинный музыкант, Юрий Николаевич видел (а значит – слышал, осознавал) музыкальную форму как средоточие самых сокровенных гармонических, метроритмических и тематических процессов. Поэтому он так горячо и аргументированно протестовал не только против нивелирующих

внутреннее – функциональное – течение музыки буквенных схем, но и против вытеснения музыкальных наблюдений (с естественными для них специальными понятиями и терминами) квазигуманитарной фразеологией. Обладая редкой способностью к самым высоким абстракциям (в том числе и в трактовке формы: вплоть до широчайшей – на уровне космологии), Холопов не уставал повторять «главную заповедь» теоретика: «не отрываться от музыки!» – с ее не передаваемой никакими словами ценностью, открытию которой и предназначен практически всякий анализ.

Холопов видел любой музыкальной предмет в его не только онтологической, но и исторической полноте. Поэтому он раньше чем где-либо в консерватории, еще в начале 70-х годов, расширил курс музыкальной формы «в обе стороны»: в направлении Средневековья – вплоть до латинского («грегорианского») хора, русского знаменного пения и традиционных восточных музыкальных культур (в его курсе фигурировал, например, среднеазиатский мугам), и в сторону современности – рассматривая формы буквально «с пылу, с жара», едва ли не «накануне» созданные самими «впереди идущими» музыкантами на основе новейших техник композиции (что было вовсе небезопасно – как и обращение даже к самому термину «техника композиции»).

Холопов оставил массу работ по музыкальной форме – от методических (например, «Метод анализа песенных форм») до «спекулятивно-теоретических» (в традиции античного «умозрения», направленного на постижение основ вещей – таковы его работы «лосевского» направления). Он видел, повторим, музыкальную форму как онтологическое, теоретическое и историческое единство, которое постепенно разворачивается во времени – от древности до «сего дня», от монодии и полифонии до сонорики, – разворачивается в процессе продолжающегося «мирового Творения», как был убежден Юрий Николаевич. Это и давало ему совершенно особое «формочувствование»: знание не только специфики любого очередного этапа эволюции, но и незримо присутствующего за обновляющимся фасадом «неизменного» начала музыки вообще и музыкальной формы в частности.

Кроме того, великолепно ориентируясь едва ли не во всей мировой истории теории, он мог «по-хозяйски» оценить ее накопления – с тем, чтобы не дать пропасть ничему достойному: будет ли это лишь малая крупинка, которая обогатит наше знание, или целый «надел», способный дать еще не один «урожай». Так он ввел

в современное научное сообщество А. Б. Маркса и Римана, Шенкера и Шёнберга, и многих, многих других.

Сказанным объясняется глобальность того труда, который был задуман ученым и часть которого публикуется в данном издании. Холопов создавал исторически полное Учение о музыкальной форме; оно должно было охватить как самые общие эстетико-философские вопросы, так и практические рекомендации к анализу, как весь доступный этап до Нового времени – включая античность, так и весь послеклассический – вплоть до «животрепещущей» современности. Но в качестве основы основ (по меньшей мере учебной дисциплины) Холопов всё же видел систему классических форм, которую почитал величайшей ценностью западной цивилизации.

Отсюда предполагавшаяся структура работы. В ней планировались три тома: первый, помимо разъяснения самых общих «вневременных» оснований формования, предназначался именно структурам классического типа, включая разнообразные «новотональные» их воплощения; второй – всем формам до классики (Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко) и третий – «новейшим формам Новейшей музыки» (как гласит название одной из статей ученого). Чтобы яснее представить себе намерения автора приведем написанное им Предисловие к собственной работе.

Настоящая работа задумана как научно-теоретическое исследование музыкальной формы. Она может рассматриваться также как расширенное и углубленное изложение лекционной части вузовского курса музыкальной формы, повышенного типа.

Практико-художественная часть науки о музыкальной форме – анализ музыкальных произведений, исследование новых научных проблем, обучение игре, импровизации музыкальных форм (хотя бы наиболее актуальных стилей – барокко, венских классиков, эпохи романтизма, стилей и техник XX века) – задача исключительно важная. Но ее нельзя выполнить попутно, в виде методических пояснений и примерных списков аналитических заданий и по игре форм. По-настоящему для этого нужна работа такого же объема, как данная.

В исследовании три части, составляющие три тома:

- I. Классическая музыкальная форма.
- II. Доклассическая музыкальная форма.
- III. Музыкальная форма XX века.

Направленность работы и ее научный метод обусловлены насущными задачами, стоящими сейчас перед отечественной наукой о музыкальной форме. Чем дальше, тем больше сказываются последствия пренебрежения

наукой о музыкальной форме в рамках «Анализа музыкальных произведений» и оторванности отечественной науки от мирового процесса ее развития. Это иногда приводит к засилью схематизма и отрыву от интонационной мотивированности в понимании формы, к утрате верного ее ощущения, к оперированию примитивными представлениями о ней. Необходимо избавиться от методологических установок и искривлений сталинско-ждановского времени, в частности от принижения самой категории музыкальной формы, в 30 – 40-е годы (особенно после Постановления 1948 года) связывавшейся с формализмом в искусстве. Автор посылно стремился к восстановлению подлинного высокого значения категории музыкальной формы как средства воплощения музыкальной красоты, специфичной для сущности искусства звуков.

Ввиду необходимости наиболее сжатого изложения, согласно избранному профилю работы, обращение к литературе по тому или иному вопросу сведено к минимуму. Разделение на проблематику указанных трех томов несколько условно. Ввиду исключительной важности мира автономно-музыкальных форм, выработанных в эпоху венских классиков, представляется необходимым выделить их из глобальной истории развития форм. По этой же причине сознательно нарушен принцип рассмотрения в порядке исторической последовательности их эволюции. Такая очередность оправдывается методическими соображениями, так же как и избранные пропорции в распределении материала.

Трудно сказать точно, когда началась работа – приблизительно это середина 60-х; широко понятый подготовительный этап продолжался, можно сказать, всю научную жизнь ученого. Разработка некоторых принципиальных вопросов отражена в ряде статей 70-х – начала 90-х годов. Значительная часть первого тома (до темы «Мотив») была закончена и обсуждена на заседании кафедры теории музыки Московской консерватории 15 марта 1991 года. Хронологию создания последующих разделов восстановить трудно; пока ясно только, что работа над этим грандиозным замыслом продолжалась до последних дней жизни ученого.

Хотя для задуманного многотомного исследования (которое в три тома, видимо, не уложилось бы) Холопов написал, в основном, разделы общего характера, с учетом множества его статей (часть из которых разбросана по разным изданиям, включая весьма малодоступные, а часть до сих пор не издана) можно угадать контуры создававшегося учения о форме; далеко не законченное, оно суммарно обозначено в своих главнейших позициях. Попутно отметим, что в архиве ученого находится огромное число листочков, карточек и т. п. – вплоть до почтовых конвертов и рекламных листовок, на ко-

торых зафиксированы – графически, в принятой им системе символов – анализы форм произведений разных авторов (включая самые проблематичные, до сих пор беспокоящие специалистов), а также примеры на различные виды структур (например, целые подборки на все формы рондо). Из них мог бы получиться обширный справочник-путеводитель, который стал бы бесценным подспорьем как для педагогов-практиков, так и для «ученых теоретиков». Работа над публикацией этих богатейших материалов еще впереди.

Данное издание, которое в общей концепции представляло бы своеобразное «Введение в музыкальную форму» (название не авторское), включает разделы общего характера, где рассматриваются само понятие формы, необходимые условия ее существования и далее – основы классических форм.

Редакторы старались минимализировать свое вмешательство в текст, хотя готовность разных разделов была не одинакова. Одни из них уже публиковались (например, Понятие музыкальной формы), но и там были сделаны необходимые исправления – случайных ошибок или произвольной редакционной правки. Другие оставались еще в «сыром виде», и требовалось восстанавливать подразумеваемые нотные примеры, отыскивать и делать необходимые ссылки, доводить до «литературной кондиции» сам текст. Но всё это осуществлялось с максимальным приближением к авторскому замыслу.

Некоторые материалы, повторим, уже знакомы интересующимся данной проблематикой читателям по «промежуточным» публикациям (например, общая теория классического метра), другие – совершенно новые, практически не затронутые в опубликованных работах (среди таковых – хореический метр, скрытая метрическая переменность и др.). Но даже известные тексты, «встроенные» в общее повествование, приобретают новое звучание и обнаруживают – вместе – редкостную глубину, которая отличает подход Холопова к музыкальной форме.

Редакторы искренне признательны всем тем, кто так или иначе помогал подготовке данного издания. Это: Г. М. Малинина, С. Н. Лебедев, М. В. Переверзева, Н. Ф. Натаров. Особая благодарность М. В. Воиновой за трудоемкую подготовку к печати нотных примеров и дизайн обложки.

Цель поэзии – поэзия.
Пушкин

Форма – значит красота.
Глинка

Художничество должно воплощать не одну красоту.
Мусоргский

К ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

1. Понятие музыкальной формы

1.1. Определение. Значение термина

В определении понятия «музыкальная форма» скрещиваются его слои, с одной стороны уходящие в общее, философско-эстетическое значение («форма»), с другой – конкретизирующие смысл термина в специфическом отношении (собственно «музыкальная форма»). То и другое равно важно для уяснения понятия, как и еще некоторые связи «музыкальной формы» с ее ближайшим контекстом.

Карл Дальхауз в определении «формы» цитирует Римана: «единство в различии» (*Einheit im Verschiedenen*) и рассматривает понятие формы в трояком смысле соотносительностей¹. 1. По идее, идущей еще от Плотина и актуализированной в эстетике XVIII–XIX веков (А. Э. Шефтсбери, И. И. Винкельман), форма-эйдос опосредуется в паре: идея (принцип вещи) и являющийся ее образ (нем. *Gestalt*, греч. *μορφή*)². Плотин различает внутреннюю форму-эйдос и внешнюю. 2. Понятие формы зависит от того, что пола-

¹ *Dahlhaus C. Form // Riemann Musiklexikon. Sachteil. Mainz, 1967. S. 295.*

² О философии прекрасного Плотина см.: *Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 6. М., 1980. С. 336–491, 535–540.* Красота там, где эйдос-форма преодолевает материю. Музыка, например, прекрасна тогда, когда эйдос проявлен как соответствующая числовая гармония (с. 445). Аналогично в скульптуре: камень, преодоленный искусством в прекрасную статую бога, – «камень, превратившийся от этого искусства в красоту формы [лика] (*eidouy*), оказался, надо допустить, прекрасным не от своего бытия в качестве камня <...>, но от того лика, который вложило в него искусство» (с. 453; цитата из трактата Плотина «Об умной красоте»).

гается положенным в ее основу (греч. *υποκειμένον* – основа, субстрат; лат. *subjectum* – подлежащее, от *subjicio* – подкладывать) – звуковой материал, тема (*subjectum*), аффект, настроение или сюжет; если подоснова – тема, то форма – ее выработка, если сюжет, то – «воплощение в звуках». 3. Пирамидальная иерархия соотношений в смысле аристотелевой теории материала («материи») и формы (*lógos*): они – элементы субстанции как единичного бытия, входящие в число «четырёх причин» движения в мире (также – причина и цель движения); то, что на данном уровне есть высшее – форма, на следующем ближайшем сверху оказывается низшим (материалом) для своего высшего – формы, и так далее. Высшей формой, «формой форм» («нус», «ум»), является Бог (= созерцающий чистый теоретический уровень, перводвижитель движения). Иерархия эта в музыке: отдельный звук есть форма материи; строка песни есть форма звуков в песне; вся песня есть форма строк. Дионисий Галикарнасский, рассуждая о «формах мысли» и «формах речи», говорит о том, как «вкладывать красоту в строй речи», анализирует иерархию элементов «мелоса» (*mélōs*): «началом» речи являются «буквы» («*grammata*»; они первоэлементы), из букв образуются «слоги» (они уже обладают свойствами ритмических единиц); из слогов строятся слова (изображающие вещи и передающие чувства); далее идет соединение слов по законам ритма и метра («составляющие предмет теории музыки») – «как в стихах, так и в прозе»; далее склад речи делают разнообразным перемены, дабы красота не надоедала, а оставалась вечно новой («перемены=метаболы» мелоса, ритма, интервального рода) – «искусство писателей в разнообразии»³. Нетрудно видеть, что Дионисий в специфических терминах «мусического искусства» воспроизводит аристотелеву пирамиду «материал-форма»: например, буквы=материал – слог=форма, слог=материал – слово=форма, и т. д.

Ступень, завершающая в этом становлении, по Аристотелю, есть «совершенство», «цель» (греч. *télos*). По Дальхаузу, в художественном творчестве такой «целью» считался скорее жанр, чем та или иная обобщенная композиционная структура (отдельное произведение). Самодовлеющим «шедевром» стала представляться «цель» в XIX веке, в эпоху высшего расцвета автономно-художест-

³ Дионисий Галикарнасский. О соединении слов // Античные риторика / Сост. А. А. Тахо-Годи. М., 1978. С. 179–200.

венного музыкального творчества, возобладавшего над жанром-типом.

В приведенных различиях и разъяснениях видны основания той разногласности, спорности трактовки и тех перепадов исторической эволюции, которыми отмечена интерпретация понятия «музыкальная форма» и в прежние времена, и сегодня. Так, к форме относится «эйдос», выражающий более абстрактную сущность вещи, ее принцип, по структуре чего осуществляются вещи (как все яблоки возникают согласно производящей их «формочке» яблока или как изделия на заводе изготавливаются обработкой материала по определенной литейной форме-модели из огнеупорной керамики). Близка к «эйдосу» и категория «идеи». Но и «морфе» – тоже форма, только в другом смысле – как воплощение эйдоса, идеи. Эйдос здесь есть творящая, порождающая модель, а «морфе» – ее отражение или отображение, «образ» (eikōn), что допускает и позднее соотношение 1) идеи-содержания и 2) воплощения-формы. Видны предпосылки для методологических противостояний: 1) идеалистического понимания, когда идея полагается (в частности, и в искусстве, музыке) первичным, а ее материальное выражение – вторичным, формой, и 2) материалистического, отрицающего идейную подоснову, ее «этос» и признающего искусство (и музыку) только в ее материальном бытии и чувственной реальности как средство, доставляющее удовольствие, – наряду с гастрономией, отделкой помещения и другими полезными вещами.

В оттенках значений пары «эйдос – морфе» проступают контуры оппозиции двух пониманий музыкальной формы: 1) форма-закон, принцип, «эйдос», модель-тип. Например, метрическая экстраполяция 1→2→4→8 тактов, создающая основу-тип для 8-тактового периода и большого 8-тактового предложения; 2) форма-«морфе» как музыкальное произведение, звуковая реальность. Например, прелюдия в форме 8-тактового периода, в точности следующей квадратной структуре формы-принципа (1→2→4→8) либо отклоняющейся от модели; однако само это отклонение возможно лишь при условии ее наличия (например, в 1-й из Мимолетностей Прокофьева).

Упрощенно: первое – закон, «схема»; второе – произведение. Но и то, и другое может быть названо «формой», в разном значении слова. Гегель ввел новый коррелят к «форме» – не только «материю» (материал), как прежде, но и «содержание» (нем. Inhalt; Gehalt), подчеркивая их взаимообусловленность: «содержание есть

не что иное, как переход формы в содержание, и форма есть не что иное, как переход содержания в форму». Гегель протестует против обывательского представления, согласно которому содержание есть некое главное, а форма – нечто несущественное. Для художника не оправдание, что его произведение превосходно по содержанию, но ему недостает надлежащей формы: значит оно в чем-то неполноценно и по содержанию⁴.

Отблеск всех этих смыслов и их оттенков лежит и на толковании современного нам обычного словоупотребления, связанного с термином «музыкальная форма», всем знакомого и не требующего поэтому сложных пояснений. Ряд определений затрагивает эти проблемы.

Б. В. Асафьев: «Музыкальная форма <...> прежде всего познается как форма (вид, способ и средство) социального обнаружения музыки в процессе интонирования». «Форма <...> – организация (закономерное распределение во времени) музыкального материала». «Форма как процесс и форма как откristаллизовавшаяся схема (вернее, конструкция) – две стороны одного и того же явления: организация движения социально полезных (выразительных) звуко сочетаний»⁵.

И. В. Способин: «Музыкальной формой называется строение музыкального произведения. Форма определяется содержанием каждого отдельного произведения, создается в единстве с содержанием и характеризуется взаимодействием всех отдельных звуковых элементов, распределенных во времени»⁶.

В. А. Цуккерман: «Форму в музыке рассматривают двояко – в широком и узком смыслах. В широком понимании форма есть совокупность средств, воплощающих содержание произведения <...>. В узком же смысле под формой произведения разумеют его конструкцию, то есть определенный распорядок частей и характер отношений их между собой»⁷.

⁴ Гегель Г. В. Ф. Наука логики. М., 1974. С. 298–299.

⁵ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л., 1963. С. 21–23.

⁶ Способин И. В. Музыкальная форма. 6-е изд. М., 1980. С. 9.

⁷ Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964. С. 131–132.

Группа ленинградских теоретиков: «В широком смысле форма представляет собой художественно-организованное воплощение идейно-образного содержания в специфических музыкальных средствах». В частном и специальном смысле музыкальная форма – «художественная организация музыкального материала». «Форма-структура» выражается в распределении музыкального материала – в строении, архитектонике», строении целого и частей. «Композиционный план» – сходное понятие, однако, уже являющееся «предполагаемой структурой» и предшествующей завершению произведения; структура же – «осуществленный композиционный план в его окончательном виде», она может быть представлена и обобщенно как «форма-схема». Форма трактуется также как «процесс развития», который составляет «внутреннюю сторону музыкальной формы» и получает обозначение «формообразование»⁸.

Л. А. Мазель и В. А. Цуккерман: музыкальная форма в широком смысле слова – «целостная организация музыкальных средств, воплощающая содержание произведения». В более узком значении слова понятие «музыкальная форма» применяется «в смысле общего композиционного плана произведения, т. е. соотношения его частей». Форма в тесном смысле имеет еще два различных значения: «конкретный композиционный план именно данного произведения», либо исторически сложившийся общий тип «композиционного плана (композиционной структуры)»⁹.

В Программе вузовского специального курса анализа музыкальных произведений «форма как эстетическая категория» получает определение: «организованная совокупность всех музыкальных средств, служащих воплощению идеи музыкального произведения. Форма в узком смысле слова – план развертывания функционально различных разделов и частей произведения, объединяющихся в целостную композицию» (синонимы: «форма-композиция, композиционный план, композиция»). Рассмотрение формы-композиции с внешней стороны есть «выявление места композиции в общей организации музыкального произведения, связь с содержанием музыки, со стилями и жанрами, с эстетическими идеалами <...> с психологией восприятия». С внутренней – раскрытие внутренней органи-

⁸ Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А. Музыкальная форма. М., 1974. С. 6, 9–11.

⁹ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 36, 37.

зации формы-композиции – ее стороны, элементы, связи и отношения». «Две стороны формы-композиции: форма как принцип» и «форма как данность» (термины В. П. Бобровского)¹⁰.

Бытующие определения охватывают основной круг значений термина «музыкальная форма». Она –

- 1) эстетический порядок («гармония») музыкальной композиции как положительное ценностное качество произведения; данное значение выявляется в термине-антониме к «форме» – «бесформенность»;
- 2) воплощение в музыкальных звуках некоторого определенного содержания; например, обращение с молитвой к Богу в *Kugie eleison* или прощальная романтическая поэма о жизни и смерти;
- 3) тип музыкальной композиции, порождающая модель по отношению к произведениям, построенным по ее закону (форма-эйдос); например, куплетная форма – строфы поэтического произведения, накладываемые на повторение песенной музыкальной структуры;
- 4) закономерность построения данного конкретного художественного произведения согласно определенной порождающей модели (форма-морфе); например, способ построения народной песни «Как у месяца, как у ясного» или «Слава».

Помимо основных значений – по сути это «форма» и «музыкальная форма», распространены и еще несколько:

- 5) тип музыкальной композиции вместе с ведущими жанровыми признаками как выразителями определенных типов музыкального содержания, представляемых данной жанровостью (через ритмику, фактуру, характер движения); например, выражение особого содержательного комплекса в жанровых определениях «этюд в форме вальса», «форма скерцо»;
- 6) индивидуально-неповторимый звуковой облик именно данного музыкального произведения в отличие от других, принадлежащих к тому же структурному типу (вне научных абстракций в живой музыке существует только индивидуальная, не повторяющаяся форма);

¹⁰ Анализ музыкальных произведений: Программа-конспект. Раздел I / Под общ. ред. В. Цуккермана и Е. Назайкинского. М., 1977. С. 41–43.

- 7) структура музыкального произведения; совокупность элементов музыки в их слаженном взаимодействии и логическом соподчинении;
- 8) отдельные структурно относительно законченные в себе компоненты музыкального целого, «откристаллизовавшиеся звукосопряжения» (Б. В. Асафьев) – «всякий закрепившийся интервал – уже интонируемая форма»¹¹; «случайные гармонические формы» (П. И. Чайковский¹²), каденция определенного вида, форма [данной] фразы, форма предложения; «о некоторых формах нынешней музыки» (В. В. Стасов);
- 9) один из трех (или четырех) основных разделов прикладной музыкально-теоретической науки, наряду с гармонией и полифонией (также с тембурологией, инструментовкой); предметом его является исследование музыкальной формы и музыкальных форм;
- 10) графическое изображение, «композиционный план», по существу это – схема формы.

Надо подчеркнуть, что речь идет об одном и том же, но неисчерпаемо глубоком понятии.

1.2. Этимология и номинология

Память культуры часто сохраняет в самих словах начала понятий, их корни и принципы, открывающие сущность вещей. Древнеиндийское слово *пама*, от которого идут европейские «имена» (лат. *popen*, готск. *namō*, нем. *Name*, кстати, и русское «имя») значит «имя», «слово», но также «предмет», «существо». «Форма», как и «гармония», «красота», – важнейшие понятия художественной культуры, они имеют богатые смысловые корни в самих значениях слов, однокоренных либо односмысловых.

Относительно «формы» словари дают нам следующий красочный веер смыслов¹³. Латынь:

¹¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М., 1963. С. 200.

¹² Название второй части Руководства к практическому изучению гармонии (см.: П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Т. III-A. М., 1957. С. 96).

¹³ Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. 2-е изд. М., 1976. С. 435–436.

FORMA	<ul style="list-style-type: none"> – вид, форма (например, <i>forma corporis</i> – форма тела); – образ, облик; – лицо, лик, обличье; – наружность, внешность, – красота (например, <i>forma muliebris</i> – женская красота); – изображение, рисунок, фигура, образ; – чертеж; – литера, рисунок буквы; – устройство, организация, образ (например, <i>forma vitae</i> – образ жизни), <i>forma rei publicae</i> – образ правления (то есть государственное устройство); – набросок, проект; – явление, видение; – форма-чекан (например, <i>forma caligaris</i> – сапожная колодка); – форма слова (в грамматике).
--------------	---

Родственные слова:

Formula	<ul style="list-style-type: none"> – («формочка») отливная форма; – то, что отлито в форму; – модель, колодка; – формула, предписание, правило, норма; – система правил, свод постановлений (например, <i>ad formulam vivere</i> – жить согласно правилам); – договор (<i>in sociorum formulam</i> – на общих основаниях); – устройство, организация; – миловидность;
Formator	<ul style="list-style-type: none"> – создатель (<i>formator universi</i> – творец вселенной); – воспитатель (то есть «образователь нравов» – <i>formator morum</i>);
Formella	<ul style="list-style-type: none"> – отлитое в форму (например, <i>formella casei</i> – головка сыра);
formo	<ul style="list-style-type: none"> – формировать, образовывать, упорядочивать; – изготавливать, ваять, сочинять (<i>librum formo</i> – сочинять книгу);
Formositas	<ul style="list-style-type: none"> – стройность, изящество, красота;
formosus (= formosus)	<ul style="list-style-type: none"> – стройный, красивый, прекрасный.

Таким образом, от коренного материально предметного «вида», «облика» этимология весьма многозначительно переходит к положительным эстетическим качествам – прекрасному, красоте. В латинской Библии (а именно в Ветхом Завете) «formonsa» – эпитет женской красоты, обращение к прекрасной девушке, невесте: «nigra sum, sed formonsa <...> sicut tabernacula Cedar, sicut pelles Salomonis» – «черна я, но красива <...> как шатры Кидарские, как завесы Соломоновы» (Песнь Песней, 1:4). В другой главе: «Surge propera, amica mea, formonsa mea, et veni» – «Встань, возлюбленная моя, прекрасная моя, выйди!» (там же, 2:10)¹⁴. В Септуагинте на месте «formonsa» оба раза стоит «καλή» – «прекрасная»¹⁵.

Другое из коренных слов-терминов – греческое «морфэ» – можно считать лексическим прототипом латинского слова «форма»¹⁶:

ΜΟΡΦΗ	– вид, образ, очертания (например, μορφῆς μέτρα – вид и рост); – внешность, видимость; – красивая внешность, красота (у Еврипида ἔρις μορφᾶς – спор [между тремя богинями] о красоте); – форма в философском смысле; например, γίγνεται πᾶν ἐκ τε τοῦ ὑποκειμένου καὶ τῆς μορφῆς – «всё возникает из субстрата и формы» ¹⁷ .
--------------	--

Родственные термины:

Μορφάζω	– делать разные телодвижения;
μορφάω	– изображать, представлять;
μορφῆεις	– изготовленный, сделанный; – красивый, прекрасный;
μορφόω	– придавать форму, создавать; – изображать, ваять;
μόρφωμα	– образ, вид;
μόρφωσις	– образец.

¹⁴ Biblia sacra <...> Romae [e. a.], 1956. P. 784–785.

¹⁵ Septuaginta / ed. A. Rahlfs. Stuttgart, 1979 P. 261–262.

¹⁶ Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. Т. 1–2. М., 1958; Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь (1899). М., 1991.

¹⁷ Аристотель. Физика // Сочинения в четырех томах. Т. 3. М., 1981. С. 76.

Аналогичные понятия:

εἶδος

- вид, внешность, облик, образ;
- красота (у Гомера εἶδος καὶ φρένες – красота и ум);
- эйдос, идея (философское значение; у Платона τὸ ἐπ’ εἶδει καλόν – «эйдическая красота», то есть абсолютная, идеальная).

(От εἶδω – видеть, созерцать; познавать; εἰδωλοποιός – создатель изображений, художник.)

εἰκῶν

- изображение, подобие (отсюда «икона» – «образ»);
- образ, отражение;
- представление, мысленный образ;

ἰδέα

- внешний вид;
- вид, род, тип;
- способ, образ, форма;
- идея, начало, принцип (филос.);
- первообраз, идеальное начало.

В древнеславянских языках нет корня «форма» (как и других вышеназванных). Слово «форма» проникло в русский язык, по-видимому, в XVII веке (по А. И. Соболевскому)¹⁸. Латинский корень был передан непосредственно через польский язык (также forma). Как ячейка для литья «форма» первоначально называлась «фурма медная»¹⁹. Однако некоторые односмысловые понятия существуют, местами даже удержались в специальной музыкально-теоретической терминологии. Важность этой этимологии и номинологии заключается не в том, что она славянская (в большинстве языков терминология заимствована из латыни), а в генетически более позднем происхождении и функционировании в рамках христианского мировоззрения. Первоначальные термины «форма» и «морфе» пропитаны смыслами древнейшего языческого мироощущения, с его натуральной телесностью и погруженностью в космическую природную жизнь. Более поздние славянские термины отражают иную сакральность, согласно которой истинным является не этот

¹⁸ См.: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. 2-е изд. Т. 4. М., 1987. С. 203.

¹⁹ *Смирнов Н.* Западное влияние на русский язык в Петровскую эпоху // Сборник ОРЯС. Т. 88. № 2. СПб., 1910. С. 312.

чувственно воспринимаемый прекрасный космос, а другой мир, стоящий за завесой чувственного материального, неистинного и греховного.

К основным терминам, аналогичным «форме», в славянских языках относятся «облик», «лик», «образ» и родственные им. Причем центр тяжести смещается с «формы» на «образ».

Например, «но я не распознал **вида** его, – только **облик** был передо мною» (Иов, 1:16) – «καὶ οὐκ ἐπέγνων **εἶδον**, καὶ οὐκ ἦν **μορφῆ]** πρὸ ὀφθαλμῶν μου».

Или: «столько был обезображен паче всякого человека **лик** Его, и **вид** Его – паче сынов человеческих!» (Ис., 52:14) – «sic inglorius erit inter viros **aspectus** eius et **forma** eius inter filios hominum».

Или: «выделяет от него **образ** человека (Ис., 44:13) – «ἐποίησεν αὐτὸ ὡς **μορφῆν]** ἀνδρὸς».

Или: «И сотворил Бог человека по **образу** Своему» (Быт., 1:27) – «καὶ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον, κατ' **εἰκόνα]** θεοῦ ἐποίησεν αὐτόν».

Или: «Ибо проходит **образ** мира сего» (I Кор., 7:31) – «παράγει γὰρ τὸ **σχήμα]** τοῦ κόσμου τούτου».

Или: «**образец** ведения и истины» (Рим., 2:20) – «formam scientiae et veritatis» = «τὴν **μόρφωσιν]** τῆς γνώσεως καὶ τῆς ἀληθείας».

Или: «подобное сему **образу** крещение» (I Пет., 3:21) – «similis **formae]** salvos facit baptismus».

Наконец: «доколе не **изобразится** в вас Христос!» (Гал., 4:19) – «donec **formetur]** Christus in vobis» = «οὗ **μορφωθῆ]** Χριστὸς ἐν ὑμῖν»²⁰.

Хотя «образ» также важнейший термин в учении о форме, но особую значимость имеет для нас этимология и философия термина «облик», его предформ и родственников.

Не современный, а древний русский язык знает такие слова, как «обличь», «обличие», «обличение» – в смысле «принятие облика»²¹:

²⁰ The Greek New Testament, 3rd ed. (corr.) printed in Stuttgart, 1983; Biblia sacra <...> Romae [e. a.], 1956; Septuaginta <...>. Stuttgart, 1979.

²¹ Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. 2. СПб., 1895; репр. – М., 1958. Кол. 514, 522, 21.

ОБЛИЧЬ	– вид; например, по списку XIV века: «Оузриши жену добру обличью» (Втз., 21:11; Срезневский поясняет: «καλήν τῷ εἶδει»).
ОБЛИЧИ ^о	– вид, εἶδος, aspectus; например, по списку XIV века: «Обличие плоти лица его» (Исх., 34:29).
ОБЛИЧЕНИ ^о	– вид, образ; например: «и на светъ высе и на чинъ и на обличение прѣходить» (εἶδος) (Григорий Назианзин; по списку XI века).

(Ср.: «Вера есть обличение вещей невидимых» – «Ἔστιν δὲ πίστις <...> πραγμάτων ἔλεγχος οὐ βλεπομένων»; Евр., 11:1)²²

Также «обличити» (= дать форму, вид, образ), «обличиться» (= открыться), «обличность» (= лице, личность).

ЛИКЪ	– число, количество, собрание; например: «Народъ и ликъ или съборъ»; «В Л ичавы небо ликомъ зв Л ичдънымъ»; – собрание поющих, хор; – хор, пение (греч. χορός), церковный хор; – лице (лицо, лат. vultus); – пение, пляски, праздник; от готского laiks – «танец, пляска» ²³ , родственно древненемецкому leih, laich ²⁴ ; – счет, число; украинск. «личба» – число; белорусск. «личиць» – считать (также польск. liczba – число); болгарск. «личба» – красота, миловидность; чешск. «ličiti» – красить – «лык» (укр.) – изображение, икона ²⁵ .
------	--

И. Т. Коренев (XVII век) – Царь Давид «сочини лики [= песнопения] и пояху в лицах [в хорах]». «Ликов» – шесть. В «мусийк-стем согласии» лики именуется: «римски партес, гречески хоры,

²² Флоренский П. А. Из богословского наследия // Богословские труды. Вып. 8. М., 1972. С. 151.

²³ Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В. Краткий этимологический словарь русского языка. 2-е изд. М., 1971. С. 240.

²⁴ Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка. М., 1959. С. 452.

²⁵ Там же.

по киевски клиросы, по руски станицы, славенски такожде лики, разногласвующе согласно»²⁶.

ЛИКОВАТИ – торжествовать, предаваться духовному веселию (лат. saltare, cantare; от «ликъ» – пляска).

Конечно, в этих терминах нет той разработанности значений, как в источных «форма», «морфе», «эйдос», но не следует трактовать новую этимологию с позиций античной науки. Несомненно, позднейшее развитие связано с определенной девальвацией древних терминов в пользу пусть не очень оформленной новой соотносительности. Позднейшая этимология устремлена в сторону оппозиции мира и духа, мирского-материального и духовного как высшей формы. Характерно отвлечение от языческой телесно-материальной всеобщности в пользу проблематики духовности, смещение из природного онтологизма в моральный план.

Одну из теорий, разъясняющих смысл терминов «лик» (и «лицо»), мы находим у о. П. А. Флоренского²⁷. «Лик» («лицо») он рассматривает в оппозиции «усія» (ὀυσία, то есть «есия», от εἶμι – бытийственность) и «ипостась» (ὑπόστασις). «Усія» – полнота бытийственных потенций, стихийное начало, дионисийское, титаническое. Оно безлико, оно алогическое слепое становление, «неусыпно бунтующее» против всякого номоса (закона). «Безликое – это чистая мощь, – в которой начало вещей; это – рождающая бездна <...> начало родовое, и само может быть названо родом, <...> оно есть рождающая мощь рода». «Лицо» (лик) есть испостасийный «смысл», разум, ум. Оно полагает меру безликой мощи человеческого естества, устанавливает ограничения, пределы, определения. Оно начало аполлонийское. Ипостась – разумная, личная идея человека, его духовный облик. В Боге – гармония усии=Сущности и ипостаси=Лица. Лик человека выступает явно у святых («святость» и «свет» – однокоренные слова). Художественно он

²⁶ Корнев И. Т. Предисловие к «Грамматике мусикийской» // Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / Сост. А. И. Рогов. М., 1973. С. 106.

²⁷ Флоренский П. А. Из богословского наследия. С. 138 и след.

изображен на иконе. Соотношение «усия – лик» очевидная аналогия пары «материя – форма»²⁸.

Термин «облик» (а через него и его смысловое ядро «лик») уцелел в качестве обозначения понятия «[музыкальная] форма» в одном из славянских языков – сербскохорватском. В нем вообще нет слова форма в общеевропейском смысле – на его месте фигурирует термин «облик»²⁹. Морфология в грамматике называется: «наука об облицима»; формовать – «обликовать». Тот же термин применяется и для обозначения музыкальной формы³⁰.

Так как в остальных славянских странах термин «облик» не принят, а основное место занимает «форма», он сам по себе большого значения не имеет. Но важен процесс развития смыслового содержания, придающего различные оттенки понятию «форма» в описанных контекстах. Особенно примечательна эволюция того позитивно-ценностного смысла «формы», который к изначальным значениям материальной, телесной «красоты», «миловидности» прибавляет что-то от рядом идущего развития духовной жизни человечества со времен Платона и Аристотеля (когда «духовное» – не просто художественное или – деятельность сознания, но культ святости в душе; когда святое, священное – не почитание стихий, но трансцендентное миру, как иконы – не «картины», а чаша – не чашка, из которой пьют, соответственно и музыка вместе с «музыкальной формой» – не «художественные образы в звуках»; когда осуществляющая эту трансцендентность вера – видение здешнего мира не отсюда, а «оттуда», из вечности и одухотворенной мировой гармонии).

²⁸ Естественность этого уподобления подтверждается общепринятой связью понятий в системе языка. Тургенев пишет о музыке: «Собственно говоря, он любил в ней не искусство, не формы, в которых она выражается, <...> а ее стихию» (*Тургенев И. С. Накануне // Полное собрание сочинений. Т. 8. М., 1964. С. 31*).

²⁹ В македонском языке «обличи» – придавать форму. В польском «форма» – также «postać» (сходно с «русскими» «станицами» у Коренева?), в технике – «wsóg» (как «вид»). В чешском и словацком помимо «формы» есть и «tvar», «rodoba» (то есть «сотворенное», «подобие»).

³⁰ См.: *Peričić V., Skovran D. Nauka o muzičkim oblicima* [Наука о музыкальных формах]. Beograd, 1966. Славянские термины из этой книги – elementi oblika, oblik pesme (= песенная форма: dvodelna pesma, trodelna pesma), složena trodelna pesma, polifoni oblici, oblic luca и т. д.

2. Музыка как искусство времени. Членение – диастематика – мелос. Симметрия и музыкальная форма

Итак, музыкальная форма есть объективация, реализация существа музыки как искусства звуков. Коренное специфическое качество музыки-искусства обнаруживает две синонимически при- сущие музыке сущностные субстанции:

музыка = ИСКУССТВО ЗВУКОВ	
музыка – становление во ВРЕМЕНИ	звук – размеренные ЧИСЛОМ колебания

Таким образом, коренное свойство существа музыки как формы сливает воедино две первичные категории, упрощенно – ВРЕМЕНИ и ЧИСЛА. То, что музыка-идея при переведении ее из возможности в действительность и включении в жизнь-реальность, обнаруживает фундаментальные философские проблемы, не есть некая методологическая установка теории музыки, но всего лишь элементарный ответ на вопрос о первых основаниях теории музыкальной формы, то есть на ближайший, следующий вопрос после определения и разъяснения понятия и его интеллигибельного контекста.

По-видимому, этот ответ не абсолютен, а действителен в рамках какой-то культурно-исторической «плиты». Причем нет ясности в том, открывает ли «плита» просто путь далее, навсегда уводя от пребывания на какой-то предшествующей ступени эволюции, или же данная «плита», на которой мы все находимся (из-за чего данная стадия эволюции должна абсолютизироваться), – лишь одна из больших ступеней какой-то сверхлестницы мировой истории. Не вдаваясь во вполне бесполезную футурологию, нельзя вместе с тем не видеть и относительности (а не абсолютности) границ культурно-исторической «плиты», которой принадлежит само наше мышление как форма сознания. Где-то в VIII–VI века до Р. Х. на-

чалась «наша эра»³¹. Открывшиеся первым греческим философам основы каузального, дискурсивного мышления (с системами понятий и фиксацией системности в текстах) остаются таковыми и по настоящее время, несмотря на настойчивые попытки выйти за его пределы. В рамках этой системы мышления остается и концепция основ музыки, осуществляемой посредством дискурсивно выверенной сетки ступенчатых высоторяда и длиноряда звуков. Оперирование же нерасчлененным полем-потокот становления и сегодня, после многих опытов интуитивной, то есть внедискурсивной, музыки есть нечто дополнительное, чем мы не можем заниматься в работе, посвященной классическим формам. Последние представляются высшим достижением развития на пути рационально выверенного дискурсивного звукового мышления. Для обозначения его в отношении культурологической типологии возможен термин «Abendland» – «западная» культура.

Наилучшей теорией, трактующей основные категории музыкальной формы – как раз времени и числовой размерности – является научная концепция, выдвинутая в 20-е годы XX столетия крупнейшим философом «серебряного века» А. Ф. Лосевым в книге «Музыка как предмет логики» (1927).

То, что музыка есть искусство звука во временном развертывании, было известно давно. Еще в концепции Августина глубоко обоснована идея гармонически размеренного времени, движение в котором есть музыка³², причем сама эта формулировка уже не была новостью: *Musica est scientia bene modulandi* («Музыка – это наука ладно размеренного пения»). Верный подход к объяснению временной природы музыки требует возвышения над обыденными представлениями о времени. Время не есть движение (ибо понятие движения уже предполагает наличие категории времени; в музыке движение мыслится расчлененным, прерывным, при двух или более одновременных движениях – разнотемповым, тогда как время непрерывно и единотемпово). Время не есть и мера движения (ибо мера измеряет пройденный во времени путь, а не само время). Не

³¹ К. Ясперс назвал этот рубеж «осевым временем» (*Jaspers K. Vom Ursprung und Ziel der Geschichte. München, 1949. S. 19*). Возле него относительно одновременно выступили в своих странах Конфуций, Будда, Заратуштра, иудейские пророки, римский царь Нума Помпилий, философы Эллады как реформаторы стихийно сложившихся прарелигий.

³² *Augustinus Aurelius. Musik. 3. Aufl. Paderborn, 1962.*

есть время и некая вещь. Оно и не психологическое состояние. Время должно быть описано в последнем обобщении как нечто вневещное и внесубъектное.

Для своего определения время диалектически предполагает вневременное. Время есть некое д л е н и е , и для своего отличия от «не-времени» предполагает коррелятивную категорию чего-то недлящегося – неизменного. Если бы его не было (то есть если бы всё было только изменением), то нельзя было бы ни отделить один момент времени от другого, ни найти само то, что длится. Например, сказать, что человек сначала был ребенком, потом стал взрослым, далее стариком, можно только при том обязательном условии, что человек этот – один и тот же; а если бы он превращался во что-то другое, нельзя было бы говорить и об изменении³³. С другой же стороны, конечно, если бы во всем была только неизменность, то проблема времени тогда вообще отпадает. Следовательно, «время есть объединение длящегося с недлящимся»³⁴.

Время, будучи само наиболее обобщенной категорией, предполагает и столь же предельную обобщенную категорию недлящегося. Таковой в русле неоплатонизма выступает число. Выход за пределы ограниченности обыденных представлений требует рассмотрения не времени какой-либо отдельной вещи (даже и музыки), а времени как такового, в этом смысле «чистого» времени. Конечно, в поток дления погружена любая конкретная вещь. Коррелятивно, а не абсолютно рассматриваемое время есть оценка длящегося потока с учетом чего-то недлящегося³⁵. Время всегда есть осуществление, воплощение, становление; но если отвлекаться от всякой конкретности и единичности, чтобы постигнуть свершение всякого становления как такового, это и значит говорить об осуществлении числа, протекании числа, свершении числа. Таким образом, под числом понимается здесь обобщенная всякая определенная данность, смысловая фигурность всякой конкретной вещи, постоянная в ее становлении – бытии – прехождении, в своеобразии структуры своих расчленений, в совокупности своих определений (как одинаков человек: ребенок – взрослый – старик). Образно говоря, число есть «умное начало, предстоящее нашему умственному взору как

³³ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. М., 1927. С. 166.

³⁴ Там же. С. 156.

³⁵ Там же. С. 157.

некое смысловое изваяние»³⁶. Структурная целостность и гармоничность числа выражают самотождественность вещи в потоке времени и ее онтологическую обусловленность, необходимость. Поэтому категория числа несет онтологическую идею порядка, гармонии, оформленности, эстетической размеренности.

Таким образом, категории времени и числа взаимообусловлены. Лосев формулирует: «Время есть длительность и становление числа», «время течет, число – неподвижно»³⁷. «Число есть подвижный покой самотождественного различия смысла (или „одного”, „этого”, „смысла”), или: число есть единичность („одного”, „сущего”), данная как подвижный покой самотождественного различия»³⁸. «Время есть жизнь». «Число живет бесшумно, и числовые изменения совершаются внутри числа с абсолютной легкостью, в абсолютном отсутствии всяких препятствий и преград. Время, наоборот, живет шумно и трудно, и временные изменения совершаются вязко, затяжённо, часто с большими усилиями»³⁹. Будучи неотторжимым коррелятом числу, время есть «тождество числа с его иным, или алогическое становление числа»⁴⁰. («Алогическое» не значит «бесмысленное»; просто это значит, что время как дление характеризуется отсутствием логического членения, сплошностью, где каждый момент до абсолютной неразличимости слит с любым смежным.)

Отсюда вытекают основоположения музыкального предмета. Если время есть становление числа и сам процесс жизни, то и музыка как искусство времени получает определенную логическую форму, а мы начинаем видеть место музыки в системе разума вообще, место музыкального времени в категории времени вообще, место музыкального числа в феномене числа вообще.

По Лосеву, в непосредственно данной музыкальной предметности мы слышим не числа как таковые, и не воздушные волны, не их воздействие на нашу барабанную перепонку, ни даже тот или иной мозговой процесс. Всё это только необходимые условия для существования музыкального феномена, но не он сам, иначе слы-

³⁶ Там же. С. 161.

³⁷ Там же. С. 156, 157.

³⁸ Там же. С. 166.

³⁹ Там же. С. 178, 179.

⁴⁰ Там же. С. 181.

шать и понимать музыку могли бы только профессора физики, физиологии и анатомии.

Мы слышим (1) сплошную и непрерывную текучесть временного процесса, а это есть, иначе говоря, нерасчленимое континуальное становление. Мы слышим, далее, (2) также и расчлененную фигурность этого нерасчлененного становления, то есть становящееся число, которое есть не что иное, как именно единораздельная цельность, данная в результате континуального становления (3). Причем это число есть музыкальное число, данное нам в слуховом ощущении, а не математическое, которое мы не слышим, а только мыслим; и оно не есть орудие вещественных исчислений, используемых нами в быту или в технике. Оно есть только смысловая фигурность становления, и как таковое оно внекачественно. Но оно имеет свою собственную, уже не вещественную, а чисто музыкальную качественность. Она выражается, по Лосеву, (4) с одной стороны, в звуковой системе, а с другой – в метроритмической фигурности. Самое же главное, что в музыке, с ее художественной, чувственно познавательной спецификой, чисто смысловая фигурность музыкального числа нами не мыслится рационально, но именно слышится, то есть (5) является чувственным феноменом, отличным от воздушных волн и прочих физических условий музыки, которые мыслятся и измеряются. (6) Такое чувственно воспринимаемое музыкальное число есть то, что необходимо называть жизнью, ибо жизнь и есть неизменно становящееся, континуальное число, в условиях неданности и неизвестности тех причин и тех целей, которые преследуются бескачественным числовым становлением. Если причины и цели такого становления известны, то это будет уже не жизнь вообще, а жизнь Ивана или Петра, жизнь ребенка или старика, жизнь исторической эпохи или определенного общества. Потому-то музыкальный феномен обладает такой огромной обобщающей силой (и, по Лосеву, лежит в основе всех прочих искусств). Наконец, чувственная воплощенность чисто смыслового, то есть (в данном случае) фигурно-числового музыкального феномена, говорит сама за себя, убеждает нас сама собой, нравится нам сама же по себе, или, в порядке предельного обобщения, является самодовлеющей. Вот почему так трудно сказать, отчего нам нравится одно музыкальное произведение и не нравится другое. Это удовольствие или эта радость возникают потому, что в музыке чувственно воспринимаемая числовая фигурность не содержит в себе ровно ничего такого, чего не было бы в самой числовой фи-

гурности, а в этой последней – ровно ничего такого, чего не содержалось бы в реальном и чувственном слушании музыки. В этом секрет (7) художественности музыкального феномена; она является такой данностью, в которой совершенно достигнута заданность, и такой заданностью, которая неотличима ни от каких ее реально выполненных данностей.

Этот фигурно-числовой структурный феномен, проступающий (в гениальном сочинении – сияющий) в потоке звукового континуального становления, и становится в нашем восприятии собственно музыкальной формой.

– Абстрактная смысловая фигурность «числа» в этой теории есть форма вещи в обобщенном философском смысле.

– Смысловая фигурность «числа», вошедшая в художественный звуковой материал музыки, есть форма музыки, опять-таки в общем смысле (то есть музыкальная форма как таковая, независимо от того, симфония ли это Бетховена, или «Господи воззвах» знаменного роспева, или соната Прокофьева). Эту «порождающую модель» понятия музыкальной формы можно было бы добавить к 10 значениям (см. на с. 14) в качестве предпосылки, «пункта ноль».

Звучащие для музыкантского уха столь непривычно термины «число», «свершение числа», «умная смысловая фигурность, просвечивающая в звуковом потоке музыки», нуждаются в пояснениях, к тому же необходимых еще и как обозначение моста, ведущего от философской абстрактной всеобщности (где выясняются предвечные начала вещей) к нашей милой, ласкающей слух звучащей образной конкретности.

Где же в музыке есть «число»?

На то же «осевое время» истории приходится жизнь и научное творчество полумифического основателя европейской музыки-науки Пифагора. Главной доктриной идущей от него концепции была как раз теория числа, лежащего в основе мировой гармонии, всего прекрасного космоса. Нагляднейшим образом числовая структура мира (а греческий *kósmos* означает «краса», «красота», отсюда «техника» красоты, украшения – «косметика») открывалась на примере музыкального лада, гармонии. Священная пифагорейская четверица 1–2–3–4 давала всё слаженное, то есть музыкальные консонансы – $4:3$ = кварта («первый консонанс»), $3:2$ = квинта, $2:1$ = октава. Они – чеканная надежная форма. Все же неустойчивые прочие интервалы (впрочем, тоже числа) – диссонансы с их текучим хаотически стихийным характером. Однако те и другие «эмелич-

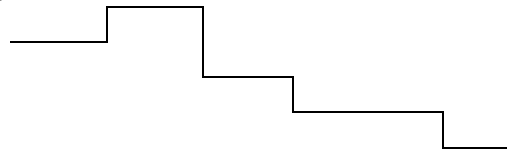
ны», то есть находятся в «мелосе», в мелодии, в ладу-гармонии. Есть и аморфные слепо стихийные и безликие звуки – те, для которых нет числовой размерности; они называются «экмелическими», немелосными.

Здесь появляется исключительное по важности понятие «мелос». Первоначально вся та музыка и была одной только мелодией, естественно пребывавшей в первобытном синкретизе хорей: мелос + стихи + танец. «Мелодия» есть буквально «пение мелоса». Мелос же, как обосновал это в своей теории еще Аристоксен (IV век до Р. Х.), вычленился из стихии экмелики специфическим свойством «ступенчатости».

Вот «сплошная» (*synechēs*) звуковая линия в речи и вне музыки, по Аристоксену:



Вырезанные же из высотности членики-ступени превращают сплошную звуколинию в «ступенчатую» (*diastēmatikē*), скачком переходящую с одной высоты на другую, то есть в собственно мелос, пение:



Недифференцированное, то есть не расчлененное числами сплошное звуковое поле, есть слепая бесформенная стихия. Числовая выверенность высот (она дискурсивной природы⁴¹) создает субстрат музыки-формы. Выразителем рождающейся формы являются эти «промежутки» (по-греч. *diastemata*), то есть интервалы = числа. Например, виды диатона (хроби, «окраски») в установленных «первым консонансом» пределах (числа здесь – интервальные пропорции, где кварта, условно, = 10 микроединиц; интервалы идут сверху вниз):

Диатон натяженный: 4 + 4 + 2

Диатон мягкий: 5 + 3 + 2

⁴¹ Если приставка *dis* означает разделение, расчленение, а *cursus* – течение (например, *aquae* – воды), то «дискурсия» по смыслу рисует звуко-ряд, гамму, «эммелику» как антоним экмелики.

(То и другое обозначает гамму $e' - d' - c' - h$, но с различной величиной секунд.) Эти числа – «материя» по отношению к «форме»=пропорциям.

Таким образом, форма музыки как искусства начинается расчленением стихии-сплошности, «вырезанием» из ее потока интервалов-чисел. Членение звукового поля на интервалы (процесс диастематики) и дает первую форму музыки – мелос.

Интересно, что мелос, понятие которого в XX веке пытались отождествить с неким «потокот становления», в действительности есть именно нечто ему противоположное. Это отражено и в этимологии «мелоса». Греческое *mélōs* первым своим значением имеет вовсе не песню и не мелодию. Слово это значит «член» (вот откуда «членение» и «диастематика»), также «часть тела». В таком смысле «мелос» употребляется еще в Новом завете: «*ta sōmata humōn mélē Christou est in*» – «тела ваши суть члены Христовы» (1 Кор., 6:15).

Современная наука выяснила, что и ритм, и высота – явления из области времени; первое – макровремя, второе – микровремя. То, что ритм, стопы, такты суть числа, объяснений не требует; а «рифмы» (что значит также «стихи») не случайно того же корня, что и «а-рифме-тика» (на некоторых языках произносимая «а-ритме-тика» – почти что «наука ритма»).

Таким образом, точно в согласии с теорией Лосева, форма музыки есть вносимая в сплошность звукового поля, потока мелодия – не что иное, как смысловая фигурность числа, кладущая ограничение – меру безликой мощи стихийного становления.

Кристаллизация числовой морфологии в сочленении интервалов открывает возможности для дальнейшего выстраивания пирамиды из «этажей»: «материал – форма». Ближайшей категорией к первоначальной диастематике = ступенчатости музыкального ряда – оказывается эстетическая категория симметрии. Обобщая связь коренных понятий в истоках европейского мышления, Лосев пишет: «В цельности должен быть порядок, порядок же содержит в себе меру, размеренное. Упорядочение размеренного целого есть превращение его в гармонию, а некоторое строение гармонии есть симметрия, пропорция, ритм и метр»⁴². Греческий *métrōn* говорит о «мериле», далее (абстрактной) мере; далее это – стихотворный размер, иногда отождествляемый со стихами вообще; «метроном» – ответственный за правильность мер и весов (в Афинах их было

⁴² Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 2. М., 1969. С. 392.

10 человек). Symmetria – соразмерность, правильное соотношение, сообразность; соизмеримость⁴³. Соотношение меры и симметрии Аристотель поясняет через симметрию как соизмеримость: «Соизмеримые линии суть линии, измеряемые одной и той же [общей] „мерой”»⁴⁴. В отношении «ступенчатого» высотного ряда музыки Аристотель называет такой мерой «диесу» = 1/4 тона⁴⁵.

Прообраз музыкальной симметрии – в природных формах: «Красота тела в симметрии частей»⁴⁶. Мера возникает вместе с оформленностью бытия. А «со-размерность» – симметрия – есть выражение гармонической слаженности, которая присуща вещам и специально культивируется в искусстве, в музыке. Естественно, симметрия становится одним из ведущих законов музыкальной формы (о чем далее).

3. Корреляты «формы» – материал, содержание. Интонация. Форма прикладная и автономная

Итак, понятие формы исторически соотносилось с двумя различными категориями: 1) материал и 2) содержание. Та и другая категории важны, и нельзя в настоящее время «просто» свести всю проблему к какой-либо одной из этих пар. То, что в популярном словоупотреблении и в большинстве научных и методических работ фигурирует обычно лишь одна из пар – «форма и содержание», не должно вводить в заблуждение. Пара «форма – материал» не исчезла, да и не может исчезнуть до тех пор, пока существует композиторское творчество. Для композитора же его «материал» – мелодия или гармония, которые он объективирует из своей интуиции, тембровая ткань, ритмический пульс, перекликающиеся в разных регистрах контрапункты, есть та звуковая реальность, которую он хочет «соположить» (= ком-понировать) в своем произведении. Желая выразить что-то (это его содержание), он на практике всегда что-то мастерит из наличного материала. Конечно, не будь катего-

⁴³ Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. Ст. 1089, 1534.

⁴⁴ Цит. по: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 4. М., 1975. С. 242.

⁴⁵ Аристотель. Метафизика // Сочинения в четырех томах. Т. 1. М., 1976. С. 254.

⁴⁶ Гален о «Каноне» Поликлета; цит. по: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 1. М., 1963. С. 305.

рии духа в искусстве, композитору нечего было б воплощать в своих сочинениях. Но в общей системе композитор – фигура материнская, женская: он зачинает от духа, вынашивает (облекает в плоть) и производит на свет⁴⁷. В мастере эта работа совершается постоянно; она – как фабрика с непрерывным циклом. Мыслящий художник может даже наблюдать этот процесс в себе как бы со стороны, наподобие беременной, чувствующей шевеление плода: «Иногда я с любопытством наблюдаю за той непрерывной работой, которая сама собой [sic. – Ю. Х.], независимо от предмета разговора, который я веду, от людей, с которыми нахожусь, происходит в той области головы моей, которая отдана музыке»⁴⁸. Эта-то «плоть» музыки и есть ее материал – одухотворенный идеей, но чувственно ощущаемый слухом, удовлетворяющий своим звучанием.

Естественно, пара «форма – материал» постоянно действует. Материал ощущается композитором как нечто такое, что дает его произведению эстетическую привлекательность, что приятно для слуха, даже раньше того, как слушатель расслышит в нем вещи более высокие – идею, художественную концепцию.

Особо важно, что свойства материала являются конкретными условиями осуществления формообразования. Асафьев писал, что форма есть «организация (закономерное распределение во времени) музыкального материала»⁴⁹. Представляется возможным понимать материал как «звучащее вещество»⁵⁰. Но форму обуславливает своими свойствами сам же материал. Отсюда – далеко идущее следствие, касающееся форм в их живом историческом развитии. Если сравнить друг с другом, к примеру, две формы – Интермеццо Брамса op. 119 e-moll и I часть Вариаций Веберна op. 27, то (опуская всегда существующие несовпадения) можно сказать, что обе пьесы «в одной форме» – трехчастной с вариационным развитием, вариациями в трехчастной форме. Различия между ними – в их содержании (также в гармонии, ритмике, фактуре и так далее; фактурно веберновские «треугольники» напо-

⁴⁷ Вероятно, многие не-композиторы также слышат в себе протекающие в их слухе сонаты и симфонии, но не в состоянии даже схватить и записать звуковую структуру, не владея техникой композиции.

⁴⁸ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VII. М., 1962. С. 316.

⁴⁹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. С. 22.

⁵⁰ Там же. С. 26.

минают другую пьесу Брамса – ор. 116 № 5, тоже e-moll). Так это выглядит с внешней стороны. Но уже чисто слуховое восприятие вопиет против такого сближения и направляет к обнаружению коренного различия в формах пьес через стиливые и типологические различия в их материале. Это открывает совсем разные пути формирования, хотя обе пьесы – Брамса и Веберна – вариационны по форме. Забегая вперед: речь идет о совершенно разных формах повторности, абсолютно несходных техниках формы. В результате обнаруживается, что классификационно разные формы оказываются ближе друг другу, чем те, которые внешне принадлежат одному классу (например, пьеса ор. 116 № 5 ближе к Интермеццо ор. 116 № 1 в сонатной форме по процессу сложения формы, чем «та же» форма у Веберна).

То, что очевидно при столь больших разрывах, действует и при меньших контрастах, в рамках одной морфологической формации. Так, песенная форма в побочной теме финала «Картинок с выставки» Мусоргского – совершенно иной природы в сравнении с песенными формами классиков венских или русских (XIX века). Она более родственна древним монодическим формам знаменного распева; в условиях аккордового многоголосия свойством материала, ведущим к радикальной новизне формы, является асимметричный ритм с органической неквадратностью членения и группировки, то есть опять-таки особая система повторности.

Пара «форма – материал» вступает в сложное взаимодействие с парой «форма – содержание». Гегель, разрабатывавший понятие «содержание», представил соположение трех категорий по отношению к музыке в следующем виде. Подлинной стихией музыки, в противоположность живописи, является «внутреннее как таковое, бесформенное само по себе чувство». «Ее содержание составляет духовная субъективность в ее непосредственном, внутреннем субъективном единстве, человеческая душа, чувствование как таковое. Ее материалом является звук, ее формообразованием – конфигурация, созвучие, разделение, соединение, противоположение, противоречие и разложение звуков по их качественным различиям друг от друга и их художественно соблюденной мере времени»⁵¹. С одной стороны, музыкальная форма обусловлена свойствами звукового материала: музыка, «независимо от выражения чувства [что относится к содержанию. – Ю. Х.], следует

⁵¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 19.

гармоническим законам звука, основывающимся на количественных отношениях»⁵². Но с другой, формы музыки, подобно архитектуре, заимствуются не из наличного материала, а «из сферы духовного вымысла», согласно эвритмии и симметрии⁵³. Таким образом, речь должна идти и у Гегеля не столько о замене древней пары «форма – материал» новой «форма – содержание», сколько о более детализированной соотносительности понятий⁵⁴.

Разработанная Б. В. Асафьевым теория интонации существенно обогащает и теорию музыкального материала. Понятия «материал» и «интонационный материал» сходны тем, что относятся к одному и тому же кругу явлений. Различие состоит в трактовке – у Асафьева под углом зрения соотношенности материала с первопричинами музыкального становления, в том числе исторического: как возникает сам материал, как рождается он из социально-исторического бытия музыки в процессе музицирования. Понятие интонации указывает на дыхание жизни, одухотворяющее музыкальную материю. Отсюда многосредность явления интонации – это и чистота музыкального произнесения звука, и эмоциональная окраска голоса, исполнения мелодии, это и ядро мотива (в частности звукообразный его интервал, например, галантная «интонация вздоха»), и отголосок действительности, жизни, эпохи, запечатлевшийся в характере

⁵² Там же. С. 281.

⁵³ Там же.

⁵⁴ В искусстве закономерны и другие корреляты «формы», где это понятие может выступать и в более специфическом значении. Так, художник Василий Кандинский различал (1921) в живописи форму: а) рисуночную, б) цветовую; он дифференцировал форму в рисунке и в предметной живописи. Как категории наряду с «формой» у него фигурируют «цвет», «материал, фактура» (в частности, законы данного материала – безотносительно к искусству), свет, форма иллюзорная (объем) и неизмеримая (время) (*Кандинский В. В. Тезисы к докладу «План рабсекции изобразительных искусств»* ГАХН 21.7.1921 // Кандинский. Каталог выставки. Л., 1989. С. 64–66). Под влиянием идей Кандинского (в частности, его доклада об основных элементах живописи, 1920) живописная подсекция ГАХН, полагая научную теорию живописи базисом такой научной дисциплины, считает «базисом» «пять основных элементов живописи» (там же, с. 62): 1. Форма («в самом широком смысле»); 2. Цвет («все проблемы краски, колорита, гармонии <...>»); 3. Свет (оптические законы); 4. Материал (как средство живописи, «вопросы фактуры и др.»); 5. Пространство (глубина, ширина, воздушность и др.).

звучания музыки данного стиля. Интонация как единица звуковой структуры в качестве выражения смысла, содержания (соответственно, какой-либо индивидуальности, эпохи) проникает звуковой материал музыкальной формы, обнаруживая в нем связующие нити с социальной жизнью, с личностью художника. Идея интонации есть и в теории литературы, поэтике: «Ритм и есть в нас интонация, предшествующая отбору слов и строк»⁵⁵.

Понятие «содержание» общепризнанно в качестве основной оппозиции к «форме». Близкое к значениям «суть дела», «главное» (антоним – негативное понятие «бессодержательность»), понятие «содержание музыки» закрепилось за представлением о том, что выражает музыка, в чем внутренний – идейный, духовный – облик музыкального произведения. Средоточием содержания, его конкретным носителем выступает «музыкальный образ», характер, музыкальная «идея», выражение чувств человека, его настроений. Содержание мыслится также отражением действительности, жизни человека во всех ее аспектах (включая социальный); вместе с тем – воплощением эстетического идеала – данного общества, стиля, художника-композитора. Современные исследователи говорят о многослойности музыкального содержания. Например, «музыкальное содержание как иерархия» в виде ряда слоев:

«I. Содержание музыки в целом.

II. Содержание идей исторической эпохи.

III. Содержание идей национальной художественной школы.

IV. Жанровое содержание.

V. Содержание композиторского стиля.

VI. Содержание музыкальной формы, музыкальной драматургии.

VII. Индивидуальный замысел произведения, его художественная идея.

VIII. Интерпретация музыкального произведения: исполнительская, композиторская, музыковедческая.

IX. Содержание музыкального произведения в восприятии слушателем»⁵⁶.

Основная форма⁵⁷ содержания, обычно подчеркиваемая при его объяснении, – эмоциональная, понимаемая и как выраже-

⁵⁵ Бельый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929. С. 29.

⁵⁶ Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. 2. М., 1991. С. 9.

⁵⁷ Так, видимо, Ю. Н. Холопов обозначает единицу содержания. – Примеч. ред.

ние чувств композитора (как если бы произведение было письмом, проникнутым душевным волнением), и как пробуждение чувств слушателя. Притом в теории искусства эмоциональная форма рассматривается с субстанционными для эстетики Нового времени понятиями прекрасного, красоты, идеала: предметом эстетики «является обширное царство прекрасного, точнее говоря, область искусства или, еще точнее, художественного творчества»⁵⁸. То же распространялось, естественно, и на форму музыки: «forma – значит красота»⁵⁹.

«Каллистический» компонент музыкальной формы (греч. *kállos* – красота) создает специфические затруднения при исследовании и формулировании, так как с одной стороны касается самого ценного в искусстве (само прекрасное, зачаровывающе привлекательное, *sancta sanctorum*), с другой – именно перед ним становится бессильным слово, то самое, которым мы «дискурсивно» выражаем нашу мысль; а поясняемое лишь музыкантскими междометиями самое сокровенное и восхитительное в музыке выглядит совершенно неубедительно в словесном изложении.

На эти трудные методические проблемы наложился в последние десятилетия ряд догм и вульгарных установок, связанных с насаждавшимися «пролетарской культурой», «пролетарской музыкой», далее с командными методами так называемого «социалистического реализма». Умаление каллистической стороны художественной формы, усугубившееся после 1948 года вследствие неустрашимой родственности «формы» «формализму», приводили к опошлению и примитивизации понятия «музыкальной формы», трактуемой как «средство» (что-то вроде музыкальных денег: применил такие-то средства – получил такой-то результат). Надо прибавить к этому сведение музыкальной эстетики к извращенным трем понятиям: «идейности» (в конечном счете, речь шла о прославлении вождей на просторах «родины чудесной»), «народности» (всё в музыке обязательно должно быть сведено к свойствам старинной народной песни) и «реализму» (чтобы куски обыденной жизни ясно просматривались даже в бестекстовой инструментальной музыке – взятой под подозрение «как класс» музыкального искусства).

⁵⁸ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. М., 1968. С. 7.

⁵⁹ М. Глинка. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2 (Б). М., 1977. С. 148.

Инструментальная музыка вне программы была истолкована как бессодержательная. Поэтому перед теорией «формы–содержания» возникла задача объяснить, что выражает то или иное «средство» (то есть каково его содержание) или, обобщенно, каков круг выразительных возможностей средства. Тенденция ограничиваться кругом «дозволенных» композиторов оказалась удобным предлогом для оправдания неумения, даже невежества, прикрываемых защитной ссылкой на необходимость изучения «реалистического музыкального искусства»⁶⁰.

В круг этих порочных идей, принесших столько вреда отечественному искусству, попала и проблема формы и содержания. Об этой концепции, разрабатывавшейся еще в 20-е годы так называемыми «пролетарскими музыкантами», следует упомянуть потому, что она составляет методологическую базу для примитивизации и вульгаризации понятия музыкальной формы в наше время.

Строение музыкальных произведений и метод их анализа идеологически обосновывались с позиций социалистического реализма, характеризуемого как метод «правдивого отображения конкретно-исторической действительности в ее революционном развитии и направленный на воспитание трудящихся в духе социализма и коммунизма». Сама наука о музыкальной форме обвинялась в ограничении изучением одних лишь «схем». Наука, педагогика, вооруженная установками диалектического материализма, «расширяла» задачи и рассматривала музыкальные средства как способ воплощения идейно-эмоционального содержания музыки. Композиторы реалистического направления, отличаясь идейностью и народностью, стремятся передать глубокое идейное содержание в понятной народу форме, опираются на народную песню. Такие выразительные средства (принадлежащие музыкальной форме) противостоят космополитическому антинародному «искусству», насаждаемому реакционными кругами капиталистических стран. По идее А. Жданова, для реалистического направления существенны произведения, связанные с текстом либо сценическим действием (где, стало быть, у формы есть содержание), а также программные (где сред-

⁶⁰ В особенности это сказалось на анализе новаторской современной музыки. Отсутствие знания современных высотных систем (например, при анализе додекафонии) может демагогически прикрываться пожеланиями усилить гуманитарную сторону анализа.

ства рисуют непосредственно взятые из жизни явления, либо сюжеты других искусств, указанные в специальных пояснениях)⁶¹.

Содержание музыки при такой методологической установке практически сводится к так называемому «отражению жизни», то есть внешних по отношению к музыке, в нем музыкальных явлений. (Другое дело, что при сколько-нибудь добросовестном отношении к музыке подобная установка попросту не выполнялась, оставаясь методологией «для начальства».) Что за «эмоции» тогда остаются музыке в качестве надлежащего объекта «отражения»? Естественно, натуральные, непосредственно жизненные: эмоциональные состояния человека в жизни, стоны, плач, смех, радостные восклицания, передаваемые через интонацию голоса и т. д.⁶²

При этом музыка оказывается лишенной собственно-го, незаимствованного содержания. Сказываются последствия шельмования эстетики, начиная с 20-х годов («этика, эстетика и прочая чепуха», по словам поэта, который сам и поплатился за присоединение к антиэстетической платформе). Тем самым обедняется и профанируется сама область «чувств», «эмоций», «состояний». Сведенная к так называемым «жизненным», а в действительности приземленно-жизненным (часто – просто обывательским) переживаниям, сфера «чувств» перестала быть чем-то возвышенным, возвышающим над бытовой ординарностью. Отсюда небезызвестная, отнюдь не анекдотическая, постановка вопроса: зачем мне слушать эту музыку? Расскажите мне ее содержание, и всё! Ведь в ней воплощены «понятные народу» (и мне) чувства и переживания. – Это логично: композиторы (зачем-то) зашифровывают всем понятные вещи в звуки, а музыковеды далее «раскрывают содержание».

Необходимо признать, что (по крайней мере, в отношении искусства XVIII–XIX веков) музыка – особый мир искусства, отнюдь не сводимый лишь к «отражению» действительности в указанном смысле, иначе само существование музыки было бы ненужным. Специфика этого мира – воплощенная в звуковые образы красота (именно духовное созерцание заставляет зал слушать музыку в хорошем исполнении, замерев и «куда-то уносясь»), открываю-

⁶¹ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 7–17.

⁶² Мазель Л. Строение музыкальных произведений. 3-е изд. М., 1986. С. 14, 15.

щаяся сфера прекрасного (пребывание в этом духе прекрасного – та «польза», что заключена в искусстве звуков, польза – в возвышении души, а не в меркантильном смысле). «Пик» смысловой пирамиды искусства зовется «Художественная Красота»⁶³. Высшее содержание музыки – именно в этом причащении к великому духовному, тому, чего нет в приземленной повседневности жизни. Соответственно, и музыкант-художник должен оторваться от обыденной жизни, когда его призовет «к священной жертве Аполлон»: «Настоящий художник <...> должен стремиться и пламенеть к самым широким великим идеям» (П. И. Чайковский). Деятельность художника – «не для житейского волнения» (А. С. Пушкин).

Говоря о содержании и форме музыки, необходимо акцентировать резкое разграничение между двумя различными родами музыки. Различие хорошо известно, однако же недостаточно учитываемое в отношении содержания как «предмета музыки». Речь идет о музыке прикладной и автономной. Дурную роль играет здесь теория «выразительных средств», ибо разграничение должно быть по другому признаку, можно сказать, не по средствам, а по «целям» искусства, то есть по общей функции музыкального искусства в системе гуманитарной культуры (см. также далее раздел «Форма и жанр»).

Различие по предмету музыки настолько велико, что не было бы преувеличением, с учетом всей сложности подобных глобальных разграничений, называть эти два рода искусства звуков:

музыка-один – прикладная (М-1) и
музыка-два – автономная (М-2).

Род «музыки-один» – первичный, в этом виде она вообще возникла в составе триединой хореи (пляска + стихи + мелос) и до сих пор существует как мощный фундамент здания музыки. «Музыка-два» – завоевание главным образом европейского искусства Нового времени, хотя начало автономных принципов искусства коренится в более ранних эпохах.

Предмет прикладной музыки, по существу, сам жизненный процесс, формы которого заимствует и «озвучивает». Музыка-два имеет своим предметом автономно-духовное первоначало; разумеется, второе искусство музыки вырастает из материала первого.

⁶³ Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы. Автореф. дисс. ... докт. искусств. М., 1983. С. 35.

Отсюда сходство по смыслу и ценности тех средств, материала, что лежат в основе того и другого рода музыки.

Сведя различие музыки-один и музыки-два к некоторым коренным сущностным признакам-формантам, можно указать на «ритм тела» и ритм слова для М-1 и свободное звучание для М-2, соответственно определяющими оказываются: хорей для М-1 и соната для М-2. Остатки первичного предмета М-1 в чем-то сохранились и по сей день: стопа (как стопа ноги, вместе с «арсисом»-подниманием ноги и «тесисом»-опусканием), стихи (греч. *stíchos* – числовой ряд, стихотворная строка, *stoicheíon* – первоначало, элемент, стихия), колон (*kōlon* – член тела, нога, рука, часть предложения, элемент периода). М-1 – музыка жизненного процесса, в этом смысле она и прикладная. М-2 – музыка духовного переживания; если бы выражение «*l'art pour l'art*» – «искусство для искусства» не было опошлено вульгарным значением «музыка, оторванная от жизни», оно подошло бы к М-2, существующей ради ее слушания, а не ради каких-либо прикладных целей⁶⁴.

Чтобы доказать принципиальность различия между музыкой автономной и прикладной, следует представить себе следующие две ситуации:

1. Ситуация «свадьба». Новобрачные, нарядные гости, веселое оживление, радостные разговоры, приходят музыканты и играют... траурный марш. Скандал полнейший, жуткое оскорбление всех присутствующих.

2. Ситуация «концерт в Большом зале консерватории». Меломаны, нарядная публика, приподнятое настроение, приятные разговоры, переходим в зал. На сцену выходят музыканты; оказывается, вместо объявленного в афише «Свадебного марша» Мендельсона играют «Траурный марш на смерть Зигфрида». Никакого скандала, кто-то даже радуется: конечно, этот Свадебный марш – бессмертное произведение, но музыку Вагнера (предположим) я люблю больше, очень хорошо.

Казалось бы, ситуация аналогичная, и «выразительные возможности музыкальных средств» одни и те же. Более того, можно представить, что и реагирующие на то и другое – одни и те же лю-

⁶⁴ Конечно, можно и автономную музыку включить в «жизненный процесс», только относимый к чисто духовной жизни. Однако такого рода унификация вообще стерла бы различие между музыкой прикладной и автономной, что нецелесообразно.

ди. Но в одном случае М-1, а в другом – М-2. Выясняется, что они связаны с резко противоположными предметами музыки – прикладной в одном случае и автономной в другом. В случае М-1 нарушается сам жизненный порядок, облеченный в звуковую форму; в другом – ничто не нарушается, а сопоставление художественной ценности двух произведений может быть даже и в пользу похоронного марша сравнительно с веселым свадебным.

Таким образом, разница между М-1 и М-2 с точки зрения «чувств» как содержания музыки состоит в том, какие именно чувства формантны там и здесь. При М-1 доминирующим моментом могут быть непосредственно-жизненные чувства, при М-2 – чувства эстетические, духовные. И даже один и тот же человек может в одном случае придерживаться одного предмета музыки, в другом – другого⁶⁵.

Теория Лосева касается и художественной специфики автономного искусства музыки. Он критикует популярную эстетику, исходящую от тезиса «музыка есть язык чувств»; ее содержание, следовательно, – чувства, эмоции человека, а звуковая сторона, в частности и звуковысотная организация, метр, ритм, синтаксис и строение музыкальных произведений, есть «форма», которая, конечно же, «выражает содержание». В книге «Музыка как предмет логики» автор характеризует эти чувства как «животные эмоции». Он отстаивает то, что музыка прежде всего есть искусство, и она обладает художественной формой, которая отлична от форм непосредственно-жизненных чувств.

Если бы содержанием музыки были непосредственно жизненные чувства как таковые, то и музыкальная форма, если она выражает именно их, следовала бы их форме и их логике, что на самом деле в музыке никогда не происходит. И музыкальное время было бы озвученным онтологическим временем этих чувств, их становлением – бытием – прехождением. Тогда становится непонятным, зачем главное внимание музыка уделяет совсем другим вещам. Зачем музыке весь самый сложный аппарат ее звуковой художественной формы – дорогостоящие инструменты с их тончайше выстроенной шкалой высот (а иные пианисты на гастролях даже грузят в самолет свой Стейнвей!), зачем «хорошо темперированный клиavier» (та-

⁶⁵ О разграничении «жизненных и музыкальных эмоций» см. также: Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. С. 57–60.

кая техническая проза вместо «чувств»!), зачем невероятно сложная ладовая структура, зачем при разрешении септиму вести вниз и прочий «технологизм» (еще одно употребляемое слово против тонкостей автономной формы), мотивы (у которых в половине случаев затруднительно найти их первый признак – одну тяжелую долю), зачем fuga (с ее технологической схоластикой тонального или реального ответа) или рондо-соната? Вообще, зачем в поте лица, «размозолев от брожения», силиться найти ускользающую вдохновенную мелодию с ее неизбежными «технологическими» условностями (интервалика, синтаксис...), чтобы выразить, скажем, «восторг любви» и растрогать, даже потрясти слушателя звуковой формой, «выражающей» данное содержание? Позволим себе иллюстрацию. Почему бы, вместо всего этого зашифровывания чувств в звуках, вознамерившись всерьез, на деле, следовать непосредственно жизненному содержанию более адекватной ему звуковой формой, не поступить проще и логичнее: попросту – записать на пленку всю звуковую сторону любовного свидания, включая и «восторг любви»? (Нет сомнения в том, что при хорошем выполнении эмоциональный эффект был бы поистине потрясающим, уж во всяком случае много большим, чем от любого прославленного симфонического Adagio, о котором музыковед в концертной программе пишет, что оно «воплотило всю полноту» любовно-лирических романтических чувств, начиная «от» и кончая «вплоть до».)

Но при таком доведении идеи до логического предела обнаруживается нагляднее всего несостоятельность теории «выражения чувств». Каких чувств? Если «жизненных» («животных», как говорит Лосев), в непосредственно жизненной их форме, то эффект получится (странно, что во время конкретной музыки почти никто не прибегает к подобному натурализму), но не будет музыки. Будет звуковая форма, она не может не быть, но не будет музыкальной, художественной формы. Соответственно, и сила чувственного воздействия, которой подчас хотят измерить ценность искусства, требует в качестве критерия аналогичной поправки: «сильнее» – не значит «выше», «лучше». «Сильным» может быть эффект воздействия от вещи, по шкале ценностей стоящей много ниже искусства.

С позиции теории Лосева обосновывается феномен художественной формы в автономной музыке, необходимость для музыки сложнейшего аппарата ее формы. В основоположениях музыкального предмета тезису о «животных» эмоциях противопос-

тавляется идея музыки-искусства, которая раскрывается в соотношении понятий «число – время – движение». Суть идеи в следующем. В своей глубинной сущности музыка содержит идеальное число. Реализуется оно своим воплощением во временном разворачивании музыкальной формы. При этом осуществляется и качественное овеществление этого воплощаемого во времени числа, то есть движение («...как число диалектически переходит во время, – время диалектически переходит в движение»⁶⁶).

Противопоставление непосредственно-жизненных эмоций и искусства «музыкального числа» требует конкретизировать наименование этих «других» чувств. Это – эстетические чувства, то есть чувства прекрасного, художественной гармонии, воспитание духа высотой художественной мысли. Эстетические чувства предполагают музыкальный предмет как основу (всякого) искусства, в музыке – музыкальное число, то есть такую смысловую фигурность числа, которая эстетически размеряет все звукоотношения.

И само время в музыке – это музыкальное время, то есть числово, симметрично и эстетически размеренное дление. В отличие от стихийной сплошности онтологического времени («алогическое становление числа», по Лосеву) музыкальное время можно определить как логическое становление числа; музыкальная форма погружена в алогичность (сплошность) временного разворачивания, но вместе с тем смысловая фигурность числа ее преодолевает. Подобное преодоление не устраняет свойств времени как такового, но предполагает диалектический синтез алогической сплошности времени как жизни и «наложенной» (на этот поток) сетки эстетически выверенных временных пропорций. Соответственно и музыкальное движение – не натурально-жизненное, а эстетически выверенное.

Эстетические эмоции, конечно, присущи не только автономной музыке: одни танцевальные мелодии нравятся больше, чем другие. Но в автономной музыке, по крайней мере XVIII–XIX веков, они составляют главный слой содержания, его форманту. Ценность музыки – в лучшем выражении высших чувств – духовных, эстетических и прежде всего – чувства красоты. К воплощению этого слоя содержания направлены многие явления музыкальной формы, которые иначе не объяснимы по своему назначению. Они

⁶⁶ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. М., 1927. С. 184.

не «выражают» никаких «чувств» (в том упрощенном смысле) – например, нормы голосоведения (его гладкость – не «выражает» никакой гладкости отображаемых явлений действительности); или, например, необходимая для музыки ясность гармонико-функциональных смен: что они выражают; а вслед за этим членением идет и расчленение формы на фразы, предложения и т. п.: это крайне важно для музыки, но ничего особенно важного не «выражает» (едва ли верно было бы ради этого вводить наряду с «содержательными» возможностями музыкальных средств еще и «коммуникативные, в частности, формообразовательные», то есть наряду с парой «форма – содержание» вводить еще и «содержание – коммуникативность»⁶⁷).

Смысл подобных «средств» верно разъясняется в контексте каллистической теории. Особенное впечатление красоты голосоведения, отделки, ловкость построения производят при глубоком музыкальном содержании, но даже и сами по себе «правильные, плавные звукосочетания всегда красивы»⁶⁸. Красота, прекрасное – выразительный смысл подобных средств (не «коммуникативность»; то есть, эстетические чувства относятся к содержанию музыки, а не находятся в одной категории с формообразовательностью). Конечно, направленность музыки, музыкальной речи к слушателю, к его восприятию, к художественному общению людей исключительно важна в процессе музыкальной жизни; бесспорно, композитор всегда сочиняет музыку в расчете на представляемого слушателя, но эти проблемы лежат в другой, хотя и близкой области – не в теории формы, а в закономерностях воздействия музыки и ее восприятия.

⁶⁷ Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. М., 1986. С. 31–34.

⁶⁸ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. II. М., 1953. С. 123.

4. Форма и пропорциональность

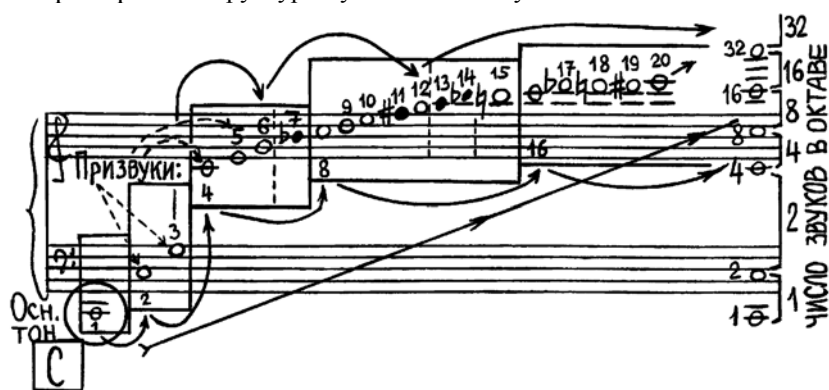
Одна из специфических особенностей музыки как вида искусства состоит в наличии и необычайно близком соседстве и взаимодействии ее компонентов, находящихся в противоположных концах сложной многоярусной пирамиды составляющих ее отношений. На одном крае музыка связана с физической природой звука, акустическими условиями звучания, в принципе однородными со свойствами движений даже в неживом мире – шумом прибора, завыванием ветра. На другом – ее утонченная выразительность, запечатление этических устоев, мира красоты и чистой духовности принадлежат к высшим достижениям человеческой культуры; здесь острие стрелы продолжающегося божественного Творения, на последних его этапах порождающего новейшие и высокоценные вещи мира – произведения искусства. С одной стороны, музыка говорит на непонятном языке, как если бы она еще не достигла эволюционной стадии разума, понятийного мышления. С другой – в абсолютно естественном единении со словесным поэтическим текстом музыка в состоянии возвысить мысль, слово до максимальной выразительности и действенности много большей, чем та же мысль и слово имеют сами по себе. Возможно считать названные «края» соответственно низшими и высшими слоями содержания музыки, не вкладывая в эти характеристики, однако, оценочного смысла.

Непонятность искусства звуков связана с использованием эстетических свойств пропорционирования звукового материала, в первую очередь звуковысотных и ритмических. Пропорциональность, прямо регулируемая числовыми отношениями, пронизывает даже первоэлемент музыкальной материи, ее «атом» – отдельный музыкальный звук. Правда, он уже не является элементом «природы», то есть вне человека существующим чисто физическим феноменом. Когда Рамо сводил гармонию, а стало быть и музыку, à ses principes naturels, выводя «законы природы» из отношений натурального звукоряда, это, конечно, была философская тавтология. Законы брались не из физической объективной природы, а из человеческой. Последняя отличается от внечеловеческой внесением разума даже и в сам физический материал, носитель звука. Кусок дерева, кости, металла, струна – жила животного подбираются и обрабатываются человеком с таким расчетом, чтобы они приобрели числовую форму. Отношения симметрии, гармоничной

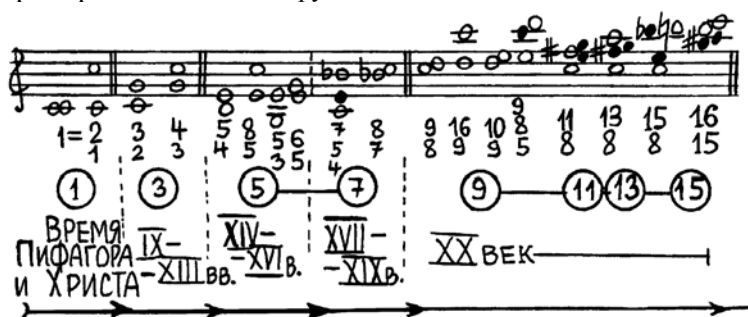
геометрической формы вносятся человеком с тем, чтобы звук, издаваемый деревом, жилой, полый костью, одухотворился человеческим разумом. Только тогда становится он музыкальным.

Зато проникнутое разумом звучащее тело в состоянии производить музыкальный звук, действительно поражающий потенцией музыкального творения – как в отношении животворящего лада, так и развертывания музыкальной формы. Более того, при определенной интерпретации свойств музыкального звука угадываются даже исторические пути эволюции музыкального творчества. Вот это семя музыки:

Пример 1 А. Структура музыкального звука



Пример 1 Б. Сонантные группы:



Каждый тон, звук, которым оперирует музыка, содержит иерархически выстроенную систему эстетических числовых пропорций, как и представленный тон C большой октавы. Слитые в простое звучание одной высоты (призвуки слышны как краска, тембр, а не отдельные высоты), числовые пропорции суть следующие:

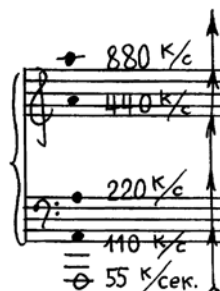
1. Арифметическая $1 - 2 - 3 - 4 - 5$ (и т. д.), то есть $1/1 - 2/1 - 3/1 - 4/1 - 5/1 \dots$
2. Она же гармоническая (инверсионная, как ее трактовали пифагорейцы) $1/1 - 1/2 - 1/3 - 1/4 - 1/5 - 1/6$ (и т. д.) или $6 - 3 - 2, 6 - 4 - 3, 20 - 15 - 12, 15 - 12 - 10$ (и т. д.)
3. Геометрическая (число звуков в октаве, регулируемой музыкально-смысловым равенством $1 = 2$) $1 : 2 : 4 : 8 : 16 \dots$

Все пропорции обозначают отношения равенства при неравных величинах: арифметическая – равенство разностей, геометрическая – равенство отношений, гармоническая – отношений между разностями и крайними членами (например, $6-3=3; 3-2=1; 3:1=6:2$). В свою очередь любые равенства фиксируют ПОВТОРЕНИЯ, которые во временном измерении обнаруживают воспроизведение коренного закона всякой жизни – закона размножения. Порождающая модель как основание всякой вещи реализует свою потенцию посредством порождения соответствующей формы, материальное воплощение которой выражается конкретно в звуковых отношениях, функциях, структурах. Ощущение повторяемости и взаимоотражающей симметрии частей превращается в воспринимающем сознании в позитивную художественную эмоцию – чувство закономерности (логики), сияния симметрии уже как эстетического феномена, стройности и красоты целого.

Причем первоатом музыки содержит в единстве пропорциональность в обоих измерениях искусства звуков – высоте и длине, которые соответствуют музыкальным пространству и времени. Преобладание пространственных, высотных ощущений – кажущееся. Как и везде, музыкальное настоящее, *hic et nunc*⁶⁹, есть, строго говоря, лишь неуловимый момент перехода из прошлого в будущее. И реализуется пространственное «здесь и теперь» через временные пропорции. Числа арифметической пропорции в примере 1А не указывают точных чисел звуковых колебаний, но только отношения между ними. Каждый звук же (и призывок) есть определенная частота колебаний, то есть временная единица. Так, если $a^1 = 440$ кол./сек., то основной тон и призывки тона A_1 (в состав которых входит и a^1) выглядят как совокупность временных единиц (указаны только октавные призывки):

⁶⁹ Здесь и сейчас (лат.). – *Примеч. ред.*

Пример 2



Прогрессии высотной сетки музыкального звукоряда идут и далее в обе стороны, сохраняя пропорционированность высотных отношений согласно принятой системе акустического строя. Но если ряды бесстрастных чисел равнодушно простираются и в сторону увеличения, и в сторону уменьшения до бесконечности, то ограниченное человеческими пределами сенсорное восприятие преподносит их нашему сознанию в качествах и формах, обусловленных свойствами человеческой чувственности. За пределами человеческого существования остаются трансцендентальные числа волнообразных колебаний, осуществляющих взаимодействия сил. В пределах же нашей чувственности восходящие и нисходящие пропорционированные ряды чисел в зависимости от устройства человеческого аппарата восприятия в строго установленных участках общей линии достигают пределов восприятия одной чувственной сферы и переходят в другую. В музыкальной теории это отражено в «прямой линии Штокхаузена», выведенной им в связи с современной практикой авангарда, с сериальной техникой музыкальной композиции, оперирующей рядами различных параметров.

В статье «...как течет время...» (1956)⁷⁰ Штокхаузен исходит из тезиса «Музыка представляет отношения порядка во времени» (первая фраза работы). Временные единицы связываются пропорциями (1:2, 1:3 и др., пропорцию 1:2 Штокхаузен называет «октавой»), а чтобы фиксировать единицы, использует некий «квант» как единицу меры (Einheitsquantum), отсчитывая его обычно от времени часов: 1 сек., 2 сек., 1/10 сек. Если число колебаний опускается до 1/16 (ср. с нашим примером 2), мы начинаем различать отдельные удары (16 в секунду) и далее ощущение высоты звука

⁷⁰ Stockhausen K. ...wie die Zeit vergeht... // Texte <...>. Bd. 1. Köln, 1963. S. 99–139.

исчезает: вместо высотности появляется счет ударов – ритм, измеряемый метром. Чувство числа метрических долей в определенной длительности тоже не беспредельно, оно сохраняется в пределах между 1/16 сек. и 6–8 сек. Далее ощущение пропорций ритма уступает место чувству пропорций музыкальной формы (четырёх-, восьмитактов и т. д.). Суммируя все эти соображения, получаем единую «прямую Штокхаузена»⁷¹, объединяющую последование импульсов в 7 октав длины и 7–8 октав высоты:

	длины								высоты							
время в сек.	8	4	2	1	1/2	1/4	1/8	1/16	1/31	1/64	1/128	1/256	1/512	1/1024	1/2048	1/4096
«октавы»	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	
сферы музыки	метрика и ритмика								гармония и мелодика							

Основа единства этой прямой состоит в принадлежности и ритма, и гармонии к упорядоченному времени, а разделение последних – в различии воспринимающих их рецепторов.

Таким образом, питательной почвой, на которой произрастает пропорционирование всех отношений музыкальной формы, оказывается числовая размеренность уже самого нижнего ее слоя, элементов музыкального материала. Как говорили древние, музыка есть звучащее число.

Естественно, любые первичные зародыши музыкальной мысли для ее выражения используют уже готовый пропорционированный звуковой (= временной) материал. В результате всё здание музыки, вся архитектоника произведения снизу доверху пронизывается светом пропорциональных соответствий, красотой симметрии.

Продолжение рассмотрения пропорциональности в ее роли к музыкальной форме будет в следующих разделах книги. Сейчас же, в порядке «предъема» к ним, для связи разделов укажем простейшие примеры действия пропорционированности в сферах длины и высоты звука на более высоких уровнях музыкальной структуры.

«В начале был ритм» (Ханс Бюлов). Правда, музыка на этом этапе была еще чем-то другим, уже «искусством интонирования» (Асафьев), но еще не искусством звука в нашем смысле. Но метроритмическая единица, музыкальная строка уже вполне музыкальна,

⁷¹ Позже Ю. Н. Холопов назовет эту «прямую» единым временным полем. – *Примеч. ред.*

как если бы она действовала, как основное ядро музыкальной мысли: Лирой гремя сладкозвучною, пел Демодок вдохновенный

Песнь о прекраснокудрявой Киприде и боге Арее: <...>

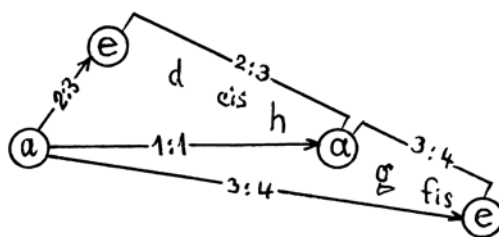
(Одиссея, песнь восьмая, ст. 266–267; перевод В. Жуковского)

стих	$2 : 1 : 1$	$2 : 1 : 1$	(sim.)			
	— — — —	— — — —	— — — —	— — — —	— — — —	— — — —
(гекза-метр)	стопа	повтор	стопы	повтор полуступишия		

Стопа – четырехморный (не трехдольный) античный дактиль. Пропорционирование посредством моры – наименьшей единицы времени – и единообразного повторения ритма стопы ♩ ♩ ♩ очевидно. В каждой строке по два «трехтакта» на четыре четверти.

Но в начале нашей музыки был лад. Центральный элемент древнего лада составлял звукоряд, о котором Велемир Хлебников сказал: «Богом каждого звукоряда было число»⁷². Музыкальный звукоряд структурирован опорным тоном (1:1) либо, обычно, опорным консонирующим интервалом или аккордом. В древней музыке, еще не знавшей аккордов, звукоряд, чтобы быть ладовым, структурировался, как правило, пропорциями опорной квинты либо кварты; интервалы эти мыслились не как двузвучия, а мелодически заполненными: как пентакорды либо тетракорды с опорой на звуки совершенного консонанса. Так, в знаменитой Застольной Сейкила (пример 4 А) структурирующий интервал квинты возникает при первом же скачке к «гегемону» (начальному вершинному тону мелодии), и далее происходит плавное нисхождение к нижней октаве, обрисовывающее стержень лада – квартоктаву e – a – e:

□ □
3:4 2:3



⁷² Из статьи «Наша основа» (раздел «Математическое понимание истории. Гамма будетлянина») // Велемир Хлебников. Творения. М., 1987. С. 629.

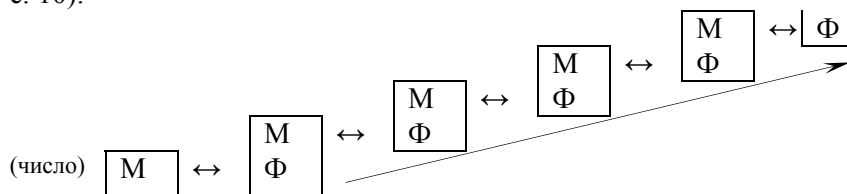
5. Логика музыкальной формы

Законы числовых пропорций очевидным образом открыто регулируют музыкальную форму лишь на самых нижних уровнях ее структурной пирамиды – в элементарных свойствах звуковысотного материала и в первичных временных отношениях. Но те же законы, выражая эстетические основания музыкального формообразования, действуют и на всех более высоких уровнях посредством чисел-интервалов – в области звуковысотности (гармонии, лада, мелодии, тембра) облекаясь в интервалы-сонансы (то есть кон- и дис-сонансы), а во временной организации (метр, ритм, такт, отделы формы) – в интервалы-длительности-величины (построений), то и другое и по горизонтали, и по вертикали. Назначение числовых пропорций в элементарном материале есть обеспечение возможности дальнейшего музыкального формообразования более высоких уровней.

Однако переход на более высокие уровни формообразования в живом произведении искусства означает не простое распространение числовых пропорций на другие, более обширные и сложные единицы музыкальной формы, но прежде всего возникновение новых, более высокого порядка качеств. При этом числа перестают быть столь элементарными, что совпадают с первичными и абстрактными математическими пропорциями. Их новое качество в том, что они превращаются в многосоставные комплексы-структуры, как бы числовые организмы (например, мотивы, лады, аккорды). Если на низших уровнях простые звучащие числа легко раскрывают свою математическую сущность, то по мере подъема на высшие оперирование комплексными числами в их свернутом звукоструктурном виде без расшифровки низшими числовыми пропорциями становится еще более адекватным, релевантным методом. На место математики низших структур встает математика высших структур, являющихся не чем иным, как наукой о музыкальном мышлении, или музыкальной логикой. (Понятия «логика музыкальной формы» и «музыкальная логика» хотя и не тождественны друг другу, однако во многом совпадают, и поэтому в рамках проблематики этого раздела практически могут взаимозаменяться.)

Будучи одной природной с музыкальной математикой, музыкальная логика по мере подъема на высшие уровни музыкальной формы приобретает все новые формы и категории согласно ари-

стотелевской пирамиде отношений материи и формы ($M \leftrightarrow \Phi$; см. с. 10):



Переходя в переключении Φ/M ко всё более высоким новым качествам, число-пропорциональность превращается во всё более специфически художественные музыкальные категории. Связь уровней и пронизанность высших категорий низшими (в снятом виде) выражают логику процесса органического становления. Совокупность музыкально-логических категорий на всех уровнях вместе составляет ту целостность, которая обычно вызывает сравнение с организмом. Но только это художественно-интеллектуальный, духовный организм, реально существующий лишь в идеальном мире.

Таким образом, бытийственная логика музыки-произведения

- а) моделирует идущий во времени процесс Творения,
- б) воспроизводит логику Творения: зарождение – становление – произведение⁷³,
- в) функционирует как иерархия связей, дающая некоторый идеальный организм,
- г) базируется на временных пропорциях и симметриях (соответствиях).

Глубина содержания музыки как феномена состоит тогда в том, что ее логос, коренной смысл обобщает в кажущемся столь простым чувственном акте всю эту иерархическую пирамиду снятых в нем генетически предшествующих форм. Поэтому-то чувственная стихия музыки, как мы ее понимаем, свойственна лишь человеку на высшей стадии развития его сознания. Еще древние пифагорейцы подметили, что и сам человек является обобщением всего живого мира, объединяя в себе «начала» и растительного мира, и жи-

⁷³ Любопытно, что все три стадии логической жизни музыки как произведения могут быть обозначены одним словом «произведение» в трех разных оттенках его коренного смысла «вести»: 1) «произвести» (на свет) – ввести в жизнь (начало ее), 2) (процесс становления) «производить» и 3) в собственном смысле произведенного творения, итог процесса.

вотного, и собственного человеческого. Причем каждым из них в человеческом теле заведует свой центр. Пифагореец Филолай из Кротона (V век до Р. Х.) в сочинении «О природе» утверждал, что у «разумного животного» четыре начала: «Головной мозг содержит начало человека, сердце – животного, пупок – растения, половой член – всех вообще [живых существ], ибо всё цветет и произрастает из семени»⁷⁴. Духовное тело – музыка как произведение – также содержит подобные обобщающие «начала» свернутыми в своих слоях:

0. Импульс творения, приводящий в движение, то есть во времени развертывание первичное музыкальное число.
1. Бесстрастная красота кристалловидных симметрий звуко-рядной системы (определенного строя).
2. Живые клетки метра, сами себя воспроизводящие (размножающиеся) на основе экстраполяции.
3. Ладометрические единицы музыкальной формы, подобные движущимся живым существам (ритмы, мотивы, аккорды, фразы).
4. Музыкальная мысль, эстетическое чувство, выражаемые посредством оперирования вышеназванным материалом согласно логическим законам музыкальной формы, духовное начало музыки.

Основная четверка (пункты 1–4) – несомненная аналогия свойствам неживого царства и трех живых – растительного (2), животного (3) и человеческого (4).

Но приближение сквозь все структурные слои к подлинному бытию музыки, хотя и включает в себе строгую логичность, всё же не способствует дальнейшему прояснению смысла понятия логики музыкальной формы. Трудность проблемы заключается в одновременности тождественности и нетождественности общего понятия «логики» (по природе клонящегося к отождествлению с логикой понятийной) и «музыкальной логики», «логики музыкальной формы», ибо сущность музыки внепонятийна и в системе рациональных понятий быть не может.

Между тем у того и другого общий генезис, и принципиальное единство того и другого необходимо существовало *in principio*, «в начале»: «En archē en ho lógos» (Ин., 1:1) – «В начале был Логос», и

⁷⁴ Цит. у Стобея в изд.: Фрагменты ранних греческих философов. Ч. I. М., 1989. С. 443.

был он началом не только логики вместе с музыкальной логикой, но даже и вообще всего на свете. Ибо «логос» есть также и то «достаточное основание» для любой вещи, которое еще за полтысячелетия до св. Иоанна было сформулировано Левкиппом и Демокритом, а Лейбницем (в XVII веке) было введено в ранг четвертого логического закона человеческого мышления. Само содержание слова «логос» раскрывает многое в соотношении сравниваемых понятий.

Греческое «lógos» = dictum, oratio, ratio – «слово», также счет (число), соразмерность, (иногда) дело, разумное основание, понятие, смысл; logikē (téchnē) – наука о мышлении. Сама «пропорциональность», по-гречески analogía, тоже производное слово от «логоса» и означает правильное соотношение между вещами (у Порфирия в цитате из Архита). У Гераклита⁷⁵ логос – первооснова мира, логос «прежде был, чем стать земле, он „всеобщ” и „вечен”». Но далее логика стала наукой о рационально-понятийном мышлении, исходящем от ощущений, восприятий и представлений и переходящем к определениям понятий, суждениям согласно универсальным логическим законам, умозаключениям и выводному знанию, доказательству. Тем самым логика решительно порвала с мышлением в чувственных образах.

Тем более многозначительно соприкосновение того и другого. Совершенно единообразно направлена на словесную речь (ораторскую и поэтическую) и на музыкальную созданная в Древней Греции наука об ораторском искусстве. Много веков спустя, в эпоху Барокко, музыкальная риторика как ответвление общей риторики⁷⁶ вполне удовлетворительно выполняла роль учения о музыкальной форме. В отделе «Диспозиция» в связи с общими законами логического мышления – точно как и в построении ораторской, словесной речи – логически мотивировалась последовательность частей музыкальной формы, и это было практическим руководством к сочинению музыки в XVII – 1-й половине XVIII века. Таким образом, по сути лишь становление науки об автономной музыкальной форме в XVIII–XIX веках сделало резкой грань между музыкальной логикой и рационально-понятийной.

⁷⁵ Гераклит Эфесский. Фрагменты. М., 1910. С. 17, 3.

⁷⁶ Ю. Н. Холопов считал оправданным различное написание слова согласно его двумя разным значениям: риторика – наука об ораторской речи, *риторика* – выпренная, пустая речь. – *Примеч. ред.*

Чтобы лучше осветить специфику музыкальной логики, целесообразно вкратце сравнить ее с некоторыми общими категориями понятийной, формальной логики. Понятие «музыкальная логика», если воспринимать его буквальный смысл в общепринятых значениях, включает в себе *contractio in adjecto* – формально-логическое противоречие. Наука выработала огромный аппарат исследования логики понятийного мышления⁷⁷. На эту тему написана гигантская литература. Работы же по музыкальной логике редки⁷⁸. Если наука о музыкальной логике метафорична и в точном смысле вообще не наука, то аппарат понятийной логики поражает своей математической формульностью.

Так, одна из основных логических форм мышления – умозаключение, силлогизм – может быть представлена высказыванием, где из двух истинных утверждений (большой и меньшей посылок с одним общим термином) без обращения к опыту получается новое абсолютно достоверное знание путем логического вывода:

Все люди смертны		обобщенное:	все М суть Р
Сократ человек			все S суть М
Сократ смертен			все S суть Р,

где субъект (о чем говорится) и предикат (что высказывается) – два термина, из которых состоит всякое суждение, символически выражены обобщающими знаками: М – средний термин, Р – больший, S – меньший; черта означает логическое действие выведения, «следовательно». Эта алгебра понятийной логики переводима и в наглядную геометрию, где величины выражаются кругами разного объема:

⁷⁷ См., например: *Кондаков Н. И.* Логический словарь. М., 1971.

⁷⁸ *Riemann H.* *Musikalische Logik.* Lpz., 1873. Название это, пожалуй, слишком широко для содержания данной небольшой работы. Автор затрагивает проблему логического закона, лежащего в основе системы созвучий, тональности, ткани и формообразования. Выражение «логика» музыки впервые применено, по-видимому, И. Г. Гердером в 1769 году. Ввел же его в обиход музыковедения И. Н. Форкель в своей «Всеобщей истории музыки» (1788). Форкель писал: «Язык – облачение мысли, как мелодия облачение гармонии. В этом смысле можно назвать гармонию логикой музыки». Цит. по статье К. Дальхауза «Музыкальная логика и языковой характер музыки», в кн.: *Dahlhaus C.* *Idea muzyki absolutnej.* Kraków, 1988.



Числовая природа понятий, задействованных в логику, обнаруживается сразу же, как только мы представим, что попросту имеем дело с р е л я т и в н ы м и ч и с л а м и , то есть с числами-структурами, имеющими общий измеритель-знаменатель (поэтому логично их соизмерять), но в отличие от обычных, абсолютных чисел, не имеющих точно указанной арифметической величины. Последняя, однако, совершенно определена (например, каждому дано в опыте понятие «люди», «все люди»), а разница в объемах понятий «больше», «меньше», «целое» и «часть» ясна абсолютно.

Сопоставляя теперь подобные логические структуры, управляющие нашим понятийным мышлением, с музыкальными, мы видим их полную бесполезность для объяснения логики музыкальной формы. Чем более детализируется и специфицируется наука, тем более очевидна разнородность самих типов мышления – понятийного и художественного. Общее у них лишь исходная идея сущего логоса-смысла и структурных модификаций его эйдоса (соразмерность, счет-число), что дает, однако, основание сохранять и за законами музыкального мышления наименование «логика». Чувственная стихия-жизнь, обрабатываемая средствами искусства, принципиально непонятна, это дает повод находить в «чистом» музыкальном бытии «предельную бесформенность и хаотичность», «алогическое становление», трактовать музыку как «алогическую сущность логического»⁷⁹. «Разум видит сущность мира сквозь лики схемы, формы и эйдоса. Музыкальное восприятие видит обнаженную, ничем не прикрытую, ничем не выявленную сущность мира, в-себе-сущность, во всей ее нетронутой чистоте и несказанности»⁸⁰.

Но и эта стихия становления имеет свои законы, в особенности учитывая то, что становящимся в ней является музыкальное число с его структурностью и соразмерностью. Стравинский сказал о музыкальной форме, что «во всяком случае, она гораздо ближе к ма-

⁷⁹ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. М., 1927. С. 23, 114.

⁸⁰ Там же. С. 30.

тематике, чем к литературе»⁸¹. В логике музыки действуют свои общие и частные законы. Первый из них, известный нам по Асафьеву $i-m-t$, то есть *initium – motus – terminus*⁸², открыт и абсолютизирован еще древними пифагорейцами в связи с эстетикой чисел. Мышление древних было телесным и структурным. Тройка мыслилась состоящей из трех единиц и включающей в себя их смыслы:

- 1 – первопричина (порождающее), начало и целостность; мужское,
- 2 – первое членение (порождение) на противоположности, начало и конец; женское,
- 3 – первое развитое существо (порожденное), ибо имеет начало, середину и конец⁸³; завершенность, совершенство.

Индивидуальный смысл каждой функции стабилен во всех контекстах. Функция «i» (= н, начало) означает начальную данность, импульс, тезисное изложение ядра музыкальной мысли. К иницию можно отнести слова Аристотеля: «Начало для умозаключения это суть вещи»⁸⁴. Смысл «m» (= с, середина) – движение мысли, развитие; «t» (= к, конец) – «замыкающее звено» (Асафьев).

В триаде $n-s-k$ прослушивается и вписанная в нее диада $n-k$, как изложение – развитие, то есть как некая форма. Стравинский говорит, что музыкальная форма «есть результат „логического обсуждения“ музыкального материала»⁸⁵. В этом смысле $n-s-k$ (как и упрощение $n-k$ = мысль – развитие) есть своего рода общелогическая риторическая формула «материал – его обсуждение», или «тема – развитие».

Формула $i-m-t$ не означает, таким образом, никаких точных структур⁸⁶, только логические функции в пределах данного

⁸¹ Игорь Стравинский. Диалоги. Л., 1971. С. 228.

⁸² Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. С. 84, 129.

⁸³ Пифагорец Оккел из Лукании (западное побережье Южной Италии; ?V в. до Р. Х.) сформулировал идею: «Троица впервые составила начало, середину и конец». Цит. по: Фрагменты <...>. С. 460.

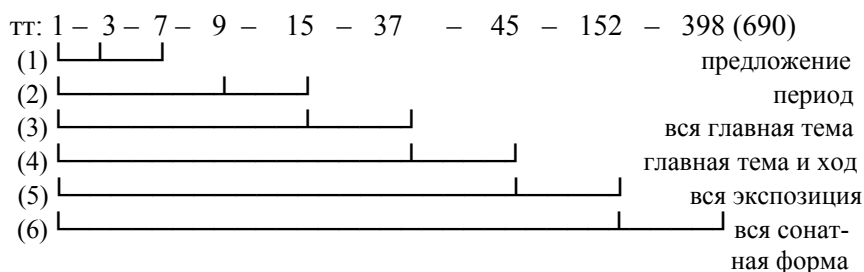
⁸⁴ Аристотель. Метафизика, 1078^b, 24–25 // Сочинения в четырех томах. Т. 1. М., 1976. С. 327.

⁸⁵ Игорь Стравинский. Диалоги. С. 227.

⁸⁶ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 7, 315. Автор называет их даже тремя фазами музыкального времени, временной триадой. Члены триады характеризуются как «самые общие, нейтральные, не касающиеся специфики искусства понятия» (с. 279).

построения, принимаемого за цельность. Асафьев называет триаду «формулой звуко-становления». Так как в музыкальной форме цельным построением можно считать разномасштабные величины, то в каждой из них есть свои i , m , t , которые в разных масштабах соответственно относятся к разным частям и в разных отношениях. Например, то, что на одном уровне характеризуется функциями m , t , на другом оказывается в пределах i . Таких наслоений может быть несколько сразу.

Так, в I части Третьей симфонии Бетховена можно насчитать до шести логических уровней (знак $\boxed{\quad\quad\quad}$ = i - m - t ; цифры в скобках слева обозначают уровни действия формулы i - m - t):



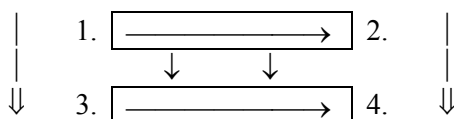
Формула i - m - t (n - c - k) является, таким образом, всеобщим законом становления музыкального творения, проецируемым на музыкальную форму и превращающимся в обобщающий закон становления музыкальной мысли. Комплекс функциональных смыслов конкретизируется далее в значения определенных музыкальных структур согласно уровню действия формулы триады (см. схему выше).

Но ближайший к общему принципу творения слой структуры музыки-организма, а это, естественно, слой временных отношений, выявляет один из фундаментальных законов логики музыкальной формы – музыкальную метрику. Правда, она не может быть названа выражением специфически музыкальных законов, так как включает общее с теорией поэтической метрики, стихов; тогда она, скорее, мусическая метрика. Но тем не менее, законы логики мусического метра действительно для «жанра номер один» в музыке – для песни, причем во все времена и, видимо, у всех народов. (О последнем можно судить по культивированию искусства стиха у народов всего мира – древнего Египта, Индии, Греции, стран арабского Востока, и т. д.)

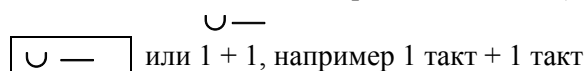
Буквально воплощая идею, что музыка есть звучащее число, закон музыкального метра представляет действие общего закона симметрии в процессе творения как временного развертывания числовых структур. Несмотря на близость мусической метрики двум искусствам, поэзии и музыке, есть основания в большей мере связывать ее с последней – потому, что в поэзии неминуемо на первом плане оказывается понятийный смысл слов, что понижает роль метрики сравнительно с музыкой, где такого соперничества нет. Если становление лада опирается на музыкальные интервалы, получаемые с помощью гармонической пропорции, то музыкальная метрика возникает под действием пропорций арифметической и геометрической.

«Музыка – искусство симметрии в последовании, как архитектура – искусство симметрии в рядоположности», – начинает изложение теории Хуго Риман⁸⁷. Психологический механизм, выявляющий закон, названный «принципом ямбизма», он описывает так. В отличие от произведения архитектуры, которое мы сперва охватываем в целом и далее переходим к усвоению деталей, музыкальное сочинение входит в наше сознание постепенно; и лишь благодаря связыванию удерживаемых в памяти и усваиваемых частичек во всё более крупное целое мы в конце исполнения произведения имеем перед нашим сознанием произведение-целое. Его понимание, таким образом, есть процесс непрерывного синтеза. Каждая последующая частица существует лишь постольку, поскольку усвоена связь ее с какой-то симметрично соответствующей ей предыдущей. Симметрия во времени есть повторность. Гранью симметрии часто является обнаруживающееся повторение. Натуральная симметричность в музыке, где время течет только в одном направлении (что составляет коренное отличие от любой пространственности), есть наложение на форму уложенной в памяти частицы конгруэнтной ей другой частицы. Так (1 – восприятие предшествующей частицы, 2 – начало повторения, 3 – восприятие последующей, 4 – экстраполируемое окончание симметричного равенства величин; двойные стрелки – симметрия не пространственно, а психологически):

⁸⁷ Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. М., 1929. С. 7. Рекомендуем читателю познакомиться с этой книгой (с. 7–16 и др.). См. также книгу того же автора: System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Lpz., 1903.



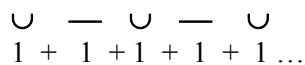
На низшем уровне (то есть при мелких частицах формы) «зарубками» для восприятия во временном процессе становления мысли являются метрические акценты. Поэтому метрика есть первая область действия музыкальной логики. Метрические доли времени разделяются в первом их различении надвое (по формуле двоицы: $n - k$). Начальная воспринимаемая доля при прочих равных условиях берется за простую данность («начало»). Следующая же далее за ней понятна только при условии, что наше восприятие в состоянии связать ее с предыдущей, то есть слышать ее как ответ («конец»). В результате возникает зерно-двучлен «арсис – тесис»⁸⁸, «вопрос – ответ», или (метрически) «легкое – тяжелое» (это и есть «принцип ямбизма»; знаки: \cup легкое время, — тяжелое):



«Размножение» клеток музыкального организма естественно ведет к их равновеликости и единоструктурности. Это еще одна сторона смысла метра как первичного проявления симметрии. Двоица-порождение ведет к равномерному дальнейшему воспроизведению единиц времени: $1 + 1 + 1 + 1 + 1 \dots$. Согласно структуре двоицы $n-k$ связывание арсиса и тесиса приводит к их слиянию, образующему более крупное целое – единство («единицу») более высокого порядка, вдвое более крупное: 2. Это единство точно таким же образом порождает другое такое же:



Тем самым над уже наладившейся симметрией-периодичностью

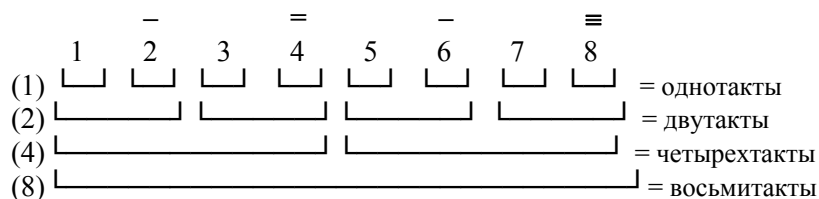


⁸⁸ Греч. «arsis» – поднятие, поднятие стопы; «thesis» – поставление (стопы), положение. При исполнении музыкального сопровождения к стихам «хейроном» (дирижер) показывал легкую (короткую) долю поднятием стопы или руки, а следующую тяжелую (долгую) ее опусканием. Позднеантичные метрики перенесли эту пару понятий на повышение и понижение голоса; далее она стала обозначением долей в стопе.

В результате на объединении 4+4 тактов в единый восьмитакт рост музыкального организма с помощью метрической экстраполяции прекращается, и более крупных единиц не образуется. Кристаллы метра, светящиеся отражениями симметрий, больше не растут. Здесь происходит перемена в логике музыкальной формы. Ее развитие далее осуществляется путем комбинирования крупных метрических единств (4-тактов, 8-тактов). Сложение более крупного целого идет за счет гармонических контрастов (устойчивость начального периода сменяется неустойчивостью середины; за серединой начинается «кристалл» репризы; возможны повторения частей, повторения многочастного целого), а еще далее вводятся также тематические контрасты и модуляция, смена тональности (исчерпавшиеся ресурсы становления одной взятой темы требуют введения другой, и так далее).

Всё это вместе демонстрирует логику музыкальной формы. В своем наиболее чистом виде она представлена в инструментальной музыке венских классиков и в близких стилях и жанрах. Продолжение демонстрации логики музыкальной формы последует при изложении законов различных форм. Музыкальная логика предполагает логическую обоснованность тех или других элементов формы, связь их друг с другом, систему музыкально-логических значений (функций) всех компонентов музыкального целого, имманентную мотивированность становления, развития и завершения. Сейчас же мы ограничимся лишь конкретизацией метрических функций в вышеописанной метрической структуре, которая образуется в основополагающей форме музыки – в песенной форме, на примере начального ее восьмитакта.

Сведя три уровня метрической пульсации (одно-, двух- и четырехтактов) и суммировав метрические функции тактов (дающих эффект заключительности в той или иной степени силы), мы получим следующую структуру метрического восьмитакта:



Уровни одно-, двух- и четырехтактов (указаны слева) выявляют метрические, тяжелые такты. На первом месте по силе стоит 8-й такт – это полное заключение, полный каданс. На втором – 4-й такт: полузаключение, полукаданс. На третьем – такты 2-й и 6-й; 2-й такт – простая остановка, 6-й такт – простая остановка и ожидание (ибо находится в отражающей второй половине восьмитакта, где уже сильно ощущение нависающего заключительного каданса, куда тяготеет третий двутакт). Все легкие, нечетные такты характерны устремлением к последующим четным, а различаются они тем же, чем различаются сами четные, в которые легкие разрешаются.

Песенная форма (точнее, это формы танцевальной песни) лежат в основе и более сложных, вплоть до сонатной, которая хотя и построена на разработке мысли, но предваряется изложением темы, где и находит свое применение песенная форма. Таким образом, логические функции песенной формы в виде смысловых значений тактов имеют обобщающее значение и могут рассматриваться как воплощение логики музыкальной формы вообще. Подробнее вопросы логических функций частей формы будут рассматриваться далее. В заключение же настоящего раздела укажем распределение метрических функций в произведении классического стиля.

Пример 3. Моцарт, Маленькая ночная музыка, К 525, III часть

Menuetto
Allegretto

Г Т D Т Т

Трио (середина)

D f D D Т ..

Весь танец – комбинация «кристаллов» песенной формы: их два в главной теме (плюс повторение) и три в трио (с повторением; в середине не восьмитакт, а четырехтакт). Всего 12 метрических кристаллов:

$$(8+8) + (8+8), (8+8) + (4+8, 4+8), 8+8$$

В каждом восьмитакте точно воспроизводится одно и то же соотношение легких и разного значения тяжелых тактов согласно логике метрической экстраполяции. При полном соблюдении логических функций в каждом из 88 тактов пьесы всё целое также подчинено идее красоты формующей симметрии, группирующей «кристаллы» в легко схватываемые слухом три крупные части (см. тональные и тематические отношения), не равные по величине, но конгруэнтные благодаря наличию одинаковых величин внутри себя.

Menuetto	Trio	Menuetto
: 8 : : 8 : G	: 8 : : 4+8 : D	8, 8 G

Со своей стороны, симметричные равенства составляющих способствуют эффекту изящества и вместе с тем безыскусной простоты звучания пьесы.

6. Форма и жанр

Другая группа проблем музыкальной формы связана с общественным бытием музыки, образованием цельных художественных систем в развитии музыкального мышления, с художественным (техническим) аппаратом искусства. Три явления тесно переплетаются друг с другом: жанр – форма – техника (письма). Здесь они освещаются неполно, в той мере, в какой проясняется их отношение к музыкальной форме и к музыкальным формам.

Жанр весьма близок музыкальной форме, может с ней даже в чем-то совпадать. Отечественная музыкальная наука исследовала проблему жанра чрезвычайно подробно, в какой-то мере даже в ущерб «опасной» категории формы⁹¹.

⁹¹ *Альвиванг А. А.* Оперные жанры «Кармен» // Избранные статьи. М., 1959; *Цуккерман В. А.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964; *Сохор А. Н.* Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968; Его же. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы. М., 1971; *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1974; *Соколов О. В.* К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977; *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М., 1982; *Васильев А. З.* К проблеме социологии жанра (социогенология) // Методологические проблемы современного искусствознания. Л., 1985; *Арановский М. Г.* Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. М., 1987; *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусств. Ч. 2. М., 1991. См. также: *Dahlhaus C.* Was ist eine musikalische Gattung? // NZfM. 1974. № 10.

Музыкальные жанры – это роды и виды произведений, образующиеся в зависимости от жизненного предназначения музыки и различающиеся типами содержания и условиями исполнения, исполнительскими составами, музыкальными формами. Имея своей порождающей причиной процесс бытования музыки в обществе, соответствующие условия музыкальной практики, вызывающие музыку к жизни требования, иногда даже буквально «социальный заказ», жанр наиболее непосредственно связывает музыку с социальной жизнью, с немusикальными факторами искусства звуков.

Понятие музыкальной формы пересекается с жанром. Описывая понятие формы, А. Б. Маркс указывает на несколько значений термина⁹². С самой внешней стороны форма есть комплекс частей разного назначения, расположенных в определенном порядке, где есть начало, закономерное продолжение и завершение. Со стороны внутреннего содержания музыкальное произведение определенной формы есть выражение идей, мыслей, чувств, настроений композитора. Формой называется также выражение того общего содержания, которое объединяет ряд сочинений одного или сходного типа⁹³; например, все марши имеют нечто существенно сходное в их форме, отличающее их от всех других произведений музыки, это общее качество называется формой марша (аналогичным образом можно называть этюд «в форме вальса», говорить о вокальных формах, о форме струнного квартета, речитатива, скерцо, форме кире, магнifikата, херувимской, о блюзовой форме и т. д.). Наконец, форма есть индивидуально неповторимый облик данного произведения, не совпадающий ни с каким другим сочинением. Сливаясь друг с другом, все аспекты и слои музыкальной формы образуют некое единое целое, в составе которого есть и слой, совпадающий с сущностью жанра – принадлежность к определенному типизированному классу произведений.

Тем не менее, различие между жанром и формой не должно затушевываться. Понятие формы предполагает однозначную определенность строения. Дальхауз пишет: «Наименования музыкальных

⁹² Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. Bd. 1. Lpz., 1852. S. 7.

⁹³ «В жанре воплощается типизированное содержание» (Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. С. 25). Это свойство А. А. Альшванг назвал «обобщением через жанр». Естественно, типизированное содержание имеет типизированную форму.

жанров связываются вообще не с формой, а с предназначенностью сочинения для певческих голосов или инструментов (кантата, соната), с составом и числом голосов (струнный квартет), техникой письма (фуга), или текстом (месса), функцией пьесы (прелюдия) или местом исполнения (*sonata da chiesa*). Обозначения вроде: песенная форма, форма фуги, концерта, сонаты, которые другими признаками приписывают определенную форму определенному жанру, тоже ведут к недоразумению». Так же и в соотношении формы и техники письма: «У классического сонатного аллегро генерализуема форма <...>, а не техника письма, у имитационного же мотета, наоборот, техника, а не форма»⁹⁴.

Коренная сущность жанра находится в некотором соответствии с этимологией слова. Русское «жанр» заимствовано из французского «genre», в свою очередь идущего от латинского «genus» и греческого «génos» – «род». Здесь уже сам коренный смысл говорит о рождении, порождении, творении. В родстве с «родом-геносом» еще ряд им порожденных: ген, генезис, генеалогия, генерал, генератор, генетив, генотип, генофонд, гениальность, жена, джентльмен; *quattuor genitalia corpora [mundi]* – четыре мировые стихии (у Лукреция). И первичное понятие музыкального жанра прямо указывает на самопорождение музыки благодаря непосредственно жизненному ее предназначению на начальных этапах становления искусства звуков. Таким образом, первое самораскрытие понятия жанра связано с самопорождающейся народной музыкой. И опять-таки сам язык наш обнаруживает на первый взгляд неожиданную связь между чрезвычайно далекими понятиями, указывая на некую обобщающую причину, порождающую подобную связь. Понятия эти – «жанр» и «народ». Если «жанр» коренится в «роде», что видимо через иностранные языки, то «народ» коренится в «роде» на родном языке. (Конечно, и через иностранные тоже: по латыни «народ» – *patio* («нация»), что значит также род, происхождение, рождение; рождение также и *natura* – природа). В свете этого коренного смысла возможно также провести параллель между двумя модификациями его:

1.	народ, человечество (родовое)	→	народ (видовое)
2. ↓↓	народная музыка = процесс творения (род, природа)	→	жанр (вид, «канон»)

⁹⁴ *Dahlhaus C. Formenlehre // Riemann Musiklexikon. Sachteil. Mainz, 1967. S. 297.*

Причем по вертикали такая же или сходная пропорция: человек есть тот дух, эманацией которого – а именно языком, сферой объективации духа, оказывается феномен музыки (искусства вообще). Параллель усиливается тем, что в древности «языком» называли также и народ (с XI века)⁹⁵.

Один из наиболее серьезных исследователей народной музыки, Бела Барток выразил эту идею вполне определенно. Он писал, что народное творчество – «сумма мелодий, которые являются стихийным выражением музыкального инстинкта какого-либо человеческого общества»⁹⁶. Параллель между природой и саморастущим народным творчеством идет достаточно далеко (например, она называется и в том, что на Западе природные ресурсы и «запасы» народной песни истощены, Россия даже и сейчас ими довольно богата). Каждый народ вырабатывает свой язык, вырабатывает и свой фольклор с его необходимо и резко выраженными изначальными жанрами музыки. Фольклор – музыкальный язык народа, а песня – душа народа, в ее слышимом выражении. Как народ существует в непрерывной цепи рождений, поколений, так фольклор – в непрерывной цепи воспроизведений на основе памяти, преемственности. Многозначительно и слово «колени», обозначающее членение непрерывно становящегося человеческого рода, генеалогического древа. (Кстати, слово «колени» является однокоренным со словом «член».) Ведь синоним песенной формы в профессиональной терминологии – «коленная форма».

В другом аспекте категория «народной музыки» со всеми ее жанрами коррелятивна категории «художественная музыка». Они так же составляют оппозицию, как природное – духовному. Соотношение это на деле сложнее (вместе с народной музыкой – тоже «традиционной», придворной и т. п. – к этой категории относится и культовая, религиозная музыка, а она непосредственно входит в духовный жанр). Но тем не менее, согласно этому критерию проходит основополагающий водораздел при самой общей классифи-

⁹⁵ Например, в Евангелии от Матфея «Восстанет бо язык на язык» (24:7), то есть «ибо восстанет народ на народ». По латыни: «*consurget enim gens in gentem*»; по гречески: «*éthnos epí éthnos*».

⁹⁶ *Барток Б.* Народная музыка Венгрии и соседних народов. М., 1966. С. 11. Комментируя это высказывание, И. В. Нестьев пишет, что Барток трактует крестьянскую музыку как некую духовную субстанцию самой природы.

кации музыкальных жанров. Деление «музык» на функциональную и автономную (Дальхауз), обиходную (Umgangs-) и преподносимую (Darbietungsmusik, Х. Бесселер), коллективистки внеличностную и творчески индивидуальную, дает соответственно жанры музыки прикладной и художественной. Здесь первый критерий жанра – жизненное предназначение музыки – показывает коренное различие между жанрами, вписанными в процесс жизнедеятельности (от свадебных песен до похоронных), и жанрами, возвышенными над ним (показательно, что исполнители сидят над публикой партера на отдаленном от слушателей «чистом» пространстве искусства). В народном бытовом музицировании нередко не дифференцированы участники музыки-процесса – композитор, исполнитель и слушатель. В художественной их четыре – есть еще и мыслитель о музыке, и они разведены далеко один от другого.

Таким образом, первое деление жанров, сообразно их генезису, – на два рода: бытовые (обиходные, прикладные) и художественные. Как народ расслаивается на социумы-профессии по их месту в жизни-процессе, так и – по точно такому же признаку – первично расслаивается музыка на определенные этим процессом жанры. По мысли Г. Дауноравичене, с этой биохудожественной точки зрения жанр есть генотип музыки, то есть то деление общего рода (здесь – музыки), которое образует его разновидности⁹⁷. Бытовые жанры в ходе творения возникают раньше, они составляют первый круг их; художественные получают как бы на втором туре творения, они наслаиваются на сложившиеся, «ставшие» бытовые жанры, свободно используя их материал, но уже в превращенном, отраженном виде.

Бытовые жанры суть части самой реальной жизни: песнепляски, песни трудовые, обрядовые, свадебные, религиозные, эпические,

⁹⁷ Дауноравичене Г. Л. Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов). Автореферат дисс. ... канд. искусств. Вильнюс, 1990. С. 11. «Концептуальное обоснование» музыкального жанра определяется автором в системе: искусство – род [искусства] – жанр – произведение. В процессе продолжающегося творения музыки «отдельные фигуры даже великих композиторов скорее вызываются к жизни общими и внеличностными процессами творчества, чем являются исходным его фактором». Музыкальные жанры – это порождающие (naturans) по отношению к музыкальному произведению, но одновременно – порождаемое (naturata) по отношению к роду музыки.

игровые, праздничные, застольные, шуточные, хороводные, марш, хорал, колыбельная, серенада, баркарола, тот или иной танец⁹⁸, здесь также колокольный звон, бой часов, башенная музыка (в средневековом городе), музыка шествий и т. п. Художественная музыка – «музыка духа», для слушания. Ее принято членить по тем типам музыкального содержания, которые связаны с условиями исполнения (на другом витке спирали опять-таки это признак жизненного предназначения), внешне фиксируемый как критерий исполнительского состава: опера, балет, сочинение для певцов с оркестром, симфония, симфоническая поэма, инструментальный концерт, камерный инструментальный ансамбль (струнный квартет, фортепианное трио, духовой квинтет, скрипичная, виолончельная соната), сочинения для одного инструмента, хора, вокальный ансамбль, вокальная пьеса с фортепиано или другими инструментами, киномузыка, хэппенинг и так далее. Сюда входят также и видовые жанры, и отраженные (из бытовой музыки), вторичные жанры: характеристическая пьеса, элегия, серенада, баркарола, вальс, блюз, ноктюрн, прелюдия, баллада, этюд, фантазия, гокет, ария, колоратурная ария. Некоторые из «родовых» жанров (в области жанров нет однозначного деления на роды и виды) имеют свое чрезвычайно сложное деление на виды и подвиды. Особенно это касается вокальной музыки. Так, в одной лишь средневеково-ренессансной камерной вокальной музыке различаются устойчивые жанры: шансон, мадригал, рондó, виреле, ле, баллада, качча, шас и др. В религиозной средневековой музыке доминирование текста (фактор жизненного предназначения) ведет к текстомузыкальным жанрам. В западном хорале это Кирие, Глория, Аллелуйя и др., в русской православной службе Ектенья, Господи воззвах, Свете тихий, Слава и ныне, Блаженны, Да исправится, Бог Господь, Всякое дыхание, Благослови душе моя Господа, и др.

Жанр закрепляется в системе форм. Онтологическая связь того и другого коренится в онтологической функции жанра. Жанр фиксирует музыку как необходимый жизненный процесс, а постоянное выполнение одной и той же, данной жизненной функции закрепляется в виде столь же определенной художественной формы. Это порождает форму-образец, фиксирующую бытийственную сущность жанра. Отсюда стимул к созданию художественного

⁹⁸ См.: *Земцовский И. И.* Народная музыка // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976. Ст. 887–904.

канона, функционирующего как генотип, по образцу которого сочиняется множество принадлежащих данному жанру произведений; а сохранение канона-формы в повторениях на основе памяти есть традиция⁹⁹; «Художественный канон есть модель художественного произведения»¹⁰⁰. В этом смысле наиболее каноническое явление в музыке – музыкальный жанр¹⁰¹. Но только, в отличие от музыкальной формы, жанр обращен к жизнедеятельности, а не к музыкальной структуре.

Естественно, что «жанр номер один» – песня – дает и «художественный канон номер один» в виде формы-генотипа. Парадоксально, что жанр-источник музыки сам по себе не является чисто музыкальным, а музыкально-поэтическим. Выше песня-художественный канон была освещена как процесс и результат действия общеэстетического закона симметрии. Дальнейшее его воплощение становится столь же общей, обобщающей моделью для стихов и песенной формы, то есть главным музыкальным каноном. Таким образом, первожанр музыки, песня, есть также каноническая модель для песнепляски как синкретического рода искусства, греческой хореи, объединяющей танец, пение, стихи, игру, инструментальное сопровождение.

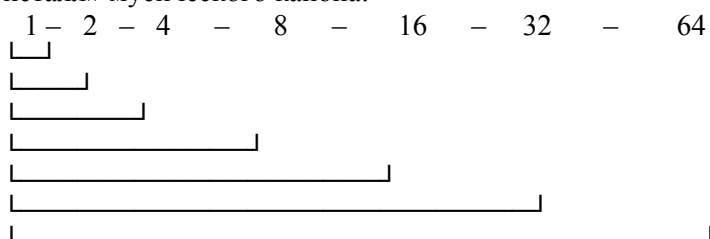
Канон песенной формы проще всего показать на примере жанра русской народной музыки, близко подходящего к греческой хореи, – жанра частушки. Счетная единица, мора, становится в частушке длиной каждого слога, исключения делаются только в концах строк-стихов. Основная метрическая единица, стопа, в частушке четырехдольна, это пеон. Стих складывается из двух стоп. Стихи группируются часто по двое, двустопия образуют смысловой параллелизм либо иное отчетливое деление целого на два предложения («предложения» и в грамматическом, и в музыкально-структурном смысле). За полной четырехстрочной строфой следует ее

⁹⁹ «Канон <...> обязательно обладает характером образцовости, примерности» (Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древне и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 15). См. также: Ивашкин А. В. Канон в музыке как эстетический принцип. Дисс. ... канд. искусств. М., 1978.

¹⁰⁰ Лосев А. Ф. О понятии художественного канона. С. 12.

¹⁰¹ Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. 1. М., 1990. С. 67.

структурное повторение в виде инструментального отыгрыша¹⁰². В результате простая геометрическая прогрессия удвоений формирует «кристалл» мусического канона:



Например (частушки нередко отличаются острым, озорным, «неотредактированным» содержанием):

	8	┌──────────┐	
	4	┌────────┐	
	2	┌──┐	
куплет			
С неба звездочка слетела	УУ—УУУ—У	8	┌──────────┐ ┌────────┐ ┌──┐
Прямо милому в штаны.	УУ—УУУ—Λ	16	
Не беда, что все сгорело,	УУ—УУУ—У	32	
Лишь бы не было войны ¹⁰³ .	УУ—УУУ—Λ		
отыгрыш + танец			

¹⁰² Теория поэтики трактует частушку иначе – как двустипхию (дистих), построенное в виде двух тактометрических периодов. Однако рифменная система позволяет понимать строфу как четырехстрочную, что нам удобнее в методических целях. Из четырех существующих видов пеона,

1. |—УУУ, 2. У|—УУ, 3. УУ|—У, 4. УУУ|—,

здесь представлен третий. Однако музыкально (гармонический ритм) стопа – первый пеон. Двустворчатость формы позволяет обыгрывать остроумные вольности стиха, например, слоговой перенос. Частушка 20-х годов: Сидит Ленин на березе,

Троцкий выше на ели,
Для чего же вы, товари-
щи Коммуну завели?

¹⁰³ То, что чисто музыкальная стихия формирования доминирует в процессе образования канонического вида главной мусической модели, особенно ясно видно при двухсложной каталектике (музыкально единый 1-й пеон, в тексте – чередование 3-го и 1-го):

Мой миленок не теленок,
Любит целоваться. ΛΛ
Нет папаша, нет мамаша,
Некого бояться. ΛΛ

(Тверская губ.)

Как песня (песнепляска) – первожанр музыки, так и представляемый простой четырехстрочной строфой канон формы – перво-модель музыкальной структуры.

7. Стиль и форма

Другая обобщающая категория искусства, имеющая отношение к форме, это стиль. Но обобщение свойств определенной области музыки идет здесь с какой-то другой стороны. Если понятие жанра относится к глубинным корням и факторам искусства, то атрибуты стиля (хотя и восходят, конечно, к сущностной, образной системе) лежат в сфере выражения. Стиль¹⁰⁴ есть некоторое единообразие в вещах как проявление порождающей их сущности. В музыке стиль – это соответственно определенное единообразие в выражении содержания, как и в строе музыкальной мысли, сквозь которые ощущается единство установок системы образного мышления – индивидуально-авторского либо внеличного.

Стиль может быть не только в искусстве, но также в научном мышлении, в речи, в политике, в способе правления, вообще в жизни (*modus vivendi*, образ жизни, что близко и к жанру). Стиль можно находить в выражении национального духа, установках определенного исторического периода, эпохи, в свойствах жанра (например, когда один и тот же композитор по-разному проявляет свою индивидуальность в жанрах камерно-инструментальном либо симфоническом и в массовой музыке). Вместе с тем, понятие стиля не универсально. Не бывает стиля природы или стиля животных, камней, даже драгоценных. Стиль связан с человеческой деятельностью. В этом смысле справедливо крылатое изречение (Ж. Бюффона) «стиль – это человек». Стравинский цитирует Стендаля, сказавшего, что стиль есть «способ, которым каждый человек [по своему] высказывается об одной и той же вещи». «Сам способ высказывания – это уже нечто», – говорит Стравинский¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Слово «стиль» – от лат. *stilos* – палочка для письма по воску, острая с одного конца и тупая с другого (для стирания написанного); далее «стиль» – также упражнение в письме и характер начертания. Выражение «*stilum vertere*» – «поворачивать стиль» означает стирать то, что написано, исправлять.

¹⁰⁵ Игорь Стравинский. Диалоги. Л., 1971. С. 232.

Однако стиль – не обязательно проявление композиторской индивидуальности. Стиль присущ, например, западному хоралу («грегорианскому»), древнерусской монодии – знаменному и другим древним роспевам. Показательно, что всей массе мелодий того и другого свойственна анонимность, как раз индивидуальность-то в них и отсутствует. Более того, древнейшим мелодиям она даже противопоказана, безымянный композитор («ропсвщик») полагал, что созданная им мелодия – не его, а «от Духа Святаго». Принципиальная внеличностность – одно из свойств музыки старинного хорала. (Показательно также, что и предназначалась музыка не для певца-индивидуума, а для хора. Да и возникли понятие и теория стиля еще в античную эпоху, далекую от практики новоевропейского композиторского творчества¹⁰⁶.)

В своей конкретности стиль обычно описывается через совокупность характерных его признаков, выраженных какими-либо музыкальными средствами. Своеобразие ладовой системы, ритма, мелодического интонирования, формообразования, ткани и тембра, самой звучности музыки – всё это помогает идентификации определенной творческой личности либо «перенесению» слушателя в отдаленную эпоху. Стиль как голос личности словно являет перед нашим сознанием образ самого человека, художника.

Соответственно, вместе с эволюцией и непрерывным необратимым развитием стилей развивается и система форм и жанров музыки¹⁰⁷. Эволюция проявляется в циклах жизни одних форм и жанров, отмирании некоторых и возникновении новых других, а также во внутреннем обновлении устойчиво сохраняющихся во времени на протяжении своего цикла. Особенно остра проблема стилевой эволюции форм и жанров в эпоху Нового времени (1600–1900) и XX века.

Выработанные в европейской культуре XVII–XVIII веков автономно-музыкальные формы впервые за всё время существования искусства стали чистой музыкой, не зависящей от внемusикальных факторов – текста, телодвижения, драматургии воспроизводящего натуральные формы театрального действия. В связи с этим возникла новая научная проблема: абсолютны ли в самом деле эти музы-

¹⁰⁶ Тракаты Аристотеля «Риторика» (книга 3-я), Деметрия «О стиле», см. в кн.: Античные риторика. М., 1990. С. 583.

¹⁰⁷ См. историческую таблицу музыкальных форм по В. Апелю в Музыкальном энциклопедическом словаре (М., 1990. С. 583).

кальные формы (как абсолютны во все времена формы стиха, строфы)? Или же они – порождение определенного стиля европейской музыки локальной общественной формации и исчезнут вместе с ней? Эволюционируют ли автономные формы вместе с происходящей интенсивной эволюцией стиля (ранняя классика – Бетховен – ранний романтизм – поздний романтизм – стили XX века)?

Ответ неоднозначен. Ценность нового стиля состоит именно в том, что та же самая по схеме форма звучит по-новому, мы слышим в ней не повторение предшествующего, а новую форму, но только с прежней диспозицией. Особенно заметно это движение там, где композитор явно берет какой-то шедевр музыки в качестве модели для своего нового сочинения. Так, Шуберт для II части Неоконченной симфонии, по-видимому, сознательно использовал как модель II часть фортепианной Сонаты Бетховена ор. 2 № 3, кстати, в той же тональности E-dur (есть и тематическое сходство, только не в начале). Несмотря на предельную хронологическую близость, два произведения представляют близкие, но сущностно разные стили – венскую классику и ранний романтизм. В общем идейно-художественном смысле и по комплексу музыкально-стилевых средств у Шуберта форма новая; но по музыкально-логическим связям и мотивировкам, по диспозиции она та же самая, что и в бетховенском образце.

С подобной двойственностью органически связана эволюция форм. В некоторых случаях заметное стилевое расхождение в трактовке форм становится предметом сознательной оппозиции. Так нередко бывает в вариациях. Тема Арии с вариациями из первого «Урока» для клавира Генделя переносится Брамсом в его фортепианные вариации и звучит, естественно, как чистый Гендель. С первой же вариации стиль радикально меняется, вместо Генделя слышится такой же чистый Брамс. Подобное превращение – одно из высоких эстетических достоинств стиля композитора. В XIX веке можно сказать: «Стиль – это композитор». И даже ракоходно: «Композитор – это стиль». Либо даже еще точнее: «Стиль – это личность, личность – это стиль».

Особую остроту проблема стиля получила в XX веке. Следуя классико-романтической традиции, процесс стилевой индивидуализации достиг пика. Характерность и яркость индивидуального языка в творчестве ряда композиторов особенно выпуклы, если музыкальные формы принадлежат одной традиции. Хрестоматийные образцы – Прокофьев и Шостакович. Другая проблема – соотноше-

ние форм классико-романтической традиции и инородных или новых интонационных и ритмических техник: Шёнберг и Веберн (формы, базирующиеся на модуляции и гомофонном тематизме, в условиях «атонального» стиля и полифонно-додекафонной техники письма; симбиоз или несовместимость?).

Самая характеристическая фигура XX века с точки зрения стиля – Игорь Стравинский. Композитор «тысяча одного стиля» на поверку оказался довольно монолитной стилевой фигурой, если не путать понятия стиля и материала. Композитор меняет материал, а не стиль¹⁰⁸. Именно с этой поправкой Стравинский лучше чем кто-либо подтверждает упомянутый догмат «композитор – это стиль». Относительное постоянство принципов ритма, ткани и формы и есть выражение одной и той же глубинной сущности – индивидуальности композитора; а это и есть стиль, на всем огромном протяжении его творческого пути: «Весна священная», «Сказка о солдате», Рэг-музыка, Фортепианная соната, «Поцелуй феи», Духовный кантик, Элегия Дж. Ф. К. принадлежат поэтому одному стилю. Новый оттенок проблемы в XX веке: наличие индивидуального стиля отграничивает художника не просто от общей массы, от усреднения, но более того – от банальности массового искусства; стиль Стравинского являет блистательный тому пример. Оригинальность стиля Стравинского реализуется в структуре его формы. Низший слой ее – характеристическая организация асимметричного ритма (длительностей, мотивов, их повторений по горизонтали и вертикали и т. д., одним словом – «диссонантный ритм»). Оппозиция симметричному («консонантному») классическому ритму открывает простор для стилевой конвергенции (она-то и названа термином стиля «неоклассицизм»), направленной ко всем стилям до и после венских классиков. На основе единств формы низшего слоя Стравинский возводит и высший – само здание произведения. И к какому бы роду форм ни обращался Стравинский, они всегда отличаются от прототипов индивидуальной и н т е р п р е т а ц и е й.

Стилевая модификация форм выражается в ином их выполнении, с использованием обновляющейся гармонической системы. Крайние точки стилевой эволюции столь далеки друг от друга, что непосредственному восприятию могут казаться принадлежащими

¹⁰⁸ «Индивидуальность Стравинского всегда угадывается безошибочно» (Савенко С. К. вопросу о единстве стиля Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 279).

различным мирам форм (ср., например, квартет Гайдна с Третьим квартетом Шёнберга). Впрочем, другие русла исторического развития в самом деле отходят от классического канона формы, отчасти питаясь от других корней (как например, Стравинский).

Таким образом, историческим эпохам музыки соответствуют исторические типы форм. Переходным – таким, как XX век – свойственна «смута» форм, доведение до предела действия принципов форм предшествующего периода и зачатки новых, хотя каковы они – этого не дано видеть самой эпохе. Эпохам кризиса и упадка типологически свойственна эклектика, пестрота и случайность (помимо художественной игры стилями-цитатами наподобие упомянутой «Гендель – Брамс»). Описывая признаки органической стадии старости и упадка цивилизации как последнего этапа культуры, Шпенглер (еще в середине 10-х годов XX века!) пророчил «модернизму» эклектическую мешанину форм и «нео», «ретро»: «воскрешение и смешение старых стилей заступают место настоящего становления»¹⁰⁹.

В XX веке можно заметить также своего рода идейное обоснование того распада личности, который выражается эклектическим смешением стилей – теорию полистилистики. Композитор испытывает порой желание как бы перевоплотиться в другую, чужую индивидуальность (стилизация у Ф. Крейсlera, О. Респиги, В. Сильвестрова, А. Шнитке, В. Екимовского, К. Пендерецкого и др.). Хотя великие композиторы современности – Веберн, Штокхаузен, Булез – остались в общем чужды этой сомнительной моде, нельзя не видеть в наше время и определенной распространенности полистилистики, не имеющей никакой отграниченности от обыкновенной эклектики. Конечно, это не одно и то же. Можно было бы сказать, что эклектика – это полистилистика от неумения. Полистилистика интересна как опыт разрушения художественной органической целостности и создания нечистого стилевого конгломерата (закономерный антоним чистоте стиля) как объекта эстетического восприятия. Полистилистика есть один из симптомов отсутствия стимула к творению нового мира органических форм музыки в данном русле культуры¹¹⁰.

¹⁰⁹ Шпенглер О. Закат Европы. М.; Пг., 1923. С. 306; ср. также с. 58–59.

¹¹⁰ Сочинение чужой музыки – «под Брамса», «под Малера» – «очень опасная тенденция» (Денисов о своей симфонии // Поэтика музыкальной композиции. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 113. М., 1990. С. 13).

Как и жанры, стили историчны, суммарно отражая общее поступательное движение искусства. Стилиевая эволюция форм в рамках определенного исторического периода, переходы от одного мира форм к другому со своей стороны показывают, что формы музыки – выражение ее содержания, как в тех слоях, которые эволюционируют сравнительно быстро, так и в более глуболежащих, воплощающих логические основы музыкальной красоты.

Одна из форм, бесконечно варьируясь в различных жанрах, особенно в различных стилях, обнаруживает в своих глубинных логических основах нечто постоянное. Это вечная форма музыки – всё та же песенная форма. Вечность песенной формы вместе с присущими ей метрическими функциями частиц времени имеет ту же природу, что и стопы, стихи и строфы в поэзии. Логические связи функционально дифференцированных, выражающих эстетические отношения симметрии и художественной красоты частей песенной формы, кажется, не зависят от эволюции стилей. Чтобы показать, как проявляются одни и те же логические связи элементов в стилях (и жанрах), ничего общего не имеющих между собой, сравним два образца музыки, разделенных двумя тысячами лет.

Пример 4 А. Застольная Сейкила

☺ ⊖
 Ὅσον ζῆς φαί_νου,
 ☺ ⊜
 μη_δὲν ὅ_λως σύ_λυ_ποῦ;
 ☺ ⊖
 πρὸς ἀ_λί_γον ἐσ_τὶ τὸ ζῆν,
 ☺ ⊜
 τὸ τέ_λος ὁ_χρό_νος ἀ_παι_τεῖ.

Пример 4 Б. Веберн, Вариации для фп. ор. 27, I часть, тт. 1–7



Стилевые признаки, обнаруживающие в одном примере, видимо, внеличностный строй души народа, в другом – индивидуальный облик утонченного художника XX века, поразительно несходны друг с другом. Логические же функции частей, наоборот, совпадают полностью, несмотря на то, что у Веберна сеть их представлена в афористически сжатом виде (это также свойство мышления, стиля)¹¹¹. Приходится констатировать, что абстрактно-логические

¹¹¹ Пример 4 Б не должен создавать впечатление, что у Веберна песенная форма так же господствует, как у классиков (ср. с примером 3). Композитор свободен в своем выборе: иногда он полагается на песенную форму с относительно строгим ритмом (как в примере 4 Б или как в последней части его последнего опуса «Gelockert aus dem Schoße»), иногда на ритмически свободную поэзию, иногда на полифонию, серийность. В примере 4 Б действительный тактовый размер – 5/8 (оставшийся от первоначального замысла сочинения), составленный из двух: 3+2, где каждый четный такт в самом деле выполняет функцию тесиса, ибо заключает построение.

отношения в данной форме практически не эволюционируют ни со стилем, ни с жанром, хотя, разумеется, в буквальном смысле песенная форма не вечна. Но это единственный и предельный случай во всей системе жанров, форм и стилей. Нет форм вне стилиевой обусловленности.

Наличие слоев в иерархии музыкальной формы позволяет, не только в песенной форме (пример 4), находить глубоко залегающий костяк, фундамент – малоподвижный либо вовсе не эволюционирующий (см., например, в сонатной форме, в куплетном рондо, фуге, менуэте и т. д.). Выше него ряд слоев формы отличаются большей подвижностью, изменчивостью в зависимости от стилиевой эволюции. Это ладоинтонационные связи и структуры, фактурные особенности, индивидуально-стилевые компоненты.

Терминологически эти исторически более мобильные слои музыкальной формы часто обозначаются словом «язык», музыкальный язык. Здесь соотношение музыкальных категорий берется в особом метафорическом аспекте, ценном аналогиями с обычным словесным языком. Метафорический смысл понятия «язык» очевиден, однако невозможно проводить сколько-нибудь далеко аналогию между языком музыкальным и словесно-понятийным. Доказательство налицо: словесный язык отделим от словесных текстов и закономерно систематизируем в специальных строго выстроенных собраниях – языковых словарях. Музыкальный язык такой инвентаризации не допускает. Но определенная аналогия вполне обоснована: как словесный язык выражает понятийную мысль, так и музыкальный язык внепонятийную звуковую мысль.

Подобно стилю, язык принадлежит к более высоким слоям в иерархической пирамиде музыкальной формы. Отсюда соблазн разделить логические основы формы, с одной стороны, и стиль и язык – с другой. Более того, отнести первое к форме, а второе к содержанию. Тогда мы соскальзываем к примитивному толкованию соотношения формы и содержания как сосуда и его содержимого, к «узкому» и «широкому» пониманию музыкальной формы. Термин «форма» означает тогда другое – оболочка, внешнее обличие. Но связь стиля и языка как, в частности, его выражения очевидна и необходима (ср. примеры 4 А, 3 и 4 Б). Стилевая обусловленность музыкальной формы реализуется и в аспекте «стиль – язык».

8. Техника композиции

Все описанные выше аспекты содержания и формы музыки – музыкальная мысль, эстетические отношения элементов, музыкальная логика, жанровость, стиль и язык – существуют лишь постольку, поскольку они реализованы в звуковой структуре. Умение их воплотить, мастерство как высшее умение составляют удел творца-композитора. А то, чем это достигается, есть техника композиции. И здесь опять сказывается, что фундамент нашей культуры заложен Древними Грецией и Римом. «Техника» происходит от греческого *téchnē* – умение, ловкость, искусность, ремесло, искусство. Таким образом, по коренному смыслу «техника» тождественна «искусству». Многозначительно происхождение корня «технэ» от «tíktō» – рождать: и здесь искусство есть творение (живого); «tektōn» – родитель, отец.

Техника есть средство и способ осуществить музыку как целое в единстве всех его сторон и слоев, в единстве формы и содержания. Наличная техника композитора на деле формирует и само содержание его творчества так, как оно материализуется в своей единственно реальной форме. Это происходит потому, что сам композитор-медиум в состоянии схватывать и фиксировать родившееся в нем музыкальное чувство, образ, лишь в той мере, в какой это доступно технике, имеющейся в его распоряжении. Техника есть и нужные музыкальные «слова», и их синтаксис, и запас сил, чтобы справиться с лепкой рождающегося в воображении нового художественного организма. Дух и техника – всё искусство. Оперирование техническими категориями позволяет также познающему сознанию войти в соприкосновение с такими – сокровенными – компонентами музыки, которые находятся за пределами рациональных понятий. Как известно, истинная музыка начинается там, где кончается компетенция слова. Рациональные методы больше не действуют; но приобщение к логосу музыки достижимо, если наше познание от света разума переходит к приобщению действием, когда методом становится причащение к художественному творению средствами самого же искусства, то есть средствами техники творения.

Принципиальную идею по данной проблеме сформулировал Игорь Стравинский. На вопрос «что такое техника?» он ответил: «Весь человек». «В настоящее время она стала означать нечто противоположное „душе“, хотя „душа“, конечно, тоже техника». Если

по мелкой детали, одному штриху мы узнаем лик автора, то что это – стиль или техника? На том и другом лежит «одинаковый отпечаток всего человека». Неверно полагать, что одно дело – «мысль», а другое – «техника», то есть способность передать, «выразить» или разработать мысль. «Техника это творчество». Техническое мастерство «мы может распознать, в отличие от всего остального». «До известной степени техника и талант – одно и то же»¹¹². «Наука композиции – это изучение ее техники»¹¹³.

Мелькнувшая в высказывании Стравинского мысль, что драгоценные крупницы содержания, идеи, стиля можно достоверно идентифицировать в категориях техники – в отличие от литературных, сентиментально поэтизирующих описаний¹¹⁴, – крайне важна для метода адекватного познания музыки. Оперирование теоретическими понятиями, техническими терминами, в особенности посредством звуковых категорий и знаков музыкального мышления позволяет иметь дело с тем сокровенным, что и есть творчество, талант (даже гений?), музыкальное чувство и музыкальная не выразимая словами мысль.

В советской эстетике, сохраняющей до сих пор свои позиции в методологии и практике «Анализа музыкальных произведений», разрыв формы (подменяемой буквенной схемой) и содержания (немузыкального) сопровождался гонением и на это сокровенное каллистическое содержание музыки (вызывавшего обвинение в «идеализме» и «техницизме»), и на метод подлинной науки музыкальной формы. Начало гонений было положено Пролеткультом и РАПМом в первые годы становления советского искусства, а их продолжение приходится на все последующие десятилетия.

Так, в апреле 1937 года Прокофьев, искренне болея душой за судьбы советской музыки, сказал, среди прочего, о необходимости для композитора владеть современной музыкальной техникой, поставив в образец язык и «безукоризненную, оригинальную технику» Шумана, Шопена, Листа, Мусоргского [sic!], Чайковского, Скрябина. В ответ в газете «Музыка» (№ 7, 16 апреля. С. 3) тог-

¹¹² Игорь Стравинский. Диалоги. Л., 1971. С. 232–233.

¹¹³ Стравинский на родине // И. Стравинский – публицист и собеседник. М., 1988. С. 197.

¹¹⁴ «Как дезориентируют все литературные описания музыкальной формы!» (Игорь Стравинский. Диалоги. С. 228).

дашний функционер (П. М. Керженцев) выразил официальную установку и резко раскритиковал Прокофьева, указав (с обычными перехлестами и соцреалистической демагогией), что «первенствующее значение в искусстве имеет вовсе не техника, а содержание, идея». Даже изучать современную технику нельзя. «Шостакович тоже изучал, попал в плен, был сбит с дороги техницизмом <...>, стал увлекаться техническими вывертами». «Отдает еще дань этим техническим вывертам и Прокофьев». Живопись и скульптура в Музее нового западного искусства – «перерождение искусства в чистый техницизм»¹¹⁵.

В 1947–48 годах сопряжение формализма с техницизмом, формы с формализмом было особенно подчеркнуто¹¹⁶. Поношение «технологического анализа», отождествляемого с теоретическим вообще, демагогическое противопоставление «технологизма» и «гуманитарности» составляет идею «круглого стола» в журнале «Советская музыка» в декабре 1976 года¹¹⁷. Влияние этой советской псевдонауки продолжается и по сей день, в какой-то мере и в «Анализе музыкальных произведений». Неслучайно из весьма развернутой программы по Анализу музыкальных произведений 1977 года была полностью изъята часть, посвященная техникам композиции XX века. Исчерпывающую оценку этой дилетантской оппозиции «технологизм – гуманитарность» еще век назад дал русский музыкант Г. А. Ларош: «Кто эту любовь к „технике“ считает признаком низменного ремесленного направления <...>, кто вообще строит антитезу между техникой и поэзией, техникой и вдохновением, техникой и полетом мысли, тот или никогда не учился на-

¹¹⁵ Цит. по изд.: Прокофьев о Прокофьеве / Сост. В. П. Варунц. М., 1991. С. 155, 156, 157.

¹¹⁶ Сочинение отменно с точки зрения технической, но по содержанию, в сущности говоря, «является произведением формалистическим» (из выступления В. А. Белого) в кн.: Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., 1948. С. 101. «Защита формы» в понимании формалистов всех толков – это прежде всего борьба против идейно-эмоциональной содержательности искусства, шаманский культ бездушной конструкции» (то есть техницизм; *Шнеерсон Г. М.* Музыка на службе реакции. М., 1950. С. 19–20).

¹¹⁷ См. подборку статей в журнале «Советская музыка» в № 5 за 1977.

шему искусству или учился напрасно, будучи лишен органа для восприятия музыкальных красот»¹¹⁸.

Между тем значимость категории техники неизмеримо возросла в музыке XX века. Потребность в точной классификации ее явлений объективно выдвигает технические критерии как научно наиболее достоверные (более надежно «распознаваемые», по мысли Стравинского). Они получают основание и право замещать неопределенные и расплывчатые «измы» вроде «фольклоризма», «неоклассицизма», «соцреализма», «экспрессионизма», «импрессионизма», «неоромантизма», «авангардизма», «постмодернизма». Недостаток «измов» как определителей музыки состоит в их оторванности от собственно музыкальных вещей. Их преимущество – в возможности аналогий с течениями в других искусствах и соответственно выявления некоторых общехудожественных категорий, таких как художественный метод, стиль, направление. Примечательно, что среди «измов» нет того, который, как кажется, действительно указывает на главную установку современного композитора. Это и н д и в и д у а л и з м. Не стремление примкнуть к какой-либо группе, а наоборот, выделиться из нее, скорее, составляет желание современного композитора-художника. (Как гласит современная поговорка, «homo homini compositor est»¹¹⁹.)

И вот в условиях поголовного индивидуализма художественной музыки наших дней находится критерий, позволяющий достаточно определенно «распознать» и типизировать пронизанное индивидуализмом творчество. Тогда новым смыслом наполняется афоризм «стиль – это человек» (доходящий до предельной дробности: «стиль – это период» композитора, «стиль – это сочинение», «стиль – это данный фрагмент»). «Стиль – это материал и техника», то есть избираемый композитором интонационный материал, круг звуковых объектов, а также столь же избирательно устанавливаемый способ технической обработки.

Систематика музыки XX столетия по техникам композиции целесообразна ввиду новых условий искусства звуков. Оно раздели-

¹¹⁸ Ларош Г. А. К трехсотому представлению «Руслана и Людмилы» // Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. Т. 1. М., 1913. С. 202.

¹¹⁹ Человек человеку – композитор. – *Примеч. ред.*

лось на несколько разных видов¹²⁰. И выбор звукового материала, методов его обработки (прежде не было самой этой проблемы) обрисовывает, к какому же из видов звукового искусства относится данное произведение. А выбор звукового объекта вместе со способами его обработки и предусматривается понятием техники.

9. Общая типология музыкальных форм

Историческая и логическая многослойность понятия формы сказывается и на общей систематике форм. Расхождения могут быть здесь совершенно поразительными. С точки зрения общего понятия формы и обозримой эволюции песенной формы совершенно очевидно, что история ее начинается вместе с самой музыкой и ей во всяком случае больше трех тысяч лет; возраст древнейших костяных флейт ок. 20000 лет. Древние мыслители разработали учение не только об элементах формы – звуковысотных, ритмических, но и о метрическом строении стиха, что совпадает с важнейшим отделом науки о музыкальной форме; последний отдел греческой гармонике называется «мелопея» – «построение мелоса». Но авторитетнейший современный историк Карл Дальхауз датирует начало науки о музыкальных формах... XVIII веком¹²¹, причем рассматривает как определенные формы в общем автономные классические типы композиции, имеющие однозначные структурные признаки.

Отдавая должное этой точке зрения, мы не можем, однако, ограничить автономными музыкальными формами всю область форм. Представляется необходимым в общей картине охватить всю полноту явлений, представляющих типизацию способов выражения музыкальной мысли. Поэтому классификацию форм мы начинаем с представления их общих исторических типов, имея в виду все времена и все народы, несмотря на недостаток информации о музыке далекой от нашего культурно-исторического региона.

¹²⁰ См. в работе: *Ценова В. С.* Проблемы музыкальной композиции в творчестве московских композиторов 1980-х годов. Дисс. ... канд. искусств. М.: МГК, 1989, Глава III. «Современное музыкальное творчество в целом можно» представить себе как соединение разнообразных „музык“ <...> то, чем отличается одна „музыка“ от другой, и есть по существу разделение ее по техникам» (с. 79).

¹²¹ См.: *Riemann Musiklexikon. Sachteil.* Mainz, 1967. S. 297.

Для общей типологии форм необходимо еще хотя бы контурное, схематическое изложение всеобщих принципов формообразования, которые обосновывают не какую-либо локальную область, а формообразование как таковое. Закономерности строения музыкальной мысли, ее логического развертывания, действие повторности и симметрии, жанровая природа музыки свертываются в принципы, управляющие музыкальной формой, и обрисовывают сущностные ее основы.

Всеобщие принципы формообразования сводимы к нескольким пунктам:

1. Коренная идея музыкального формообразования – творение вещей идеального мира в звукообразном облике.
2. Сообразно определенному историческому месту идея музыки как ее внутренняя форма реализуется в звуковой конкретности – интонации (прежде всего ритмической и высотной). Интонация характеризует сущность материала музыки («интонационный материал»). Категория интонации соединяет два мира – реальный и художественно-идеальный.
3. Жизнь интонации состоит в ее временном развертывании по художественно-логическим законам симметрии. На основе элементов материала, посредством разного рода их повторения, складывается ткань музыкальной композиции.
4. В соответствии со свойствами интонационного звукового материала происходит звуковая реализация музыкальной формы. Форма есть организация повторностей.
5. В зависимости от реализуемого содержания музыки типологически однородные законы дают исторически локальные типы форм. Они значительно, может быть, даже резко отличаются друг от друга, следуя своими руслами через музыкально-исторические этапы.

Историческая типология музыкальных форм с историко-жанровой стороны примерно совпадает с делением музыки в параллельно развивающихся и сменяющих одна другую музыкальных культурах. Это песни – лирические, эпические, танцевальная песня (в частности, с инструментальным сопровождением), речитативные и кантиленные формы ритуального действия, храмовая, придворная музыка, марши-шествия (церемониальные, праздничные) и т. д.

Сквозь всё национально-стилевое и жанровое многообразие древнего искусства, масштабы чего даже трудно себе вообразить, всё же вырисовывается с достаточной определенностью один и тот же род музыкальной формы. Его сущность в том, что это текстомузыкальная форма, а противостоит ей автономная музыкальная форма. Оппозиция ТМФ – АМФ составляет основу исторической типологии музыкальных форм. При этом речь не идет об исторической периодизации, она была бы странно непропорциональной: АМФ, условно говоря, с XVII века, а всё до сего времени – ТМФ.

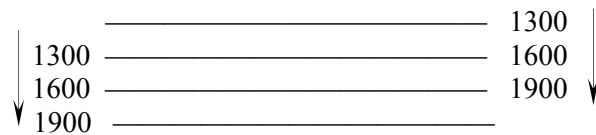
Природа ТМФ такова, что она не является чисто музыкальной, в обычном употреблении понятий. Или, точнее, ТМФ «полномузыкальна», но законом для ее построения оказывается в первую очередь текст, его структура, членение, внутренние метрические и смысловые связи. К роду ТМФ мы условно относим и такие, где подобным законом построения является телодвижение (в пляске, марше), драматургические факторы (в действиях, драмах, мистериях), литургический ритуал; ибо практически все они однородны с собственно ТМФ и равно противопоставимы АМФ.

Членение истории форм на периоды ТМФ и АМФ обрисовывает некоторые важные для тех и других свойства. Вся древняя история и развитие традиционных внеевропейских культур в позднейшее время показывает стабильность их форм. Происходящая эволюция индивидуальных стилей осуществляется, в общем, в рамках некоего канона, наподобие того, как эволюция в поэзии сохраняет принцип стиха. Особое значение имеет характер западной культуры, *Abendland*'а. Ее специфику составляют динамизм развития, периодически происходящие радикальные смены стилей, жанров, техники форм. Культурологический признак западной музыки – новаторство: *Ars nova* XIV века – *Nuova musica* XVII века – *Neue Musik* XX века. Поверхностное впечатление таково, как если бы рождалась новая музыкальная культура. На ранних этапах эволюции западной культуры род ТМФ доминирует – в латинском хорале, литургической драме, органуме, раннем мотете, русской мотодии, и далее – в мессе, мотете, мадригале, шансон, полифонической песне, рондó, балладе, фроттоле, в инструментальных танцах и прочих жанрах. Но сперва в пределах музыки с текстом начинает развиваться АМФ: в нидерландском каноне, в инструментальных жанрах – прелюдии, французской канцоне, вариациях, инструментальных танцевальных сюитах, в протоформах фуги и др. Резуль-

татом эволюции явилось генетически запрограммированное в западной культуре становление автономных музыкальных форм как целого музыкального мира. Сохраняя родовую связь с ТМФ (в особенности в основополагающей песенной форме), АМФ освободилась от всех немusикальнyх факторов формирования и даже обнажила музыкальную природу поэтического метра и ритма. Получилось, что не музыка подчиняется в ТМФ немusикальнyм факторам, а наоборот: стиховая форма является не чисто поэтической, чисто словесной, но – смешанной, включающей в свою структуру формирующие принципы музыки. Поэзия есть объединение двух начал – словесной речи и музыкального ритма.

Общая типология музыкальных форм и выделение двух исторических их типов (родов) естественно носит широкомасштабный характер и призвана главным образом осветить историческую перспективу эволюции музыки. Но взаимосвязи ТМФ и АМФ со своей стороны выявляют некоторые основополагающие свойства музыкальной формы как таковой.

В ряде явлений музыки XX века обнаруживаются свойства формы, решительно разделяющие современную музыку и классическую традицию: сочинения Штокхаузена, Булеза, Пендеревского, Лютославского и некоторых других. Возможно, здесь следует усматривать самообнаружение нового мира музыкальных форм, что подтверждало бы наблюдающийся в истории форм странный периодичный трехсотлетний ритм:



КЛАССИЧЕСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

1. Понятие и общая классификация

От общего понятия музыкальной формы мы переходим к автономным гомофонным формам классической традиции, выработанным в европейской музыке XVIII–XIX веков. Именно они отождествляются с музыкальными формами как таковыми, для чего есть некоторые основания. Факторами классических музыкальных форм являются чисто музыкальные закономерности, то есть те, что коренятся в природе музыкального звука. Классичны эти формы не только потому, что по своей сущности подчинены принципам, которые можно считать классическими: строгая логичность, гармоничная уравновешенность, сбалансированность чувства и разума, общезначимость, ясность выражения, прекрасное как идеал, устойчивость и каноничность, сочетание высоты стиля с живостью эмоционального строя. Эстетическое совершенство форм делает их своего рода образцом, эталоном; в данном аспекте они – классика, непреходящий общечеловеческий канон искусства. Если вышеупомянутое зарождение музыкальных форм новой традиции в авангарде XX века может рассматриваться как родоначальный фактор, который предвещает бурное их становление в XXI веке, то коренные принципы их окажутся происходящими от автономных полифонических и гомофонных форм с ритмическими, высотными, тембровыми и динамическими их факторами.

Понятия автономной и классической формы не тождественны друг другу. Автономны формы, которые строятся на принципах чисто музыкальных. К таковым относятся лад и тональность, метр и ритм, мотивы и тематизм, имитация, модуляция. В общем, справедливо мнение, что с наибольшей силой и убедительностью автономность форм нашла свое выражение в стиле венских классиков. Но автономен также ряд форм доклассической эпохи. Среди них такие исключительно важные в истории музыки явления, как нидерландские каноны XIV–XV веков, fuga и аналогичные формы XV–XVI веков. Танцевальные сюиты XVI–XVIII веков, прелюдии и всевозможные (инструментальные) вариации также базируются на чисто музыкальных основаниях. Наконец, принцип изоритмии во французском, нидерландском мотете XIV–XV веков – один из наиболее ярких прорывов к автономной музыке. Тенденция к выявлению музыки как «существительного» (*musica*, *Musik*, *musique*)

запрограммирована в генах западной культуры, Abendland'a. На Новое время приходится лишь вершина процесса: фуга, соната.

Дух классической автономной музыки всё же резко отличается от всего перечисленного свойствами, порожденными эстетикой венской классики. Это прежде всего: непосредственная опора на силу природных свойств метроритма и гармонии, динамизм развития музыкальной мысли (в частности, способной переходить в новое качество и даже в свою противоположность), сила и динамика модуляции (меняющей главную тональность на другую, а не просто кадансирующей на той или иной ступени основной тональности). Принципы сонатного аллегро и в самом деле оказываются генетическим кодом западной музыки в возрасте ее прекрасной зрелости, квинтэссенцией духа «фаустовской» культуры.

Идея автономной классической формы отражается во всех элементах музыки. Символ классической формы – *crescendo*, понимаемое не только как нарастание громкости, но вообще как процесс становления, роста, подъема. Глубина идеи в том, что развитие-рост микрокосмически раскрывает внутреннее содержание становления – диалектику превращения исходного состояния в рождаемое развитием новое, одной – главной – мысли в другую, побочную. Пластика переходов пронизывает головное сонатное аллегро и в той или иной мере расплавляет, размагничивает, деформирует блоки всех прочих входящих в сонату форм, не исключая и крупные кристаллы танцев, казалось бы, чуждые всякой текучести. Среди темпов не «скорость движения», а определенный характер составляет существо *Andante* или *Presto*. Полнота переживания всех темпов в их взаимодополняемости сочетается с выделением одного как опять-таки своего рода символа эпохи. Это *Allegro*, по имени которого названа классическая «форма номер один» – сонатное аллегро. Итальянское «*allegro*» означает «весело», «активно». В первой теории мажорно-минорного лада, созданной Джозеффо Царлино в середине XVI века (когда еще в помине не было господствующей классической двуладовости), мажор и минор были обозначены более точными эмоциональными терминами [*harmonia*] *allegro* = мажор и *mesta* = минор. Характер аллегро символизирует основной тонус классических музыкальных форм. Доминирование процессов развития и преобразования музыкальных мыслей, переход в новое качество, расщепление единого на противоположности, объединение контрастных элементов в новом синтезе составляют принцип симфонизма как высокий этап авто-

номно-музыкального мышления. Аналогично обстоит дело и с прочими «музыкально-выразительными» средствами – мелодикой, фактурой, ладогармоническим колоритом и т. д.

Не все элементы музыки имеют формообразующее значение, но только некоторые; притом действуют они на определенных уровнях, согласно общей системе классических форм. Под их конструктивным влиянием складывается форма, повинувшись всеобщим законам музыкального мышления как художественного, эстетического феномена.

Общая градация классических музыкальных форм исходит из отношения к основной структурной оппозиции «песня – ход». Под этими фундаментальными понятиями (подробнее о них далее) подразумевается контрастная пара характеристик музыкальной структуры, играющая в формообразовании примерно такую же роль, как в гармонии противопоставление консонанса и диссонанса. «Песня» (или «предложение») есть структурно устойчивое изложение мысли. Оно типично для жанра песни, как в вокальной, на текст, так и в инструментальной музыке; отсюда название. Образцом может служить Менуэт Моцарта (см. пример 3, каждая тема из трех частей). Ход – изложение неустойчивое, противоположаемое какому-то устойчивому. Наиболее типичное применение – в сонатной форме, в ее разработке, в связующей партии экспозиции. Пример – I часть фортепианной Сонаты Бетховена op. 2 № 1: тт. 1–8 (главная партия) – устойчивое изложение (форма предложения), тт. 9–20 (связующая партия) – неустойчивое изложение, ход.

Основополагающая оппозиция «песня – ход» не создается просто какой-либо комбинацией музыкальных элементов, но имеет музыкально-логический смысл. Посредством многообразных модификаций «песен» и «ходов» и всевозможных градаций их взаимодействия и переходов создается возможность такой гибкости и масштабности музыкального мышления, которые делают мир классических форм величайшим достижением мирового искусства.

В связи с той или иной качественной ролью того или другого вида структур (песенных, ходов) вся область типовых одночастных форм классиков логически выстраивается в три группы, три типа, из которых два крайних представляют пусть не абсолютную (это невозможно), но максимально возможную противоположность друг другу. Это песенные формы ←и→сонатная форма. Упрощенно говоря, в песенных формах господствует устойчивый («песенный») тип изложения («кристаллы» формы, как в упо-

мянутом Менуэте Моцарта). В сонатной же преобладает принцип развития мыслей, их разработка; соответственно чрезвычайно велика роль ходов (I часть бетховенской Сонаты ор. 2 № 1). В пространстве между двумя полярными типами форм располагается форма рондо и однородные с ними. Классическое Rondo сочетает в себе признаки песенных форм (при изложении тем) и ходы (на участках развития). Пропорции соединения того и другого могут быть самыми разными, поэтому согласно принципу рондо эти формы могут быть ближе песенным (например, составным) или наоборот, примыкать к сонатной.

Соотношение трех типов форм покажем на таблице:

Песенная форма	Рондо	Сонатная форма
мелодии-«строфы»	хоровод мелодий, вовлеченных в процесс	разработка мысли
«разработки» нет	разработок-переходов	«строф»-кристаллов нет

Различие между ними, таким образом, коренное, и начинается оно с факторов формообразования. Песенная форма (простая) базируется на двух основах:

- однотональности (немодуляционности) и
- метрической экстраполяции.

В более крупных песенных формах к одной тональности может присоединяться другая, вместе с другой темой (в составной песенной, например, в менуэте с трио). Это не меняет коренных принципов песенной формы как типа, а всего лишь представляет их комбинацию друг с другом. Переходя к формам классического рондо, а далее к сонатной форме, мы сталкиваемся с новыми факторами формообразования. Это:

- модуляция (ход) и
- тематизм.

Внутри тем по-прежнему действуют законы метрической экстраполяции, темы большей частью формируются как песенные структуры. Модуляционные же переходы ориентируются не на симметрию, а наоборот – на ее нарушение. Поэтому ход-диссонанс, связанный прежде всего с модуляцией, направлен на разрушение кри-

сталлической песенной структуры. В результате ход избегает образования предложений и периодов, тем более обширных песенных форм. Принципом хода является текучесть, разработочность, а его конструктивный смысл состоит прежде всего во введении модели и ее повторении в модуляционном потоке. Интенсивное развитие ведет к новой теме. Взаимодействие тем и их элементов составляет теперь пафос раскрытия идеи произведения. Сложное взаимоотношение тем и других частей выражается в тонко дифференцированных структурах, с богатой градацией распределения контрастов между ними. В результате создается гибкий и живой организм классической музыкальной формы.

2. Гармония и музыкальная форма

Классические музыкальные формы, вся их стройная система, возникли на твердом фундаменте классической функциональной тональности середины XVIII–XIX веков. Функциональная тональность также есть высшее достижение музыкального мышления в мировом масштабе, как и система классических музыкальных форм. Идентичны и их общие идейные и эстетические установки. Специфические особенности классической функциональной системы как типа лада состоит в диалектическом единстве противоположных качеств: высшей централизованности (максимальной выявленности центростремительного тонального тяготения) и высокой контрастности внутренних ресурсов.

Классическая характеристика роли функциональной гармонии венских классиков принадлежит С. И. Танееву. Свободное письмо, базирующееся на мажорно-минорной системе¹, «владеет средствами скреплять целые группы гармоний в одно органическое целое и благодаря модуляционным элементам расчленяет это целое на отделы, находящиеся между собой в тесной тональной зависимости». «Устойчивое пребывание в одной тональности, противопоставляемое более или менее быстрой смене модуляций, сопоставление контрастирующих строев (ладотональностей. – Ю. Х.), переход постепенный или внезапный в новую тональность, подготовленное возвра-

¹ Не следует мажорно-минорную систему называть термином «мажорно-минор», означающим не двуладовую гармонию мажора и минора, а смешанный лад (например, в вокальной пьесе Мусоргского «Меня ты в толпе не узнала»: не D-dur, а D-dur/moll).

щение к главной – все эти средства, сообщающие рельефность и выпуклость крупным отделам сочинения и облегчающие слушателю восприятие его формы»².

Танеев оплакивает утрату этих драгоценных свойств гармонией его времени, рубежа веков, что имеет под собой некоторые основания. Необходимо, однако, учитывать, что постепенное нивелирование либо даже уход некоторых свойств классической гармонии есть лишь одна сторона процесса. Другая же состоит в изменении самой проблематики гармонии, то есть круга идей, разрабатываемых ею. Гармония романтическая, а особенно XX века вырабатывает свои, новые в сравнении с классической гармонией средства связи и скрепления формы, о которых Танеев не пишет и не имеет их в сфере внимания; а они лишь частично охвачены полифонией, рекомендованной им в качестве надежного способа письма.

Главное гармоническое средство сплочения музыкальных элементов в органическое целое это **тональное тяготение**, теоретически фиксируемое функциональной систематикой гармонии. Членение гармонического процесса осуществляется системой **каденций**, иерархия которых уже обрисовывает музыкальную форму и в целом, и в функциях ее частей. Но функциональная связь гармоний и взаимодействие каденций (и других видов заключений) действуют лишь в малом масштабе формы, точнее, в пределах **песни** (подразумевается простая песня, вне ее повторений и соединений с другими). Одна песня – одна тональность, таков основной принцип. Среди факторов, производящих ощущение однозначного **центростремительного тяготения** (таких, как **квартоквинтовость** связей главных аккордов с **тоникой**, **диссонантность неустоев** D^7 и S^6 при **консонантности** **тонического устоя**, **направленность** движения гармоний от **тоники к тонике**, **обыгрывание** мелодическими голосами **трезвучного остова** при господстве **диатонизма** **звукоряда** и т. п.), есть и **метроритмический** – это **метрическая экстрараполяция**, выделяющая как **тональные опоры** то, что приходится на **тяжелые, «тетические» такты** (8-й, 4-й, 2-й, 6-й). Поэтому столь естественно объединение **твердой тональности** и **песенной формы**.

Но гармония в музыке также явление **временное**. Она устанавливается в **развертывании** как **субстрат формы**. Это **развертывание**

² *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959. С. 9–10.

в своем ядре представляет рост и цветение некоего зародышевого ядра, своего рода «кодона» (единицы генетического кода в составе зародышевой клетки биологического организма). В логической системе звуковысотной структуры музыки такая первоструктура-зародыш гармонического организма выполняет роль первоэлемента, который носит название «центральный элемент системы» (ЦЭС). Как генетический код живого организма несет в себе запись наследственной информации (что в снятом виде предполагает также и его филогенетические слои), так и ЦЭС есть некая готовая к повторению-размножению звуковая структура, которая также фиксирует собой некое исходное «число», указывающее на уровень его филогенетического развития³.

Время	Музыка	ЦЭС	Число (коэффициент ЦЭС)
конец IX в.	<i>Rex coeli</i> (органум)	унисон октава	1 3
XIV в.	Ландини, Мадригал <i>De! dinmi tu</i>	квинтооктава терцсекста	3 5
XVIII в.	И. С. Бах, Хорошо темперированный клавир	трезвучие септаккорд	5 7
XX в.	Скрябин, «Прометей»	многозвучие	7,13
XX в.	Веберн, Вторая кантата	созвучие с полутоном	15
? XXI в.		? (другое измерение?)	?

В настоящем разделе рассматривается только один из типов ЦЭС – классическое консонирующее трезвучие, существующее в двух почти равноправных вариантах: мажорное (4:5) + (5:6) и минорное (5:6) + (4:5). Развертывание формы осуществляется в виде распространения выразительных свойств ЦЭС на всю складывающуюся структуру лада. Порождение есть повторение, и структура тоники-ЦЭ имитируется другими элементами возникающего в повторениях ЦЭ лада. Соответственно наряду с порождающей моделью ЦЭС появляются логически связанные с ней и – в широком смысле симметричные ей – прочие элементы лада-формы.

³ См. в книге автора: Очерки современной гармонии. М., 1974. С. 30–39, 136–160, 161–163.

ГЭ (главные элементы) – Т, D, S (выражающие их аккорды: трезвучие Т, септаккорд D и аккорд сексты S, также разнообразные их дальнейшие структурные преобразования);

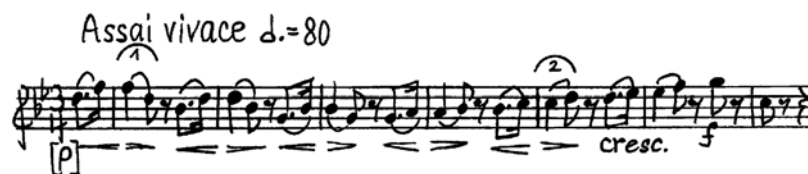
ПЭ (производные, побочные элементы) – Тр, Тс, Dр, ·, N, $\underline{D} \rightarrow Sp$ (или SpD), $\underline{S} \rightarrow N$ (или NS) и т. д.

КЭ (контрастные элементы; у венских классиков редки), например, увеличенные трезвучия, автономные уменьшенные септаккорды, тритоны, некоторые другие созвучия.

Главные параметры классического аккордового лада – и м и т а ц и я структуры ЦЭС (дающая единообразие целому, облегчающая процесс связи между его компонентами), образование системы функциональных отношений между всеми элементами лада на основе внутритональной симметрии-повторности всеми ими структуры ЦЭС. Упрощенно – аккордоструктуры и функции всех элементов централизованного тонального лада.

Таким образом, структура тонально-гармонического функционального лада оказывается воплощением идеи симметрии в сфере звуковысотности, вполне аналогично симметрии в метроритмической сфере. Суть аналогии коренится во временной природе музыкальной формы. Конгруэнтность элементов осуществляется в симметричных отношениях звукоструктур, развернутых во времени (даже если это одновременные взятия звуков аккорда). Особенность классического лада состоит в непрерывном сочленении гармоний, даже если изложение одногласно. Более того, мажорность лада достигается господством мажорных аккордов, минорного – минорных (с известным исключением в функции доминанты). Таким образом, ЦЭС классической функциональной гармонии составляет своего рода трехзвучную «серию», из повторения и преобразования которой выводится далее основа всей звуковой ткани пьесы. Учет имитаций «серии» и составляет предмет функциональной теории гармонии.

Пример 5 А. Бетховен, Соната для фп. ор. 106, II часть, 1-е предложение начального периода

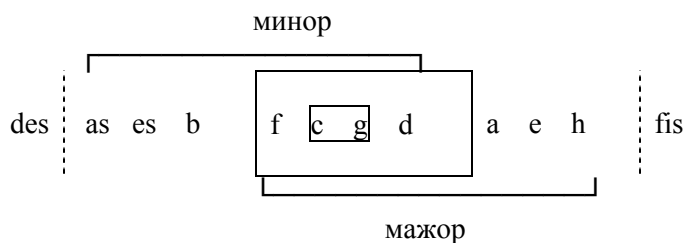


Пример 5 Б. Имитация основной модели
Основная
модель лада

Двойными линиями отмечена имитация ЦЭС через повторение мажорной терции. Линии, которые в мажоре могли бы быть вообще непрерывными, дважды прерываются. Это происходит в моменты образования с у б с и с т е м, то есть подчиненных ладовых ячеек (D–T или S–D–T), но иным способом, когда местные функции перевешивают центральное отношение.

Внешне сродни субсистемным соотношения в паре одноименных ладов при одной тонике. Отклонение в одноименную тонику (отклонение не тональное, а модальное) равноправно с другими, входящими в первую ступень родства, то есть относится к самым близким (никаким образом не «вторая степень родства»). Основные звукоступени одноименных тональностей в совокупности охватывают 10 тонов кроме нр и вг. Вероятно, не без этого звукорядного обстоятельства в состав тональности входят еще и две недиатонические гармонии – двойная доминанта и неаполитанская субдоминанта, «края» лада, доводящие используемые звукоступени до сакраментального числа 12.

В C-dur-moll (Cс) это будут ступени:



Пример 6. Классическая двуладовая тональность



Сообщаемость ладов при единой тонике (мажорного + минорного; также еще и фригийского) позволяет трактовать одноименную двуладовость как одну систему, но только подразделяемую на две половины сообразно двум видам тоники – мажорной и минорной. Различие между последними – не тональное в собственном смысле, а ладовое, модальное. С точки зрения отношения к основному тону (например, C, c) одноименные лады не имеют между собой модуляционности, они однотональны. Систематически однотональность одноименных мажора и минора демонстрируется и доказывается в репризах сонатных форм (например, в Симфонии № 5 Бетховена), где она означает полную тональную идентичность одноладовой однотональности (Моцарт, Симфония № 40 g-moll, Бетховен, Симфония № 3 Es-dur).

Всё сказанное говорит о том объеме, которым обладает классическая тоника, о границах тональности. Единая тональность охватывает всё протяжение темы в песенной форме. Не являются выходом за ее пределы:

– внутритональный хроматизм (Бах, Месса h-moll, Crucifixus: вся гармония внутри одной тональности e-moll, за исключением последних трех тактов),

– отклонения (субсистемы) внутри предложения, периода, в том числе каденционные отклонения (см. в примере 5 А),

– каденционные отклонения в конце периода, большого предложения (Чайковский, «Январь» из «Времен года», начальный период); парадоксально, что не является настоящей модуляцией как раз тот самый «модулирующий период», который служит единственной формой школьного изучения модуляции.

Таким образом, изложение темы, обычно в песенной форме, делается, как правило, однотональным: (главная) тема не модулирует. Это один из краеугольных камней всего здания класси-

ческой музыкальной формы. Суть гармонии (главной) темы выражена подчинением функций всех аккордов тонике⁴:



«Вневременный» жанр и вечная форма песни и здесь обнаруживают свои собственные свойства. «Кристалл» метрической экстраполяции становится и мускулисто твердым телом устойчивой гармонической структуры (нем. fest) под единовластием одной тонике. Но субсистемная тоникализация на той или иной ступени лада по гармоническим средствам может выглядеть как модулирование. К великим завоеваниям венских классиков принадлежат:

- 1) субсистемная тоникализация без перемены общей тонике,
- 2) переход в другую тональность.

Первый вид – внутри темы. См. пример 5 А и бесчисленные другие «модуляции в форме периода» в экспозиционном отделе темы: Моцарт, Менуэт из Симфонии g-moll (каданс в d-moll); Чайковский, Ариозо Ленского (E – gis); Прокофьев, «Ромео и Джульетта», Танец девушек с лилиями (a – gis).

Второй вид – при переходе от одной темы к другой, в разработке, то есть за пределами полного изложения темы. Это собственно модуляция, ибо после такого перехода в самом деле устанавливается господство новой тонике. Примеры бесчисленны и типизированно устойчивы. Любая побочная партия в сонатной форме дает тому эталонный образец. Сила смены устоя здесь принципиально, на порядок больше, чем при любых модуляционных процессах внутри темы.

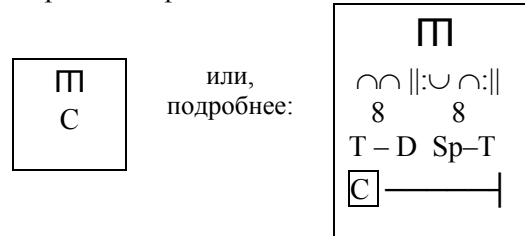
Различие между внутритемной субсистемной тоникализацией и настоящей модуляцией обозначим как:

- 1) малую модуляцию (внутритемную) и
- 2) большую модуляцию (межтемную).

Для формообразования имеет значение только большая модуляция. Малая же с точки зрения формообразования приравнивается к однотональному, немодуляционному изложению. Неслучайно гармония главной темы обозначается как однотональная, даже если

⁴ Главная тема – П. Прямые линии квадрата (прямоугольника) обозначают устойчивость тональной структуры.

ее экспозиционный период – «модулирующий». Например, главная тема финала Первой симфонии Бетховена⁵:



Эволюция гармонии в XIX–XX веках и особенно в ее ключевом ракурсе – тональности одновременно есть и внутренняя реорганизация музыкальной формы. Если линию новаторства гармонии представить в виде туннеля, то на том его конце нас встречает разложение формы классической традиции, ее полная трансформация. Так как процесс эволюции характеризуется сплошностью, то тем более необходимо проследивать не только все ее стадии, но и любые детали внутренней реорганизации. Последняя же начинается с микроэлемента формы – интонации – и широко представлена в гармонических структурах, от произведения к произведению, от части к части.

В связи с тем, что гармоническая структура составляет добрую половину проблематики музыкальной формы⁶, необходимо учитывать хотя бы крупнейшие этапы развития европейской гармонии XIX–XX веков. Самое главное в ее эволюции (что обычно ускользает от взгляда аналитиков), это сложение в конце XIX века второй функциональной системы гармонии, считая первой классическую систему венских классиков. То, что обычно, притом крайне упрощенно (до трех знаков!), считается функциональной гармонией, в действительности является лишь гармонией одного исторически локального периода середины XVIII – 1-й четверти XIX века. Рассмотрение последующих столетий с точки зрения проблематики классической неправильно, приводит к беско-

⁵ Подробнее см. в статье автора: Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена // Бетховен. Вып. 1. М., 1971.

⁶ В особенности это касается форм XVIII века, когда именно гармония, процесс развертывания тонально-функциональной структуры был первым и наиболее сильным фактором формообразования, как в позднем Барокко, так и у классиков, фактором более сильным, чем тематизм.

нечным натяжкам и к ложному выводу о «конце гармонии». В действительности кончается не гармония, а классическая, «римановская» функциональная система, то есть первая функциональная гармония. Но начинается другая, вторая функциональная система.

Чтобы правильно представить себе процесс перехода от одной к другой, надо учесть некоторые обстоятельства:

- вторая функциональная система – не продление первой, но движение по новым руслам; вторая гармония имеет другую проблематику;
- проблематика первой гармонии полностью входит во вторую; проблематика второй имеет корни в первой; никакой определенной грани между ними нет;
- чтобы наглядно видеть признаки второй функциональной системы, надо пользоваться знаками функциональной нотации (не применять символы ступенной нотации).

Приведем сводную таблицу, показывающую (в сравнении) проблематику первой и второй функциональной систем⁷.

Классическая гармония Первая функциональная система	Позднеромантическая гармония Вторая функциональная система
Тяготение к тональному центру. Оперирование T, D, S и производными от них ($\mathbb{D}^{9>}$, S^6 , Sp, Tr, \cdot , S^n и т. п.), а также (\mathbb{T} Sp, \mathbb{T} S, \mathbb{T} Dp) и т. д.	Тяготение к тональному центру в расширенной тональности. Оперирование не только T, D, S и производными, но, кроме них, также M, m, W, w, N, A, V, L, D, \mathbb{D} и т. д.
	Смыкание краев расширенной тональности и образование омнитонального круга. Разработка аккорда. Аккордовые ряды. Функциональная инверсия. Дубль-функция. Модальность натуральных ладов. Модальность симметричных ладов. Колористика. Дополнительные конструктивные элементы (ДКЭ).

⁷ Подробнее об этих проблемах см. в книге автора: Гармония. Теоретический курс. М., 1988. Гл. 11. Там же мотивировка знаков гармонической нотации.

	Расщепление прежде единого феномена тональности на несколько различных структурных типов, или «состояний тональности» (тональность рыхлая, диссонантная, парящая, многозначная, снятая и др.).
--	--

Влияние факторов второй функциональной системы существенно корректирует картину формообразующего действия гармонии, нарисованную Танеевым. Например, усиление дополнительного конструктивного элемента (ДКЭ), тем более автономизация, создают новые средства «скреплять целые группы гармоний в одно гармоническое целое»; делается это совершенно иными путями, которые таковыми, однако, не выглядят, особенно если не ожидать вышеназванных средств второй системы. Скрытно происходящий процесс замены гармонических элементов постепенно «вымывает» сам первоначальный тональный материал композиции, удаляет то, что дает основание говорить *C-dur, cis-moll*, осуществлять имитацию трезвучной «серии» (см. пример 5 Б). Замена мультиплицируемого ЦЭС-трезвучия каким-либо иным созвучием-ДКЭ, а тем более мотивом ДКЭ из нескольких звуков, обнажает, казалось бы, заведомо невозможную преемственность: тоническое трезвучие → серия⁸.

То же можно сказать и о других структурных функциях гармонии, например, об отмеченной Танеевым задаче «расчленять целое на отделы», о контрасте между «устойчивым пребыванием» (в одной сфере) и «более или менее быстрой смене» устоев той или иной степени крепости.

Рассматривая музыкальную форму не догматически, а как развивающийся феномен, необходимо и ее основы трактовать с позиций более широкой исторической теории. Тогда метод анализа позволит увидеть наглядно то, что непосредственно воспринимает наш слух. Ввиду особой важности проблематики второй функциональной системы гармонии для формообразования, позволим себе отвлечься на конкретную иллюстрацию сказанного об эволюции формы через обновление техники гармонии, остановившись на од-

⁸ Стравинский, приводя в разговоре пример серии, назвал ряд из пяти звуков: *до, ми, фа, соль, соль-диез* (см. в цит. сб.: И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 200). О себе он сказал: «Я всегда был немножко сериалистом – во всей моей музыке» (Там же. С. 210; ср. с. 199, 209). Общее у тоники и серии – имитация ЦЭ, заданной модели.

ном из шедевров, ключевых в истории музыки. Речь идет о Вступлении к «Тристану» Вагнера.

Наша идея состоит в том, что это Вступление, формально всего лишь точно следующее правильной классической «форме адажио» и по схеме не содержащее никаких отклонений от нее, в действительности же радикально отличается от классического прообраза. «Форма адажио», выражая здесь совершенно антиклассическую концепцию содержания, изнутри изменена настолько, что лишь идеальное совершенство и блестящее мастерство прямо объединяют автора как творца музыкальных форм с великими классиками – Моцартом, Бетховеном. А вот различие в формообразовании, которое мы ощущаем как романтическую концепцию, конечно, зафиксировано в структуре пьесы, и задача лишь в том, чтобы его найти. Есть любопытное доказательство новизны именно формы Вступления к «Тристану» – это полный провал попытки Э. Курта ее определить. Всё, что написано этим крупным музыковедом о форме Вступления, неверно от начала до конца⁹. И первопричиной очевидным образом является несоответствие аналитического аппарата исследователя, недооценивающего уже достаточно развитую у Вагнера вторую функциональную систему.

Ограничимся лишь главной темой Вступления (тт. 1–17). Если пропустить ее гармонию через сетку проблем второй системы (см. таблицу на с. 100–101), обнаружится ряд свойств гармонии «Тристана», влияющих на реорганизацию формы Вступления: функциональная инверсия (не учитывая которой, можно ошибочно принять начало за вступление, а не за главную тему), колористика (отражение «раскаленной» эмоциональной атмосферы произведения в звучности аккордов и в пропорциях формы), в особенности ДКЭ (это чрезвычайно важно!), особое состояние тональности (Курт даже не нашел во Вступлении тоники..., тогда вся форма неустойчива). Для демонстрации значения гармонии во внутреннем обновлении формы возьмем лишь одну деталь, но принадлежащую к наиболее важным, – развитие дополнительного конструктивного элемента (центральным всё же остается традиционное консонирующее трезвучие a-moll).

⁹ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975. См. анализ Вступления на с. 298–307. Объяснение формы Вступления см. в книге автора: Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 480–495, 496, 500–501.

Эстетическая позиция Вагнера влечет его к воплощению романтической философии чувства, он стремится передать в искусстве звуков вольно растущую любовную страсть, освобожденную от корсета общественных запретов и стеснений, игнорирующую абстрактные проблемы греха и долга. В музыкальной форме Вагнер поступает более осторожно, чем его герои – двойники его души. Передав вокальные формы в подчинение слову и действию, оркестровую заставку он облакает в форму традиционного классического адажио, преобразуя ее, однако, изнутри посредством новшеств в технике письма и интонации.

Одно из сильных средств обновления – введение впечатляющего ДКЭ. Им является «тристан-аккорд» со структурой (в полутонах) 3·3·4, в определенном развернутом расположении, своего рода «гармония века». «Волшебно щемящая звучность», в которой «отражается весь стиль „Тристана”» (Курт), значит для его гармонии, наверное, больше, чем почти нейтральный минорный тонический аккорд. Вагнер хочет построить гармонию темы на этом аккорде, но в силу исторической инерции он не может выйти за пределы традиционной мажорно-минорной тональной системы. (Один из примеров того, как инерция старой формы не дает развернуться в полную меру новому содержанию. Разумеется, это не упрек Вагнеру: именно напряжение между новым образным содержанием и устойчивыми элементами старой формы делает необыкновенно впечатляющим общий художественный эффект.)

Элементы новой формы до тех пор не будут теорией, а останутся эмоциональными разговорами, пока для новшеств не будет предложен фиксирующий их знаковый язык. Имея в виду необходимость функционирования ДКЭ в классических четырех формах серии P, R, I и RI, хотя серией ДКЭ не является, мы избираем знак первоформы («примы») «P», удобный для придания ему четырех четко опознаваемых положений:

- P = P, прима,
- Ч = R, ракоход,
- Ь = I, инверсия,
- д = RI, ракоходная инверсия.

Интервальная же структура указывается цифрами при палочке знака, для форм P и Ч снизу, для инверсионных сверху. Таким образом, ДКЭ «тристан-аккорд» в форме примы – P_{3·3·4}, инверсия – Ъ^{3·3·4} (ракоходные формы не понадобятся). Так как ДКЭ в теме только один, его структура обозначается единственным знаком в

начале, при строке, а далее, при аккордах указывается только тот звук, от которого строится ДКЭ. Если прима, то буква снизу – P_f ; если инверсия, то сверху – B^d (что означает: структура 3·3·4 считается сверху вниз, то есть $B^d = d \cdot h \cdot gis \cdot e$). В конце – суммирование P и B .

Слой музыкальной формы в виде проведений ДКЭ получает следующий вид – пример 7 Б:

Пример 7 А Б. Вагнер, «Тристан и Изольда», Вступление

The image shows a musical score for Wagner's 'Tristan and Isolde' introduction. It consists of two systems of music. The first system (measures 1-8) features a melodic line (A) and a harmonic analysis (B). The melodic line starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The harmonic analysis shows chords: P_f (G), B^d (F#), B^d (D), and B^d (F#). The second system (measures 9-17) also features a melodic line (A) and a harmonic analysis (B). The melodic line continues with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The harmonic analysis shows chords: P_f (G), B^d (F#), B^d (D), and B^d (F#). The analysis includes labels like 'Тональность' (Tonality), 'ДКЭ' (DKE), and 'P 5.3.4'.

Наглядно представлен интуитивный замысел Вагнера. Он начинает с тоники (с секстой) и ею же заканчивает (только секста – в басу, что разрушает устойчивость тоники). А всё, что между начальной и конечной тоникой, занято исключительно ДКЭ, как в виде примы, так и его инверсии (4·3·3 или $B^{3 \cdot 3 \cdot 4}$). Вот в чем обновление формы: у классиков (большой частью и у романтиков, в том числе и у Вагнера) имитируется и варьируется ЦЭ-трезвучие (см. пример 5 Б); здесь же трезвучие оставлено лишь в качестве оболочки формы, а ее сердцевина не $a^{3 \cdot 4}$, но $f^{3 \cdot 3 \cdot 4}$ со своими имитациями. Имитируется другое созвучие. Причем тоническая гармония a-moll и в начале и в конце вытесняется с переднего плана восприятия вторжением диссонанса – звука f (кстати, одного и того же в начале и в конце). Последнее и есть функциональная инверсия, что мы не берем для рассмотрения.

Таким образом, развертывание классической формы было имитацией всеобщего ЦЭ, консонирующего трезвучия, и форма так и называлась: «квintет A-dur», «симфония C-dur», «дуэт a-moll». Если бы по аналогии назвать форму Вступления Вагнера, то конечно, надо было бы сказать «адажио a-moll». Но ясно, что определение верно не вполне, так как не учитывает «начинку» главной темы «ладом 3·3·4». В этом-то и сказывается поворот развития гармонии в новых направлениях, открытие вообще новых русел эволюции, вовсе не продолжающих проблематику классической функциональной системы.

Почему всё показанное есть обновление формы? Потому что открывается новая система повторности, предполагающая обновление звукового материала, соответственно, новые свойства материала (в том числе непосредственно выразительные – «тристан-аккорд»; также и конструктивные, например, инверсия малого септаккорда 3·3·4 в «доминантсептаккорд» 4·3·3). Радикальное обновление выразительности с конструктивной стороны есть прибавление нового пласта формообразования (пример 7 Б).

Беглый анализ ДКЭ, одной детали в гармонической структуре вагнеровской темы, конечно, оставляет многое незатронутым. Например, взаимоотношение трезвучия тоники и ДКЭ, имеющего минор 3·4 в своем составе. Или следствия проведения ДКЭ в двух его формах: каноническая имитация в инверсиях высот в тт. 1–3 (пример 8 А), утонченные связи частей высотной микротемы 8 А с их повторением (8 Б, 8 В), вычленение других частей (8 Г) и их проведения наподобие микрополифонии (см. в ткани темы) и т. д.

Пример 8 А



Пример 8 Б



Пример 8 В Г



К стиливой эволюции и, соответственно, к внутреннему обновлению музыкальной формы относятся и невероятно растянутые размеры частей темы. Чтобы лучше ощутить эмоциональный «нажим» экспрессии, деформирующий классические прообразы формы, целесообразно представить классически уравновешенную схему той же самой темы.

Пример 9. «Реклассифицирование» той же формы, схема для сравнения

Adagio molto (p)

Цель сравнения в том, чтобы зафиксировать романтическую интерпретацию классических функций частей периода. (Функции частей одинаковы!) Путь от симметричной уравновешенности формы примера 9 к вагнеровскому оригиналу и открывает ясную во всех деталях романтическую концепцию эмоционального переживания «той же» временной структуры и «той же самой» гармонии. Романтическое, неклассическое заключается в способе переживания показанных экспрессивных гармоний в противоположность простой мерности (ритмическое начало в гармонии) и незамутненной классической симметричности формы (ср. также со схемой метрического восьмитакта, приводимой ранее).

Всё вышесказанное о гармонии касается пока лишь ее формообразующего значения в малом плане, то есть в пределах песенной формы. Роль гармонии для более крупных масштабов формы состоит в модуляции, с чем связан еще ряд проблем: родство тональностей, модуляционный план целого, гармоническое изложение, дифференцирование гармонических структур крупной формы.

Эффект большой модуляции, выработанной во 2-й половине XVIII века, обеспечивается несколькими факторами: переходом к новой теме (либо к репризе прежней), объединимостью новых тональностей-отклонений размещением их на ступенях новой тональности при уходе от прежней. Большая модуляция – дело не только гармонических функций, но также тематизма и структуры формы (ходы вместо песен). Именно большая (а не внутритемная) модуляция является гармоническим средством, дающим возможность построить огромные здания классических форм, сделать очевидными для слуха соподчинения их частей и связать все части в обозримое и легко воспринимаемое целое.

Значение тематизма для модуляции видно из сравнения двух самых крупных инструментальных форм смежных эпох – барочной концертной и классической сонатной. Концертная форма основывается на модуляции между проведениями одного и того же ритура к другому, сонатная – на переходе к другой теме. Модуляция в концертной форме не обладает динамизмом и интенсивностью классической и звучит как плавный обход ступеней одной и той же тональности, практически не отличаясь от такого же обхода ступеней с тоникализацией на них в скромной прелюдии. Сравним генеральную модуляцию (то есть охватывающую масштаб всей формы) в Прелюдии из Английской сюиты № 3 g-moll Баха и его же Прелюдии g-moll из I тома Хорошо темперированного клавира. Можно сказать, что имеет место в сущности большая модуляция, выполненная средствами малой. Впрочем, теми же свойствами обладают модуляции барочной полной сонатной формы (как в Прелюдии D-dur из II тома ХТК) и классической сонатной формы в том варианте, где побочная строится на материале главной (в симфониях Гайдна).

Формообразующее действие модуляции должно рассматриваться в плане генеральной модуляции, то есть как распределение тональных средств на всю форму в целом. В согласии с общей систематикой классических форм простая песенная (обычно также куплетная, часто и вариации) однотональна, то есть обходится лишь малой модуляцией. От форм класса рондо начинается действие большой, межтемной модуляции (Бетховен, Adagio Девятой симфонии), наиболее сильное в сонатной форме.

Сложение формы (и прежде всего крупной) с помощью генеральной модуляции особенно эффективно при использовании явления тонального родства. Наличие тональности-центра, про-

тивопоставляемой нескольким «поясам» удаления от нее как от тоники высшего порядка, создает предпосылку для пластики и динамики процесса формообразования. Одна и та же музыкальная мысль по-разному звучит в той или другой тональности в зависимости от отношения последней к тонике произведения. Общая идея классического формообразования как раз и состоит в противопоставлении тоники-устоя (= главной тональности) и других тоналностей-неустоев той или иной степени близости или отдаленности с бесконечными тонкими оттенками игры этими напряжениями и красками как свойствами целого художественного произведения. В оперной форме смена тональности в смежном номере аналогична новой ситуации в сценическом действии, как появление нового характера.

Тоника=главная тональность символизирует консонанс, покой (после напряжения – его разряд); удаление в другую тональность – рост напряжения, диссонанс; всё это опять-таки с бесконечными драгоценными художественными градациями. Общий принцип классической формы трехчлен: консонанс-тоника – диссонанс-модуляция – консонанс-возврат в тонику. Воздвигающийся на этом костяке руками мастера модуляционный план формы несет в себе многое из эстетических достоинств музыки как художественного целого: в тональный спектр произведения вливаются все гармонические красоты; в отдельности мелкие и слабые, они получают свою подлинную ценность в этом гармоническом целом.

Систематика тонального родства не универсальна, а зависима от свойств и состава элементов в тональности той или иной стилиевой структуры. Так, среди упомянутых ранее примеров модулирующих построений нельзя представить себе каданс на VII ступени (fis-moll) в теме Моцарта; но для Прокофьева подобное отношение естественно (a-moll – gis-moll), ибо в хроматической ладовой системе его гармонии такая ступень есть и, более того, она реально заявлена уже в головном ядре пьесы. Соответственно тональное родство тесно связано со стилями гармонии. Для венских классиков близкие тональности те, чьи тонические трезвучия находятся на ступенях данного лада, а также одноименная тоника (Бетховен, главные темы I части и финала Сонаты op. 53); одноименный лад – расширение сферы главной тональности, и по существу не содержит в себе т о н а л ь н о -модуляционного соотношения. В системе романтической гармонии медиантовые и другие недиафонические отношения оказываются более близкими, что изменяет пропорции

всей системы тональных связей. Мажоро-минорные смещения и быстрые модуляции сближают тональности, объективно сужая модуляционное пространство¹⁰. В гармонии XX века действуют и общие закономерности тональной связи (ступени удаления: кварто-квинтовое отношение 2:3 – большетерцовое 4:5 – малотерцовое 5:6 – далее секундовое и самое далекое тритоновое). Но чрезвычайно возрастает роль индивидуализации тонального родства, когда отношения близости или отдаленности в большой мере регулируются индивидуальными особенностями структуры лада. Так, в главной партии I части Пятой симфонии Шостаковича повышенная роль мрачно-патетических фригийских элементов лада, со звуком *es*, обеспечивает большую близость тональности побочной партии – *es-moll*.

Наряду с этой проблематикой тонального родства, которая продолжает идеи классической гармонии, уже в эпоху романтизма возникают новые, конкретно им чуждые. У романтиков модуляция в сонатной экспозиции может играть ту роль, которая изредка выпадала на ее долю в классической репризе – не связывать тональности, а наоборот, их разъединять во избежание монотонности (Моцарт, реприза I части Симфонии *g-moll*: интенсивная модуляция, прославляющая пространство между двумя одинаковыми тональностями в главной и побочной темах; ср.: Лист, Соната *h-moll*, экспозиция).

В романтической гармонии были найдены также средства не тонального, а модально-тонального развития и контраста тем и разделов формы. Например, в Сцене снежной метели из оперы «Кашей бессмертной» Римского-Корсакова происходит не столько модуляция к побочной теме, сколько метабола – переход из симметричного лада в дорийско-минорный. А у этих ладов в основе разнородные ЦЭ: уменьшенный септаккорд и минорное трезвучие; одно не способно имитировать другое, как, скажем, при модуляции из *c-moll* в *h-moll*.

¹⁰ Необходимо специально предостеречь от распространенной в отечественном музыковедении ошибки – идеи расширения понятия одноименной тональности вплоть до включения в ее сферу однотерцовой гармонии. Так, *cis-moll* не представляет «одноименного» минора к *C-dur*, а *g-moll* – к *Fis-dur*. Не являются однотерцовые тональности также ни «одновысотными» (*C* и *cis* – это разные высоты), ни «общеступенными» (их звукоряды не совпадают).

Еще более свободны и индивидуализированы тональные планы в формах классической традиции XX века. Появляются новые факторы тональной структуры целого. Так, если уже в экспозиции (например, сонатной формы) израсходованы все тональные ресурсы, включая самые отдаленные от тоники гармонии, то что остается на долю разработки? А ведь если нет превышения над уровнем экспозиции, то разработка (а вслед за этим и вся форма) окажется ущербной, невыразительной. Опасность такого рода ощутима в поздних произведениях Скрябина, у композиторов «атональной» музыки (Шёнберг и его школа). Под удар попадает не только пластика и логика генеральной модуляции. Здесь нащупывается роковая грань: затруднительной становится сама тональная композиция из-за предельного сужения модуляционного пространства и недостатка средств контраста, диссонанса. Категорической необходимостью становится применение других формообразующих средств, в частности, серийной полифонии, сонорики, новой модальности.

Но и в пределах тональной композиции XX века находятся средства новой гармонии, позволяющие еще раз обновить формы классической традиции. Например, если в экспозиции уже задействованы крайние средства тонального развития, то в разработке нужны не еще более далекие тональности (таких может уже не быть), а, скажем, вуалирование всякой тональной определенности (= «атональность»), полигармоническое и полифоническое развязание ткани на конфликтующие между собой слои и голоса, и т. п. Аналогично и внутри экспозиции. В I части Шестой сонаты Прокофьева (A-dur) главная партия уже содержит в своем составе самую далекую от тоники тритонанту (♯), дальше которой «ехать некуда»: всё оказывается ближе. Прокофьев находит блестящее решение. Связующий ход он строит на полигармонии (F/fis), а вместо тонкостей тонального плана, модуляции, постепенно скрывает всякую определенность тональности (модуляция типа «черный ящик»). Побочную же область он обустроивает на базе диссонирующего аккорда *h·d·a*, то есть диссонантной тональности:

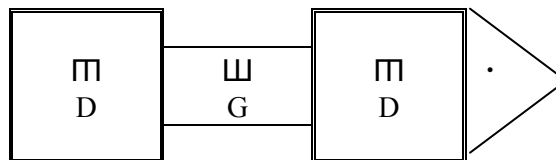
главная партия – связующая партия – побочная партия
 A-dur («черный ящик») *h·d·a*

Но в результате подобных вливаний новых идей оказывается возможным радикальное обновление формы классической традиции – на иных путях, не продолжающих идиомы языка XVIII века, а черпающих ресурсы из свойств нового интонационного гармонического материала. Дух классической формы оказывается живоро-

дающей силой, дающей музыку, совершенно не похожую на Гайдна – Бетховена, но именно своей непохожестью достойно продолжающую культурную традицию классиков.

К богатству классической традиции относится и разнообразие модуляций. Не будет большим преувеличением сказать, что каждому типу форм свойственны характеристические модуляции. Иногда их характерность прямо указывает на определенную форму: возвратный ход к первой репризе рефрена в классическом рондо, когда развитие побочной более не продолжается, – на фоне оживленного моторного движения к доминантовому трезвучию прибавляется голос септимы, легко влекущий к первым звукам главной темы. Приведем некоторые характерные для форм виды модуляций, не с целью систематизировать их¹¹, а чтобы показать различие.

Сложная трехчастная форма (составная песня) менуэтов, скерцо, различных танцев пользуется по сути не модуляциями-переходами, а сопоставлениями, без специальных отделов-ходов, посвящаемых собственно тональному движению (даже при наличии вспомогательного характера связок, например, к репризе). Пример: Глинка, «Польский» из оперы «Жизнь за Царя»¹² – в сущности чередование песенных форм, то есть три пьесы.

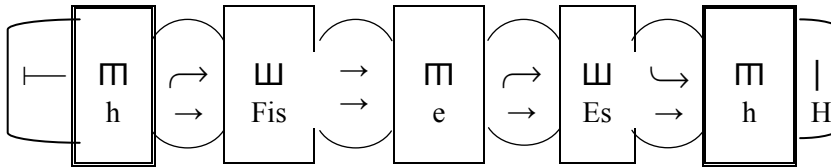


В рондо или формах класса рондо тесная связь между музыкальными мыслями особенно подчеркивается переходом одной в другую посредством большой модуляции. Тем самым вместо чередования тем-песен (в составной форме) складывается единая развернутая форма, с переходами. Пример: Шопен, финал Сонаты h-moll¹³:

¹¹ Подробнее см. в сб.: Бетховен. Вып. 1. М., 1971. С. 343–352.

¹² Ш = побочная тема; здесь – трио.

¹³ Объяснение знаков: ↪ = переходная часть (уходит от тоники), ↩ = то же (но возвращается к тонике); → = модуляция. Прямые линии квадратов символизируют части устойчивые, изогнутые линии – части неустойчивые.



Существенно различны здесь модуляции уводящие, как бы завоевывающие в энергичных движениях новую тональность для побочной темы, и возвратные ходы к главной теме, стоящие на предытке в ожидании появления знакомой мелодии.

Сонатная форма, сущность которой – разработка музыкальной мысли, естественно, наиболее богата разнообразными видами модуляции. Пожалуй, она избегает модуляции-сопоставления – самого примитивного ее вида, годного более всего для чередования песен. (Песенные формы, в том числе и составные, это, напомним, антипод сонатной.) Связующий ход в особенности наделяется функцией выведения побочной мысли из главной. Между собственно побочной темой и заключительной бывает второй ход, своего рода свободное развитие (либо даже свободная фантазия), возможно, с элементами модуляционности. Особенно характерная часть сонатной формы – разработка, освобожденная от других функций, кроме собственно развития. Разработка предельно насыщена модуляционностью, напряжение которой сравнимо с драматизмом оперной сцены. Повторение связующей в репризе часто тонко переосмысливается, ведя от тоники к тонике. Во многих развернутых кодах повторению элементов разработки придается противоположный смысл: не свободное развертывание, а свертывание мысли, стремящейся к максимальной устойчивости в собственно коде. Пример: Бетховен, Третья симфония.

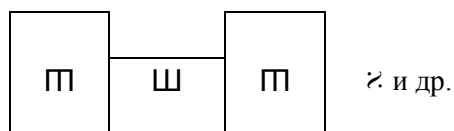
Формообразующее значение модуляции видно в конструктивных первопринципах основных типов форм:¹⁴

I. Песня:

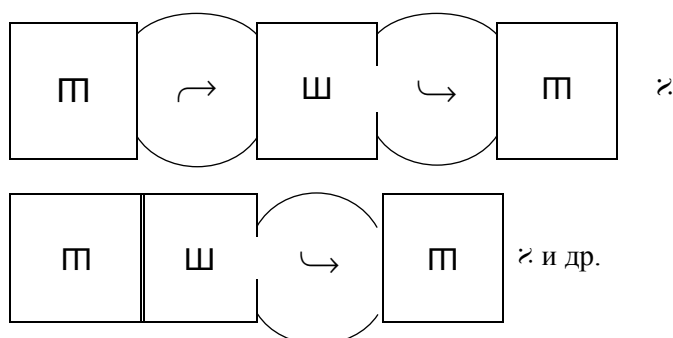


Составная песня:

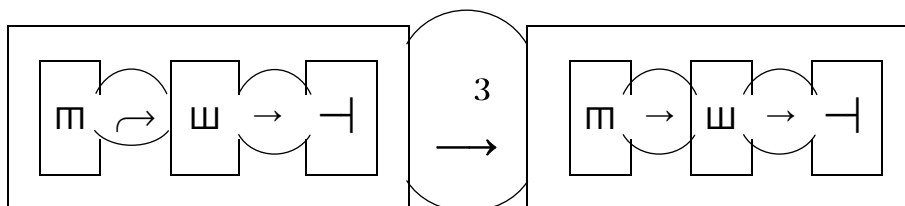
¹⁴ Условные знаки: ≡ разработка; ≋ = повторение частей.



II. Рондо, форма анданте¹⁵:



III. Сонатное аллегро:

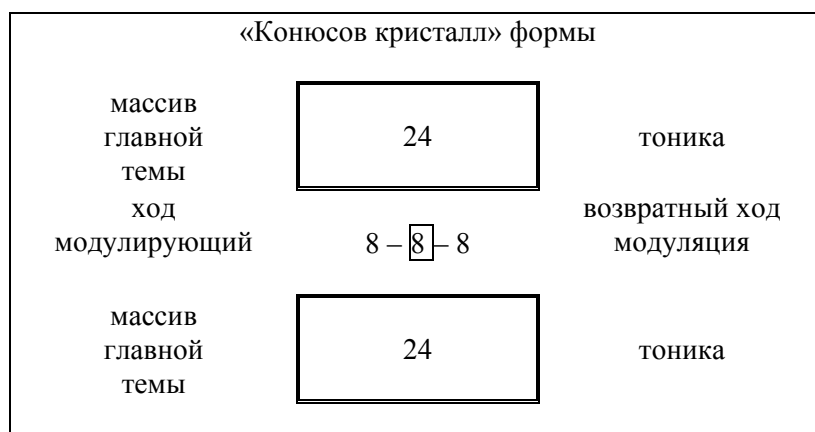
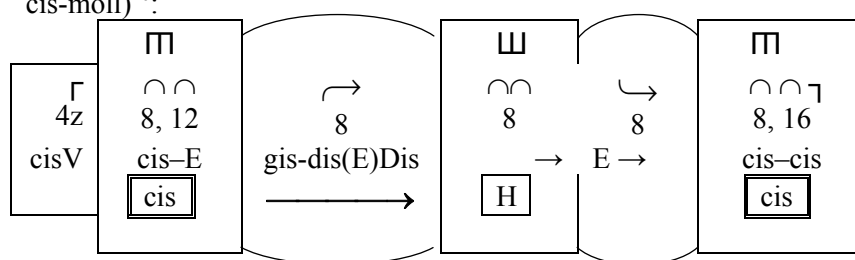


В каждой из созданных мастером форм, даже самой сложной, гармоническая структура представляет собой изумительно стройное пропорционированное целое, живой развернутый во времени организм, наподобие дерева, у которого есть ствол-тональность (в крупных формах – главная тональность), растущие из него мощные ветви, от которых отходят тонкие веточки и побеги, причем модальные функции каждого звука и аккорда в строжайшем соподчинении по вертикальной иерархии создают совершенную гармонию целого, «сияние порядка», как определял красоту Блаженный Августин. Любой шедевр музыки есть пример гармонической формы-красоты: «Приидите, поклонимся» из «Всенощного бдения» Рах-

¹⁵ Термины «форма анданте», «форма адажио» употребляются как синонимы. Будучи тождественными по обозначаемому или содержанию с термином «(малое) рондо», они содержат лишь намек на близкое родство с составной песней.

манинова, «Вечерняя серенада» Шуберта, Этюд cis-moll Шопена op. 10 № 5, Анданте из Седьмой сонаты Прокофьева, Скерцо из Четвертой симфонии Чайковского, «Камаринская» Глинки, финалы Квартета Гайдна op. 33 № 3, Десятой симфонии Шостаковича, симфонии «Юпитер» Моцарта, первые части Первой симфонии Бетховена, «Богатырской» симфонии Бородина, Восьмой симфонии Шостаковича; также сонатные циклы – Третий концерт Бетховена, другие циклы – «Картинки с выставки» Мусоргского, оперные сцены – Сцена чуда в «Китеже» Римского-Корсакова, даже в целой опере – «Дон Жуан» Моцарта, «Евгений Онегин» Чайковского.

Иерархия гармонической структуры показана на кратком примере небольшого произведения (схема Этюда Шопена op. 25 № 7 cis-moll)¹⁶:



¹⁶ Некоторые знаки: z = наложение, cisV – лад на его доминанте. Точно в центре формы помещается восьмитакт побочной темы. К начальному cis-moll примыкает и вступление, в котором отчетливо слышен четырехтакт (от dis), чья последняя нота заходит в 1-й такт темы.

Требует пояснения модуляция первого хода в ее отношении к формообразованию. По происхождению это форма песенная, лирическая простая трехчастная с субтемой в середине. Однако два обстоятельства не позволяют считать ее просто песней: 1) характер модуляции в начале середины и 2) разрастание субтемы (проходящего либо эмбрионального тематического образования внутри середины, наподобие «промежуточной темы» в сонатной экспозиции) до величины нормального экспозиционного периода 4+4, пусть с усеченной каденцией (нумерованные такты 29–36). Таким путем песенная форма фактически становится малым рондо, сохранив от прообраза ориентацию на песенные «квадраты» (в отличие от другого малого рондо в Этюде E-dur op. 10 № 3).

Модуляция в первом ходе протекает так, что выходит за пределы притяжения тоники cis-moll, следуя по неродственным тональностям $gis - dis - Dis (= Es)$ ¹⁷. Особенно убедительно действует каданс в Dis-dur. Таким образом, модуляция оказывается не малой, внутритемной, а (в контексте) большой; соответственно форма – выходящей за пределы песенной. Остановка на Dis-dur, как и другие тональности хода, хорошо согласуются с тональностью H-dur в побочной теме: медиантовое соотношение М – Т стилистически характерно для Шопена.

Тональность побочной темы TrD расшифровывается генеральной модуляцией пьесы. Если принять тонику за единицу, то тональность побочной = 9:5 (ср. с примером 1). Число побочной тоники разложимо на множители: $1 \times 6/5 \times 3/2 (= 9/5)$

Это натуральное отношение и составляет принцип генеральной модуляции, причем охватывает ход и уводящий, и возвратный:

такты:	1	20	29	37	45
генеральная модуляция:	cis	E	H	E	cis
гармонические пропорции:	1	6/5	9/5	6/5	1
тональные функции:	T	Tr	TrD	Tr	T
интервалы:	└─ м.3 ─┘	└─ 5 ─┘	└─ 5 ─┘	└─ м.3 ─┘	

¹⁷ Модуляционный ход напоминает Этюд op. 42 № 5 Скрябина, в той же тональности и на сходном месте.

Естественно, никакой «числетики» музыкант слышать не может и не должен. Но скрывающаяся в темной глубине чувственного восприятия и проникающая его стройность формы художественного произведения, выраженная его гармонической структурой, несколько приоткрывается в бесстрастной последовательности гармонических чисел. Теоретическое объяснение целостной гармонической структуры вновь возвращает нас к музыкальному числу, теперь также и в гармонии в ее отношении к классическому формообразованию¹⁸.

Сложив вместе действие числа в музыкальном времени (ритм, формы) и в музыкальном «пространстве» (лад, гармония; в конечном счете это также аспект музыкального времени), мы получим обобщенную картину регулятора формообразования в целом. Начало формообразующего действия числа было показано выше. Сейчас необходимо развернуть всю картину дальнейшего структурирования музыки, на всё более высоких уровнях. Число-регулятор группирует все структурные уровни в стройное многослойное целое.

Критерий структурирования коренится в мышлении человека и в способах восприятия музыкально-временных цельностей, что в свою очередь обусловлено какими-то сущностными законами человеческой чувственности в широком смысле. При рассмотрении ритмического и высотного параметров обнаруживаются кольцеобразные параллельно идущие линии формующего действия одной и той же закономерности. Чтобы соединить начальный процесс формирования с его распространением на всё большие временные протяжения, вернемся к первичным факторам музыки-творения.

Канон песенной формы имеет форму метрического восьмитакта, так как процессу беспрепятственного симметричного «размножения» музыкально-временных клеток преграда создается пределом способности нашего восприятия. Формующая закономерность проявляется в числе уровней, которые могут быть охвачены и усвоены этой способностью. Уровней оказывается четыре-пять, причем каждое их число обозначает некоторое коренное свойство восприятия. (Например, единица – не число-множество, а счетный измеритель; пятерка – символ избыточности, переполненности.) Удиви-

¹⁸ Здесь используется материал статьи автора: Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С. 159–163.

тельным образом свойства чисел воспроизводят (в каком-то варианте) то, что приписывалось им в отдаленные, казалось бы, давным-давно канувшие в Лету эпохи. Оказывается, это не темная мистика, а психология восприятия, впрочем, всё же темная.

У р о в н и

1-й = уровень однотоков –	обнаруживается вместе со вторым,
2-й = уровень двутаков –	схватывается очень легко, восприятие недогружено;
3-й = уровень четырехтактов –	схватывается легко;
4-й = уровень восьмитактов –	схватывается не без напряжения, восприятие нормально полно;
5-й = уровень шестнадцатитактов –	воспринимается (только) как два восьмитакта

Геометрическая прогрессия отражений (удвоений) дает не более пяти ступеней простой симметрии, где активно действующей оказывается центральная тройка:

2. = двутакт, наиболее частый размер ядра мысли;
3. = четырехтакт, первая самостоятельная единица формы – предложение;
4. = главный уровень, основные метрические формы музыки – период и большое предложение;
5. = критическая точка; цельности больше не образуется; формование должно переходить на другой уровень.

Не аналогично метру, но в своей области свойства высотной структуры развертывает та же группа чисел:

У р о в н и

- 1-й = однозвук; получает смысл в связи с другими;
- 2-й = двузвучие, интервал; основная молекула гармонии;
- 3-й = трезвучие; первый и основополагающий аккорд;
- 4-й = септаккорд; вместе с трезвучием главнейший аккорд;
- 5-й = нонаккорд; стремится к структуре 1+4 либо 4+1.

Последний уровень – критическая точка. Хотя возможны и пяти-, шести-, семизвучия, но все они сами по себе обнаруживают тенденцию к полигармонии, расслоению на части, чаще всего трех- и четырехзвучные. Кроме того, все аккорды – своего рода «точки», единицы времени. Они «аналогичны» не двутактам и четырехтактам, а «точкам» микровремени, однозвучкам. Гармония тоже никогда не состоит из одного аккорда, и таким образом формование

переходит далее на другой уровень – к объединению аккордов, к тональному кругу, к тональности.

На этапе тонального круга гармонические явления попадают в один «пояс кольцевого расширения» с предложениями и периодами. Параллельно с ними разворачивается круг внутритонального движения как тональной устойчивости. Последняя эстетически аналогична метрическому «кристаллу» экспозиционного восьмитакта и не случайно объединяется с ним.

Опять-таки без аналогии в конкретных деталях тональность функционально трех-четырёхчленна:

У р о в н и

- 1-й = тоника; получает смысл в связи с другими функциями;
- 2-й = тоника и доминанта; основная формула тонального лада, однако еще бедная содержанием, не охватывающая всех звукоступеней;
- 3-й = TSDT; полное и однозначное выявление тональности; основная формула тональной классической гармонии;
- 4-й = \mathbb{D} : ее пресловутое «четвертое основание», не входящее в диатонику, но, несомненно, принадлежащее сфере тоники; открывает дорогу побочным ступеням;
- 5-й = побочные функции – \mathbb{T} Sp, \mathbb{S} \rightarrow D и т. п., не тяготеют к тонике, но принадлежат ее сфере, расширяя тональность; сюда же относится возможный каданс не на тонике в так называемом «модулирующем периоде», что открывает «малую модуляцию».

Аналогичным образом переходя по исчерпанию одного и того же круга числовых возможностей (от /одного/ двух до четырех /пяти/) на более высокий этап кольцеобразно (или сферически) растущего организма, дерева (с его годичными кольцами), симметричное пропорционирование времени и звуковысотности достигает всех пределов человеческого восприятия, оставляя на этом многоэтапном пути откристаллизовавшиеся числовые структуры-формы всё более крупных масштабов. Число как фактор формования проходит то же самое число колец-этапов – от (одного)-двух до четырех(-пяти), причем те же свойства тех же чисел дают точно те типы форм (и в таком же их взаимоотношении), которые схематически представляют всю систему классического формообразования.

Уровни действия числа

Высота (гармония)	Время (формы)
I. Аккорд.	I. Однозвук, микровремя (высота звука, зависящая от частоты колебаний – временного фактора).
II. Первый тональный круг (внутритональное движение, тональная устойчивость).	II. Метрический период (8 или 8+8 тактов). Примеры: Шопен, Прелюдия A-dur; Прокофьев, Мимолетность № 1).
III. Второй тональный круг (малая, внутритемная модуляция).	III. Группа метрических периодов (простая двухчастная или трехчастная форма; однотемность). Примеры: Бородин, Песня полковничих девушек с хором из II акта «Князя Игоря»; Глинка, «Сомнение».
IV. Третий тональный круг (модуляция-сопоставление; большая, межтемная модуляция; генеральная модуляция).	IV. Комбинация нескольких групп метрических периодов и ходов (крупные, многотемные формы, начиная от составных). Примеры: Боккерини, Менуэт A-dur; Й. Штраус, «У прекрасного голубого Дуная»; Чайковский, Adagio из Первой симфонии; Мясковский, I часть из Пятой симфонии.
V. Комплекс нескольких крупных самостоятельных тональностей-блоков, образующих связную последовательность.	V. Объединение нескольких контрастных пьес, связанных единством замысла (циклические формы; также контрастно-составные). Примеры: Римский-Корсаков, «Шехеразада»; Шостакович, Фортепианный квинтет; Россини, Увертюра к опере «Вильгельм Телль»

Приведенная таблица не имеет целью классифицировать все музыкальные формы. Она обрисовывает лишь грани переходов в новое качество, одновременно в гармонии и в форме. С точки зрения группировки форм три центральных «пояса» нуждаются в уточнениях, которые здесь приводить систематически нецелесообразно. Например, куплетные и вариационные формы (III) трактуются как повторение формы темы (куплета). Формы из множества

отделов (рондо, сонатные; вариации) всегда получают дополнительную группировку частей, укрупняющую целое до немногих, но нескольких больших разделов, особенно часто до трех (также до четырех).

Возможно гипотетически продлить движение и еще дальше, приняв за единицу вообще всю область звуков как волновых колебаний и встроив ее в мегасистему временных ритмопериодических процессов. Таковых всего окажется... вновь пять, причем звуковая область займет центральное место среди них.

У р о в н и :

1. Косвенно оцениваемая периодичность космических ритмов – год, месяц, сутки, день-ночь.
2. Непосредственно воспринимаемое как ритм биологическое движение – шаг, дыхание, пульс.
3. Периодические колебания – звуковые волны.
4. Электромагнитные волны.
5. Световые волны¹⁹.

Условия человеческой чувственности формируют для нас тот конкретный облик, который приобретают все эти волны-симметрии, доходя до нашего восприятия. Если бы его аппарат был устроен иначе, то изменилась бы вся картина мира, предстоящая нашему умственному и физическому зрению. Например, человеку нечем воспринимать ультразвук, который слышат и которым пользуются некоторые животные. Почему наш аппарат слухового восприятия устроен так, а не иначе, – эта проблема упирается в философский вопрос отношения между человеком и окружающим миром, соответственно, в вопрос о границах самого человеческого мира. Косвенным образом всё это касается и истории музыкального формомышления. Ситуация музыки нашего времени, рубежа тысячелетий, наталкивает на исследование того, не исчерпал ли себя культурный микрокосм, который сложился либо обозначился в эпоху примерно середины II тысячелетия до Р. Х. Конечно, дискурсивный принцип мышления, рациональная европейская философия и математика и другие фундаментальные основы западной культуры составляют необходимый этап эволюции, и его проходят все народы. Авторитетный мыслитель XX века Альберт Эйнштейн сказал: «Всё меняется. Не меняется лишь манера нашего мышления». Од-

¹⁹ См. сводную таблицу этих ритмических процессов в кн.: *Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия*. М., 1972. С. 191.

нако, по-видимому, этот способ мышления в музыке не абсолютен, а имеет какие-то временные («возрастные») ограничения. Гармония знает подобные радикальные перемены. Так, древние полагали консонансами интервалы не сложнее кварты 3:4, «пятерка» (большая терция) была преградой. В Новое время (XVII век) консонансы-терции 4:5, 5:6 – основа гармонии (а более сложные – такая же «преграда»). В XX веке появляется тенденция оставить дискурсивное мышление, попытаться мыслить и музыкально за пределами традиционной тональности. Неслучайна такая распространенность так называемой «атональной» музыки. Атональность в гармонии и отказ от песенной формы идут рука об руку. Они совместно обрисовывают некую обобщающую причину того и другого, некое «оно», распоряжающееся музыкальным процессом, некое безличное «Man» (нем.).

Классические гармония и форма, принадлежа эпохе высших достижений европейского музыкального мышления, сразу и тончайше, «математично» выверяют все отношения музыкальной формы, естественно выражая непосредственную человеческую эмоцию, состояние, аффект. Сочетание того и другого – один из родовых признаков европейской культуры.

3. Художественный канон классической формы. Классическая метрика

Две области эстетики венско-классического стиля оказали влияние на его метроритмическую систему:

1) опора на естественные, данные природой закономерности искусства (эстетический принцип «подражания природе» в классицизме, «Трактат о гармонии, сведенной к ее естественным принципам» Рамо), и

2) динамический взгляд на мир: идея строго логичного развития мысли, даже диалектически превращающейся в свою противоположность.

Отсюда исключительная роль «мускульного» элемента венско-классической музыки – метроритма, резко отличного от барочного, непосредственно предшествующей эпохи. Размеренная акцентность сохраняет родовую связь с первожанром хорей – с сильными долями стопы в стихе; сама тактовая черта стала необходимостью в записи танцевальной музыки. Система метрики действует здесь реально, как тот метафизический «ритм», который «был в

начале». У венских классиков особенно подчеркнута эта первичная формирующая стихия через открытое и сильное действие с и м м е т - р и и , притом сразу на нескольких уровнях. Классики дали простор простой народнопесенной и танцевальной метрике, с ее сильной, открытой метрической экстраполяцией. Классическая установка на рационально-логическую выверенность пропорций, строгую логичность развития формы, идеальную пропорциональность соотношения частей в большой мере базируется на классической музыкальной метрике.

К классической метрике восходят также свойства классического ритма и мотивной активности. Строго размеренные метрическими акцентами, ритмические фигуры классиков приобретают поразительную действенность, отделимую от высотности формульность, способность к активному развитию путем перенесения на звуко-ступени той или иной гармонии, а также щедрому варьированию. Ритмическая фигура, прочно насаженная на стержень тяжелой доли времени, становится крепкой структурной единицей музыкальной формы – мотивом. Контрапунктическая природа традиционного многоголосия украшает классический мотив упругими противодействиями в сопровождающих главный голос мелодических линиях. Таким образом классические ритмы и мотивы обретают полнокровную жизнь, развертывающуюся в многообразии повторений вместе со становлением отделов формы.

Основополагающий тип классического метра – песенный. Особенно важно подчеркнуть, что он не единственный у классиков. Очень выразительно противопоставляется песенный метр своей противоположности – метру неустойчивых ходов, максимально открыто выражающих идею «симфонического» развития, идею сонатности. Метрика ходов есть контраст, как бы диссонанс по отношению к консонансу песенного метра. В качестве такового метр ходов предполагает свою противоположность, – песенный метр, которому здесь будет уделяться преимущественное внимание.

Сущность и роль классического метра раскрывается в нескольких его функциях. Размеренность времени активным равнодольным метром в максимальной мере способствует сообщаемости отделов формы и облегчает слышание симметрий, тональных связей. Метрическая экстраполяция (ожидание определенного продолжения на основе уже прошедшего) создает сильную метрическую функциональность, то есть ясно выраженную зависимость одних долей времени от других (аналог сильной же тональной

функциональности, также типичной для классиков) и, соответственно, устойчивые, крепко спаянные построения (предложения, периоды). Более того, она порождает отчетливо выраженные индивидуально присущие каждой доле времени логические функции. Сильная метрическая экстраполяция является одним из важнейших факторов, образующих не только естественное членение формы, но и тональное тяготение. Метрический такт создает величину мотива, а тактовый акцент закрепляет его местоположение.

Наконец, логика тактового акцента (вершины, «точки») придает непередаваемый словами смысл последованию звуков, например, в мелодии. Понимание этого исключительно важно для экспрессии музыкальной фразы и связано с исполнительской выразительностью, с тончайшими оттенками агогических нарастаний и спадов, в согласии либо противоречии с динамическими *crescendo* – *diminuendo*, естественным членением музыкальной мысли. Значение метрического акцента в музыке можно уподобить логическому, смысловому акценту в словесной речи. То, что нельзя словесно пояснить в мелодии, при сравнении с речью становится очевидным. Одну и ту же фразу можно произнести с разными логическими акцентами, отчего ее смысл доказуемо меняется. Например (акцент поочередно делается на каждом из четырех слов):

1	2	3	4
она	была	вчера	в театре

Изменения смысла сказанного при том же словесном составе обнаруживаются рельефно тотчас же, стоит только к каждому варианту фразы поставить вопрос, на который она отвечает:

1. Кто (был вчера в театре)? – может быть он, а не она;
2. Была ли (она вчера в театре)? – или не была;
3. Вчера ли (была она в театре)? – или позавчера;
4. Где (она вчера была)? – быть может, совсем в другом месте.

Оказывается, вопросы совсем разные.

Смысловые значения метрических акцентов существуют в музыке объективно и не зависят от возможных капризов записей, что видно на следующем примере. Так, обычный способ записи вальсовой музыки – на $3/4$ (пример 10 А). Но то, что нотировано на 3, можно обозначить и на 12 (10 Б). Однако если запись на 3 действительно плохо выявляет имеющиеся здесь различия легких и тяжелых тактов (как долей более крупного такта) и этим неточна, то за-

пись на 12 – не единственное возможное укрупнение, допустимо также и на 6 – тем или другим способом (примеры 10 В и 10 Г).

Пример 10 А. Шопен, Ноктюрн оп. 9 № 2

Andante (♩=132)

Пример 10 Б

Andante (♩=132)

Пример 10 В

2^o Andante (♩=132)

Пример 10 Г

Сразу становится ясным, что последний вариант неправилен, фразировка в нем немзыкальная и вызывает резкий протест. Классическая метрика запечатлена обычно и в гармонической структу-

ре, ибо функциональные смены обладают собственным ритмом, единицы которого имеют к чередованию метрических величин не меньшее, а большее отношение, чем капризные ритмы мелодии (см. несовпадение такта и функциональных смен в т. 10). Метрика сказывается в симметриях мелодических повторов, каденционных ритмов-рифм. Конечно, хороший исполнитель вправе по-своему услышать фразировку, творчески интерпретировать метрическую акцентуацию. Однако всегда необходимо видеть и ощущать объективный метрический смысл музыкальной фразы. Правильно читать расположение легких и тяжелых (разного качества) тактов не менее важно, чем выставление тактовых черт. (Если бы их не было в записи, исполнитель всё равно нашел бы верную фразу, но, тем не менее, они выставляются.) Возможное отступление естественного метра – не безразличие к нему, а противодействие, предполагающее наличие того, чему противодействуют. Преодоление тактирования ради пластики формы – вещь обычная и по отношению к внутритактовому долевному метру, и к метру тактовому (где такт выступает как метрическая единица).

Особенно важна проблема верного ощущения метра в музыке с быстрым и очень быстрым мельканием тактов, особенно – трехдольных. Например, который из четырех тактов наиболее тяжелый, главный?

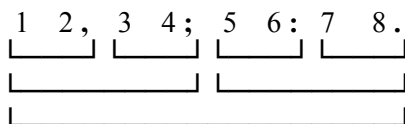
Пример 11. Бетховен, Соната для фп. ор. 31 № 2, III часть

The image shows a musical score for a 3/4 time signature. The melody consists of four measures. Above the staff, there are markings for dynamics (p), tempo (Allegretto), and performance instructions (cresc., u.t.d.). Below the staff, four alternative rhythmic groupings are shown, numbered 1 through 4. These groupings use letters T, D, and S to mark specific measures, indicating different ways to group the four measures of the phrase.

Скобками внизу обозначены четыре возможных варианта выбора тяжелого такта – 1-го, или 2-го, или 3-го, или 4-го (далее повторение). Легко убедиться, что смысл четырехтактовой фразы сильно меняется в зависимости от этого (что представляет буквальное воспроизведение ранее рассмотренной ситуации «Она была вчера в театре»). Дело осложняется тем, что вместо мотивов в мелодии идут фигуры (единица фигурации), как в этюдах или вариациях. Странная асимметрия гармонического ритма 3+4 (!?) совершенно сбивает с толку, вместо того чтобы всё расставлять по должным

местам, как положено гармонии. Раскрытие загадки мы вынуждены отложить до освещения теории метрики, к чему и переходим²⁰.

Итак, речь идет в первую очередь о метрических функциях внутри структуры основного «канона» классической формы – устойчивого песенного восьмитакта. Смысловые значения каждого из тактов (соответственно мотивов) уже были в общих чертах разъяснены выше. Для слышания музыкальной формы (и не только классиков) целесообразно раз и навсегда усвоить слухом эти восемь метрических функций, чему может способствовать в качестве мнемонического приема добавление к четырем тяжелым тактам еще и соответствующих знаков препинания – запятой, точки с запятой, двоеточия и точки²¹:



Данный комплекс отношений является основным законом песенной формы в экспозиционном восьмитакте (см. пример 3), он также действует в середине темы и ее репризе. Метрическая структура музыкальной строфы и есть художественный канон классической формы. Классический канон формы регулирует не только цезуры в мелодии, определяя их глубину и симметрию временных протяжений между ними, но часто также соотношение крупных длительностей – «устоев», и мелких – «неустоев», колебаний динамики (*crescendo* к тяжелому такту), агогики, распределение кульминаций (стремление к общей вершине во второй, тегической половине структуры). Особенно важно, что в форме, базирующейся на тональности, канон-ном предполагает достаточно четкое распределение гармонико-функциональных ресурсов первого (наименьшего, центрального) тонального круга:

²⁰ В дальнейшем изложении используются материалы вышеупомянутой статьи автора «Метрическая структура периода и песенных форм», а также брошюры «Метод анализа музыкальной формы. Песенные формы классико-романтического типа». Издана в Минске в 1982 году под ошибочным названием «Анализ музыкальных произведений» («Песенные формы классико-романтического типа»).

²¹ Это остроумное толкование главных метрических функций предложил 250 лет назад Й. Маттезон (*Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg 1737).

тт.	функция тяжелых тактов
≡ 8	самый сильный такт; тоника заключительной каденции, после показа ее связей с другими функциями;
= 4	второй по силе такт; доминанта в срединной каденции, в связи с тоникой и в подчинении ей;
– 2	остановка на любой гармонии, чаще всего, однако, функционально из самых сильных;
– 6	часто остановка на субдоминанте, что в сопряжении с другими функциями неудержимо влечет к заключительной тонике.

Чем сильнее тяжелый такт, тем определеннее функция тяготеющего в него легкого такта. Поэтому иерархия легких тактов, соответственно, такова:

тт.	функция легких тактов
7	перед заключительной тоникой стоит разрешающаяся в нее доминанта;
5	похож на 1-й, но в тетическом, тяжелом четырехтакте;
3	готовит полукаданс 4-го такта;
1	до тяжелого 2-го может быть и неопределенным; но по классическим правилам развертывания лада последний наиболее ясен, если в начале стоит тоника (приходящая далее в соприкосновение с доминантой).

Усвоение художественного канона входит в школьное обучение. И этот классический канон-ном служит основным предметом изучения в учебниках гармонии. Конечно, указанные гармонии не воспроизводятся в каждом экспозиционном периоде даже у классиков, но являются ориентиром, школьной моделью, однако не случайной, а выведенной, абстрагированной из множества произведений. Сравним вариант школьной модели (А) с ее модификациями (= K_4^6 как двойное задержание к D_3^5).

тт.	1	2,	3	4 ;	5	6 :	7	8 .	
А	T-D	-T	D-T	-D	T-T	S		T	Школьная модель
Б	T—	D-T	D-T	-D	T-T	-S		T	Бетховен, Соната op. 2 № 2, II ч.
В	T—	T	T ⁶ -	D	T ₈₋₇	S ^{1-<} _{3 ->}	T-S ⁿ - ₅	D-T	Чайковский, «Евгений Онегин». Вальс (счет 2 ♩)
Г	T—	⊥T	T..	⊥T→M	T—	⊥T	T-⊥	D-T	Прокофьев, Гавот fis-moll op. 32

Конечно же, у Прокофьева функции современной хроматической тональной системы, но модель – явно та же самая.

В нотной записи основной метрический восьмитакт не всегда нотруется одинаково. Дело в том, что такт предназначен не только для указания метрических функций, но также имеет целью удобство при чтении нот, схватывание и разучивание музыкального текста, облегчение ансамблевой и оркестровой игры и тому подобные чисто практические задачи. Композитор почти всегда верно нотрует свою музыку с учетом всех этих функций тактовой черты.

Но для проблемы метрики существенна лишь одна из них. То, что музыка может нотироваться по-разному (см. пример 10), причем метрический смысл от этого ни в какой мере не меняется²², подталкивает к проверке записи нотного текста в зависимости от системы метрических функций и выяснению того, каков действительный такт музыки. Метрические функции вообще не зависят от записи – представим себе, что играют музыку, которую мы слышим впервые и нот ее не знаем. А далее второй раз играют ее же, но записанную уже в другом, кратном метре (как в наших примерах 10 А и 10 Б). Сможем ли мы сказать сами, в каком метре была запись в первом и во втором случаях? Оказывается, для нашего восприятия эта разница вообще не существует. Оба раза мы услышим одни и те же метрические функции, то есть тот же самый 4-й такт, те же самые 7-й и 8-й и так же все остальные, независимо от того, как они нотированы. Слышать метрический смысл частиц времени здесь еще важнее, чем при простых квадратных восьмитактах.

Пример 12 А. Глинка, «Руслан и Людмила», Ария Руслана

The image shows a musical score for a vocal line. At the top, it is marked with a circled '2' and the tempo 'Allegro con spirito' and the mood 'amoroso'. The music is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of several measures. Above the staff, there are metrical markings: a '2' over the first measure, a '3' over the next two measures, and a '4' over the final measure. Below the staff, the lyrics are written in Russian: 'О, Людмила, лель су-лил нам ра-дость.' The syllables are aligned with the notes. At the bottom, there are letters 'H', 'T', 'S', 'T', 'D', 'T' under the notes, possibly indicating a specific rhythmic or phrasing analysis.

²² В I части Восьмой сонаты Прокофьева начальная фраза побочной темы занимает 2 такта, а ее повторение – 8 тактов (см. об этом также далее в разделе 5, с. 300).

Пример 12 Б

②p [Allegro con spirito]
 amoroso
 1 2 3 4
 D, Ли-ми-ла, Дель сули нам ра-дость.
 H T S T D T

Между вариантами А и Б нет абсолютно никакой разницы, кроме записи нот. Поэтому и анализ метрики должен быть в обоих случаях абсолютно одинаковым. Недопустимо, чтобы способ нотописания порождал какую-то «проблему» или тем более «теорию». Но, конечно, аналитический аппарат должен быть подготовлен к свободному ориентированию в любом способе записи.

В реальной практике нотной записи примерно лишь в половине случаев написанный такт и истинный метрический совпадают; в остальных не совпадают, и найти действительный такт становится задачей предварительного метрического анализа. Таким образом, в аналитических целях мы устанавливаем два вида временных единиц:

- 1) метрический, или истинный, такт,
- 2) графический такт (то есть написанный).

В тех случаях, когда они совпадают, метрический такт просто называется «такт». Если метрический такт равен двум, или трем, или четырем графическим, он называется «гипертакт» (чтобы не называть его более общим и произвольным термином «такт высшего порядка»; к тому же он и не «высший», а просто обычный, нормальный). Если равен половине графического (как в примере 10 В в его отношении к 10 Б), то тогда – «гипотакт». Однако достаточно одного единственного термина «метрический такт».

Анализ в категориях функций метрических тактов никоим образом не ставит под сомнение авторскую оригинальную запись в случаях расхождения, даже тогда, когда композитор начинает укрупненный такт с более легкого метрического такта, пример 10 Б. В последнем случае это обнаруживает намерение автора в создании особой «хореической» волны экспрессии, что представляет драгоценную тонкость романтического стиля в его отличии от рациональной уравновешенности классического²³.

²³ Такую – ошибочную «ямбическую» – перестановку тактовой черты допускает Риман, явно недооценивший романтический нюанс Шопена.

Образцы записи музыки в гипертактах и гипотактах:

1. Один метрический такт нотирован как два графических: Чайковский, «Евгений Онегин», Вальс из 4-й картины: метрический такт $2\downarrow$, запись на $3/4$.
2. Один метрический такт нотирован как три графических: Глинка, «Вальс-фантазия»: «вальс в квадрате», метрический такт $3\downarrow$ (и тогда обычная квадратная форма), запись на $3/4^{24}$.
3. Один метрический такт нотирован как четыре графических: Чайковский, «Спящая красавица», Вальс B-dur: метрический такт $4\downarrow$, запись на $3/4$.
4. Один метрический такт составляет половину нотированного: Шуман, «Карнавал», № 17 «Признание»: метрический такт $2/8$, графический – $2/4$ (также пример 10 В).

Гармоническая строфа в музыке имеет один, высокий уровень симметрии – четвертый:

уровни симметрии:	1	2	3	4	5
	—————→				←
величина построений:	1	2	4	8	16 (8+8)

Поэтому именно он и принимается за основной. Но близкие к нему тоже могут выполнять сходную функцию. Так, четырехтакт, хотя и оставляет ощущение недосказанности мысли (хочется услышать и ответный четырехтакт), но при каких-то условиях может выступать и как устойчивый метрический блок – предложение. По другую сторону шестнадцатитакт, также смежный с основным квадратным восьмитактом, может выполнять роль относительно сплоченной структуры, где повторение периода (либо большого, восьмитактового предложения) может приобретать функцию ответного предложения с соответствующим изменением каданса. Но новых метрических функций при этом не образуется. 8-й такт повторенного периода не становится вдвое более сильным, чем 8-й такт повторяемого: они практически одинаковой силы. Низкий уровень симметрии – второй, образующий двутакт – дает построения, пригодные для самостоятельного существования. Двутакты, с их едва заметной энергией экстраполяции, встречаются

²⁴ Впрочем, этот трехтакт включает два мотива и является формой фразы регулярно переменного метра $||:2\downarrow + 1\downarrow:||$

как структурные цельности в темах фуг, в оперных лейтмотивах; среди классических форм – в х о д а х , где начальное ядро обычно из двух- или четырехтактов (четыретакт встречается, таким образом, и в структурах симметрии низкого уровня, и высокого, будучи пограничной величиной между ними).

Содержательное ритмическое наполнение метрического канона обнаруживает связь характеристических жанровых ритмоформул с величиной метрического такта. В особенности это касается танцевальных жанров. Фактурные жанровые ритмоформулы сопровождения большей частью записываются каждая со своей отдельной тактовой чертой, но в некоторых случаях и иначе. В результате взаимодействия с жанрово-характерными ритмоформулами мелодики, системой повторности в ней ритмических фигур и распределением опорных крупных длительностей возникают относительно устойчивые структуры с соответствующими традициями нотации, расположения в записи метрических тактов.

Если не принимать во внимание довольно частые уклонения от канона формы, а рассматривать только основные закономерности связи метра и жанра, то обнаруживается, что большинство распространенных жанров имеют формулу равенства метрического и графического тактов, но некоторые жанры столь же устойчиво соблюдают пропорцию «один метрический такт равен двум графическим». Из самых распространенных жанров:

менуэт имеет метрический такт 3 ♩ при одинаковой
вальс имеет метрический такт 2 ♩ записи на 3/4

Это означает разницу в ритме: в менуэте четко скандируется счетная единица четверть, с тремя пульсами в такте; в вальсе четверти завуалированы, от первой к двум другим идет одно «упойтельное» мягкое движение, зато над ним возвышается столь же мягкая двудольность крупных опор ♩+♩; она-то и определяет длину метрического такта²⁵. Менуэт может иметь сходство с... маршем (и наоборот, бывают марши на три четверти), вальс всегда противоположен ему. В результате метрические функции – одни и те же – распределяются в менуэте между всеми тактами, а в вальсе – между всеми двутактами. В записи менуэта заключительный ка-

²⁵ «В менуэте каждая доля степенно несет себя, а в вальсе – глубокий провал на сильной доле, от которого кружится голова и замирает сердце» (*Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. М., 1993. С. 13).

данс приходится на 7–8 такты, а в вальсе он же – на 13–16 такты. Поэтому же, с внешней стороны, в теме менуэта нот мало, в теме вальса – много.

Рассмотрим соотношение метрического и графического тактов в некоторых других жанрах.

Жанры, где написанный такт равен метрическому:

Марш	Прокофьев, Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам»
Сарабанда	Гендель, Сарабанда из Клавирной сюиты d-moll
Гавот	Прокофьев, Классическая симфония, III часть
Полька	Чайковский, Полька из «Детского альбома»
Полонез	Полонезы Шопена
Мазурка	Мазурки Шопена
Лендлер и ранний вальс	«Ах, мой милый Августин» Шуберт, Вальсы

Жанры, где метрический такт равен двум графическим:

Хабанера	Ирадьер, «Голубка», «El arreglito» (= у Бизе)
Скерцо (многие)	Чайковский, Симфония № 1, II часть
Джазовая песня ²⁶	Хэнди, «Сент-Луис блюз» Эллингтон, «Искушенная леди» Гершвин, Колыбельная из оперы «Порги и Бесс»

²⁶ Джазовая музыка в стилевом отношении далека от классической и полностью принадлежит XX веку. Однако в метрическом аспекте она вполне аналогична строгому (песенному) метру классической традиции.

4. Квадратность – неквадратность

4.1. Типология метрических структур; квадратность

Лежащий в основании классической формы метрический канон естественным образом проявляется через базовое значение квадратности. Под этим термином подразумевается членимость структуры на части одинаковой длины – с количеством тактов, равным степени числа 2 ($8 = 4+4 = 2+2+2+2$, или 2^3). Упрощенно говоря, квадратность есть «четырёхтактовость частей» (И. В. Способин). Опора классических форм на квадратность выражает некоторые существенные стороны классического стиля: пронизанность музыки песенно-танцевальным светским началом, непосредственное ощущение действия коренных мощных сил ритмического формирования композиционных структур, автономность чисто музыкального принципа построения формы посредством ритма и тональных функций, кристалличность архитектоники огромных звуковых построек при всем гибком и живом характере развития форм.

Сущность квадратной структуры была достаточно показана в предыдущем изложении. Канонический кристалл раскрывается в числовой предустановленности метрических функций восьмитакта, с удивительным постоянством воспроизводимых в разнообразных формах классических и классической традиции.

Показательно для мира классических форм диалектическое совмещение диаметрально направленных тенденций. Это и высшее и наиболее чистое использование свойств квадратности, и одновременно наиболее острое преодоление ее действия посредством:

- 1) нарушения квадратности в рамках песенных структур,
- 2) противодействия ей в ходах, основывающихся на иных принципах формирования.

Отсюда типология метрических структур в формах классической традиции. Даже в ходах преодоление квадратности диалектически с ней связано. Это не игнорирование структурных потенций квадратности, а сопротивление им. Поэтому типология всё равно исходит от квадратности и получает следующую систематику:

- | | |
|------------------------|--------------------------------|
| в песенных формах – | а) квадратность, |
| | б) производная неквадратность; |
| в ходах, разработках – | в) разрушаемая квадратность |
| | либо антиквадратность. |

В производной неквадратности функции тактов (и мотивов) полностью сохраняются, но структура усложняется всевозможными приемами видоизменения канонического восьмитакта. В ходах квадратность либо производная неквадратность сменяются антиквадратностью. Во всех случаях форма классической традиции не имеет органической неквадратности, или аквадратности (она может быть лишь в речитативе *secco*, который в сущности не является собственно музыкальной формой, но – разговором под музыку).

4.2. Производная неквадратность

Главная проблема классической метрики лежит не в области чисто квадратных структур, а в огромном многообразии их видоизменения и обогащения, достигаемых посредством нарушения квадратности. С эстетической стороны проблема состоит в обнаружении идеального смыслового порядка, эстетического закона в бесконечном разнообразии ритмических структур. Сам дух классической эстетики воплощен в изумительном богатстве форм на основе одной и той же эстетической пропорции – геометрической прогрессии $1 - 2 - 4 - 8 - 16$ ($8+8$). В сочинениях классического стиля подчинение скрытому закону представлено с особой ясностью, но его влияние гораздо шире. Он практически всегда действует там, где есть, так или иначе, песенная форма – и в эпоху романтизма, и в музыке XX века, и в барочных танцах и песнях, в аналогичных жанрах и формах ренессансной музыки.

Поразительно, но в актуальной для нас музыке при любых видоизменениях квадратного восьмитакта сохраняется достаточная ясность в функциональных значениях метрических тактов. Практически вся неквадратность в области песенных форм зависима от нормативных метрических функций и поэтому является производной неквадратностью. (Об органической неквадратности, точнее аквадратности, будет речь особо²⁷.)

Нарушение квадратности вносит разнообразие в величины построенный на каждом уровне – метрических двутактов, четырехтактов, восьмитактов. Неквадратность сохраняет то же общее число

²⁷ Может быть, следовало бы упростить терминологию и производную неквадратность называть просто «неквадратность», а органическую неквадратность – «аквадратность».

метрических функций, но распределяет их более прихотливо. Тем самым создается необычайное богатство ритма крупного плана. Ритм не только в соотношениях длительностей (малый план ритма), но также и в группировках тактов (крупный план ритма). В сочетании с техникой мотивной структуры всё это производит то необыкновенно сильное действие ритма, которым отмечен стиль венских классиков. Поэтому исследование метрики есть одновременно и изучение ритма, на его более высоких уровнях.

Сущность производной неквадратности предполагает:

- 1) ощущение квадратности как основы,
- 2) намеренное или интуитивное ее нарушение.

Нарушение квадратности выражается в:

- 1) повторении тактов,
- 2) изъятии тактов,
- 3) (редко) в увеличении или уменьшении размера тактов.

Чем сильнее чувствуется квадратность, тем эффективнее ее нарушение. Психологически нарушение симметрии порождает эмоциональное действие обнаружившегося исчезновения налаженного порядка жизни (эмоциональный тонус повышается, растет возбуждение, и т. п.).

Нарушение квадратности возможно следующими путями:

- I.
 - 1) увеличение (повторение функций) или
 - 2) уменьшение размеров
(2 возможности);
 то и другое может быть достигнуто:
- II.
 - 1) внутренними или
 - 2) внешними средствами
(2 x 2 возможностей);
 всё это:
- III.
 - 1) в начале построения или
 - 2) в его середине или в конце
(2 x 2 x 2 возможностей).

Таким образом всего получается $2 \times 2 \times 2 = 8$ возможностей производной неквадратности.

Терминология производной неквадратности:

1. Вступительный такт²⁸ (увеличение в начале, внешними средствами)
«предпервый» такт может быть тяжелым
= 0 1 2 3 4 5 6 7 8
2. Начальное расширение (то же; внутренними средствами)
= 1 1^a 2 3 4 5 6 7 8
3. Начальное сжатие (уменьшение, внутренними средствами)
= 1=2 3 4 5 6 7 8
4. Начальное усечение (то же; внешними средствами)
= 2 3 4 5 6 7 8
5. Расширение (увеличение в середине либо в конце, внутренними средствами)
= 1 2 3 3^a 4 5 6 7 8
или
= 1 2 3 4 5 6 7 7^a 8
6. Дополнение (то же; внешними средствами)
= 1 2 3 4 4^a 5 6 7 8
или
= 1 2 3 4 5 6 7 8 8^a
7. Сжатие (уменьшение в середине или в конце, внутренними средствами)
= 1 2 3=4 5 6 7 8 [всего 7 тактов]
или
= 1 2 3 4=5 6 7 8 [то же]
или
= 1 2 3 4 5 6=7 8 [то же]
8. Усечение (то же; внешними средствами)
= 1 2 3 4 5 6 7

Наряду с приведенными на схемах, в необозримом множестве применяются и другие преобразования структур. Например, формулы расширения (укажем лишь во второй половине): 5 6 6^a 6^b 7 8, 5 6 7 7^a 7^b 8, 5 6 5^a 6^a 7 8, 5 6 5^a 6^a 5^b 6^b 7 8, 5 6 7 8 7^a 8^a, 5 6 7 8 6^a 7^a 8^a, и т. д. Кроме того, различные виды неквадратности легко соединяются друг с другом, а также, пусть редко, но могут давать и совершенно неожиданные образцы, например, начальное усечение 4

²⁸ Добавочные такты фиксируются с помощью знака нуля (см. пример 31 А).

5 6 7 8 или сжатие во второй половине 1 2 3 4 8, когда получившееся построение кажется результатом увеличения, в то время как оно образовано путем уменьшения.

Производная неквадратность бесконечно разнообразна по экспрессии. Логика симметричного отражения приводит к определенному ожиданию, а если оно не оправдывается, то это ведет к усилению художественной эмоции, динамики. Например, если согласно логике отражения мы ожидаем окончание на временном месте 8-го такта, то в случае повторения 7-го такта вместо наступления каданса возникает оттягивание разряда на следующий такт, что означает рост напряжения. Если же вместо нового 8-го опять повторяется 7-й, напряжение усиливается еще больше.

По аналогии можно выявить динамические и непосредственно выразительные свойства всевозможных видов производной неквадратности. Сравним два внешне кажущихся одинаковыми периода с расширением 4+6 тактов:

Пример 13 А. Чайковский, «Времена года», «Январь»

Пример 13 Б. Чайковский, «Времена года», «Июнь»

Как видим, разница в форме периодов очень определена:

13 А = 1 2 3 4, 5 6 7 7^a 7^b 8 (дважды повторен 7-й такт),

13 Б = 1 2 3 4, 5 6 6^a 6^b 7 8 (дважды повторен 6-й такт).

Такты расширения в двух случаях различны. Отличие в том, что 7-й такт имеет функцию очень сильного, горячего стремления к разрешению в кадансовый 8-й. Поэтому задержка на нем даже в спокойной лирической музыке имеет характер настойчивый, нетерпеливый. Наоборот, остановка на относительно тяжелом 6-м такте содержит момент спокойный, уравновешенный, что отражается на общем характере расширения в примере 13 Б. Следует добавить, что применяемые нами эмоциональные характеристики неточны, так как они замещают тонкие, не выразимые словами оттенки смысла, отражающие характер и пересечения разных слоев симметрии. Так, повторения 7-го такта означают продолжение симметрии на уровне однотоков при задержке всех более высоких – двутактов, четырехтактов. Отсюда особого рода утонченные художественные эмоции, связанные с этим композиционным процессом.

Приведем теперь в систематическом порядке основные виды производной неквадратности.

Пример 14. Шостакович, Пятая симфония, II часть

1. За исключением первого, вступительного такта вся мелодия точно воспроизводит метр основного метрического восьмитакта.

Пример 15. Моцарт, Симфония К 385, I часть

2. По сути первый такт дан в увеличении – не 2 \downarrow , а 4 \downarrow .

Пример 16. Глинка, «Жизнь за Царя», Песня Вани

3. Ритмика в Песне Вани гораздо сложнее. Но, согласно глинкавской записи (см. гармонию в ровных двухчетвертных тактах) действительно получается структура 3+4 такта, причем в трехтакте нет усечения, а просто меньше слогов текста.

Пример 17 А. Дебюсси, прелюдия «Мертвые листья»

Lent et mélancolique

pp

doux et soutenu et très expressif

cis

pp

Пример 17 Б

=2 15

=3 16

=4 17

pp

p

pp

pp

4. Реприза главной темы (17 Б) начинается сразу со 2-го такта.

5. Образцы расширения см. в примерах 13 А Б.

Пример 18. Шуберт, Серенада

Mäßig

[p]

1-3 2-3 3 3-4 Pf.3 4^a

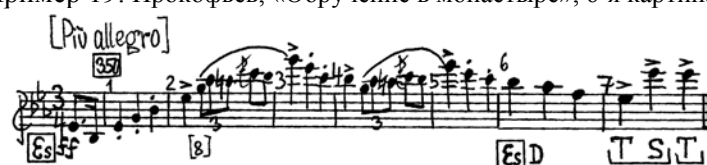
Canto

Lei-se fle-hen mei-ne Lie-der durch die Nacht zu dir,

[эхо]

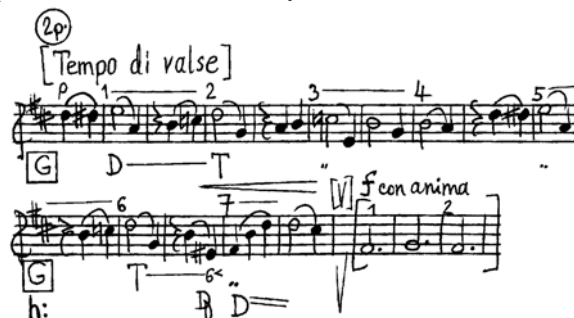
6. Очаровательная изобразительность: дублирование тактов – поэтическое эхо, повторяющее прозвучавшие слова (вместе с их метрическими функциями). На аналогичном эффекте эхо построен Ноктюрн Моцарта К 286 для четырех оркестров. Первый из них исполняет мелодию, а три (!) других передают отзвуки всё более короткие и теряющиеся где-то в темном пространстве.

Пример 19. Прокофьев, «Обручение в монастыре», 6-я картина



7. Комическая сцена заключается намеренно «куцым» резким кадансом, где 7-й такт сокращен до двух четвертей, а 8-й – до одной. Образец сжатия также – семитакт в главной теме финала Третьей симфонии Чайковского (где графические такты 5 и 6 могут пониматься гемимольно, как метрические такты 5, 6 и 7).

Пример 20. Чайковский, «Щелкунчик», Вальс цветов



8. Новая мелодия вдруг выходит на первый план, отодвигая в сторону предыдущую, не давая ей закончиться. В упомянутой сцене музицирования в 6-й картине «Обручения в монастыре» Прокофьева мелодия неоднократно прерывается, по разным поводам.

Смысловое значение тонкостей классической формы можно усвоить гораздо лучше, а непосредственное слышание формы сделать более отчетливым, если ради этой проблемы провести художественное исследование неквадратности посредством сравнения авторского текста с гипотетической квадратной основой – независимо от того, предполагается ли она как этап создания сочинения

или нет. Необходимо сразу же подчеркнуть: приведение к квадратному виду делается не ради него – «квадрат» есть аналитическая абстракция, – но исключительно для того, чтобы особенно выпукло показать и прослушать неквадратность.

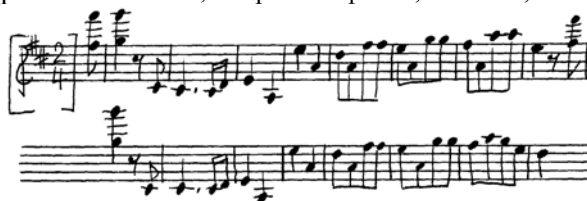
Методика сведения к квадратной подоснове состоит в следующем. Надо:

- 1) определить такты расширения, дополнения, сжатия, усечения;
- 2) осторожно удалить такты неквадратности; в случае отсутствия необходимых тактов квадратной основы восстановить их путем повторения написанной автором музыки (в более трудных случаях – отказаться от намерения воссоздать квадратный прообраз);
- 3) получившиеся части искусно соединить друг с другом стилистически точным голосоведением, как если бы это сделал сам композитор.

Ввиду особой деликатности задачи рассмотрим сперва сведение к квадратной подоснове, представляющей собой композиторский подлинник на ранней стадии создания произведения.

Бетховен, главная тема финала Второй симфонии: подлинный эскиз Бетховена – пример 21 А, наш анализ эскиза и запись его в метрических тактах – пример 21 Б (замена нотации на правильную с точки зрения метрических тактов сделана самим Бетховеном в окончательном варианте темы), версия Бетховена (с расширением) – пример 21 В.

Пример 21 А. Бетховен, Вторая симфония, IV часть, эскиз



Пример 21 Б. То же в метрических тактах



Пример 21 В. Окончательный вариант Бетховена

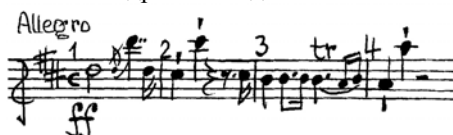


Сравнивая варианты А и В, мы с особой силой и ясностью ощущаем богатство отшлифованной музыкальной мысли. В этих деталях – существо художественной работы великого мастера, не выразимой словом; однако ее можно схватить техническими терминами и непосредственно иметь дело с непонятной музыкальной мыслью, не формулируя ничего словесно, но оперируя звуковыми единицами²⁹.

Приведение к квадратности в других образцах.

Пример 22

квадратная подоснова



Данный квадратный вариант звучит «классичнее», чем оригинал (см. пример 15). Вдохновенная вольность Моцарта состоит в эмоционально более «горячем» и размашистом начале темы. В сущности, композитор использует выписанный обычными тактами переменный размер – явление нередкое в классическом стиле, вопреки ходячему мнению.

²⁹ Эскиз 21 А приводится в книге: *Westphal K. Vom Einfall zur Symphonie <...>. Vln., 1965. S. 67.* Тема финала анализировалась Х. Риманом и Х. Ляйтентриттом. См. об это в упомянутой статье автора «Метрическая структура периода и песенных форм». С. 131–132. Там же см. анализ двух эскизов скерцо из Сонаты ор. 106: один (первоначальный) квадратный, другой уже неквадратный (ср. с нашим примером 5 А).

Пример 23 А

квадратная подоснова (ср. с примером 13 А)

Moderato semplice, ma espressivo

p

Пример 23 Б

квадратная подоснова (ср. с примером 13 Б)

Andante cantabile

p dolce

Предполагается полный текст пьесы, не только мелодический голос. Еще раз следует напомнить, что целью приведения к квадратности является не сама эта абстракция, а лучшее восприятие подлинника неквадратной структуры. Поэтому, сыграв гипотетическую квадратную структуру, надо сразу же подряд, притом в том же темпе, прослушать и анализируемый оригинал.

Пример 24 А

квадратная подоснова (оригинал см. в примере 24 Б)

pp

Пример 24 Б. Шуберт, Соната для фп. ор. 122, Менуэт

В оригинале (24 Б) совершенно очевидно, что 4-й графический такт в каждом предложении функционально повторяет 3-й. В следующей далее середине Шуберт сам разлагает четырехтакт на два двутакта, тот же 10-такт обходится без пятитактовости.

При более глубоком анализе метрическая структура обнаруживает то, что она – уже музыкальная форма, но только в каком-то одном ее слое. В некоторых случаях существенные стороны музыкальной мысли можно показать почти наглядно.

Пример 25 А. Бетховен, Соната для фп. ор. 10 № 3, II часть

Пример 25 Б

Квадратный вариант 25 Б обескураживает поразительным отличием в самой музыкальной мысли. Как будто из идеи удалили само ее смысловое ядро. Тема стала плоской и безвольной. В оригинальном виде (25 А) главным содержанием темы является бетховенская драматургическая идея: мысль, покоящаяся в своей величавой мощи, вдруг наталкивается на препятствие, сопротивление (после третьего такта четвертый не наступает); поднимаясь вследствие этого сила наваливается на препятствие, пробивает его и выходит где-то по ту сторону (в субдоминантовом регионе, а не в доминантовом). И тогда лишь столь же мощное противодействие этой тянущей вниз тяжести (каменная весомость сильной субдоминанты в кадансе) в виде повышающей все четыре голоса альтерации (два уменьшенных септаккорда – субдоминанта с секстой и увеличенной квартой – $S^6_{4<}$ и уменьшенный вводный двойной доминанты в метрических тактах 5 и 6) с несколько театральной аффектацией выправляет положение к концу темы. Вся драма, начинающаяся с 3-го такта, приходится на пространство всего в пять тактов. Сила и масштабность процессов внутренней борьбы ощущаются как необыкновенная, «бетховенская» глубина музыкальной мысли.

Противоположные процессы – укорочения построений – всегда более проблематичны, за исключением 7-го и 8-го видов неквадратности, сжатия и усечения, если они в самом конце восьмитакта. Сила метрической экстраполяции, достигающая пика в тактах 7–8 сказывается и при уменьшении размеров. Трудность и в том, что приходится в аналитических целях досочинять материал (хотя бы и на основе данного композитором). Проблематичность реконструкции материала в начале темы состоит в иллюзии устанавливаемого другого метра, что ретроспективно опровергается последующим развертыванием структуры.

Функцию приведения к квадратному виду выполняет и простой метрический анализ с указанием дублированных функций.

В арсенале метрических средств, рекомендовавшихся «учением о такте» (Taktenlehre) XVIII века, слияние 4-го такта с 5-м и уничтожение этим самой большой цезуры внутри восьмитакта.

Пример 26. Бетховен, Третья симфония, III часть

Наложение метрических функций 4=5 показано в виде гипотетической реконструкции 4-го метрического такта. В целях анализа метрики мелодия записана в метре скерцо 6/4 (точнее, это 2_д.³⁰).

Таковую же структуру имеет главная тема I части Сонаты D-dur К 311 Моцарта, тт. 1–7: 1 2 3 4=5 6 7 8.

При анализе формы часто трудно решить вопрос о том, имеется ли увеличение размеров меньшего квадратного построения или уменьшение размеров большего. Предварительное условие анализа здесь (как и везде, где речь идет о песенной форме) – это верный счет в метрических тактах. Не всегда верно то, что кажется естественным при исследовании неквадратности: вовсе не обязательно 7 тактов это сжатие восьмитакта, а 5 – расширение четырех. Один из поразительных образцов:

Пример 27. Шопен, Этюд оп. 10 № 3

³⁰ В большинстве случаев метрический такт содержит две или три счетных доли: 2♩, 2♩., 2♩, 2♩., реже 2♩, редко 2♩; 3♩, 3♩, 3♩, 3♩ и т. п. Сравнительно редко метрический такт считается на четыре. (Всё это независимо от записи.)

Интригующий (и повторяющийся далее) пятитакт есть сжатие восьмитакта: 1 2 3 4 ... 8 (!). Основания для подобного вывода следующие: 1) метрический такт несомненно 2/4; 2) первые четыре такта функционально очевидно представляют 1–4 (несмотря на причудливые синкопы гармонического ритма в тт. 1–2 и далее); 3) полный и совершенный каданс в 5-м графическом такте может быть понят только как функция 8-го метрического. Этого было бы достаточно. Но косвенное подтверждение можно найти в самом убедительном документе – в черновой записи шопеновского этюда³¹. Именно в 5-м такте сначала был какой-то другой такт, зачеркнутый композитором. На оригинале можно с трудом разглядеть первоначальный текст; он очень похож на 1-й такт, как если бы Шопен хотел начать им второе предложение. По-видимому, он предполагал держаться обычного типа 4+4, но потом нашел способ после первого предложения сразу закончить форму.

Художественное богатство музыкальной мысли, выражаемое тонкостями метрической структуры, – свойство серьезной музыки во все времена, и в самых разных художественных жанрах и формах – в сонатной, в скерцо и менуэтах, рондо. Малохарактерно прихотливое многообразие для куплетных форм и вариаций; в последних своего рода эквивалентом метрической изощренности музыкальной мысли служит аналогичное разнообразие в сменах фактурных фигур от вариации к вариации, также и внутри какого-либо повторения темы. Техника метроритма, однако, отличает исторические стили. Различия исходят, конечно, прежде всего из качеств индивидуальности мастера³². Но заметна и какая-то общая закономерность в эволюции «вечной» формы музыки – песни. Так, в доклассическую эпоху, у композиторов XV–XVI веков (за исключением, может быть, ряда явлений в танцевальных жанрах) метроритм крупного плана не стимулируется фактором отчетливой метрической экстраполяции. В эпоху Барокко метроритмическая экстр-

³¹ Фотокопия опубликована в статье Войцеха Новика в сборнике «Исследования Шопена»: Chopin Studies–3. The International Musicological Symposium <...>. Warsaw, 1990. P. 111.

³² Свойство метрики было одним из аргументов против авторства Моцарта знаменитой колыбельной «Schlafe, mein Prinzchen»: «схематичное членение на сплошь одинаково построенные двутакты нельзя найти ни в одной моцартовской песне», – пишет Г. Аберт (В. А. Моцарт. Ч. I. Кн. 2. М., 1980. С. 324).

раполяция ощущается значительно отчетливее (вне полифонических форм, естественно) через танцевальные и песенные жанры; однако, как правило, в формах более плавных и округлых, чем у венских классиков. У последних действие метрической экстраполяции сопряжено с энергией ритма³³ и с интенсивной мотивной работой. Метроритмические структуры имеют контуры резко очерченные, а действие (метро)ритма может достигать поразительной силы. В музыке после венских классиков наряду с сохранением традиции метрически четких форм развиваются также и новые метро-ритмические свойства.

В эпоху классиков ключевой проблемой остается строгий метрический канон формы, даже при самых больших противоречиях с ним. Более того, острота противоречий возможна именно на основе интуитивно ощущаемого метрического кристалла как общего закона формы. В этом конкретно сказывается известное свойство классического стиля – непосредственная опора на жанр бытовой танцевальной песни. Прежде чем переходить к дальнейшим проблемам, остановимся на более сложных образцах классической метрики, что необходимо в аналитических целях (см. пример 28).

Функциональная ясность формы идет рука об руку с такой же связью в гармонии. Совершенно отчетлив плагальный заключительный каданс в 7-м графическом такте. Следовательно, он вместе с предшествующим образует типичный двутакт: метрические такты 7–8. Начало темы функционально также совершенно ясно: начальный двутакт с повторением сменяются типичным в форме большого предложения дроблением (2 2 1 1)³⁴. Получается структура сжатия: 1 2 3 4 5 6=7 8.

³³ «Господство ритмической регулярности» отмечает В. Н. Холопова у венских классиков (Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971. С. 255).

³⁴ Забегая вперед, надо разделить две основные классические формы метрического восьмитакта: 1) период из двух предложений, 4+4 (с двумя каденциями), 2) большое предложение, 2+2+1+1+2 (с одной каденцией, изредка с двумя). К этому надо прибавить, что существует и третья разновидность членения восьмитакта: 2, 2, 2, 2 (каждая фраза с каденцией). Однако это неклассическая форма, она характерна для протестантского хорала. Суммарно все три вида деления метрической строфы точно следуют трем основным уровням симметрии:

Пример 28. Гайдн, Квартет ор. 76 № 5, Менуэт, экспозиция трио

Асимметричность темы в начале вызывает ее «выправление» в конце. Если второй четырехтакт имел уменьшение на один такт (4+3), то следующий наоборот, получает расширение на тот же один такт, образуется пятитакт. В сумме же выходит величина, производная от квадратности – двенадцатитакт.

Язык ритма крупного плана всегда особенно выразителен в сопоставлениях с ритмической речью сопряженных разделов произведения. Головоломная сложность трио оттеняет гармоническую простоту метра главной темы менуэта. Середина трио, написанная

1.	2+2+2+2	(строчная форма хорала)	4 каденции
2.	4 + 4	(период)	2 каденции
3.	8	(большое предложение)	1 каденция

для двух дуэтов, тоже дает ритмическую разрядку: четыре такта для скрипки и альты, четыре такта для двух скрипок. В репризе же трио, следующей за дуэтами, Гайдн собственноручно дает «разъяснение» таинственному сжатию в экспозиционном семитакте. Ср. периоды в примерах 28 и 29.

Пример 29. То же, реприза трио

Нехватящий такт восстановлен. Расширение опять составляет пятитакт, но несколько иной структуры. Так как реприза в отличие от экспозиции должна заканчиваться полным кадансом на тонике, а не на доминанте, это хороший повод для того, чтобы, сохранив точно ритм крупного плана (пятитакт), заменить все ноты и дать другой тематический материал. Последний заимствован из пассажей середины, причем поначалу в тех же трех тембрах – две скрипки и альт. В другом материале волей мастера иначе воспроизводятся те же метрические функции: опять совершенно очевидна выразительность тактов 8-го и 7-го (только каданс TSDT теперь – трехтакт), а предшествующие им одинаковые по звучанию два однотокта – явно повторение один другого (стало быть, 5-й и 6-й); по тематическому же содержанию они – очевидное повторение двух однотоктов (см. т. 5 и 6) в основной части репризного большого предложения.

Из других образцов см. также Менуэт из гайдновского Квартета ор. 54 № 1 G-dur, с его шутливыми обманами слуха вследствие асимметричных сдвигов основного мотива.

В более поздние эпохи соблюдение закона песенной формы нередко сочетается со стремлением к таким свойствам формы, которые подчас уже далеки от эстетики венских классиков и от духа их метрики.

Пример 30. Чайковский, «Евгений Онегин», Интродукция

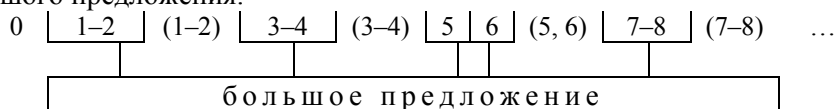
Andante con moto*)

*) В авторском «Andante sostenuto»

Интродукция к «Лирическим сценам» Чайковского вводит слушателя в интимный мир любимой героини композитора. Экспозиционная часть оркестрового вступления рисует мир нежных мечтаний Татьяны, выключенный из прозы повседневной жизни и лишенный всякой динамики, тем более ритмической. Вероятно, композитор и представлял себе форму экспозиции как находящуюся вне течения времени. Показательна функциональная инверсия в гармонии Интродукции. Гармония всей пьесы опирается не на классическую тонику, а на доминанту-устой. Устремление к чему-то еще неясному, а не уверенное пребывание в определенности — смысл функциональной инверсии. Погружение в грезы исключает

нормальную метрическую экстраполяцию. Романтическая идея, в чем-то сходная с идеей «тристановского» томления, кажется, совершенно разрушает классический канон формы (как и во Вступлении к опере Вагнера, пример 7 А), либо, быть может, вообще не имеет к нему отношения (что в принципе допустимо в свободной форме прелюдии, интродукции).

Тем не менее (как показано в анализе примера 30) интуиция композитора, стремящегося к красоте симметрий и логичности структурных связей, влечет его к пусть весьма своеобразному, но очень определенному использованию структурной логики песенного восьмитакта. По существу, Чайковский применяет один технический прием – он повторяет фразы, замедляя тем самым течение структурного времени вдвое. Если же в аналитических целях принять во внимание лишь основные метрические функции, вне их повторений, то под слоем грез-повторов обнаруживается вполне отчетливо одна из форм метрического восьмитакта – форма большого предложения.



Интересно, что заключительный каданс приходится на 7-й такт, а «пустой» 8-й такт – к нему дополнение. Как и в прочих случаях, отыскивание костяка формы (он и здесь оказывается квадратным) служит только целям лучшего слышания реально звучащей формы со всеми ее расцветиваниями структурной подосновы³⁵.

Наконец, изредка песенная форма усложняется каким-либо особым методом. Так, встречается введение дополнительного структурного элемента в виде ритурнеля. По происхождению ритурнель связан с инструментальным отыгрышем в песне, который именуется тем же термином (франц. ritournelle, ит. ritornello, от ritorno – возвращение). Но иногда ритурнель может встраиваться в структуру песенной формы.

³⁵ Совершенно иной смысл имеет повторение частей периода в пасторальной теме G-dur из Увертюры к опере «Вильгельм Телль» Россини. И наоборот, во многом аналогично Интродукции Чайковского расширение формы трехчастной песни изнутри за счет повторения фраз и даже предложения в финальной ариетте Снегурочки «Но что со мной?» (Сцена таяния; со вступительным речитативом и заключительным хором в коде, с. 312–320).

Пример 31 А. Мусоргский, «Картинки с выставки», «Старый замок»

Andantino molto cantabile e con dolore

Musical score for Example 31 A, showing a single melodic line with fingerings 00, 01, 02, and 03. A box containing 'gis' is present at the beginning.

Пример 31 Б

Musical score for Example 31 B, showing two staves. Fingerings 1, 2, 3, 4, 01, 02, and 03 are indicated. A box containing 'gis' is present at the beginning.

Пример 31 В

Musical score for Example 31 B, showing two staves. Fingerings 2, 5, 6, 6^a, 7, and 8 are indicated. A box containing 'gis' is present at the beginning.

Композиторское мастерство Мусоргского подчас захватывает элементы музыкальной техники XX века. Но в данной пьесе он не выходит за пределы романтической поэтики, задавшись целью зарисовать средневековый замок, перед которым трубадур поет свою «авторскую песню». Форма песен трубадуров характеризовалась изысканностью и отточенностью, как и форма пьесы Мусоргского. Расположение отделов и каденций (см. конец примера 31 В) обрисовывает метрический такт в 12/8 (точнее 4_↓). Ритурнелем является вступительная мелодия (г), в написанных тактах 6/8 это тт. 3–7. Она имеет другую пульсацию, с отчетливыми мотивами на 6/8. Ритурнель-отыгрыш стоит вне метра основной части, песни трубадура, и мог бы не приниматься в расчет, если бы он не проникал в структуру песенной формы. Но ритурнель то одним, то другим путем в нее внедряется, появляясь в пьесе 9 раз, в том числе и в составе главной мелодии. Ввиду цитатного характера ритурнеля в ней (см. 31 В) основной метрический такт в этих местах колеблется и готов стать переменным 12/8 → 6/8. В конце концов этого не происходит, метр ритурнеля подчиняется метру песни (см. 31 Б), но некоторые метрические сбои всё же происходят на стыке частей (см. конец 31 А, где такт на 6/8; то же в конце 31 Б; далее, в середине, гипометрия проникает и в основную мелодию). Если в Интродукции к «Евгению Онегину» регулярные вставки тактов расширения полностью сливаются с основной, то в пьесе Мусоргского вставки делают метрическую структуру двуплановой.

4.3. Хореический метр

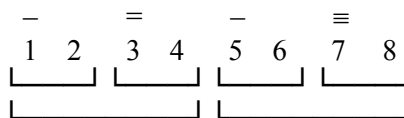
Все метрические структуры, рассматривавшиеся до сих пор, исходили из одной и, казалось бы, единственной модели ямбической первоячейки:

\cup —
 легкий → тяжелый

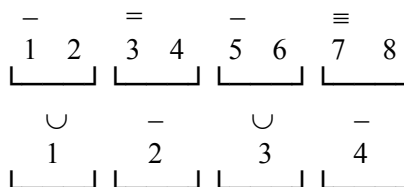
Однако может существовать и противоположная модель — хореическая: тяжелый — легкий. Встречается она чрезвычайно редко, но ей следует уделить больше внимания: во-первых, потому что она представляет второй из двух возможных типов симметрии, и во-вторых, потому что открывает много общих закономерностей метра. Чтобы сразу осознать ее необычность, надо представить себе, что в хореическом восьмитакте срединный каданс наступает в 3-м такте, а заключительный в 7-м. Если иметь дело только с клас-

сическим стилем, то трудно подыскать даже один убедительный пример³⁶.

Принцип хореического метра:



По существу он сходен с обычным ямбическим двойного размера:



(в двойных величинах)

Разница состоит в наличии несомненных мотивов в каждом такте, а следовательно, и двух метрических акцентов в каждом двутакте. Основная проблема состоит в распределении заключений. Сравним различные проявления хореического метра.

Иногда в обычной ямбической строфе заключительный каданс наступает не в 8-м, а в 7-м такте (пример 32 А). Можно предположить, что исходной моделью был обычный восьмитакт (пример 32 Б). Но в нем обнаруживается нежелательное повторение высот (см. тт. 6 и 7), причем само это совпадение наводит на музыкальную мысль слить 6-й и 7-й такты в один. В результате каденционный 8-й такт выступает на времени 7-го, а на времени 8-го образуется пустота, заполняемая комплементарным материалом. Общая квадратность скрывает внутреннюю реорганизацию.

³⁶ Разговоры о «равноправии» ямбического метра с хореическим являются просто недоразумением. Хореический («трохаический») метр как равноправный с ямбическим теоретически пытался обосновывать Г. Катугар в I части своей «Музыкальной формы» (М., 1934). При всей содержательности его анализов они, однако, обесцениваются тем, что автор почти всегда считает только в графических тактах. Поэтому, например, он находит «трохей II рода» в побочной теме (на 2/2) Сонаты Бетховена op. 13 (с. 84), в то время как там обыкновенный ямб (на 2/1) со вступительным тактом. Не поправили его и трое редакторов (см. их схему «трохея» в Вальсе Шопена *cis-moll* на той же странице).

Пример 32 А. Шопен, Фантазия-экспромт, трио

Moderato cantabile
sotto voce

Des D T D D Sp-D-T (D-T)

срег. каг. закл. каг.

Пример 32 Б

квадратная подоснова (гипотетически)

Des D T-D D-T

срег. каг. закл. каг.

Другие образцы ямбического метра с хореическим кадансом: Чайковский, Куплеты Трике из оперы «Евгений Онегин», столла³⁷; Прокофьев, Кантата «Александр Невский», I часть, главная мысль (после вступления; тт. 7–8 – мощный медиантовый каданс с задержаниями, подчеркивающими тяжесть 7-го такта). Особый случай: Прокофьев, Мимолетность № 11 C-dur, главная мысль (ямбический период с хореической гармонией, вследствие чего каденционные гармонии наступают в 3-м и 7-м тактах, как в хореическом периоде). Но встречаются и собственно хореические периоды, хореические музыкальные строфы.

Пример 33³⁸. Дебюсси, «В лодке» (оригинальный метр 6/8)

пустой такт

2p pp

пустой такт

C: e: G S D Dd Df S-T S-T M S-D

³⁷ Куплеты написаны в форме бар.

³⁸ «Dd» читается (слева направо): в области доминанты минорная доминанта.

Поначалу может показаться, что 1-й такт легкий, 2-й тяжелый. Однако повторяемость метрических отношений мотивов и гармоническая пульсация подтверждают хореичность целого. Общая схема строфы:

— = — ≡
1 2 3 4 5 6 7 8

Такты 4-й и 8-й заняты дополнениями к уже состоявшимся каденциям. Отсутствие структурного тяготения в этих тактах позволяет называть их «пустыми тактами»³⁹.

Необычность метра хореического периода столь велика, что необходимо рассмотреть еще несколько образцов, а также музыкальные строфы с родственными свойствами.

В грациозном трио Менуэта из Квартета Моцарта d-moll K 421 все восемь мотивов звучат на своих местах с ритмическими остановками в 4-м и 8-м тактах. Но гармония чисто хореична, и кадансы наступают в 3-м и 7-м тактах, а не в 4-м и 8-м.

В хоре «Пойте песни славы хану!» из II действия оперы «Князь Игорь» Бородина второе предложение хореического периода отличается от первого другими словами. Период может быть представлен и как повторенное предложение (так было бы при чисто оркестровом исполнении, без хора).

Пример 34. Бородин, «Князь Игорь», II действие

(В оригинале 3/4)

Пустые такты 4-й и 8-й заполняются отыгрышем в оркестре. Считая метрический такт на 2_d. (графические такты оригинала – 3 четверти), мы найдем в каждом предложении по три мотива (первые два с субмотивами). Гармонический ритм с особой силой подчеркивает весомость каденционных тактов. Любопытно, что следующая далее середина, хотя и допускает хореическое понимание, но всё же основана на восстановлении обычного ямба:

³⁹ Другой пример: Лист, «Утешение» Des-dur, начальный период.

$$\begin{array}{cccc} & - & & = \\ & 1 & 2 & 3 & 4 \\ \boxed{\text{Fis}^{\max}} & & & & \end{array}$$

Таким образом, при господстве хореического метра причудливо звучащая (с опорой на увеличенное трезвучие) середина как бы образует нарушения-синкопы.

Шедевром ритмики является другое произведение Бородина – Скерцо его Второй симфонии (см. пример 35). По традиции бетховенского скерцо (может быть, Девятой симфонии) пьеса ослепляет блеском ритмических столкновений и перемен, благодаря чему лежащая в основе песенная форма постоянно нарушается и наполняется током симфонического развития мысли. Если в бетховенских скерцо встречается часто эффект ритмической остроты (например, чередование четырех- и трехдольных структур в Скерцо из Девятой симфонии), то более уравновешенный стиль Бородина довольствуется взаимодействием кратных чисел: 4 целых и 2 целых. Вступление настраивает на 4, основной мотив на 2. В результате фраза из двух мотивов под воздействием объединяющих их меры в 4 целых и обнаруживает тенденцию к хореическому метру:

$$\begin{array}{ccc} - & \cup & \\ 1 & 2 & \text{(во фразе)} \end{array}$$

Запись в метрических тактах уже сама по себе означает аналитическое прояснение формы. Здесь тем же целям служит запись в уменьшенных длительностях: тогда яснее воспринимаются, например, мелкие длительности в тактах 3 и 4. Главная мысль изложена в виде повторенного хореического предложения, как если бы там стояли знаки повторения. Далее идет середина, ведущая к субтеме в *Des-dur*, которая, однако, увеличена в своей значимости и равна побочной теме. Вследствие хореичности основной метрической полустрофы тяжелыми оказываются такты 1 и 3, тогда как 4-й – легкий, и на нем неудобно завершать построение. Оно тогда берет еще один такт, 5-й, на который и приходится метрическая тяжесть и сила заключения, обычно предназначаемые 4-му такту.

В результате возникает еще один вариант хореического каданса в нечетном такте – не в 3-м (на такт раньше, как в примере 34), а в 5-м, то есть на такт позже. Нетрудно установить, что здесь нет расширения четырехтакта путем повторения какой-либо метрической функции, так как в этом случае должны образовываться два такта одинаковой функции подряд (например: 1, 1^a и т. п.).

Пример 35. Бородин, Вторая симфония, II часть

The image shows a handwritten musical score for Example 35, consisting of four staves of music. The score is annotated with various musical notations and symbols:

- Staff 1:** Starts with the tempo marking "Prestissimo". It features a treble clef and a 4/2 time signature. Dynamics include "ff", "p", and "cresc.". There are handwritten annotations "00", "01", "2p", and "02". Chord symbols include F , D^9 , D^7 , and $[D]$.
- Staff 2:** Continues the melody with a treble clef and 4/2 time signature. Dynamics include "mf". There are annotations "3" and "5=01". Chord symbols include F , T , D , B , and D .
- Staff 3:** Features a treble clef and 4/2 time signature. Dynamics include "mf", "f", and "p". There are annotations "1", "2", "3", "4", "5", and "?4/2 z=00". Chord symbols include F , T , T_p , $[p\text{я}A]$, s^6 , D^7 , and T . There are also notes "As:" and "Ges:".
- Staff 4:** Continues with a treble clef and 4/2 time signature. Dynamics include "mf". There are annotations "1", "2", "3", "4", "5", and "5, 24, 2=00". Chord symbols include F , $[S]$, $[p\text{я}A]$, W , s^6 , and D^7 . A note at the bottom reads "сдлительности увеличивается (втрое)".

Именно влияние другого метрического такта, четырехдольного, отчетливо прослеживаемого в метрических тактах $1-2-3-4-5=00$ сразу же и устанавливает хорей и фиксирует отсутствие двух легких тактов подряд или двух тяжелых тактов подряд. Но поддержание хорейческого метра требует постоянных усилий, иначе он стремится перейти в естественный ямбический. Не без этой необходимости композитор периодически дает пустой вступительный такт с одной единственной нотой на тяжелой доле и с сосредоточением всего внимания на метрическом акценте в начале такта и его отсутствии посередине (на 3-й доле четырехдольного метра). В

четырёхдольный такт всё время превращается вдвойне тяжелый 5-й (5=00)⁴⁰.

Таким образом обнаруживаются два вида хорей:

первый – «восьмерка», второй – «девятка».

1. Хорей-1: – = – ≡
 1 2 3 4 5 6 7 8 (пример 33)

2. Хорей-2: – – = – ≡
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 (пример 35)

Хорей первый и второй различно соотносятся с основополагающим принципом эстетической симметрии.

Хорей-1 родствен удвоению величины тактов:

 ∪ – ∪ =
 1 2 3 4 5 6 7 8
 └───┘ └───┘ └───┘ └───┘
 1 2 3 4

Хорей-2 сходен с включением вступительного такта:

 Г
 – – = – ≡
 1 2 3 4 5 6 7 8 9
 ┆ – = – ≡
 =0 ┆ 1 2 3 4 5 6 7 8

Г. Катуар предлагал сходное деление хореического метра на «хорей 1-го рода» и «хорей 2-го рода»⁴¹. Один из примеров Катуара в самом деле является образцом хорей-2: главная партия I части Сонаты Бетховена ор. 13, «Патетической». Ее метрический такт 2/1, и форма хореического периода такова (как бы со вступительным первым тактом):

2. ∘ – – = – ≡
 1 2 3 4 5 6 7 8 9
 ☐ Т Т Т Т
 Т Т Т D₄⁶ – ⁵/₃

⁴⁰ Хореический метр придает мощную, поистине «богатырскую» весомость 1-му метрическому такту и в главной теме I части той же симфонии (метрический такт 4/2, заключительный каданс строфы-предложения в 7-м такте). Форма главной партии – трехчастный (трехстрофный) хореический период.

⁴¹ Катуар Г. Э. Музыкальная форма. Ч. I. М., 1934. С. 38.

5-й такт первого хорейческого предложения посредством вторгающегося каданса образует наложение с 1-м тактом второго предложения. Так как его функция, нормативно, – пятый же такт, то в записи тактов наложения не видно; получается:

$$\begin{array}{c} = \quad - \\ 5 \quad z \quad 5 \end{array}$$

Но оно отражено в записи гармонии.

Сходен с приведенным примером из Бородина хорейческий пятитакт в пьесе Мусоргского «Гном» из «Картинок с выставки», в середине главной темы⁴²:

Пример 36. Мусоргский, «Картинки с выставки», «Гном»

⁴² Напомним некоторые знаки:

- $\overbrace{1 \quad 2}$ = предложения 1-е, 2-е;
- ∪ = середина;
- P = дополнительный конструктивный элемент гармонии; (у позднего Скрябина он уже основной, ЦЭ);
- 3, 4 = интервалы в полутонах;
- Fis^{dim} = лад уменьшенный Fis;
- .. = гармония не указана.

Поразительна смелость художественной мысли композитора. Форма главной темы у него инверсионная: начальный период неустойчив (в нем ни разу не берется гармония тоники, это парящая тональность), зато устойчива середина, в форме повторенного предложения. Во втором предложении начального периода пропущено повторение 2-го такта в качестве 6-го. В результате этого смещения заключительный каданс становится хореическим (ср. с примером 32 А), а 8-й такт превращается в дополнение-продление. Хореичность каданса ведет к полностью хореической середине типа:

$$\begin{array}{cccccc} & - & & - & & = \\ 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & , \\ \hline & & & & & \end{array}$$

где такты 3-й и 4-й метрически повторяют такты 1-й и 2-й, что дает возможность одинаково обозначить их метрический вес. Трактовка тт. 3–4 как повторения тт. 1–2 подтверждается и гармонией. Первый двутакт имеет гармонии Т и \mathbb{D} , причем последняя своего разрешения не получает, в т. 3 вновь тоника. Если же представить, что оборот просто повторяется, за чем следует нормальное разрешение в D, то всё становится на свои места:

$$\begin{array}{|c|} \hline . 1 - 2 . \\ \hline . 3 - 4 . \\ \hline . T \mathbb{D} . \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline 5 \\ \hline D \\ \hline \end{array}$$

Из хореических четырехтактов сложена вся прелюдия Скрябина in Fis op. 74 № 1 (хорей-1): см. пример 37.

В предложении очевидны три мотива, с полукадансом в 3-м такте и с «четвертым пустым». Возможно, «замирания» в концах полустроф связаны с задуманным автором «душераздирающим» эффектом «Dououreux déchirant». Хореические кадансы всюду выражают моменты протрации, беспросветного мучения. Таким образом, нигде нет строфы-восьмитакта, и можно зафиксировать еще одну разновидность хорей – хореическое предложение как самостоятельную форму. При хорее-1 каданс в нем приходится на 3-й такт.

Пример 37. Скрябин, Прелюдия ор. 74 № 1

Doloureux déchirant n

Fis
P: C—A C—A Fis—C As—

Poco più mosso

Fis dim
P: As—D C—C Es—Es—Fis Fis—Es Fis—

Fis dim
P: Es C—Fis C—Fis C—Fis

«Пустые такты», лишенные активности мелодических мотивов, могут проникать и в другие четные доли хорая. Так, в середине Вальса из Второй оркестровой сюиты Чайковского «пустыми» оказываются такты, являющиеся тяжелыми на всех трех уровнях симметрии – двутакта (т. 2), четырехтакта (т. 4) и восьмитакта (т. 8).

Пример 38. Чайковский, Вторая сюита, II часть, Вальс

Poco più mosso

2p. *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

A D— $\frac{5}{6}$

A B—D—

(пустой такт)

Расположение «пустых», продолжающих тактов точно следует схеме большого предложения 2 2 1 1 2 (они в каждом из двутактов, 2-й такт). Вместе с тем очевидно, что мы имеем дело здесь с переменной метра – на 4♩ обычного ямба:

$$\begin{array}{cccc} & - & & = \\ 1 & 2 & 3 & 4 \end{array}$$

Чистый вид хорей-1 мы находим в Скерцо из Шестой симфонии Чайковского, в субтеме, начиная с т. 11, h-moll. В каждом из четырехтактных предложений оказывается по три мотива. «Пустые» такты 4-й и 8-й отводятся под контрапунктическое движение, стремящееся кадансировать в т. 5 и 9 согласно хорей-2.

«Меркуциево» остроумие искрится в прокофьевской теме из «Ромео и Джульетты» (хорей-1):

Пример 39. Прокофьев, «Ромео и Джульетта», Меркуцио

В 1-м предложении тяжелых тактов два, во 2-м – три. Таким образом, здесь сразу обе модели – как в примере 34 и как в примере 36. Оригинальность в том, что ритм начальных мотивов не трехдолен, а двухдолен. Причем аккомпанемент равно подходит и к тому, и к другому метру, а гармония тоже равно не меняется. Поэтому возможно считать метр согласно длине мотивов, и получается записанный в такте на три четверти обычный ямбический период с большим растяжением каденционных тактов 4 и 8 (см. пример 40).

Не оспаривая авторской записи (согласно ей – хорей), всё же нельзя не отметить, что всё трио позволяет услышать его и в метре

две четверти. Противоречит этому только одно – способ записи нот⁴³.

Пример 40

The image shows a musical score for Example 40, consisting of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains measures 1 through 5, and the second staff contains measures 6 through 8. The notation includes rhythmic markings, accidentals, and harmonic symbols. A circled '2p' is written above the first measure of the first staff. The harmonic symbols below the staves are: 'Sp' and 'T' under the first staff, and 'S^{a1} - S^a - #D - T' under the second staff.

Может быть, несколько неожиданным оказывается факт большого распространения хореического метра в джазовой песне. А в самом характерном жанре джаза – в блюзе – хореический метр оказывается даже ведущим. Это касается также и жанров, близких блюзу или производных от него. Начнем, однако, с простой песни⁴⁴.

⁴³ Сходная идея во второй побочной теме «Русской» из 1-й картины «Петрушки» Стравинского (ц. 39, 2-й т. – 1 т. до ц. 40). На основе микроэлементов, лишь формально уложенных в обычные простые такты, четыре проведения группы $h - e - d$ (в виде $P - P - R - P$) дают хореический трехтакт; «пустой» 4-й такт дополнен комплементарным контрапунктом-«всплеском».

⁴⁴ Джазовые произведения цитируются по сб.: Мелодии джаза: Антология / Сост. В. Симоненко. Киев, 1970. Джазовая нотация гармонии заменена обычной функциональной. Символ Dd передает ^+Sp , если она функционирует как верхняя квинта (= доминанта) к доминанте. Двучлен $Dd^7 - D^7$ весьма распространен в джазовой гармонии («Чай на двоих»), образуя subsystemу доминантового лада на доминанте. Как правило, все аккорды в джазовой музыке диссонантны. Поэтому они не выписываются на схеме. Способ дешифровки двойных знаков: $Dd =$ «в области D минорная доминанта». В джазовой музыке особенно заметна метроритмическая роль функционально-гармонических смен. Поэтому при анализе формы необходима полная картина гармонической структуры.

Пример 41 А. Уоллер Ф., «Ain't Misbehavin'»

Moderato

Es T D T S

Пример 41 Б. Керн Дж., «Smoke Gets In Your Eyes»

Moderato

МОТИВЫ

Es T D D D T D T

Пример 41 В. Уоллер Ф., «Honeysuckle Rose»

Moderato

F T S T S

Пояснение к примеру 41 А. Первое предложение само по себе образует обычный ямбический метр, но во втором происходит типично хореический каданс с тоникой в 7-м такте. Полностью исключается счет на 4/2 из-за совершенно оформленных мотивов в каждом такте; любопытно, что в 8-м такте нет никакого мотива – это одно из «неудобств» хореического метра. «Пустой» такт занимает под комплементарный соединительный ход гармоний (не выписан) с целью склеить «шов» в форме. В середине аналогично гармония доминанты в конце ставится в 7-м такте, а не в 8-м, то есть хореически (комплементарный ход на сей раз выписан, он представляет собой разработку гармонии доминанты). После мощного хореического каданса конца экспозиции не сопротивляющие-

ся однотоны середины легко понимаются хореически. Очень выразительно, что 4-й такт имеет проходящую гармонию, которая, как известно, ставится на легкой доле и дает акцент на долю своего разрешения, здесь на 5-й такт. В результате обе главных четных доли времени – 4-й и 8-й такты – оказываются легкими, тогда как в ямбическом восьмитакте именно они и держат на себе опоры ямбической конструкции. После такой середины даже первое предложение репризы может пониматься как хореическое.

Пояснение к примеру 41 Б. Это уже полный хореический период с очень сильно выраженными центрами тяжести в 4-м и 8-м тактах, поддерживающих друг друга. Парадоксальнейшим образом оба четырехтактовых предложения имеют не по 4 (как всегда), а по 3 мотива!⁴⁵ Середина внешне меняет метр на ямбический, однако гармонический ритм остается в своей основе хореическим (см. тт. 1–6).

Пояснение к примеру 41 В. Еще один выход из неудобного распределения гармоний по тактам предложений, на сей раз, казалось бы, абсолютно невысказанный. Если в примере 41 Б срединный каданс сдвинут назад в 3-й такт, то здесь – вперед в 5-й! Очень выразительное разъяснение формы следует дальше: такты 4-й и 5-й повторяются в качестве 6-го и 7-го. Эти две пары тактов представляют уже не две фразы на 2/2, а два однотоковых мотива на 4/2. Объединение этих тактов – абсурд в обычном ямбическом метре:

$$\begin{array}{cccccccc} - & - & = & \equiv & & & & \\ 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \text{ (?!)} \\ & & & \boxed{} & \boxed{} & & & \end{array}$$

Соответственно полное смятение вносится хореическим метром в метрическую субординацию тяжелых тактов. Как будто намечаемое в начале ямбическое чередование:

$$\begin{array}{cccc} - & & = & \\ 1 & 2 & 3 & 4 \end{array}$$

полностью сменяется сильным кадансом в 5-м такте – стало быть, его обозначение:

$$\begin{array}{c} = \\ 5 \end{array}$$

⁴⁵ В 1-м такте мотив однозвучной. Это не так уж редко в музыке: Бетховен, начала Сонат ор. 10 № 1 и ор. 13; Чайковский, начало побочной темы из увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта».

В таких условиях повторение кадансового двутакта

$$\begin{array}{c} = \\ 4 - 5 \end{array}$$

приобретает метрические свойства не расширения (либо дополнения), а заключительного каданса:

$$\begin{array}{c} \equiv \\ 6 - 7 \end{array}$$

при всей, казалось бы трудности восприятия такого соотношения на столь близком расстоянии. В результате метрика восьмитакта приобретает следующий облик:

$$\begin{array}{cccccccc} [-] & [=] & & & & & & \\ \overbrace{1\ 2} & \overbrace{3\ 4\ 5} & = & & \overbrace{6\ 7\ 8} & \equiv & & \\ & \underbrace{\quad} & & & \underbrace{\quad} & & & \end{array}$$

Середина – обычный ямбический восьмитакт, реприза – точное повторение экспозиции.

Но особенно интересно, что хорей становится основой самой специфической формы джаза – блюзового 12-такта. Наиболее характерная для него трехстрочная структура строфы (прямо-таки художественный канон джаза) представляет собой сочленение трех хореических четырехтактов, обязательно с хореическим заключительным кадансом в предпоследнем такте⁴⁶:

$$\begin{array}{cccc} 1\ 2\ 3\ 4, & 5\ 6\ 7\ 8, & 9\ 10 & \boxed{\begin{array}{c} 11 \\ T \end{array}}\ 12 \\ T\text{---}T^{7>} & S\text{---}S\text{---} & D^7 & \end{array}$$

или

$$\begin{array}{cccc} 1\ 2\ 3\ 4, & 5\ 6\ 7\ 8, & 9\ 10 & \boxed{\begin{array}{c} 11 \\ T \end{array}}\ 12 \\ T\ S^{7>}T^{7>} & S^{7>}T\text{---} & D^7\ S^{7>} & \end{array}$$

Четырехтакты 1 и 2 принято понимать как «вопрос», а 3-й – ответ.

Сообразно с характером и степенью силы в заключениях тяжелых тактов блюзовую форму следует трактовать следующим образом:

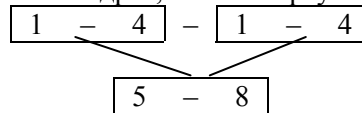
$$\begin{array}{cccccccc} - & = & - & = & - & \equiv & & \\ \underbrace{1\ 2\ 3\ 4} & \underbrace{1\ 2\ 3\ 4} & 5 & 6 & 7 & 8 & & \end{array}$$

⁴⁶ См. в книге: *Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика.* М., 1987. С. 144–156, а также ценные комментарии В. Ю. Озерова, с. 219–221 и др.

или:

$\begin{array}{cccccccc} - & = & - & \equiv \\ ||: & 1 & 2 & 3 & 4 :|| & 5 & 6 & 7 & 8 \end{array}$

Тело этой формы часто называют в джазе «квадратом», однако получается не столько квадрат, сколько треугольник:



Производность от простой бинарной симметрии раскрывается, если принять во внимание типичную особенность текста в блюзе. Обычно в изданиях он пропускается, и не видно того, что в тексте блюза есть повторение первой из двух строк. Таким образом получается трехстрочие в музыкальной строфе⁴⁷. Образец (см. пример 42):

такты	1	2	⋮	3—4—
текст	1. Two nineteen done	took my baby away,		
гармония	T	S		T—
такты	5	6	⋮	7—8—
текст	1 ^a . Two nineteen done	took my baby away,		
гармония	S	S		T—
такты	9	10	⋮	11—12—
текст	2. Two seventeen	bring her back someday.		
гармония	D	D		T—

Всегда напрашивающееся сравнение блюза с формой бар выявляет обратное соотношение в аспекте текстомузыкальной повторности как специфическом качестве той и другой форм:

	бар	блюз
текст	a b c	1 1 2
музыка	1 1 2	a b c

⁴⁷ См.: Burkhardt W. Jazz // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 6. Kassel, 1989. Sp. 1803–04. «Два девятнадцать» – время отправления поезда.

Пример 42. Мортон Дж. Р., «Mamie's Blues», «Two nineteen»

Таким образом, форма блюза может быть определена еще и как «антибар», Gegenbar. Тем более обоснованным оказывается понимание второго четырехтакта не как 5–6–7–8, а как 1^a–2^a–3^a–4^a. Следы музыкально-текстовой, а не автономно-музыкальной формы всё же остаются в блюзовом куплете. Применяемые иногда термины для обозначения частей блюзового квадрата «call – call – response» («зов – зов – ответ») вполне аналогичны терминам формы бар «столла 1 – столла 2 – припев». На русском языке части блюзовой формы никогда не назывались никакими терминами. Может быть, следует распространить на них известные наименования:

вопрос 1 – вопрос 2 – ответ
тт. 1—4 5—8 9—12

Блюзовый хорей относится к типу хорей-1, напоминая ямб в тактах удвоенной величины. См. Блюз Дюка Эллингтона «С Jam Blues»⁴⁸, где в каждом из четырехтактов по три мотива, распределяемых в метрических тактах на 4/2 (скобки сверху):

$\overbrace{1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ 8\ 9\ 10\ 11\ 12}$
 $\underbrace{\hspace{1em}} \underbrace{\hspace{1em}} \underbrace{\hspace{1em}} \underbrace{\hspace{1em}}$

Четырехстрочный знаменитый «Сент-Луис блюз» Уильяма Кристофера Хэнди (1914), «отца блюза», включает три мелодии (первая повторяется), из которых обе крайние представляют блюзовую форму (на 3x4 тактов 3x3 мотивов), а средняя – в простой песенной форме ямбического метра на 4/2.

⁴⁸ В указанной антологии В. Симоненко на с. 158.

Пример 43. Хэнди У., «St. Louis Blues»

Moderato

System I: Measures 1-8. Chords: G, T, S, T, G, D, T, D.

System II: Measures 9-12. Chords: G, T, D, D, G, T, D.

System III: Measures 13-16. Chords: G, T, G, S, T, G, D, T.

Блюзовый «антибар» переходит далее в родственные джазовые формы. Особенно заметно это в буги-вуги: ср. два произведения Джея МакШенна «Dexter Blues» и «Vine Street Boogie»⁴⁹ (там и здесь по 9 «квадратов»).

⁴⁹ См. в изд.: Брилль И. Практический курс джазовой импровизации. М., 1979. С. 57–69. Форма песни напоминает увеличенный бар:

темы	: A :	B	C
такты	1 — 12	1 — 8, 9 — 16	1 — 12
каденции	G T, T, T	D T; D T D	T, T, T

По образцу «антибара» создаются иногда и чисто инструментальные 12-тактовые мелодии, если даже они и не соблюдают канон-модели – ритмогармонического «квадрата». Так, определенное сходство уже с музыкальной формой бар заключает известная мелодия Дж. Гершвина из оркестровой сюиты «Американец в Париже». Несомненно блюзовая жанровая окраска при традиционном отсутствии текста позволяет построить оригинальный «почти-бар».

Пример 44. Гершвин, «Американец в Париже»

Вместо блюзового «вопрос 1 – вопрос 2 – ответ» получается «вопрос, ответ и наставление». Ответом является совершенная каденция в 8-м такте, точно как и в периоде.

Явное влияние блюзового хорея чувствуется в одной из тем «Рапсодии in blue» Гершвина (см. пример 45).

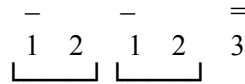
Тип хорея здесь:

- =
1 2 3 4

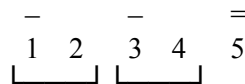
с «пустым четвертым» (= хорей первый).

Пример 45. Гершвин, «Рапсодия in blue»

Но в репризе – хорей второй:



или:



Пример 46

«Пустой четвертый» отсекается, на его месте сначала устраивается Cadenza, а потом прыжок в конце темы (см. конец 2-й строфы).

В художественной европейской музыке редкостный хорей всё же составляет время от времени головоломную проблему.

Сходно с хорейческим метрическое построение темы трио Третьего скерцо Шопена.

Пояснения к примеру 47 А. Типичный «катуаров трохей» (в книге Катуара нет этого примера, но структура его описана как «трохей I рода», с. 35–36, ср. с примером: трио II части Сонаты Бетховена ор. 10 № 2). То, что у Шопена записано в виде 32-такта, здесь выглядит как 8-такт, в котором определенно тяжелыми являются нечетные такты: 1–3–5–7. Однако в мелодии только 4 мотива, все четные доли – «пустые», пополняемые комплементарной ритмикой невесомого контрапункта в легком верхнем регистре. Следовательно, запись – не в метрических тактах, которые правильно должны быть нотированы, как в примере 47 Б. Получается форма 4-тактового предложения на 4/4: редчайший случай, когда метрический такт равен восьми (!) графическим⁵⁰.

⁵⁰ Подробнее об этом см. в статье автора «Метрическая структура <...>». С. 134–144.

Пример 47 А. Шопен, Скерцо № 3, ор. 39, трио (редукция)

Handwritten musical score for Chopin's Scherzo No. 3, Op. 39, Trio (reduction). The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic structure. It includes markings such as [Lento], Meno mosso, leggierissimo, and Sosten. The piece is in D minor (Des). The score is divided into four measures, with the first two measures grouped together and the last two grouped together. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat).

Пример 47 Б

Handwritten musical score for Example 47 B. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic structure. It includes markings such as [Lento] and Des. The piece is in D minor (Des). The score is divided into four measures, with the first two measures grouped together and the last two grouped together. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat).

(далее повторение предложения)

Подобие хорейского метра можно усмотреть во II части Симфонии C-dur Шуберта.

Оба предложения начинаются тяжелым тактом, однако первая половина предложения в обоих случаях сокращена до трехтакта:

— ∪ —

Таким образом, и здесь не «трохей II рода», а модифицированный ямб, но с начальным сжатием, которое, словно нарочно, компенсируется удлинением восьмого такта (как если бы 8^a был «недостающим» первым в следующем построении).

Пример 48. Шуберт, Симфония № 7 C-dur, II часть

Andante con moto

Handwritten annotations on the score include fingerings (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8), dynamics (pp), and rhythmic markings (decresc.). Below the notes are various symbols and letters: 'a', 'T', 'D', 'Tp', 'S⁶', and '+T'.

Если в мелодии Шуберта ямба маскируется отсутствием нормативного первого такта (другой, знаменитый пример начального сжатия – начальный семитакт Увертюры Моцарта к опере «Свадьба Фигаро»), то следующий – наоборот, прибавлением тяжелого до нормативного первого (см. пример 49).

Мелодика быстрой моторной музыки нередко маскируется наложением слоя фигур, как в вариациях или в этюдах. Снятие этого слоя в аналитических целях обнажает «чистую» мелодию венско-классического типа, наподобие «мангеймской ракеты» с ее «взрывом» на вершинке (пример 49 А). Ошеломляющая идея заключается в метрике основной двутактовой фразы: 7 (!) долей до главного метрического акцента на последней восьмой доле, который приходится на первую долю графического такта (по записи – третьего); причем эта четверть вычитается в начале 1-го такта, который тогда оказывается вступительным тактом (обозначение: 0). Столь длинная линия подъема развивает необыкновенную энергию действия, что предельно сильно передает героическое начало в этой музыке.

Пример 49 А. Бетховен, Соната для фп. ор. 27 № 2, III часть (редукция)

Пример 49 Б

Особенная острота чувствуется в двух противоположных эффектах: 1) в последней звучащей высоте (gis^2) слышится прямотаки выстрел на крайне резкой синкопе (удар на легкой доле, на затакте) и 2) на главной опоре фразы, на начале второго ее такта (в записи это 3-й такт) вообще нет звука в главном голосе, стоит пауза. В нашей редукции это четверть, и соотношение длительностей до и после главного акцента – 7:1; если же учесть и фигурацию шестнадцатыми, острота соотношения предельно возрастает – 31:1. Подобные пропорции свойственны вообще тематизму финала (см. дополнение к главной теме, связующую партию, побочную, заключительную). Бурная неуравновешенность эмоции, ее «задыхающийся» характер сказывается в отсутствии удовлетворяющей опоры на последней ноте (см. расположение фраз и мотивов в примере 49). Упорное сохранение противоречия между динамическим акцентом на синкопе при паузе там, где должен быть главный метри-

ческий акцент, способно внести сомнение в правильности показанного в примере 49 членения. Не членится ли форма просто по сменам гармонии – в графических тактах 1–2, 3–4, 5–6, 7, 8, 9–14? Получится чистый хорей (см. знаки на скобках снизу). Но Бетховен сам исчерпывающе ответил на этот вопрос. Жар и горячность характера поддерживаются отсутствием главной опоры во фразах и мотивах на всем протяжении темы, кроме ее конца. Восьмой метрический такт компенсирует метрическую неустойчивость предшествующей части темы обретением уверенной, крепкой опоры. И насколько раньше опора избегалась, настолько же теперь Бетховен упорно держится за добытую в борьбе тяжелую долю и устойчивую доминанту. Последнюю он выдерживает непрерывно целых 6 тактов, подчеркивая опорность консонанса доминанты многократным его утверждением (всего 8 раз). Дополнение вынуждается основной частью мысли. Недостаток устойчивости хорейческого каданса:

$$\equiv \cup \equiv \cup \\ 7 - 8, 7^a - 8^a$$

преодолевается превращением его в ямбический (пример 49 Б):

$$\cup \equiv \\ 7^b - 8^b$$

Крайне интересен сложными и капризными нарушениями квадратности в песенных формах Шостакович. В Allegretto (III части) Восьмого квартета наладившийся хорей-1 типа метра вдвое увеличенных тактов благодаря расширению совпадает с хореем-2 в виде кадансирования в 9-м такте, или 5-м, если считать вальс на 12/4 (см. пример 50).

Сохраняя основной размер вальса на 6/4, мелодия одновременно дает пульсацию еще и на 3/4, и на 12/4. Причем при счете на 6/4 получается почти совсем правильное большое предложение (запись в простых графических тактах):

графические такты:	4	4	2	2	<u>112</u>	4
в вальсовых тактах:	2	2	1	1	2	2

Пример 50. Шостакович, Восьмой квартет, III часть

Handwritten musical score for Example 50, Shostakovich's Eighth Quartet, Part III. The score is written for piano and includes three systems of music. The first system shows a piano introduction with a circled '2p.' and a 'p' dynamic marking. The second system features a 'tr' (trill) marking and a circled '37'. The third system includes 'ff' (fortissimo) and 'dim.' (diminuendo) markings, along with a circled '10' and a circled '38'. The score is annotated with '1.2.1' in boxes and various chord symbols like 'T', 'D', and 'A'.

* 1.2.1 = обозначение «терцового тетракорда», одного из компонентов суперминора Шостаковича⁵¹.

⁵¹ Подробнее об этой терминологии см. в статье: Холопов Ю. Ладья Шостаковича: структура и систематика // Шостаковичу посвящается. М., 1997. – Примеч. ред.

4.4. Переменный метр

Понятие переменного метра охватывает все уровни симметрии: однотоков, двуктоков, четырехтактов. Смена может происходить как между метрическими строфами, так и внутри них. Как всегда, и здесь надо учитывать различие между графическими и метрическими тактами. Например, у венских классиков графические такты, как правило, равны друг другу. Но уже на уровне метрических тактов, когда они не совпадают с графическими, возможна переменность величины такта⁵². Так, Скерцо из Сонаты Бетховена op. 28 D-dur идет на 6/4 (тяжелые доли приходятся единообразно на все нечетные такты), а трио, с дурашливой перестановкой предложений в середине, – на 3/4 (другой тип движения, где появившиеся вдвое более короткие длительности акцентируют счетные четверти вместо половин с точкой в скерцо).

Обычно в форме ясно, который из тактов является основным. При переменности его величина может меняться в обе стороны – увеличения и уменьшения. Таким образом, в переменном метре существуют три категории метрических тактов:

- а) базовый такт, то есть основной метрический;
- б) гипертакт, то есть увеличенный в размере;
- в) гипотакт, уменьшенный в размере.

Соответственно явление увеличения размера метрического такта – гиперметрия, уменьшения – гипометрия. Последние два термина заимствованы из теории стиха. Например, гиперметрия (4 стопы в 3-й строке):

Ну, уж и буря была!	– ◡ ◡ – ◡ ◡ – √ Λ
Как еще мы уцелели!	– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ Λ
Колокола-то, колокола –	– ◡ ◡ – ◡ Λ – ◡ ◡ – √ Λ
Словно о Пасхе гудели.	– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ Λ
(Некрасов, «Деревенские новости»)	

Пример гиперметрии (во 2-й строке 1 стопа вместо четырех):

⁵² Вопрос этот требует большой осторожности. Риман, анализируя главную тему I части Сонаты Бетховена c-moll op. 10 № 1, находит, что главная партия идет на 3/4, а побочная – на 6/4. Но это ошибка: во всей I части сохраняется 6/4.

1. Повел	1	2	3	4	рифмы:
пароход	У	-УУ	-УУ	-У	а
окованным носом.					(носом)
2. И в час,	1(-)	1(-)	1(-)	4	б
	У -У	(час)
3. сопя,	У	-УУ	-УУ	-УУ	а
вобрал якоря и понёсся.					(нёсся)
4. Европа					б
скрылась,	У	-УΛ	-УУ	-УΛ	б
мельчась.					(чась)
(Маяковский, «Атлантический океан») ⁵³					

Естественно, от музыкальных стихов в песенной форме следует ожидать гораздо более разнообразных метров. Главное здесь состоит не в самой замене базового такта гипертактом или гипотактом, а в художественном разнообразии получающихся асимметрий. Для лучшего их усвоения необходим краткий обзор этих аномалий.

Чрезвычайно близка простейшей симметрии структура с регулярной переменностью, сохраняющей точность повторения чисел уже на уровне двутактов. В следующей теме Бетховена равенство 9+9 (и далее так же 9+9) при базовом метрическом такте в 6/8:

Пример 51. Бетховен, Соната для фп. ор. 79, II часть

Регулярно тяжелый такт вдвое короче легкого. Казалось бы, естественно расширять тяжелый такт. Ведь именно крупную, а не мелкую длительность мы воспринимаем как опору. Однако часто кадансовым оказывается именно гипотакт. Причиной тому является как раз его метрическая тяжесть: гипометрия предохраняет от «шва» в форме, и к тому же естественнее сокращать более крупную длительность, а не мелкую. Равенство графических тактов в примере обнаруживает влияние хорей, где нажим (легкий) приходится на нечетные метрические такты. Интересно, что композитор, види-

⁵³ Оба стихотворных примера из книги: *Квятковский А. Поэтический словарь*. М., 1966. С. 89–90. В духе древнегреческой мусической теории переменность метра должна называться м е т а б о л о й (метра).

мо, ощущал недостаточную убедительность каденции как бы с женской рифмой – окончанием на легкой доле такта в 9/8. В коде он «выправил» каданс гиперметрией, истолковав совершенно правильный ямбический восьмитакт как хорей-2 на 9/8 так, чтобы тоника 8-го такта попала на тяжелую долю графического такта.

Пример 52 (упрощенная запись)

Еще интереснее то, что совершенно так же поступил Бетховен и с побочной темой (Анданте сочинено в форме малого рондо). Она проводится однократно, и гиперметрия приходится на расширение. Схема параллельно в графических и переменных метрических тактах:

									гиперметр		
графич. такты 9/8	1	2	3	4	5	6	7				
метрич. такты	1	2	3	4	5	6	5 ^a	6 ^a	7	8	7—8
гармония (Es)	T	D	D	T	D	T	S	D	T	S	T

Такого же типа переменность («каденционный гипотакт») в первом из Венгерских танцев Брамса: базовый метрический такт (БМТ) = 4/2, гипометрия 2/2. В Песне без слов № 30 А-dur Мендельсона гипометрия укорачивает заключительный каданс начального периода.

Шедевр ритмики на основе регулярной гипометрии четных тактов принадлежит Моцарту в Менуэте из Симфонии g-moll (нетипичный для менуэта базовый метр 6/4).

В каденции, тт. 7–8, возвращается начальная метрическая переменность.

Пример 53. Моцарт, Симфония № 40, III часть

Бесконечное изящество ритмики Моцарта в сочетании с острой и грациозностью, подчас даже шаловливостью его идей часто выражаются в гибкой переменности метра на уровне группировки графических тактов, то есть без противоречия с записанным метром. Один из ярких образцов – вставка «лишнего» такта паузы перед репризой темы финальных вариаций из Сонаты D-dur K 284. Введенный, конечно, чтобы избежать монотонности пропорций формы $||: 4 + 4 :||: 4 + 4 :||$, превращаемый в $||: 4 + 4 :||: 5 + 4 :||$, он появляется сперва как внезапное увеличение длительностей последнего такта середины (пример 54 А Б). Получается гипертакт $4/2$ вместо базового $2/2$ (гипотетический вид «нормального» метра в примере 54 В).

Пример 54 А. Моцарт, Соната К 284, III часть

Пример 54 Б



Пример 54 В



А далее эта легкая метрическая аномалия сохраняется во всех вариациях, служа поводом для каких-то очаровательных выдумок: то лукаво-обманчивая фигура тематического повтора (вар. I), то бравурная «врезка» (вар. II), то разбрасывание «ля» по разным октавам (вар. IV), то начало репризы тактом раньше канонем в обращении (вар. IX; здесь даже меняются метрические функции, расширенной становится не середина, а реприза: 5^a 5 6 7 8), то баловство квазикаденцией то ли флейты, то ли скрипки (вар. XI).

Влияние переменности объясняет кажущийся обыкновенным квадратным периодом начальный восьмитакт Песни Сольвейг Грига. Так как кадансы предложений приходятся на 3-й и 7-й такты, то создается иллюзия хоря-1. Однако этому противоречит типично ямбическая структура начального двутакта. Тогда остается очевидная для слуха переменность на гипотакт 3 и гипертакт 4 (с комплементаром по принципу хоря-1).

Пример 55. Григ, «Пер Гюнт», Песня Сольвейг

Оригинальна структура танцевального семитакта в знаменитой пьесе Хачатуряна «Танец с саблями». Базовый метрический такт 4/2 перед кадансом эффективно нарушается гипотактом 2/2. Метрическая форма главной темы Танца:

$$\begin{array}{cccccccc}
 \text{Г} & 4\downarrow & 4\downarrow & & 3\downarrow & 4\downarrow & 4\downarrow & & 2\downarrow & 4\downarrow \\
 2 & \parallel & 1-2-3-4 & \parallel & 1-2-3-4 & \parallel & & & & \\
 \boxed{\text{Г}} & \text{T} & \text{T} & \text{-----} & \text{T} & \text{m} & \text{-----} & \text{m} \\
 \text{В:} & & & & & \text{T} & \text{-----} & \text{T}
 \end{array}$$

Особое отношение к переменности такта нередко обнаруживается в русской музыке. Распространенность переменного метра в народной песне действует как постоянный стимул к использованию возможностей, чуждых общеевропейским. «Западничество» и «почвенничество» постоянно взаимодействуют в русской композиторской музыке, в частности, и в языке метра.

Общеизвестна переменность метра в протяжной песне. Но и в знаменитой плясовой «Камаринской» задорный характер в большой мере зависит от ее трехтактовости: в ней содержится эффект метрической неустойчивости вследствие неравенства метрических тактов и постоянных нарушений симметрии. Однажды Риман анализировал «Камаринскую» в качестве русской темы из балета «Лесная девушка», на что писал вариации Бетховен. Разбирая мелодию без 1-го такта, Риман находил в ней два предложения без начальных их тактов:

$$\begin{array}{cccccc}
 - & = & - & \equiv \\
 2 & 3 & 4 & 6 & 7 & 8
 \end{array}$$

Запись Глинки как будто подтверждает это введением 1-го такта (см. пример 56). Тогда допустимо даже в качестве симметричного его отражения трактовать 4-й такт как совпадающий с 5-м:

$$\begin{array}{cccccc}
 - & = & - & \equiv \\
 1 & 2 & 3 & 4=5 & 6 & 7 & 8
 \end{array}$$

Но кажется более правильным учесть органичную трехтактовость как самостоятельную метрическую единицу (никто ведь не считает такт в 3/4 или 3/2 сокращенным тактом на 4/4 или 4/2). Кстати, именно эту трехтактовость использует Глинка в своей оркестровой пьесе. Тогда и получается возможная метрическая переменность с типичным каденционным гипотактом.

Пример 56. Камаринская (предположительно, в записи Глинки)



Четырех-, а не шестимотивность, кажется наиболее естественным членением формы, однако этого не происходит (см. скобки снизу). Но и при шестимотивном членении всё равно сохраняется четырёхударность шеститакта – свидетельство о наличии четырех основных тактов: шеститакт звучит как предложение из двух фраз, а не как период из двух предложений. Трехтакт предполагает не двуступице, а одну строку, что типично для метрического двутакта, а не четырехтакта.

У Глинки, Чайковского, Бородина, Лядова, Скрябина метрика в большей мере ориентирована на общие законы классической песенной формы. Встречающаяся у них метрическая переменность осуществляется в условиях очень сильной метрической функциональности и поэтому отчетливо ощущается как ритмически корректированная квадратность или производная неквадратность. Весьма резко выраженные особые случаи (у Глинки, Чайковского) представляет музыка церковного жанра (например, Херувимская Глинки, «Всенощное бдение» Чайковского). Последние ориентированы на органическую неквадратность, музыкальную прозу.

Типичный каденционный гипотакт 3/4 в концах обоих предложений романса Глинки «Я здесь, Инезилья» противостоит обычному вальсовому базовому такту 6/4 в предшествующей части:

	метр (♩):		
	6 ——— 3,	6 ——— 3	
метрические такты:	1 2 3 4	5 6 7 8	
гармония:	T S D T	T S D T	

Однако заключению мысли не обязательно служит гипотакт. Для особо значительных заключений могут применяться, наоборот, переменные размеры с увеличением их величины. Они звучат как особенно впечатляющие усиления экспрессии – для наибольшей торжественности, эффектов силы или давящей тяжести. Так, в финале V действия глинкинской оперы «Жизнь за Царя» базовый такт «Славься» 2/2 расширяется местами в 4 раза, даже в 8 раз. В кульминационном расширении при словах «Греми, греми, Москва, греми Москва» сверкающие (почти сплошь мажорные) гармонии F – E

Знаменитый хор из 1-й картины «Садко» «Будет красен день» на $11/4$ ⁵⁴ базируется на фразе-строке с пропуском конечной леймы (стихотворной паузы). Таким образом от чисто квадратной основы фразы 6+6 долей получилось усечение и гипотакт (кадансирующий во фразе) $6+5 = (2+2+2)+(2+2+1)$. Ритмический эффект состоит в изъятии последней, 12-й доли. Такт в $11/4$ есть несомненная фраза (такого же типа, как в Скерцо из Второго квартета Чайковского).

Широкий разлив рахманиновской мелодии (см. пример 58), как бы не стесняемый корсетом метрической пульсации, также не обходится без перемены метрического такта. Сочетание мотивной прихотливости с внутренними порывами в связи с учащением либо замедлением пульсации метрических тактов создает типичный рахманиновский эффект мощного мелодического течения (скобки обозначают ритмические мотивы, находящиеся в сложном взаимодействии с фразировкой, лигатурой).

Столь непохожий на Рахманинова Прокофьев нередко в целях вольной кантилены поступает аналогично: в Анданте Первого квартета, в I части Третьей симфонии, в Адажио Пятой симфонии. В последнем случае базовый такт $3/4$ в структуре расширенного периода 1 2 3 4 5 6 7 8 7^a 8^a получает гиперметрию $6/4$ на мелодически и структурно симметричных кадансовых тактах предложений – 4-го и 8-го, а также в связи с удлинением мотивов в расширении, тт. 7^a – 8^a.

Но целую главу в переменности метрических тактов составляет творчество Шостаковича. Сознательная ориентация в зрелый период на музыкальные формы венских классиков (правда, также и на барочные – фугу, пассакалию) естественно ведет к базированию на структурной оппозиции «песня – ход», а песенные формы означают использование метрических строф с их функциями тактов. Вместе с тем Шостакович слышит простую симметрию как признак простонародного жанра (например, в «Песне о фонарике», где базовый такт запева $9/8$, а припева $6/8$) либо структурной банальности, которую он в таком случае хочет избежать с помощью всевозможного вуалирования метрической сетки. Отсюда постоянное

⁵⁴ Давший повод к шуточной подтекстовке:

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ ∪
«Римский-Корсаков совсем с ума сошел»

применение расшатывающего структуру песенного метра гипертакта или гипотакта.

Пример 58. Рахманинов, Концерт № 2 для фп. с орк., I часть

Moderato (♩=66)

Annotations: circled numbers 1-8, box 'c', dynamics (p, mf, f, ff, dim.), articulations (cresc., dim.), and chord symbols (D, S, Tp, Sp, S6, N-D, S5-6, T7).

(экспозиционный период не содержит переменности)

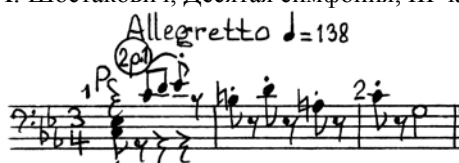
Так, элементарный кадансовый гипотакт первого предложения сбивает симметрию в экспозиционном периоде финальной темы Шестой симфонии (базовый такт 2/2):

метр (в ♩): 2 2 2 1 (!) 2 2 2 2
 метрические такты: 1 2 3 4, 5 6 7 8

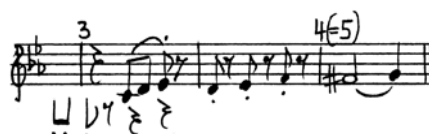
Казалось бы, минимально. Но из-за этого всё второе предложение синкопирует.

Очень часто переменность совершенно затемняет отношения симметрии, которые, однако – и в этом специфика Шостаковича – всё равно составляют костяк (песенной) формы. Отсюда необходимость их пояснить более детально. В особенности, если переменность объединяется еще и с наложениями (занятием концевых пауз, что производит гипотакт) и расширением. Регулярность гипотметрии в следующем примере, дающая 9-дольность фразы сродни 21-дольнику в Скерцо из Второго квартета Чайковского. Зародыш мысли, начальная фраза имеет базовый метрический такт 6/4 и гипотакт 3/4: пример 59 А. Ее повторение (59 Б) «врезается» в третью фразу того же метра, но с другим ритмом (59 В), которая тоже повторяется (59 Г) и так же «вклинивается» в следующее построение. Расширение возобновляет первую фразу (59 Д), что придает целому сходство с трехчастной песней.

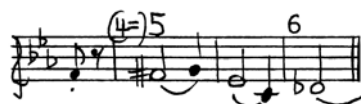
Пример 59 А. Шостакович, Десятая симфония, III часть



Пример 59 Б



Пример 59 В



Пример 59 Г



Пример 59 Д

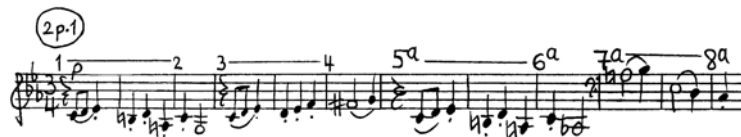


Музыкальная фраза песенной формы представляет стих, строку. В теме Шостаковича все фразы, кроме последней, трехстопны. Будучи обычным делом в стихе, музыкальная трехстопность вносит большую сложность в строение формы. Заключительная фраза полиметрична: мотивам $\downarrow \downarrow$ противостоит занимающая весь 7-й такт гемиола:



Третий метрический четырехтакт $5^a - 8^a$ явно напоминает нормальное второе предложение периода. Тогда второй четырехтакт можно представить как большое расширение, «зациклившееся» в круге между *fis* и *des*, либо как срединное предложение. Если трактовать второй четырехтакт в качестве разросшегося дополнения к первому предложению, то вырисовывается схема глубинно залегающего периода с метром фразы $6/4 + 3/4$.

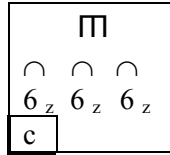
Пример 60



Как всегда, подобный костяк имеет чисто аналитический характер. Его цель – глубже услышать реальную структуру темы:

метр (счет в \downarrow):	6 – 3	6 – 3 _z
метрические такты:	1 – 2,	3 – 4 _z
метр (счет в \downarrow):	z 6 – 3	6 – 3 _z
метрические такты:	z 5 – 6	7 – 8 _z
метр (счет в \downarrow):	z 6 – 3	6 – 3 _z
метрические такты:	z 5 ^a – 6 ^a ,	7 ^a – 8 ^a _z

или:



Теперь видно, насколько оригинальна композиторская мысль автора, насколько точна и стройна структура темы.

Столь же определена песенная форма в главной теме I части Симфонии № 15, хотя на первый взгляд структура кажется чрезвычайно запутанной. Наличие везде тактов высшего порядка в качестве метрических и переменность их метра требуют рассмотрения темы только в тактовых группировках. Начальный период.

Пример 61. Шостакович, Пятнадцатая симфония, I часть

Allegretto $\text{♩} = 120$

схема формы:

цифры в партитуре:

1

метр (♩ ; также ♩): 3/2 4/4 — 5/4

4/4 3/2 — 4/4 —

метрические такты: 0 1 2 3 4

5 6 7 8 8^a

гармония: . T T TS SN

T T . . .

4.5. Анализы

Одна из целей настоящей работы – рекомендация практических методов анализа музыкальной формы и их демонстрация на примере беглого разбора более трудных образцов. В разделе о метрике песенной формы впервые появляется слой аналитической техники. Метрика фиксирует низший отдел музыкальной красоты – красоту временных пропорций в облике иерархии уровней метрической пульсации (в метрических тактах):

↑ 5	(шестнадцатитакт)	
4	восьмитакт	(= строфа)
3	четырёхтакты	(полустрофы, двустушия)
2	двутакты	(= стихи, строки)
1	однотакты	(музыкальные стопы)

Главный объект исследования – смысловые значения частиц песенной формы (наиболее элементарный уровень – однотактов). В зависимости от естественной группировки метрических тактов эти функции рассматриваются далее уже в составе ритмических микром-двутактов, выражающих минимальные симметрии (логические соответствия) и передающих чисто музыкальные эстетические ощущения красоты-слаженности в закономерном и единообразном структурном тяготении частиц времени:

$$1 \rightarrow 2 \quad 3 \rightarrow 4 \quad 5 \rightarrow 6 \quad 7 \rightarrow 8.$$

Каждый низший уровень вкладывается в структуру более высоких. Миниорганизмы-двутакты сливаются в относительно законченные формы-предложения с отчетливыми гармоническими заключениями. Наконец, полная строфа вбирает всю иерархию эстетических отношений более низких метрических уровней, сливающихся в целостную форму.

Нужно, однако, иметь в виду, что музыкальное целое даже небольшой формы, как правило, не довольствуется одной строфой. Почти всегда она есть только экспозиция. Даже в простейшей народной песне строфа-куплет обычно имеет повторения с новым текстом. На строфе-восьмитакте заканчивается рост формы посредством метрических соответствий. Однако в песне этот фактор не единственный. В составе простой песни чаще всего оказываются две-четыре метрические строфы.

Алгоритм метрического анализа песенной формы предусматривает несколько стержневых пунктов.

0. Общие стилевые особенности метрики произведения, его жанра, темпа (движения), ритма.
1. Система ритмической повторности в связи с гармонической пульсацией и функциональностью. Установление (базового) метрического такта, основной строительной клетки формы.
2. Выяснение метрических функций тактов строфы.
3. Исследование всех способов достижения разнообразия структуры путем видоизменения квадратной основы – вступления, расширения, дополнения, элизии (изъятия тех или иных функций), сжатия, гипер- и гипометрии.
4. Сплочение частиц в строфу на основе симметрии метрических функций и гармонических кадансов различной глубины: четвертькаданс во 2-м такте, полускаданс в 4-м, полный каданс в 8-м.
5. Целостная метрическая форма строфы (группы строф) в единстве нескольких структурных слоев:
 - 1) членение времени (графические такты);
 - 2) величина(-ы) метрических тактов;
 - 3) метрические функции тактов;
 - 4) гармоническая структура;
 - 5) симметрия кадансов (стиха, полустрофы, строфы).

Так как рассмотрение всего процесса анализа заняло бы слишком много места, мы главным образом будем ограничиваться изложением основного аналитического материала и итоговым результатом, раскрытием «секретов».

1. Тема, открывающая бетховенскую Сонату ор. 53, обладает резко выраженными чертами сонатной главной партии, в частности, и ее метроритмическая сторона. Необыкновенный динамизм музыкальной мысли, ее острая противоречивость, заряд ритмической энергии придают теме специфически сонатный характер и являются мощным двигателем развития всей сонатной формы.

Даже на поверхностный взгляд тема трудна для понимания. Ее структура не «просматривается», требует интенсивного вслушивания⁵⁵. Загадочные 13 тактов не обнаруживают зависимости от песенной формы, хотя последние два такта звучат, как типичное ка-

⁵⁵ Для чтения анализов желательно иметь под рукой ноты произведений.

дансовое заключение, 7-й и 8-й такты. Но тем более неправдоподобными кажутся симметричные соответствия тактов 1–4 и 5–8, явно не укладывающиеся в 8-тактовую строфу, но и не обнаруживающие того, каким образом эти две трети длины темы могли бы составить половину строфы (см. пример 62 А).

Тщательное исследование метрических функций тактов, наконец, раскрывает секрет метрической структуры темы, повергающий нас в истинное изумление. Оказывается, посреди темы меняется длина метрического такта! И вторая половина идет в д в о е с к о р е е ! Тогда становится видимым это ускорение и поверхностным взглядом: последние 4 такта начинаются в длительностях вдвое более скорых, шестнадцатыми вместо восьмых (см. пример 62 Б). И гармонический ритм в конце учащается⁵⁶. Таким образом, в теме действуют два метрических такта – большой 4/2 и малый 2/2.

Чтобы максимально облегчить понимание метрики, упростим изложение, сведя музыкальную мысль к ее наиболее существенным линиям. Итак, две начальные двутактовые фразы идут на 4/2, без каденций, гармонически напоминая начало темы Тридцати двух вариаций. Таким образом, они не могут быть предложениями, но только типичной для большого предложения начальной структурой 2+2 (см. в примере 62 В). Далее можно предположить дробление на однотоакты, первый из которых (то есть 5-й на 4/2) появляется, но на этом месте внезапно меняется метрический такт, становясь вдвое меньшим, 2/2. Новый метр впервые внедряется на второй половине 5-го большого такта, которая, естественно, является легкой долей в сравнении с первой половиной. Но в качестве малого метрического такта это вторая, л е г к а я п о л о в и н а такта становится л е г к и м т а к т о м . Ведь 5-й такт – легкий (пример 62 Г). Далее всё идет обычным порядком, уже в малых метрических тактах. На начало 6-го такта в продолжающемся по инерции метре 4/2 приходится тяжелый 6-й такт в метре 2/2. И, наконец, сразу угадывающиеся кадансовые такты 7 и 8. Общий вид нотной аналитической схемы (62 Д):

⁵⁶ Указанная переменность метра найдена Э. Праутом. Метрические такты двойной величины 1–4 он назвал «широким размером» (Прикладные формы. Москва; Лейпциг [б.г.]. С. 131).

Пример 62 А. Бетховен, Соната ор. 53, I часть

Allegro con brio

pp

pp

Пример 62 Б

cresc. f sf decresc. allegro

Пример 62 В

Пример 62 Г

доли такта:
тяжелая легкая

Пример 62 Д

Allegro con brio
комплементарн. мотив (контрапункт)

pp

Soprano: T D
Tenor: S-D-T
Bass: S-D-T

cresc. 5 6
deerc. 7 8
pp

Soprano: D-D D-D T-D

Дробление в 5–6 тактах (малых) выражено подчеркнуто частым повторением мелких ритмических фигур, сначала даже величиной не в 1 такт на $2/2$, а в полтакта. Таким образом, идея динамического обострения развития подчеркнута повышенным контрастом тематических частиц: вместо двух целых – четыре целых, а вместо одной целой – половина. Если обычно активизация в момент дробления (т. 5, 6) выражается в отношении длин построений в пропорции 2:1, то здесь 8:1.

Последующее развитие подтверждает в качестве базового метрический такт $2/2$ (см. начало побочной партии). Интересно, что похожее раздробление возникает еще один раз, во втором ходе (после побочной темы, 8+8 тактов). Начав второй ход величиной в $2/2$ (т. 50), развитие через 10 тактов приходит к пульсации восьмыми

(т. 60), точно повторяющей восьмые начала главной партии, т. 1 (особенно похоже на повторение в т. 14)⁵⁷.

2. Совершенно другой мир ритмики – в Менуэте из Сонаты Шуберта ор. 122. В большинстве случаев аналогичные части фортепианных сонат Шуберт обозначает не как менуэт, а как скерцо. Эффекты скерцо свойственны и этому менуэту. Они состоят прежде всего в тонкой игре метрическими акцентами. Последние не видны при записи в графических тактах и открываются только аналитически, если верно обозначить метрические такты. Автор прав в своем обозначении «менуэт», так как базовый такт пьесы действительно 3/4, что типично для этого жанра (см. пример 63). Но начинается пьеса в метрическом такте 6/4 (как скерцо). Особенно выразительно целотактовое задержание в тт. 3–4. Это, конечно, один такт. Причем первые два мотива могут быть поняты как трехчетвертные, тогда 1-й такт легкий, а 2-й тяжелый. Ямб и хорей борются друг с другом, но конец периода знаменует полную победу ямба-менуэта.

Пример 63. Шуберт, Соната ор. 122, III часть, Менуэт

The image shows a musical score for Schubert's Minuet in G major, Op. 122, No. 3. The score is in 6/4 time and consists of two systems of music. The first system is marked 'Allegretto' and 'p'. The second system is marked 'sp', 'pp', and 'mf'. The score includes handwritten annotations for rhythmic analysis, such as 'Es', 'T..D-T', 'S^6-D=', and 'D'. The first system shows measures 1-3, and the second system shows measures 4-7. The key signature is one flat (F major/D minor).

⁵⁷ Бетховен однажды сказал, что «такт – это тело произведения» (см. Фишман Н. Этюды и очерки по бетховениане. М., 1982. С. 210). Тело это мускулисто и полно энергии.

Схематически⁵⁸:

графические такты	1 2, 3 4, 5 6, 7 8	9 10 11 12
размер метр. такта (♩):	6 —————	3 —————
метрические функции	1 2 3 4	5 6 7 8
гармония: Es	TDT, D—T	..D T T Tr
каденции:	D —————> T	—————> Tr

Однако игра продолжается. Середина начинается на 3/4 ямбически, как менуэт. После правильного 8-тактового периода в с-moll (куда модулировал экспозиционный период) начинается поворот к репризе темы, к ее тональности и – к ее метрическому такту 6/4. Снова легкие такты предельно превращаются в тяжелые, а мы ощущаем эту покачивающую капризную игру в флуктуацию метрических акцентов.

Пример 64

Конец репризы аналогичен концу экспозиции, а игра переходит в трио и тоже связана с превращением легких в тяжелые и наоборот. Схема начального периода, As-dur: 1 2 3 3^a 4, 5 6 7 7^a 8 (см. пример 24 Б).

3. Одно из самых поразительных метрических изобретений Глинки мы находим в песне Вани «Как мать убили» из оперы «Жизнь за Царя».

Два предложения одинаково составлены из неравных фраз 3+4, 3+4. Это само по себе уже весьма оригинально, отражает влияние синтаксиса русской народной песни. Однако в действительности дело обстоит еще удивительнее. Чтобы уяснить замысел Глинки, надо учесть, что мелодия написана на текст, а он имеет собственную логику построения:

⁵⁸ Любопытно, что и в этой пьесе, как и в теме Бетховена, второе предложение идет во вдвое более коротких тактах.

	1 2 3
\cup - \cup - \cup 1. Как мать у - били	$\overline{\cup} \overline{\cup} \overline{\cup} \Lambda$
\cup - $\cup\cup$ \cup - 2. У малого птен ца,	$\cup \cup \dots \cup \cup -$ [-]
\cup - \cup - \cup 3. О- стался птенчик	$\cup \cup \cup \Lambda$
$-$ \cup - \cup \cup - 4. Сир и гладен в гне- зде.	$ - \cup - \Lambda \dots \cup \cup -$ [-]

Это не стихи, а строчная проза, однако идущая параллельными рядами с переменным метром. Но это почти стихи, в особенности, если учесть, что «лишнее» в 4-й строке «сир» можно отнести как тяжелую долю в конец 3-й на место паузы. Если же четырехстрочную строфу озвучивать музыкально, то при превращении определенного трехстопного ямба в амфибрахий легко получить достаточно правильный квадратный восьмитакт, но только с «русскими» переменными тактами – кадансовыми гипотактами (на симметричных местах) в 1-й и 3-й фразах, с поправкой на наибольшую естественность ритмического произнесения слов.

Пример 65. Глинка, «Жизнь за Царя», Песня Вани

Распевать ямба на амфибрахический мотив – это идея Глинки, которую мы у него здесь просто заимствуем в аналитических целях. Базовый метрический такт-амфибрахий в Песне Вани предложен, таким образом, Глинкой. Но что мы видим в нотной записи оригинала?

Пример 66

Allegro moderato. $\text{♩} = 92$

Ваня

Как мать уби-ли у ма-ло-го птен-ца,

pp

E T—D—T T—D D—T

Глинка записал свою трехдольную в основе мелодию на ровные две четверти! Как же могли вписаться в этот такт целых пять правильных мотивов на 3/4? Как мог не повредиться при этом гармонический ритм?

Еще Одоевский заметил, что «музыкальный акцент» помещается в песне на легкой доле (см. в примере 66 графические такты 1, 4; также далее 8 и 11). Глинка, как известно, был еще и певцом, незадолго до «Жизни за Царя» осваивал искусство бельканто и, конечно же, великолепно знал правило вокального исполнительства — логически верное произнесение слова. Выставленные им знаки акцента предохраняют вокалиста от опоры на тяжелые доли названных тактов. Иначе говоря, Глинка сам указывает нам, что истинный метр его мелодии — тот, что выставлен у нас в примере 65. А так как в двухдольности титульного метра сомневаться не приходится, то, следовательно, перед нами классический образец полиметрии: переменный метр в восьмитактовой строфе в мелодии и равномерный метр 2/4 в аккомпанементе. Если сам Глинка мог записать полиметрию в виде несовпадающих друг с другом тактов, притом в той же самой опере⁵⁹, то мы можем позволить себе повторить его опыт.

⁵⁹ На это указывает В. Н. Холопова в книге: Русская музыкальная ритмика. М., 1983. С. 186. Возможно, Глинка имел в виду опыт Моцарта в «Дон Жуане».

Пример 67

Полиметрия:

Как мать у Би-ли у ма-ло-го птен-ца, о-
стал-ся птен-чик сир и гла-ден в гнез-де.

Описанную структуру, однозначно оцениваемую в связи со структурой текста, Глинка вводит и как чисто инструментальную тему – побочную в Увертюре, соло кларнета. Тогда остается лишь 8-тактовый период переменного метра (записанный как 7+7 тактов), оба предложения с «женскими» каденциями:

метр (♩):	4 2, 4—	4 2, 4—
метрические функции:	1 2, 3 4,	5 6, 7 8
гармония:	TD T, TD – DT,	TD T T

Здесь нет словесного текста с его тонкостями акцентов, и слушатель вправе воспринимать их просто как синкопы. Но мы можем переадресовать этот эффект и вокальной мелодии, объяснив возникающие противоречия между акцентами текста и тяжелой долей

такта некоторыми особенностями синкопирования русской народной музыки. Таким образом, в конце концов, Глинка записал метр верно, но допустив противоречие мелодии с акцентами стиха.

4. Один из самых больших новаторов музыки XIX века Мусоргский является таковым и в области метрики. Некоторые идеи его уже явно покидают область исканий композиторов его столетия и по сути принадлежат уже следующей эпохе – нашему времени. Смелость композиторской идеи примера из «Картинок с выставки» состоит в том, что (не без связи с древнейшими практиками метра, здесь – с русской церковной музыкой) Мусоргский вообще оставляет в стороне новаторство в модификации периода (4+4) или большого предложения (2 2 1 1 2), о чем мы всё время говорили в главе о метре классической традиции, и обращается к строчной форме музыкальной строфы (структура 2+2+2+2). Она, как правило, не встречается в музыке со времен венских классиков. Редкие исключения представляют цитаты протестантского хора, которые, к тому же, вообще не характерны для русских композиторов XIX века⁶⁰.

Тема Мусоргского, конечно, не имеет отношения к немецкому хоралу, а ориентирована на русскую мелодику древних роспевов, включаемую в тактовую сетку внешне обычной традиционной формы (см. пример 68)⁶¹. В высшей степени оригинальна ладовая структура темы, где каждая из пар голосов – женская и мужская – абсолютно точно выдерживает обиходный звукоряд, соответственно, в виде двух пластов на расстоянии октавы. Так как миксодиадонический обиходный лад не имеет никаких «случайных знаков» (все ступени натуральны), то, в сущности, нотная запись в традициях октавных европейских ладов неверна и должна быть заменена ладово-адекватной (см. пример 68). Наконец, тема имеет определенную тактовую ритмику, в переменном размере, где мелкие ноты (половины) при нормальной записи выражают длитель-

⁶⁰ Их можно встретить в Учебнике гармонии Римского-Корсакова, где хоралы представлены как «учебная» музыка, в качестве мелодий для гармонизации.

⁶¹ Музыка Мусоргского настолько явно воспроизводит русское церковное пение, что даже возникает соблазн ее подтекстовать, что-нибудь вроде: «Господи Боже правый!» или: «Истинный мир ты, Христе».

ности восьмых. С учетом естественной фразировки строфа из трех строк (стихов) приобретает следующий вид⁶²:

Пример 68. Мусоргский, «Картинки с выставки», Богатырские ворота, побочная тема

The image shows a musical score for the 'Bogatyrskie Vorota' section of 'Pictures with an Exhibition' by Modest Mussorgsky. It features four staves: Alto (Альта), Tenor (Тенор), Bass (Бас), and Piano (Пиано). The vocal lines are in 3/4 time and contain the lyrics 'i-m-t i-m-t i-m-t'. The piano accompaniment is in 3/4 time. Above the score, the first three lines are labeled as '1^я строка (i)', '2^я строка (m)', and '3^я строка (t)'. Below the piano part, there is a detailed metrical analysis using letters (T, S, D, Sp) and arrows to represent the rhythmic structure of the accompaniment.

Внимательнее рассмотрев метрику инструментальной «молитвы без слов», мы не без удивления находим, что, оказывается, каждая из трех строк в отдельности обладает точной повторностью стоп, как в стихах, но только стопы в каждой строке разные:

- | | | |
|----------------------|-----|--|
| 1. дактиль (2 стопы) | 3/4 | |
| 2. ямб (3 стопы) | 2/4 | |
| 3. хорей (3 стопы) | 2/4 | |

Таким образом, побочная тема по форме – трехстрочная строфа с переменной стопой. Базового метрического такта не обнаруживается. Согласно предлагаемому методу анализа выясняется, что гар-

⁶² Произведение это общеизвестно, поэтому позволим себе с аналитическими целями записать его сразу в виде гипотетической хоровой партитуры в истинном метре и адекватном модальном звукоряде.

мония обиходного лада содержит пусть и совершенно не классические, но достаточно определенные тональные (!) функции, в главной тональности и при отклонениях. Только тональность здесь «рыхлая», то есть с довольно слабым общим тяготением к (единственной и неоспоримой) тонике. Функциональная ясность происходит, конечно, от господства консонирующих трезвучий преимущественно в квартоквинтовых связях. Зато нет той многослойной симметрии, на которой зиждется классическая песенная форма, а вслед за ней и всё классическое формообразование. Более того, классическая песенная форма обобщенно представляет мусический (то есть общий для музыки, поэзии и танца) закон формования. Тот самый, который формует и стихотворение в лирической поэзии, его основную структурную единицу – строфу. Здесь же вообще другой принцип – **н а н и з ы в а н и е с т р о к**. Поэтому и число их закономерно может быть любым, от двух-трех до пяти, десяти. Ибо по сути это и есть закон строчной прозы.

Конечно, в более общем смысле законы симметрии действуют и в этой форме. Кадансирующая строка выражает функцию ответную на предыдущие, независимо от того, сколько их. Начальная строка выполняет функцию включения, инициия. Строки между ними – функцию совершающегося процесса, движения (здесь это всего одна строка). Таким образом, функции в форме – знакомые уже смысловые значения: 1. = i, 2. = m, 3. = t. Аналогичны функциональные значения частиц структуры и внутри каждой из строк.

5. Метрика Вокализа Рахманинова принадлежит к самым загадочным структурам. Причина этого сходна с предыдущим примером: и здесь нет достаточного следования принципам классического формообразования. Индивидуальный замысел Вокализа состоит в создании бесконечности льющегося пения, ток которого нигде не может прерваться, несмотря на нередкие кадансовые обороты гармонии и мощные цезуры между крупными частями. Бесконечность дления кантилены достигается искусным вуалированием и симметричных соответствий, и тяготений к окончаниям мелодических строф. То, что самая певучая мелодия обладает повышенной сложностью структуры (как и в Песне Вани), наглядно демонстрирует условность понятия «песенная форма», которая в действительности «песенно-танцевальная» или просто «танцевальная форма».

На поверхностный взгляд пропорции формы ||:18:||:13:||10 напоминают двустрофную 1-ю часть и сильно расширенную одну строфу во 2-й части; в коде довольно точно проводится 8-такт из 1-й

части (кода-реприза). Но лишь в начале 2-й части отчетливо слышна 8-тактовая строфа – там, где часто бывает как раз нарушение квадратных отношений. Принципы формы Вокализа нередко связывают с барочной двухчастностью с ее ядром и развертыванием.

Подробное исследование метрики Вокализа показывает, однако, что, несмотря на бесконечность льющейся кантилены, основой структуры является всё же обычная 8-тактовая строфа, пусть местами и чрезвычайно расширенная разнообразными модификациями отношений симметрии. «Тема» этих модификаций задана уже в начальной строфе. Ее секрет в смене метрического такта: мотивы первой половины идут на 4/4, второй на 2/4 (следует обратить внимание на медленную смену гармоний в первой половине и ускорение гармонического ритма во второй).

Пример 69. Рахманинов, Вокализ (в метрических тактах)

Lentamente, Molto cantabile

Голос

Мотивы: 1 2

Р.п.

cis: T₈ — 7 — S⁷⁻⁸ .. P (T₇) T^{S7}

E: S7 D T⁹⁻⁸ 7-6

3 4z 5 6 7 8z

cis: T D₅→ .. S .. T Sⁿ D₄ D⁷ T

fis: D₅→ — D⁷ — T

E: Sp-D — Tp

гармониз. ритм: p p p p p p p p o

1-я часть состоит из двух предложений; второе — с большим расширением; заключительный каданс с гипотактом 7.

II строфа-предложение: 1–2 3–4, 5–6, 5^a–6^a, 6^b, 7–8

Во 2-й части окончание строфы (т. 8) совпадает в наложении с началом нового построения, оказывающимся метрическими тактами 5–8; заключительный каданс с гипотактом 7^a.

III строфа: 1–2 3–4, 5–6 7–8=5^a–6^a, 7, 8, 7^a–8^a

Такой же заключительный каданс с гипотактом 7 заканчивает и строфу IV = I в коде. Система симметричных рифменных кадансов, завершающих каждую из строф, особенно при окончании каждого из трех разделов формы, придает особую структурную гармонию и особенно подчеркивается мелодической повторностью в концах частей.

Общее распределение мелодических строф:

||: I+II :||: III :|| IV=I

Анализ метрики Вокализа раскрывает тайну рахманиновского искусства неизбывной мелодичности. Благодаря переменному метру постоянно нарушается метрическая экстраполяция: если бы переменности не было, мы легко схватывали бы предчувствуемое завершение каждой строфы, ощущали бы ее конечность. Переменность метра заставляет нас то и дело «переставлять» тяжелую долю на другой момент времени, притом часто меняя скорость пульсации – с медленной на менее медленную и обратно. Эти мягкие колебания в течении времени действуют и сами по себе как эластичные переваливания долей тяжести, и придают замечательный эффект бесконечного дления кантилены.

Замечательно также, что переменность делается только с 4/4 на 2/4 и обратно, то есть без влияния, казалось бы, столь естественной трехдольности. Словами трудно охарактеризовать этот эффект метра. В нем есть в скрытом виде оттенок «истовости», того неуправляемого фермента строгости, душевной простоты, который имел в виду и Глинка в «Жизни за Царя», когда он двухдольностью наделил образы русских людей (в отличие от трехдольности поляков).

Наконец, в драматургии переменного метра (в том числе) обнаруживается рахманиновское ощущение времени в этой пьесе. Первая строфа содержит простое и чистое противопоставление: 4 мотива на 4/4, 4 мотива на 2/4; это, так сказать, метрическая идея пьесы (ср. с примером 63). Во второй строфе большой чувственный подъем в связи с интенсивностью разработки ее, сложностью формы. Третья строфа дает развитие метрической идеи в две противоположные стороны. Сначала Рахманинов предоставляет, в условиях гармонической неустойчивости, базовому такту 4/4 дойти до

конца строфы, после чего наоборот несколько тактов сильно вуалируют симметрию; на стыке построений ($8=5^a-6^a$, 7, 8) взаимодействие с гармонией и мотивикой образует внутренне очень напряженный кульминационный узел. Чередование участков простой симметрии с более или менее сильными колебаниями составляют переменный метр высшего порядка.

6. Один из головоломных образчиков метрической структуры – начальная тема II части Седьмой симфонии Шостаковича.

Пример 70. Шостакович, Седьмая симфония, II часть

Moderato (poco allegretto) ♩=96

Структура ее кажется «непрозрачной», не прослушиваются мелодические фразы, обрисовывающие метрические такты. Отсюда возможное впечатление свободы (= неорганизованности) формы, сплошной асимметрии мотивов, и соблазн связывать свободу структуры с метрической раскованностью русской протяжной песни. Ключ к метрике дает мотивная структура, взятая в полной ее глубине, то есть в многоголосии. Несколько неожиданно выясняется, что повторность не только представлена в теме, но она имеет даже вид ритмического остинато.

Пример 71

The musical score for Example 71 consists of two staves. The first staff is marked with a circled '2p1' and contains measures 1 through 4. Below the staff, fingerings are indicated as 1-2-3 for measures 1-2 and 1-2-3 for measures 3-4. The second staff contains measures 5 through 8. Below it, fingerings are 1-2-3 for measure 5, 4-3-2 for measure 6, and a circled 'D' for measure 7. A 'h' in a box is present below the first measure of each staff.

Как видим, остигатный ритм резко перечит титульному метру 4/4 и обнаруживает выраженную симметрию трехдольных фраз, с заключающим гипотактом. Это остигато по-своему достаточно строго в логике повторов: 6+6, 7+7. И там, где кончается простая метрическая строфа (8 метрических тактов), возникают осложнения метра, слом наладившейся симметрии.

Оказывается, ритмическое остигато в басу регулирует структуру и мелодических мотивов, точно совпадая с их метрическими функциями.

Пример 72

The musical score for Example 72 shows four staves of music in 2/4 time, numbered 1 through 8. Dashed lines connect notes across the staves, illustrating structural relationships and phrasing. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together.

Зародыш структуры – первая симметрия тактов 1–2 и 3–4 (см. начало в восьмых и продолжение шестнадцатыми). Далее следуют повторения, типичные для классического большого предложения: как у Бетховена (например, в начале Сонаты ор. 2 № 1) такты 5 и 6 дают дробление фразы на однотоковые четко повторяющиеся мо-

тивы, так у Шостаковича при четном гипотакте дробление в т. 5 и 6 дает три равновеликих мотива, в сумме точно соответствующие величине начальной двутактовой фразы. Таким образом, несмотря на повторность ритмически остигатного баса, форма экспозиции данной темы – большое предложение. Недаром совершенно не чувствуется никакого кадансирования в т. 4. (Но в т. 8 мелодия дает каданс на тонике, правда не поддержанный басом, который с запозданием доползает до тоники.)

Далее же идет повторение 2-й половины строфы. Но только этот четырехтакт не имеет дробления; так повторялось бы 2-е предложение.

Пример 73

расширение:

Таким образом, анализ темы Шостаковича показывает типичные черты искусства композитора. Сказать о теме, что она «свободно» развертывающаяся мелодическая линия, значит ничего не понять в ее метрике. «Свобода» может быть и негативной характеристикой, свидетельствуя о не схватываемой закономерности формы. Шостакович опирается на коренные законы метрики песенной формы, можно сказать, классической традиции. Но он виртуозно использует сложные приемы переменного метра и расширения формы. В результате получается очень точная и внутренне очень насыщенная форма со следующими пропорциями (упрощенно):

$$\underbrace{1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1 + 2}_{\quad} \quad \underbrace{\quad}_{\quad} \quad \underbrace{2 + 2}_{\quad}$$

4.6. Псевдоквадратность. Псевдонеквдратность

Производная квадратность, содержащая либо подразумевающая устойчивый блок восьми метрических тактов, реально может давать практически любое их число в музыкальной строфе. Но в некоторых случаях общее количество графических тактов при производной неквадратности совпадает с квадратным их числом, то есть дает 8 тактов либо 16, 32, которые не расчлняются на равные по величине пары частей. Тогда получается псевдоквадратность, или мнимая квадратность (термин И. Я. Рыжкина). Анализ псевдоквадратности состоит в прослушивании смысловых значений метрических тактов, их функций.

Пример 74 А. Шопен, Ноктюрн оп. 27 № 2

Пример 74 Б

Элементы симметрии:

Пример 74 В

Симметрии гипотетической квадратной подосновы:

Колорит ночной песни Шопена отличается исключительной мягкостью звучания. Тот же эффект смягчения имеет размывание четкости симметричных соответствий. Это выражается в растяжении каденционного 4-го такта. Он должен был иметь более краткие длительности, о чем свидетельствует рифменное отражение в другом каденционном такте (схему соответствий см. в примере 74 Б). То, что предложение начинается с 6-го такта, видно из мотивной структуры, которая явно подхватывает материал конца 1-го предложения (см. 74 В), следовательно, это такт 6-й.

Конечно, псевдоквадратность всегда означает случайное совпадение тактов. Но где-то в подсознании, по-видимому, ощущается результирующая квадратная величина, как бы глубоко синкопированная. Такова, например, и вступительная валторновая тема симфонии Шуберта C-dur. Ее 8-такт завершается вторым мотивом в увеличении: 1–2 2^a 3–4, 4^a, 4^a (увеличение).

Но иногда связь с квадратной общей величиной прерывается совершенно, даже при небольших размерах целого.

Пример 75 А. Украинская народная песня «Гей, чумаче»

Пример 75 Б

Симметрия в параметре высотной линии:

В некоторых случаях народные песни производят впечатление композиторской работы. В песне «Гей, чумаче» отчетливо видны два структурных слоя – словесный и мелодический – с несовпадающими повторениями элементов:

текст:	a a b
мелодия:	a b b

По существу псевдоквадратен восьмитакт в Протяжной песне Садко из 2-й картины оперы Римского-Корсакова, состоящий из

двух четырехтактов (4+4). Противоречит квадратности асимметричное распределение легких и тяжелых тактов (следующих метрике текста), что происходит из-за растягивания нормативных тактов благодаря увеличению затактов до размеров целого такта и такому же продлению женского окончания (на схеме «п»). Структура 8-такта:

п1. 2п, п3. 4п

Шедевр псевдоквадратности – начальный 16-такт II части Неоконченной симфонии Шуберта (метрический такт 6/8).

Парадоксальным образом возможна и противоположная структура: квадратный 8-такт, записанный как неквадратное построение⁶³.

Пример 76 А. Русская народная песня (колыбельная) «Гуленьки» (метрическая запись А. Лядова)

Andante

стиховые такты (стопы: 1а пеек)

1 2 3 4

5 6 7 8

Пример 76 Б
Квадратный вид:

ossia:

1 2 3 4

гу-лень-ки да гу-лень-ки да при-ле-та-ли гу-лень-ки, (и т.д.)

[A] D - .. D - T, 5 T - D - T, 5 (и т.д.)

⁶³ О записях русских народных песен (у Трутовского, Львова-Прача) квадратной структуры в виде неквадратной см.: Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983. С. 157–159. Например, в сборнике Трутовского 6-такт записан как $1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}$ (№ 10, 69, 122).

В принципе к псевдоквадратности относятся и все случаи, когда строго квадратный метр записан в мелких тактах, как, например, квадратность на 9/4 в Вальсе-фантазии Глинки и в Вальсе ор. 38 Скрябина.

Не оспаривая оригинальной ритмической трактовки Лядова (художественно она абсолютно точна!) – 3+3 такта, нельзя не усмотреть в мелодии самый обычный квадратный период 4+4 на 2/4. Аналогичный образец из украинской народной музыки.

Пример 77 А. Украинская народная песня «Тече річка»

Умеренно

Те-че річ-ка, спі-д на-єч-ка,
а сі-не мо- - -ре hrá-є.

Пример 77 Б

Квадратный вид:

а сі-не мо- - -ре hrá-є.

Конечно, вполне обоснован такт на 3/4 в конце песни. Акценты в тексте вынуждают к этому точно так же, как в нашем гипотетическом изложении Песни Вани (см. пример 65). Но вполне возможна и «правильная» запись периода 4+4 такта на 2/4. Возникающее при этом противоречие между текстом и мелодией кажется стилистически оправданным, если речь идет о русском ритме, а также украинском, шире славянском (текстовые синкопы).

В композиторской музыке псевдоквадратность нередка при полиметрии или в случаях, когда какая-либо тема переносится в другую часть цикла, записывается в другом размере такта, сохраняя, однако, собственные длительности и соответствующие метрические функции. В трио Скерцо из Первой симфонии Шостаковича квадратная тема на 4/4 записана на 3/4, очевидно, ради того, чтобы контраметр треугольника 3/4 не затерялся в ясных контурах основной мелодии (пример 78 А). Получается псевдонеквадратный 11-такт. Истинный метр темы см. в примере 78 Б.

Пример 78 А. Шостакович, Первая симфония, II часть, трио

Meno mosso ♩=100

Пример 78 Б
Квадратный вид:

Meno mosso ♩=100

(Или может быть понят полиритмически.)

Композитор сам рассекретил метр трио при его повторении в ц. 21, где за правильно записанным предложением следуют стрелы бесконечного канона с расстоянием в полтакта на 4/4.

Неожиданный и прямо-таки парадоксальный случай псевдоквадратности находится в припеве песни Соловьева-Седого «В путь» (пример 79 А). Припев выглядит как совершенно ровные 8 тактов на 4/4 (или 16 на 2/4). В жанре марша и запев, и припев звучат как естественно квадратные две строфы (где же еще быть рубленной квадратности, как не в солдатской песне?). При анализе же мы с удивлением обнаруживаем совершенно неквадратную структуру припева, что начинается уже с текста, в котором не 4 строки, а 5 (!), с одной вступительной (обозначена как «нулевая»):

	Рифмы:	Метрика:	Стопы:
0.	Солдаты – в путь, в путь, в путь!	(нет) ∪ –	∪ – ∪ – 3
1.	А для тебя, родная,	a ∪ –	∪ – ∪ – ∪ Λ 4
2.	Есть почта полевая,	a ∪ –	∪ – ∪ – ∪ Λ 4
3.	Прощай, труба зовет.	b ∪ –	∪ – ∪ – 3
4.	Солдаты – в поход!	b ∪ –	∪ Λ ∪ – 3

И даже строки – с различным числом стоп: 3 и 4. Композитор мастерски использует переменность метрического такта (при этом в тексте 4 стопы дают трехдольный метр). Пять строк переменного метра точно укладываются в «квадратные» 32 четверти.

Пример 79 А. Соловьев-Седой, «В путь», припев

фразировка:

Сол-да-ты в путь, в путь, в путь! А для те-бя, род-ная, есть по-чта по-ле-ва-я. Про-щай, тру-ба зо-вёт, сол-да-ты, в по-ход!

Пример 79 Б

О. Сол-да-ты, в путь, в путь, в путь! 1. А для те-бя, род-ная, 2. есть по-чта по-ле-ва-я. 3. Про-щай, тру-ба зо-вёт, 4. сол-да-ты, в по-ход!

Парадокс в том, что псевдоквадратность, казалось бы, сбивающая с ноги, напротив, придает чеканно походный ритм (песня любима солдатами уже не одно десятилетие – она создана в 1955 г.).

4.7. Автономные трехтакты

Классическая наука о музыкальной форме не имеет этой проблемы. Однако в русской музыке она закономерно возникает в связи с песенной формой наряду с основными вопросами, рассмотренными выше. Поэтому необходимо затронуть и структурные свойства форм неклассического типа.

Уже первые исследователи русской народной песни отметили замечательную особенность ее метра – переменность (Н. А. Львов,

1790). В том же ряду находятся и частые в ней трехтактовые группировки, ощутимо отличающие русскую метрику от западной с ее основополагающей двутактовостью⁶⁴. Хотя у западных композиторов трехтакты встречаются в ряде очень ярких образцов (см. наши примеры 53, 51), в целом они могут считаться нехарактерными, и теория вправе не принимать их в качестве объекта, сопоставимого с двутактом. Общая теория геометрической прогрессии остается абсолютной. Но количество автономных трехтактов как форм фразы в русской музыке столь велико, а главное, существо трехтакта как метрической единицы столь близко двутакту по объединяющему их эффекту относительной метрической смягченности, что это заставляет несколько иначе подойти и к общей теории метрического сложения песенной формы.

Более того. Если автономные трехтакты действительно существуют как принципиально, теоретически равноправные с двутактами, то это заставляет нас внести существенные поправки в общую теорию метрики.

Впрочем, сначала нужна одна оговорка. Дело в том, что Риман в своих работах всё же признает существование трехтакта как особого метрического «порядка» (*Ordnung*) и называет его «особый род трехтактовых ритмов». По Риману, структура этого особого трехтакта: «тип: тяжелый – легкий – тяжелый», или согласно метрическим функциям тактов: 2 – 3 – 4. Схема не соответствует ямбической, содержит «две точки тяжести»⁶⁵. Такой трехтакт – «ритмический раритет» для западной музыки; однако в русской дело обстоит иначе.

⁶⁴ См. также: Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. С. 605. Как «одна из самых распространенных неквадратных структур» в русской народной музыке отмечена трехтактовость 3+3+3+3 в книге В. Н. Холоповой «Русский музыкальный ритм» (с. 157).

⁶⁵ *Riemann H.* Große Kompositionslehre. Bd. I. Bln. <...>, 1902. S. 123; *Handbuch der Kompositionslehre.* Bln., 1922. I. Teil. S. 104. Риман относит к особому типу «т – л – т» тему II части Сонаты Бетховена (см. пример 51), находя там регулярно переменный метр 6/8 + 3/8 (S. 103).

В указанном издании (*Handbuch...*) представлены обе части (теоретическая и практическая) важнейшей работы Римана по музыкальной форме, которая прежде (с 1905) печаталась под названием *Grundriss der Kompositionslehre*, а еще раньше, при первой публикации (Lpz., 1889) именовалась *Katechismus der Kompositionslehre* (*Musikalische Formenlehre*). Последующие ссылки даются на объединенное издание 1922 г. – *Примеч. ред.*

Поправки должны быть следующими.

а) Для теоретического объяснения трехтакта нужна третья категория логической функции частиц формы. (У Римана, как видим, – те же «тяжелое» и «легкое».) Соответственно и система категорий должна быть не бинарной, а тернарной.

б) Третья функция, хоть и является видом легкой метрической доли, всё же ее не дублирует. Она существенно отличается от любой из нормативных легких – от тактов 1, 3, 5, 7. Специфика третьей функции – в совокупности ее признаков:

- составление целого только из трехтактов;
- наличие нормативных метрических функций;
- д о б а в о ч н а я и дифференцирующая роль третьей функции;
- смысловое значение, в общем, п р о д л е н и я легкого или тяжелого такта (третья функция – после такта нормативной функции);
- существенное различие между двумя видами третьей функции в зависимости от того, образуется ли при ней еще один мотив или не образуется: если нового мотива нет, то функция – собственно п р о д л е н и я (п); если образуется, то это не продление, а новый в с п о м о г а т е л ь н ы й такт (в).

в) Теория метрических функций всегда исходит от однотокта, в то время как начинать ее, по-видимому, надо от двутакта, а точнее – от с т и х а как исходной единицы песенной формы⁶⁶.

г) Тогда следует установить как исходный не один, а два фундаментальных, хотя и неравноправных типа метра:

- 1 – п р я м о й бинарный (или четный, по-нем. *gerade*),
- 2 – г е м и о л ь н ы й тернарный (смысл термина фиксирует его производность от п р я м о г о как «целого», так как греч. *hemiólios* – полуторный, производно от *hólos* – целый, весь, и *hēmi-* полу-).

⁶⁶ Риман, создатель новейшей метрики, отверг понятие песенной формы и вместе с тем оппозицию «песня – ход». Поэтому он принял метрические функции за абсолютный фактор всякой формы; но они, в действительности, образуют только песенные формы, а не ход. Вполне естественно, однако, началом теории песенной формы считать исходную единицу стихотворной строфы – стих, музыкально же это двутакт (а не однотокт). Тогда будет легко предположить в качестве исходной единицы оба основных (пусть и не равноправных) метра: и двутакт, и трехтакт. Но если это так, то функций и в общей теории должно быть не две (легкое – тяжелое), а три.

д) Проблема обнаруживает действие свойств тех числовых структур, которые проецируются на музыкальные ритмы и метры:

– единица не есть число-структура (поэтому нет самостоятельного такта $1/4$, $1/8$, $1/2$), она есть измеритель чисел и в этом смысле их начало;

– двойца есть первое число-организм, она – автономная единица, простая, не сводимая к другим; она уже измеряемое, что обнаруживает функциональную дифференциацию по схеме: $i-(m)-t$, где жизнь числа во времени дает главную логическую оппозицию $n-k$, или легкое – тяжелое;

– тройца также есть простая автономная единица, несводимая к другим простым; она также есть измеряемое, с теми же однократными $n-k$, или $i-(m)-t$; в жизни числа во времени «слева направо» всякая тройца непременно повторяет в себе двойцу и поэтому никогда не может от нее освободиться; поэтому тройца в музыке всегда растянутая во времени двойца с ее структурными функциями, буквально «*hēmi-ólios*»;

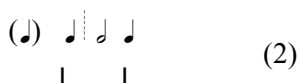
– четверица в метре как число составное всегда разбивается неизбежной внутренней повторностью, $2+2$ никогда не 4, ибо имеет функции $n-k$, и еще раз $n-k$; таким образом она выбывает из рассмотрения, как и все дальнейшие числа.

Оба вида третьей функции, которую в дальнейшем изложении мы будем называть добавочной функцией (или: функцией добавочного такта) с аббревиатурой «д», представлены в главной теме Вальса-фантазии Глинки. Она выложена трехтактами, за что ее называют «вальсом в квадрате»; причем «верхний вальс» (трехтакты) очевидно столь же автономен, как и «нижний» (трехдольность такта) поэтому и можно относить его к автономным трехтактам. Однако головная фраза Вальса имеет только два слитых друг с другом мотива:



(1)

МОТИВЫ






(2)

Поэтому вид добавочной функции – собственно продление (аббревиатура «п»), и структура трехтакта такова:

–
1 – п – 2

Классический же образец «русского трехтакта», в собственном смысле автономного, с тремя мотивами, – песня «Во поле береза стояла», зафиксированная еще в XVIII веке. Добавочный такт здесь имеет функцию вспомогательного (аббревиатура «в»). Три мотива этого трехтакта (мотивы 2 и 3 одинаковы):

такты:	1	2	3
	Во по-ле бе-	ре-за сто-	я-ла
			

мотивы: 1 2 3

(К тому же виду добавочного такта относится и метр «Камаринской», пример 56: 1 – в – 2.)

Пример 80. Русская народная песня «Во поле береза стояла»

Задушевно



1. Во по-ле бе-ре-за сто-я-ла, 2. Во по-ле ку-д-ря-ва-я сто-я-ла. 3. Лю-ли, лю-ли, сто-я-ла, 4. Лю-ли, лю-ли, сто-я-ла.

Автономные трехтакты образуют симметрически правильную повторность: 3 3 3 3. В таком случае путем изменения записи мелодию можно представить и как собственно квадратный четырехтакт на $3/2$, к которому относится абсолютно всё, что сказано о правильной квадратности. По сути парность «двухтакт – трехтакт» совершенно тождественна двум основным видам тактового метра $2/4 - 3/4$, $2/2 - 3/2$, $6/8 - 9/8$ и т. п. В этом корень того, что трехтактовость может быть приравнена к двухтактовости как автономная единица метрической строфы. Разница лишь в том, что абсолютное равенство симметричных долей времени начинается на один уровень выше, то есть от полной величины стиха.

Естественно, встречается и запись трехтакта как однотокта в крупном трехдольном метре.

Пример 81. Русская народная песня «Заиграй, моя волынка»

Скоро

За-и-грай, мо-я во-лын-ка, За-ва-ляй, мо-я ду-блн-ка!

Лю-бо, лю-бо, ма-ей доч-ке, За-ва-ляй, мо-я ду-блн-ка!

Запись совершенно безупречна, песня совершенно квадратна. Однако сравним с примером 80. Несмотря на некоторое различие в числе нот – 36 и 34 (также слогов текста), обе мелодии совершенно тождественны по своему метрико-структурному смыслу. И точно с тем же успехом можно было записать наоборот: № 80 на 3/2, а № 81 на 2/4 (кстати, так и поступил Мусоргский в Сцене под Кромами).

Как всегда, запись вещь ненадежная, и полагаться необходимо на реальный метр, то есть на метрические такты. Именно метод анализа с помощью метрических тактов и обнаруживает относительно высокую роль необходимо существующей трехтактовости в русском фольклоре (которая иначе может представляться лишь всегда возможными «тактами высшего порядка»). Назовем еще ряд песен с трехтактами, записанными то так, то эдак.

На 2/4:

- «Былина о птицах» (сб. Лядова, № 70),
- «Голова ль моя, головушка» (сб. Римского-Корсакова, № 33),
- «Дубинушка» (Лопатин и Прокунин, № 44),
- «Молодка, молодка» (Трутовский, № 64),
- «Камаринская» (см. пример 56).

На 3/2:

- «Я вечер млада» (Филиппов, Римский-Корсаков, № 39).

Можно найти и песни, которые в разных записях так и нотированы в этих разных размерах. Такова песня «Просо», на 2/4 (в сборнике Львова, Прача № 121; у Балакирева № 8, 9) и на 3/2 (в сборнике Римского-Корсакова, № 48).

Тернарная структура трехтакта всегда обнаруживает в нем бинарность, двухударность. В этом родство его с двутактом. Трехтакт представляет древнюю гемиольную пропорцию, которая

может иметь логически две возможности: 1+2 или 2+1. К двум ударам, 1 и 2, присоединяется такт-продление (= п):

$\underline{1+п}+2$, или $1+\underline{2+п}$

Так как счетной долей выступает в записи четверть, то формула метра будет:

$\boxed{4 \downarrow 2}$ или $\boxed{2 \downarrow 4}$

упрощенно: $\frac{4,2}{4}$ или $\frac{2,4}{4}$

На уровне одно- и двутактов трехтакты обнаруживают регулярную переменность метра, асимметрию. С точки зрения метрических тактов трехтакт есть двутакт:

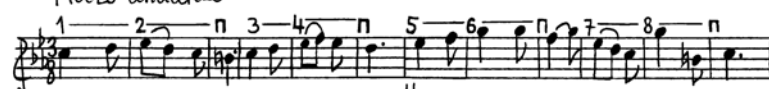
—
1 2

При регулярном повторении трехтактов на следующих уровнях господствует уже простая симметрия.

В примерах 80 и 81 структура трехтактов (в четвертях) 4, 2. В следующей мелодии структура 2, 4:

Пример 82. Русская народная песня «Как на дубчике»

Molto andante



Как на дуб-чи-ке | я-го-люб-чи-ка | Це-ло-ва-ли-ся, ми-ло-ва-ли-ся.

Во всех трех случаях важнейшим аргументом остается метрическая структура текста. Например:

3
4/4 | $\boxed{\text{Во поле бе-} \quad \text{рёза сто-}} \quad 2/4 | \text{яла,}$
2 1

или:

3
3/8 | $\boxed{\text{Ка́к на}} \quad 6/8 | \text{ду́бчи} \quad \text{ке}$
1 2

В высшей степени своеобразен былинный трехтакт в песне Нежаты о Волхе Всеславиче Е-дуг из оперы «Садко» Римского-Корсакова. Основу строфы составляет трехчленная строка с переменными акцентами в тексте:

6 ♪	Прóсвѣтя	⋮	свѣтел мѣсяц	⋮	на́ нѣбѣ
	2+2+2		3 + 3		2+2+2

Переменный размер в такте и органическая трехтактовость строки создают впечатляющий эффект на основе русского эпического сказа. Здесь два уровня метра чужды основному принципу европейской песенной формы. Впрочем, далее всё складывается, как в квадратной строке: 3+3, 3+3, 6+6.

Структура автономного трехтакта несколько неожиданно обнаруживает сходство с греческими двухсложными стопами. Как известно, античное стихосложение квантитативно, греческие стопы неравносложны и не различаются по ударности и безударности. Первый слог стопы не имеет акцента, а отличается двойной величиной по отношению к остальным. Таким образом, двухсложные стопы трехдолжны. Формулы греческих стоп можно представить следующим образом:

трохей (хорей):	1 — 2
	∪ ∪ ∪
ямб:	1 — 2
	∪ ∪ ∪

С учетом того, что первая доля не имеет акцента, греческие хорей и ямб, если их взять в увеличении, точно совпадают своими свойствами с двумя видами русского трехтакта. Получается (в античном «безакцентном смысле»):

гиперхорей:	4 ♪ 2
гипер'ямб:	2 ♪ 4

Коренное сходство состоит в том, что в русской народной метрике большее значение по сравнению с общеевропейской имеет «квантитативное» начало чистых временных пропорций. Качественный принцип в большей мере подчеркивает момент логического соподчинения главного и неглавного, конечно, помимо и чисто пропорциональных отношений. Таким образом, через влияние квантитативного принципа метрики в виде смягчения межтактовой акцентности обнаруживается остаточное действие более древнего ощущения метра. Смягчение акцентной пульсации облегчает и об-

разование трехтактов: переменность метра 2 – 1 – 2 – 1 не связана с остротой «перебоев», а расшатывание симметрии на этом уровне пульсации не порождает поэтому беспокойных переключений (если сравнивать с общеевропейской метрикой).

Автономный трехтакт часто встречается не только в русской музыке. Точно такой же гиперхорей или гипер'ямб характерен для фольклора украинского (пример 83 А), польского (пример 83 Б).

Пример 83 А. Украинская народная песня «Ой, рудуду, рудуду»

Скоро

Ой, ру-ду-ду, ру-ду-ду, ру-ду-ду, Ру-ди-ла-ся на бі-гу, на бі-гу.
Са-ло-мо-ю то-пи-ти, то-пи-ти, Гор-шком ва-ду ко-си-ти, на-си-ти.

Пример 83 Б. Аноним (XVII в.), песня «Jechal chłop do miasta»

Z ra-ju pięk-ne-go mia-sta, wyg-na-na jest ne-wia-sta,
dla ja-bka sku-szo-ne-go, przez wę-ża po-da-ne-go.

В сборнике Рубца приводится (№ 15) украинский вариант песни «Просо» (упоминавшейся выше как русская) с теми же трехтактами. Таким образом, автономные трехтакты не столько «русские», сколько «славянские». Однако они встречаются в фольклоре и других народов (например, у венгров), свидетельствуя тогда уже не о национальном своеобразии, а о древности народных мелодий.

В результате, автономность трехтакта, с одной стороны, требует учета каждого из трех тактов как самостоятельной единицы (в наших анализах фактически самостоятельны всё же два, см. примеры 80–83), но с другой, – не представляет никакой новой функции такта. Поэтому классические метрические функции всё равно остаются теми же, как показано выше. Двойственность структурных свойств здесь, видимо, той же природы, что и в указанном соотно-

Сведя их вместе, получим четыре вида добавочных структур:

1. $\begin{array}{c} - \\ 1-п-2, 3-п-4; 5- \\ - \\ = \end{array}$ (и т. д.) = пример 80
2. $\begin{array}{c} - \\ 1-2-п, 3-4-п; 5- \\ - \\ = \end{array}$ (и т. д.)⁶⁷
3. $\begin{array}{c} - \\ 1-в-2, 3-в-4; 5- \\ - \\ = \end{array}$ (и т. д.) = примеры 56, 81
4. $\begin{array}{c} - \\ 1-2-в, 3-4-в; 5- \\ - \\ = \end{array}$ (и т. д.) = пример 83 А

Теоретически возможно поместить такт добавочной функции и перед легким, сохранив ту же дифференциацию функций. Получатся еще два вида:

5. $\begin{array}{c} - \\ п-1-2, п-3-4; п- \\ - \\ = \end{array}$ (и т. д.)
6. $\begin{array}{c} - \\ в-1-2, в-3-4; в- \\ - \\ = \end{array}$ (и т. д.)

Возможность ввести во фразу-стих не одну добавочную функцию, а две, с точки зрения общей систематики отпадает, так как наличие уже четвертой по количеству функции полностью уничтожает автономный трехтакт, и без того несколько проблематичный и требующий тщательной аргументированности⁶⁸.

Требуют проверки и уточнения некоторые большие трехдольные такты (где ощущается пульсация шести мелких ритмических долей) и производные от них; например, 5/4 как 3/2 с изъятием четверти. Так, в примере 57 каждый метрический такт обнаруживает дифференциацию на субтакты (в четвертях 4+2 2+3).

⁶⁷ Например, первый дистих песни «Из под камышка» (в сборнике В. Трутовского. М., 1953, № 19).

⁶⁸ Категории добавочной функции «п» и «в» необходимы при объяснении регулярных автономных трехтактов, но могут найти применение и вне их. Так, начальный период Этюда Des-dur Листа явно имеет продление некоторых метрических тактов (2-го, 4-го, 8-го): 0 1-2-п, 3-4-п, [5-й пропущен] 6-7-8-п.

4.8. Текстомузыкальное синкопирование

Автономность трехтакта как естественной формы исходной мысли-фразы соприкасается с некоторыми другими особенностями фольклорного метра, отражающегося и в композиторской музыке. Мелодия следует форме текста, стиха, который часто не имеет равномерности в распределении акцентов. Музыка, особенно плясовая, хороводная, соблюдает относительную метрическую регулярность; текст же, не имея правильного последования стоп, часто вступает с ней в противоречие, которое приобретает облик своеобразной синкопы. Текстомузыкальная синкопа может быть подчеркнутой, как часто в танцевальных мелодиях. Синкопа образует тогда более или менее резкий ритмический «перебой». Народные исполнители специально обыгрывают образующееся противоречие между музыкальным тактом и акцентом в слове. Так, в простонародной плясовой «Барыне» перебой-синкопы придают чрезвычайно большую динамику, упругость звучанию:

2/4	>	Ай барыня	>	очумела
Или в плясовой «Я с комариком плясала»:				
2/4	>	С комариком	>	плясала

На другом полюсе от перебоя находится текстомузыкальная синкопа со специфически смягченным характером противоречия акцентов – «перелив»:

2/4	♪	Молод-	♪	ка, мо-	♪	лодка
-----	---	--------	---	---------	---	-------

В песне на каждом шагу безакцентный слог текста приходится на тяжелую долю подразумеваемого мелодией такта, и наоборот, акцентный слог попадает на легкую, например, на вторую из двух восьмых.

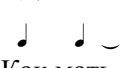
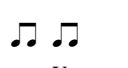

Подобное синкопирование «перебоев» и «переливов» образует стилистически характерный контрапункт метрических слоев текста и мелодии. Его надо принимать во внимание при отыскивании границ метрических тактов в условиях переменного метра. Метрическая переменность может непрерывно действовать в одновременности (потому-то и допустимо говорить о «контрапункте» параметров). Свойство текстомузыкального синкопирования не позволяет безоговорочно полагаться на, казалось бы, совершенно достоверный и надежный фактор музыкальной метрики – текст с его ак-

центами. Растворяющая синкопы-акценты стихия музыкального русского метра – несомненно тактовой природы. И метрика этих тактов вполне гармонично сочетает не совпадающие акценты музыки и текста, не давая впечатления нелогичности при их явном расхождении. Контрапункт текстового и музыкального компонентов следует считать одним из признаков стиля этой метрики. Даже в масштабах целой песни (из сборника Балакирева, № 2):

2/4			
	Подойду,	подойду	во Царь-город.
			
	Подойду,	во Царь-город	подойду.

В этом ключе следует трактовать кажущиеся странными синкопы в Песне Вани (пример 66). Особый оттенок выразительности, прямо-таки русская народная интонация слышится в «неправильности» просодии, которая должна быть именно с контрапунктом текстового и музыкального акцентов:

NB:

2/2			
	Как мать–	у –	би–ли

4.9. Поэтический текст и музыкальная форма

Как было показано выше, принцип геометрической прогрессии $1 \rightarrow 2 \rightarrow 4 \rightarrow 8$, лежащий в основе квадратности, является законом музыки. Отсюда структура формы песни. Но у песенной формы, коренящейся в вокальной музыке, существует и другой фактор образования структуры – словесный текст. Его свойства не только определяют, условно говоря, «половину» формы вокального произведения, но притом половину первую, то есть доминирующую. (Здесь мы занимаемся лишь поэтическими формами, оставляя пока прозу в стороне.)

Но обладает ли стихотворная форма такими же свойствами, как музыкальная? Оказывается, что нет. Согласно теории поэтики, строфа может иметь от двух до шестнадцати строк (стихов): начиная от русской народной формы «страданий» (моностиха из двух строк) и японского хокку из трех строк, – через четырех-, пяти-, шестистрочия и несколько экзотическую «королевскую строфу»

Чосера о семи строк, – до суперстрофы сонета Петрарки и «онегинской» 14-строчной строфы.

Правда, и среди этого многообразия форм выделяется наибольшей распространенностью один тип строфы, а именно строфа четырехстрочная. Однако это лишь отчасти говорит в пользу квадратности, ибо, например, длина строки может быть величиной в три единицы – стопы (то есть, музыкально, в три такта) или в пять стоп, что мы уже не можем отнести к видоизмененной квадратности.

В работах по поэтике описано много разнообразных стихотворных форм, подчас весьма причудливо сочетающих определенные метрические структуры, то или иное количество строк (стихов), систему рифмовки и другие виды повторений (слов), синтаксис, объем и прочие факторы формообразования⁶⁹. Драгоценные для поэзии, они крайне важны и для музыкальных форм, иногда с такими же наименованиями: баллада, виреле, рондель, рондó. То, что связано с нашей проблемой, кажется вопросом более простым, касающимся всего лишь количества стихов (строк) в строфе. Терминология же архитектурных форм поэзии включает в себя нужные нам термины в качестве более общих, свободно смешивая их с наиболее важными специальными, жанровыми. Приведем примерный перечень архитектурных стиховых форм, отделив общие (или более общие) от специальных (эти в скобках), с указанием количества строк (слева):

1. Моностих
2. Дистих (алкманов стих, античная элегия; бейт в восточной поэзии; народно-русские страдания – из двух строк, впрочем, в поэтике относимые к моностиху).
3. Терцет (японские хокку; ритурнель, терцины).
4. Катрен (алкеева строфа, сапфическая строфа; восточный рубаи; частушка, впрочем, в поэтике относимая к дистиху; казахский элэн и др.).
5. Квинтилла (японская тánка).
(квинтилья)

⁶⁹ Например, форма французской баллады Франсуа Вийона «О дамах минувших времен» (1462) образует целостную суперстрофу в 28 стихов (= 8 x 3 + 4).

- | | | |
|-----|------------------------|---|
| 6. | Сексти́на
(сестина) | (например, ронсарова строфа). |
| 7. | Сéптима | («королевская строфа» Джерри Чосера). |
| 8. | Октава | (сицилиана; 8-строчное рондо 1-й формы, триолет). |
| 9. | — | (спенсерова строфа). |
| 10. | Де́цима | (одическая строфа в русской поэзии). |
| 11. | — | (лермонтовская строфа). |
| 12. | — | |
| 13. | — | (рондель). |
| 14. | — | (сонет; онегинская строфа). |
| 15. | — | (15-строчное рондо 3-й формы). |
| 16. | — | (двойной рондель). |

Также строфные циклы (из 28, 36 стихов и т. д.).

Как видно, некоторые общие термины – терцет, септима, октава, децима – совпадают с музыкальными, подразумевая другой смысл, что делает их непригодными для употребления в наших целях. Многих общих нет совсем. Поэтому заимствовать имеющуюся в поэтике терминологию не представляется возможным. Причем для музыкального формообразования особенно важны три фактора поэтической метрической формы:

1) наличие пульсирующих крупных метрических единиц – стихов, а также подчеркнутых рифмами их окончаний, стихокаденций;

2) сплочение стихов в метрические и смысловые единства – строфы – и повторность строф;

3) число стихов в строфе.

Для общей теории музыкальной песенной формы необходима систематика строф, охватывающая все приведенные случаи простейшими общепонятными терминами, не дублирующими уже имеющиеся и в музыке неустраняемые. С констатации строфики текста должен начаться анализ формы вокального произведения. Сознывая упрощенность предлагаемой ниже номинологии (впрочем, термины и должны быть достаточно простыми и не требующими пояснений), всё же мы хотим ее предложить как необходимое звено теории песенной формы. В качестве морфологической модели слова-термина наиболее подходит «секстина», содержащая общепонятную музыканту «сексту» и незанятый ничем суффикс.

Объем стрóf	Музыкальные структуры
1. Моностих	Фраза
2. Дистих	Предложение
3. Тристих ⁷⁰	
4. Катрен	Период, большое предложение
5. Квинтина	
6. Секстина	
7. Септина	
8. Октавина	Большой период. Песня (двухчастная)
9. Нонетина	
10. Децемина	
11. Ундецимина	
12. Дуодецимина	Трехчастная песня
13. Терцдецимина	
14. Квартдецимина	
15. Квинтдецимина	
16. Секстдецимина	

Названия стрóf из 11–16 стихов звучат, конечно, несколько громоздко. Однако они нужны главным образом для общей картины, так как практически почти никогда не понадобятся. Остро же необходимы из 2–4 стихов, встречающиеся непрерывно⁷¹.

Конечно, значимо и метрическое строение стиха – повторность стоп, структура стопы, количество стоп, логические ударения.

⁷⁰ От греч. *tri-* – три-.

⁷¹ С точки зрения формoобразования в музыке есть терминологическая необходимость и более подробной номинологии стрóf (поскольку в музыке естественно доминирует один вид стрóфы – катрен). По-видимому, должны быть термины, в разных отношениях дифференцирующие общее понятие «стрóфа»:

- полустрóфа (половина катрена),
- министрóфа (1–2–3 стиха),
- суперстрóфа (от 5 стихов и более),
- стрóфа с о с т а в н а я – двойная, тройная, четверная (если считать от основы-катрена, то в 8, 12, 16 стихов),
- полистрóфа (сплочение в суперстрóфу субстрóф метрически разнородных, как например, два катрена и два терцета в составной стрóфе сонета),
- циклическая стрóфа (объединение каких-либо повторяющихся простых стрóf определенной структуры в более крупное единство).

Многозначительно само название «стих». Греческое слово *stíchos* означает «ряд», также «строка» в книге (соответственно в поэзии это и есть «стих»). Структура стиха может или сохраняться в мелодии, или композитор, несомненно ощущая его музыкально-ритмический эквивалент, сознательно его игнорирует, подчиняя встречному ритму и метру своего произведения. Так, П. И. Чайковский, сам мастер трехтактов, конечно, сознательно не воспользовался «трехтактами» в стихотворении А. К. Толстого «Средь шумного бала», что дало бы ему возможность получить «вальс в квадрате» (как у Глинки в «Вальсе-фантазии» или у Скрябина в ор. 38, о чем уже шла речь выше):

3♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (= 9♩)	такты 1–3 18♩ 4–6
1.	Средь шумного бала случайно,	
	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (= 9♩)	
2.	В тревоге мирской суеты, (и т. д.)	

Решение Чайковского поэтично и проникновенно, но он дает другой, встречный ритм:

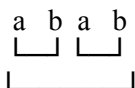
2♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (= 15♩)	такты 1–2 (=5) 24 ♩ 3–4 (=3)
1.	Средь шумного бала случайно,	
	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (= 9♩)	
2.	В тревоге мирской суеты, (и т. д.)	

В авторской записи на 3/8 два равносложных стиха превращены во фразы по 5 и 3 такта, лишь вместе дающие квадратные 8 тактов (во втором предложении 5+4 такта, и в сумме вальс «шумного бала» с периодом в 17 тактов!).

Для музыкальной формы особо важно само расположение стихов (строк). Каждая строка имеет логическую структуру i–m–t, где терминация выражается каденцией той или иной глубины и силы. Взаимодействие же и ритм каденций уже составляют чисто музыкальную основу песенной формы. Таким образом, число строк дает не только порядковый номер в системе строф, но подводит к сокро-

венной проблеме функции, то есть смыслового значения каждой фразы.

То, что в стихах расцветает звукокрасочностью рифменных соответствий, их смысловыми связями, параллелями и аллюзиями, «консонантностью» и «диссонантностью» словесных созвучий, в музыке преимущественно передается сеткой каденционных смыслов. Слышимость и соответственно значимость рифменных связей, тем более многие их тонкости – очарование поэзии (рифмы богатые и бедные, точные и неточные, мужские и женские) – в музыке пропадают или почти нивелируются, как и рифменная экстраполяция. Перестает восприниматься и рифменная диспозиция, разница между abab, aabb, abba, aabccb и т. п. Вместо всех них выходит на первый план под влиянием музыкально-метрической экстраполяции единственная диспозиция музыкально-кадансовых соответствий:



В сущности, музыкальная рифмика оперирует всего четырьмя основными метрическими типами кадансов:

$$\begin{array}{cccccc} - & = & - & \equiv \\ 1 & \underline{2} & 3 & \underline{4} & 5 & \underline{6} & \underline{7} & 8 \end{array}$$

то есть:

$$2, 4; 6: 8. \quad - \text{ в форме катрена}$$

За пределами же катрена те же типы преобразуются в качественно иные заключения середины, репризы песенной формы, ведущие развитие совершенно в иную, уже недоступную поэзии чисто музыкальную область. Пути формообразования двух искусств совершенно расходятся. В музыке теперь действуют законы тематизма и модуляции. Это соответствует структурам из шести и более строк. Тонкости октавины, децимины, сонатной квартдецимины уже не обеспечивают музыкального формообразования. Вместо изысканности поэтического строения секстины, септины, октавины в песенной форме классической традиции начинается либо расширение исходной строфы-катрена, либо второй катрен с повторением той же музыкальной рифмики (то есть второй раз a b a b).

Например, квинтина музыкально будет почти обязательно катреном 1 2 3 3^a 4 (или подобным⁷²), и не будет квинтиной. Секстина уже в поэзии обнаруживает распадение на субстрофы:

I. a a b, II. c c b

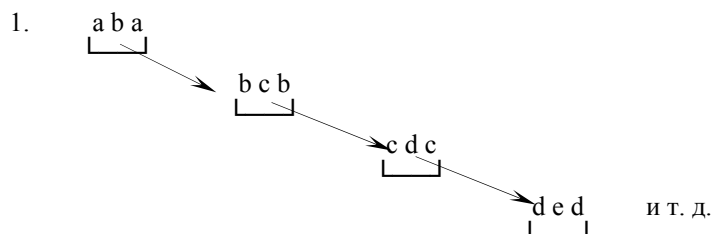
(или с какой-либо другой диспозицией⁷³); но в музыке она не имеет этих равноправных рифменных кадансов как собственно музыкально-метрических автономных единиц и оказывается всё равно структурой производной квадратности, то есть опять-таки катреном, а не секстиной. Поэтому множество тонкостей поэтической структуры непередаваемы в музыкальные.

Первая часть «Рая» из «Божественной комедии» Данте, насквозь написанной терцинами, открывается чудесными стихами:

1. Лучи Того, кто движет мирозданье, (a)
2. Всё проникают славой и струят (b)
3. Где – большее, где – меньшее сиянье. (a)
4. Я в тверди был, где свет их восприят (b)
5. Всего полней; но вел бы речь напрасно (c)
6. О виденном вернувшийся назад; (b)
7. Затем, что, близясь к чаемому страстно, (c)
8. Наш ум к такой нисходит глубине, (d)
9. Что память вслед за ним идти не властна. (c)

И так 142 стиха = 3 x 47 + 1

Утонченная геометрическая красота этой строфики ощутима без музыки. Так:



⁷² Так, в былинке Гусяря «Из-за озера Яра глубокого» из II действия «Китежа» Римского-Корсакова автономная квинтина куплета (без ясной системы рифм) музыкально реализуется катреном с повторением 4-го стиха: 1 2 3 4 4^a.

⁷³ Так, в пушкинских шестистишиях «Зимнее утро» («Мороз и солнце»), «Кавказ» («Кавказ подо мною»): I. a b b a, II. c c; «Обвал» («Дробясь о мрачные скалы»): I. a a, II. a b a b.

Рассмотрим два шестистишия – с основной-словом и с основной-звуком.

Пример 84 А. Рахманинов, «В душе у каждого из нас», ор. 34 № 2 (редукция)

Non allegro 2 такта

1. В ду-ше у каж-дого из нас 2. Нур-чит рау-ник сво-ей пе

а: D W

f: D W

1 такт 1 т. 2 такта

ча-ли. 3. Из бли-зких стран, из даль-ней да-ли 4. её при-ли-вы про-бе

а: T

f: D > < T

1 такт 1 т. 2 такта

га-ли 5. в за-вет-ный миг, в бла-жен-ный час 6. в ду-ше у каж-дого из нас

а: =VIII > VII > VII

f: S K D T

Пример 84 Б

Линейный ход (остов тактов 8 – 5^а – 6^а – 7^а)

(прох.)

Пример 84 В

То же с побочными медиантами:



Первая строка (тт. 1–2) имеет нормальный четвертькаданс на Тр.
Второй – полукаданс на $^+Тр$ (повторение фразы, как в обычном большом предложении).

В третьей – дробление, и 6-й такт имеет традиционную остановку (на S).

Четвертая строка (тт. 7–8) получает сильный заключительный плагальный каданс, однако подрываемый тем, что вместо ожидаемого тонического трезвучия в 8-м такте (для сравнения в начале 8-го такта можно поставить трезвучную тонику) Рахманинов применяет диссонанс⁷⁵, и к тому же полностью ликвидирует концевую паузу стиха и сливает стихи 4 и 5.

Отчетливому заключению 5-го стиха в мелодии контрапунктирует красивый сложно построенный ряд в сопровождении (см. примеры 84 Б и В), тем не менее клаузула 5-й строки хорошо слышна.

Завуалирована структурным контрапунктом и заключительная каденция 6-й строки, в разных – смежных – тактах завершающая строфу.

Музыкальная секстина есть, таким образом, обычное большое предложение со структурой 2 2 1 1 2 (четыре метрических двутакта переменного метра) и с повторением второй половины (еще два двутакта: $5^a - 6^a$ и $7^a - 8^a$).

Иной подход к шестистишию в следующем образце (запись в метрических тактах; в оригинале 2/4).

⁷⁵ В более поздних романсах Рахманинова открыто и скрыто диссонирующая тоника появляется уже и как последний аккорд произведения: «Ау!», сочинение 1916 года, и «Из Евангелия от Иоанна», 1915. «В душе у каждого из нас» относится к 1912 году.

Пример 85. Чайковский, «Евгений Онегин», Ария Гренина

Andante sostenuto (♩=66)
(с владарным спокойствием, но тепло)

1. Люб-ви все возрасты по-кор-ны, 2. е-ё па-ры-вы бла-го-
Т ————— D .. Sp ←

4. твор-ны 3. и но-но-ше в рас-це-те лет, 4. ед-ва у-ви-де-вше-му свет, 5. и за-ка-
Т ————— S ————— D

7. лён-но-му судь-бой 6. бой-цу с се-до-ю го-ло-вой! 1. Оне-гин, я скры-вать не
Sp ————— D T ..

2. ста-ну, 2. без-ум-но я люб-лю та-ть-я-ну. 3. Тос-кли-во жизнь ма-я тек-ла,
..

4. о-на я-ви-лась и да-ла, 5. как солн-ца луч сре-ди не-на-стья, 6. мне
W⁸ ————— 6^c

7. жизнь, и мо-ло-дость, да, ма-ло-дость и сча-стье!
K ————— D — T

Из соотношения дважды шести нумерованных стихов (с рифмикой строфы: a a b b c c) и метрических функций тактов видно, что композитор сочиняет мелодию в традиционной структуре четырех (а не шести) каденций. Особенно заметно это в 1-й строфе. Наиболее показательное сжатие строк 3 и 4, связанное с появлением вдвое более мелких длительностей (шестнадцатых), и изъятие больших пауз. Соотношение длин строк 1–2 и 3–4:

$$\boxed{2\downarrow} \text{ строки: } 1 + 2 = 16/4$$

$$3 + 4 = 8/4 \text{ (вдвое меньше)}$$

Пусть далее всё сжатие не выдержано столь последовательно (возникает переменность метрического такта), всё равно на 6 стихотворных клаузул приходится 4 музыкальных заключения. В этом и выражается подчинение поэтической метрики музыке.

Общая схема первого предложения:

Стихи:	1	2	⋮	3	4	5	6
Метрические такты:	1 – 2	3 – 4	⋮	5 – 6	7 – 8		
Длины (в ♩):	8	8	⋮	4	4	5	7

Второе предложение с целью большей весомости его музыкальной формы расширено, что возможно и при квадратной строфе; но в условиях неквадратной это дает повторение функций тактов. В 6-й строке расширение связано с повторением слова против метра поэтического текста. То есть расширение Чайковский делает так, как если бы основой формы была квадратная строфа (ср. с примерами 13 А, Б), а не в ритме мерного развертывания строк шестишестистишия.

Если специфические тонкости стиховой формы за пределами катрена-канона музыкальной формы во многом пропадают при озвучивании, что делает малоэффективными особенности строфики и рифмовки секстины, октавины и более объемных строф, то, с другой стороны, могут оказаться существенными факторами музыкального формообразования простые, но очень заметные приемы сплочения катренов в более крупные единства (суперстрофы). Так, частично асимметричная строфико-синтаксическая анафора (единоначатие) в нечетных строфах стихотворения А. К. Толстого «То было раннею весной» в сочетании со сложными приемами артикулирования музыкальной формы у Чайковского создали внутреннюю насыщенность ее структуры. Богатство формы происходит от разнонаправленности действия анафоры (предложения? репризы? куплета?), тематического содержания четных строф (середины?)

также предложения?), отчасти репризности (в конце последней строфы).

Заглавный стих «То было раннею весной» трижды анафорически проводится полностью (в I–1, III–1 и V–1) и служит тематическим источником для частых повторений в VI–1 («То было в утро наших лет»), в IV–1 («То на любовь мою в ответ»), III–2 и V–4 («В тени берез то было»). Общая система открытых тематических связей в словесном тексте:

<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block; margin-bottom: 5px;">I.</div> 1. <u>То было раннею весной</u> 2. 3. 4.	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block; margin-bottom: 5px;">III.</div> 1. <u>То было раннею весной.</u> 2. (в тени берез) <u>то было</u> 3. 4.	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block; margin-bottom: 5px;">V.</div> 1. (И плакал) 2. 3. <u>то было раннею весной</u> 4. (в тени берез) <u>то было</u>
<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block; margin-bottom: 5px;">II.</div> 1. (Труба пастушья) 2. 3. 4.	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block; margin-bottom: 5px;">IV.</div> 1. <u>То (на любовь)</u> 2. 3. (о, о, о,) 4. (о, о,)	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block; margin-bottom: 5px;">VI.</div> 1. <u>То было</u> (в утро наших лет) 2. (о, о,) 3. (о, о, о) 4. (о,)

Эта структура текста поставила перед композитором задачу: как расположить функции песенной формы «период – середина – реприза», согласовав их с двумя полными словесными репризами, одновременно напоминающими три больших куплета (I+II, III+IV, V+VI) с анафорой. Симметрия каденций первых трех начальных полустроф очевидно говорит о полном периоде из двух обычных предложений, пусть и с редким кадансом на р ступени, скрыто диссонирующей с тоникой и мешающей каденционному отклонению быть вполне устойчивым⁷⁶.

⁷⁶ Отмеченные в партии сопровождения «слова»-имитации «то было», «было» (см. оригинальный звуковой текст Чайковского) явно развивают «тематизм» словесного текста. Поэтический «тематизм» отражается обычной мотивной работой композитора. Ясно, что сам Чайковский при сочинении слышал эти мотивные имитации как повторения сл о в : «то было», «было». «Говорящие мотивы» – также очень важный аспект формы вокального произведения.

Пример 86. Чайковский, «То было раннею весной»

Handwritten annotations for Example 86:

- Staff 1: $4, 2$ (circled), E_s (boxed), f below. Chords: S^6 , D^7 , T .
- Staff 2: E_s (boxed), $f:$ below. Chords: S^6 , D^7 , T , S^b , T .

(См.: симметрия каденций в метрических тактах 3–4 и 7–8.)

С восьмым метрическим тактом кончается музыкальная строфа, и далее согласно симметрии песенной формы должно быть повторение строфы (в качестве второго предложения или повторения периода), либо середина. Неустойчивость следующей II строфы решительно говорит в пользу ее срединности.

Пример 87

Handwritten annotations for Example 87:

- Staff 1: $4, 2$ (circled), U (boxed), *semplice*. Chords: S^6 , D^7 , T , S^b , D^7 , T . Note: [„То было”] Срединная кад.
- Staff 2: U (boxed). Chords: S^6 , D^7 , T , S , D , D . Note: Заключ. кад. середины

Несмотря на явную структурную неустойчивость (например, основная тоника не берется ни разу, и всё идет в подсистемах), се-

редина, особенно поначалу, имеет некоторый оттенок дополнения к I строфе, как если бы она была вторым отделом первого предложения больших размеров. (Тогда реприза «То было» в III строфе оказалась бы вторым предложением либо вторым куплетом.)

Обычно Чайковский предпочитает структурную функциональность сильно выраженную, а здесь она – в более смягченной форме. Это, конечно, прямое влияние особенностей структуры словесного текста, результат совмещения двух достаточно различающихся между собой диспозиций – поэтической и музыкальной⁷⁷. Искусство композиции состоит здесь в замечательно чутком совмещении поэтической и музыкальной форм, тончайшей и богатейшей мотивной связи (кое-что намечено скобками в примерах 86 и 87), а главное, в создании сильного сквозного развития, на вершине которого появляется даже (пусть и крошечный) ход в виде трех звеньев секвенции, перешагивающей через границу V и VI строф, в сильной линии мелодических вершин⁷⁸ и восторженной релаксации в конце.

Во всем этом раскрывается проблематика соотношения музыкальной формы и словесного текста.

⁷⁷ Здесь не место делать анализ шедевра лирики Чайковского. Ограничимся лишь очерчиванием основных структурных функций формы пьесы (ненормативный в IV строфе фортепианный отыгрыш – «ответ на любовь»):

Строфы	Вст.	I	II	III	IV1-2	отыгр.	3-4	V+VI _{1,2-3}	3,4	зкл.
Части	ф-п	∩∩∩		∩∩∩		сцена	∩	∩ ход	∩ ∩	ф-п.
формы:		T-Sp..		T-S..		без слов	T	T →	.. T	
								(!)		

⁷⁸ Высшая точка развития гармонии приходится на кульминацию романа. Это медиантовый ряд, очерчивающий энгармонический круг $es-ces = h-g (-es)$:

$$\begin{array}{l} \boxed{Es} \quad {}^{\circ}T - W^{6<} - M^7 - \dots \\ c: \quad \quad \quad M \rightarrow D^7 - T \end{array}$$

4.10. Экстремальные формы песенной экспозиции. Министрофа

До сих пор везде шла речь о начальной строфе в ее полном развитии, то есть о восьмитактовом катрене как основной модели, ибо действие формообразующей симметрии в музыке не останавливается на уровнях двух- и четырехтактов и не идет выше восьмитакта. Однако при определенных условиях музыкальная мысль может экспонироваться и в других объемах, как в меньшем (2, 4 такта), так и в большем (цельный 16-такт). В отличие от основной нормативной формы эти структуры оказываются экстремальными, соответственно министрофами и суперстрофами. Возможность существования экстремальных форм объясняется смежностью одновременно пульсирующих метрических слоев, поддерживающих и усиливающих друг друга в точках метрических унисонов: 4 всегда стремится к ожидаемому 8 и лишь какие-то особые факторы должны позволить ощутить четверку как законченную экспозицию; а 16 так или иначе содержит в себе 8, и нужны какие-то специальные условия, чтобы почувствовать незаконченность в первой восьмерке и предслышать экстраполируемую вторую.

Естественно, из экстремальных форм чаще встречается министрофа, чем суперстрофа, а из министроф – четырехтакт (двустипие), ибо он всегда есть в составе и обычного катрена. Однако для систематики нужны все виды министроф, включая и теоретически возможные двутакт и одготакт. Главнейшие из них:

- министрофа-2 (из двух стихов = из четырех метрических тактов);
- министрофа-1 (из одного стиха = из двух либо трех тактов).

Министрофы из 5, 6 тактов в музыке, как правило, производны от дистиха либо, редко, от катрена (см. примеры 27, 85), и поэтому как самостоятельные структуры существуют только при воплощении поэтической формы секстины или подобной (пример 84). Таким образом, в первую очередь необходимо рассмотреть структуру и применение министрофы-2.

4.10.1. Министрофа-2.

О сложении и структуре четырехтакта достаточно сказано выше. Свойства его, о которых нужно упомянуть в связи с возможным его обособлением, это метрическая незаконченность (кажется, что четырех тактов недостаточно и что это только половина строфы, за которой следует другая) и, несмотря на это, перемена мысли

(вместо ожидаемого продолжения начинается, в пределах той же темы, явно развивающий срединный раздел в виде собственной строфы, либо развивающий раздел типа припева – тоже в виде новой строфы-катрена). Возможно также, в вокальной музыке, что четырехтакт составляет весь куплет, и тогда функция доразвития возлагается на новые слова следующего куплета, функционирующего благодаря этому как самостоятельная форма.

Пример 88. Бетховен, Соната оп. 53, финал

Allegretto moderato

The image shows three systems of musical notation for the finale of Beethoven's Sonata Op. 53. Each system includes a staff with notes and rests, and a corresponding line of rhythmic notation below it. The first system is marked with a circled 'I' and a circled '4/4'. The second system is marked with a circled 'II' and a circled 'V'. The third system is marked with a circled 'III' and a circled 'V'. The rhythmic notation consists of letters (T, D, +T) and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) connected by lines, indicating the structure of the music. A handwritten note above the third system reads: 'каденционная фермата = 4 метрических такта' and '+8^a+8^b+8^c' (всего в теме 5 строк).

Исследователи творчества Бетховена уверены, что композитор воспользовался в финале Вальдштейн-сонаты какой-то популярной народной песней (упоминалась, в частности, боннская детская песенка). Во всяком случае, очевиден в теме простонародный склад, сказывающийся в ее строении. Головная часть темы, идущей в несомненных метрических тактах 4/4, занимает министрофу в 4 такта (= дистих, см. фразировку). Середина структурирована точно по типу большого предложения 2 2 1 1 2 и «упирается» в столь же точно наступающий тройне тяжелый такт с остановкой на доминанте. Конец середины украшен «каденционной фермой», как в концерте, причем каденция наступает в наложении и занимает ровно 4 метрических такта.

Таким образом середина «перебивает» начальную строфу, остающуюся тогда министрофой-2, что и является фактором автономизации экспозиционной части темы. Соотношение экспо-4 и середины-8 подтверждается далее при повторении частей, притом в наиболее простой форме⁷⁹. Несмотря на абсолютную структурную выверенность, середина с ее постепенно раскрывающейся катреной строфой не может повлиять ретроспективно на восприятие дистиха как полной министрофы, даже с учетом двух ее реприз. Поэтому середину часто путают со вторым предложением периода, который тогда непонятно и катастрофически разрастается до формы из двух с половиной (!) предложений. Между прочим, министрофа составлена из двух фраз (2+2), сходных с двумя предложениями периода, особенно если считать не в метрических, а в графических тактах (4+4). Правильное рассмотрение формы в истинном метре 4/4 объясняет, почему наше восприятие ощущает недостаточность длины экспозиционного раздела⁸⁰.

Аналогичный случай – в главной теме финала Шестой симфонии Чайковского. Экспозицию трехчастной песенной формы темы (тт. 1–19) составляет четырехтакт министрофы из двух фраз. То, что идет после, поначалу закономерно воспринимается как второе предложение, однако сразу же выясняется, что это новая полная восьмитактовая строфа, причем (в отличие от темы Бетховена в примере 88) середина у Чайковского поворачивает, в пределах той же темы, к новым мотивам, в другом регистре и характере, и также образует форму по типу большого предложения 2 2 1 1 2. Вся середина неустойчива, строится секвентно и нигде не затрагивает гар-

⁷⁹ Как часто бывает в песенной форме, середина и реприза повторяются. В целом тема имеет следующее строение (в метрических тактах):

$$\begin{array}{cccccc} \cap & \cup & \cap & \cup & \cap & \\ 4 & 8 & 4 & 8 & 4 & \end{array}$$

Фактически экспозиция и обе репризы в теме изложены Бетховеном полиметрически. Мелодия без баса имеет явно другие тактовые акценты: т. 1 – на g^2 , т. 2 – c^2 (см. пример 88). Но Бетховен упорно записывает тему только с этим метрическим противоречием: см. *Prestissimo* в коде, где наши аналитические метрические такты на 4/4 самим Бетховеном даны как графические.

⁸⁰ Четырехтакты из других бетховенских сочинений: главные темы I части Сонаты A-dur op. 101, I части Сонаты E-dur op. 110 (второе предложение – уже связующая партия).

монии главной тональности (одни только отклонения). В результате срединность тт. 5–12 выражена сильнее, чем у Бетховена, несмотря на ощущаемую и здесь недостаточность объема экспозиционной министрофы из двух почти одинаковых «стихов»⁸¹ (метрически в виде двух горестных восклицаний, что-нибудь вроде – речь о метрике фраз – «Господи Боже мой! Господе Боже Спасе!..»).

В знаменитом Гавоте из Классической симфонии Прокофьева (с чего начал композитор сочинение этого произведения) экспозиционный четырехтакт вследствие своей явной гармонической незаконченности производит впечатление не столько самостоятельной министрофы-2, сколько полустрофы, то есть лишь половины катрена (музыкально – только одного первого предложения 8-тактового периода). И после экспозиции темы идет не развитие-середина, а развитие-припев. Как и в прочих случаях дистиха, ощущаемая незаконченность экспозиции приводит к тому, что явный припев (начало с утверждающей тоники) воспринимается как второе предложение⁸².

Пример 89. Прокофьев, Классическая симфония, III часть, Гавот

The image shows a musical score for a Gavotte by Prokofiev. The top part is a piano introduction in 2/4 time, marked 'Allegro'. It consists of a four-measure phrase. Below the piano part, there are letters 'D', 'T', and 'S' indicating tonalities. A second phrase, labeled '[Припев]' (Chorus), is shown below with a dynamic marking of 'mf' and the instruction 'и т.д.' (and so on). Below this phrase, there are letters 'D', 'T', 'D', 'T', 'p' indicating tonalities and dynamics.

⁸¹ То же в начальном четырехтакте Ноктюрна C-dur Грига. После этой экспозиции следует развивающая часть темы, 10 тактов (впрочем, кадансирующая не на тонике, а в доминанте).

⁸² В 1950-е годы существовало мнение, что главная тема Гавота имеет форму периода из 5 (!) предложений, ибо в припеве несомненно 2 предложения (4+4) и притом припев повторяется.

Классическая симфония Прокофьева написана с образцово-показательным соблюдением всех требований формы венско-классического типа. И в Гавоте структурная функциональность представлена исключительно сильно. Чтобы помочь лучше услышать шутку Прокофьева, явно «выкинувшего» второе предложение, позволим себе «наставить» недостающее предложение и получить таким образом полнозаконченную экспозиционную строфу-катрен; тогда «припевность» припева откроется с полной ясностью, не будучи заслонена экстраполяцией «ампутированной» второй половины периода.

Пример 90

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system includes a grand staff with treble and bass clefs, handwritten annotations such as fingering (1-5), dynamics (p, f, mf), and articulation (accents, slurs). Below the staves are handwritten chord symbols and functional labels.

System 1: Chord symbols include D, T, Sn, K, D7, W, S, and Sn. Functional labels are H: and C:s.

System 2: Chord symbols include D, M, D7, T, D, and Tp. Functional labels are C:s and K.

System 3: Chord symbols include D, Dp, T, T, D7, DM, A, D7, and T. Functional labels are C:s and K.

Теперь надо несколько раз прослушать оригинал Прокофьева, сравнивая с гипотетической «несокращенной» формой⁸³. Недостаточность объема министрофы в условиях стремительного темпа и сложной гармонии в состоянии совершенно завуалировать тип формы как песенной и даже сделать незаметным само наличие головной части темы. Подобный вид структуры находим в теме финала Сонаты Шопена b-moll.

Пример 91. Шопен, Соната b-moll, IV часть

The image shows two staves of musical notation for Chopin's Sonata in B-flat major, IV movement. The first staff is marked 'Presto' and 'soffo voce e legato'. It features a melodic line with fingerings 1, 2, 1 and dynamic markings P (piano) and P (piano). The second staff continues the melody with fingerings 3, 3a, 4 and dynamic markings P (piano) and P (piano). Handwritten notes include 'T 6/4', 'S 1/2 D', and 'S-D-T'.

Полное изложение главной темы занимает всего 5 тактов, или 1/25 от общей длины финала. Необычайная краткость состоит еще и в том, что в теме есть лишь сложно построенная экспозиция без обычных для финальной темы развивающей и утверждающей частей. Для сравнения: сходный по форме финал Сонаты h-moll имеет главную тему тоже моторного характера, но в виде периода из двух больших предложений с расширениями (в записи он занимает две страницы). Гармония темы, выдержанная в диссонантной тональности (за исключением тоники заключительного каданса) и в технике рядов, своеобразно следующих по звукам начальной сложной

⁸³ При этом обнаруживается, что достигнутое прояснение функции припева снимает необходимость его повторения (согласно знакам репризности): при подобной гармонии «классическая» полнота экспонирования делает форму более инертной, лишая ее остроты и пикантности (казалось бы, усиливаемыми их пополнением во втором предложении периода).

тоники *f-g-b-des*, могла бы вызвать вопрос: не вступление ли это (несмотря на господство всё же одной единственной тоники, как и должно быть в главной теме). Но это убедительно опровергается тщательной подготовкой и полным повторением ее как главной темы без изменений в репризе, тт. 39–43. И структура министрофы I + I ||:1/2 + 1/2:|| + 1 есть модифицированный вариант большого предложения 2 2 1 1 2, данного в уменьшении⁸⁴. В результате крайнего сжатия темы она почти сметается потоком вихреобразного движения *regretuo mobile*, открывая дорогу разгулу неустойчивости, модифицирующему вслед за темой и всю форму финала (малое рондо).

Распространены министрофы в народной музыке, в частности, и в русской. Так, в типичной структуре песенного куплета «запев-припев» нередко экспозиционный раздел – запев – представляет собой министрофу-4 либо производную (в музыке) от дистиха. В примере 80 запев песни «Во поле береза стояла» рассматривался как дистих с автономными трехтактами типа 1-п-2. Наличие в трехтактах только двух функциональных тактов (обеспечивающих симметрию формы) там доказывалось логически. Но Чайковский в финале Четвертой симфонии демонстрирует то же без всяких осложняющих проблем.

Пример 92. Чайковский, Четвертая симфония, IV часть (побочная тема)

Allegro con fuoco

1 *mf* 2 3 4
C:⊙
a .. D—T .. D—T

5 6 7 8
C:⊙
a D—T—D—T^{6#} D—T—D—T^{6#}

⁸⁴ Аналогично устроен экспозиционный четырехтакт Норвежского танца Грига ор. 25 № 2 (структура: 1+1+1/2+1/2+1). И. В. Способин в книге «Музыкальная форма» приводит 12-тактовую тему этой пьесы как пример периода из трех предложений, отказывая тем самым министрофе в структурной самостоятельности. В действительности же это не период, а трехчастная песенная форма с четырехтактовой экспозицией в виде министрофы.

Так же как при озвучивании «Средь шумного бала», композитор ввел расширяющие до полной квадратности паузы (см. выше), и здесь на место возможных в народном пении пауз для дыхания он ставит паузы, получая четкую квадратность, с запевом (до припевного текста «Люли, люли» в народном оригинале) в форме типично фольклорной министрофы. Недостаточность объема совершенно не ощущается из-за того, что запев вместе с припевом образуют самодостаточный полный катрен, и мы вправе трактовать функционально противостоящую часть, припев, начиная не с 1-го, а сразу с 5-го метрического такта (ср. в песне «У меня ль во садочке» – то же в автономных трехтактах типа 1-п-2).

Наконец, министрофа может быть полной формой куплета. Так, автор этих строк записал в поселке Солотча Рязанской области (ок. 1970 года) наигрыш гармонии, многократно повторявшийся то в виде песни с текстом (вероятно, импровизировавшимся), то как отыгрыш чисто инструментальный, с орнаментальными вариациями (пример 93 А). Общеизвестна повсеместно распространенная русская плясовая (пример 93 Б), также с бесконечно импровизируемыми словесными куплетами и инструментальными вариациями.

Пример 93 А. Русский инструментальный наигрыш (пос. Солотча Рязанской обл., ок. 1970)

Неторопливо

Пример 93 Б. Плясовой наигрыш

Министрофа дистиха может соединяться с автономными трехтактами: украинская колядка «Павочка ходя, пір'ячко роня» (она же в I действии оперы Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством»), колядка девчат «На лугу красна калина стоит»), со структурой 1-п-2.

Редкая форма для главной темы, дистих (и производные от него) встречается в «легких», «невесомых» побочных и темах из сферы субтемы: Моцарт, Соната C-dur (K 545), I часть (после четырех тактов побочной – ход), финал (тт. 13–16; до и после – ходы); Бетховен, Соната op. 10 № 3, II часть, Largo e mesto (побочная тема в F-dur); Григ, Ноктюрн C-dur op. 54 (побочная тема 6/8 в E⁷; перед ней и после нее – ходы); во II части Шестой сонаты Прокофьева субтема C-dur (метрический такт 4/2). То, что недостаток для главной темы, может быть достоинством побочной – недосказанность подчеркивает ее подчиненность и облегчает дальнейшее развитие формы.

4.10.2. Министрофы: тристих, моностих.

Метрические строфы из трех стихов – также принадлежность вокальной музыки. Вне текста чисто музыкальная экстраполяция смелá бы «лишнюю» строку, открыв либо повторение тактов, либо (иногда всё же случающееся) изъятие тактов. Особенно ясно это, если учесть, что в музыкальном формообразовании не действуют понятийно-смысловые структуры и связи, твердо устанавливающие то или иное число стихов, скрепляемое узами рифм; для музыки первостепенна симметрия чисто временных величин с их геометрией соответствий – 1:1, 2:2, 4:4, что поддерживается музыкальными каденциями.

Классический образец тристиха – куплет Хора гребцов из «Жизни за Царя» Глинки.

Пример 94. Глинка, «Жизнь за Царя», I акт, Хор гребцов (в метрических тактах)

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of music. The first system is for the voice (Альты и тен.) and guitar (G вои). The music is in 2/4 time and starts with a piano (pp) dynamic. The lyrics are: "1. Лес ре-ку в по-лон за-брал. 2. Лёд ре-ку в по-". The second system continues the lyrics: "лон... за-брал. 3. Тре-снул лёд и па-бе-жал." and includes a guitar solo (G сол.) section. The music is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, along with guitar-specific instructions like "Альты и тен." and "G вои".

Таким образом, схема формы куплета, в переменных метрических тактах:

строка	длина	функция	длина	функция	общая протяженность
1.	3 ◦	1	2 ◦	– 2	(= 5 целых)
2.	5 ↓	3	3 ↓	= 4	(= 4 целых)
3.	2 ◦	7	3 ◦	≡ 8	(= 5 целых)

Использование метрических функций катрена здесь не означает наличия этой формы с пропуском третьего стиха, тт. 5–6. У Глинки именно автономный тристих, не сводимый к квадратной подоснове. Функции же 2, 4 и 8, как кажется, наиболее подходят для обозначения тонких различий в метрических тактах, точно совпадающих по своей выразительности с 2-м, 4-м и 8-м тактами катрена.

Типичный несводимый к квадратности тристих был показан выше в примере 68. Парадокс в том, что вопреки только что сказанному метрическая экстраполяция вследствие отсутствия общей стиховой единомерности (это музыкальная проза) в теме Мусоргского практически отсутствует, а потому и не может «сместить» автономность министрофы-3. Для нас это лишнее доказательство необыкновенной новизны структуры у творца «Картинок с выставки», чем он перекликается с некоторыми композиторами XX века, прежде всего со Стравинским, поразительным новатором ритма.

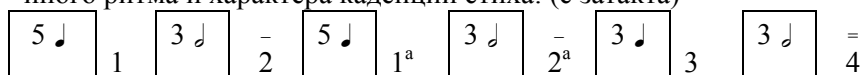
С намеренным эффектом русско-народной речи использовал тристих Римский-Корсаков в «Снегурочке». Трестихами выложен текст Хора птиц из Пролога: «Сби́рались птицы, сби́рались певчи ста́дами, ста́дами». Повторение слов третьего стиха композитор использует для получения отчетливой мотивной повторности (образуется как бы добавочный вспомогательный метрический такт «стадами», предшествующий основному второму «стадами»). В результате трестих образует предложение из четырех метрических тактов переменного размера:

$$\boxed{2 \downarrow} \quad 1 \quad \overset{-}{2}, \quad \boxed{2 \downarrow} \quad 3 \quad \boxed{2 \downarrow} \quad \overset{=}{4};$$

(аналогично во втором предложении)

Трестих во Второй песне Леля дает в музыкальной форме 6-, 7- и 8-такты. Трестих и заключает оперу, служа поэтической формой куплета Песни Яриле-солнцу «Свет и сила Бог Ярило» (= 1–2).

Форма автономного тристиха здесь музыкально другая вследствие иного ритма и характера каденций стиха: (с затакта)



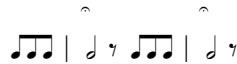
Как тристихи функционируют формы куплета в народной музыке: былина «О птицах» («С тово было чистова поля» из сборника Лядова), хороводная «Просо» («А мы сечу чистили», сборник Римского-Корсакова).

Если уже с дистихом связывается недостаточность длины музыкальной мысли, даже ее экспозиции, то, казалось бы, моностих и вовсе невозможен. Однако это не так. Конечно, он не встречается в качестве формы темы ни в сонатном аллегро, ни в финальном рондо, ни в скерцо, ни в сонатном адажио. Но в качестве «пристроек» к нормативным строфам моностих, оказывается, не есть нечто исключительное или нелогичное. Многие темы имеют либо тематически контрастные, либо обособленные по какому-то иному признаку «изложения» – вступления или заключения, «запевы» или «припевы». Обычно их приходится считать внестрофными вступительными тактами типа 01–02, либо дополнительными 7^a–8^a несмотря на то, что по своему содержанию они могут быть явно самостоятельными, при разрастании принимаемыми за отдельные тематические элементы с собственной (мини)строфой (Лист, Соната h-moll, тема вступления).

Образчик подобной структуры уже встречался (см. пример 31 Б). Во время отыгрыша в главной мелодии появляется припевная фраза, занимающая два метрических такта и, следовательно, относящаяся к моностиху. Так как музыка изображает песню (трубадура), то термин «стих» может пониматься буквально. Вступительной врезкой моностиха является и строка «Солдаты, в путь, в путь, в путь!» (пример 79 Б: как уже показано, она и в самом деле стихотворная строка, отдельная от катрена обычной формы, то есть моностих в строгом смысле слова).

Есть и знаменитые моностихи-вступления: Бетховен, Пятая симфония, I часть. При метрическом такте I части в 2/2 (графический 2/4) моностих первого предложения состоит из двух проведенных лейтмотива симфонии 2/2+3/2. Складывающийся из них моностих аналогичен даже не двутакту (как в двух предыдущих образцах), а одному такту, согласно авторской трактовке: когда в обычной для Бетховена форме большого предложения он делает однотактовые вычленения (в графических тактах это тт. 14–18), каждый

мотив-такт равен 4 четвертям, то есть двум проведением лейтмотива в составе основной строфы предложения. Метрическая структура основ моностиха:



(то есть просто основной мотив, но сильно модифицированный огромными ферматами – до выписанного темпа адажио).

Другой знаменитый случай (ноты тоже не приводятся, так как произведение широко известно) – это начальное Largo в сонатном аллегро I части Сонаты Бетховена d-moll op. 31 № 2. Парадоксально, что нот в нем ровно вдвое меньше, а структурное пространство больше, чем в Пятой симфонии: моностих здесь обычной двутактовой длины, ямбической структуры. Значимость этого «вступительного» построения состоит в том, что именно в Largo, а не в Allegro дается самый главный мотивный материал сонаты.

Моностих может быть и трехтактовым: Бетховен, Струнный квартет A-dur op. 18 № 5, I часть. Особенный интерес представляет вступительный трехтакт главной темы бетховенской Сонаты op. 31 № 1 G-dur (пример 95). Основная строфа начинается как будто правильным 8-тактовым периодом, 2/4 (К₄ в т. 6, а не 7, в конце концов, возможен). Тогда вступительный моностих главной темы – в самом деле трехтакт⁸⁵, но начинающийся с тяжелого времени (со 2-го такта?), а следовательно, – это сокращенная полустрофа, а не моностих. Однако после тщательного прослушивания оказывается, что метрический такт I части – 2/2, а не 2/4. Тогда первое предложение темы определяется следующим образом: см. пример 95.

Потенциал движения мелкими длительностями, не используемый в пределах периода, выливается в бурную энергию пассажей после заключительного каданса периода. Сильный контраст вступительной монострофы и основной части не позволяет считать пассажи серединой темы (в таком случае – трехчастной песни, реприза которой открывала бы связующую партию). Следовательно, форма темы – простой период с расширением второго предложения, об-

⁸⁵ Вступительным трехтактом со структурой: 0–1–2 (в метрических тактах на 4/2) открывается пьеса № 7 из Квартета Бетховена op. 131 cis-moll (то из чего состоит цикл Бетховен сам называл не «частями», а «пьесами», см. его ремарку во вступлении к финалу Сонаты A-dur op. 101).

рамленный большим развитием вступительного моностиха, суммарно почти достигающего величины основной строфы темы. Нелегко формулируемая функция развития вступительной мысли – 1-й стих вписан в первое предложение, 2-й стих – во второе. Дальше следует нечто более не укладывающееся ни в какие «стихи». Элементы песенной формы, стихи 1–2, заменяются материалом принципиально иной природы – ходом. Таким образом, после периода следует дополнение, но не песенной формы, а ходобразной (со структурой, в метрических тактах: 1 1 1 2 3 и с окончанием на доминанте)⁸⁶.

Пример 95. Бетховен, Соната ор. 31 № 1, I часть

Allegro vivace
p

G T .. T—T ..

f

G D

D: S-Sp-K K-D-T

В качестве самостоятельной миниформы двутакт, очень редко, составляет куплет простейшей народной песни. Таковы некоторые колыбельные (см. «А баю, баю, баю», № 150 из сборника Лядова, искусно вплетенная в песенную форму в VI части его Восьми русских народных песен для оркестра), духовный стих «О голубиной книге» (использованный в «Садко» Римского-Корсакова, в Хоре калик переходящих «Не два зверя-то собиралися»), детская песня «Дождик, дождик, пуще». В подобных случаях укрупняющую роль берет на себя нередко текст, хотя и состоящий из одностихов, но допускающий параллелизм содержания либо какую-то иную парность строк.

⁸⁶ Сходно с этим и развитие заглавной министрофы в следующей Сонате, ор. 31 № 2 d-moll: перед первым предложением 1–2, перед вторым – 3–4, а продолжение приходится на ход, уже в связующей партии, тт. 21–22 и следующие.

4.10.3. Монотакт.

Предельное уменьшение строфы, когда текстовая единица становится даже меньше, чем стих (в музыке, однако, есть мотив – часть фразы – двутакта-стиха), дает однотакт, действующий как самостоятельная миниформа.

Примеры монотакта:

Пример 96. Украинская народная песня «Щедрик»

Allegretto

I 1. Ще-дик, ще-дик,
 ще-ди-воч-ка,
 2. При-ле-те-ла
 ла-сти-воч-ка.

II 1. Ста-ла со-бі
 ше-ве-та-ти,
 2. Го-спо-да-ря
 ви-кли-ка-ти. (и т.д.)

Как и в других случаях, полустихи-монотакты, оставаясь самостоятельными единицами формы, могут в той или иной мере получать группировку, способствующую укрупнению частей. В песне «Щедрик» очевидны рифменные укрупнения:

монотакты: 1 – 2 – 3 – 4 | 5 – 6 – 7 – 8
 стихи: 1 ——— 2 | 1 ——— 2

Согласно жанровой природе форма монотакта может быть в колыбельной песне: 1. Идет коза 2. рогатая 3. за малыми 4. ребятами (и т. д.; сборник Римского-Корсакова, № 25)⁸⁷.

В подобных структурах допустимо говорить о существовании четвертой формы в ряду названных выше трех форм катрена – строчной хоральной (с четырьмя каденциями, 2+2+2+2), периода (с двумя каденциями, 4+4) и большого предложения (с одним кадансом, в восьмом такте, 2 2 1 1 2). Эта форма монотакта возникает при условии, что она в самом деле строится как цепь однотактов:

1+1+1+1+1+1+1+1+1+1,

причем они не являются просто мотивами в ткани из структурных единиц более высокого порядка – двутактов, четырехтактов. Иначе говоря, в исключительных случаях форма может образовываться и пульсацией однотактов:

⁸⁷ Если припевный или вступительный стих может рассматриваться как министрофа, тогда и монотакт в примере 57 на слово «Гой!», стоящий особняком от строфы, – также кратчайший припев.

		1+1+1+1+1+1+1	= монотактовая форма
		2 + 2 + 2 + 2	= строчная хоральная форма
Песенные		4 + 4	= период
формы		8	= большое предложение

С учетом того, что монотакт как форма всё же встречается в песне («Коза рогатая», «Щедрик»), ее можно отнести к разряду песенных форм. Однако есть и мешающие обстоятельства. Прежде всего это как раз структура текста, не имеющая формы автономного стиха. В «Щедрике» поэтическая строфа включает 4 монотакта и аналогична министрофе-2. Существенно и то, что эстетические законы симметрии образуют поверх даже абсолютно четкого ряда монотактов их группировки. И пусть последние столь же четко отличаются от сплочения мотивов (а они всегда однотакты) во фразы и предложения – ведь при монотакте нет музыкальных каденций не только в четвертом такте, но даже и «четвертькаданса» во втором. Всё равно, как в вариациях, возникают вторичные формы группировок однотактов. В «Щедрике» и «Козе» они образуются за счет текста, в чисто инструментальной музыке – за счет мелодических факторов и фактурных смен (опять-таки, как если бы однотакт был темой, а его повторения вариациями).

У Шопена есть одно совершенно удивительное по форме произведение – Колыбельная для фортепиано ор. 57, в основе которого лежит монотакт. Внешне оно кажется вариациями на четырехтактовую тему. Однако почти во всей пьесе слышится остинато на однотактовую формулу $||:T - D^7:|$. Левая рука играет 54 раза одну и ту же фигуру, что и образует форму монотакта. Очаровательная мелодия и утонченная ткань вариаций оказываются тогда всё же группировкой однотактовой темы. Изменения начинаются только в 55-м такте (из 70). Признак формы монотакта – остинатность без кадансов на протяжении более чем $3/4$ длины сочинения, то есть в определяющей форму его части. И конечно, существо жанра колыбельной проявляется в построении произведения столь же полно, как и в безыскусном народном напеве.

Но, пожалуй, самыми впечатляющими монотактами-формами являются сцены колокольного звона, который можно считать и определенным жанром – в «Князе Игоре», «Борисе Годунове» и «Хованщине», «Псковитянке» и «Китеже», в музыке XX века. Внешне такие сцены кажутся чисто звукоподражательными и потому избавленными как от песенного формообразования, так и от заботы о

какой-то симметричной выверенности вообще. При анализе, однако, с удивлением обнаруживаются строго действующие факторы метра и формы, как если бы это были простые песенные формы или вариации.

Торжественный колокольный звон занимает в «Борисе Годунове» место целого антракта, и форма его имеет такой же статус, как любая интродукция или прелюдия, достойная исполняться в качестве отдельной пьесы. Колокольный звон Мусоргского представляет именно определенную форму, монотакт (остинато), притом выполненную совершенно сознательно и чисто в ее отличии от прочих песенных форм. Колокольность не дает каденций, они начинаются от двутакта (= стиха; от него и песенная форма). Монотакт складывается из мелких единиц, как из кубиков.

Минивариации сцены Торжественного колокольного звона Мусоргского имеют (всё в метрических тактах с базовым метром 4/2) 1 такт вступления, «тему» с группировкой монотактов 1+1 и цикл фигурационных вариаций на нее, где основным принципом является нарастание частоты длительностей. Вступление, тема и первая вариация:

Пример 97. Мусоргский, «Борис Годунов», 2-я картина пролога: Торжественный колокольный звон (площадь в Кремле московском)

Вступительные разделы с их нерегламентированной неустойчивостью часто дают повод к гармонической смелости. Один из великих новаторов XIX века отличился в этом антракте совершенно исключительно в отношении тональности, лада, аккордики, тональных функций, новых гармонических техник эпохи романтизма. Причем «одноклеточная» форма монотакта органически связана с новаторской гармонией. Два мягкодиссонирующих аккорда избираются композитором в качестве фактического ЦЭ гармонии (подобно тому, как иные последующие композиторы избирали серию), пример 98 А. Аккорды обнаруживают очевидную связь друг с дру-

гом и никакой связи с теми тональностями, откуда они, как кажется, заимствованы. Было бы грубой ошибкой находить здесь Des-dur или G-dur с тяготениями, не дошедшими до конца. Не является начальный аккорд и доминантой к тонике cis-moll, в которой окончилась 1-я картина Пролога и в партитуре записанном буквально в предшествующем такте. На первом плане здесь не тональные функции, а сонорные. («Звон» – образцовый пример сонорной музыки XIX века.)

Группировка монотактов 1+1 составляет «тему» вариаций, пример 98 Б. Важно подчеркнуть, что сумма монотактов не образует более крупной единицы-двутакта. Вопреки общему принципу первый такт не имеет структурного тяготения ко второму, который поэтому не становится тяжелым. Скорее, наоборот, за тяжелый легче принять первый как место вступления данной министруктуры. Подобный хореический принцип сохраняется и в дальнейшем, расширяясь на более протяженные группировки монотактов.

Завораживающее действие аккордовых структур с интервальным составом (в полутонах) $c\cdot3\cdot3\cdot2$ и $c\cdot2\cdot4\cdot3$ объясняется, в частности, ведущей ролью непрерывно выдерживаемого тритона б:б. Оказывается, наполнение нижнего и верхнего тритонов попросту обменивается местами $\uparrow\downarrow$, пример 98 В. На слух же очевидны, конечно, простейшие аккорды $A_s\cdot4\cdot3\cdot3$ и $D\cdot4\cdot3\cdot3$, которые мы и примем за дополнительный конструктивный элемент (= $P4\cdot3\cdot3$), впрочем, в рамках данной пьесы они уже не дополнительные конструктивные элементы, а основные (как в гармонии XX века), пример 98 Г. Опять же, как в гармонии XX века, диссонантная тональность здесь новая, представленная центральным тоном С. Будучи вступлением ко 2-й картине, Сцена звона готовит и ее тональность. Тоника же 2-й картины недвусмысленно доминирует от хора-прославления «Уж как на небе солнцу красному Слава», ц. 7 (в ред. Ламма) и до конца Пролога.

Столь же чеканна и ладовая основа Звона: модальный симметричный лад – дважды-мажор в 4-й позиции, пример 98 Д⁸⁸.

⁸⁸ См.: Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 498, лад № 7. Там же схема симметрии этого лада. Чтобы получить точно звуки лада нашего примера 98 Д, симметричную фигуру надо повернуть по ходу часовой стрелки на 4 деления.

Пример 98 А Б В Г Д. Колокольный звон: схемы

Группировка (схема) (2 раза)

А) монотакт Б)

симметричная перестановка

В) $P \begin{matrix} 6=2.4 & 3.3 \\ I & 6=3.3 \end{matrix} \begin{matrix} 2.4 \\ II & 6 \end{matrix}$ Г) гармония АКЭ:

$P=4.3.3: A_5^7 - D^7$

Центр, тон

диссон. тональн.

А) Модальная основа (Саважди мажор)

Ц 2.1.3

Но самое главное, что Мусоргский воспользовался случаем и, независимо от сюжетных образов преступного Царя и народа под грозой дубинки Пристава, изобразил красоту и величавую мощь Руси под православным Крестом и евразийским двуглавым орлом над Кремлем – именно в образе Торжественного колокольного звона московских церквей⁸⁹. Если бы понадобилось дать музыкальный символ идее «Москва – третий Рим», гениальная пьеса Мусоргского прошла бы в числе лучших. Естественно, композитор приложил здесь всё свое мастерство. Целое по смыслу двухчленно, причем вторая половина есть и повторение первой, и ее логическая противоположность посредством ракохода в гармоническом ядре (см. пример 98 Г).

1-я часть: $||: A_5^7 - D^7 :||$ 2-я часть: $||: D^7 - A_5^7 :||$

—————→ ←—————

⁸⁹ Однажды, еще в 1859 году, Мусоргский в письме к Балакиреву говорил о своем «благоговении» перед «чудным» московским Кремлем, а собор Василия Блаженного и кремлевскую стену называл «Святой старинной».

Функциональный ракоход неестествен для классической гармонии⁹⁰. У Мусоргского, в условиях «рыхлой тональности» – с ослабленным центристремительным тяготением, ракоход в принципе не противоречит функциональности, однако тоже крайне редок (Подъячий читает надписи в I действии «Хованщины», ц. 73–74, аккорды 1–2–3–4–5–6–7–8–9–10–11–10–9–8–7–6–5–4–3–2–1). В Scene звона ракоход всего из двух аккордов, зато охватывает всю форму (38 или 39 графических тактов). Звон написан в симметричных ладах, для которых одинаково естественны как прямой, так и ракоходный порядок следования гармоний. Первая часть формы с точки зрения группировки афункциональных монотактов представляет собой тему и большое предложение. Во второй части переставляются гармонии в каждой паре внутри монотакта, а в остальной вторая половина повторяет форму первой вплоть до мелочей.

Пример 99. Схема формы (в метрических тактах)

Andantino alla marcia

20 тема В а р и а ц и и

Вст. I 01–02 1 2 3 4 5 6 7 8

II 01–02 1 2 3 4 5 6 7 8

I P=4.3.3 As-D :: As-D [sim.] As-D

II P=D-As :: D-As [sim.] D-As

⁹⁰ Исключения, однако, всё же есть: Гайдн, Соната для скрипки и фортепиано № 4 A-dur, II часть Menuetto al roverso (этот Менуэт в репризе Да саро играется от конца к началу). Общий план менуэта:

менуэт	трио	менуэт D. с. (ракоходно)
: ○ ○ :	: ○ :	: ○ ○ :
10	12	10
T — D	T — D	D — T
A	A	A





Столь же стройна и точно высчитана по форме и другая тема Мусоргского, изображающая колокольный звон – в финале «Картинок с выставки». Монотакт поначалу также состоит из двух гармонических элементов, по-разному размещающих большую терцию (= 4) ниже pedalного es^1 (поэтому в нотации ДКЭ гармонические элементы приходится строить не вверх, а вниз под нотой; да и сам ДКЭ $\uparrow P$ – тоже сверху вниз: $\downarrow B^{es}$):

ДКЭ			
терции (4, 4):	es ————— : $\downarrow B$ es ————— as ————— : 4 — 4	то есть:	es ————— es ————— as ces ————— fes
ДКЭ			
полностью	es ————— : B 4.6 – 7.4 :	то есть:	es ————— es ————— es ces ————— as f ————— fes

Несмотря на, казалось бы, характерный диссонанс ${}^{\circ}S^{6\rightarrow}$, тональное тяготение лишь в конце концов проявляется, а в соотношении монотактов структурное тяготение легкого нечетного в тяжелый четный отсутствует, что и свидетельствует об особой «одноклеточной» форме. И форма в целом тоже двухчастная:

I	колокольный звон (группировка по два; T + 3 вариации)		II	мелодия «Прогулки» (цитата) полиметрически на фоне Звона
---	---	--	----	--

В отличие от самодовлеющей могучей праздничности Торжественного колокольного звона в «Борисе Годунове», здесь есть движение, в ходе которого совершается грандиозная, в масштабе всего финала (или даже цикла) гармоническая каденция: ${}^{\circ}S^{(6\rightarrow)} - D^{(4\cdot 3)} - T^{(4)}$. Диссонантная тоника готовит величественную последнюю репризу главной темы. Эскиз схемы переходного эпизода с колокольным звоном, до реминисценции «Прогулки»:

I	②	Тема	Var. 1	Var. 2	Var. 3	
						
		1 + 1,	1 + 1,	1 + 1,	1 + 1,	
		= 2 монотактов				
Es	cS	—————			$(S \leftarrow \rightarrow)$ $D^{\#}$	
	1-3				①	

Особенность второй части в следующем: несмотря на изощренный метроритм цитируемой темы цикла, подосновой ее является монотактовая форма Звона; превращенная в сопровождение, она, однако полностью сохранила и свою семантику, и независимую структуру-контрапункт. Замечательно, что цитата длится ровно столько, сколько занимает повторение первой части Звона, а именно те же 8 монотактов. По существу, это традиционное для финала соединение тем (здесь – звона и прогулки), каждая со своей структурой. Отклонение лишь в последнем метрическом такте на 3/1, который на глаз имеет вид полуторной величины; но на слух она не может быть воспринята в бравурном пассаже через всю клавиатуру (вид вставной каденционной ферматы). В записи две половины соотносятся между собой как 16+17 тактов.

Как самостоятельная форма монотакт, однако, встречается чрезвычайно редко. Из широко известных произведений следует упомянуть еще Сцену боя часов (по существу родственную колокольному звону) из балета Прокофьева «Золушка», № 38 «Полночь», с. 278–279. Двенадцать ударов выражены через 6+6 монотактов. Их число-группировка устанавливается свободно. Полностью отсутствует структурное тяготение «клеток»-тактов. Качества легкого и тяжелого тактов также полностью нивелированы.

4.10.4. Министрофа и полифонический тематизм.

Общеизвестна краткость полифонической темы. Даже экспозиционная часть гомофонной темы наиболее типична в 8 метрических тактов (период, большое предложение), а вся тема фуги чаще имеет 1½, 2, 2½, 3, 4, 5, 6 тактов, но не 8. Да и традиционное название этой части, скорее, не «тема», а «вождь», «dux», то есть ведущий голос в некотором их ансамбле. Теория полифонических форм здесь не рассматривается, а затрагивается лишь ради уяснения линии, разделяющей формы гомофонии, в частности, песенную, и полифонические, а также из-за частого их проникновения в гомофонные формы. Конечно, главнейшее качественное различие состоит в способах повторения головного тематического ядра. В гомофонии оно делается, как правило, в одном и том же главном (поэтому) голосе; при определенной периодичности метрических акцентов это способствует в известных гармонических условиях возникновению метрической экстраполяции и описываемой песенной формы. В имитационно-полифоническом же складе повторение ядра уходит в другой голос, начало которого равноправно с первым;

поэтому вместо отражения ядра в качестве, предположим, 5–8 тактов получается то же самое начало повторно, как 1–4 такты.

Более того. Сущностью хорошего «контразвучия» (выражение Царлино о полифонии) является противоположность действия голосов, которая естественно ведет к противоречию метрических долей: когда в одном – легкое время, а в другом – тяжелое (Бах, ХТК-I, начало фуги *cis-moll*). А это уничтожает полностью песенную экстраполяцию.

Если гармонические условия в гомофонии выявляют и подчеркивают (особенно важно – средствами аккордо-гармонического сопровождения главного голоса) кадансы и цезуры различной глубины (четвертькадансы, полукадансы и т. д.), то в полифонии, например, в фуге, они, наоборот, скрадываются и затушевываются с целью поддержать непрерывность течения мысли и не позволить слуху почувствовать каденционную разрядку метрического напряжения, например, после 2-го такта. Эбензер Праут, приводя мелодию 8-тактового периода *Larghetto* из Второй симфонии Бетховена, говорит, что она «решительно непригодна для фуги». Причина не только в том, что тема четырежды разрезается кадансами (после тактов 2, 4, 6, 8), но в силу уже происходящей в одном голосе «имитации» (здесь – варьированного повторения) головной фразы в каждом последующем двутакте:



Но в полифонии это повторение должно было переходить в другие голоса, которых могло бы вступить уже три, притом с обязательным непрерывным током мелких длительностей от тяжелого времени в каждом четном такте. Когда Моцарт в финале своей «Музыкальной шутки» К 522 насмешливо изображает плохую, неполифоничную фугу, он именно лишает ее текучего движения.

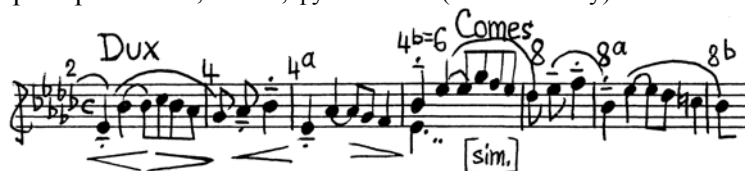
Сама концепция полифонии исходит не из мелодии-метра, а из мелодии-линии. Последняя тогда ощутима как голос-часть композиции⁹¹, когда слышится как относительно автономное целое в составе общего ансамбля. В отличие от гомофонии в фуге звучат од-

⁹¹ Итальянское «parte» означает и «часть» (произведения; франц. «partie», англ. «part»), и «голос», «партия», «роль» (франц. «partie», англ. «part»; например, «fugue in three parts»).

новременно несколько структур, не совпадающих друг с другом в пространстве и времени. Естественно, попытка свести их вместе в единую метрическую сетку заведомо невыполнима.

Примечательно, что Риман, абсолютизовав метрические законы песенной формы (с подразумевающимися стихами, стопами, рифмами, строфами и т. д.) и распространив их на всю музыку⁹², в специальной книге с анализом всех фуг Хорошо темперированного клавира Баха применяет метрику песенной формы к фуге, но нигде не приводит фугу целиком (как он делает, анализируя сонаты Бетховена). Но и того, что он показывает при анализе экспозиций, достаточно для опровержения его установки о «прототипе всякой формы».

Пример 100. Бах, ХТК-I, фуга es-moll (по Х. Риману)



Если бы у барочной фуги был метр столь же активный, как у классической песни, то три «партии» фуги должны были бы выглядеть иначе, примерно так⁹³:

I.		1	2	3	4	5	6	7	8		
II.	1	2	3	4	5	6	7	8	и т. д.		
III.									1	2	3	4

⁹² Жирным шрифтом выделяет Риман слова «прототип всякой формы», описывая «легкое – тяжелое». «Всякой» – значит буквально «всех форм», в том числе полифонических (Handbuch der Kompositionslehre. I. Teil. Vln., 1922. S. 16).

⁹³ По Веберну, полифония есть «проявление музыкальной идеи в виде суммы четырех голосов» (см.: Филип Гершкович о музыке <...>. М., 1991. С. 193).

Тема фуги лишь очень редко обретает песенно-танцевальный ритм (Бах, ХТК-II, фуга f-moll – предложение TD–DT, 2+2 такта) и практически никогда не бывает периодом (не являются периодами темы баховских фуг из I тома ХТК: fis-moll, a-moll, h-moll; из II тома – fis-moll).

Риман же делает из трех равноправных (притом, сравнительно с классическим, – аморфных) метров один сильный⁹⁴. И естественно, он состоит из сплошных переключений: начало сразу с 2, далее $4=3^a$, после $4^a - 3^b$, $4^b = 6...$ Симметрия как эстетическое формующее начало, конечно же, здесь представлена, но не так, как в песенной форме, то есть не однолинейно. Симметрия в полифонии действует в двух измерениях, а не в одном, а именно: прежде всего по вертикали, и потом уже по горизонтали. Если же симметрию вертикальную игнорировать, то мы вообще не получим симметрии формы, как и ее красоты. Наверняка Риман это чувствовал, потому-то и не представил формы как целой пьесы. Но ошибка его весьма поучительна, и его анализы фуг содержат много интересного для науки.

Но есть и полифонический тематизм иного рода, в том складе письма, который С. С. Богатырев называл: «Полифония на службе гомофонных форм»⁹⁵. Полифония, подчиненная гомофонному принципу симметрии, может быть структурирована и в музыкально-логических нормах песенных форм.

Пример 101. Бетховен, Соната ор. 10 № 2, III часть

The image shows a musical score for the third movement of Beethoven's Sonata Op. 10 No. 2, marked Presto. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Below the notes, there are boxes containing the letters 'F', 'T', and 'D', which likely represent different rhythmic or structural units. The score is divided into two systems, with measures 1-4 on the first system and measures 5-8 on the second system.

Веселый финал содержанием главной своей темы имеет забаву с высокой «ученой» формой. Лукавая улыбка мастера видна в де-

⁹⁴ В книге «Handbuch der Fugen-Komposition (Analyse von I. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ Bd. I/II und „Kunst der Fuge“ Bd. III)» Риман пишет: «Первый бросающийся в глаза результат предлагаемых анализов фуг есть полное соответствие построения баховских фуг нормам всякого музыкального формообразования» (Из предисловия к 1-му изданию 1890; цит. по указанному 4-му изданию, 1920 года. 1. Teil. S. VII; разрядка Римана).

⁹⁵ Из лекций по истории полифонии в Московской консерватории.

вальвации полифонического принципа⁹⁶. В сущности, это только квазифугато, уже хотя бы потому, что *comes* имитирует *dux* не в квинту, как полагается, а в октаву; когда же после этой «фугато-фикции» вступает третий голос в квинту, получается уже ходообразная связующая партия. А два проведения, да еще в форме 4+4, это не что иное, как классический период из двух предложений, где во втором предложении вместо изменения гармонии дается контрапунктическая вариация на министрофу-2. И все метрические такты песенной формы получают обычную свою полную силу.

4.11. Двойная метрическая строфа. Макрострофа

Суперстрофа в 16 тактов (двойной катрен) проблематична в силу выше упоминавшихся свойств нашего восприятия. Подъем на более высокий уровень метрической пульсации выражается в скачковом и прогрессирующем возрастании трудностей при охвате единым актом восприятия всё больших протяжений времени. После 8-такта наше восприятие не в состоянии справиться с объемом в 16 тактов и расчленяет его на 8-такты. Однако в силу смежности 8- и 16-тактов единый охват последнего всё же осуществим. Конечно, речь может идти лишь о форме большого предложения со структурой 2 2 1 1 2, но только вдвое увеличенного в размерах до структуры 4 4 2 2 4 (= 16), см. пример 102.

Как видим, обычный метр 8+8, одна поэтическая строфа из четырех четырехстопных строк (ямбо-амфибрахического размера) и музыкальная форма большого предложения в 16 тактов (и 16 мотивов) вполне могут сочетаться. Как тип формы такое большое предложение равноправно с большим периодом из двух предложений 8+8 (как в Вальсе Шопена *cis-moll*). Вторая строфа – типичная середина, третья – типичная реприза, а заключительный моностих-припев – типичная кода.

Но разрастание объема всё же сказывается на структуре большого предложения. Иногда и нормативное большое предложение

⁹⁶ О финале Сонаты ор. 10 № 2 Бернхард Маркс пишет: «В этом прелестном Фа-Престо-Экспромте устраивается озорная шутка с сонатой и фугой; последняя обыгрывается примерно, как старец, которого ребенок дергает за бороду, в крайнем случае всё можно бы и оспорить: что тут была, дескать, только мысль о фуге» (*Die Lehre von der musikalischen Komposition*. III. Teil. Lpz., 1857. S. 317).

обнаруживает каданс в 4-м такте (Бетховен, Адажио из «Патетической» сонаты). При 8-тактовой паре фраз это, по-видимому, становится неизбежным или трудно преодолимым. Получается, что внутри большого предложения есть 8-тактовое малое предложение (или: минипредложение, ибо охватывает министрофу-2), далее минисередина (один стих) и еще миниреприза. И нет защиты против гипотезы, что и первый стих, 4 такта, также есть предложение, каденционно рифмующееся со вторым...

Пример 102. Вагнер, «Тангейзер», III акт, Хор пилигримов

Andante maestoso 4 такта

1. Be-glückt darf nun dich, o Hei-mat, ich schau-en, 2. und
 Motiva: 1 2 3 4 [sim.]
 4 такта

grü-ssen froh dei-ne Lieb-li-chen Au-en; 3, nun
 .. T⁸⁻⁶⁻⁵ D [полный каданс]

2 такта 2 такта
 lass ich ruhn den Wan-der-stab, 4. weil
 Es D-T⁶-Sp .. D T⁶ S - D⁷ D⁷
 4 такта [полный каданс]

Gott ge-treu ich ge-pilgert hab!
 Es T D → D
 B: S⁶ K D⁷ T
 [полный каданс]

Но, по-видимому, расчленению способствует и обнажающий симметрию повторений уравновешенный отрешенно-бесстрастный характер пения пилигримов. Совсем иначе реализовано увеличенное предложение в следующем примере:

Пример 103. Шопен, Прелюдия f-moll



Цельности способствует не только характер смятения, не допускающий регулярных каденций и никаких каденций вообще, но и влияние хорей-1, превращающего 4-й такт головной фразы в «присоединенный мотив» (заполнение «пустого такта»), а точнее – в длинный генеральный затакт к следующей части формы. Общая схема ритма формы:

4 4; $\underline{1}, \underline{1}, \underline{1}, \underline{1}$; $\underline{1}, \underline{1}, \underline{1/2}, \underline{1/2}$, 6 (= 21 такт)

(Вместо дробления на двутакты происходит дважды дробление на одготакты и даже более мелкие частицы.)

Некоторые другие образцы этой сравнительно редкой формы: Глюк, «Орфей и Эвридика», II действие, Пляска фурий c-moll, до хора (28 тактов); Гайдн, Симфония G-dur, Менуэт (18 тактов); Моцарт, Симфония «Юпитер», Менуэт (16 тактов); Бетховен, Квартет ор. 18 № 4 c-moll, трио из Менуэта (20 тактов); Соната ор. 57 f-moll, I часть, главная тема, Соната ор. 90, I часть, главная тема (24 такта; членение уподобляет трехчастной песне); Шопен, Соната b-moll, I часть, главная тема; Вагнер, «Тангейзер», II действие, Марш H-dur (16 тактов темы); Брамс, Интермеццо ор. 118 № 6 es-moll (20 тактов с повторением; хорей-1); Григ, Фортепианный

концерт, I часть, главная тема (16 тактов: большое предложение с внутренними повторениями частей)⁹⁷.

Встречается разновидность этой формы: полуувеличенное предложение, то есть такое, где часть структуры (первая половина) дана в увеличении, а при дроблении получается 1+1, а не 2+2. Сюда могла быть отнесена и Прелюдия Шопена f-moll, однако сумма дробных построений в ней равна полной длине начальной фразы (4) и уменьшения, таким образом, не содержит. Полуувеличенным предложением можно считать главную тему I части Флейтовой (или скрипичной) сонаты Гайдна G-dur со структурой 4 4 1 1 1 3 (14 тактов), трио из «Избушки на курьих ножках» Мусоргского: 4 4 1 1 2 (отчасти с переменным метром), ми-мажорную тему «Рапсодии in blue» Гершвина (в метрических тактах 2/1 явно увеличены начальные фразы от исходной величины в два такта).

Об увеличенном периоде говорить не приходится, так как тип 8+8 относится к нормативным. Следует заметить только, что в некоторых случаях поверх пульсации 8+8 ощутим еще один, более высокий уровень метра (то есть с пульсацией в еще более крупных единицах). Так, в следующей теме Й. Штрауса (см. пример 104) 4-й метрический такт второго предложения вдруг слышится одновременно как 6-й, то есть как остановка с ожиданием. Оказывается, в условиях подчеркнутых в танцевальной музыке ритмических симметрий поверх легких и тяжелых метрических тактов на обычные вальсовые 6/4 накладывается еще один слой метра – из одних только тяжелых метрических тактов (4 в первом предложении и 4 во втором), которые, в свою очередь, подразделяются на свои легкие и тяжелые. Этот высший слой метра, стягивающий 16-такт в простой период 4+4, обозначен числами в квадратах.

«Большой шестой» такт подчеркнут типичной классической субдоминантой, которая, как в Largo appassionato бетховенской Сонаты op. 2 № 2 (притом на том же самом кульминационном 6-м такте), лишь в первый раз появляется в теме. Следует обратить внимание и на гармонию, функционально меняющуюся, в общем, только в момент наступления тяжелого супертакта, то есть в:



⁹⁷ Форма увеличенного большого предложения описывается в книге Т. С. Кюрегян «Форма в музыке XVII–XX веков» (М., 1998. С. 31–32).

Но при этом она образует классическую формулу распределения функций в форме: /T/ – D – T – S – T. Основная единица счета гармоний – 12/4, что также соответствует масштабам не одинарной, а двойной метрической строфы.

Пример 104. Й. Штраус, вальс «Весенние голоса»

Tempo di valse

The musical score is annotated with harmonic functions and bar numbers:

- Staff 1: Bar 1 (B), Bar 2 (T), Bar 3 (T), Bar 4 (T), Bar 5 (T), Bar 6 (T), Bar 7 (T), Bar 8 (T). Dynamic markings: *mf*, *p dolce*.
- Staff 2: Bar 9 (B), Bar 10 (D), Bar 11 (D), Bar 12 (D), Bar 13 (D), Bar 14 (D), Bar 15 (D), Bar 16 (D). Dynamic markings: *mf*, *p dolce*.
- Staff 3: Bar 17 (B), Bar 18 (T), Bar 19 (T), Bar 20 (T), Bar 21 (T), Bar 22 (T), Bar 23 (T), Bar 24 (T). Dynamic markings: *mf*.
- Staff 4: Bar 25 (B), Bar 26 (T), Bar 27 (D), Bar 28 (D), Bar 29 (S), Bar 30 (S), Bar 31 (S), Bar 32 (S). Dynamic markings: *f*, *p*.
- Staff 5: Bar 33 (B), Bar 34 (K), Bar 35 (D), Bar 36 (T), Bar 37 (T), Bar 38 (T), Bar 39 (T), Bar 40 (T). Dynamic markings: *f*.

4.12. Органическая неквадратность (аквадратность)

Как уже говорилось, органическая неквадратность, или аквадратность, не встречается в музыкальных формах классической традиции. Не относится к органической неквадратности ни Allegretto из Сонаты Шуберта (см. пример 24 Б), ни Скерцо из бетховенской Сонаты В-dur op. 106 (пример 5 А), ни финал его же Сонаты As-dur op. 26, ни романс Глинки «Я здесь, Инезилья». Во всех случаях классические формы предполагают квадратную основу: и тогда, когда она обогащается модификациями (как во всех упомянутых случаях), и тогда, когда она преодолевается в ходах и разработках – ибо смысл такого преодоления и состоит в противодействии канонической квадратности, иначе ход не обладал бы классической динамикой действия.

Поэтому проблема органической неквадратности вообще не должна разбираться в связи с классическими формами. Затрагивается же она для того, чтобы лучше очертить пределы классического формообразования – до какой границы оно идет, подчиняясь собственным законам. Для советской науки не был дозволен тот предмет, где неквадратность действительно органична, – древняя церковная монодия, как византийская, так и западная латинская («грегорианский хорал»), и православная русская (знаменный распев и другие виды церковного пения). Для нас же древняя монодия – не только актуальная музыкально-историческая практика, но более того – исключительный по своей ценности пласт человеческой культуры. Утвердившись среди исследуемых объектов, древняя монодия «ставит на свои места» некоторые теоретические проблемы. В отношении типологии метрических структур все актуальные для классической формы деления (квадратность, модифицированная квадратность = производная неквадратность, антиквадратность) растут из одного корня – природной звуковой симметрии (1→2→4→8→), и совместно же обособляются от метрических структур, происходящих от других, пусть и тоже мусических, источников.

Не вдаваясь в теорию вопроса, просто покажем образец того, что действительно чуждо классической квадратности.

Пример 105. Стихира «Твоим крестом Христе спасе» 3-го гласа (оригинальная запись без тактовой черты)

Тво-им кре-стом Хри-сте спа-се сме-рти
дер-жа-ва раз-ру-ши-ся и ди-а-во-ля пре-лест
у-пра-зди-ся род же че-ло-ве-че-ский ве-ро-ю спа-са-
е-мьти песьн те-бе все-гда при-но-сит.

Основную форму этого типа задает прозаический текст. Его членение органически неквадратно. В тексте пять строк, внутри которых не соблюдается никакая повторяемость типа стоп:

	акц.	слоги:	
1. Твои́м кресто́м Хри́сте спа́се,	(4)	(8)	1
2. Сме́рти держа́ва разруши́ся	(3)	(9)	
3. и диа́воля преле́ст упраздни́ся;	(3)	(11)	2 3
4. Ро́д же челове́ческий ве́рою спаса́емый	(4)	(14)	
5. пёснь Тебе́ всегда́ прино́сит.	(4)	(8)	6

Текст членится не метрически, а по смыслу: 1-я строка является ключевой, 2-я и 3-я повествуют о спасительной борьбе Креста против дьявола и смерти; 4-я и 5-я говорят о спасаемом истинной верою человеческом роде, а слова «песнь Тебе» (то есть Христу-спасителю) закругляет форму целого, возвращая мысль к образу Христа в 1-й строке. Все эти связи делают форму текста логичной истройной, но не имеющей никакого отношения к геометрической прогрессии, порождающей квадратность.

Всё дальнейшее вытекает из этой коренной закономерности. Форма стихиры не (автономно)музыкальная, а текстомузыкальная. Закономерности текста и определяют существо формы. Эти зако-

номерности – смысловое членение на строки и их группировка, число слогов в строке, число акцентов в строке, смысловые параллели и оппозиции, повторения слов и т. п. Важность (и даже священное значение) слова обязывает к тщательному разделению прозаического текста на такты, естественно, переменного метра. Вопреки бытующему мнению, акценты и соответственно «такты» были проставлены в произведениях древней монодии, но только не в виде обычных для нас тактовых черт, а в тексте (традиция греческого языка, где непреложным правилом фиксации слов является проставление акцента на каждом из них). Поэтому правомерна тактовая запись мелодии, с необходимым уменьшением длительностей, даже на участках явного псалмодирования, как во 2-й строке.

Пример 106 А

I 1. Тво́им кре́стѣм, Хри́сте спа́се,
 2. сме́рти дер-жа́ва раз-ру-ши-ся
 3. и ди́ва-ля пре́лесту-пра-здни-ся;
 II 4. Ра́же че-ло-вече-ский ве́раю ста́е-мый
 5. пе́сь те-бе́ все-гда́ при-но́сит.

The musical score consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. Above the notes, there are rhythmic markings: circled 'P' with '3+', '+2', and '5(=3+2)'. Some notes have '3', '4', or '3p' written above them. The systems are grouped by Roman numerals I, II, and III.

Как видно, музыкальный такт всё же не автоматически следует за правильной акцентуацией текста (так, в 1-й строке на 4 акцента приходится 3 такта). Но с членением на строки мы получаем параллель классической песенной форме – строчную форму. В отличие от классической песни здесь полностью отсутствует метрическая экстраполяция. На ее месте находится другой принцип: распевание ладовой формулы (пример 106 Б). Соответст-

венно, вместо метрической экстраполяции – функции частей строки, согласно общему закону i–m–t: начальный тон (включение ладовой формулы) – опевание господствующего тона – кадансирующее завершение на конечном тоне (пример 106 В). При сравнении распеваемых формул выясняется, что анонимный автор выстроил форму целого как ладовую структуру в зависимости от смысла и членения взятого текста. Так, конечные тоны строк 1–3 (первой полустрофы) являются неустоями, в крупном плане, для устоев строк 4–5 (второй полустрофы), что способствует ясной и крепкой форме целого (пример 106 Г).

Пример 106 Б

Ладовая
Формула

нчк → к

нчк Мал: г-к
г¹ — г² — к

Пример 106 В

н-г — к н-г — к

(строка 1) (строка 4)

Пример 106 Г

Строки:

1. 2. 3. 4. 5.

полустрофы: I : полустрофы: II

нчк

Все принципы формы, контурно представленные в разборе стихир «Твоим крестом», обрисовывают подлинную органическую неквадратность, или акваторность. К тому же типу относятся музыкальные произведения целых эпох многовековой истории искусства звуков.

Не следует также представлять себе эпохи античности и средневековья стариной, просто канувшей в вечность и имеющей для нас лишь археологический интерес. Чтобы верно понимать мир классических форм, где действуют в открытом виде первичные эстетические законы симметрии, мы не должны, наподобие Хайнриха Шенкера, трактовать всё предшествующее как долгий трудный путь к наконец-то открывшимся великим классикам истинным законам собственно музыкальной формы, более независимой от текста, телодвижения, обряда, сценического действия. Пример стихир нужен и для того, чтобы намекнуть на трудную ситуацию XX века, где Новая музыка в лице как раз самых выдающихся ее представителей упорно избегает классической песенной формы вместе с ее «вечными законами» симметрии, полагаясь на совершенно иные принципы и продолжая, скорее, методы доклассической полифонии. Впрочем, звучание музыки Булеза, Штокхаузена и Денисова столь же мало напоминает Палестрину и Баха, как и Гайдна и Моцарта.

Наконец, не следует полагать, что художественные проблемы латинского хорала или знаменного пения дальше от нас, чем проблемы классической сонаты или рондо. Они дальше, если смотреть на них с позиций классико-романтической музыки, то есть XVIII–XIX веков. Но у врат III тысячелетия всё видится иначе. Вслушиваясь в бедную средневековую монодию стихир, мы вдруг замечаем, что проблемы ее текстомузыкальной формы кое в чем актуальнее для нас, чем, скажем, композиции Шумана или Шопена. Ничуть не умаляя художественной ценности творчества этих гениев музыки, мы, однако, не можем не отметить животрепещущей значимости общечеловеческих идей, зафиксировавших переход человечества на более высокую ступень его духовного развития и усиленно разрушаемых в XX веке марксистами, коммунистами, фашистами, «демократами». Крепость веры – идея, воплощаемая в стихире «Твоим крестом, Христе спасе», идея, по своей ценности превышающая «человеческое, слишком человеческое» в балладах и скерцо Шопена. Вздрогнуть можно при наставительном напоминании: «смерти держава» (это сегодня Россия под «демократами»),

дьявольский соблазн (это про главное орудие зомбирования народа через московское ТВ). И в музыкальных принципах есть нечто нашему времени глубоко родственное, кое в чем более современное, чем песенная форма классиков. Не подобный ли путь искусства указывает нам сегодня вновь актуализировавшееся древнерусское допартесное пение?

Народная песнь – экологически чистое искусство. Церковная же песнь, превыше того, есть средоточие человеческой духовности в собственном смысле. Первоисток песенной строфы – чувственно-звуковое развертывание во времени абсолютной числовой пра-структуры. Духовная же песнь абстрагируется от чувственной прелести двигательного ритма в пользу полного погружения в образы высшего, божественного мира. Она не борется с сеткой песенной формы, но органически игнорирует ее.

5. Ритмика. Мотив. Мотивная структура

5.1. Ритм

Ритм в общем смысле есть организация музыкального времени. Так как музыка – это искусство времени, то, само собой разумеется, временная организация всегда лежит в глубинной основе музыкальной формы. Знаменита парафраза Ханса фон Бюлова библейского изречения: «В начале был ритм». Этот изначальный ритм логически предшествует всему звуковому и коренится в космических явлениях. Всё мироздание зиждется на вписанных друг в друга ритмах – это систола и диастола сердца (пульсирующий ритм крови), ритм дыхания (вдох – выдох), ритм дня и ночи, месячный ритм луны, годовой ритм солнца и так далее вплоть до гипотетического ритма «мирового года». Так же и по другую сторону – в микромире не ощущаемый нами непосредственно ритм звуковых колебаний (ср. с нашими примерами 1 и 2: «в начале» этой работы, оказывается, тоже «был ритм»), не существующий для нас ритм световых волн и так далее. Человек с его биологическими ритмами пульса, дыхания, шага оказывается серединой, центром мироздания: мировые ритмы симметрично расходятся от него в обе противоположные стороны – замедления и ускорения.

Ритм времени в музыке конкретно-структурно проявляется в членящих музыкальное время акцентах, далее в их числовой симметрии – метре (ритм по латыни – *numerus*, букв. – «число»; *numerus* в стихотворении также – стопа), и зацветает бесконечно разнообразными ритмо-рисунками – как природно-стандартными в первичных жанрах (танца, марша, песни), так и, далее, в художественно индивидуализированных (в фуге, сонате, квартете). Многослойная система «воплощения» ритма-числа раскрывает потенции изначального смысла слова «ритм». Греческое *rhythmós* – размеренность («порядок в движении носит название ритма» – Платон⁹⁸), соразмерность, мерное течение, от *rhēō* – теку (*rhēma* – течение), *rhēin* – течь (вероятно, отсюда «Рейн» – «река»); *rhythmizō* – приводит в порядок. Впрочем, существуют и другие предположения об этимологии «ритма», связывающие его смысл не с временными, а с пространственными представлениями – ведь греки говорили и о ритме статуи или архитектурной постройки⁹⁹. Ритм ощущался как природная мощная сила, проявляющаяся в действии. Отсюда его динамическое значение.

Смысл слова «ритм» – как число, числовая структура – логически предшествует музыкально-временным понятиям. Онтологически они возникают вместе, логически же метр – раньше ритма, как мы его понимаем. Точнее, метр (размеренность музыкального времени) и есть ритм, но только в своем самом первичном и элементарном виде. Лишь с разделением метра и ритма для первого оставляется значение «мера», пульсация размеренных временных единиц, их дифференциация на краткие и длинные, легкие и тяжелые и т. д., а для второго («собственно» ритма) – группировка длительностей (в том числе и равных), выработка ритмических (мотивных) рисунков, организация процесса их развития в музыкальной форме. Метрические элементы (периодичная повторность стоп, пульсация легких и тяжелых долей и т. д.) пронизывают ритмические структуры, но всё же, в сложившемся словоупотреблении, для метра остается в с е о б щ а я «сеткообразная» организованность музыкального времени (вспомним картину тактовых черт) и мерная повтор-

⁹⁸ Законы, 664е. См.: Платон. Сочинения в трех томах. Т. 3, Часть 2. М., 1972. С. 131.

⁹⁹ Zagiba F. Rhythmus // Riemann Musiklexikon. Sachteil. Mainz, 1967. S. 803.

ность групп длительностей, а для ритма – не вообще «течение»¹⁰⁰, а область индивидуальных рисунков из длительностей (и пауз), как угодно прихотливо располагающихся в клетках метра, то сливающихся и растущих, то, наоборот, дробящихся на мелкие частицы.

Поэтому если о ритмах говорить не абстрактно, как о комбинации длительностей в составе такта, не ограничиваясь лишь «началом» (в смысле афоризма Бюлова), то наука о ритме, ритмических (точнее, ритмомелодических) рисунках в музыке европейского Нового времени имеет тогда своим средоточием область мотива, мотивного развития и мотивных структур. В особенности это касается классико-романтического периода. Да и само слово «мотив» получило распространение в эпоху классиков. Природная сила «ритма» передает созидательную энергию «мотиву» как своей специфической модификации. Сам классический мотив полон ритмической активности, и обозначающее его слово заключает в себе динамичное, двигательное начало.

Конечно, ритм остается одной из музыкальных универсалий. Он широко действует на самых различных уровнях музыкальной структуры, а как всеобщая категория продолжает сохранять даже некое метафизическое содержание, не конкретизирующееся ни в каких более узких структурных понятиях.

Сложившаяся в эпоху венских классиков система автономных музыкальных форм, не зависящих более ни от слова, ни от телодвижения (марш, танец) или действия, начинается с мелких импульсов-движений, являющихся ритмами по своей природе. Отсюда особое значение категории мотива в инструментальной музыке, ибо именно она, освобожденная от (поэтического) слова и от корсета стихового метра, с наибольшей чистотой представляет категорию автономного музыкального мышления.

Избавившись от метрической сетки стихов, автономная ритмика сохранила и развила в чисто музыкальном плане мусические средства временной организации, которые органически присущи любой музыке. Потому ритмы автономно-музыкальных

¹⁰⁰ Первоначально, у греческих «грамматиков» (теоретиков науки о языке, поэзии), это было именно так: ритм – текущий поток длительностей, а метр – упорядочивающие его «меры» ритмических групп. См.: Двоскина Е. М. Античная теория ритма: трактат Аврелия Августина «De musica libri sex». Автореф. дисс. ... канд. искусств. М., 1998. С. 12 и далее.

форм приобретают облик мотивов на основе уже музыкальных метров.

С учетом ритмической природы классического мотива можно выстроить смысловую триаду модификации категорий музыкального ритма, простирающуюся от первичных знаков мусического формования (они общи у музыки с поэзией) до мотивной структуры форм Моцарта – Чайковского – Прокофьева. Первичный слой ритма представляют собой явленные в звуках ритмы-ч·сла (поток длин – в стихах это доли-моры, в музыке – длительности); в греческой и древнелатинской поэзии – числа: доли сразу же порождают первичную метрическую пропорцию дипласий¹⁰¹, отношения длин слогов 1:2. Стимулируемый уже этими языковыми ритмами метр членит ритм-поток на мерные повторения одинаковых стоп-размеров, соотносящихся в самой первой пропорции равенства 1:1. Ритм заключен в группировке длин внутри стопы. В песне – все эти «самородные» – природные – ритмические структуры, организованные в иерархию метрических структур (стопа – строка – строфа – поэма), существуют вечно, от Гомера до нынешнего хиташлягера. В классической инструментальной музыке, у Бетховена, сформировалась автономно-музыкальная группа ритмических долей – мотив, в «снятом» виде заключающая в себе и поток длительностей, и сетку метра, но возвышающаяся над ними обретенной свободой выбора и группировки длительностей (= чисел), слиянием с числовыми структурами других измерений – с гармонией, мелодическими рисунками, «дыханием» динамической агогики.

Таким образом, схема модификации категории ритма предстает как триада:

1. Ритм-число (поток длительностей).
2. Метр (повторность ритмических группировок).
3. Мотив (ритмические группы).

¹⁰¹ От греч. – удвоенный; второй тип структуры стопы, где одна из частей стопы вдвое длиннее другой. – *Примеч. ред.*

5.2. Мотив: понятие, определение, этимология

Если метрическая сетка дает канву музыкальной ткани, то мотивы – рисунок вышивки по этой канве¹⁰². Но мотивы есть и нечто большее, чем просто изображения музыкальных фигур, чем звуковые рисунки по клеткам метра. Мотив есть зародыш музыкальной мысли, интонационно-тематическое ее зерно, наименьшая смысловая единица музыкальной формы. Поэтому мотив есть, прежде всего, музыкально-логическая категория. По остроумному замечанию Бернхарда Маркса, высотная линия, пронизанная мотивом, есть «мотивированная мелодия»¹⁰³. Музыкальная мысль должна быть мотивирована.

Соединение в мотиве, таким образом, и непосредственно выразительного, музыкально-смыслового начала, и потенций конструктивного роста музыкальной формы делает теорию мотива и практику мотивного анализа исключительно важными для учения о музыкальной форме.

В определении основной строительной клетки музыкального организма научная литература не обнаруживает должного единомыслия. Не вдаваясь во все подробности расхождений, выделим лишь наиболее точное определение и отметим несколько показательных расхождений с ним.

И. В. Способин характеризует мотив так: «Фраза <...> может <...> подразделяться на одноктоковые построения, называемые мотивами. Мотивом называется ритмическая группа звуков, объединенных одним главным акцентом, представляющая собой наименьшую смысловую единицу»¹⁰⁴. С учетом многочисленных подобных формулировок мы хотим вывести центральное понятие, дающее самое правильное толкование понятия мотива. Основное определение: мотив есть наименьшая самостоятельная смысловая и конструктивная единица музыкальной формы, имеющая одну тяжелую долю.

Данное определение подчеркивает принадлежность мотива к категории формы, его самостоятельность (только тогда он – клетка музыкального организма), которая обеспечивается наличием одной

¹⁰² Способин И. В. Элементарная теория музыки. М.; Л., 1951. С. 51.

¹⁰³ Marx A. B. Die Lehre von der musikalische Komposition. Т. I. Lpz., 1852. S. 42. Разрядка моя. – Ю. Х.

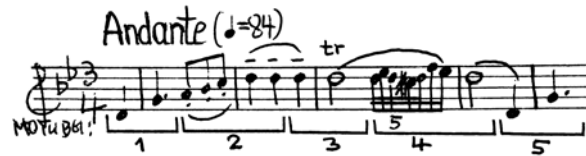
¹⁰⁴ Способин И. В. Музыкальная форма. 6-е изд. М., 1980. С. 66.

тяжелой доли (что подразумевает наличие периодической пульсации долей, тактовую систему).

Подчеркивается также порождающая – конструктивная – функция мотива в деятельности музыкального организма. «Единица» значит «самостоятельная ячейка». Критерием самостоятельности является наличие (одной) пульсирующей тяжелой доли. Мотив есть, таким образом, ритм, прикрепленный к метрической опоре.

Пример мотива, для первоначального определения (см. скобки; 1, 2, 3 – порядковые номера мотивов):

Пример 107. Чайковский, Скрипичный концерт, II часть



Метрическая форма мотива, ямбического типа (амфибрахий) – $\text{♩} | \text{♩}$ или $\text{♩} | \text{♩} \text{♩}$ – сохраняется на всем протяжении темы (до хода), подобно стопе в стихотворной строфе.

Слово «мотив», обозначающее важнейшее понятие в теории музыкальной формы, сравнительно недавнего происхождения, оно вошло в обиход с XVIII века. Этимологически «мотив» выводится, в конечном счете, от лат. *móveo* – двигаю (его супин¹⁰⁵ *motum* – отглагольное существительное, соответствующее древнерусскому достигательному наклонению с окончанием на «ть»); от него происходит *motus* – движение и позднелатинское прилагательное *motivus* – двигательный, подвижный. Последняя форма слова стала источником нашего термина «мотив» – ит. *motivo* (также *inciso* [del tema] – «отрезок»), фр. и англ. *motif* (также *figure*; в англ. также *motive*), нем. *Motiv*. Внедрение в терминологию зафиксировано в словаре Броссара (Brossard, 1703). Первоначально без этого слова понятие мотива как члена мелодии наподобие стопы разработано в немецкой музыкальной теории – у Маттезона (1737), Рипеля, Коха.

Таким образом, изначально понятие мотива связано с представлением о движении, что хорошо согласуется с активным, динамическим характером классического формования. Притом под движением понимается не только физическая активность, наподобие ходьбы, но действительность мыслительная, логическая. Тогда смысл

¹⁰⁵ Супин (грам.) – глагольная форма в некоторых языках для обозначения цели, в частности, при глаголах движения. – *Примеч. ред.*

«мотива» вполне аналогичен общеязыковому значению: мотив как побудительная причина, как причина либо повод к какому-то действию, как обосновывающий (логический) довод. С другой стороны, дождалось (и впоследствии дождалось) слова «мотив» необходимое понятие отрезка мелодии, ощущаемого как членик ее формы, аналогичный стопе в стихе. В действительности оба смысла легко сливаются, как – онтологически – стопа-ступня и движение-ходьба. Ходьба-перемещение есть пере-ступание, осуществляемое от арсиса к тесису и к повторению их мерного чередования.

Смысловое ядро «мотива» включает, таким образом, идею движения-действия, активность, танцевальность. Эстетически понятие мотива закономерно связано с миром форм венской классики и стилей, следующих тем же принципам формообразования. Понятие мотива лишь частично относится к композициям эпохи Барокко и вовсе неадекватно формам высоких жанров Средневековья и Возрождения.

Мотив имеет три стороны, отражающие и генезис понятия, и его смысловые слои:

- Мотив есть зародыш мысли, ее зерно. Он играет роль генетического кода темы (записываемого, как и в живом организме, в каждой его клетке). Уже говорилось: мысль должна быть мотивирована.
- Мотив есть наименьшая строительная клетка музыкальной формы, ее наименьшая самостоятельная структурная единица.
- Мотив есть наименьший выразительный элемент музыкального характера, образа.

Сложность мотивного анализа и пестрый букет мнений о мотиве предрасполагают к тому, чтобы изложить здесь ряд соображений о нем авторитетных музыкантов-теоретиков.

Нередко мотив определяется как группа звуков (представляющих мелкие частицы музыкальной мысли) с особым выразительным характером, узнаваемая при повторении и служащая основой развития в композиции. При этом мотив не связывается с определенной величиной в тактах, он может быть и больше такта, и меньше его. Так, А. Веберн в своих лекциях о музыкальной форме, показывая мотив, допускал, например, 4 мотива в начальном двутакте бетховенской Сонаты C-dur op. 2 № 3 (их величины в четвертях – 2, 1, 1, 4). Мотивное развитие и мотивная связь частей целого эстетически воплощали для Веберна ту драгоценную *Faßlichkeit* – «по-

стижимость», то есть очевидную для слуха («услышанную») логику музыки, о которой он всегда заботился в самой высокой степени (особенно во тьме «атональности») ¹⁰⁶.

Таким образом, мотивом считаются любые тематические частицы с характерным, легко узнаваемым ритмом и рисунком, действующим в форме. А. Аренский пишет, что мотив – это «повторяющийся в данном сочинении ряд звуков, из которых один имеет наибольший акцент. Обыкновенная длительность мотива – один или два такта» ¹⁰⁷.

Гарвардский словарь дает такое определение мотива: «Краткая фигура характерного рисунка, которая проводится через всю композицию либо ее часть как объединяющий элемент» ¹⁰⁸; отличие мотива от темы состоит в том, что мотив краток и фрагментарен.

Р. Штёр определяет мотив как «последование звуков, которые чаще встречаются в повторениях» ¹⁰⁹. В результате о начальном двутакте той же Сонаты Бетховена ор. 2 № 3 он говорит как об одном мотиве (а не о четырех, как Веберн) ¹¹⁰, а в начале Симфонии Моцарта № 40 он находит мотив длиной в 2 или 7 четвертей.

Ю. Хоминьский пишет: «Наименьшей частицей формы считается мотив», прибавляя, что из самого названия «мотив» (от *motus* – движение) выходит, что главным образующим его фактором является ритм, а также фактор двигательный, агогический; имеют значение еще компоненты мелический, динамика ¹¹¹. Категория мо-

¹⁰⁶ Речь идет о цикле лекций под общим названием «О музыкальных формах. Учение о формах аналитически», прочитанном Веберном в одном из частных домов в середине 30-х годов. См. об этом: *Холопов Ю.* Лекции Веберна о музыкальной форме. 1934–1936 // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 21. М., 1998. – *Примеч. ред.*

¹⁰⁷ *Аренский А.* Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 1914. С. 53. Приводимый им (на с. 54) пример мотива длиной в 2 такта на 3/4 (Бетховен, Соната Es-dur ор. 7, III часть, тт. 1–2) по сути имеет один метрический такт быстрого темпа на 6/4.

¹⁰⁸ *Harvard Dictionary of Music / W. Apel.* 2nd ed. Cambridge, 1972. P. 545.

¹⁰⁹ *Stör R.* Formenlehre der Musik. Lpz., 1933. S. 77.

¹¹⁰ *Ibid.* S. 78.

¹¹¹ *Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K.* Teoria formy. Małe formy instrumentalne. Kraków, 1983. S. 177.

тива действует у Хоминьского вплоть до Новой музыки XX века – до Стравинского, Мессиаана, Веберна, Штокхаузена.

Однако отрицание метрического компонента мотива (его привязанности к одной счетной тяжелой доле и тем самым включенности в симметрию их регулярной пульсации) и его строительной функции в форме может вести к основополагающим ошибкам, которые далее будут сказываться практически в каждом анализе музыки. Так, в учебнике «Музыкальная форма» ленинградских авторов¹¹² специально отрицается трактовка мотива с формулировкой «метрико-структурная „единица”» построения темы (с. 46). Результатом такого подхода оказывается определение мотива в музыке, с которым нельзя согласиться. Например, неверен пример 1А (Бах, Хорошо темперированный клавир-I, тема фуги *cis-moll*) – там не один мотив, а два, причем второй – повторение первого. Как «фраза» и она же «мотив» расценен начальный двутакт в Сонате Бетховена *B-dur* op. 106 (см. в указ. изд. пример 5, ср. со с. 74); неверно разделена на мотивы начальная фраза его же Сонаты *f-moll* op. 2 № 1, тт. 1–2 (пример 6); мотивами считаются двутактовые фразы в теме *Andante* из Симфонии № 94 Гайдна *C-dur* и в *Adagio* Бетховена из Сонаты *c-moll* op. 10 № 1 (примеры 17–18, ср. со с. 48).

В «головной» первой книге Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений» (М., 1967) несколько курьезным образом раздел о мотиве и мотивной структуре музыкальной формы... отсутствует полностью (см. с. 46, 145). В ноктюрне Шопена *Des-dur* авторы находят «двутактный мотив» (с. 125); в романсе Чайковского «День ли царит», тт. 3–4 – «двутактную фразу» (с. 128), а там же в тт. 5–8 – уже «двутактные мотивы» (с. 129), причем в следующем абзаце они же – «двутактные фразы». Двутакт в Прелюдии Шопена *A-dur* на с. 145 – «мотив», на с. 430 – «двутактная фраза», а на с. 564 – снова «двутактные мотивы». Правда, на с. 552 внутри параграфа «Части периода» появляется определение мотива: «...наименьшая часть музыкальной мысли, имеющая значение смысловой (выразительной) и конструктивной (строительной) единицы <...> Мотив играет роль тематического зерна». Объединение мотива вокруг сильной доли авторы считают

¹¹² Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А. Музыкальная форма. М., 1974. См. с. 46–52, 70–71, нотные примеры на с. 80 и далее.

«старым определением» (с. 553) и далее (на с. 554) приводят примеры «длинных мотивов» (в действительности это фразы).

Х. Риман эстетически объединяет понятие мотива в музыке и в архитектуре: мотивами там и здесь называются «те простейшие характерные образования, к которым может быть сведено всякое художественное произведение»¹¹³. В «Руководстве по композиции» Римана «так называемый» мотив есть «мельчайшая самостоятельная часть» (частица) композиции, где несколько звуков образуют единство. Риман не торопится указать, что мотив – это однотакт. Зато перечисляет как признаки мотива различные его стороны – мелодическую, ритмическую, динамическую¹¹⁴. Рассмотрев разнообразные изменения мотивов в этих аспектах, он приходит к категорическому выводу: «Только одно должно при этом остаться сохраненным – основная мера движения, такт»¹¹⁵. И далее все его анализы показывают, что мотив равен по длине одному такту, то есть имеет одну тяжелую долю (думается, от Римана идет это кочующее определение мотива через связь с одной тяжелой метрической долей). Римановский (от Ж.-Ж. Моиньи) принцип ямбизма предполагает в качестве основного метрического закона мотива начало его с легкой затактовой доли и окончание на тяжелой либо после нее (подразумевается счет в метрических тактах). Такая затактовость есть, по Риману, «праформа всей жизни музыки». Естественно, он подразделяет на мотивы даже «слитные фразы» (из сочинений Бетховена): Adagio из Сонаты f-moll op. 2 № 1 (1+1), в побочной теме I части и в Adagio из Сонаты c-moll op. 10 № 1; конечно же, в тт. 1–2 Сонаты C-dur op. 2 № 3 – нормальные два мотива (а не 4 и не 1, как у вышеназванных авторов), то же и в тт. 1–2 финала Пятой симфонии. Под законами музыки Риман понимал, прежде всего, принципы музыкального мышления венских классиков, Бетховена, и свое классическое обоснование понятия мотива он связывал с активностью и конструктивными потенциями метра и ритма¹¹⁶. Впрочем, это не помешало ему в своей концепции

¹¹³ Риман Г. Музыкальный словарь. М., 1901. С. 876.

¹¹⁴ Riemann H. Handbuch der Kompositionslehre. Bln., 1922. I. Teil. S. 7, 8.

¹¹⁵ Ibid. S. 14. Разрядка Римана.

¹¹⁶ Riemann H. System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Lpz., 1903. Также в статье: Was ist ein Motiv? // Präludien und Studien: gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik. Bd. I. Heilbronn, 1895.

онной, посвященной метроритму работе повторить знаменитые слова Фридриха Ницше о мотиве как единичном жесте музыкального аффекта¹¹⁷. Мотивная теория Римана представляется наиболее выработанной, хотя отнюдь не безупречной.

Группировка звуков вокруг метрического акцента, связь со стопой и с тактом касаются самого существа мотива ввиду открывающейся органической общности основополагающей категории структуры музыкальной формы с также коренным жанром песни, чья форма базируется на стихе, стопе, арсисе и тесисе.

Как уже упоминалось при определении, «мотив» идет этимологически от латинского *motus* – движение (поэтому с «мотивом» в сродстве и другие «мото», включая *moto perpetuo*), деятельность, побуждение (отсюда общеязыковое значение: «мотив» – побудительная причина; фр. *motif* от лат. *causa motive*); также телодвижение (отсюда *motus dare* – танцевать, букв. «дать движение»), жест. Соответственно, *se movere* – двигаться в танце или в пантомиме, *moveri* Суслора – плясать «циклопа» (название танца). В свою очередь *motus* происходит (part. pf.¹¹⁸) от *moveo*, *movere* – двигать (как отглагольное прилагательное «мотив» соответствует греческому *kinētós* – движущийся, подвижный¹¹⁹; корень смысла латинского *motivum* указывает на моменты первоисточка, активности. *Motio* – душевное движение, эмоция (от *emovere* – волновать). Латинское выражение *motu proprio* – по собственному почину (букв. – «собственным движением», «своим ходом»). «Моцион» (нем., от лат. *motio*) – прогулка («продвижение»).

В музыке от латинского корня возникли итальянское *motivo*, французский *motif*, комбинацией которых и является наш «мотив». В теории литературы мотив – жизненный материал, послуживший толчком для художественного образа, изображения.

В системе философских наук, в психологии разрабатывается теория м о т и в а ц и и, то есть системы побуждений, стимулов, определяющих поведение человека. Так, по З. Фрейду, мотивация человека управляется двумя силами – эросом (инстинктом жизни) и танатосом (инстинктом смерти). В музыке аналогом общепсихоло-

¹¹⁷ *Riemann H. System der musikalischen Rhythmik und Metrik. S. 14.*

¹¹⁸ *Participium perfectum* – страдательное причастие. – *Примеч. ред.*

¹¹⁹ См.: *Wehnert M. Thema und Motiv // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 13. Kassel, 1989. Sp. 282.*

гической мотивации могла бы быть система эстетического побуждения: выстраивать обширные музыкальные организмы как саморазвитие мельчайшей самостоятельной клетки-мотива, характеристичность которого есть его музыкально-генетический код, записываемый далее в каждой производной (произведенной в процессе порождения) клетке-мотиве. Прорастание исходного мотива (или группы мотивов) во все клетки музыкального организма содержит далеко идущую аналогию с процессом жизни, ее становлением; причем жизнь-процесс есть не что иное, как движение на какой-то высокой стадии развития, или *motus*.

5.3. Из предистории явления, понятия и термина «мотив»

В более специальном и точном смысле мотив всё же есть понятие формы и инструментальной музыки, притом главным образом времен классических форм (классико-романтического периода, а также в той музыке XX века, которая продлевает классическую традицию). Однако эпоха классического мотива – только часть мощного ствола эволюции композиционных единиц (в том числе наименьших), строящих музыкальную форму. Тем не менее, генетические предформы мотива не следует просто называть мотивами, поэтому речь должна идти не об истории мотива, а о его предистории.

Слово «мотив» (*motivo, motif*) и обозначаемое им понятие зародышевого ядра мысли (темы), одновременно строительной клетки (музыкальной) формы – вещи, не совпадающие друг с другом. В отношении своего генезиса они расходятся коренным образом: слову «мотив» нет еще и трехсот лет, понятию же наименьшей структурной ячейки лет столько, сколько существует мусическое искусство. Если «Илиаду» Гомера датировать VIII веком до Р. Х., то и тогда мотив как мелодическое бытие «основной меры движения» (Риман, см. выше) несомненно лежал в основе ее «мусической» композиции (хотя никакой ее музыки до нас не дошло даже в намеке) примерно так же, как в простейших песенных жанрах последних эпох: в народных хороводных и плясовых песнях, в романсах Варламова и Алябьева, в массовой песне XX века – у Дунаевского, Соловьева-Седого, Пахмутовой.

Взглянем еще раз на пример 4 А – Застольную Сейкила двухтысячелетней давности. Выпишем ее текст (с его ритмическими мута-

циями), опираясь на его озвучивание понятными нам длительно-стями:

					рифмы ¹²⁰ :
1.	Hó-son	zēs, √	phaí_	nou, √	a
2.	mē-dèn	hó_lōs,	sỳ ly_	poũ; √	a
3.	pros o_lí_	gon es_	tì tò	zēn, √	b
4.	tò té_los	ho chró_nos	ap_ai_	teĩ. √	b ¹

Ритм каждой из двух мотивных фраз-стихов-строк (упрощенно):

1.	♪ ♪	♪ ^	♪ ~ ♪	♪ ^
2.	♪ ♪	♪ ♪	♪ ♪	♪ ♪
3.	♪ ♪ ♪	♪ ♪	♪ ♪	♪ ♪
4.	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪	♪ ♪

Не вникая сейчас в различия ямбов и хореев, трибрахийев (см. далее 5.4.2), вместо того или другого зафиксируем просто, что перед нами самая обыкновенная песенная строфа, 4 строки – 8 м о т и в о в, но только мотивы – вокальной природы.

Подчеркивая в существе мотива его выразительность, способность к повторению, тематическую (смысловую) значимость, теория утверждает равноправность применение мотива в инструментальной и в вокальной музыке. Все пишущие о мотивах разбирают примеры преимущественно из инструментальной музыки, но отнюдь не исключая вокальную из сферы применения категории мотива. Так, ленинградские авторы в своей книге (под редакцией Ю. Н. Тюлина) называют в разделе о мотиве пример вокального произведения (Песню Вани из оперы Глинки) без каких-либо указаний на специфику, отличающую его мотивы от бестекстовых сочинений. Аналогичным образом В. Н. Холопова в одном из разделов теории мотива («Мотивное строение темы») через запятую пе-

¹²⁰ Утверждают, что в античности их не было.

речисляет инструментальные и вокальные пьесы, приводя нотный пример из заключительного хора «Млады» Римского-Корсакова¹²¹.

Всё это совершенно правомерно. Следовательно, мы можем находить наименьшие структурные клетки формы и в древней вокальной музыке – там, где они есть. Например, в Застольной Сейкила. Но тогда история явления мотива должна начинаться с зарождения мусических текстом музыкальных форм. Существует предположение, что древняя поэзия вообще не декламировалась, а пелась, то есть была одновременно и мелодией. В античных стихах звучал непременно музыкальный ритм в виде чередования долгих и кратких слогов в стопах. Стоит только и нам начать декларировать античную поэзию с соблюдением долгот слогов (чередование долгих – в 2 моры и кратких – в 1 мору), как оказывается, что и мы уже поем. Нет сомнения в том, что именно такого рода стопами-мотивами была «выложена» вся форма строки, затем строфы и целой поэмы во всяком исполнении-пении древнего аэда. Фрагмент из поэмы Гомера о вдохновенном Демодоке, слагавшем песни о Киприде, приводился ранее (см. с. 50). А этому искусству, с его симметрией стоп-мотивов, научили певца Демодока «Муза, дочь Дия» или даже сам «Лучезарный» – Аполлон («Одиссея», песнь восьмая, ст. 44–45, 480–481, 488).

Но не только ритмические формулы по канве сетки-метра составляют мотивы в подобной музыке. Наше изощренное восприятие подчас улавливает и в древних мелодиях «мотивную работу», обеспечивающую милую нашему сердцу «постижимость» (Fäßlichkeit, как сказал бы Веберн), всеобщую «связь» (древние, по-видимому, о ней не подозревали). Позволим себе усмотреть мотивные связи в примере 4 А, точно так же, как мы делаем это при мотивном анализе Бетховена или музыки XX века.

Если вслушаться в строй мелодии, то приведенные мотивно-интонационные связи не кажутся натяжками (пример 108). Есть основания назвать подобные мелкие частицы мелодии мотивами в нашем обычном смысле слова. Систематичность повторений позволяет говорить о наличии свойственного мотивной работе момента тематической связи (конечно, внутритематической), насколько она вообще возможна в рамках периода.

¹²¹ Холопова В. Музыкальный тематизм. М., 1983. С. 47.

Пример 108. Застольная Сейкила, мотивные связи (см. пример 4 А)

(А) Варьирование:
 Т. 1
 Т. 8
 Начало
 конец
 7/8

(Б) интонационное прорастание:
 Т. 2
 Т. 3
 [1 2 3 4] [1 2 3 4]

(В) Т. 4 "рифменные" каденции:
 Т. 6

Но так же обстоит дело и со всеми прочими древними мелодиями. Поэтому несомненно существование я в л е н и я мотива уже в древнейшей, античной музыке, в целом до нас не дошедшей. Мы находим не только художественное бытие мотива, но и весьма развитую теорию его, однако сразу же оговоримся, опять-таки в специфически греческом «мусическом» ключе, а вовсе не в м у з ы к а л ь н о -теоретическом. «Мусическое» – это то, что относится сразу к триединой хорее как синкресису, единству пляски, стиха и мелодии («мелоса»). На месте нашей теории мотива в греческой «музики» была теория стоп (см. об этом далее). Вместо нашего абстрактного «движения»-мотуса в «мусическом» сознании греков было конкретное телесное движение – переставление ноги, «ступание», «переступание». Да ведь и наша «стопа», «ступня» – часть ноги, а корень слова родствен глаголу ступать, ходить, то есть тоже д в и г а т ь с я. До реформы Третьяковского и Ломоносова «стопа» в русском языке называлась даже «нога». Таким образом, слова «стопа» и «мотив» оказываются родственными по смыслу, будучи связанными с движением. И литературная теория стопы у греков занималась в первую очередь двигательными моментами ступания – арсисом, то есть поднятием ноги, и тесисом – ее опусканием. Вспомним притом, что и наши определения мотива говорят о «тя-

желой доле такта», «сильной доле» времени. Но «тесис» греческой теории и наша «тяжелая доля» – это одно и то же. Как – в принципе – то же самое арсис стопы и легкое время мотива.

В результате выходит, что в античности были не только музыкальные (это по-нашему) мотивы, но и мусическая теория их. Поэтому мы вправе говорить о существовании явления и понятия «наименьшей конструктивной единицы формы» (мусической, музыкальной) уже в эпоху античности, у древних греков и римлян.

Х. Эггебрехт справедливо замечает, что «дефиниция термина есть его история»¹²². История «мотива», очевидно, начинается в глубокой древности. Можно подобрать типичные образцы музыкальных произведений, показывающих историческую эволюцию явления и понятия музыкальной стопы, представляющей на ранних этапах развития искусства предформу (либо раннюю форму) понятия мотива.

Не забудем, что «музыка» в древности – это несколько иное искусство, чем то, которое мы единственно и представляем себе при слове «музыка». Повторим: древнее «мусикé» есть «мусическое» (буквальный смысл слова «мусике»). Наше же понятие музыки исходит из автономности ее звуковой структуры. Соответственно, для нас мотив связывается с высотным рисунком и со свободно сочиненной ритмической формулой. В древности же и ряд веков после античности то, что мы ощущаем как мотив, есть наименьшая конструктивная единица «мусической» формы, песни.

Несмотря на все показанные мотивные свойства музыки, оправдывающие применение к ним слова «мотив», всё же настоящая область применения данного понятия – это музыка XVIII–XX веков. А рассматриваемые здесь века эволюции, повторим, – это предыстория мотива.

Было бы слишком громоздко демонстрировать историческую эволюцию феномена мотива на музыкальных образцах. Поэтому ограничимся лишь указанием типичных примеров, приведением лишь минимально необходимого для напоминания музыкального материала с краткими пояснениями.

¹²² Цит. по: *Wehnert M. Thema und Motiv. Sp. 289.*

Пример 109 А. Б. Месомед, Гимн Немесиде («Немесиде, ты – вершительница жизни», строки 1–2)

А Субстопы как мотивы

1. Né-me-si pte-ró-es-sa bí-u rho-rá,
2. ky-an-ž-pí the-à thý-ga-ter Dí-kas,

Б Музыкальные мотивы

Пример 110 А. Б. Воскресная стихира «Всякое дыхание» 2-го гласа

А Три прозаических мотива Попевка 2^{го} гл. «Опочинка»

1. Вся ко ды х а -- ни -- е

Б Два «мотива»

Пример 111. Секвенция Dies irae, тон II (XIII в.)

1. Di-es í-rae, dí-es íe-la, 2. Sól-vet saéc-lum in fa-vil-la;
3. Té-s-te Dá-vid cum Sí-býl-la.

Пример 112. Аноним (XIV в.), «Плач Тристана» для виолы соло

Пример 113. «Летний канон» (конец XIII – начало XIV века), 6-голосный склад; форма – комбинация четырехголосного канона-роты (в верхних голосах) и двухголосного ронделя (так называемый *pes*)

Пример 114. Орландо ди Лассо, шансон «Здравствуй, мое сердце» (1-я строка трехстрочной строфы)

Пример 115. Николай Дециус, хорал «O Lamm Gottes» (столлы 1–2)

История мотива в семи примерах, конечно, служит лишь точечной фиксацией некоторых важных вех. Сюда не могли попасть целые области музыки – латинский (грегорианский) хорал, вся средневековая и ренессансная полифония (Нотр-Дам, Машо, Жоскен, Палестрина), допетровская русская музыка (Федор Крестьянин, Василий Титов), многое из эпохи Барокко. Материал расположен по

смешанному историко-генетическому принципу (русская стихира, пример 110, хронологически позднее всех последующих примеров, но ее принципы древнее, чем *Dies irae*).

Пример 109 представляет чисто античный принцип: функцию мотивов выполняют стопы (и «субстопы»), которые выразительны, имеют тяжелые «тактовые» доли, систематически повторяются, тем самым создают органическую связь частиц и строят форму (если бы мы говорили о мотивах, слова были бы теми же самыми). Сложная метрическая формула строки, повторяясь, выполняет функцию внутритематического скрепления песни.

Пример 110 представляет принцип древнерусской монодии – сцепление попевок (центон). Неизвестно, что именно принесли на Русь греческие (византийские) певцы в качестве «богогласного пения от грек» (выражение из «Степенной книги» XVI века) при принятии христианства и христианских мелодий (конечно, это была не древнегреческая музыка, а византийская, с ее гласами и мелодическими формулами, по-русски – попевками), но сейчас мы видим, что знаменные мелодии – это музыкальная проза, которая не имеет никакого отношения к древнегреческим мотивам-стопам и базируется на совершенно другом интонационном материале, а их строительные ячейки – иной природы. Исключая языческое «телесное» начало из «пения Божественного» («еллины» – идеологический враг), русские распевщики устранили полностью и регулярный метр, и соответственно, симметрию ритмических ячеек (тактовые черты гипотетически проставлены автором этих строк на основании систематически и непреложно выставляемых в традиционной записи акцентов во всех словах текста). Вместо «фразы» и метрической экстраполяции здесь попевки и их сцепление¹²³. Строго говоря, при анализе знаменной мелодии не следовало бы вообще пользоваться термином «мотив», хотя некоторые авторитетные ученые его употребляют¹²⁴. В знаменных попевках нет «движения» – ни телесной двигательности, ни концепции развития

¹²³ Расшифровку сцепления попевок в этой мелодии см. в книге автора: *Гармония. Теоретический курс*. М., 1988. С. 170–172.

¹²⁴ Например, Н. Д. Успенский. См. в его кн.: *Образцы древнерусского певческого искусства*. М.; Л., 1971. С. 11, 15 (там есть даже «лейтмотив»), 16, 123. Впрочем, Успенский не придает термину «мотив» какого-либо принципиального значения, а просто объясняется с помощью известных теоретических слов и выражений.

как движения. Но есть слово, а у слова (прозаического) – акцент, весьма похожий на тактовый. (Мотивообразующими факторами могут быть и еще некоторые, например, долгая нота в конце строки независимо от легкости или тяжести ее заключительного слога.) В результате то, что объединено вокруг последовательно, в каждом слове идущих друг за другом акцентов, вполне может быть принято за прозаические мотивы (отмечены в примере 110 А скобками). Распеваемые слова накладываются на попевку. Комплект попевок данного гласа (их насчитывается до нескольких десятков) составляет в подлинном смысле его тематический фонд. При распевании вовсе не обязательно точное совпадение границ музыкального мотива как мелодического оборота (см. пример 110 Б) и границ слова. Отсюда, например, разделение одного мотива *a* в примере 110 Б на два в тактах 1–2 примера 110 А. Взаимодействие мелодического мотива и его частиц, с одной стороны, и слова и его слогов, с другой, составляет своего рода разнопараметровый контрапункт внутри одной мелодии, что обнаруживает большое богатство музыкальной формы старинного искусства.

В примере 111 приведен фрагмент секвенции – жанра позднесредневековой музыки, в котором можно найти поэтические строки, строфы, стопы, даже рифмы. Этим форма секвенции радикально отличается от форм латинского хорала – прозаических форм в составе мессы и оффиция: интроитов, градуалов, коммунии, антемов, псалмов, респонсориев. Однако некоторые из литургических жанров имеют текст стихотворный, а не прозаический. Таковы гимны: *Pange lingua, Veni, creator spiritus, Ave maris stella, O lux beata caelitum, Jesu redemptor omnium, Aeterne rex altissime* и другие. Проблемы подобных форм родственны таковым в секвенции *Dies irae*. Четырехстопный хорей, предполагающий приблизительное (или даже точное) равенство слогов-мор по времени, создает отчетливую повторность мотивов (см. пример 111), в трех строках строфы – 6 мотивов. Столько же – возможных тактов, в которых мотивы могут располагаться двояко: без затакта, хореично (при цитировании чаще так), или с затактом двух слогов. Мотивы обладают и специфически музыкальной характерностью. Риторическая эпифора («единоконечье») в структуре строфы поддержана и подчеркнута одинаковостью окончаний четных мотивов (на *d*), тождественностью заключающих мотивов 2-й и 3-й строк (явная «мотивная работа»).

Пример 112 – инструментальная пьеса. Отсутствие слов снимает проблему взаимодействия двух формирующих факторов, остается один, чисто музыкальный. Несмотря на древность музыки, не видно никаких отличий в проблематике мотива между этой музыкой и мелодиями XVIII–XIX веков: обычный амфибрахий, типичная парность мотивов в двутактовой фразе, привычное повторение начальной фразы.

В примере 113 перед нами полифония и даже полифоническая полиформа: комбинация двухголосного ронделя в голосах V+VI (основанного на «гласообмене») и четырехголосного канона-роты в голосах IV–I (ради краткости выписано только начало песни). Дело осложняется влиянием текста с его обычным воздействием на очертания мотивов (так, первое слово «summer» в голосах IV–III–II–I оканчивается на диссонансе; в ронделе слово «сисси» однозначно очерчивает границы второго мотива). Тем не менее, при любых возможных для вокальной музыки вариантах и контрапунктических расхождениях голосов, «шарманкообразная» гармония непрерывно озвучивает единство «тесиса» и «арсиса», обычных компонентов и стоп, и мотивов. Имитируемые двутактовые отделы канона составляют его темы (в полифоническом смысле, как категории *soggetto*, пропосты, в фуге «вождя», *dux'a*).

В нашем обзоре почти полностью пропущена высокая полифония Ренессанса, где нет мотивов и мотивной структуры в нашем смысле. Мотивы-стопы продолжают жить в жанрах простой песни в танцевальной музыке (эстампы, сальтарелла, бранль, павана, гальярда из сборников Аттеньяна). Выявленность и функционирование мотивов в них такого же рода, как в примере 112.

Мотивность в примере 114 достаточно отчетлива, не затруднена полифоническими приемами, находится в подчинении структуры стиха и его стоп. Музыкальная характерность мотивов может быть понята как тематический элемент мысли. В 1-й строке два мотива, *a* и *b*. Первый из них характерен шагом на секунду и ямбическим метром. Второй, родственный первому, имеет рисунок +1–1 (секунда вверх, секунда вниз), при повторении обращенный в отношении линии и длительностей (вместо 1–2–1 там 2–1–2, в четвертях).

Пример 115 приводит нас уже к музыке, репертуарной и в современной исполнительской практике. Этот хорал известен в органной обработке И. С. Баха (BWV 618), также в его обработке для хора (BWV 401). Здесь уже вся структура выдержана в обычных и для нашей эпохи нормах. Есть и элемент мотивно-тематической

работы: при повторении 1-го мотива его скачок дается в обращении, при повторении 2-го его сущностная часть, ход на секунду вниз, поется с перенесением его с доминанты на тонику.

С эпохой Барокко, особенно – позднего периода, история мотива входит в освещаемую научной литературой полосу. В новоримановском словаре «мотив» производится от позднелатинского *motivus* – «подвижный» и определяется как «мельчайший член (носитель смысла) композиции»¹²⁵; там же указано, что первые ростки учения о мотиве приходятся на самое начало XVIII столетия (которым датируется и начало *Formenlehre*)¹²⁶.

Основные вехи в учении о мотиве таковы:

- 1703 – Музыкальный словарь С. де Броссара, статья «Motivo»: первое известное терминологическое упоминание понятия «мотив» с этим словом, пока еще не с «нашим» значением.
- 1737 – «Ядро [или: Сущность] мелодической науки» Й. Маттезона, где автор рассматривает (гомофонную) мелодию как сцепление «звуко-стоп» (*Klang-Füße*), то есть еще в рамках метрического понимания мотива как стопы. Устанавливая квадратный восьмитакт в качестве (новой) нормы музыкальной структуры, Маттезон пишет: «Звуко-стопы первого и второго тактов опять наступают в пятом и шестом»¹²⁷. Восьмитакт он определяет как «период», состоящий из двух «семиколонов» (предложений), а каждый из этих последних делится на две «коммы» (фразы).
- 1752 (–1768) – «Начальные основы музыкальной композиции» Й. Рипеля, где подхватывается древнее учение о ритмопее и формируется современная «наука о тактах». Однотакты (= мотивы) представлены там строительными элементами музыкальной композиции. В «учении о тактах» демонстрируются различные группировки тактов-мотивов. Фактически раз-

¹²⁵ Motiv // Riemann Musiklexikon. Sachteil. Mainz, 1967. S. 591.

¹²⁶ В статье «Учение о форме» (*Formenlehre*) авторитетнейший теоретик Карл Дальхауз пишет: «Учение о форме возникло в XVIII веке, когда благодаря обретению инструментальной музыкой самостоятельности форма стала проблемой» (*Riemann Musiklexikon. Sachteil. S. 297*). Правда, Дальхауз делает оговорку: «учение о форме» – «согласно господствующему словоупотреблению» (*Ibid.*).

¹²⁷ *Mattheson J. Der Vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739. S. 224.*

рабатывая уже новое, наше понятие мотива, немецкие теоретики первоначально обходились без этого слова.

- С 1765, от статьи Фр. М. Гримма «Motif» во французской просветительской Энциклопедии, считается, что данный термин входит в широкое употребление как музыкально-логическое понятие (мотив – «главная мысль арии», со ссылкой на итальянскую традицию).
- 1768 – Ж.-Ж. Руссо в «Музыкальном словаре» дает статью «Мотив» и характеризует его как «исходную и главную идею, согласно которой композитор определяет свою тему и упорядочивает свой замысел».
- 1803–1806 – в «Полном курсе гармонии и композиции» Ж.-Ж. Моиньи сформулирован «римановский» принцип ямба, в том числе и относительно границ мотива: «музыка ходит, сперва поднимая ногу, а потом ее опуская, но не наоборот» («du levé au frappé et non du frappé au levé»). Научное достижение теории Моиньи-Римана – возможность, не порывая с метрикой и стопами, выработать чисто музыкальное понимание мотива.
- 1814 – «Трактат о мелодии» А. Рейха: вполне сформировавшаяся теория «способа развивать мотив», в частности, способа «делить тему» в процессе развития.
- 1837–1847 – «Учение о музыкальной композиции» А. Б. Маркса и
- 1844 – «Учение о композиции, или обширная теория тематической работы» Й. Х. Лобе¹²⁸ – с этими трудами учение о мотиве закрепилось в составе науки сочинения музыки и обязательного предмета обучения. У Маркса в разделе «Изобретение мелодии. Мотив» последний определяется как «звуковой образ (Tongestalt) – группа из двух, трех или более звуков, чтобы по их прообразу формировать большие звуковые ряды». Такой «зародыш или импульс (Trieb), из которого вырастают эти большие звуковые ряды, мы называем мотивом»¹²⁹.

¹²⁸ См. также: Лобе Й. К. Музыкальный катехизис / Пер. П. И. Чайковского // П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Т. III-Б. М., 1961.

¹²⁹ Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. I. Teil. Lpz., 1852. S. 32–33.

- У Лобе четкая система терминов 8-такта песенной формы: 1-такт – мотив, 2-такт – отдел (впоследствии «фраза»¹³⁰), 4-такт – предложение, 8-такт – период. «Тематическая работа» подразумевает, прежде всего, способы мотивного развития. В различных музыкально-теоретических трудах XIX века содержание понятия «мотив» часто пересекается со смыслом понятия «тема». Первородная связь «мотива» со стопой не упускается из виду и в работах последующих теоретиков¹³¹.

Мощный стимул и нетрадиционные направления науке о мотиве дала Новая музыка XX века, развитие особых техник композиции – серийности, модальности, сонорики и др.¹³²

5.4. Номинология: что есть мотив? Что не есть мотив?

Сложный, как видим, вопрос о феномене мотива (к тому же, исторически эволюционирующем и нигде не имеющем остановок и «площадок устойчивости») связан не только с адекватными понятием и термином, но еще и с номинологией – с тем, какие слова выбираются для термина. Понятие, термин и слово «мотив» часто смешиваются с другими, в каких-то отношениях близкими или родственными. Ввиду отсутствия единства мнений о том, как понимать мотив, целесообразно проверить логическое обоснование номинологии (что есть мотив согласно принятым посылкам, что есть не мотив, а что-то другое, например, фраза) и

¹³⁰ См.: *Аренский А.* Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 1914. С. 54.

¹³¹ Например, у С. И. Танеева (см.: *Арзаманов Ф. Г.* С. И. Танеев – преподаватель курса музыкальных форм. М., 1963), Г. Л. Катуара (в его кн.: *Музыкальная форма. Ч. 1: Метрика.* М., 1934), Т. Вимайера (*Wiehmay-er Th. Musikalische Formenlehre in Analysen.* Magdeburg, 1927). Обстоятельную картину развития понятия «мотив» дает М. Венерт в статье «Thema und Motiv» (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Bd. 13. Kassel, 1989. Sp. 283–289).

¹³² Уже Клод Дебюсси высказывал «крамольные» идеи: музыка «состоит из красок и ритмов»; «я хотел бы достичь, и я достигну наконец того, чтобы музыка действительно и забавилась от мотивов и строилась, скорее, на одном постоянном мотиве, течения которого ничто не прервет и который никогда не повторится». Цит. по: *Яроцинский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978. С. 153. Выделено мною. – Ю. Х.

выявить соотношение терминов с музыкальным материалом.

Для краткости оставляя без внимания ряд слов, употребляемых в смысле мотива или вместо него, остановимся лишь на самых главных терминах, близких по значению и нуждающихся в номинологических разъяснениях. Проведем сравнение следующих категорий:

- МОТИВ и – стопа,
 – мелодия,
 – тема,
 – фигура,
 – слово (синтагма; в вокальной музыке),
 – интонация,
 – внемотивный материал.

5.4.1. Какому «такту» равна величина мотива?

По традиции в определениях мотива его размер связывают с величиной в один такт. Но одну и ту же мелодию можно записать по-разному в отношении метра (см. выше пример 10 А, Б, В). Ясно, что метрическая структура, как и величина мотива, не может зависеть от способа нотной записи, от графики. Например, бывает, что от перемены записи с 4/4 в *Andante* на 12/4 в *Allegro* не меняется ни метр темы, ни ее темп, ни членение на мотивы.

В побочной партии I части Восьмой сонаты Прокофьева на два такта приходится два разнородных мотива – первый колючий, с острым интервалом, второй распевный, привольно растекающийся. Их реминисценция в финале совмещает два темпа – *Andante* повторяемой кантилены в записи *Allegro* III части, где 4 такта на 3/4 равны одному такту I части на 4/4 (от *Rochissimo meno mosso*). Если бы мы ничего не знали об оригинальной нотации побочной партии в I части, наше решение о величине и границах мотивов, конечно, осталось бы тем же самым.

Таким образом, протяженность мотива по-прежнему остается равной одному такту, но только – одному метрическому такту. Поэтому ошибочным является в подобных случаях допущение двухтактовой, трехтактовой величины мотива. Просто метрический такт бывает равным соответственно двум-трем графическим (написанным).

Побочную тему (от т. 5) из бетховенской фортепианной Сонаты *c-moll* op. 10 № 1 часто приводят в качестве образца двухтактового

мотива. В действительности метр здесь $6/4$, а не $3/4$, и поэтому в четырех графических тактах записаны два однотоковых мотива.

У Скрябина в Вальсе ор. 38 (как и у Глинки в Вальсе-фантазии, о чем уже упоминалось) представлен своего рода «вальс в вальсе» (трехтакты на $3/4$). Длина мотива равна метрическому такту, то есть имеет величину в $9/4$. Комплементарные длинным нотам альтовые мотивы на $3/4$ тогда, соответственно, должны приравниваться к аккомпанирующим фигурам.

Общее во всех приведенных образцах то, что размер метрического такта определяет длину мотива.

5.4.2. Мотив и стопа.

Как следует из истории явления, стопа имеет коренной смысл в составе понятия мотива и закономерно входит в его содержание в качестве устойчивой клетки логического костяка понятия. Так как песня (включая танцевальную) и песенная форма остаются основополагающими жанром и структурной моделью классических музыкальных форм, то стопа сохраняет и даже преумножает свое конструктивное значение для мотива. В поэтике стопой называется периодически повторяющаяся определенная группа слогов с одним постоянным ударением; повторение стопы составляет размер стиха¹³³.

Метроритмическая стопа, или звуковая стопа, по конструктивной роли близка мотиву – она даже может дублировать его смысл. В музыке Нового времени понятие «музыкальной стопы» (Й. Маттезон) использовалось примерно в том же значении, что и мотив (кроме Маттезона также Р. Вестфаль, Ю. Н. Мельгунов). Оставаясь важной стороной музыки и будучи носителем драгоценной связи между искусством звуков и поэтическими формами, категория стихотворной стопы всё же не может применяться адекватно¹³⁴. Резкое несоответствие между, с одной стороны, метром и ритмом единиц стиха (слогов) и, с другой, единиц-звуков мелодии устанавливает серьезное различие между ними. С учетом величины мотива в один метрический такт важно общее определение (В. А. Цуккермана) стопы как положение мотива относительно такта, точнее от-

¹³³ Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 287.

¹³⁴ См.: Харлан М. Г. Стопа // Музыкальная энциклопедия. М., 1981. Кол. 296–300.

носителем тяжелой доли такта¹³⁵. Это объясняет общевыразительный характер динамики мотива в зависимости от соотношения в нем предиктовых (затактовых) и постыктовых долей: «метрическое восхождение» ямба, твердость и определенность начала при хорее и т. п.

Напомним общеизвестную систему названий стоп (– тяжелое время, ∪ легкое время):

Двухдольные:	хорей ямб	– ∪ ∪ –
Трехдольные:	дактиль амфибрахий анapest трибрахий	– ∪ ∪ (хореического типа) ∪ – ∪ ∪ ∪ – (ямбического типа) ∪ ∪ ∪
Четырехдольные:	пеон 1-й пеон 2-й пеон 3-й пеон 4-й	– ∪ ∪ ∪ (хореического типа) ∪ – ∪ ∪ (амфибрахического типа) ∪ ∪ – ∪ (амфибрахического типа) ∪ ∪ ∪ – (ямбического типа)

Музыкальная стопа сильно отличается от поэтической свободой своего ритма, незаданностью количества звуков, приходящихся на пульсирующую метрическую долю. В отличие от стоп в стихе, где каждая доля выражается одним слогом (в случае пропуска слога – равной ему метрической долей времени), в музыке количество нот произвольно (часто их больше, чем счетных долей, но может быть и меньше), и в счет метра, мотива идут только комбинации счетных долей; число же нот регулирующего значения не имеет. Сравним некоторые вышеприведенные образцы одной и той же метрической стопы, например, амфибрахия: примеры 3, 5 А, 19, 24 Б, 28, 102. В стопе, однотактовом мотиве, могут быть 2 ноты, 3, 4, 5, 6 (пример 3, трио). В мотиве могут быть и не три метрические доли, а больше (пример 19) или меньше (пример 28). Причем количество нот в музыкальной стопе имеет совсем другой смысл, чем число слогов в стопе поэтической. Таким образом, стопа с ее твердым распределением легких и тяжелых долей составляет лишь метрический костяк мотива. Его ритм и рисунок регулируются метрической пульсацией, стопами, но отнюдь не тождественно.

¹³⁵ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 158.

венны им. Если ритмическая структура всех амфибрахий в стихах в принципе одинакова, то в музыкальных мотивах она не более чем «канва» для мотивной «вышивки». В названных примерах 3, 5 А, 19, 24 Б, 28, 102 стопы одинаковы, а мотивы различные. (Правда, «шестинотные» гаммовые мотивы трио примера 3 и мотива контрапункта в примерах 28, 29 могут показаться тождественными – в своей ритмической невыработанности; однако при ближайшем рассмотрении они оказываются всё равно различными.)

5.4.3. Мотив и мелодия.

В обиходном словоупотреблении «мотивом» часто называется мелодия. Сам Моцарт у Пушкина в простецком тоне говорит коллеге по искусству:

Там есть один мотив...
Я всё твержу его, когда я счастлив...
Ла ла ла ла...

«Мотив ла-ла» здесь, конечно же, мелодия в виде какой-то закругленной музыкальной фразы, которую можно мурлыкать про себя, если хорошее настроение. В отличие от стопы мелодия – это ритм и линия. Их-то, вместе с их ритмом, и свойственно человеку интонировать, если он напевает мелодию. По определению, мелодия – одногласно выраженная музыкальная мысль, при этом не существенны ни ее протяженность, ни структура, ни членение. Мелодия – это и целая песня («Эх, да ты калинушка»), и главный голос многоголосного целого (Канцонетта из Скрипичного концерта Чайковского), и одногласный зачин (начало того же Концерта). Мелодия может быть краткой и тогда – совпадать с фразой, с мотивом. Еще раз обратимся к уже приведенным музыкальным образцам. Безыскусный народный напев – пример 80, утонченная шопеновская мысль – пример 74, а в примере 85 (ария Гремина) – и два такта – уже мелодия, и также главный голос всего произведения. В примере 91 (финал шопеновской Сонаты b-moll) – целая часть цикла это сплошь одногласная мелодия, как и лаконичная стихира (пример 105). С противоположной стороны – только один такт (!) представляет всю мелодию не такой уж коротенькой песни (пример 96, «Щедрик»). А в примере 97 (Колокольный звон из «Бориса Годунова»)... вообще нет «мелодии», есть лишь аккорды-удары и фигурации-перезвоны: как же с «музыкальной мыслью»? В додекафонии как будто «нет мелодии», однако автор (Веберн), разучивая

с пианистом П. Штадленом свои Вариации, уклонялся от объяснения технологии и всё время требовал (просил, конечно) исполнять... мелодию, то есть звучащие в каждый данный момент времени верхние ноты, поочередно в правой и левой руке, как если бы это была пьеса Брамса.

Всюду и везде мелодия. За нее принимается обычно за кругленное построение, имеющее определенное начало, середину и конец, а вовсе не «наименьшая конструктивная и выразительная единица музыкальной формы». В этом коренное различие между мелодией и мотивом. Смешение их есть просто небрежность в терминологии. Мелодия – пусть и короткая, но уже относительно сложившаяся и оформленная мысль, а не «конструктивная единица». В Баркароле Чайковского (пример 13 Б) обыденное сознание принимает за мотив двутакт, имея в виду мелодию-мысль, но называя ее «мотивом». Но ясно, что в двутакте два мотива ($a + b$) – слившихся, однако легко разъединяемых. Обратим внимание на типичное обстоятельство: под одной фразировочной лигой находятся два мотива. Аналогично в Вальсе цветов из «Щелкунчика» (пример 20) за мотив, путая его с мелодией, принимают частицы мысли в 2 такта, еще раз в 2 и в 4. В четырехтакте Ноктюрна Шопена Es-dur якобы два двутактовых мотива (потому что две закругленные мелодические фразы), в то время как в четырех тактах мотивов всегда четыре. А в примере 97 (Колокольный звон), где «мелодии нет», выходит, и постановка вопроса о мотивах отпадает, в то время как на самом деле строительные клетки музыкальной формы все на своих местах. В предложенной записи (вдвое более крупные такты) 1 такт = 1 мотив, а форма рисунка линии – размашистые трех- и двухоктавные скачки, изображающие музыку колоколов.

Наука всегда начинает с наименьшей единицы структуры формы, таковым справедливо считается мотив. Но психологически мы принимаем за наименьшую единицу то построение в начале, которое представляется первой наименьшей цельностью, а таковой в большинстве случаев оказывается ядро-двутакт, фраза, «головка» темы (см. наши примеры 3, 10 В, 13 А, 19, 24 Б, 30, 32 А, 57, 68, 74 А, 78 Б, 84 А, 85, 88, 89, 92, 102). Можно было бы начинать систематическое рассмотрение не с мотива, а с головной фразы, потом предложить ее членение на мотивы.

При смешении понятий мотива и мелодии определение наименьшей самостоятельной единицы формы подменяется отыскани-

ем приблизительно наименьшей мелодической фразы, притом уже оформленного целого. Анализ мотивов превращается в анализ фразировки с произвольными величинами построений, обычно по контурам исполнительских лиг. Одна проблема подменяется другой, пусть и очень важной.

Таким образом, имеет место нестрогое, ненаучное применение термина «мотив» в значении «мелодии». Так как ядро музыкальной мысли чаще всего является композитору в виде слившихся мотивов (мотивной группы), то восприятие стремится фиксировать фразу, не членя ее на мотивы, и понимать ее как наименьшее единство, то есть как мотив.

Отсюда ошибочные трактовки начальных двутактов в качестве мотивов, например, в Сонате Бетховена оп. 2 № 1 (I часть), в побочной партии I части Шестой симфонии Чайковского. Иногда это открывает сокровенные тайны искусства мастеров. Так, квазинаивная тема главной партии Скрипичной сонаты Моцарта e-moll (K 304) может быть принята за безыскусную лирическую мелодию из двутактовых мотивов. Можно даже усомниться: а что же сонатного в этой теме?

Пример 116. Моцарт, Скрипичная соната e-moll K 304, I часть

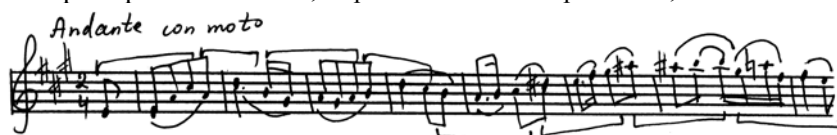


Два начальных мотива ритмически не тождественны и вытянуты в одну линию. Как правило, такую линию трудно разделить на части (ср. с начальной фразой финала моцартовской симфонии № 40 g-moll). Композитор не обозначил в нотах лиги, но фразировочная лига охватывает, конечно, все пять нот линии. Впоследствии выясняется, что в метре пульсируют не только половины, но также и четверти. Однако поначалу этого нет, и пульсирующие доли – половины, которые можно представить как доли такта на 4/2. Да и гармония регулярно сменяется по двутактам, как если бы весь период был четырехтактовым предложением по типу T – D, D – T. В результате образуется противоборство двух метрических типов – нормального ямба и необычного хорей. Подобное внутреннее противоречие раскрывается и разрабатывается далее, несомненно являясь композиционной идеей сонатного плана. Ее можно сравнить с метроритмической идеей также сонатной темы у Бетхо-

вена в финале Сонаты d-moll op. 31 № 2. Бетховенское противоречие носит острый характер и ведет далее к конфликтному его разрешению. У Моцарта обе тенденции мирно сосуществуют, и лишь середина и дополнения, которые он пишет после периода, «проясняют» доминирующую ямбическую природу метра, с обычными величинами мотивов – в 1 такт.

Сближение понятий мотива и мелодической фразы всегда связано с фразировкой, что выражается распределением лиг (лигатурой). Специально надо отметить, что лиги, особенно в музыке для смычковых инструментов, сплошь и рядом находятся в систематическом несовпадении с членением формы на мотивы, и именно потому, что лигатура – совсем другая проблема. Итак: мотивы или лиги?

Пример 117. Бетховен, Скрипичная соната op. 12 № 1, II часть



Нередко смычок меняется перед тактовой чертой с целью опереться на тяжелую долю (смычок хореичен), но мотив столь же часто ямбичен и начинается с затакта. Отсюда частое несовпадение лигатуры и границ мотива (тт. 9–16). Причем, в этой части (в тт. 1–8) скрипка не играет, вся музыка только у фортепиано, лигатура же – абсолютно та же самая. Вообще, в музыке для фортепиано лиги часто ставятся «по-смычковому» (см. в примере 107, мотив 4; в теме вступления I части Первого фортепианного концерта Чайковского; в побочной теме *Andante cantabile* его же Первого квартета; в начале I части его же Фортепианного трио; ряд противоречий лигатуры и мотивики – в главной теме II части Четвертой симфонии).

5.4.4. Мотив и тема.

Понятия мотива и темы, наоборот, имеют в себе нечто общее, совпадающее. С одной стороны, это затрудняет их однозначное разъединение, с другой – делает его особенно важным.

Концепционное различие, проводившееся Веберном между мотивным и тематическим началами, доносит до нас Ф. Гершкович. Вслед за Шёнбергом, Веберн «осознал длительность и высотность звука как два независимых друг от друга критерия повторяемости». Отсюда уточнение понятий мотива и тематизма. «Мотив, –

рассматриваемый Шёнбергом как „мельчайшая частица музыкальной мысли, способная появляться самостоятельно и тем самым повторяться”, – *относится как понятие, по Веберну, к одной лишь длительности звуков, в то время как их высотность является исключительным объектом понятия тематизма*¹³⁶. Очевидно, данное различие касается лишь малых масштабов явлений. Конечно, в веберновском сближении тематизма с высотностью звука ощущается тезис о пантематическом значении *с е р и и* и ее сегментов.

Общее у мотива и темы состоит в том, что они оба функционируют в качестве носителей мысли (как мы видели, мотив отнюдь не сводим к метрической его основе, стопе).

К. Дальхауз, характеризуя «тему», перечисляет ее признаки:

- 1) она образована из различных мотивов (из простого повторения или секвенцирования лишь одного мотива тема еще не возникает),
- 2) отчетливо отграничена (мелодический фрагмент, имитируемый во всех голосах мотета XVI века, если отдельные голоса различно продолжают одно и то же начало без всякой цезуры, может называться «темой» только в неадекватном словоупотреблении, которое выдается этими кавычками),
- 3) она должна быть выработана по структуре и
- 4) представлять образование с определенным «характером и физиономией» (Риман)¹³⁷.

К этому нужно добавить еще два положения.

1. Существует по крайней мере два совершенно различных понятия темы как композиционной единицы – для полифонических форм, прежде всего фуги, и для гомофонных классического типа. Полифоническая тема структурно аналогична не теме рондо или сонатного аллегро, а только ее начальному мотивному ядру. Поэтому их нельзя охватить одним словом, нельзя говорить о теме «вообще», ибо то, что согласно одной трактовке есть тема, согласно другой – лишь ее составная часть. Умение построить тему

¹³⁶ Филип Гершкович о музыке: Статьи, заметки, письма, воспоминания. М., 1991. С. 64 (курсив Гершковича); см. также: С. 65, 158, 272. О том, что мотивное понимается как ритмические компоненты формы, тематическое – как интервальные, пишет Э. Ратц, ученик Шёнберга и Веберна (*Ratz E. Einführung in die musikalische Formenlehre. Wien, 1951*).

¹³⁷ *Dahlhaus C. Melodie // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 9. Kassel, 1989. Sp. 31.*

есть важнейший профессиональный навык композитора. Необходимо не только показать ядро мысли, ее тематический материал, но и придать ему надлежащую форму (предложения, периода, трехчастной песни). Становление темы при ее показе предполагает полноту действия логических функций $i-m-t$. Необходимо во избежание бесконечной путаницы всякий раз уточнять, в каком смысле говорится о теме, а еще лучше – называть их разными терминами: тему фуги – «вождем» (и спутником), а главную мысль классического рондо – «темой».

2. Слово «тема» нередко предполагает не тему как часть определенной формы (сонатной, рондо), а просто «мысль», «музыкальную мысль»; последнюю же можно представить, сыграв фразу, мотивную группу, тематическое ядро.

Так как здесь исследуется форма классико-романтического типа, то необходимо конкретно показать эти различия мотива и темы (темы и как материала, ядра, и как части формы).

➤ В гомофонии (главная партия I части Сонаты Бетховена f -moll op. 2 № 1)

а) м о т и в – один такт (стопа – 2-й пеон), каждый – один четырехчетвертной такт; 8 тактов – 8 мотивов;

б) ф р а з а = (мелодия как «двухтактовый мотив») = тематическое ядро (в просторечии «тема») = д в у т а к т – если в одноголосии; но точнее, тематическое ядро – вместе со строптивым контрапунктом нижнего пласта (в тактах): $\frac{2}{2}$, с типично бетховенским противоречием метрических структур (в двух пластах тяжелые такты одновременны);

в) (главная) т е м а сонатной формы в виде большого предложения – все 8 тактов.

Основные коренные понятия здесь – мотив (однотакт) и тема (восьмитакт). В двухтакте-фразе видно, что мотив своеобразно занимает как бы промежуточное положение между стопой и тематическим ядром. Стопа – это метрически понятая строительная единица, тема – начало смысловое, мыслительное, метафизическое. Мотив же счастливо соединяет ценные качества того и другого.

Другие примеры:

Шуберт, Симфония f -moll, главная партия I части: мотив – тт. 1–2 (то есть 1 метрический такт), тема – вся главная партия.

Вагнер, «Тристан и Изольда», Вступление (см. пример 7 А): мотив – тт. 1–2 (1 метрический такт), тематическое ядро – тт. 1–4 (в метрических тактах – фраза), тема – тт. 1–17.

Веберн, Пассакалия ор. 1: мотив – 1 такт (одна нота в каждом мотиве, сходно – в финале Третьей симфонии Бетховена), тема – восьмитакт.

Даргомыжский, «Русалка», Ария Мельника: мотив – 1 такт («Вот то-то, все вы...»), тема (формы рондо) – весь 16-такт (до «То ласками, то сказками...»).

Чайковский, Шестая симфония, побочная партия I части: мотив – т. 1 (не 1–2), тематическое ядро – тт. 1–2, тема – тт. 1–12 (далее – второй ход).

Римский-Корсаков, «Шехеразада», III часть: мотив – т. 1, тематическое ядро – тт. 1–2, тема – тт. 1–24 (далее ее повторение в тональности доминанты).

Скрябин, «Прометей», главная партия: мотив – тт. 1–2 (ц. 1, тт. 2–3, то есть 1 метрический такт), тематическое ядро – тт. 1–4 (2 метрических такта), тема – 42 такта (до ц. 3).

Прокофьев, Третий концерт, II часть (тема вариаций): мотив – 1 такт, тема – 17 тактов (до 1-й вариации).

Шостакович, Пятая симфония, III часть: мотив – 1 такт (после генерального затакта), тема – вся главная тема (ц. 75, т. 2 – ц. 78).

В тех случаях, когда форма – простая песенная, тема охватывает всю песню (хотя может иметь и контрастные элементы мысли). В основной модели формы заложено органическое триединство: одна мысль (тема) – одна форма (песенная) – одна тональность. Именно этот принцип ложится в фундамент классических форм.

Образец: Глинка, «Венецианская ночь»: мотив – 1 такт («Ночь весенняя»), тематическое ядро – четырехтакт (предложение), тема – вся трехчастная песенная форма куплета, включающая начальный период, середину и репризу (повторение музыки куплета с другим текстом представляет уже развитие темы).

Другие примеры:

Бетховен, финал Девятой симфонии, тема радости: мотив – однотокт, тематическое ядро – фраза, двутакт, тема – все 16 тактов.

Шопен, Прелюдии, № 1 C-dur: мотив – 1 метрический такт (два графических), тема – вся песенная форма (период), то есть вся прелюдия.

Шопен, Этюд ор. 25 № 2 f-moll: мотив – 1 такт, тема – вся песенная форма (трехчастная), то есть весь этюд.

Хиндемит, Ludus tonalis, Интерлюдия к фуге in F: мотив – 1 такт, тема – вся пьеса.

Чайковский, «Осенняя песня»: мотив – 1 такт (располагается «поперек такта» – от середины 1-го по вторую четверть 2-го и так далее вся пьеса), тема – вся трехчастная песенная форма.

Бородин, Ноктюрн (из Маленькой сюиты): мотив – 1 такт, тема – вся пьеса.

Прокофьев, Мимолетности, № 10 (b-moll): мотив – 1 метрический такт (на 2/2), тема – вся пьеса.

Мясковский, «Пожелтевшие страницы», № 7: мотив – 1 такт (b^{aeol}), тематическое ядро – двутакт (фраза), тема – вся главная тема до трио.

➤ В полифонии

Полифоническая тема, как уже сказано, подобна не гомофонной теме в целом, а только ее ядру – двух-, трех-, четырехтактовому¹³⁸. Обычно это изложение группы характерных мотивов, до начала их повторения (в полифонии передаваемого в другой голос, в гомофонии в том же голосе).

Типичная модель: Бах, ХТК-I, тема фуги C-dur. Метрический такт – 4/8, то есть половина графического. В теме фуги три мотива, первый занимает 4 звука, 4 восьмых. Тема членится на мотивы нелегко и неоднозначно. Она может считаться образцом неделимой мысли-мелодии. И особенно обостряет проблему то, что Бах по всем признакам сам допускал деление ее на частицы, отчасти совершенно не совпадающие с членением на мотивы (об этом далее см. в разделе «Символические мотивы»). «Супертема» (то, что соответствует в гомофонной теме и тематическому ядру, и полному его развитию в рамках темы) охватывает здесь 7 тактов.

Другие примеры:

Бах, ХТК-I, тема фуги cis-moll: мотив – двутакт (2 звука + его повторение с затактом – 3 звука), тематическое ядро – неделимый на части «крестообразный» рисунок-мелодия; свертхтема – 5-голосная экспозиция.

¹³⁸ См. в статье автора: Prinzipien der musikalischen Formbildung bei J. S. Bach. Die Struktur der Bachschen Fuge im Kontext der Entwicklung von Harmonik und Thematismus // Beiträge zur Musikwissenschaft (Berlin). 1983. Н. 2. (Она же на русском языке: Структура баховской фуги в контексте исторической эволюции гармонии и тематизма // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 37. М., 2003. – Примеч. ред.)

Хиндемит, *Ludus tonalis*, тема фуги in Des: мотив – полутакт (метр 4/8 для мотивов 1-го и 2-го, но 3/8 для 3-го и 4-го); супертема – тт. 1–8.

Стравинский, фуга из Симфонии псалмов (II часть): мотив из четырех звуков, равен приблизительно одному такту, точнее (в ♩): 9, 5, 6, 4 и т. д. (переметризация, переритмизация и перефразировка – специальные приемы мотивного развития), мотив-«серия» также и тематическое ядро (причем сам взят из I части); супертема – 22 такта (ансамбль-массив из двух флейт и двух гобоев).

Шостакович, шеститактовая тема фуги Des-dur из оп. 87: мотив – 1 такт (3/4), однако мелодия членится на гемиольные ячейки по 2 четверти (постоянное противоречие между титульным метром, реальными рисунками мелодии, линиями скрытого двухголосия и ритмическими ячейками), сверхтема – 30 тактов.

Щедрин, фуга из Полифонической тетрады (№ 18 in D): мотив – 1 такт, тематическое ядро – тт. 1–3 (в тт. 1–4 – идея, посторонняя для мотивности: 12 высот без повторений); сверхтема – тт. 1–12 (нет тональной устойчивости).

Как видно из сделанного обзора, с учетом необходимых уточнений (такт метрический – такт графический, тема гомофонная – тема полифоническая; разграничение смыслов пересекающихся понятий), всюду обнаруживается одна и та же картина: мотив везде имеет одинаковое значение, это одно понятие, и нет никакого музыкального основания к тому, чтобы, например, фразу (двухтакт) называть мотивом, или называть мотивом мелодию небольшого протяжения. Коррекции требует лишь применение термина «мотив» в музыке XX века с ее новыми техниками композиции.

5.4.5. Мотив и фигура.

Смешение мотива с «парамотивным» понятием фигуры – еще одна причина для путаницы терминов при членении формы. В данном отношении *ф и г у р а* есть регулярно повторяющийся фактурный рисунок, накладываемый на сущностные звукоступени аккорда или мелодии (мотива); обычное свойство фигур – ритмически равномерное их чередование вместе с основной тактовой пульсацией или равномерным ходом гармонии. Так как фигура представляет своего рода рисунок – пусть маленький, из-за ее сходства либо совпадения с «маленькой мелодией» она и может приниматься за мотив.

Тот же Дальхауз пишет, что для разграничения понятий мотива и фигуры недостаточно определить мотив как мелодико-ритмическое, а фигуру как только ритмическое образование. Для фигуры характерно, что она:

- 1) изначально ритмически определена,
- 2) редко начинается из-за такта,
- 3) непосредственно повторяется, и что она
- 4) «фигурирует» нечто заданное, ранее уже представленное, или остов мелодии, или аккорд¹³⁹.

Мотив же, по Дальхаузу, напротив, не есть какое-то производное от некоего предзаданного, но нечто первичное, само призванное «мотивировать» мелодическое развитие. Оно не нуждается в повторении и характеризуется, прежде всего, мелодически, а также ритмически. Фигура может быть арпеджиобразной (движение по аккордовым звукам) или мелодизированной (секундовая линия с участием «мелодических нот» – проходящих и вспомогательных). С точки зрения гармонии, фигура (или фактурная фигура) – это определенная комбинация аккордовых и неаккордовых звуков, являющаяся способом изложения аккорда (что так и называется – фигурация аккордов). Типическое применение фигур имеется в классических вариациях, где характерный рисунок фигур замещает растворенную в них мелодию темы и, повторяясь, приобретает тематическое значение. При этом размещение фигур следует порядку и составу аккордов и благодаря этому, как правило, р а с х о д и т с я с границами мотивов (ср. с темой).

Фигуры обычны также в прелюдиях фигурационного склада (Шопен, Прелюдия *fis-moll*), в этюдах (Шопен, Этюд *op. 10 № 1*), в характеристических пьесах наподобие *perpetuo mobile* (Римский-Корсаков, «Полет шмеля»; Прокофьев, «Ромео и Джульетта», № 6). Типичное свойство фигур – начало от тяжелой доли, от вступления аккорда (мотив же чаще начинается с затакта). Типично и окончание фигуры на самой последней доле времени, занимаемой данной гармонией (например, на последней шестнадцатой). Фигурационное изложение есть как бы вариация на гармонию без мелодической темы (см. начало финала Сонаты Моцарта

¹³⁹ *Dahlhaus C. Melodie // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 9. Kassel, 1989. Sp. 32.*

F-dur К 332)¹⁴⁰. В классическом стиле аккордовые фигуры сопровождения стали типовыми стандартными формулами-клише: «альбертиевы басы» (хотя точнее было бы – «альбертиевы фигуры»; название дано по имени Доменико Альберти, одного из создателей «упрощенного клавирного стиля»), «мурки» (примитивные октавные тремоло-фигуры вместе с их упрощенной записью как «очковых басов»), фанфарная «мангеймская ракета» и т. п. Подражание им явилось одним из стилевых признаков классицизма или неоклассицизма XX века: Прокофьев, Пятая соната; Шостакович, 24 прелюдии, № 1; Стравинский, Фортепианная соната, II часть.

Элементарный пример фигуры у всех на слуху: Бах, I том Хорошо темперированного клавира, прелюдия C-dur: фигура занимает $\frac{1}{2}$ такта (замечательная ритмическая находка – постоянный ритмический перебой, в шестнадцатых 5+3, 5+3). Растворенный же в фигурации мотив обрисовывается верхними нотами хоральных аккордов: $e^2 - f^2$ (= двутакт), далее повторение мотива $f^2 - e^2$ (тт. 3–4).

Полутактовые фигуры в одном только верхнем голосе, замещающие собой сущностные звукоступени темы, см. в первой вариации Моцарта «Unser dummer Pöbel meint» («Наш простак», на тему Глюка) G-dur. Настоящие мотивы лишь просвечивают сквозь орнамент фигурационного рисунка (ср. также с первой вариацией в III части Сонаты Моцарта D-dur К 284).

То, что фигуры в главном голосе приобретают тематическое значение, вводит в заблуждение. В отсутствие подосновных мотивов фигуры могут быть восприняты как мотивы. Так, в финале бетховенской Сонаты d-moll op. 31 № 2 (см. пример 11) тематические фигуры в мелодии имеют, казалось бы, свойства мотивов: они привязаны к одной тяжелой доле в такте, притом, в отличие от типичных аккордовых фигур (как у Баха в прелюдии C-dur) начинаются с затакта (см. партию правой руки).

Истинные мотивы обнаруживают сложную, поистине бетховенскую ритмическую идею. Вместо безразличного «этюдного» ритма (в графических тактах 1+1+1+1+... и т. д. до конца темы) вырисовывается форма большого предложения (в метрических тактах)

¹⁴⁰ В. Ф. Одоевский так и трактовал фигурационную фактуру. Он понимал под вариацией «всякое распространение мотива, удерживающее его характеристику», то есть всякое фигурационное изложение перво-структурных тонов. См.: *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 386–387.

2+2+1+1+2 с драматичной борьбой в области гармонического ритма (см. функциональные «синкопы») и мотивированное этой борьбой огромное дополнение, величиной с основную часть темы. Моторно «катящееся» движение равными мелкими длительностями типично для рондо-финалов (у Бетховена в циклах *op. 27 № 1 Es-dur*, *op. 26 As-dur*, *op. 14 № 1 E-dur* и др.). Но ритмическая идея здесь, в сонатной теме, иная: это напряженная борьба метров $3/8$ и $6/16$, см. ритмический канон, где фигуры располагаются согласно записанному метрическому членению по две в такте. Однако, согласно истинному, метрическому такту – не $3/8$, а $6/8$ – в каждом такте оказываются по две основных звукоступени, покрытые слоем фигурации. (Сходный случай – в Прелюдии Шопена *C-dur*.)

В музыке XX века фактурные фигуры в определенных случаях могут изменять свою прежнюю сущность, если подразумеваемой аккордовой гармонии либо основных звуков мелодии нет. Фигуры, по типу таких, которые открывают II часть Фортепианного трио Денисова, превращаются в соноры различных форм. Если даже они отчетливо отчленяются друг от друга, то всё равно сливаются в сплошной струящийся поток.

5.4.6. Мотив и фраза. Мотив и субмотив.

В каком-то общем смысле «мотивом» часто называют, как уже говорилось, просто любой тематический элемент, мелодическую фразу, объединенную рисунком высотной линии, либо лигой (фраза-лигатура).

Взаимодействие смежных слоев метрической пульсации порождает сходство между структурно смежными категориями метрических единиц. С одной стороны, обычное попарное слияние мотивов в минимально цельную единицу формы дает фразу, с другой – при отчетливом членении четнодольного мотива на ритмически одинаковые частицы (возможно при четырехдольности мотива) – может образоваться относительно оформившаяся единица вдвое меньше мотива, которая в таком случае носит название *с у б м о т и в* [числа 1–2 означают метрические доли мотива в двухдольном размере. – *Примеч. ред.*]:

1	2	1	2
---	---	---	---

 = фраза (= 2 мотива)

1	2
---	---

 = мотив

1	1
---	---

 = субмотивы (по $1/2$ мотива)

Из наиболее известных примеров субмотивов, регулярно пульсирующих в составе мотивной структуры – Каприс Паганини E-dur («Охота») и главная партия I части Сонаты Шопена b-moll (та же метрическая структура во вступлении и в побочной партии – не 2 субмотива, а два полных мотива; в заключительной – вновь два субмотива). Как типичный субмотив функционирует знаменитый «мотив судьбы» в I части Пятой симфонии Бетховена, в основном разделе главной партии. Но он же во вступительной части темы – в самом деле «мотив» (ср. с Сонатой № 2 Шопена).

5.4.7. Мотив и гармония. Гармонический ритм.

Вопрос о соотношении мотива с гармонией со своей стороны высвечивает истину, что мотив это ритм. Гармония же есть материал и содержание музыки, эстетически упорядочиваемые и одухотворяемые формирующим их ритмом. Последний дает им кристальный облик-Gestalt, запускает счет-время (это и есть ритм), тем самым заводит музыкально-биологические часы звукового микроорганизма и включает его в художественную жизнь-процесс.

Но то, что рвется к жизни и обретает ее, не безразлично к процессу вдохновения и к энергиям движения. Гармония и мотив-ритм разделены только теоретически. Реально же они есть единое целое, и только тогда о них можно говорить как о компонентах музыкального микроорганизма. Историческая эволюция гармонии-содержания проявляется в постепенном, вплоть до полной незаметности, внутреннем обновлении гармонико-интонационных комплексов, запечатлеваемых контурами мотива как в мелодии, так и во всех прочих голосах и звуковых компонентах. Везде мотив-ритм накладывается на рисунок-линию, очерчивающий гармонию. Чтобы следить за мотивом, надо представлять себе гармонию и придающую ей форму мелодическую линию с определенным ритмом.

Но гармония эта всё время меняется. Линия этой эволюции идет непрерывно. Мы возьмем для сравнительного рассмотрения участок XVIII–XX веков с центральной областью классико-романтической гармонии и ее продление в систему XX века, плюс обрамляющие явления: генетически более ранние и более поздние.

- Бах, Страсти по Матфею, Заключительный хор, тт. 13–14.

Мотив располагается внутри такта, согласно членению текста. Гармонически – движение, опевающее тонический консонанс: 3–5–3–1; во фразе в скрытом виде интонация страдания: *es–d–c–h*.

- Бетховен, Девятая симфония, I часть, главная тема.

Классически прямолинейное вычерчивание линии мотива по контурам трезвучия от d^3 до d^1 , длинной и резкой, как меч (не отсюда ли вагнеровский «меч Зигфрида»?): 8–5–3–8–5–3–5–3–1.

- Шопен, Ноктюрн Fis-dur op. 15 № 2, главная тема.

Конечно, мотив (2-й) располагается по тоническому трезвучию (начало пьесы с тонической терции), но на первый план выдвинута гармония доминанты с секстой («шопеновской»). Отсюда романтическая смягченность интонации в сочетании с оттенком остроты на тяжелой доле головного мотива.

- Чайковский, «Евгений Онегин», Интродукция (см. пример 30).

Внешне как будто простое последование по канве консонирующего трезвучия, с традиционным же гармоническим ритмом (функциональных смен). Но внутри – интонационное обострение: головной субмотив устремлен к страстно напряженному звуку 4<, окончание на приме (т. 2) не поддержано гармонией тоники, а наоборот сопряжено с той же ступенью 4<. Кроме того, тональность двузначная: конечно, это g-moll, но упор в нем – не на тонику, а на доминанту; получается и второй тональный центр D^{dom} .

- Вагнер, «Тристан и Изольда», Смерть Изольды, начало.

Опять уменьшение значимости тонического стержня. Интервал хромы (увеличенной примы *cis-c*), здесь еще более выходит на первый план восприятия (хрома = увеличенная прима – одна из интонационных лейтидей «Тристана»). Ступение мажоро-минорных смешанных красок (*es – ges-as-b*) выводит за пределы традиционной опоры мотива на звуки тонического консонанса и влечет в какую-то, пока точно не известную интонационную сферу.

- Дебюсси, «Послеполуденный отдых Фавна».

Крайняя изысканность и утонченность гармонии: E-dur без звука *e* и с упором на тоническую сексту (функциональная инверсия). Крайне далеко от построения мотива у классиков, у которых сущностью главного мотива всегда было экспонирование основного тона тоники. Остовные ступени данного лада *cis* и *g* (см. далее – остов побочной темы в Des-dur), в гармоническом ритме $\downarrow \downarrow$. Если в первой гармонии всё же однозначно слышится E-dur с секстой, то вторая (на *g*) остается многозначной. Это может быть одноименная тоника, либо большая субмедианта (то есть C-dur), либо субдоминантовый септаккорд (ср. с гармонизацией середины темы, тт. 11–12). Если для классического мотива непроясненность гармонии была бы эстетическим просчетом (сравним с головными темами всех

сонат Бетховена), то у Дебюсси местная многозначность – намеренное средство выразительности. Отметим, что во всех цитированных до сих пор образцах ритмоячейки мотивов всегда определены и однозначно метризованы.

▪ Прокофьев, Третий концерт, II часть, 4-я вариация.

Задумчиво-лирический островок 4-й вариации базируется на специфической диссонантной (любимой Прокофьевым) гармонии $c \cdot e \cdot fis \cdot h$ ($c-4 \cdot 2 \cdot 5$). Эта гармония потеряла бы свой эффект, если бы звучала только 1–2 четверти и менялась как классическая T и D. Прокофьев останавливает гармоническую пульсацию на 8 четвертей, так же как и во 2-й фразе (тт. 4–5 и далее при репризах), пересаживает начальный (пунктирный) мотив тонической квинты ($h-h^1$) на септиму этого ЦЭ и вместо возможных смен (как, например, в 3-й вариации) выдерживает аккорд – новую тонику, располагая дальнейшие мотивы как ее фигурацию; отсюда интонационная новизна их звучания.

▪ Стравинский, Симфония псалмов, III часть.

Мелодия «Laudate Eum» («Хвалите Его») по интонации чрезвычайно близка «Свете тихий» киевского роспева (из Обихода), и модальная окраска мотива (это Es большой плагальный) никак не вяжется с простым ритмом (обусловленным текстом) и простейшим его повторением. Небесно парящий характер мелодии достигается благодаря рассредоточенности, несконцентрированности ритмической энергии мотива. Казалось бы, естественно слышать мотив традиционно, с «задержанием» на тяжелой доле (гармонический фактор) и с затактовыми мелкими длительностями (ц. 22):

♩: рр рр|рр рр|рр рр|рр рр|рр р|р |

6 мотивов

Но противоречит такому членению не только метр текста, но и гармония. Еще в «Петрушке» Стравинский нашел свой вариант диатонической «панфункциональности» (например, в 4-й картине, когда звучит «Вдоль по Питерской»): там T, S и D не контрастируют друг другу по звуковому составу аккордов (T и D из одних и тех же звуков), что дает модально-диссонантную «афункциональную» гармонию. То же и здесь. В т. 1 es^2 не задержание, ибо остается звучать на педали, а во 2-м – тоже не задержание, поскольку накладывается на d^2 как часть сложного аккорда, причем на d^2 диссонанс еще более сложный (вместе с des^1). Вследствие панфункциональности гармонии любые звуки баса могут совмещаться с любой гар-

монией (как и в указанном месте «Петрушки»); Стравинский избирает полиметр $3/2 + 4/2$ (см. бас), который еще более нивелирует контраст функций и подчеркивает диатоническую модальность.

Следующий образец показывает выход за пределы гармонии классико-романтической традиции в серийную 12-тоновость. Пример этот из вокальной музыки, и метрика его текста, как всегда, контактирует с общей проблематикой мотива.

- Веберн, Песня ор. 25 № 3.

Серия обеспечивает композитора определенным комплексом гармоний. Он обходится, в сущности, двумя красиво звучащими аккордами – $3 \cdot 8$ и $6 \cdot 5$ (тот и другой складываются в интервал 11). Конечно, Веберн далеко ушел в гармонии от Стравинского и Прокофьева, но все трое делают по-разному одно и то же: избирают определенную гармонию и работают с ней согласно ее специфике. Своеобразие хорейского мотива «Sterne» состоит во включении его звуков в соответствующие аккорды $g-6 \cdot 5$ и $e-3 \cdot 8$. Те же гармонии имитируются (пред-имитируются) в сопровождении, что составляет теперь важнейший отдел «парамотивной» техники.

5.4.8. Мотив и интонация. Попевка.

Знаменита фраза И. В. Способина, сказанная им на похоронах Асафьева: «Так мы и не узнали, что же такое интонация». Выработанное Асафьевым и широко употребительное в отечественном музыкознании понятие интонации составляет важное открытие в музыкальной науке. Однако оно не предполагает локальной конкретизации в качестве определенной композиционной единицы наподобие мотива, предложения или темы (см. выше, в разделе 5.4). Для интонации важен эмоциональный компонент (интонация «вздоха», «она сказала с радостной интонацией»), в ней есть что-то от свободно возникающей музыкально-реторической фигуры («интонация вопроса» – как «фигура вопроса», «интеррогация», или «восклицательная интонация» – как «эксclamация»).

Поэтому понятие интонации применимо и к мотиву, и к интервалу (вроде «жестковатого скачка» – *saltus duriusculus*), и к одному звуку (например, к восклицанию «о!» или «ах!»), также, впрочем, и к тембру, к артикуляционным оттенкам, к тематическому зародышу. И добиваться при этом от «интонации» какой-либо структурной одинаковости, очевидно, не следует. Понятие интонации скорее метафорическое. По Асафьеву, интонация есть «осмысление

звучания», музыка есть «искусство интонации». «Что такое симфония? Две-три „сущностные“, лаконичные интонации-тезисы», действующие на больших расстояниях¹⁴¹.

Понятие интонации ценно своей широтой. В качестве же точного музыкально-структурного термина оно неприменимо. Часто вместо слова «интонация» для обозначения малозвучных мелодических оборотов (певучего характера) применяется термин «попевка». В таком словоупотреблении «попевка» лишена конструктивного значения и, подобно «интонации», указывает «это» мелодическое последование (например, повторяющееся, варьируемое, общее у разных мотивов, фраз, мелодий). В фольклористике термин «попевка» также обозначает какой-то мелодический оборот – либо мотив, либо фразу, либо «интонацию» (анализ «по фразам, попевкам, по строкам» – А. В. Руднева). Для этого есть определенные основания – если народная мелодия не имеет ярко выраженной мелодической экстраполяции, распевает определенный текст (следуя за ним), притом подчеркивается качество кантиленности. Но при анализе элементов народной мелодики нередки и термины «интонация», «интонационный».

В собственном же смысле «попевка» относится к древнерусскому певческому искусству (также к древневизантийской христианской монодии с соответствующими греческими текстами, к песнопениям на древнеболгарском, древнесербском, румынском языках; мелодические формулы древней латинской монодии – по сути те же самые попевки). Не имеющие текста и такта попевки – не мотивы, а тематические ядра, или тематические фразы, из сочленения которых при «ропении» текста возникает центонная форма произведения¹⁴². В русской музыке XIX–XX веков формы наподобие попевочного центона изредка встречаются в связи с отображением древнего пения по гласам («Всенощное бдение» Рахманинова, молитва «Отче наш» из оратории Денисова «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа»).

¹⁴¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. С. 22, 198, 223, 275.

¹⁴² Несколько сотен попевок приводит В. М. Металлов в своей известной книге «Осмогласие знаменного роспева» (М., 1899).

5.4.9. Мотив и слово.

Как уже говорилось, понятие мотива в его чистом виде относится к бестекстовой инструментальной музыке. Структура же вокальной почти всегда находится под влиянием членения текста – на слова, синтагмы (греч. *syntagma* – соединенное), под влиянием текстовой метрики – акцентов слова, стоп, также смысловых отношений слов. Текст всегда может создать логическое оправдание любых уклонений от чисто музыкальных законов формы, в том числе и от законов микроструктур, в области мотивов. Отсюда сложность и часто двойственность мотивного членения и мотивной структуры в вокальной музыке.

Не имея своей целью всесторонне рассмотреть здесь значение словесного текста для музыкальной формы, ограничимся необходимым показом соотношения между музыкальным мотивом и текстовой структурой, чтобы фиксировать влияние, оказываемое словом на общее членение формы.

В романсе Чайковского «Нет, только тот, кто знал» чисто музыкальное природно-мотивное членение: мотив-однотакт и его (естественно, варьированное) повторение. Но над природным музыкальным законом получает преобладание очевидно еще более мощный мусический закон. Естественное смысловое (тексто-тематическое) членение не допускает разрыва синтагмы, то есть разъединения слов «только» и «тот» (первое теряет смысл без второго), непременно должно прозвучать «только тот»; поэтому «только» превращается в затакт ко второму мотиву 2-го такта. Возможно, такие группировки звуков в вокальной музыке должны иметь свои термины, а не называться мотивами – например, (музыкальная) с и н т а г м а , или нечто подобное.

Редкий образец умышленного нивелирования метрического акцента в словесном тексте – Три стихотворения из японской лирики Стравинского.

5.4.10. Символические, изобразительные мотивы, фигуры, фразы (темы). Риторические фигуры.

Если в разделе 5.4.7 рассматривалась чисто музыкальная подоснова мотивного материала, то здесь, наоборот (в основном) его внемузыкальные стимулы. Запечатление в звуковой структуре контуров вещей, внешних по отношению к музыкальной ткани данного сочинения, производит своеобразные музыкально-структурные единства как в смысловом слое, так и в непосредственно зву-

ковом – наподобие мотивов, либо совпадая с ними. В музыкально-конструктивном аспекте они оказывают влияние, вполне аналогичное мотивам либо их сплетению.

Воздействуя на музыку извне с самых различных, между собой систематически не связанных сторон, символические проекции производят пестрый ряд явлений. Назовем важнейшие, без особенного классификационного порядка:

- фигуры-символы,
- голоса и образы братьев наших меньших,
- отображение звуков окружающей жизни,
- отзвуки музыкальных инструментов,
- отражение внешних музыкально-типологических явлений,
- буквенные, слоговые мотивы,
- словесные («говорящие») мотивы,
- числовые мотивы,
- риторические фигуры.


➤ **Фигуры-символы**

Их можно назвать внепредметными изображениями, в отличие от просто изобразительных фигур, мотивов. Среди них – важнейший христианский символ, фигура креста, как в главной теме фуги Баха *cis-moll* (из I тома ХТК). Несомненно намеренным является символическое изображение трех крестов в теме другой баховской фуги – *h-moll* (из I тома).

Аналогична фигура круга в лейтмотиве кольца из тетралогии Вагнера: $f^1 \rightarrow des^1 \rightarrow b \rightarrow g \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow des$. Круг-«вечность» привносится и в мотив Валгаллы (насколько вообще можно изобразить круг в мелодии).

В 5-й картине I действия оперы Берга «Воцек» при словах «Linienkreise, Figuren» («Круги линий, фигуры», т. 561) «круги» появляются и в вокальной партии, и в оркестре. Расплывающимся сложно-красочным темным кружочком-пятном начинается Виолончельный концерт Денисова (см. также «круг» десяти виолончелей в тт. 32–33, 101–102). В музыке XX века встречаются и другие фигуры – треугольники, ромбы. Большим сонорным «треугольником» открывается цикл Лютославского «Тканые слова».

Сюда же относятся метафорические образы, например, в тетралогии Вагнера мотивы судьбы, забвения. Из мельком брошенных

слов Бетховена о заглавном мотиве Пятой симфонии γ  музыканты сделали «мотив судьбы»¹⁴³.

➤ Голоса птиц и животных

Мотивы, изображающие голоса птиц:

- кукушка (у Дакена, Бетховена, в романсе Чайковского);
- соловей (в опере Стравинского);
- петух (в «Золотом петушке» Римского-Корсакова);
- курица (в одноименной пьесе Рамо);
- вообще птичий гомон, щебетание (в одноименной пьесе Рамо, во Вступлении к «Весне священной» Стравинского – целый птичий концерт). В «Китеже» Римского-Корсакова – пантеистически поданные птахи лесные, как сказал бы Мессиа́н, – «служители вне материальных сфер». Во множестве сочинений французского композитора голоса птиц применены особенно дифференцированно.

Также – голоса и образы животных:

- кошка (у Россини, у Чайковского в «Спящей красавице», «мимо нот» прошагал по клавишам кот в «Кошачьей фуге» Д. Скарлатти);
- у Вагнера в «Кольце нибелунга» неповоротливо ворочается символический Wurm – дракон (букв. «червь», вроде русского Змея-Горыныча);
- у Берга в предпоследней картине «Воццека» полиритмично квакают лягушки (а во 2-й картине I действия фигурирует колючий ёж – на ритм Воццека);
- в 4-й картине «Петрушки» Стравинского тяжело ходит на задних лапах ученый медведь;
- сердито рычащий волк из детской сказки представлен у Прокофьева в «Пете и волке»;
- ритмы скачки на лошадях, реальных или фантастических, слышны у Вагнера («Полет валькирий»), Римского-Корсакова («Сеча при Керженце»), Прокофьева («Александр Невский»).

➤ Отображение звуков жизни, действий

Явления природы, происшествия, звучащие предметы запечатлеваются в музыке особыми фигурами, мотивами, фразами, сохра-

¹⁴³ См. в известном романсе Рахманинова «Судьба (к Пятой симфонии Бетховена)».

няя в какой-то мере заимствованные из жизни формы, размеры, характер. Например:

- волны моря, ручья (мягкие, бегущие одна за другой волночки в Баркароле Шуберта; волны «окиян моря синего» в «Садко» Римского-Корсакова, вздымающиеся морские волны в его же «Сказке о царе Салтане»; волны Рейна у Вагнера);

- шелест и шум леса (в этюде Листа, в опере Вагнера, в «Китеже» Римского-Корсакова);

- телефонный звонок (в опере «Человеческий голос» Пуленка, в «Лулу» Берга);

- стучащая при падении отрубленная голова преступника (в Фантастической симфонии Берлиоза);

- биение сердец влюбленных, синкопами (во II акте «Тристана»);

- бульканье наливаемой «горилки» (в «Ночи перед Рождеством» Римского-Корсакова);

- разящий удар кинжала ревнивого супруга (Чайковский, «Франческа да Римини»);

- эротические спазмы (в IV части Лирической сюиты Берга, тт. 55–57 – число аккордов сокращается, а сила растет: числовые ряды здесь тождественны ритмам, в чем и состоит пересечение их с категорией мотива).

➤ Отзвуки музыкальных инструментов

Широко распространены в музыке мотивы, фигуры, отражающие звуки бытующих в жизни музыкальных инструментов, формулы игры на которых становятся материалом мотивов. Это:

- свирель, в частности пасторально-пастушеская (Чайковский в «Евгении Онегине» – «Пастух играет», свирельный наигрыш кларнета в начале Третьего концерта Прокофьева);

- рога, валторны, с их формульным «золотым ходом» (финал Симфонии № 104 Es-dur Гайдна, каприз Паганини «Охота»);

- почти то же самое – рога-трубы, в частности охотничьи, военные, апокалиптические (Соната E-dur Скарлатти, II часть Военной симфонии C-dur Гайдна, Свадебный марш Мендельсона, «Охота» из «Времен года» Чайковского, трубы крестоносцев в «Александре Невском» Прокофьева, мистическая труба на Страшном суде в Tuba mirum из Реквиема Моцарта);

- другие духовые (непрофессиональный духовой бас-фагот в Скерцо Шестой симфонии Бетховена – Village Festival, в первом

трио, где музыкант умеет играть только три ноты $f - c - F$; гудок катера на реке в первом из Ноктюрнов Дебюсси, $cis^1 - d^1 - e^1 - f^1$ всегда на неизменной высоте; игра на древнем органе в стиле Гвидонова *organum suspensum* – мелодия на фоне органного пункта в прелюдии Дебюсси «Затонувший собор»; патетическая мощь барочного звучания «немецкого» органа в III части Седьмой симфонии Шостаковича с характеристическими линейными диссонансами; игра на ярмарочной гармошке в технике «вдох–выдох», «сжим–разжим» в 4-й картине «Петрушки» Стравинского);

– подражание игре на смычковых, *Imitatio violistica* в ряде произведений Шайдта в «Новой табулатуре»;

– родственное музыкальным инструментам тиканье часов, как и звук метронома с характеристической механической равномерностью ударов (Гайдн, II часть Симфонии № 101 «Часы»; по-видимому, от нее идущее *Allegretto scherzando* Восьмой симфонии Бетховена¹⁴⁴; Шнитке, «Жизнеописание» с записью четырех метрономов);

– наконец, излюбленные воспроизведения звуков колоколов (Дебюсси, 12 ударов колокола «Затонувшего собора»).

➤ Отражение внешних музыкально-типологических явлений

Здесь предполагается запечатление в мотивном материале интонационных свойств того музыкального, что находится вне интонационного строя данного произведения и потому может быть приравнено к цитированию чего-то семантически чужеродного. Прежде всего, это иноладовые – по отношению к гармонической системе данного стиля или произведения – структуры. Например:

– символические формулы иных культур или исторических эпох: древнегреческий дорийский лад – символ коренного греческого племени, в балете Стравинского «Орфей». Балет открывается этим «знаком Орфея»: лад из двух дорийских тетракордовых-мотивов $e^1 - d^1 - c^1 - h$ и $a - g - f - e$; их гестоты-устои $e^1 - h - a - e$ составляют так называемую настройку лиры Орфея; и далее Стравинский обращает

¹⁴⁴ Популярная версия о том, что *Allegretto scherzando* связано с изобретением Мельцелем метронома ныне, хотя и не отвергается, но ставится под сомнение (как принадлежащая Шиндлеру), см.: Beethoven. Interpretationen seiner Werke / Hrsg. von A. Riethmüller, C. Dahlhaus, A. Ringer. Bd. II. Laaber, 1994. S. 68.

ся с тетрахорд-мотивами как со структурами из четырех звукоединиц (см. также заключительный Апофеоз Орфея);

– аналогичные «возрожденческие» побуждения вызвали к жизни почерпнутые из теоретических трактатов другие античные формулы-таблички; например, древнегреческий «хроматический» тетрахорд-мотив «триполутон – полутон – полутон». Он представлен у Шайдта в «Новой табулатуре»: в Магнификате IV тона (стихи первый и последний), в финальном стихе Псалма «*Dei Jesus an dem Kreuze stund*», где хорал «*per semitonia*», то есть в «хроматическом роде», имеет 7 полных проведений – может быть, от «семи слов» Христа на кресте; также у Букстехуде в Ричеркаре на *Ut–Re–Fa–Mi*. Явно «по учебнику» всю тройку греческих диатонов в диапазоне дорийской кварты *e–h* использовал Бизе в Хоре мальчишек из «Кармен»: *e–d–c–h* (дорийский), *e–d–cis–h* (фригийский), *e–dis–cis–h* (лидийский), притом в *d-moll*;

– формула Гвидонова гексахорда *Ut–Re–Mi–Fa–Sol–La* неоднократно становилась темой, *soggetto*: Каприччио Фрескобальди на *La, Sol, Fa, Mi, Re, Ut*;

– второй вид греческой хромы (гемиольного рода) закрепился как знаковый мотив Востока, венгров, цыган: тема рока Кармен, трижды проводящая фигуру хроматического тетрахорда от d^1 , a и g с замыканием на d октавой ниже; мелодия Шемаханской царицы у Римского-Корсакова; мелодия Славянского марша Чайковского с гемиольной интонацией южнославянской ладовости;

– символ Китая – пентатоника: у Вебера в музыке к пьесе «Гурандот»; впрочем, в эпоху романтизма пентатоника становится знаком безмятежности, фольклорности – у Листа, Грига, Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Рахманинова; позже – негритянско-джазовая интонация.

К группе подобных же символов следует отнести и музыкальный «голос природы» – н а т у р а л ь н ы й з в у к о р я д, и как аккорд, и как его мелодическое развертывание. Частью натурального звукоряда являются «золотой ход» валторн (труб, рогов), звуки натуральных медных. В символическом значении натуральный звукоряд становится в «Золоте Рейна» Вагнера «мотивом природы» (чья чистота противостоит власти золота-кольца); в третьем из Ноктюрнов Дебюсси разрабатывается звучность натурального звукоряда в гедонистическом характере (сладостно влекущее пение сирен – порождение прекрасно дикой природы с божественными голосами матери-музы); с явно символическим подтекстом разрабатывается

материал обертонового звукоряда в Третьей симфонии Шнитке; как чистый звук природы открывает Первую симфонию Д. Смирнова «Времена года» сонорный натуральный звукоряд; уже как отрицательный (!) символ представлен натуральный звукоряд в опере Берга «Воццек»: натуральное – это плотское, влекущее к греховно-низменному (см. в конце I акта, сцена измены Марии, также на последней странице партитуры).

➤ Буквенные, слоговые мотивы (фразы)

Музыканту-профессионалу привычно читать запись произведения на бумаге внутренним слухом. Партитура способна вызывать художественные и прочие эмоции точно с такой же силой, как и живое исполнение; нотные значки иногда без единого сыгранного звука награждаются конкурсной премией в тысячи долларов, на могильной плите музыканта могут быть высечены ноты из его квартета¹⁴⁵. Буквы издавна использовались как цифры и как ноты. Естественно, буквам-звукам может придаваться и символическое значение, где они замещают имена и образы людей (например, дорогих, любимых, или адресатов посвящаемых сочинений), также абстрактные понятия или сущности. Притом для музыканта буквы продолжают звучать как обыкновенная музыка.

Будучи ритмизованными и артикуляционно обработанными, звучащие буквы уже ничем не отличаются на слух от свободно сочиненных мотивов (тем более от серийно либо тематически мотивированных звуковых последований). Этим принципиально решается вопрос о допустимости в музыку элемента звуковой случайности, привносимого внемузыкальной логикой букв.

Неожиданно древним оказывается метод *эквивокализма* – получения мелодии из букв-гласных (лат. *vocāles*), известный нам по трактату Гвидо Аретинского «Микролог учения искусству му-

¹⁴⁵ Автору этих строк довелось однажды услышать, как звучит... консерваторский учебный план: увиденные издали, метров за пять, в руках композитора вычерченные на большом («партитурном») листе длинные заштрихованные прямоугольники (= 5-летнее общее фортепиано), как вступление и выключение каких-то коротких «прямоугольников-кластеров» (на месте медных или деревянных духовых) – вызвало мгновенно в слухе звучание большого симфонического оркестра наподобие сонорного Пендеревского; за пару секунд приближения к «объекту» по коридору всё успело «прозвучать» в голове.

зыки» (1028–1032). Суть метода в том, что 6 гласных (по алфавиту *a – e – i – o – u – y*) располагаются в порядке Гвидонова гексахорда *Ut – Re – Mi – Fa – Sol – La* (правда, редкая гласная *y* не упоминается Гвидо), и в результате на каждую гласную в слове приходится своя высота: на *a – Ut* (= C), на *e – Re* (= D), на *i – Mi* (= E), на *o – Fa* (= F), на *u – Sol* (= G).

Гвидо озвучивает текст «Святой Иоанн».

C DFC D DEFG GFG FEC D DF E DC DD
Sancte Ioannes meritorum tuorum copias nequeo digne canere

Получается мелодия (переведено в обычную запись):

Пример 118. Гвидо Аретинский, Гимн святому Иоанну

Метод, конечно, искусственный и в музыке, кажется, не применявшийся. Но много ли отличается положенная на определенный (модальный) лад высотная линия от подлинного хораля из Антифонария или Градуала?

Знаменита месса Жоскена «Hercules Dux Ferrariae», сочиненная на сольмизационную тему, полученную из гласных слогов этих трех слов-посвящения (через опять-таки эквивокализм¹⁴⁶, только другого рода).

Великий Бах освятил традицию буквенных мотивов и тем, вписав свое имя ВАСН как тему в грандиозную четверную фугу монументального полифонического цикла «Искусство фуги».

Буквенные интонации, мотивы (и фразы) последовательно применены Шуманом в «Карнавале» (в частности, в пьесах «Сфинксы», «Танцующие буквы») и в Вариациях на тему ABEGG.

Композиторы беляевского кружка неоднократно пользовались буквенными мотивами – в коллективном квартете в честь М. П. Беляева на мотив *B–La–F*; у Римского-Корсакова вариация-фуга на ВАСН (в «Парафразах» – коллективных вариациях на тему остинато «Тати-тати»), у него же 6 вариаций на ВАСН для фортепиано; 18-летний Саша Глазунов сочинил сюиту на буквенную тему «Са-

¹⁴⁶ На него в нотках указал сам Жоскен словами о своей буквенной мелодии: «тема, полученная из гласных (vocali) этих слов» (см. партитуру).

ша», а Лядов – фугу на тему *La-Do-F(a)*. Прямо продолжая их, Мясковский в зрелом возрасте вставил в струнный квартет шуточную буквенно-слоговую «тему» *B-re-gis La-do-fa La-do-fa, a h*¹⁴⁷.

Сравнительно редкий для Прокофьева случай «буквенной музыки» находится в его Третьей сонате, переделанной из (третьей же) сонаты школьных лет. Прокофьев, как он пишет, «посматривал» на одну из девушек его возраста по фамилии Эше. Написав ее фамилию по-французски, *e-c-h-e*, он увидел, что все буквы дают ноты, и сочинил на них тему («да еще с имитацией»), которую вставил в качестве побочной партии¹⁴⁸. Слуху, привычному к свободно избираемым для сочинения композиционным моделям (с условием их повторения – как в серийной технике), все эти буквенные и слоговые мотивы, фразы, фигуры кажутся не внемusыкальными вкраплениями, а обычной интонационностью XX века (сказанное касается и всех предыдущих символических мотивов, поэтому о них говорится более подробно). Так, в Третьей сонате Прокофьева можно предположить и еще одно имя, о котором автор ничего не написал – самого композитора. Вместе с именем объявленной героини – Лиза – имя и фамилия Прокофьева дают: 1) еще один интонационный комплекс, *f-e* – из фамилии *prokoFiEv* (или *prokoFiEF*, тогда звуки *f-e-f*), 2) тональность сонаты *a-moll*, по ее основной квинте *a+e* – от музыкальных букв из слов *lisA* (*ElisAvEtA*), *cEpEжA*, 3) состав трижды произносимой заключительно тоники (тт. 1–2, 4 и 6 от конца) в виде двузвучия *a · e*. Ни в какой другой сонате нет подобного скопления: по-видимому, эти буквенные комплексы применены сознательно.

Знаменит мотив *DSCH* – монограмма Шостаковича и интонационное ядро его ладов (в коде I части Шестой симфонии – буквально по этим нотам в *h^{supermoll}*). В *Allegretto* (III часть) Десятой симфонии Шостакович последовательно и полно осуществил ту же идею, что Прокофьев, непоследовательно, в Третьей сонате¹⁴⁹: взаимодействие двух буквенных мотивов (тем), двух монограмм, симво-

¹⁴⁷ Тема это, по-видимому, принадлежит Мясковскому. О ней упоминает (как о возможной теме шуточной фуги среди учеников Лядова 1907 года) Прокофьев в Автобиографии: «кто-то у нас в классе предлагал», – пишет он. См.: *Прокофьев С. С. Автобиография*. М., 1982. С. 298.

¹⁴⁸ Там же. С. 298–299.

¹⁴⁹ Маловероятно, что Шостакович знал об этом опыте Прокофьева.

лизирующих композитора и объект его сердечной симпатии. В случае Десятой симфонии – это композитор Эльмира Назирова; музыкальные буквы ее имени образуют монограмму: E L M i R A = *e – la – mi – re – a*, то есть $e^l - a^l - e^l - d^l - e^l$. Буквенно-музыкальная идея Allegretto (оно в форме рондо 4-го вида с двумя побочными темами) такова.

Главная тема – смесь букв *c–d–es–h* (= DSCH) и *d–a* (= [L]RA) с кадансом *c–g*. Первая побочная тема (ц. 104) – в чистом виде DSCH четырежды. Вторая побочная тема (ц. 114) – ELMiRA 7 раз (соло валторны не неизменной высоте). В дополнении (от ц. 129) две монограммы сближаются и чередуются на близком расстоянии (ц. 134–136), а под конец (ц. 143) соединяются DSCH и растворенные в протянутом аккорде звуки $e^l - a^l - e^l - d^3 - a^l$ (тт. 1–2 после ц. 143).

В буквенных мотивах, фигурах, монозвуках мы сталкиваемся с типичным для XX века расщеплением целого на параллельные структуры разных параметров. Так, по ритмической структуре $e^l - a^l - e^l - d^l - a^l$ обычным образом членится на два мотива (с «женским» и «мужским» окончанием); но в параметре словесного смысла монограмма Эльмиры не делится – это не две единицы, а одна.

Абсолютной концепцией буквенного материала является программа Лирической сюиты Берга, где инициалы композитора (*AB*) и его возлюбленной Ханны Фукс (*HF*) действуют как голоса оперных персонажей¹⁵⁰.

Буквенные мотивы, фигуры, темы встречаются у Денисова (монограмма *EDS*; также звукосимволы *D, G* – в частности фр. *Dieu*, англ. *God, death*, нем. *Gott*), у Шнитке («Звучащие буквы» для виолончели соло) и у многих других композиторов.

➤ Словесные, «говорящие» мотивы

Частично они уже встречались выше (в теме Мясковского, «Эльмира»). Собственно словесные мотивы отличаются от буквенно-слоговых тем, что составляющие их звуки не являются «музыкальным переводом» обычных букв. Символический смысл таких мотивов (или фраз) в том, что при их звучании мы «слышим» подразумеваемое слово, даже когда его нет. Так, мотив Петушка в

¹⁵⁰ См. об этом подробнее в кн.: Жисупова Ж., Ценова В. Драма сердца и 12 звуков: О Лирической сюите Альбана Берга. М., 1998.

опере Римского-Корсакова имеет два варианта окончания – как слово спокойствия (отлогий рисунок «Царствуй, леж на боку») или наоборот, как сигнал тревоги (его обращение «Берегись, будь начеку!»).

Выдающийся образец зашифрованного композитором словомотива – в молчанье ночи тайной, произносимое «вслух» только в партии фортепиано «заветное имя» у Рахманинова. Позволим себе расшифровать «имя», обозначенное половинными нотами в мелодии тт. 1–4. Это Вера – Вера Дмитриевна Скалон, генеральская дочь, 15-летняя «Беленькая», как называл ее Рахманинов, адресат ста его писем.

Кантата Денисова «Солнце инков» заканчивается зашифрованной молитвой «Свете тихий, святая славы». Ритм этих слов внятно произносит колокол на одном звуке *cis*².

К «говорящим» мотивам можно отнести и «тему смерти» – мелодию «Dies irae», цитируемую с различной протяженностью (у Листа, Берлиоза, Чайковского, Рахманинова, Мясковского и других композиторов).

➤ Числовые мотивы

Иногда они могут совпадать с буквенными («Семь ангелов» Д. Смирнова), находиться в связи с сериализмом. Числовые пропорции, указывающие на числа-номера букв в алфавите, несомненно сознательно применены в первой фуге Баха из Хорошо темперированного клавира, где мастер вплел свое имя в тему: ее возможное расчленение на микрочастицы (*c-d-e-f, g-f-e, a-d, g, a-g-f-e*) дает – по числу звуков – ряд 4 3 2 1 4 = 14 = ВАСН¹⁵¹.

Роковая тайна трех карт запечатлена Чайковским и в соответствующей теме, как и в теме ее обладательницы – старой Графини. В их музыке слышна даже трижды троичность, где каждая трехзвучковая фигура представляет самостоятельную конструктивную единицу формы, независимо от общего мотивного членения.

Некоторые сочинения Д. Смирнова основаны на сложных числовых пропорциях: «Два магических квадрата» для фортепиано,

¹⁵¹ Согласно хорошо известному во времена Баха методу, каждой букве немецкого алфавита соответствует порядковый номер; путем сложения «именных букв-цифр» находили числовой символ персоны. По этой системе ВАСН – это 14. – *Примеч. ред.*

«Музыка сфер» (ряды чисел-интервалов к тому же ассоциированы с семью цветами радуги).

➤ Музыкально-реторические фигуры

Наконец, к символическим, изобразительным мотивам можно отнести фигуры, перенесенные в музыку из искусства ораторской речи. Они представляют своего рода омузыкаленные типизированные слова, жесты, речевые интонации. Правда, реторические фигуры принадлежат, прежде всего, музыкальным формам Барокко. Поэтому здесь мы ограничимся указанием отдельных примеров ради связи с теорией мотива, фигуры:

- вздох, *sospiratio* (начало 2-й картины «Евгения Онегина»);
- восклицание, *exclamatio* (в арии Мельника у Даргомыжского на словах «Но нет! Куда упрямы вы!»);
- жестковатый ход, *passus duriusculus* (Римский-Корсаков, Антракт к IV действию «Царской невесты»);
- жестковатый скачок, *saltus duriusculus* (Моцарт, Симфония № 40 *g-moll*, начало разработки финала; Мусоргский, «Сорочинская ярмарка», мотив «красной свитки»);
- фигура вопроса, *interrogation* (Лист, лейтинтонация в Прелюдах; Вагнер, мотив судьбы);
- восхождение, *anabasis, ascensio* (Мусоргский, «Борис Годунов», рассказ Григория «лестница крутая вела меня на башню»);
- нисхождение, *katabasis* (Бетховен, увертюра Леонора № 3, начало вступления).

В музыкальной форме венско-классической традиции реторические фигуры утратили свою формульность и тем самым характеристичность, слившись со множеством экспрессивных и символических структур – компонентов мотивов (фраз). Однако конструктивное сходство того и другого позволяет, с необходимыми оговорками, учитывать эмблематичное «словарное» значение этих слагаемых музыкального языка.

5.4.11. Не-мотивы. Внемотивный материал.

В разделе о символических мотивах мы уже соприкасались с влиянием других параметров (словесного текста, символических изображений, мелких фигур аккомпанемента и др.), усиление чего может выводить структуру материала за пределы типичной, идущей от песенного метра мотивности (например, упоминавшиеся в

примере из «Пиковой дамы» «три карты» в музыке – три единицы, независимо от такто-метрического членения формы). Есть и другие виды материала, которые и в рамках структуры классического типа явно не должны относиться к мотивике. Это всевозможные контрапунктические образования (типа противосложений, пусть и в рамках многоголосных мотивов), автономно действующие единицы-интервалы или комбинации с ними (вроде «четверок» в мелодии Танца Анитры у Грига), всевозможные модальные обороты (например, с фригийской секундой, ионийской и эолийской терциями в заглавном мотиве Второй симфонии Бородина), некоторые элементы послебарочной полифонической ткани (фактурные функции педалей фоновых элементов, средние голоса гармонического заполнения), также вышеупомянутые мелкие частицы (мельче такта) как результат дробления в процессе растворения и переплавки частиц одной темы в элементы другой и т. п. Тем более это касается доклассических форм («безразмерные» попевки в западном хорале, в русском знаменном распеве) или наоборот, послеклассических (в современной ритмической технике, серийности, сонорике).

Таким образом, не является мотивом в собственном значении попевка латинского хорала, структурный элемент псалмодии того или иного тона (иниций, тенор – тон псалмодирования, медиация, терминация – компоненты формы псалма), аналогично – попевка знаменного распева (и других распевов); не является мотивом отдел контрапунктирующего голоса (произвольной длины и любого отношения к тематическому голосу); не мотивы большинство лейтмотивов (обычно это короткие, но развитые мелодии); не являются мотивами особые эффекты звучности (колокольный звон, сонорные «полосы», «вихри», «ветерки»), додекафонная серия, как и ее сегменты; электронные звучности, звукозаписи «конкретной» музыки.

Тем не менее, наличие внемотивного материала в формах классического и романтического периодов музыки обогащает звуковую сторону композиции и соответственно ее художественную выразительность.

5.4.12. Лейтмотив.

Этим термином обозначается краткая мелодия, музыкально характеризующая какого-либо действующего в опере персонажа, также состояние (чувство), предмет, отвлеченное понятие. В качестве относительно определенной мелодии (пример – лейтмотив

Зигфрида у Вагнера) лейтмотив, как правило, длиннее, чем собственно мотив в общемузыкальном смысле – это два или несколько мотивов. Неслучайно привычное отождествление, через запятую, лейтмотив – лейттема. Главная смысловая часть слова «лейтмотив» (нем. *Leitmotiv* – ведущий мотив) – не то, что он «мотив», а то, что он «ведущий», в смысле постоянно характеризующий. Поэтому лейтмотивом может быть не только мелодия-тема, но также аккорд либо гармонический оборот (например, вагнеровский Тристан-аккорд или аккорды Мелизанды в опере Дебюсси), тембр (холодноватый и легкий тембр флейты – лейтхарактеристика Снегурочки у Римского-Корсакова; в моноопере Пуленка «Человеческий голос» лейтмотивом является тремолирующий звук вибратона, передающий телефонный звонок). Оркестровая звучность изобразительного значения – фигурационный мотив шелеста леса из «Кольца нибелунга» («вариация без темы»). В функции лейтмотива могут выступать звукоряд (например, «гамма Черномора» в опере Глинки; та же целотонная гамма в «Каменном госте» Даргомыжского; ряд тон-полутон как характеристика татар в «Китеже» Римского-Корсакова), тональная высота (лейттоника Воццека *Cis* в опере Берга), рассмотренные выше «говорящие буквы» (лейтмотив Шостаковича *DSCH*, Денисова *EDS*, буквы *AB* и *HF* в Лирической сюите Берга).

Иногда лейтмотив это и в самом деле однотоковый мотив: «*Rheingold!*» в «Золоте Рейна» Вагнера, «*Wothung!*» в его же «Валькирии» и «Зигфриде», мотив валькирий, мотив пробуждения в «Зигфриде» и «Сумерках богов». Большая же часть лейтмотивов представляет собой типичную мотивную группу. Называется же последняя (лейт)мотивом согласно логике толкования ее просто как мелодически законченной фразы (см. 5.4.2). Притом свойство лейтмотива – его повторяемость, как подряд, так и на расстоянии. Наиболее типичные формы лейтмотивов как мотивных групп – из «Кольца нибелунга», это «мотивы» природы, золота Рейна, кольца, меча, проклятия, Валгаллы, страдания Вельзунгов; также: мотив Грозного в «Псковитянке» Римского-Корсакова, крик Петушка из его же «Золотого петушка», лейтмотив Самозванца в «Борисе Годунове», лейтмотив Мазепы у Чайковского, тема весеннего обновления в «Войне и мире» Прокофьева, в его же «Золушке» мотивы главной героини, тема любви в «Отелло» Верди, тема любви в опере «Пена дней» Денисова. В инструментальной музыке: «тема возлюбленной» в Фантастической симфонии Берлиоза, тема Манфреда в симфонии Чайковского, тема рока в его же Четвертой симфо-

нии, тема Шехеразады у Римского-Корсакова, тема Петрушки в балете Стравинского. Объясняя смысл трех (оркестровых) трехзвучных фигур в балладе Томского из «Пиковой дамы», Чайковский писал: «Эти несколько тактов являются экспозицией лейтмотива трех карт, <...> тем м о т и в о м , который всегда возвращается, когда дело идет о трех чудодейственных картах»¹⁵². «Экспозиция мотива» – не один такт, а всё проведение сквозной темы. Характерно, что как равнозначные, а иногда и как взаимозаменяемые применяются термины «мотив», «лейтмотив», «тема», «лейттема», «сквозная тема». Из музыковедческой терминологии «лейтмотив» даже перешел в общезыковое употребление, близкое к «навязчивой идее».

И лейтмотив Зигфрида по форме – типичная мотивная группа. В ней правильные четыре такта и соответственно четыре правильных мотива. Однако, считаемые на четыре пульсовых удара, мотивы сложной структуры допускают и функционирование в качестве двухдольных. Тогда в соответствующем оформлении вместо четырех мотивов ямбического метра (○ – ○ –) получится семь – хорейского (– ○ – ○ – ○ –; хорей 1, то есть с пустым восьмым тактом). Такая трактовка встречается в «Кольце нибелунга» (например, в 1-й картине «Зигфрида», когда герой говорит, что увидел в водах ручья свое отражение, 6/8 g-moll – «Da sah ich denn auch mein eigen Bild»).

Но ведь и для лейтмотива нетипично встраивание в песенную структуру формы (не без исключений и оговорок: см. выше пример 7 из «Тристана»). Лейтмотив применяется, как правило, в своем неразвернутом виде. Таким образом, если лейтмотив и содержит более или менее обычные мотивы, как в песенной форме, то до нее самой он не дорастает. В результате можно сказать, что неучастие в песенных формах есть общее свойство всех особых структурных единиц.

¹⁵² П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Т. XVI-A. Литературные произведения и переписка. М., 1978. С. 160–161. Разрядка моя. – Ю. Х.

5.5. Природа мотива. Разнопараметровость

Сделав необходимое разъединение близких и пересекающихся понятий, мы можем теперь терминологически более точно описать структуру и свойства феномена мотива.

1. Кажущийся вещью столь элементарной, классический мотив обнаруживает при его теоретическом исследовании структурные слои смысла, отражающие волны его филогенетической эволюции (как дерево в разрезе, с его онтогенетическими годовичными кольцами). Сама природа мотива в формах классико-романтического типа в свернутом виде несет в себе свою историю.

Ее начало – в строительной клетке ритмически и напевно декламировавшейся античной песни-стиха, ее текстомузыкальной форме. В обновленном, уже музыкально-ритмическом виде они стали формулами модусов модальной ритмики (XII–XIII вв.), а их повторяемость (ордо) дает прообраз сцепления тактовых мотивов. Отсюда коренное «скелетное» свойство классического мотива – он образуется на жесткой и этим надежной основе музыкально-метрической стопы.

2. В том слое мотив – всегда ритм, наложенный на метрический каркас. Ритм – не в абстрактных длительностях, а воплощенный в мелодическом рисунке. Отсюда представление о мотиве как о (короткой) мелодии.

3. Но мелодия всегда также и определенная ладовая структура. В Новое время она мотивируется звучанием аккордовой гармонии. Мотив рождается всегда вместе с тональной функциональностью, с подразумеваемыми аккордами и их последованием, особенно важно – вместе с подразумеваемым контрапунктом-басом (музыка Нового времени опирается на контурное двухголосие сопрано + бас). Отсюда важнейшее природное свойство классического мотива – он всегда многоголосен, на базе тонально-функционального лада и его многоголосного центрального элемента – трезвучия. Безусловно, многоголосность классического мотива отражает предшествующие века европейского многоголосия, полифонии и гетерофонии.

4. Наконец, на строении классического мотива сказался бурный процесс автономизации музыкальных элементов разных параметров. Не только метрический костяк, не только ритмический рисунок, не только контрапункт аккомпанирующих голосов, но также фразировка, динамика, артикуляция, тембровое выполне-

ние, регистровка вовлечены в мотивную структуру и особенно в мотивное развитие; в вокальной музыке также и слово. Идея разнопараметровости связывается, прежде всего, с серийной композицией, в особенности у Веберна, и непосредственно с сериализмом. Но предформы ее можно найти (в отдельных проявлениях) и в музыке прошлого – в изоритмии XIV века, особенно же в мотивной технике классиков.

В природе мотива есть обманчивое свойство. Психологически вся его сложность и разнопараметровость легко свертывается в восприятии на мелодический рисунок. Он находится на первом плане восприятия, и всё остальное вкладывается в него. Мелодический рисунок как бы представляет собой весь мотив. Нереплегирующее сознание правильно воспринимает, например, «интонационное содержание» мотива, не вдаваясь в то, от чего оно зависит; между тем, оно напрямую зависит от ритма (метроритма) и гармонико-тонально-функционально-ладового значения звуков и интервалов неделимого в воспринимающем сознании «мелодического» рисунка (а он на деле непременно опирается на реальный или подразумеваемый гармонический комплекс). Происходит психологический перенос: в акте восприятия объединенное действие метра, ритма, гармонии, тематических связей переносится на явление мелодического рисунка, как если бы он был единственным средством выражения мысли.

Необходимы некоторые разъяснения и относительно «параметра». Параметр не есть «средство выразительности», пусть и очень похоже на это звучат выражения типа: «в параметре артикуляции», «в параметре динамики», «в параметре тембра». Хотя в греческом языке есть глагол *parametréō* – измерять, соразмерять, слово «параметр» слеплено лишь в XX веке (от *pará* и *métron*). Оно употребляется главным образом в связи с серийностью и означает «рядом лежащая область измерения», упрощенно – область измерения. Об измерении же можно говорить тогда, когда в подобных областях (например, высоты и ритма) обнаруживаются одновременно действующие, но не совпадающие друг с другом структуры. В изоритмическом мотете могли, например, совмещаться в одном голосе 8 единиц колора (то есть 8 высот), и 12 единиц тальи, (12 длительностей). Такие структуры и есть «измеряемое» в названных параметрах. Их наложение создает структурный перебой-диссонанс, завершающийся «структурным разрешением», приходом в исходную позицию.

В классической мотивной технике подобные контрапункты разнопараметровых структур встречаются, например, при столь типичных для венских классиков повторениях ритмов (мотивов) в противоположной гармонии:

мотивы: a – b a – b

гармонии: T – D D – T

(все 4 мотива звучат различно)

Но не следует преувеличивать значение подобных разнопараметровых структур и уравнивать их с многопараметровостью у Е. Гольшера, Ф. Х. Кляйна, О. Мессиана и А. Веберна. Настоящая многопараметровая музыка появилась только в XX веке (финал Вариаций ор. 27 Веберна, «Структуры» Булеза). В мотивной технике венских классиков важно не упустить многослойности мотивной структуры (куда вовлекаются и метроритм, и ритмо-линейный рисунок мелодии); не упустить проекцию аккордов вместе с их тонально-функциональными значениями на смысловую выразительность звуков мелодии, мотивный контрапункт различных голосов в одновременности, артикуляционные различия внутри одноголосного мотива одновременно с его соотношением с другими голосами.

Пример, показывающий природу мотива в его разнопараметровых компонентах, не может быть один. Поэтому мы приведем два сильно отличающихся друг от друга образца, предполагая, что в дальнейшем еще многие примеры, которые могут разбираться по аналогии, пополнят начальное рассмотрение в данном разделе.

Бетховен, Соната Es-dur ор. 7, I часть. Было бы ошибкой принимать за мотив (тт. 1–2) один только верхний голос, который, конечно, остается главным. Хореическая стопа его доминирует в мотиве в целом. В мотивную структуру вовлекаются все голоса, три верхних голоса дублируют один мотив. «Барабаниющий» бас обнаруживает вдруг два мотивных материала: контрапунктирующий мотив скачка и энергичную репетицию. Если бы главный мотив оркестровать, то в обязанность оркестровщика входило бы эти мотивы поручить разным партиям инструментов (вероятно, смычковым, например, альтам). Синкопа мотива скачка озадачивает относительно его стопы: это как бы ямбический мотив с метрическим смещением (видно, насколько музыкальные стопы могут быть далеки от своих поэтических прообразов и насколько ритм музыкальный богаче поэтического).

Попутно мотив обнаруживает, что по своей природе он принадлежит к частицам сонатной формы: сложные взаимодействия голо-

сов мотива, заключающих даже сильно выраженный контраст, предназначенность частиц мотива для интенсивного развития, «драмы» – всё это показывает, что мы имеем дело с сонатным материалом.

У нас есть возможность проверить найденные в анализе свойства мотива и его частиц. Вот некоторые детали дальнейшей их судьбы в главной партии: главный мотив переместился в нижние голоса, дан в обращении и с вариацией; барабнящие восьмые переместились, наоборот, в верхний, главный голос. Мотив скачка стал главным мотивом побочной партии (т. 41, 51), а аккомпанемент к ним выдержан непрерывными восьмыми (см.: от простой репетиции к гаммообразному движению и арпеджио).

Другой образец – из вокальной музыки XIX века: Чайковский, «Уж гасли в комнатах огни» (первые 4 такта).

Эта эстетическая концепция полностью противоположна бетховенской. Романтическая трепетность чувства, речь, начинающаяся с придыхания, поэтичность настроения – качества экспрессии, вызывающие (среди прочего) разрыхление метра, несоблюдение его правильности и регулярности, свободу высказывания, избавленного от корсета стихового размера. Метр и стопы стиха – только повод для музыкального выражения в совершенно ином ритме. Размер стиха (К. Романова) – четырехстопный ямб:

○ – ○ – ○ – ○ –

Уж гасли в комнатах огни...

○ – ○ – ○ – ○

Благоухали розы...

○ – ○ – ○ – ○ –

Мы сели на скамью в тени

○ – ○ – ○ – ○

Развесистой березы.

Каждая строка музыкально представляет фразу, двутакт, единство двух мотивов. 1-я строка – типичная головная фраза, здесь занимающая два такта – 4/4 и 2/4 (так же и 2-я строка). 1-й мотив охватывает 6 слогов, но всего 7 восьмых, считая вместе с начальной паузой, крайне важной для выразительности: трепетность и благоговейность эмоции связаны с «включением» в мелодию посредством этой «дышащей» паузы. Стопы (2) в музыке и стопы (4) в стихе находятся, можно сказать, в контрапункте. Неравенство мотивов по длине (такты по 4/4 и 2/4) позволяет услышать в головной фразе трехдольный метр высшего порядка – 3/2, который достаточно по-

следовательно соблюдается в периоде-строфе (в записи такты 1–2, 3–4, 4–5, 6–7, последняя строка – на 2/2)¹⁵³.

Аккомпанирующие средние голоса с их чувствительными триолями подчинены сменам гармонических функций. Они составляют фоновый материал. Контрапункт *a–h–c'* уплотняет звучность 2-го мотива, в своем затакте захватывая еще 1-й. Аккомпанирующие голоса также создают поэтичную «дышащую» ткань, с легкими басами, вступающими лишь эпизодически (во время 1-го мотива паузируют).

Структурная многослойность классического мотива согласно его природе отражает внутреннее богатство и глубину музыкального содержания. Как категория музыки такой мотив, поэтому, превосходит по ценности исторически предшествующие ему тематические типы (ит. *soggetto*, нем. *Subjekt*, одноголосная тема барочной фуги). Богатство связей внутри многоголосного мотива классического типа, его «объемность» (как отражение структуры двух измерений – горизонтального и вертикального), развитие категории мотива в сторону многопараметровости, – всё это делает мотив объектом особого внимания, а мотивный анализ – первой и непременной стадией анализа музыки вообще.

5.6. Мотивное развитие

Тесно переплетаются между собой иногда даже отождествляемые процессы двух композиционных уровней – мотивного и тематического. Между ними в самом деле много общего, ибо то и другое связано с развертыванием музыкальной мысли во времени, реализуемым в преобразованиях ритма, мелодического рисунка, направляемым гармонией и отливающимся в красоту музыкальной формы. Различие между ними таково:

– **мотивное развитие** представляет преобразование мотивов, исходящее из однотокового ритма в пространстве, прежде всего, строфы (метрического восьмитакта), это низший уровень становления мысли;

– **тематическое развитие** представляет работу с темой, исходящую из уже развитой внутри себя (главной) мысли (в песен-

¹⁵³ Во 2-й строке усечена последняя, четвертая стопа. В музыке Чайковский ставит на ее место третью, а вторую растягивает, эмфатически распевая слово «благоухали».

ной форме) в масштабе целостной формы произведения (сонатной, рондо, составной песенной и др.), это высший уровень выражения мысли.

Пересечение процессов того и другого уровня состоит в том, что тематическое развитие произведения осуществляется, в частности, и средствами мотивных преобразований (например, превращение главной мысли в побочную в сонатной форме; или – дробление тематического материала в ходе). С другой стороны, мотивное развитие образует более крупные единства, том числе и тематическое ядро (главной) мысли, которое трактуется как «тема в теме» (категория темы допускает ее внеструктурное понимание). Например, начальное изложение различных по характеру мотивов может занимать два или четыре такта (что равно предложению); причем дальнейшее развитие основывается не только на продвижении от мотива к мотиву (1+1+1+1+...), но и одновременно на продвижении от двутакта к двутакту, от четырехтакта к четырехтакту:

$$\begin{array}{cccc} 1+1 & 1+1 & 1+1 & 1+1 \\ 2+2 & & 2+2 & \\ & 4+4 & & \end{array}$$

Чем крупнее построение, тем чаще его называют «темой» (или мотивом). Например, темой I части бетховенской Сонаты Es-dur op. 7 является полное экспозиционное становление (главной) мысли величиной в 17 тактов. Но основное тематическое ядро изложено в начальных четырех (даже двух) тактах.

Не следует отождествлять различные по характеру тематические материалы (с их ярким образным содержанием) и собственно темы-отделы формы. Например, два контрастных тематических материала в начале Симфонии Моцарта № 41, по характеру напоминая типовые венско-классические главную и побочную темы, в действительности представляют элементы единой темы из контрастных составляющих. Подобные яркие тематические образования могут возникать на любом месте даже классической формы. Поэтому в общем смысле мотивное развитие – явление внутритемное, тогда как тематическое – межтемное.

Мотивное развитие исходит из головного мотива, определяя что можно делать с ним дальше в процессе становления мысли-темы. Есть два главных пути:

- 1) прибавить другой мотив,
- 2) повторять тот же мотив с изменениями.

➤ Присочинение нового мотива к исходному – так это выглядит при анализе. Однако на практике рождение нового мотива происходит иначе: композиторская мысль производит сразу оба мотива, которые сливаясь, даже могут казаться неким нерасчленимым ядром (Бетховен, Соната ор. 2 № 1, I часть, тт. 1–2; Прокофьев, «Джульетта-девочка», тт. 1–2; Шостакович, Пятая симфония, I часть, ц. 1, тт. 1–2). Закономерность эта коренится в законах симметрии музыкальных элементов. Мотив-однотакт, чтобы установиться в качестве такового, должен дождаться другого, той же величины и того же метра. Тогда слышны – как определенные явления – сразу оба. Теоретически этому и соответствует прибавление другого мотива (и – большей частью – слияние с ним).

Новый мотив обычно в той или иной мере контрастен, но вместе с тем близко родственен и равен по протяженности исходному (Чайковский, «Ромео и Джульетта», главная тема). Но он может быть и сильно контрастным (Бетховен, начало Сонаты ор. 13, два полутактовых мотива Grave; Бах, «Страсти по Матфею», начало заключительного хора *c-moll*, тт. 13–14). Сочетание родственности и контрастности бесконечно разнообразно и всегда составляет ценнейшую в эстетическом отношении сторону музыкальной мысли.

Рассмотрим в качестве примера известную пьесу Шумана «Грезы». Тончайший эффект смещения высот *c-f* с долей 4 – 1 на доли 1 – 2 (с варьированием) и особенности ритма сопровождающих голосов («невзятие» баса на 1-й доле 2-го такта в связи с запаздыванием гармонии) создают ярко романтический оттенок «отпущенного», несчитаемого времени с размягченной асимметричной пульсацией $5/4 + 3/4$. Гармонический ритм не позволяет установиться простой симметрии тактов $4/4 + 4/4$. На месте классической уравновешенности расцветает романтическая мечтательность.

См. также примеры 7, 14 (тт. 1–3), 21 В (тт. 1–2 и сл.), 23 А Б, 28, 30, 31 Б, 43 (тт. 1–4), 48, 53, 56, 62 А Б, 68, 85, 86, 95, 107.

В новой гармонии присочиняемый мотив идет по звукам аккорда, характерного для данного стиля (см., к примеру второй отдел вступления Пятой сонаты Скрябина, основной аккорд диссонирующий – *Fis*⁷; см. также: Хиндемит, Первая соната для фортепиано, I часть, тт. 1–2; Стравинский, «Весна священная», «Тайные игры девушки», тт. 1–2).

Присочинение мотива может осуществляться не только по горизонтали, как продолжение данной мелодии, но и по вертикали, как прибавление одновременно звучащего с ней к о н т р а п у н к т а

(имитационного или неимитационного), что более или менее совпадает с полифоническим складом изложения.

Прибавление нового мотива образует мотивную группу, которая чаще и является, как уже говорилось, исходной моделью в процессе мотивного развития. В отношении мотивов действует закон: «сходство членит, различие объединяет» (Риман).

Мотивная группа гомофонной формы соответствует начальному тематическому ядру формы полифонической (фуги) до его повторения, то есть тому, что называют «темой» («вождем», лат. *dux*): например, в I томе Хорошо темперированного клавира темам фуг C-dur, Cis-dur, D-dur, Es-dur, E-dur и другим; также и с повторяющимся, а не с контрастным мотивом: fuga cis-moll, звуки 1–2 и 3–4–5 (см. также фугу IX in H из *Ludus tonalis* Хиндемита, тт. 1–2). Аналогия поддерживается и другими особенностями – длиной построения, устойчивостью гармонического изложения, отсутствием развивающих приемов и т. п. Наступающие далее повторения материала таким же образом аналогичны повторным проведениям темы в полифонической форме (в экспозиции фуги). Принципиальное стилистическое различие состоит в пафосе неизменности барочной формы и динамизме изменений в классической концепции. Иногда мотивная группа (двухтакт) воспроизводится и в додекафонном сочинении (с неоклассическим оттенком): Шёнберг, Четвертый квартет, I часть, тт. 1–2 (ср. далее тт. 3–6).

➤ Мотивное повторение как развитие. О повторении мотива можно говорить в том случае, если точно либо варьировано повторяется ритм. В активной классической гармонии аккорды могут быть другими; мелодический рисунок накладывается на них, изгибаясь весьма произвольно по контурам новой гармонии; соответственно меняется интервалика; по своим законам развивается сопровождение мелодии (согласно логике тональных функций, правилам контрапункта). Всё это входит в понятие «повторение мотива». Буквальное же повторение, когда тот же мотив попросту играет второй раз, для классиков представляет особый случай. Таким образом, повторение мотива – это, как правило, измененное повторение.

Существует два вида повторений мотивного материала – целостные и частичные.

Целостные повторения предполагают воспроизведение всех метрических долей мотива. Виды:

а) Точное повторение.

Примеры: Прокофьев, Шестая соната, I часть, начало главной партии; начало Сонаты Бетховена B-dur op. 22; «Смерть Озе» Грига; «Утренняя серенада» из «Ромео и Джульетты» Прокофьева; побочная тема финала его же Седьмой сонаты; Второй фортепианный концерт Равеля, тема Fis-dur; прелюдия Дебюсси «Дельфийские танцовщицы».

Замечательное свойство музыкальной формы как процесса, становящегося в нашем восприятии, состоит в том, что даже при буквальном переписывании мотива (нота в ноту) реально абсолютно точного повторения всё же не происходит. Когда мотив звучит еще раз, он образует ответное построение на первое изложение (в 1-м такте ответа не было); вместе с ответным построением образуется симметрия двутакта (ее в 1-м такте также не было) – теперь однозначно ясны размеры и границы каждого из мотивов и только теперь устанавливается тактовая пульсация 1+1. (См. также примеры 11, 33, 41 В, 50, 61, 96, 103.)

Точное повторение может затрагивать и другие голоса. В таком случае возникает имитация либо канон (Шостакович, Пятая симфония, начало I части; в основной части главной темы оstinатно-каноническая имитация захватывает сопровождающие два нижних голоса; ср. с побочной темой I части Седьмой симфонии).

б) Сдвиг по аккорду.

Пример: Бетховен, увертюра Леонора № 3, начало главной партии. У венских классиков сдвиг по аккорду – один из самых распространенных технических приемов, соперничающих с формулой T–D, D–T. (См. также в примерах 35, 53, 101; в примере 104 – гомофонные субмотивы.) В более позднее время сдвиг мог происходить соответственно и по более сложному аккорду. В субтеме Ноктюрна Грига C-dur исходный мотив стоит на аккорде E^9 (как бы на доминанте A-dur), а развитие мотива (после его повторения) продвигается вверх по терциям – на E^{11} . В 1-й картине оперы Гершвина «Порги и Бесс» ритмическое оstinато (с многочисленными простыми повторениями) начинается от трехзвукового квинтаккорда и постепенно приходит к полигармоническому 9-звучию $G \cdot d \cdot h \cdot f^{\sharp} \cdot a^{\sharp} \cdot cis^{\sharp} \cdot gis^{\sharp} \cdot c^{\sharp} \cdot g^{\sharp}$ с октавным замыканием по краям (ц. 9–13). См. также: Франк, Скрипичная соната, I часть, тт. 1–2, 3–4. В 11-й из Мимолетностей Прокофьева четырехдольный мотив имеет две гар-

монии; при его повторении на те же аккорды приходится два новых звука мелодии (см. также во 2-й пьесе, тт. 1–2).

В ладовой системе позднего Скрябина (типа «Прометея») оказываются однофункциональными главный аккорд и его тритонанта (см. в партитуре «Прометея» партию луча в тт. 95–96, перед ц. 5): аккорд Cis^7 и его тритонанта G^7 обозначены самим Скрябиным как аккорды даже на одном и том же основном тоне Cis . Поэтому разновидностью повторения аккорда в той же гармонии будет в такой системе смещение мотива с данного аккорда на его – однофункциональную – тритонанту. См. начальный двутакт в Седьмой сонате Скрябина: т. 1 – мотив на аккорде тоники Fis , т. 8 – на его тритонанте C . Тоника и дубль-тоника здесь настолько близки, что могут восприниматься как один аккорд и его обращение. Восьмая соната Скрябина начинается троекратным проведением главного мотива со смещением по звукам той же пары аккордов ($C-A$).

в) Повторение в другой гармонии – одно из главных средств мотивного развития.

Пример: Моцарт, Соната G-dur K 283, I часть, начало главной партии. Для венских классиков типична, в разных вариантах, «простая» гармоническая формула $T - D, D - T$. (См. также примеры 18, 25, 27, 38, 47 А, 49 А.)

У Стравинского встречается ироническое смакование формулы $T - D, D - T$ как банальности легкой музыки, в «Петрушке» (3-я картина, вальс Балерины Es-dur).

Новая гармония использует для мотивных проведений ступени хроматической системы XX века. Например: Онеггер, Прелюд, Ариозо и Фугетта на ВАСН. К повторению мотива в Ариозо применяется новая техника – дополнительного конструктивного элемента (ДКЭ) в виде минорного трезвучия, повторение которого имеет логику, в принципе не зависящую от мотивной (правда, в данном случае ритмически согласованную с ней).

г) Секвенция – по существу разновидность типа повторения в другой гармонии.

Примеры: Бетховен, Соната g-moll op. 49 № 1, начало II части; финал Сонаты As-dur op. 26 (вместе с секвенциями субмотивных фигур); I часть Симфонии Франка; Прокофьев, «Золушка», № 32 (метрический такт – 4/4), см. также примеры 5, 20, 41 А Б, 85 (секвенция фразы), 91.

В Новой музыке XX века мотив секвенцируется, естественно, на гармонии иной структуры, принадлежащей другим ладовым

системам. Скрябин 50-х, 70-х опусов мыслит уже вне мажора или минора, у него господствуют лады уменьшенный (малотерцовый), увеличенный (большетерцовый) и тритоновый (или дважды-лад, термин Б. Л. Яворского).

Пример: Скрябин, ор. 56 № 4 – лад F^{\dim} . Как два полумотива (по 1/8), так и два мотива повторяют друг друга в иной гармонии согласно логике уменьшенного лада (следуя движению по малотерцовому ряду аккордов одинаковой структуры с ДКЭ $P_{4,6}$ – интервалы в полутонах).

Остроумным выполнением трехголосной миниканонической секвенции (с наложением в 1 такт: $2+2+2 = 4$ такта) блеснул Прокофьев в сцене «Народное веселье продолжается» (№ 30 из «Ромео и Джульетты»).

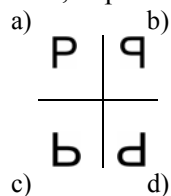
д) **В а р ь и р о в а н и е** как изменение самой мелодии мотива, ее ритма, линии, тембра – важнейшее средство создания живости и гибкости развития.

Пример: Моцарт Симфония № 34 C-dur K 338, III часть, побочная тема. Все пять проведений мотива (тт. 84–87) отличаются друг от друга – пусть совсем мелкой деталью, но и это очень существенно влияет на целое. Варьирование легко сочетается со всеми другими приемами мотивного развития.

Другие примеры – 36 (см. динамику), 39 (гемиольное варьирование линии), 47, 57 и 66 (варьирование фразы), 69, 76 Б (контраст мотивов может быть понят и как сильное варьирование).

Всего лишь перестановка неизменных ритмов производит эффект нового мотива: Прокофьев, «Ромео и Джульетта», № 39 «Прощание перед разлукой», ц. 289 – мотивы $a b$ (в т. 1), $b a$ (в т. 2)

Следующие три преобразования мотива как целого отражают основные линейные формы мелодий и контрапунктических соединений. Танеев (в 1906 году) выразил 4 основные линейные формы следующей схемой из четырех пространственных положений условной латинской буквы P (ее значение можно связать со словом *propositio* – главное положение, первая посылка силлогизма):



Современные нам термины для основных линейных форм мелодий, мотивов, контрапункта, серийных рядов таковы:

P = Primus (прима); I = Inversus (инверсия)

R = Retroversus (ракоход); RI = ракоходная инверсия.

Так как P означает исходный мотив, то остаются три формы его видоизменения.

е) **Р а к о х о д** – возвратное движение звуков мотива от конца к началу.

Пример: Римский-Корсаков, «Кашей бессмертный», 2-я картина, Ариозо Кашеевны e-moll (в тт. 4–5 ракоход высотной линии: e–с–e–gis–e–gis–e–с вместе с гармонической последовательностью). См. также: в финале Симфонии Моцарта № 41 имитацию баса в репризе главной темы; четвертый мотив Менуэта из Сонаты Бетховена f-moll op. 2 № 1 по отношению к первому; в финале Сонаты Бетховена B-dur op. 106 (ракоход темы фуги).

ж) **О б р а щ е н и е**.

Пример: «Золотой петушок» Римского-Корсакова. Лейтмотив Петушка состоит из двух мотивов: первый – возвещает о том, что берет слово петух, второй – дает указания царю Додону. Второе указание противоположно первому, и соответственно мотив тревоги логически противоположен мотиву спокойствия. См. также обращение темы в фуге из Сонаты Листа h-moll, в коде I части Пятой симфонии Шостаковича (обращение фразы), во 2-м предложении главной темы I части его же Девятой симфонии.

з) **Р а к о х о д н о е о б р а щ е н и е**.

Пример: Глинка, «Руслан и Людмила», Марш Черномора, трио – мотивы в тт. 1–2 в прямом движении, в тт. 3–4 – в ракоходном обращении (неточном).

Еще два преобразования мотива как целого связаны не с пространственными формами, а с временными модусами мысли. Если взять за основу тот же символ P, то получится изменение в два масштаба времени, дающее медленное и быстрое движение. Отсюда:

и) **У в е л и ч е н и е м о т и в а**.

Пример: Бородин, Вторая симфония, I часть (отражение начального мотива в коде). См. также проведение главной партии в репризе финала Пятой симфонии Шостаковича (ц. 121–123).

к) **У м е н ь ш е н и е м о т и в а**.

Пример: Чайковский, Третья симфония, I часть, побочная тема: первый двутакт – фраза из двух слившихся мотивов (тт. 143–144). При ее уменьшении она превращается в собственно мотив-однотакт, с переметризацией при повторении (тт. 145–146).

Изменения мотива, описанные выше в пунктах е, ж, з, и, к, совершаются также и в многоголосной ткани (сцеплений мотивов), образуя многообразные полифонические комбинации.

Так как мотив связан с определенной временной метрической пульсацией, то увеличение и уменьшение мотива не позволяют механически отождествлять различные по протяжению временные структуры в качестве одних и тех же конструктивных единиц формы. Это заметно уже в примере из Третьей симфонии Чайковского. Еще больше – в следующем: Бетховен, Соната E-dur op. 14 № 1, начало I части. Один и тот же тематический элемент представлен в двух разных видах – как мотив и как его увеличение 4:1, равное по величине четырем мотивам. В дальнейшем Бетховен дает мотив и в большом уменьшении.

л) Наконец, изредка встречаются особого рода временные изменения в многоголосной ткани, которые связаны не с преобразованием материала, а с расхождением во времени, то есть с иным размещением мотивов (и групп мотивов) во времени относительно какого-то регулярно повторяющегося элемента. Одна из любимых шуток Бетховена – подтрунивание над тем, что музыканты «расходятся», играют не вместе. Иногда это острая приправа к звучности (II часть Сонаты f-moll op. 57, 1-я вариация – «отстающий» бас), иногда добродушная насмешка (Скрипичная соната № 5 F-dur, Скерцо). В одном случае – хлесткая оглушительно громогласная шутка на весь концертный зал. Имеется в виду Скерцо из Девятой симфонии. Вступление tutti сперва настраивает на главный метр скерцо *Ritmo di quattro battute* («ритм четырех ударов», если словами ремарки Бетховена), то есть на 12/4. И ударник правильно вступает, отсчитав паузу в 1 такт. Но оказывается, нас настраивают и на другой метр – *Ritmo di tre battute*. И, начиная уже с 3-го такта, весь большой оркестр настроен на 9/4. В результате музыканты «расходятся», ударник бьет по своим котлам фортиссимо на такт раньше остальных – весело.

Помимо целостных распространены и частичные повторения мотива (также – фразы, темы). Другие термины – дроб-

ление, вычленение. Из мотива выделяется его частица (которая тогда лишается самостоятельности и превращается в просто звуковой материал) и развивается (повторяется) отдельно от других частиц.

Пример: Бетховен, Соната A-dur op. 2 № 2, Скерцо. Маленький мотив (редкий случай, когда метрический такт скерцо трехдолен) в процессе развития утрачивает две доли из трех (остается лишь вторая, см. т. 3, 2-й аккорд). Будучи отдельной нотой, элемент мотива совершенно несамостоятелен и в качестве мотивной «крошки» может образовывать какие угодно новые единства. Частица-четверть дважды повторяется и входит в состав образовавшегося в т. 4 нового мотива, с другим выразительным характером (менуэтного реверанса).

Однако дробление однотактового мотива в качестве исходного пункта развития встречается редко. Как говорилось выше, обычно начальные мотивы сливаются в мотивную группу. Она развивается посредством повторения, а далее начинает дробиться. Из нее вычленяется один мотив, чаще всего наиболее активный. Вслед за этим дроблением фразы может следовать и дробление самого мотива (наподобие того, как в последнем примере).

К дроблению относится сжатие мотива – уменьшение его общего протяжения без отбрасывания звучащих частиц, то есть за счет пауз либо за счет укорочения длинных нот (в финале Сонаты Бетховена F-dur op. 10 № 3, ср. т. 1, 2 с т. 5; также в разработке I части Сонаты C-dur op. 53).

К дроблению относится также растворение мотива, то есть превращение его в фигурацию, пассаж, тремоло (Бетховен, увертюра Леонора № 3, конец главной темы, тт. 29–32).

Проследим, как происходит дробление в главной теме из I части Первой симфонии Бетховен¹⁵⁴.

Главная партия написана в форме увеличенного предложения: 6+6+2+2+5. Начальный шеститакт представляет увеличенную по структуре фразу. В тт. 1–2 излагается головной мотив с повторением. В т. 3 происходит его дробление за счет укорочения длинной ноты. Тут же дается «вариация» на полученный полутакт и еще одно его варьированное повторение. Четырехтакт составляет ядро темы. Но в 4-м такте остается еще одна четверть (2-я). Эта мотив-

¹⁵⁴ При чтении этого и последующих анализов желательно наличие партитуры.

ная крошка-точка образует новые единицы формы. Причудливым образом повторение точки образует главный мотив (ср. мотив четвертями в тт. 4–5 и мотив 2-го такта). После струнного ядра-четырёхтакта у духовых появляется вставка начального мотива из вступления, где тянущиеся аккорды тоже были у духовых. Аккорды адажио вписаны нотами большей длительности в темп аллегро. Мотив вступления (аккорды духовых) вводил и первый такт темы (как здесь он вводит повторение тоном выше рассмотренного головного четырёхтакта).

Дроблению свойственны активность и динамизм, которые делают этот вид повторений наиболее действенным и сильным методом мотивного развития. Вычленение и дробление не будет преувеличением считать собственно развитием мысли. Отсюда их типичность для разработок, вообще для сонатной формы. Веберн называл «развитие путем дробления» техникой «отбрасывания» – часть звуков мотива (фразы) теряется, а часть остается и получает дальнейшую жизнь. Конечный итог дробления, когда уже больше нечему дробиться, Веберн именовал (как и Шёнберг) «ликвидацией»¹⁵⁵. Ликвидация первоначального образования образует, по Веберну, кульминацию развития.

«Этот прием является основой всей тематической жизни», – пишет Мессиа́н («Техника моего музыкального языка», гл. X). Он называет дробление «исключением» (*élimination*) и определяет его действие как «сокращение до схематичного зерна, деформированного в результате борьбы, кризиса»¹⁵⁶.

При дроблении действуют и все вышеописанные приемы целостного повторения, к которым в многоголосной ткани прибавляются и полифонические – имитации, канонические секвенции, сложный контрапункт, остинато, передачи из голоса в голос и т. д.

5.7. Метод мотивного анализа

Существо анализа музыкальной формы состоит в воспроизведении модели самого процесса творчества. Это можно назвать методом *в о с с о ч и н е н и я*. Посредством него мы сами приобщаемся к рождению и становлению музыки (шире – к самому процессу

¹⁵⁵ Филип Гершкович о музыке <...>. С. 47. См. также статью: *Холопов Ю.* Лекции Веберна о музыкальной форме <...>. С. 157.

¹⁵⁶ *Мессиа́н О.* Техника моего музыкального языка. М., 1995. С. 45.

Творения). Даже для того, чтобы приступить к собственно анализу, музыку надо «пережить», встроить ее в структуру своего воспринимающего поля с тем, чтобы, углубляя первоначальное целостное восприятие, погрузиться в ее чувственное таинство, в художественный мир. Содержание музыки непередаваемо словами. Но сознательный контакт с ней возможен посредством чисто теоретического метода оперирования музыкальными же, звуковыми предметами. Зная их по эту сторону барьера невыразимости словами, мы и получаем некоторую возможность контакта с сущностями, силами и процессами по ту сторону. На элементарном уровне это осуществляется уже и в мотивном анализе.

5.7.1. Предпосылками мотивного анализа являются:

– общие сведения о произведении – его стиле, жанре и содержании;

– ясное понимание ладогармонической системы;

– общее представление о форме в целом и о функции в ней разбираемого фрагмента; общее членение формы;

– размер метрического такта;

– наличие полного текста произведения; нельзя анализировать одну только мелодию; анализировать клавир вместо партитуры в некоторых случаях возможно (например, если это оригинальная фортепианная версия, как бывает у Прокофьева и Стравинского, или в случае оперного произведения); но в принципе желательно иметь партитуру.

5.7.2. Алгоритм мотивного анализа.

Конечно, последовательность действий может быть различной. Но предлагаемый здесь порядок кажется логически оправданным и пригодным, чтобы послужить основой анализа. В алгоритме предусматривается не только последование определенных вопросов, но и необходимая полнота охвата произведения. Предварительное знакомство полагается само собой разумеющимся и при анализе из перечня предварительных сведений необходимо выбрать то, что прямо влияет на сам анализ. Например, определяется метрический такт, если он расходится с графическим; или система гармонии, если она сильно отличается от обычной классико-романтической.

Итак, алгоритм:

0. Общая характеристика.

1. Исходная мотивная группа (или мотив).

2. Структура группы.

3. Строение мотива.

4. (Главный вопрос). Что остается от группы (мотива), а что отбрасывается. Анализ делается «слева направо», то есть согласно ходу времени, а не вопреки ему. Вопрос ставится не так: откуда это взялось? Но наоборот: куда это делось?

5. Характер изменений при повторении.

6. Что образуется в результате мотивного развития.

7. Качество художественной работы.

5.7.3. А н а л и з ы

- Стиль классический: Моцарт, Соната C-dur K 309 (1777), главная тема I части, тт. 1–7.

Изложение анализа требует значительного места, поэтому ограничимся основным материалом, без многих важных музыкальных подробностей и нотных примеров. Приведенный семитакт – первое предложение периода, имеющего большое расширение во втором предложении: 7 + (5+9). Моцарт явно намеревался сделать главную тему весомой, сильной, «юпитеровой». Она базируется, конечно, на песенной структуре формы, но отходит от нее весьма значительно под влиянием сонатного начала. Внутренняя контрастность темы происходит от противопоставления двух тематических элементов – властно героического и трепетно нежного. Исходным материалом является мотив 1-го такта, состоящий из двух звуков по арпеджио. Тирата, украшающая начало мотива, предвещает мелкие длительности в развитии. Сильный характер выражен динамикой *forte* и широким четырехоктавным расположением звуков одноголосия. В оркестре это было бы ведением мелодии в 4 октавы. От мотива повторяются во 2-м такте оба звука (но от другого аккордового тона – от терции вместо примы). Мотив варьируется энергичными затактовыми звуками. Второй звук мотива сокращен в знак того, что повторение являет ответный момент в симметрии 1+1 и соответственно окончание фразы.

После одного повторения мотива сильный, героический характер приобретает законченность и устойчивость, начавшись и завершившись на тонической примае. Дальше же выясняется удивительная вещь: начальный мотив больше не повторяется. Тем самым самый сильный начальный двутакт обособляется от последующего и оказывается вступительным по отношению к следующему за ним пятитакту. Соответственно и мотив тт. 1–2 – вступительный (но он может считаться и головным). Не повторяются половинные дли-

тельности и шестнадцатые, не повторяется рисунок нисходящего скачка, появляются новые длительности – четверти и восьмая; исчезает *forte*, появляется *piano*, исчезает низкий регистр остается лишь высокий.

Поэтому с 3-го такта ведется счет н о в о м у о т д е л у мысли, и его метрические функции также устанавливаются заново (см. тт. 3–7). Соответственно мотив т. 3 назовем с т р о ф н ы м (в отличие от строчного). Вместе с тем продолжает действовать скрытое фигурацией р о д с т в о контрастных мотивов. Естественность вступления строфного мотива (т. 3) звуком g^2 индуцируется мотивным развитием вступления: $c \rightarrow e \rightarrow g$. Двухнотность вступительного мотива преобразуется в двухнотность строфного (тогда – в уменьшении). Новые фигуры сопровождения содержат элемент жизнерадостного равномерного, моторного движения, которое осуществляется на трех метрических уровнях пульсации. Один из них, оказывается, содержит пульсацию половинными, совпадающими с повторением вступительного мотива.

Строфный мотив имеет другую стопу: не 1-й пeon, а 2-й. Но вступительный мотив был предрасположен к этому: т. 1 начинается с короткого форшлага, но только «впившегося» в 1-ю долю; в т. 2 «освободилась» 4-я доля, как если бы мотив кончился на 3-й доле, а не на 4-й. Гибкости и детальной выработанности строфного мотива отвечает изысканность гармонии: тоника дана двузвучием без тонической примы (замечательная утонченность гармонии), а далее затактовая половина имеет пикантную альтерацию тонической примы (!). В результате весь исходный такт основной части предложения идет без звука c – главного звука тональности.

Гармонии в тт. 3–4 возможно дать и другое объяснение (как в финале Сонаты В-dur К 281, но оно действительно для других условий голосоведения, см. в примере 54 А). Зато в «альтерированной тонике» Моцарта содержится далекое предчувствие вхождения гармонии малой медианты в круг тоники уменьшенного лада (у Римского-Корсакова, Скрябина, Бартока, Мессиана).

С учетом верных гармонических функций мы получаем при повторении мотива фразу-двухтакт (тт. 3–4). При варьировании энергия быстрых звуков нижнего слоя передается верхнему (частый прием у Моцарта). Сначала понемногу появляясь в верхнем голосе, затем (в тт. 6–7) восьмые заполняют его весь.

Несмотря на цезуру, в тт. 3–4 образуется фраза из двух несколько различных по ритму мотивов. Далее начинается ее дробле-

ние: из двух мотивов отбрасывается первый и остается второй (т. 4), повторяемый в качестве секвенции в т. 5. Дальнейшее дробление дает полутакт, дважды повторяемый на остановленной гармонии (нет смены при переходе в т. 7). Но есть и еще более мелкое дробление в т. 7, равнозначное л и к в и д а ц и и мотива (ср. мотивную «крошку» т. 7 с начальным видом мотива в т. 3 и в т. 1).

Ликвидация мотива приготовлена для момента окончания предложения. Благодаря остановке гармонии между S и D время растягивается до полутора тактов вместо полутакта. «Нормативный» вид квадратного предложения, остающегося подосновой формы, можно было бы получить, изъяв два полутакта расширения и без труда «сшив» мелодическую ткань; как всегда целью подобной операции является не звучание подосновы, а наоборот, лучшее усвоение тех эстетических достоинств, которые приобретаются благодаря ее нарушению.

Результатом всей этой технической работы, столь же сложной и мастерской, сколь и спонтанной, непроизвольной и незаметной (высшее достоинство художественного мастерства), является богатство и живость музыкальной мысли, выраженной в идеально отточенной и эстетически совершенной форме. Дело анализа – не в том, как назвать целое и части, а в том, чтобы услышать красоту музыки.

- Стиль XX века: Стравинский, балет «Петрушка», 1-я картина, Народные гулянья на масленой, тт. 1–8.

Стравинский говорил о себе, что он всю жизнь – серийник, но только не додекафонник¹⁵⁷. Один из смыслов этой богатой идеи в том, что для большинства из своих сочинений он, как современный композитор, подбирает ритмические и высотные структуры («соединения интервалов»), выстраивая далее из них индивидуальный модус.

Для поразительно яркой партитуры «Петрушки» Стравинский избрал высотные и ритмические структуры, отражающие исконно русские интонации – звенящий гомон праздничной площади, трельные узоры губных гармошек, звуки балаганов. Вероятно, и квар-

¹⁵⁷ Имеется в виду известное высказывание Стравинского: «Я лично не додекафонник, а серийник, то есть считаю возможным применять не все двенадцать нот». См.: И. Стравинский – публицист и собеседник. М., 1988. С. 199. – *Примеч. ред.*

товые зовы (тт. 1, 2) – тоже цитаты ярмарочных выкриков зазывал, торговцев (А. Кастальский был в этом уверен). В те же годы (1910) была создана картина Б. Кустодиева «Ярмарка», родственная по образности балету Стравинского.

Мелодия, выглядящая как народно-жанровая, на фоне «волыночной» квинтовой педали с четко очерченными гранями мотивов, почти цитата из русской народной музыки – всё это кажется легко поддающимся анализу. Однако дело много сложнее.

Ладовый звукоряд, предусматриваемый ключевым бемолем, в действительности относится к каким-то последующим разделам (ц. 2, 3, 5, 27–28). В начальном же разделе, тт. 1–11, звукоряд совсем другой, даже противоречащий указанному (тт. 6–11). Ладовых структур две – тетратоника (неполная, четырехступенная пентатоника) и ее пополнение до (неполного) семиступенного ряда.

Пример 119

Второй звукоряд трудно даже выразить формулой, как мы говорим *C-dur* или *ре минор*. Он по существу полиладовый. В высшей степени интересна мелодия виолончелей, вне контекста принадлежащая... *h-moll*. Во всяком случае, ни тот, ни другой звукоряды не относятся ни к мажору, ни к минору, а представляют собой модальные лады. Звукоряд-1 – это, в сущности, цитата-«гармошка» (см. фигуры *Sg* и *Sl*). Ряд-тетратоника и з б и р а е т с я композитором, как в серийной музыке избирается серия. Тетрахорд виолончелей имеет явное сродство со следующей далее (в тт. 14–16) мелодией «Далалынь, далалынь» со звукорядом *g-a-b-c* (с одним бемолем – в *g* дорийском).

Для мелодии точно так же избираются: три характерных ритма и два интервальных элемента. Таким образом, исходный материал

не просто заимствуется из общего фонда, но отыскивается согласно художественной задаче.

Из методических соображений второй пример для анализа представляет музыку на исходе тонально-тематической композиции классико-романтического периода. При ближайшем рассмотрении выявляется обстоятельство, с самого начала ставящее под сомнение мотивный анализ: видимый в партитуре и легко считаемый тактовый метр оказывается фикцией. Причина в том, что в заявленном размере три четверти реально ни один голос (инструмент) не считает. Если придерживаться правила согласования тяжелой доли с более крупной длительностью, то естественной пульсацией получаются двухчетвертные такты (см. пример 119). И триольный мотив повторяется не через три четверти, а через четыре (см. мелодический сдвиг в тт. 3–4).

Таким образом, на один из предварительных вопросов (см. 5.7.1) мы вынуждены дать отрицательный ответ: в теме Стравинского нет метрического такта в классическом смысле, то есть нет классических метрических функций, нет метрической строфы. Строго говоря, в теме нет песенной формы классической традиции. Чрезвычайно большая сложность структур метра в иных случаях не только не устраняет клетки кристалла песенной формы, но наоборот, служит ее укреплению – лишь сила метрических функций вместе с противодействием ей и позволяет развить динамизм формы. Здесь же титульный метр лишь гармонизирует иначе не согласуемые друг с другом и без него разваливающиеся ритмические микроструктуры.

То, что метод мотивного анализа, предъявляющий форме определенные критерии и требования (см. алгоритм), открывает со всеми подробностями и решительное уклонение от классического канона, есть его драгоценное достоинство. Посмотрим же, что получается с позиций метода анализа классической мотивики в теме Стравинского.

Так как априорной метрической сетки нет, то первичной действующей силой тогда является ритм. То, что он укладывается автором в трехдольный метр, позволяет и нам исходить из трехдольного такта как основного. Разница с классическим метром, следовательно, в том, что структурные функции метра и ритма поменялись местами.

Первые два ритма составляют клетку-мотив. Вместе с вычленением второго мотива во 2-м такте он составляет двутактовую фразу

– относительную цельность, аналогичную классическому тематическому ядру. Далее происходит присоединение контрастного мотива триолей. Судя по способу его повторения в т. 4, началом его можно считать звук d^3 (в наложении).

И наконец, опять-таки в наложении, всё замыкается простым повторением исходного мотива, такта 1 и длинной «точкой» на a^2 . При повторении третьего ритма (тт. 3–4) сливаются частицы мотивов, допускающие понимание их как перестановку элементов второго ритма.

Как видим, знакомые методы мотивного развития и сложения крупного целого действуют успешно даже и в таких условиях. Повторим однако, что изнутри весь процесс развития наполнен другим смыслом. Принципиальное отличие от классического метра заключается в асимметрии пропорций. У Моцарта и Бетховена была энергия и динамика нарушения; у Стравинского нарушения нет, так как не действует сама метрическая экстраполяция. У него другая, неклассическая эстетика. Его мышление в подобной музыке ближе попевочно-центонному принципу древнерусских роспевов (при всем огромном различии в стиле), а также русской народной песни, чем классическому прообразу.

Применяя метод мотивного анализа, мы получаем картину развития и такого материала. Суть процесса состоит в выведении новых ритмов из исходного квартового, далее их асимметричное повторение с эффектом нарастания в рамках единого характера и замыкание возвращением к началу (т. 5).

Но то, что внешне диспозиция материала в чем-то совпадает с традиционной, всё же очень важно. Это позволяет, в частности, сравнивать мотивное развитие Стравинского с традиционным и сохраняет возможность оперировать термином «мотив», пусть и с рядом оговорок.

Кажущийся столь примитивным остигательный фон сопровождения содержит, однако, свежую мысль именно в том аспекте, где больше всего сказывается отличие гармонии Стравинского от классико-романтической: в новом ладогармоническом материале. Тетратонический лад $d-e-g-a$ является общим источником для выведения и мелодии (она вся целиком выдержана в основном ладу), и сопровождения. Структура лада примечательна отсутствием терции – главного индикатора мажорного или минорного наклона. Отсутствие мажора и минора придает не только глубокое ладовое своеобразие теме, но и специфический народный, языческий

колорит. Это лад без психологии. Он в самом деле задает тон образному характеру балета, столь загадочного «бездушностью» героев-кукол и внеличностью стихии ярмарочного разгула. Нет традиционных гармонических и ладовых элементов мажора и минора, вместо них избран другой материал. Он имеет свои особые свойства, дающие специфически новые, отличные от мажора связи (функции) и образующие систему вне традиционной тональности. Это чистая модальность с ее верностью звукоряду. Стравинский нашел возможность обратить принцип модальности на службу интонационным, мотивным, тематическим связям между элементами многоголосной ткани. Мелодия и гомонящее сопровождение пребывают в абсолютном интонационном единстве. Оно выражается, в частности, в неконтролируемом количестве связей-повторений-совпадений-имитаций-слияний, которые из-за плотности (действуют даже повторения в одновременности) не могут восприниматься как традиционные мотивные повторы. Они существуют как недифференцированный звуковой а ст в о р , своим внутренним единством скрепляющий ткань.

Контрастный мотив виолончелей (тт. 6–9) родственен основной тетратонике, и его звукоряд может рассматриваться как метаболла (перемена) рода: те же 4 ступени, но из пентатонного рода они перенесены в диатонический. Соответственно скачок через ступень, в головном мотиве дававший кварту, в диатонике второго превращается в терцовый; таким образом эта вариация интервала тоже связана с метаболой рода. Второй мотив повторяет форму и развитие первого: сперва появляется в виде фразы из двух асимметричных мотивов, затем из нее вычленяется второй и повторяется отдельно, причем через две четверти (опять взаимодействие трех- и двухдольности). Таким образом, мотив виолончелей ведет себя подобно второму предложению, но только на другом материале. Гипотетический период включал бы 5 + 6 тактов.

Мотивный анализ имеет ограниченную и главным образом техническую задачу. Но и он открывает в музыке Стравинского новую оригинальную мысль, принципы музыкального мышления. Видно, насколько уже далек Стравинский от традиционной техники, столь основательно усвоенной им в симфонии 1907 года. Композитор стремительно движется в область Новой музыки. Каждый шаг его на этом пути – художественное открытие. Оно ощутимо и на первой странице партитуры «Петрушки».

6. Фактура. Мелодия. Контрапункт. Техники композиции

6.1. Фактура: понятие, этимология

Слово «фактура» латинского происхождения. *Factura* (от *facio* – делаю, записываю, сочиняю) означает «обработка», «строение» («устройство»), «произведение» (то, что сделано, сотворено). Фактура есть звуковая ткань композиции, ее склад. Понятие фактуры, или «музыкального склада», практически тождественно «музыкальной ткани», «изложению», «письму» (строгому, свободному); нем. *Satz* (в частности, склад строгий, свободный), *Faktur*, *Setzweise*, *Tongewebe* (собственно «ткань»), ит. *fattura*, *struttura*; фр. *facture*, *écriture* (письмо, «почерк»); англ. *texture* (строение, ткань), *build-up* (выстраивание). Различные нюансы практически синонимических фактурных понятий склада, ткани и (собственно) фактуры в Музыкальном энциклопедическом словаре (1990) логически дифференцированы: «склад» – принцип изложения, «ткань» – совокупность звуковых элементов, «фактура» – конкретное оформление музыкальной ткани¹⁵⁸. К ним можно добавить различие их со «структурой» (еще один синоним фактуры, на итальянском, французском и английском языках; от лат. *struo* – складывать, строить, располагать в порядке): термин «фактура» (ткань, склад, письмо, текстура) говорит о материально-звуковой, чувственно воспринимаемой стороне музыкального текста, а «структура» – о стороне смысловой, воспринимаемой духовно. На русском языке, когда фактура определяется как «строение музыкальной ткани», слово «строение» имеет тот же смысл, что и «структура» на указанных западных языках.

В ядре понятия фактуры лежит нечто элементарное – это нотный текст, что как проблему предполагает рассмотрение его построения, то есть того, почему и каким образом такой текст создается; соответственно, это не только принципы музыкального склада, но методы (композиторские), с помощью которых такая ткань делается. Поэтому понятие фактуры – уже выполненного текста – соприкасается по существу с главнейшими проблемами творчества, музыкальной композиции, и важно в них не потеряться.

¹⁵⁸ См. статьи Т. С. Кюрегян в указ. изд.: Склад музыкальный (с. 502), Ткань музыкальная (с. 546), Фактура (с. 569).

Не будет излишним напомнить, что в обыденном сознании термин «фактура» относится в первую очередь к простой гомофонии, главным образом к аккордовой фигурации в аккомпанементе. Во вторую очередь, «фактура» есть различие между гомофонией и полифонией. Суммарно речь идет о сплетении горизонтали и вертикали в музыкальную ткань. Иначе говоря, о том, как сочетаются друг с другом мелодика и аккордика. Поэтому изложение теории «фактуры» всегда в чем-то дублирует науки о гармонии, контрапункте и форме.

6.2. Фактура – исторически

Понятие фактуры исторически сложилось главным образом в связи с гомофонно-гармоническим складом, первоначально без самого слова «фактура». Остро и специально фактура стала проблемой композиции, начиная с эпохи генерал-баса (ГБ). Хронологически это приходится на период с конца XVI до середины XVIII века (то есть на эпоху Барокко). Техника ГБ как метода композиции впервые с полной силой поставила в центр внимания разнотональность элементов музыкальной ткани. Это главный мелодический голос (или несколько мелодических голосов, например, две скрипки в трио-сонате), басовый голос (как мелодия или как функция низезвучающей партии ансамбля) и сопровождающие гармонические голоса либо аккордовые звуки (указываемые сигнатурами под *basso continuo* – непрерывным нижним голосом в одной исполнительской партии или в разных). Практика игры по цифрованному басу представляет стопроцентно чистое искусство фактуры, а руководства по ГБ соответственно – учебники фактуры на основе развивающегося нового учения о гомофонной гармонии.

Благодаря принципиальной вариантности композиции с ГБ «выработка» ткани музыкального произведения, его изложение, склад, то есть его фактура и становятся объектом специального внимания и изучения – как в науке сочинения музыки, так и в практике ее исполнения. В полифонической композиции Высокого Ренессанса (*prima prattica*, в отличие от «второй», то есть чисто гомофонной, которую К. Монтеверди назвал: «Мелодия, или вторая музыкальная практика», 1638) ткань, естественно, была, но не существовало проблемы ткани или фактуры. Зато появившись и будучи осознанной как особая проблема «изложения», также «акком-

панемента» (то есть форм изложения аккордовой гармонии), теория фактуры далее развивалась в составе практической науки о гармонии как важнейшее учение о голосоведении, о мелодической и аккордовой фигурации (то и другое – обязательные разделы при обучении гармонии: искусство голосоведения составляет «всю сущность гармонической техники» – П. И. Чайковский¹⁵⁹). Выделенная из общей науки о гармонии «фактурология» составила содержание двух специальных книг Ю. Н. Тюлина «Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации» (М., 1976–1977). Естественно, при этом излагалась и практическая наука о мелодии как о важнейшем элементе фактуры. Есть и обратная связь: С. С. Григорьев назвал свою книгу – «О мелодике Римского-Корсакова» (1961); в действительности она не о мелодике, а о фактуре (такова, в частности, глава об обособленных мелодических слоях, то есть о пластовой фактуре). На основе глубоко понятого феномена голосоведения Х. Шенкер разработал свою теорию структурных слоев ткани европейской музыки между Бахом и Шопеном (*Neue musikalische Theorien und Phantasien*; в особенности важен том III, 1935).

Вторую половину науки о фактуре составляло учение о полифонии Нового времени как наука о голосоведении и тематизме (тематической структуре музыкальной ткани). Композиторов обучали и вокальному письму («письмо» – синоним «фактуры»), в частности в оперном жанре. Венцом фактурологии Нового времени была, конечно, инструментовка, в особенности оркестровое письмо. Одной только фактуре, на все 100 процентов, посвящен фундаментальный труд Н. А. Римского-Корсакова. Он сам подчеркнул фактурную сущность оркестровки, сформулировав принцип: хорошая оркестровка есть хорошее голосоведение (последнее относится к фактуре). «Основы оркестровки» – это учебник оркестровой фактуры. Решительно все фактурные детали освещаются с аналитической демонстрацией соответствующих нотных образцов. Целая глава (II) отведена мелодии как элементу оркестровой фактуры; целая глава (III) – гармонии, которая рассматривается под таким же углом зрения (притом подчеркивается, что для понимания «гармонического сложения» необходимо «ясное понимание синтаксиче-

¹⁵⁹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Т. III-А. Литературные произведения и переписка. М., 1957. С. 155.

ских форм», то есть деления фрагмента на мотивы, фразы и предложения). Дифференциация ткани на «рисунок» и «фон», включение и выключение голосов, «декоративные эффекты», стереофонические эффекты (игра на сцене и за кулисами), методы тембровой драматургии, наконец, сложная наука вокального письма и взаимодействия певцов (солистов, хора) с оркестром – всё это, от начала до конца, исчерпывающее учение о фактуре. Конечно, оно отнесено к оркестру (и вокалу), но содержит в себе множество общих положений, применяемых в музыке вообще, безотносительно к исполнительскому составу.

Руководства по фактуре представляют собой и труды по инструментовке для духового оркестра и технике переложений для него (С. Горчаков, 1962; Е. Вилковир, 1964), как и по аранжировке для хора (И. Лицвенко). Полную аналогию учебнику оркестровой фактуры представляют собой книги по джазовой аранжировке, появившиеся в Америке еще в 20 – 30-е годы. Из отечественных работ укажем книги У. Найсоо (1969), Д. Браславского (1975). В труде четырех авторов из Германии (И. Гохт, К. Пойкерт, М. Хойбах, Р. Хурдельхай) «Arrangieren Rock und Pop» (Berlin, 1982) полно и во всех деталях объясняется фактура современных ансамблей и оркестра. В учебниках джаза практически изучают характеристические ритмы всевозможных танцев и их типичные фактурные формулы (блюз, буги-вуги, рэг-тайм, рок-н-ролл, румба, танго, вальс и др.), также, естественно, мелодику – как песенного склада (в соответствующих формах), так и орнаментально-фигурационного (наподобие рисунков в венско-классических вариациях или в мелодике Э. Денисова). Специальные школы посвящены джазовой фактуре для некоторых инструментов (рояль, гитара).

В наше время, когда актуализировалось изучение техник письма старых эпох, с одной стороны, а с другой – жгучей проблемой оказалось многообразие техник композиции XX века, материал учения о фактуре расширился безмерно в обе стороны (вглубь веков и до нашей поставангардной современности) и стал совпадать со звуковой тканью всей музыки от седой древности до Денисова, Б. Фернехоу, П.-Х. Дитриха и О. Раевой. В специальных работах по фактуре охватываются ее главнейшие понятия самых разных эпох, как и конкретные технические методы и приемы. Перечислим связанные с фактурой термины (не стремясь установить здесь определенного порядка): одноголосие – многоголосие, монодия, гетерофония, подголосочность, дублировки, имитация, неимитационная

полифония (разнотемная, контрастная), аккордовый склад, мелодия и аккомпанемент, полимелодичность, голосоведение, полифония пластов, субфактура, фигурация (мелодическая, гармоническая, ритмическая, смешанная), разные виды дублировок (втора, параллелизм, наложение, удвоение, ленточное движение, мелодия-комплекс), фактурные функции голосов, тембро-фактурные функции, гомофонно-полифонический склад, мелодизированный контрапункт, органум, ренессансная многохорность, гокет, кантус фирмус, русское строчное пение, партесное пение, вариации на *basso ostinato*, гомофонно-полифонический склад, скрытое многоголосие (в одном голосе), вторгающийся контрапункт, диссонантный контрапункт, сверхмногоголосие, *Massenstil*, микрополифония, диагональная фактура, глубинное измерение, пространственная музыка, инструментальный театр, стереофоническая фактура, коллаж¹⁶⁰. В этом перечне не учтена еще фактура мелодического одноголосия, которая может составлять отдельную проблему «мелодии». Между тем, мелодия – это типично фактурное явление в рамках многоголосия, а в одноголосии (монодии) мелодия охватывает собой вообще всё, что есть в монодической музыке.

Расширился и круг проблем, относящихся к фактуре. Так, в книге М. С. Скребковой-Филатовой, подробно излагающей разнообразные точки зрения на фактуру, среди музыковедческих работ в списке литературы фигурируют: направление времени, обратная перспектива, географическое пространство русских средневековых текстов, настройка фортепиано, внутренний мир художественного произведения, и т. п.¹⁶¹ Такое расширение призвано давать богатую информацию о различных научных взглядах на фактуру и предоставить читателю огромный «диссертабельный» список литературы, однако наше изложение стремится, наоборот, к краткости. Отсылая за подробностями к названным трудам, мы лишь затронем важнейшие проблемы, связанные с фактурой.

За исходный пункт общей систематики примем разделение на: одноголосие и многоголосие.

Некоторые явления фактуры XX века уклоняются от простоты этой классификации, например, пуантилизм. Сейчас мы можем не

¹⁶⁰ См.: Холопова В. Фактура. М., 1979.

¹⁶¹ Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке <...>. М., 1985; см. также соответствующий раздел программы «Анализ музыкальных произведений». Вып. 1. М., 1977.

входить в такие подробности. Понятие же мелодии, чрезвычайно важное и в учении о фактуре, заходит в обе области – и в одноголосие, и в многоголосие (где мелодия составляет важнейший компонент фактуры)¹⁶². Целесообразно рассмотреть мелодию как единое понятие, в одном месте, а не в двух, то есть не передавая ее из одной области в другую. Таким образом, фактура рассматривается в дальнейших разделах: 6.3. – мелодика и 6.4. – многоголосие, контрапункт. Хотя бы уже потому, что любая многоголосная фактура содержит в своем составе мелодические линии, элементы, голоса (их к тому же «много»), к учению о фактуре должно относиться рассмотрение фактурной стороны мелодики. Во всяком случае, она ближе к фактуре, чем «обратная перспектива» или «географическое пространство».

6.3. Мелодия

6.3.1. Понятие мелодии.

Мелодия не уравнивается здесь с прочими видами фактуры, но просто объединяется с ними в одном разделе, притом рассматривается, насколько возможно, со стороны фактуры. Мелодия как целостное синкретическое образование («музыкальная мысль»), даже если брать ее в аспекте лишь фактурном, раскрывает свое существо в единстве слитых в ней составляющих элементов¹⁶³.

Слово «мелодия» встречается еще у Платона¹⁶⁴. Основной термин у греков – мелос (напев). Сама музыка уже в более близком нам смысле (а не просто «специальность» девяти муз) фактически отождествляется с мелосом: музыка (mousikē) есть знание полного (téleion) мелоса. «Мелодию», буквально «пение мелоса», лучше всего переводить как «песня»¹⁶⁵. «Полный» (или «совершенный») мелос состоит из трех частей – слова, напева («гармонии», лада,

¹⁶² В Программе-конспекте Анализа музыкальных произведений (раздел 1) в одном ряду рассматриваются «типы фактуры» одноголосные и многоголосные (с. 32).

¹⁶³ См. статью автора: Мелодия // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976. Кол. 511–529.

¹⁶⁴ Государство, 398d; Законы, 790e. См.: Платон. Сочинения в трех томах. Т. 3. Часть 1. М., 1971; Т. 3. Часть 2. М., 1972.

¹⁶⁵ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974. С. 129.

мелоса) и ритма; «неполный», соответственно, это музыка инструментальная, у нее не хватает одной из важнейших частей мелоса – слова.

Всё же не следует упускать из вида, что древние греки, от которых ведет свое начало наше понятие мелодии, под музыкой всегда подразумевают нечто иное, чем в позднейшее время. И в более позднем источнике – Анонима Беллермана (в дальнейшем АБ) П¹⁶⁶, сказано, что музыка подразделяется на 6 отделов: это гармоника, ритмика, метрика, органика (инструментоведение и исполнительство), поэтика и «мимика» («гипокритика», то есть актерское мастерство)¹⁶⁷. Поэтому отождествление всей греческой музыки с мелосом, правомерное с позиций нашей эстетики, не является таковым с точки зрения античности. Мы вырезаем наше понятие из греческого контекста, оставляя всё прочее в стороне как не относящееся к делу (например, учение о стихах, а они для греков – тоже дело муз, и может быть даже в еще большей мере).

В результате из греческого пения трисоставного мелоса мы получаем нашу мелодию – «одноголосную музыкальную мысль». И не только посредством чисто логического «вычитания» того, что представляем как мелодию. Оказывается, это сделала и сама эволюция музыки в ходе развития от языческой мелодии античности к христинской монодии. Вот где подлинный корень нашего понятия мелодии: эта чистая линия¹⁶⁸, пережившая принципиальное отпадение телесно-ритмического компонента, инструментов (античной «органики»), отрешение от «мимики» как чего-то внешнего в музыке-мелодии. Произведения христианской монодии, созданные безвестными мастерами-«музургами», сосредоточены в латинских Градуале и Антифонарию, в православных пяти книгах – Ирмологии, Обиходе, Октоихе, Праздниках, Триоди.

¹⁶⁶ Конволют из трех греческих трактатов, изданный Беллерманом (принимавшим их за один трактат) в 1841 году, цитируется по новому изданию Д. Найока: *Najock D. Drei anonyme griechische Traktate über die Musik, eine kommentierte Neuausgabe des sogenannten bellermanschen Anonymus*. Kassel, 1972.

¹⁶⁷ Ibid. S. 76–77.

¹⁶⁸ В античности, насколько можно судить по косвенным данным, большую роль играла гетерофония, то есть расщепление линии на параллельную поливариантность (которая – как нигде не фиксируемая сопровождающая «звуковая пыль»).

«Чистая», то есть не вокальная, музыкальная мелодия, выработанная и расцветшая в эпоху Нового времени, после Монтеверди – у Баха, Генделя, Моцарта, Шуберта, Шопена, Й. Штрауса, Чайковского, Рахманинова – уже органически связана с многоголосной тональной гармонией. Парадоксально, что пафос разговоров о «мелодии» касается, как правило, именно этой «гармонической мелодии», не старомодальной.

6.3.2. Мелодия и лад.

Лад в теории обычно демонстрируется в виде звукорядной таблички-схемы. Но реально лад – не только его генетический код, но и «живое существо», облик которого тождествен всей структуре, даже всему тексту данного музыкального целого. Такой развернутый лад представляется в виде звуковой фигуры определенной формы во времени: она появляется, образует переплетение звуковых нитей-связей, растет в музыкальном пространстве, проходит круг развития и завершается. Вся звуковая постройка и есть лад, но только лад в фактуре. Соответственно, то, что составляет «фактуру» мелодии – ее изложение, отделку, в первую очередь обнаруживает закономерное единство с тем или другим ладогармоническим содержанием. Сравним, например, мелодию *Dies irae* или один из русских «возвхов», с одной стороны, и с другой – мелодию Ноктюрна Шопена *Fis-dur* или заключительного дуэта «Аиды» Верди, либо Гавота Классической симфонии Прокофьева, чтобы ощутить разницу, в частности, именно в фактуре этих мелодий. Кажется, будто это совершенно разные два искусства. Если же продлить сравнение примерами мелодической фактуры из Веберна (песни ор. 25), Денисова (Соната для кларнета соло), Булеза («Структуры»¹⁶⁹), Штокхаузена (многочисленные пьесы для духовых из гепталогии «Свет») и других авторов XX века, то контрасты будут еще более острыми, а проблема фактуры в одноголосии станет более рельефной.

Само собой разумеется, всё сказанное об одном голосе-мелодии автоматически касается и каждого из голосов многоголосия. При рассмотрении фактуры как строения многоголосной ткани не

¹⁶⁹ Нотный пример на фигурационную мелодику XX века приводит из «Структур» Ю. Хоминьский, правда, не в разделе «Фактура» (s. 154–176), а в «Мелодике» (s. 56–77). *Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K. Teoria formy. Małe formy instrumentalne. Kraków, 1983. S. 72.*

могут не анализироваться и эти свойства каждого отдельного голоса. Как минимум, свойства голосов составляют материал фактуры.

Выясняется, что понятие фактуры логически основывается на категории лада, а формы его изложения и составляют фактурные элементы прежде всего. Фактура мелодики сплетается из ткани тех звуковых элементов, которые заложены в структуре звуковысотной системы, актуальной для данного стиля. Фактура есть изложение ладовых форм. Поэтому и более общее деление фактуры на одноголосную и многоголосную соответствует всеобщему различению модальности и тональности, с резким различием соответствующих звуковых (звуковысотных, ладовых, гармонических) моделей. В нашем изложении мы ограничимся лишь сравнением между собой фактурных форм-моделей в их зависимости от всепорождающего лада. Это позволит наметить целостную картину фактуры в музыке через ее закономерную эволюцию как единый процесс.

6.3.3. Модальные модели мелодической фактуры.

Исторически модальность составляет первоначальную стадию развития ладогармонического мышления. Модальность есть тип высотной организации с ЦЭ – определенным образом структурированным звуко рядом (греч. *sýstēma*). Модальность есть звуко рядная музыка на основе определенной системы интервального рода – пентатоники, диатоники, гемиолики, хроматики и др.¹⁷⁰ Всевозможные звуко ряды с особыми способами их членения и составляют материал одноголосных фактурных моделей¹⁷¹. Здесь не место вдаваться в существо ладовых различий между звуко рядами. Лишь выборочно покажем связь между ладами и фактурой мелодий.

Привычное, почти безликое слово «звуко ряд» скрывает, однако, главную фактурную тайну всякой мелодии, и модальной и новоевропейской тональной: структурированный звуко ряд есть главный остов конструкции мелодии, ее ствол, от которого во все стороны отходят ветви, на которых в

¹⁷⁰ О родах интервальных систем см.: *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 115–159.

¹⁷¹ Образцы звуко рядов см.: Там же. С. 162–166.

свою очередь располагаются побеги, листья, цветы-украшения¹⁷². Структурная многослойность и всей музыкальной ткани, и даже ее отдельно взятого главного голоса-мелодии составляет непреходящей ценности эстетическое богатство европейского многоголосия.

6.3.3.1. Один из древнегреческих трактатов донес до нас технологию реализации одноголосной музыки¹⁷³. АВ III, разделив «мелодумыны» по трем родам (энармоника, хрома, диатон) и сгруппировав их по трем главным консонансам (из восьми) в три вида кварт, четыре – квинт, семь – октав, сводит всё это в полный (двух-октавный) звукоряд лидийского «тропа» (то есть в «лидийской» транспозиции полного ряда, в расшифровке от fis^1 до fis^2). На примере диатона показываются фактурные формы – «анализ» (движение по гамме, замыкаемое возвратным скачком на кварту) и «синтез» (наоборот, скачок на кварту, с последующим его заполнением) от всех возможных ступеней полного звукоряда¹⁷⁴. На эти и подобные последования по гамме накладываются формулы ритма (из длин величиной в 1, 2 единицы, а также паузы), тождественные стиховым размерам в поэзии. Наложив на фригийский тетрахорд $fis-gis-a-h$ формулу двухстопного ямба \square , то есть 1.2, автор приводит модальную комбинаторику фактурных микроформул монодической мелодики (см. пример 120)¹⁷⁵.

Модальным звукорядом является здесь тетрахорд с интервальной структурой (в полутонах) 2.1.2. Ямбические стопы (1.2) дают микроячейки монодической фактуры. Что здесь «фактура»? Это обработка модального сырья, превращение материала-гаммы в музыкально выразительные единицы. Фактурной ячейкой является ритмический мотив, равный длине стопы. Интересно, что приведенная мелодика не имеет текста, но выполнена точно так, как если бы текст был. Так что и «неполный» мелос структури-

¹⁷² «Растительная» органика мелодии раскрыта в трудах Х. Шенкера (*Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. III. Der freie Satz. Wien, 1935; см.: Холопов Ю. Н. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. М., 2005*) и П. Хиндемита (*Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. Bd. I. Theoretischer Teil. Mainz, 1937; также см.: Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966*).

¹⁷³ *Najock D. Drei anonyme griechische Traktate über die Musik <...>*.

¹⁷⁴ *Ibid. S. 132–137.*

¹⁷⁵ *Ibid. S. 145.*

руется по образцу «полного» (со словом). В результате выясняется, что (стиховой) ритм и метр – сильнейшие факторы мелодической фактуры. Приведенные мелодии – конечно, схемы. Нетрудно понять, что теоретик предоставляет здесь ладоступенную комбинаторику в начальной двухстопной фразе.

Пример 120. Аноним Беллермана



Схема комбинаторики (цифры – номера ступеней звукоряда):

1	2	3	4
1	3	2	4
1	4	2	3
1	2	4	3
1	3	4	2
1	4	3	2

Античный учебник наставляет и в определенных мелодических микроструктурах-г и п а х, называя их «именами, знаками и формами мелоса»¹⁷⁶ и насчитывая их всего семь¹⁷⁷ или восемь¹⁷⁸. «Формы мелоса» – как фактурные ячейки или элементы мелодического движения, рассматриваемые в диапазоне («диастеме») квинты. АБ всюду демонстрирует музыкальные примеры только в диатоне; но ясно, что любая из фактурных фигур могла быть и в двух других оговариваемых родах – хроне и энармоне. К фактурным деталям – шагу и скачку – прибавляется еще знак артикуляции. Приводятся три артикуляции (они такие же, как и у Веберна) – 1) легато, 2) портаменто, 3) стаккато. АБ-I приводит следующую таблицу фактурных элементов мелоса¹⁷⁹:

Пример 121. Аноним Беллермана

The image shows eight musical staves, each representing a different melodic figure. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The figures and their articulations are:

- Prolepsis**: [легато]
- Eklepsis**: [легато]
- Prokrusis**: [портаменто]
- Ekkrusis**: [легато]
- Ekkrusmos**: [портаменто]
- Kompismos**: [портаменто]
- Melismos**: [стаккато]
- Teretismos**: [портаменто и стаккато]

¹⁷⁶ Ibid. S. 68, 138.

¹⁷⁷ Ibid. S. 138.

¹⁷⁸ Ibid. S. 68.

¹⁷⁹ Ibid. S. 69.

На базе модального звукоряда вырабатывается целая наука о фактурных элементах мелодики.

К сожалению, до нас не дошли сами мелодии-памятники музыки и результаты подобной технической работы от полуторатысячелетней культуры (почти все, за исключением 15–17 образчиков). Но всё же по некоторым сохранившимся мелодиям можно судить об отдельных чертах мелодической фактуры той основополагающей эпохи. Одну из мелодий приводит АБ-III¹⁸⁰.

Пример 122 А. Аноним Беллермана



АБ-III ничего не говорит о том, что это за мелодия. Похоже, что она – очередной инструктивный пример на 11-дольник. Следующий далее пример 12-дольника это явная схема – ритмизованный октохорд вверх и обратно:

Пример 122 Б



Однако, как нам кажется, мелодия в примере 122 А есть нечто большее, чем инструктивный образчик метра. Мелодия (мы можем далее называть ее: «эндекáсим») имеет определенный характер и производит увлекательное впечатление, явно бросая маленький лучик света в темный вопрос о том, чем же легендарная музыка приводила в восторг смертных, а то и зачаровывала братьев наших меньших, заставляла камни складываться в стены дома под звуки

¹⁸⁰ Ibid. S. 146–147.

божественной мелодии. Лучик этот – взаимодействие упругого остинатного метроритма и его проекция на размеренный числами божественных пропорций звукоряд¹⁸¹.

Пример фригийского лада в объеме квинты. Звукоряд структурирован подчеркиванием обоих консонансов основной квинты и кварты (как *fis-h*, так и *cis^l-gis*). На разнообразные движения по гамме наложен ритм с наиболее вероятной структурой 5+6, точнее ♩ ♩ | ♩ ♩ | Ритмическая строка (стих) опять явно имеет поэтическую природу:

11 ♩

1. – ◡ ◡ ◡ | – ◡ ◡ – |
2. – ◡ ◡ ◡ | – ◡ ◡ – |
3. ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | – ◡ ◡ – |
4. ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | – ◡ ◡ – |

Или же в форме составного дистиха: (11+11) x 2.

Некоторые фактурные элементы мелодики (см. пример 121) здесь представлены: например, «экрусы» в ⑤ и ⑦, «эклепсиды» в ③ и ④, скачки в ①; некоторые теорией не предусмотрены: ②, ⑧ (цифрами в кружочках обозначены отделы строк в примере 122 А). Удивляет чрезвычайно интенсивная (для учебного образца) структурная функциональность частей формы.

Таким образом, уже с самого начала истории мелодика обладает определенными фактурными фигурами, возникающими на основе разнообразных способов членения лада-звукоряда. (Еще раз оговорим несколько условное применение самого термина «фактура».)

6.3.3.2. Несмотря на универсальное значение некоторых модально-мелодических фактурных форм (например, проходящее поступенное движение и скачок, фигура опевания звукоступени вспомогательными к ней или «углы», «крюки», «предъемы», «вздохи»), разные монодические культуры обнаруживают убедительные различия в самих этих фактурных формах. Достаточно сравнить между собой мелодику древнекитайскую (по предположительной традиции), византийскую монодию, западный латинский хорал, русское знаменное пение, чтобы ясно увидеть расхождение в конкретных фактурных формах. Различие начинается от содержания фактурных форм, то есть от своеобразия в каждой культуре той ладо-

¹⁸¹ Ibid. S. 131, 145.

вой системы, «изложением» формул которой является та или иная монодия. Так, в традиционной древнекитайской монодии с ее пентатоникой специфична в звукоряде смежность тоновая и гемидитонная (шаг в полтора тона между смежными ступенями). В русских обиходных ладах квартовый трихорд (типа *a-g-e*) практически не встречается.

Зато в знаменном пении (как и в древнем латинском хорале) ведущая роль в мелодике принадлежит попевкам, мелодическим формулам. Так, в следующей далее мелодии знаменного распева звукоряд сам по себе весьма сходен с эндекасимом в примере 122 А. Но звукоряд по-разному структурирован и имеет другую фактурную форму изложения, происходящую от совершенно иной структуры лада.

Пример 123. «Господи воззвах»

В мелодии песнопения «Господи воззвах» (1 гласа) господствует плавнейшее, «истовое» движение по диатоническим секундам (в системе обиходного лада отсутствует «хрома»-гемиолика – этот восточный элемент лада, не говоря об «энгармонике»-микрохроматике). Если греческий лад структурирован консонансами (квартой, квинтой, октавой), то в обиходных совершенно иной принцип – гласовых попевок. Так, попевка ометка малая 1 гласа (и архетипические ее варианты¹⁸²) в той же певческой книге «Обиход» встречается и в других мелодиях знаменного распева этого гласа, притом всегда в начале мелодии (например, в песнопениях Утрени – «Бог господь», «Едине ведый»). Коренное свойство обиходных ладов, составляющее уникальное его качество среди всех ладовых систем, это квартовость звукоряда. Также – обилие сдержанных по экспрессии трихордов (в основной конструкции общего звукоряда находятся четыре трихорда, именуемых «согласиями»).

¹⁸² О теории попевки-архетипа см.: Кручинина А. Н. О семиографии попевок знаменного распева в музыкально-теоретических руководствах конца XV – середины XVII века // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979. С. 148–159.

В данной мелодии представлен и жанровый признак псалмодирования (см. 2-й «такт» – с середины второй строки примера).

В результате глубинных свойств лада мелодия реализует фактурные модели, совершенно несходные с греческим эндекасимом: начальный характеристический трихорд со скачком, тон-«ствол» (аналогичен западной реперкуссе), ритмически свободная речитация, трихордовое опевание и трихордовая заключительная клауза. Если в обоих греческих образцах чувствовался «мускульный», «телесный» ритм, то здесь наоборот: фактурные формулы полны отшенности, метр предельно размягчен.

6.3.4. Тональные модели мелодической ткани.

Мелодическая фактура в музыке Нового времени, особенно у венских классиков, обнаруживает свойства, совершенно чуждые древней монодии. Первая причина кроется опять-таки в ладогармонической подоснове мелодии. Мелодия Нового времени рождается вместе с многоголосной гармонией, контрапунктирующим басом. Замечательное описание этого дал, быть может, лучший мелодист эпохи – П. И. Чайковский, рассказывая о своем творческом процессе: «Мелодия никогда не может явиться в мысли иначе, как с гармонией вместе. Вообще оба эти элемента музыки вместе с ритмом никогда не могут отделиться друг от друга, т. е. всякая мелодическая мысль носит в себе подразумеваемую к ней гармонию и непременно снабжена ритмическим делением»¹⁸³. Мелодия знаменного роспева ничего не знает ни о какой многоголосной гармонии; при ее анализе она показывает гамму, сцепленные два тетрахорда. Мелодия Моцарта, Шопена, Глинки, Чайковского регенерирует ту многоголосную гармонию, частью, голосом которой она изначально является. Соответственно, в ее фактурных формах всегда просвечивает аккорд, функциональная гармония, даже если мелодия звучит одна, без поддержки других голосов (Моцарт, «Свадьба Фигаро», начало Увертюры; Балакирев, «Исламей», начало). Во II части Первого фортепианного концерта Чайковского ярко выражены важные стороны фактурного целого мелодии «гармонической эпохи» – опора мелодической линии на комплекс звуков тонического аккорда, в духе Шенкера привязанность всей ме-

¹⁸³ Из письма к Н. Ф. фон Мекк от 24.06.1878 // П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Т. VII. Литературные произведения и переписка. М., 1962. С. 317.

лодии к головному тону квинты (s), который медленно и величаво направляется к слиянию с порождающим всю гармонию главным звуком (после ц. 46: s – г – q – p – здесь последняя задержка – и о, цель движения мелодии на всем протяжении Andante). Образуется гармония, та самая, что, по Чайковскому, непременно является вместе с мелодией и в каждый момент примысливается к ней.

6.3.5. Нетональные модели мелодической ткани.

Чайковский даже в конце своей жизни не чувствовал надвигающейся новой эпохи. В конце 1892 года он сказал: «Пройдут миллионы лет [sic! – Ю. Х.], и если музыка в нашем смысле будет существовать, то те же семь основных тонов нашей гаммы, в их мелодических и гармонических комбинациях, оживляемые ритмом, будут всё еще служить источником новых музыкальных мыслей»¹⁸⁴. Прошло всего 100 лет, притом музыка наша – именно в том же самом смысле, что и у Чайковского (это у греков «музыка», точнее «мусическое» технэ, искусство в несколько ином, не «в нашем» смысле), но безоговорочно не 7, а 12 тонов-ступеней теперешней нашей гаммы (а иногда и больше) в их мелодических гармонических, сонорных, электронных и других комбинациях служат ныне источником материала для музыкальных мыслей современных нам композиторов (давно и даже недавно ушедших в тот же край, что и Чайковский – среди них Веберн, Ноно, Хаба, Вышнеградский).

Синтезирование в XX веке всех прошлых систем (их «снятие», *Aufhebung*, как сказал бы Гегель¹⁸⁵) и переход на более высокую ступень развитости высотных и ритмических отношений означает в аспекте фактуры (как изложения звуковой реализации музыки) то, что к ней прибавили, можно сказать, целое новое измерение, третье по общему счету. Первым было горизонтальное, которому соответствует первоначальная монодия (как и ее «утолщенный» вариант – гетерофония, подголосочная полифония). Вторым – его уплотнение, вертикальное измерение (уплотнением горизонтали вертикаль является потому, что она не отменяет последнюю,

¹⁸⁴ Из беседы с П. И. Чайковским, напечатанной в журнале «Петербургская жизнь» 12 ноября 1892 г. // П. И. Чайковский о композиторском мастерстве. М., 1952. С. 123. Разрядка моя. – Ю. Х.

¹⁸⁵ По-русски точнее такое изживание-сохранение передается другим словом – «оставление».

но прибавляется к ней), чему соответствует контрапункт (также гомофония и их взаимопроникновения). Если горизонталь есть линия, то вертикаль дает плоскость, двухмерность. Третье измерение – глубина, стереофония; реально это обогащение контрапункта глубиной сонорика (знаменитая *Klangfarbenmelodie*, направившая контрапункт в параметр автономной звукокрасочности; отчасти пуантилизм, расплывающий горизонталь и вертикаль в «промежуточном» измерении), либо пространственностью (параллелизм двух или нескольких источников звука, «октофония» Штокхаузена, *live-electronic*, движение звука вместе с исполнителем – по сцене, по залу, за сценой, жанры хэппенинга, инструментального театра и подобные новации XX века).

Оставив всё это пока до специального освещения в книге по музыкальной форме XX столетия, покажем не столь далеко зашедшие этапы эволюции. В результате разложение традиционных тонально-гармонических устоев музыки (когда при ключе обязательно писали те «семь тонов гаммы», о которых говорил Чайковский) был создан необходимый новый принцип индивидуального модуса (ИМ), то есть – определенная система отношений на основе свойств целесообразно избранного центрального элемента¹⁸⁶. Индивидуальный модус предполагает или особый звукоряд (отсюда возобновление модальности), или особый круг созвучий, интервалов либо аккордов, индивидуально избираемый интервальный ряд (серию), комплекс определенных звучаний и т. д. Фактура же реализует модели данного ИМ.

Например, в арии из Кантаты Веберна ор. 31 (II часть) фактурные модели заимствуются из серийного ряда. Комплекс фактурных элементов мелодии составлен из гемигрупп. Среди них преобладают группы с составом интервалов 3.1, 4.1, 1.1. Обращает на себя внимание отсутствие групп 2.1 и 5.1. Конечно, это способствует индивидуализации фактуры и далее мелодии в целом. А в фортепианной пьесе Э. Денисова «Отражения» фактура (верхнего голоса) тоже 12-тоновая в своей основе. Но она не серийная и содержит модели, резко отличающиеся от моделей предшествующего примера. В отличие от гемиаккордов, гемиряды типа *EDS* исходят от мелодической линии утонченной хроматической интонации, напоминающей кружевные пассажи Шопена (вроде «каданса Де-

¹⁸⁶ Об этом подробнее см. в книге автора «Очерки современной гармонии» (М., 1967), особенно в последнем четвертом из них.

нисова» в мазурке Шопена e-moll op. 17 № 2, окончание первой темы; см. также некоторые такты в Ноктюрне H-dur op. 9 № 3).

Два последних примера показывают два главных типа геми-групп (гемиряды и гемиаккорды) в современной музыке¹⁸⁷. К сущности фактуры они относятся здесь потому, что из гемигрупп соткана вся ткань мелодического голоса, а группы эти – не что иное, как элементы ИМ, то есть индивидуального лада.

6.4. Многоголосие. Контрапункт

Всё, что есть в одноголосии, содержится и в многоголосном складе. Но там прибавляется и главная проблема фактуры – ее «двухмерность», согласование вертикали и горизонтали. Многоголосие и есть контрапункт, в каком-то элементарном смысле этого слова. Согласно буквальному значению слова «контрапункт» многоголосная ткань определяется как «точка [звук] против точки» или «нота [тоже звук] против ноты»¹⁸⁸. Возможно трактовать «контрапункт» широко, близко к «многоголосию» (тогда в каком-то смысле и гомофония – тоже контрапункт, как и все чудеса фактуры XX века)¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Подробнее см. в статье автора: *Холопов Ю.* Двенадцатитоновость у конца века: музыка Эдисона Денисова // Музыка Эдисона Денисова: Материалы научной конференции, посвященной 65-летию композитора: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 11. М., 1995. С. 84–89.

¹⁸⁸ Так в первых попытках осмыслить многоголосие: «punctus contra punctum» у автора трактата 1336 года: Petrus Frator dictus Palma ociosa (Compendium de discantu mensurabili // Wolf J. Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts // Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. – Jg. XV. Leipzig, 1914. S. 508, 513) или «nota contra notam» у Анонима ок. 1350 (CS-III, p. 12; также у другого автора трактата по контрапункту того же времени, ib., p. 23).

¹⁸⁹ Показательно, что I том «Истории полифонии» (М., 1983) носит название не «полифония», а «Многоголосие средневековья X–XIV веков». Разумеется, здесь «многоголосие» и означает «контрапункт». На с. 7 автор – Ю. К. Евдокимова – пишет: «В арсенале полифонической терминологии, по крайней мере, до середины XV века существовало в основном понятие „контрапункт“, которое включало в себя практически все существовавшие виды многоголосия». Понятие «контрапункт» еще не было словесно оформлено в доминирующий термин, в частности, в «Миланском трактате» (ок. 1100) это «диафония», с XII века голос-контрапункт назывался «дискантом».

Фактурное целое как многоголосное сложение в словаре Римана определяется немецким термином Satz¹⁹⁰, обозначающим «(многоголосно) сложенное» [трудно переводимое das Gesetzte] композиторское Res facta; при этом указывается, что «сложение», «склад» (das Setzen) замещает здесь латинские «ponere vel facere» («укладывать или делать» [либо «отделять»]), componere (букв. «сополагать», то есть составлять; отсюда «композиция»). Правда, в немецком языке понятие Satz исторически шире «фактуры». «В смысле обозначения фактуры склад (Satz) подразделяется на многообразные виды композиции <...>, например, нота против ноты, строгий и свободный склад (→ контрапункт), полифонический и гомофонный склад, вокальный и инструментальный склад»¹⁹¹. Таким образом, фактура-Satz всегда была при практическом учении о композиции, в качестве Satztechnik. В XVIII веке оно расщепилось на учения о полифонии и о гармонии (в связи с гомофонной композицией, генерал-басом), что создало нынешнюю ситуацию с фактурой и отразилось на классификации последней, которая точно следует за техниками композиции.

6.5. Общая классификация многоголосной фактуры

«Ткань», «фактура» – это звуковая фиксация того, что сочиняется с помощью различных техник композиции. Именно их перечислением и заняты систематики многоголосной фактуры. Представить панораму общей типологии было бы слишком громоздким делом¹⁹². Здесь мы ограничимся лишь общей классификацией многоголосной фактуры. Конечно, в ней не могут быть предусмотрены все даже наиболее важные техники письма; приводятся прежде всего наиболее характеристические виды. Виды фактуры классифицируются теоретически, но располагаются приблизительно в историческом порядке.

¹⁹⁰ Satz // Riemann Musiklexikon. Sachteil. Mainz, 1967. S. 841.

¹⁹¹ Ibid. Немецкое слово Satz означает впоследствии также отдел формы: в периоде Vorder-Satz и Nach-Satz – два предложения; главная и побочные части Hauptsatz и Seitensatz; даже сонатную форму – Sonatensatzform.

¹⁹² См. в специальных работах В. Н. Холоповой (1979), М. С. Скребоквой-Филатовой (1985); полифоническая фактура подробно освещается в учебниках, см., например: *Фраёнов В. П.* Учебник полифонии. М., 1987.

І. НАЧАЛЬНОЕ МНОГОГОЛОСИЕ.

ПЕРВИЧНЫЙ КОНТРАПУНКТ

- Октавная дублировка мелодии (мужскими и женскими голосами, низкими и высокими инструментами).
- Гетерофония (предположительно, ее элементы еще в античном мире¹⁹³).
- Подголосочный склад (в русской народной песне).
- Косвенный контрапункт (одноголосие с выдержанным голосом, бурдоном, «волыночным» органным пунктом; «исон» византийской традиции, «organum suspensum» у Гвидо Аретинского; протянутые «органумные пункты» из звуков *c. f.* хора в органуме Нотр-Дам и т. п.).
- Респонсорий (передача от солиста к группе либо хору).
- Контрапункт ударных инструментов.
- Органум параллельный (дублировка ведущего голоса-хорала в совершенный консонанс). Дублировка ведущего голоса в гимеле, фобурдоне (XIII–XIV веков).
- Контрапункт моноритмический («свободный органум» – с косвенным и противоположным движением голосов к ведущему голосу).
- Трострочное синхронно-текстовое пение (на Руси XVI–XVII веков).

ІІ. ПОЛИЛИНЕЙНАЯ ФАКТУРА. ИМИТАЦИЯ

- Ансамбль линий – собственно полифоническая ткань из нитей-элементов модалного лада, вокальность материала и фактуры.

¹⁹³ Античность не оставила нам «партитурной» записи древней гетерофонии. О том, что она была, свидетельствуют данные о многочисленности участников хоров и инструментальных составов (даже оркестров). Не могло быть просто унисоном повсеместно распространенное пение с сопровождением инструмента и игра на многострунных инструментах типа арфы, на гидравлосе (с III века до Р. Х.). Косвенное свидетельство также – изображения групп поющих и пляшущих людей (например, на античных вазах); инструменты у них различной величины и автоматически разной тесситуры. Какую-то аналогию древним инструментальным формам гетерофонной фактуры представляют позднейшие восточные составы гагаку и гамелана.

- Кантус фирмус (лат. *cantus firmus* – уставный напев) – ведущий голос в полифонии как остов композиции и основа ткани (обычно заимствованная мелодия хорала; ср. с «главным голосом» – *vox principalis* в параллельном органуме). В частности, мотеты XIII–XIV веков на кантус фирмус в теноре.
- Контралинейность позднего (метризованного) органума (Перотин Великий). Разновременность членения ткани (тенденция в кондукте – внеорганумном светском жанре XII–XIII веков).
- Повторение линейной модели (мелодии, мотива, фрагмента; впоследствии мотив, *soggetto*, *thema*) – в том же самом голосе, в другом голосе¹⁹⁴; впоследствии повторения измененные (варьированные, в уменьшении, увеличении, обращении, ракоходе, с дроблением и т. д.). От принципа повторения модели впоследствии – канон-правило.
- Гласообмен (*pedes* – «стопы» – в «Летнем каноне» «*Sumer is icumen in*», конец XIII – начало XIV века; пример 113) – зародыш сложного, подвижного контрапункта.
- Канон-правило (выведение из одного голоса другого или других, или канон-1.
- Имитация.
- Канон-2 как непрерывная имитация (рота, качча, шас и др.). Сложные («нидерландские») формы канона.
- Двухпараметровый полистигматный контрапункт высоты (колор) и ритма (талья) в изоритмическом теноре.
- Многомерная полифония изоритмического мотета XIV века (Гильом де Машо), вплоть до «контрапункта» языков текста.
- Сложный контрапункт (развитие ткани от первоначального соединения моделей, мелодий, к производным); контрапункт подвижной (вертикально-подвижной, горизонтально-подвижной), контрапункт удвоений (дублировки), обратимый, ракоходный; их комбинации.
- Установление нормативности четырехголосной ткани (хоровой; от нидерландских школ, Дюфаи); далее

¹⁹⁴ CS-I, p. 116a.

также многохорности (8, 12 голосов) и антифонии (пространственные эффекты у венецианцев).

- Ткань сложных полифонических музыкальных форм на основе линии-темы и контрапунктов к ней (ткань как сложение линий, сумма двухголосий) в «строгом письме» – в жанрах мессы, мотета, мадригала, полифонической песни (XV–XVI веков).
- Инструментальная фактура, фигурационные украшения контрапункта (К. Пауман, Ян из Люблина, XV–XVI веков).
- Расцвет и господство полифонической фактуры в ту же эпоху не исключало ни монодии (традиционный латинский хорал; запись танцевальных мелодий – еще в XIII–XIV веках), ни гомофонной ткани (в музыке для лютни, танцевальных жанрах; например, павана и гальярда в сюите XVI века).

III. ЭПОХА ГОМОФОНИИ.

ЛИНЕЙНО-ГАРМОНИЧЕСКАЯ ПОЛИФОНИЯ

(Нового времени, XVII–XIX веков,

с кульминацией в творчестве И. С. Баха)

Ткань как ансамбль мелодий, вертикально скрепленных гармонико-функциональными сменами при нарастании роли тонально-гармонических аккордовых моделей лада мажорно-минорного типа; вокальный и инструментальный характер мелодического материала, тематизма и фактуры.

- Итальянская «монодия» («второй практики» – К. Монтеверди, или *stile monodico* по Дж. Б. Дони; ранняя итальянская опера), то есть «греческая» мелодия с элементарным аккомпанементом; впоследствии главнейшая гомофонная фактура, в которой система аккомпанемента обычно с наибольшей открытостью доносит исходные ладовые модели – теперь уже аккорды и их соединения.
- Фактура одnogолосной мелодии часто обнаруживает скрытое многоголосие (как, например, в темах баховских фуг из I тома ХТК c-moll, Cis-dur, e-moll, a-moll, B-dur, h-moll, в мелодиях из его же скрипичных и виолончельных сюит).

- **Контурное двухголосие** (контурный простой контрапункт – *übergeordnete Zweistimmigkeit*, термин Хиндемита, выделяющий в любой полифонической фактуре помимо баса еще один доминирующий голос – верхний из движущихся) – мелодия плюс бас как полифоническая основа почти любой гомофонной ткани.
- **Генерал-бас**, или *basso continuo*, как принцип ткани всей эпохи Барокко, связанный с контурным двухголосием (ибо предполагает непрерывно внизу какой-то движущийся голос). Установившись с конца XVI века, генерал-бас постоянно дифференцирует массу голосов на фактурные элементы по крайней мере трех разнородных, контрастных функций – главную мелодии (или две, три равноправные мелодические линии), гармонический контрапункт-бас – эти голоса составляют рельефные фигуры; на втором плане остается тогда фон-аккомпанемент, ткань которого к тому же не выписывается, а импровизируется исполнителем на клавире (соответственно, она может заменяться, каждым исполнителем играть по-своему). Аккомпанемент широко использует всевозможные виды фигурации.
- **Фактурные фигуры** в новой гомофонии (постепенно также и в полифонии) заимствуются от ладогармонических моделей обоих типов – движение по гамме данного лада, скачки и движение по модели арпеджио главных аккордов (*trias harmonica* – консонирующее трезвучие). Все они составляют нормативный слой фактуры. Но в эпоху Барокко характерно применение и кодифицированных экспрессивных отступлений от нормативов в виде музыкально-реторических фигур, вводимых ради украшений языка (*De ornamentis sive de figuris musicis* – заголовок из трактата И. Бурмайстера, 1606). Это *climax (gradation)*, *fuga*, *passus duriusculus*, *abruptio*, *thesis*, *suspiratio* и др.
- **Принцип концертирования**, противопоставления солиста ансамблю. Также оперирование хоровыми массами (концерт В. Титова «Днесь Христос» для трех хоров; на литургии в православной церкви пение двух ликов – хоров на обоих клиросах).
- **Характеристичная фактура** главнейших полифонических форм – фуги, канона, имитации и фу-

гато, полифонических вариаций, форм на *basso ostinato*, всевозможных форм хоральных обработок (включая финальный в баховской кантате «простой хорал», то есть обработку в простом контрапункте, что тождественно гомофонному аккордовому складу), полифонических прелюдий.

- Русское партесное пение (концерты на 3–4 голоса и до 12, 16, 24, даже 48), по складу фактуры «простоестественное» и «борительное», или «концертное» (термины Н. П. Дилецкого).

IV. ФУНКЦИОНАЛЬНО-КОНТРАСТНЫЙ ГАРМОНИЧЕСКИЙ КОНТРАПУНКТ (Полифонически развитая гомофония)

Ткань как ансамбль всевозможных разнородных звуковых элементов, с обостренной мотивно-тематической функциональностью, на основе костяка – контурного двухголосия, ткань, скрепленная тонально-аккордовой связью.

Новый тип фактуры, выработанный венскими классиками и развитый далее в XIX веке после Бетховена. В отношении научной типологии он всегда рассматривается с позиций и имеющейся терминологии: это полифония? или гомофония? (о монофонии или монодии, понятно, речи нет). Так как здесь есть главный голос, то, ясно, это не полифония. Следовательно, это гомофония, но только обогащенная развитием линий. Тогда можно называть такой склад смешанным – гомофонно-полифоническим, полифонно-гармоническим. Отсюда и обычные характеристики (как и наша здесь: «гармонический контрапункт»).

В основном они верно описывают ткань XVIII–XIX веков с точки зрения того, что в ней от полифонии или от гомофонии (здесь синонимически отождествляемой с гармонией¹⁹⁵). Но они не в состоянии выразить того, что в новом типе не совпадает ни с полифонией, ни с гомофонией. Кажется, что такого нового и не может быть: ведь, грубо говоря, полифония – это линии, гомофония же есть сопровождение линии «гармонией», то есть вертикальны-

¹⁹⁵ Очень выразительно, что в «Руководстве к изучению форм инструментальной и вокальной музыки» А. С. Аренского (1893–1894) в оглавлении написано «гомофонические формы», а в тексте то же самое озаглавлено – «гармонические формы».

ми созвучиями. А горизонталь и вертикаль исчерпывают измерения музыкального континуума – пространства-времени. Так как музыка есть искусство времени, то горизонталь в ней есть всегда, даже в любом гомофонно-аккордовом складе. И в результате из четырех логических комбинаций горизонтали (Г) и вертикали (В) 1. Г, 2. Г + Г, 3. Г + В, 4. В + В – возможны лишь три:

1) монодия-одноголосие (например, «Серебряный напев» Ханса Сакса «Salve ich gruß doch»),

2) полифония (месса «Вооруженный человек» Жоскена),

3) гомофония (хорал «O Haupt, voll Blut und Wunden» в «Страстях по Матфею» Баха, или его же первая прелюдия из ХТК; «Вечерняя серенада» Шуберта).

«В», отдельной от «Г», в музыке быть не может. Четвертая комбинация возможна разве что в случае вроде «Групп для трех оркестров» Штокхаузена, когда под руководством трех дирижеров одновременно играют три оркестровых произведения со своими разными вертикалями.

Однако оказывается, схема эта не учитывает внутреннего содержания «Г» и «В», радикальное изменение которых может давать новое качество, не видимое ни в «Г», ни в «В». Оставаясь в пределах тех же двух измерений (поэтому-то смешанные определения кажутся убедительными), развитие фактуры идет в каком-то ином направлении – вовнутрь (если так можно выразиться), в смысловую перспективу, стремясь расслить двухмерный континуум. Такой направленности не противоречат ни вертикаль, ни горизонталь, но только дело оказывается не в них.

Чтобы конкретно обозначить свойства классической фактуры, придется несколько схематично противопоставить некоторые ее качества аналогичным в полифонии (главным образом) и в гомофонии.

1. Мелодика чистой «линейной» полифонии строгая, связанная моделями модального лада (Палестрина, Месса папы Марчелло); мелодика классико-романтической системы в высшей степени разнообразна по характеру, линейному рисунку, ритму, интонации (Бетховен, Соната f-moll op. 2 № 1; Лист, Соната h-moll, Рахманинов, Первый фортепианный концерт).

2. В старой полифонии все элементы однородны, это мелодические линии; в новой фактуре элементы разнородны и контрастно-функциональны: главный голос, бас, средние гармонии-

ческие голоса и фигурации, контрапункт(ы), выдержанный звук, дублировка, сонорный фон (ударные без определенной высоты).

3. Если в старой полифонии нормативно равноправие линий, то в новой фактуре – топографическое расслоение и сложная субординация элементов, «пространственное» несовпадение первоплановых фигур, далее – оттеняющих и контрастных, наконец, фоновых элементов.

4. На месте контрастов линий (по принципу комплементарности) функция мотивно-тематических взаимодействий.

5. В полифонии характер темы неизменен (вплоть до Баха застывая как норма полифонии); душой развития в новой фактуре является, наоборот, изменяемость темы-мелодии – как варьирование, растягивание по контурам другой гармонии, линейные преобразования, так и в особенности дробление и переход в другие мелодии (новый тип развития – превращение главной партии в побочную).

6. В полифонии вертикальное созвучие есть сумма консонантных (в эпоху Барокко – и диссонантных) интервалов-двухголосий; в новой фактуре, как и в простейшей гомофонии, целое есть спланированный гармонический процесс развития за счет богатой тональной системы.

7. В полифонии (особенно хоровой) общий диапазон невелик, около трех с половиной октав; в новой фактуре – весь доступный слуху диапазон, свыше семи октав, а в инструментальной фактуре (струнный квартет, фортепиано, оркестр) – возможности линейного движения гигантского размаха, с разрывами и перекрещиваниями.

8. Единицами составляющих фактуру элементов в старой полифонии являются главным образом короткие мелодии-голоса; в новой фактуре, помимо них, также еще и однозвучия (выдержанные голоса, педали), и, с другой стороны, звуковые комплексы, массы, пласты (образец «полифонии пластов» – во Вступлении к опере «Лоэнгрин» Вагнера).

9. На место изредка применяемой в старой полифонии «стереофонии» однородных хоровых масс «эпоха концертирующего стиля» (как назвал Барокко Ж. Хандшин) выдвинула оппозицию – «индивидуализма» солиста и «объективной массы» оркестра, что значительно усилилось в классико-романтический период (когда смысловое расслоение фактуры проникает и в другие жанры).

10. Особенно резкое увеличение контраста звуковых слоев квазигомофонной фактуры достигается в опере XIX века (контрапунктирование партий солистов, хора, всевозможных инструментальных комбинаций из состава оркестра; например, одновременная игра трех разных танцев в «Дон Жуане» Моцарта, или двух оркестров в «Мазепе» Чайковского, в сцене казни); огромный рост контрастности слоев в сравнении с любой одноплоскостной полифонией Средневековья и Возрождения.

Возьмем несложный пример: Римский-Корсаков, «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», последняя страница оперы, ц. 362, тт. 5–8. Самый торжественный момент оперы, после ремарки «Двери собора распахиваются, являя неизреченный свет». Это (простой) контрапункт пяти функционально контрастных звуковых элементов:

1) главная мелодия, лейтмотив града Китежа; дублировка мелодии – неподвижным средним голосом, зеркальным отражением (обращением) главной мелодии; мелодия вместе с дублировкой составляют центральную группу, на переднем плане звучности;

2) неподвижный бас с дублировкой в октаву;

3) первый контрапункт, малых колоколов;

4) второй контрапункт, больших колоколов;

5) третий контрапункт, мотив «службы воскресной».

П. И. Чайковский с уважением относился к школьным упражнениям в контрапункте строгого письма, считая их полезными для выработки композиторского мастерства¹⁹⁶. Но он не допускал непосредственного использования этой техники в современном ему художественном творчестве, называя ее «фокусами» (в полемике с С. И. Танеевым). Живым языком музыки Чайковский считал именно тот тип гармонического контрапункта, о котором идет речь в данном разделе. Имея в виду законченную им партитуру I действия «Орлеанской девы», Чайковский писал Н. Ф. фон Мекк (29.5.1879): «Какое наслаждение рассматривать свою уже вполне готовую партитуру! <...> Для музыканта партитура <...> целая картина, среди

¹⁹⁶ См. письмо к Г. Л. Катуару от 13.02.1886 и к Н. А. Римскому-Корсакову от 17.09.1886 (П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Т. XIII. Литературные произведения и переписка. М., 1971. С. 274–275, 451–452).

которой ясно выделяются главные фигуры, побочные и второстепенные и, наконец, фон»¹⁹⁷.

Подобная новая фактура не есть, таким образом, нечто среднее между полифонией и гомофонией, не есть и просто смешение свойств того и другого. Она имеет новое качество, не сводимое к комбинации признаков известных нам прежних складов. Чего в ней действительно нет, так это... собственного имени.

6.6. Фактурные техники XX века

Вопрос о способах выражения мысли в музыке XX столетия решается вместе с общей проблемой формы эпохи Новейшего времени. Особенно важно в отношении фактуры развитие феномена формы в контексте множественности техник композиции, структурной многослойности и даже многопараметровости. Как полифонический род фактуры, так, в принципе, и гомофонный были в конечном счете однопараметровыми, хотя и сочетали слои лада-гармонии, тематизма, собственно ткани как плетения голосов. В XX же веке совершенно недостаточно рассмотрения этой однопараметровости ткани и формы; проблема фактуры требует вообще иного подхода.

Не углубляясь в фактурные аспекты музыкальной формы XX века, ограничимся необходимыми общими замечаниями, касающимися понятия фактуры применительно к новым явлениям музыки Новейшего времени.

Конечно, как обычно при подобных поворотах исторической эволюции, не исчезают и предшествующие методы создания ткани. Так, гомофонный принцип преблагополучно процветает в музыке массовых жанров, от Скота Джоплина до Соловьева-Седова и тупых рокеров (или, как говорят теперь, «крутых»). Но гомофония продолжает развиваться и у композиторов серьезной музыки – Прокофьева, Шостаковича, Онеггера, Мессиана, Равеля, Свиридова, а традиционная полифония – у композиторов так или иначе соприкасающихся с «неоклассицизмом», «нео-ретро» – у Шостаковича, Хиндемита, Щедрина, Стравинского.

Но главные проблемы возникают в связи с новыми техниками композиции. Так, унификация горизонтали и вертикали в 12-тоно-

¹⁹⁷ П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Т. VIII. Литературные произведения и переписка. М., 1963. С. 236.

вой музыке упраздняет различие между полифонией и гомофонией, а в додекафонии устанавливает оригинальный принцип сложения ткани, когда Grundgestalt – «основной образ», либо его часть, может располагаться отчасти вертикально, отчасти горизонтально или диагонально.

В сложном пересечении с понятиями полифонической темы и (гомофонного) мотива находится прежде неизвестный компонент фактуры XX века – серия, которая как понятие охватывает не только «классическую» серию Шёнберга и Веберна, но и более свободные варианты, малозвучные Grundgestalt'ы (вроде 5-звукового ряда в пьесе Шёнберга ор. 23 № 3, на которую в 1923–24 годах указывали как на образец серии). Позже при движении в направлении, открытом Веберном, произошло расщепление векового единства высоты – линии – ритма, коренящегося в самом феномене музыкального звука. В результате контрапункт голосов превратился в контрапункт параметров (в сериальной технике Булеза, Штокхаузена и других), что можно уподобить использованию нового измерения музыкального пространства: наряду с одномерностью монодической линии, двухмерностью полифонии и гомофонии формируется еще и трехмерность с выходом в сонорное измерение.

По существу типология фактур в XX веке следует, повторим, многообразию техник и методов музыкальной композиции. Одно новейшее явление фактуры в музыке Второго авангарда необходимо выделить особо. Это *сонорная ткань*, где единицей строения является вообще уже не голос, не ансамбль голосов полифонического или гомофонного склада, не интервал либо комплекс интервалов, а *звучность* – sonority (или sound). Среди музыкальных примеров такого рода: Булез, кантата «Солнце вод»; Штокхаузен, «Группы для трех оркестров»; Лигети, «Атмосферы» для оркестра; Пендеревский, «Трен»; Шнитке, *Pianissimo*; Денисов, финал Фортепианного концерта.

С сонорикой человеческое мышление выходит в сферу нового, третьего измерения звука (после первичных горизонтали и вертикали, о чем уже говорилось) – в стереофоническую область темброкрасочных гармоний. (О фактуре сонорики должно говорить специально и отдельно.)

7. Тема. Тематизм

7.1. Основные значения слова «тема»

В области музыкальной формы понятие темы столь важно и широко по значению, что сравнимо с понятием гармонии. Как последнее сообщается с философией и эстетикой, так тема – с логическим мышлением, литературой, театральной драматургией, творчеством в целом. Затруднения с объяснением понятия и явления темы связаны, в частности, с различными значениями, в которых постоянно употребляется слово «тема» и которые естественно переплетаются друг с другом. Прежде, чем приступить к систематическому освещению проблемы, необходимо поэтому, хотя бы эскизно и предварительно, указать наиболее важные из значений термина, пока не углубляясь в их смысл. Это поможет лучше следить за дальнейшим изложением.

В первую очередь необходимо дифференцировать три значения термина:

- Тема – общая подоснова произведения (также группы произведений, может быть даже всего творчества художника либо целого направления), то, «о чем» оно; общехудожественное значение;
- Тема – (музыкальная) мысль произведения либо его части; музыкально-образное значение;
- Тема – часть (формы) произведения (что предполагает коррелят «темы» – ее развитие); конкретно-структурное музыкальное значение.

В первом значении «тема» есть наиболее общее понятие, равно относящееся и к музыкальному произведению, и к серии живописных полотен, и к художественному течению (как говорят, например, «ведущая» тема творчества» такого-то художника, или «библейские темы в средневековой живописи»). Сюда относятся и понятия метафизически выраженные, но подразумевающие уже конкретно-музыкальную концепцию (например, «тема романтической любви» в «Тристане» Вагнера, или «тема смерти» в Четырнадцатой симфонии Шостаковича). Здесь «тема» есть некая жизненная основа, духовная субстанция художественного творчества; катего-

рия «темы» пересекается и где-то совпадает с «образом» и с «содержанием»¹⁹⁸.

Во втором из названных значений «тема» есть звуковая реализация определенной художественной идеи, музыкального характера, настроения, образа, текста посредством мелодии и всего музыкального целого, что относится и к определенной части произведения и, возможно, ко всему внутреннему облику сочинения в целом. Уже в простейшем народном напеве «налицо определенная „тема“, мелодия, музыкальная мысль»¹⁹⁹. В этом значении тема-мысль как звучание может быть представлена и головной группой мотивов, для слушателя уже очень определенно выражающей суть «темы» (такими кусочками музыки наполнены тематические каталоги сочинений композиторов, например, Моцарта – Л. ф. Кёхеля или Баха – В. Шмидера), но может быть передана и полным изложением (например, восьмитактовая побочная тема-песня «Во поле береза стояла» в финале Четвертой симфонии Чайковского). В этом смысле не имеет значения структурная оформленность темы – ее музыкальная мысль может репрезентироваться лишь своим ядром (если в симфонии Моцарта «Юпитер», то это ее начальный четырехтакт, если прелюдия Шопена *A-dur*, то – восьмитакт). В бытовом словоупотреблении часто встречается такое упрощенное понятие темы как самой сути музыкальной мысли, через ее материал.

В третьем из значений тема есть участок формы произведения, занятый (полным) изложением музыкальной мысли, включая ее экспозицию, развитие и завершение, также и равнозначное с этим целое произведение (например, весь первый куплет хора «Ложится в поле» из «Руслана» Глинки, вся главная партия I части моцартова «Юпитера» – включая оба ее тематических элемента, вся главная тема Вальса из Пятой симфонии Чайковского, до трио, все 11 нот темы фуги Баха *g-moll* из I тома Хорошо темперированного клавира, вся целиком органная хоральная прелюдия Баха «*O Mensch, bewein' dein' Sünde gross*» *Es-dur*, вся первая прелюдия Шопена, вся первая пьеса из Мимолетностей Прокофьева).

¹⁹⁸ В широком, даже чрезвычайно расширительном значении категория «темы» рассмотрена в книге В. Б. Вальковой «Музыкальный тематизм – мышление – культура» (Нижний Новгород, 1992).

¹⁹⁹ Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С. 19.

Тематизм есть:

– принцип композиционного мышления предполагающий в строении музыкального произведения дифференциацию смысловых его частей, разделение их на экспозицию мысли и ее развитие (вместе с заключением), иначе говоря – тему и не-тему, тему и противотему; совокупность элементов, имеющих тематическое значение, или, иначе, тематический материал произведения;

– в структурном отношении тематизм реализуется как система повторности частиц мысли, что обнаруживает связь тематизма и (музыкальной) логики, тематизма и отношений симметрии.

В феномене тематической работы (у Й. Х. Лобе есть книга под названием «Учение о композиции, или обширное учение о тематической работе», 1844; сам термин ввел Х. К. Кох, 1802) – как логической отшлифованности масштабных композиций в отношении тотальной связи – проявилось величие концепции западной музыки (Abendland'a), коренящееся в субстанциональном единстве силы чувства и всепроникающего рационализма. Отсюда принцип: «тематизм, тематизм, тематизм!»²⁰⁰; «каждая музыкальная пьеса должна иметь связь»²⁰¹.

7.2. К исторической эволюции понятия темы

Коренной смысл «темы», открывающийся через его этимологию (см. далее), говорит о чем-то «положенном в основу». Развиваясь на всем протяжении истории музыки, понятие «темы» относилось к различным типам и видам музыкальной «мысли» и приобретало, соответственно, неодинаковый смысл.

В эпохи текстомузыкальных форм вполне логичным было относить смысл «темы» и к словесному тексту музыкального произведения (весь текст как «тема» произведения на всем его протяжении, например, в мотете или в мадригале), что не могло полностью исчезнуть и в позднейшие времена (при характеристике «темы» вокального, сценического произведения охотно привлекается и словесная его основа).

²⁰⁰ Там же. С. 48.

²⁰¹ *Scheibe J. Von den musikalischen Intervallen und Geschlechtern. Hamburg, 1739. S. 42.*

В эпохи полифонии – особенно важны и проблематичны здесь имитационные формы, прежде всего fuga – кристаллизуется четко осознаваемое понятие короткой концентрированно содержательной одноголосной мелодии, смыслового ядра произведения; и также ощущение короткой темы-мелодии сохраняется позднее, во времена развернутых классико-романтических форм; категория темы может совпадать здесь с мотивом, мотивной группой.

В гомофонную эпоху Гайдна, Шопена, Чайковского, Листа, Скрябина (и их продолжателей в XX веке – Прокофьева, Шостаковича, Хиндемита, Равеля, Бартока) устанавливается основное и традиционное для нашего времени понятие темы, прежде всего в связи с развернутой устойчивой структурой песенной формы (тема = песня), что имеет эталонным образцом «тему», даже введенную в наименование одной из основных музыкальных форм – тема с вариациями (где она – не короткая мелодия-ядро, и не период, а как правило, полное изложение мысли по типу i–m–t).

Наконец, в музыке XX века наряду с сохранением либо возобновлением всех предыдущих структурных воплощений темы-мысли разрабатывается целый веер новых ее типов, видов, новых ситуаций с выражением смысловой подосновы композиции, где главные направления образуют новотехнические выполнения традиционных структурных прообразов (большого предложения, периода, трехчастной песни, фугато и т. п.; они могут функционировать и как формы вторичные). Особую важность приобретают различные активно действующие микро-модели – ряды (в том числе не только звуковысотные, но и ритмические, артикуляционные, громкостные), серии, интервальные комплексы, созвучия-ДКЭ, звучности и т. п. (вместе со сложным структурным их взаимодействием), а также макро-модели (входящие в «мысль» произведения особого рода структурные поля, в частности, как предзаданные форме развертывания микро-модельных рядов, «тема» как сонорно-программный замысел).

Модификации категории и термина «тема» в XX веке не касаются классических форм прямо. Термины же исторически предшествующие, особенно полифонические, наоборот, целесообразно учесть здесь, хотя бы в общем плане.

7.3. Этимология и смысловые значения «темы» и родственных терминов: исторически

На протяжении музыкальной истории комплекс смыслов «темы» обнаруживается у доброго десятка терминов, где «наша» тема появляется сравнительно поздно. Разветвленная система терминов, выражающих понятие темы, исходит главным образом из двух корней – греческого *thēma* и латинского *subjectum*.

Слово *thēma* происходит от глагола *títhēmi*, первое значение которого (из 44-х в словаре И. Х. Дворецкого) – класть, ставить, и объясняется соответственно как «положенное», «положенное под», «положение» (например, предлагаемое для обсуждения; как лат. *propositum* – букв. «выставленное», «предмет речи», *proponere* – «представлять», «выкладывать»), также расположение небесных светил, в грамматике – корень слова, его смысловая первооснова²⁰². «Теме», как и лат. *subjectum*, родственны по смыслу – «под-ложенное», «под-лежащее», «субстанция» (лат. *substantia* – сущность) – первооснова всех вещей мира (филос.)²⁰³.

Первичный смысл корня *thēma* обнаруживает, таким образом, единство двух своих сторон: 1) положение, установка и 2) положенное, предложенное, выдвинутое.

Отдаленным прообразом «темы» было функциональное разделение голосов органума на *vox principalis* («главный голос») и *vox organalis* («органумный голос»)²⁰⁴. «Главный голос» есть хоральная тема, а прочие голоса – контрапункты к ней в качестве «не-темы», наподобие ткани при *basso ostinato*. Таким образом, работа с задан-

²⁰² Родственные слова: *thematismós* – (усл.) положение; *themélios* (sc. *líthos*) – краеугольный камень, основание (в кн. *Septuaginta* см.: Ис. 28:16 и 1 Пет. 2:6, Еф. 2:20); *thematizo* – (рит.) брать в качестве темы (для речи), (грам.) устанавливая первоначальный смысл слова; *thematikón* – музыкальный лад (у Плутарха); *thesis* – опущение (ноги), (филос.) положение, утверждение, тезис, установление, (грам.) слоговая долгота по положению, (стих.) тезис, опущение (тяжелая доля, или ударная часть стопы).

²⁰³ Глубокая филологическая трактовка термина «тема» дана А. В. Михайловым в письме к В. Б. Вальковой (см. в кн.: *Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры. М., 1998. С. 226–236).

²⁰⁴ См. у Псевдо-Хукбальда в «*Musica enchiriadis*» (GS-I, p. 169b и музыкальный пример); также: *Евдокимова Ю.* Многоголосие средневековья. X–XIV века. М., 1983. С. 19 (*vox organalis* она называет «сопутствующий»), 26, 29, 32 (*cantus prius factus* как «заданный голос»).

ным голосом (*vox principalis*) функционально тождественна таковой в позднейшей хоральной обработке, мелодия которой является темой произведения.

С подобным типом темы связана и категория кантуса фирмуса (лат. *cantus firmus* – «уставный напев»), а также родственные явления «заданного напева» (*cantus prius factus*)²⁰⁵. Почти всегда здесь подразумевается неиндивидуализированный, внеличный тематизм из всеобщего источника – грегорианского хорала, иногда из светской народной музыки. Различие между понятиями *cantus firmus* и *cantus prius factus* состоит в композиционной функции: тенор (где проводится чаще *c. f.*) – это нижний голос, держащий на себе многоголосие; *c. p. f.* – просто констатация заимствования без структурного подтекста.

Авторы специального исследования «проблемы источника» в композиции эпохи Возрождения Ю. К. Евдокимова и Н. А. Симакова пишут: «...произведения почти всех <...> жанров <...> строятся на основе какого-либо предварительно известного музыкального материала»²⁰⁶. Правда, авторы часто называют *c. f.* и *c. p. f.* «темами» в кавычках, но утверждают, что можно говорить о них, как о своеобразном «тематическом фонде» музыкального искусства, уподобляя его «совокупности устоявшихся „сюжетов“, „тем“, „мотивов“ в истории живописи»²⁰⁷; как синонимы *c. f.* встречались термины *cantus primus*, *cantus principalis*.

Своеобразное тематическое значение имели формулы «колора» и «талы» в изоритмическом мотете XIV–XV веков (например, у Гильома де Машо) и в генетически предшествующих техниках мотета школы Нотр-Дам (конец XII – XIII век). Сочетание в одном голосе (изоритмическом теноре) не совпадающих друг с другом разнопараметровых структурных моделей предвещает явления сериализма XX века.

Переход к собственно «теме» (тогда еще полифонической – в фугато, каноне) отражается в связи с итальянским термином *soggetto* (букв. «подлежащее», как в грамматике; может быть также –

²⁰⁵ См.: Franco, в кн.: CS-I, p. 130b; Аноним IV, CS-I, p. 356b; также «tenor», см.: Franco, ib.; Tinctoris, CS-IV, p. 189b.

²⁰⁶ Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения. М., 1982. С. 6–7.

²⁰⁷ Там же. С. 8.

«предмет», «субъект»), от лат. *subjectum*²⁰⁸. Авторитетно применение «подлежащего»-«соджетто» в «Гармонических наставлениях» Дж. Царлино (1558)²⁰⁹. Когда он приводит мелодию, лежащую в основе полифонической пьесы, то называет ее этим словом (см. в III части, начиная с гл. 28: «*Soggetto dell' Ottavo modo*»), то есть в плагальном *F*). Неоднократно (как норма) применяет Царлино «соджетто» в паре с «контрапунктом» к нему (в гл. 33–35, 41, 44). В современном словоупотреблении мы назвали бы «соджетто» просто «темой». Это важнейшее понятие у Царлино сначала объясняется в связи с сущностью музыки как «науки, которая содержит числа и пропорции» (I часть, гл. 12); у него говорится «О предмете музыки» – «*Del Soggetto della Musica*» («соджетто» трактуется как «тема» самого искусства музыки, то, о чем она – музыка – говорит), причем «предметом музыки (*ее soggetto*) является звучащее число». Таким образом, соджетто есть та глубинная сущность («сюжет») музыки, звуковым воплощением которой оказывается определяемое явление. В III части (гл. 26) речь идет о том, «что требуется для музыкальной композиции» – «во-первых, это *Soggetto* [то есть тема], без которого ничего не сделаешь»²¹⁰. Царлино дает и знаменитое определение «соджетто»: «это такой голос, на основе которого композитор получает изобретение (*la inventione*) для образования других голосов композиции»²¹¹.

²⁰⁸ В грамматике – подлежащее, субъект; *subjicio* – бросать, ставить, класть под (по словарю И. Х. Дворецкого); у Цицерона «*ossa subjecta corpori*» – «кости в основании тела»; *subjectus* – лежащий внизу. «Соджетто» трудно перевести на русский язык, чтобы это звучало как термин. Поэтому, возможно, его надо передавать термином из грамматики – «подлежащее», либо отождествить с «вождем» (темой в фуге), лат. *dux*. У Й. Вальтера: «*Subjectum oder Thema*»; у него же: «Каждая фуга имеет две части [два голоса], а именно вождь и спутник». См.: *Walther J. Praecepta der Musicalischen Composition* [1708] / Hrsg. von P. Benary. Lpz., 1955. S. 183 (351), 184 (353).

Любопытно, что у Псевдо-Гарландии есть не только «*subjectum*» (*soggetto*) как «подлежащее» (это высотная линия), но и в качестве логической пары к нему, «*predicatum*» – «сказуемое» (это метрика; CS-I, p. 158a).

²⁰⁹ Другой перевод – «Установления гармонии». – *Примеч. ред.*

²¹⁰ *Zarlino G. Le Istitutioni Harmoniche. Venetia, 1558* (репринт: New Jersey, 1966). P. 199.

²¹¹ *Ibid.* P. 200.

Очевидно, описание и определение Царлино вполне соответствуют понятию темы или тематического материала. Последний мог быть заимствованным (как *c. p. f.*) или оригинальным. Тот и другой в XV–XVI веках бывали выражены или в «плавной» ритмике, как *c. f.* (из грегорианского хорала), или мензурированы, как *cantus figuralis* (название от «фигуры» ритмического знака²¹²).

Центральному понятию «подлежащего-соджетто» родственны в том или ином смысле еще некоторые:

– субъект; Я. П. Свелинк в трактате «Правила композиции» (начало XVII века) называет «субъектом» заданный тематический голос («Das Subject unten», «Das Subject oben», в двухголосице); термин позже вошел и в русскую музыкальную науку, через А. Б. Маркса: «темы в двойных и более сложных фугах называются субъектами (первый, второй субъект и т. д.); в двойной фуге второй субъект называется контрасубъектом»²¹³;

– гвида (ит. *guida* – ведущий, как «гид» или «вождь»)²¹⁴; Вальтер: «Gvida oder der Führer»²¹⁵.

– вождь (лат. *dux*), с тем же значением²¹⁶; Вальтер: «Das Thema oder Dux»²¹⁷; слово «вождь» в смысле «тема фуги» употреблял еще Прокофьев²¹⁸;

– пункт (лат. *punctus, punctum* – маленький отдел устной или письменной речи; поэтому «пункт» здесь не «точка»-звук, а «от-

²¹² См. у Тинкториса (CS-IV, p. 179b).

²¹³ Маркс А. Б. Всеобщий учебник музыки / Пер. с нем. под ред. А. С. Фаминцина. 3-е изд. М., 1893. С. 294.

²¹⁴ У Царлино в III-54 (*Le istituzioni harmoniche*. P. 258, также 259–262 и др.) гвида – начинающий голос в фуге (то же, что тема фуги) или в каноне; противопоставляется «консеквенте» (*consequente, consequente* – «последующий» голос, то есть имитирующий тему; впоследствии – ответ в фуге или респоста в каноне; ит. *consegueunza* – канон).

²¹⁵ *Walther J. Praecepta der Musicalischen Composition*. S. 189 (369).

²¹⁶ Термин введен в конце XVI века Кальвизием (1592) как перевод «гвиды» на латынь. В теории фуги (также канона) термин дожил до XX века в значении темы фуги.

²¹⁷ *Walther J. Praecepta der Musicalischen Composition*. S. 180 (341).

²¹⁸ В советское время применение слова «вождь» при обучении фуге стало делом рискованным, ибо вождем был только один человек – И. В. Сталин; наше поколение, послевоенное, слышало уже только пару терминов – «тема» и «ответ».

дел» – мелодия, голос, часть формы) – термин того же значения, что и соджетто; у Грокейо пунктами названы части дукции, эстампиды²¹⁹; этимология «контрапункта» как (в этом смысле) «противопункта» наподобие «контрасубъекта» выразительна, но не находит документальных подтверждений;

– п р о п о с т а (ит. *proposta* – «пред-идуший», как и *antecedente*) – начинающий голос (в каноне), со всеми его отделами, а не только первым; по смыслу то же, что «гвида» или «dux»; пропоста в каноне есть его тема²²⁰. Слово родственно латинскому *propositio* – положение, главное положение; *propositio* – буквальный перевод греческого *thēma*;

– т е н о р (лат. *tenor* – «держажий», также «непрерывный ход», от *teneo* – держать), помимо вышеупомянутого значения фактурного голоса, носителя главного тематического содержания, с XIII века мог иметь смысл, идентичный *c. p. f.*²²¹; Тинкторис применяет термин «тенор» в значении полифонической темы, к которой приносится «*contrapunctus*»²²²; Глареан говорит: «Кто первый избрал тенор <...>»²²³; в одной рукописи XVI века значится: «*Tenor im bassus*», то есть в басу – мелодия-тема²²⁴;

– слово п а с с а ж (ит. *passaggio* – «прохождение»), не дорастая до четкого терминологического значения, употреблялось в смысле,

²¹⁹ См. также: *Vicentino N. L'antica musica ridotta alla moderna prattica [1555] / Faksimile-Neudruck hrsg. von E. Lowinsky // Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XVII. P. 77b.*

²²⁰ В двухголосной баховской инвенции *c-moll* голоса поочередно являются б л о к - т е м а м и один другому: в тт. 1–2, 3–4, 5–6, 7–8 блок-тема у верхнего голоса, в тт. 11–12, 13–14, 15–16, 17–18 – у нижнего, в заключительном репризном разделе, тт. 23–24 и 25–26 голоса в двойном контрапункте (первые два отдела канона) взаимно друг для друга – темы (т. 27 – последняя тоника). Ср. также структуру канонической фуги (*fuga canonica*) в Контрапункте XII баховского «Искусства фуги».

²²¹ От Иоанна де Гарландии, см. CS-I, p. 106b.

²²² CS-IV, p. 101–102, 128, 130–144.

²²³ *Glareanus. Dodekachordon [1547]. Hildesheim, 1969. P. 174.*

²²⁴ Цит. по: *Husmann H. Cantus firmus // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 13. Kassel, 1989. Sp. 785.*

близком к «теме» (мелодическая линия); Царлино однажды даже выразился «тема, или пассаж»²²⁵;

– *inventio* (лат. «нахождение», «изобретение», «способность изобретения»; ср. с вышеприведенным высказыванием Царлино); также в связи с древней риторической «инвенцией» как техникой нахождения мысли, в том числе и музыкальной – согласно одноименному разделу искусства ораторской речи: способы, «как изобрести (*inventiren*) прекрасное и чистое <...> согласие звуков»²²⁶; иногда инвенцией назывался также материал для контрапунктической разработки, как *Thema* и *Subjectum*²²⁷.

Наконец, появляется и собственно ТЕМА. В «Додекахорде» Глареана это слово встречается неоднократно и означает одноголосную мелодию, предназначенную для многоголосного произведения. В качестве «темы» Глареан описывает тенор²²⁸, кроме того – канон-надпись при мелодии, из которой выводится многоголосное целое²²⁹.

У Царлино тема (также «пассаж»: «*un Thema, o passaggio*»²³⁰) есть мелодия, контрапунктирующая *c. f.* (или «соджетто»). Важно применение самого этого слова, хотя в основном Царлино обходится терминами *soggetto, guida*²³¹.

Закрепление слова «тема» как термина происходит в эпоху Барокко и связывается с темой имитации, фуги, канона, при обильном применении и других слов – *soggetto, dux, proposta*. «Тема» легко выводится из категорий ретирики (предмет речи), естественно для Барокко она ориентируется на нормативную эстетику и никоим образом не подлежит требованиям творческой оригинальности или выражения личности художника. Тема не приходит свыше, ее делает мастер, пользуясь в случае необходимости справочником

²²⁵ См: *Wehnert M.* Thema und Motiv // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 13. Sp. 283; *Zarlino G.* Le istituzioni harmoniche. III-44. P. 236.

²²⁶ *Walther J.* Praecepta der Musicalischen Composition. S. 15 (8).

²²⁷ *Wehnert M.* Thema und Motiv. Sp. 283.

²²⁸ *Glareanus.* Dodekachordon. P. 174–175; упоминаются мелодии *Te Deum laudamus* и *Pange lingua*; ср. также p. 240.

²²⁹ Знаменитый *Agnus Dei secundum Жоскена*. *Ibid.* P. 442–443.

²³⁰ *Zarlino G.* Le istituzioni harmoniche. III-44. P. 236.

²³¹ *Ibid.* P. 262–267.

реторических фигур или «общих мест» (*loci topici* для пробуждения «инвенции», попросту для сочинения мелодий).

Утверждение классических музыкальных форм по-новому поставило вопрос о теме и привело к терминологии, закрепившейся в качестве традиционной вплоть до XX века. Процесс становления занял около ста лет – между Маттезоном и Марксом. Главное новшество – нахождение понятия гомофонной темы (то есть не темы-мелодии в фуге и пассакалии, а /главной/ темы рондо, сонатного аллегро), а также сложение панорамы отчетливо дифференцированных структур (включая, разумеется, и свойства предыдущих понятий темы), одинаково достойных называться «темами», но резко различных по структуре. В результате, суммарно, темой может считаться, с одной стороны, «вождь» фугато размером в... одну ноту²³², а с другой – гигантская главная партия (в крупном плане – главная тема) I части Четвертой симфонии Чайковского.

Любопытно, что эпоха становления автономных классических форм, от которых идет наше структурное представление о, скажем, теме вариаций²³³, рондо, всколыхнула и актуализировала первое из значений термина «тема» – общехудожественная подоснова музыкального произведения. Классическая (кстати, не романтическая по первоисточку) концепция музыки как «языка чувств» предполагает и соответствующую трактовку категории темы. Л. В. Кириллина пишет: «Хотя синонимами слова „тема“ обычно были такие понятия, как „идея“ и „мысли“, в XVIII веке „тема“ означала и некую эмоциональную целостность»²³⁴. Она цитирует трактат К. Л. Юнкера (1777): «Тема есть первичное основное чувство, с которым

²³² Пример у Способина – «*Diffusa est gratia*» Дж. М. Нанини; см.: *Способин И. В.* Музыкальная форма. 6-е изд. М., 1980. С. 294.

²³³ Среди них встречаются и такие, в которых с популярной точки зрения можно найти и «тему в форме периода», и «развитие темы», и ее завершение в виде репризного «возвращения темы». В вариациях Моцарта на тему «*Ein Weib ist das herrlichste Ding*» (1791) мы тогда найдем и вступительную «тему в форме периода» (тт. 1–8), и вторую, «основную» тему тоже в форме периода (тт. 9–16), пожалуй, даже «побочную» (!) тему (тт. 25–32), за которой еще следует репризное расширенное проведение восьмитактовой «основной темы» (тт. 33–44). Но всё до первой вариации однозначно называется «тема».

²³⁴ *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М., 1996. С. 117.

соотносятся все развивающиеся потом побочные чувства <...> Главенствующее чувство пьесы <...> есть головное построение [Hauptsatz], тема, мотив <...> Все побочные темы должны <...> вытекать из первично главенствующей в пьесе страсти, все должны быть родственны ей»²³⁵. В подобной трактовке понятия «темы» (первое его значение) видна близость к тому, что мы скорее назвали бы «образом», «содержанием», а не темой. То есть аутентичная классическая теория не регламентировала в форме точные структуры, но рекомендовала, как надлежит в произведении выразить чувства и как развивать их дальше, причем удивительно пропорционированное и централизованное тематическое развитие у венских классиков прямолинейно мотивируется эстетической концепцией «единства чувства». Тогда понятно, почему внутри песенной формы не «период» является темой, а вся «песня» целиком.

Новое слово, закрепившееся в теории композиции для обозначения темы с XVIII века, – многозначительное Hauptsatz (нем., букв. «главное положение»; со многими смыслами «Satz» – грам. «предложение» – соответствует латинскому sententia – смысл; содержание речи; выраженная словами мысль – высказанное, изреченное – предложение, период; также латинскому enuntiatio – предложение)²³⁶, в дальнейшем обозначается аббревиатурой HS. Закре-

²³⁵ Там же. См. также мысли Х. К. Коха, изложенные на с. 118.

²³⁶ Satz (от setzen – ставить, сажать, класть; ср. с греч. tithēmi – класть, я кладу) – «склад» – в теории музыки обычный термин для обозначения фактурно воплощенной композиции. Например, в контрапункте «двухголосный Satz» – склад, Satzlehre – практическое учение о композиции, II. Satz – II часть цикла (раздел одночастного произведения – не Satz, а Teil – «доля»). Satz также – предложение (в периоде), «8-taktiger Satz» – 8-тактовое [большое] предложение как равноправная с периодом форма. Там, где Шайбе (1736) говорит о «связи» (см. выше сн. 201), он сводит ее к производности от «употребленного в начале пьесы предложения» («Saze» – sic!; S. 42). Характеризуя инструментальные пьесы, Шайбе пишет о начальном «предложении» «der erste Satz oder Invention», отождествляя его с «изобретением» (мысли; S. 85). Г. А. Зорге (1747) употребляет выражение «alle Sätze und Gänge» – «все предложения и ходы», терминологически предвосхищая основополагающую оппозицию классических двух структурных типов, устойчивого и неустойчивого, в науке XIX века. У Ф. В. Марпурга (1754) «Der Fugensatz», или «Führer» – вождь в фуге. У И. Ф. Кирнбергера – «Kunst des reinen Satzes <...>» (1779) – «Искусство чистого письма» («Satz» – в смысле «Satzlehre»).

пленный на том же месте, где и древнегреческое *thēma*, HS может считаться ее переводом на немецкий язык. Красноречива цитата из Маттезона: «Первое, что принимается во внимание при музыкальном изобретении [наследие «инвенции»], состоит прежде всего в следующих трех вещах: Thema, Modus, Tactus; то есть Haupt-Satz, Ton-Art, Zeitmasse»²³⁷ – главное предложение, вид тона, меры времени, если передавать более близко к этимологии понятий: «главная мысль, лад, метроритм». Применяемое к темам гомофонных форм слово HS постепенно освобождается от традиционного смысла «одноголосная мелодия» и всё более прилагается к головной части формы.

Центральное значение для уравнивания «HS» с «темой» имел фундаментальный учебник композиции А. Б. Маркса²³⁸. В частности, с опорой на терминологию Маркса (также Лобе, Бусслера) сложилась терминологическая система русского классического музыкознания, исходная для отечественной науки о форме XX века. Для форм за пределами песенных Маркс использует главным образом термины, производные от слова Satz:

Hauptsatz (HS) – главная часть, главная мысль, главная партия;

Seitensatz (SS) – побочная мысль, побочная партия;

Schlußsatz (Sz) – заключительная партия.

На русский язык переведена книга Маркса «Всеобщий учебник музыки» (1839). Термин «тема» в ней применяется для одноголосной мелодии в полифонических формах, например, в фуге: «одноголосное предложение <...>, называемое темой»; «тема, стоящая в главной гамме, называется вождем (*dux*)»²³⁹. Темой именуется также и «главная мелодия» в форме на неизменный бас (форма мелодии – «предложение», аналогичное *c. f.* в хорале)²⁴⁰. Наличие одной главной «мысли» (как сказано в переводе) входит в определение песенной формы²⁴¹; слово «тема» в русской версии не упоминается, но в немецком оригинале присутствует не «мысль», а «Haupt-

²³⁷ *Mattheson J.* Der Vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739. S. 122.

²³⁸ *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch. Lpz., 1837–1847.

²³⁹ *Маркс А. Б.* Всеобщий учебник музыки. М., 1893. С. 288.

²⁴⁰ Там же. С. 285.

²⁴¹ Там же. С. 299.

satz»²⁴². При чередовании песни с трио ее реприза обозначена в переводе как «главная часть», тогда как в оригинале – «Hauptstück». Но когда «эта песенная форма повторяется с изменениями», то «предложение» (Satz), служащее основой для вариаций, именуется темой (что в оригинале выделено разрядкой)²⁴³.

Если главная мысль всех форм рондо называется HS, главная партия, то при ее возвращении она в том же абзаце может называться темой²⁴⁴; между тем в оригинале стоит опять-таки «Hauptsatz»²⁴⁵. Однако в следующем абзаце, при 2-й форме рондо, и в оригинале появляется «ein zweites Thema, einen Seitensatz», в переводе: «вторая тема, побочная партия». И далее оказывается, что «HS» и «главная тема» вполне взаимозаменяемы.

Перевод Маттезона (см. выше) открывает, таким образом, надежный принцип понимания этимологии и смыслового значения основополагающих терминов учения о классических музыкальных формах, в том числе на русском языке.

При обстоятельном объяснении главнейшей классической формы – сонатного аллегро – Маркс вообще не пользуется словом «тема», обходясь разными «Sätze»²⁴⁶. Авторитетное для XIX века применение структурных терминов HS, SS вместо распространенных до Маркса главной и побочных «мыслей» (либо «чувств») определенно указывает на новый смысл тематизма – пронизанность всего идеями развития, разработки мысли или, если воспользоваться асафьевским словом – наполненность «симфонизмом» самого содержания музыки. Недаром речь идет всё время об инструментальных, автономных формах музыки. Тем не менее, было бы преувеличением придавать принципиальное значение избеганию слова «тема» по мере удаления от одноголосного полифонического

²⁴² Marx A. B. Allgemeine Musiklehre. Lpz., 1850. S. 277.

²⁴³ Ibid. S. 278.

²⁴⁴ Маркс А. Б. Всеобщий учебник музыки. С. 301.

²⁴⁵ Marx A. B. Allgemeine Musiklehre. S. 279.

²⁴⁶ Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. Lpz., 1857. S. 201–300 и др. Правда, однажды он вдруг вспоминает «тему» (S. 246–247), но оказывается, речь зашла о полифонической теме, в частности о том, насколько пригоден HS быть темой фуги в разработке. Чтобы избежать бесконечного и назойливого повторения слов с корнем «Satz», Маркс допускает для разнообразия слово «Partie» – Hauptpartie, Seitenpartie (S. 219).

соджетто-дукса и темы вариационного цикла и приближения к противоположному «симфоническому» полюсу в мире классико-романтических форм. Инерция прежнего представления о теме как о всякой звуковой мысли всё равно сохраняется и в композиторском творчестве, и в музыкознании, и в распространенных «ходячих» представлениях музыкантов: тема – это (короткая) выразительная мелодия.

В XX веке важный вклад в теорию темы был внесен нововенской школой, прежде всего ее главой – Шёнбергом, также Веберном. Через ученика Веберна Ф. М. Гершковича их взгляды получили некоторую известность в России. В книге Шёнберга «Основы музыкальной композиции»²⁴⁷ отчетливо проводится своеобразная концепция автора. В 1-й части (12 глав) ученика обучают сначала тому, как строятся темы, предназначенные для разных форм. Затем осваиваются сами музыкальные формы классической традиции: во 2-й части (гл. 13–17) представлены малые формы, в 3-й части (гл. 18–21) – крупные формы. В трактовке понятия темы можно усмотреть у Шёнберга двойственность. 118 страниц 1-й части посвящены построению двух форм темы – предложения и периода (полифонических форм у Шёнберга нет совсем). Когда же дело дойдет до крупных форм, то окажется, что «трехчастная песня» в формах анданте и рондо трактуется как тема (например, образцовая трехчастная песня в тт. 1–16 Адажио бетховенской Сонаты f-moll op. 2 № 1); впрочем, Шёнберг избегает эту песню прямо называть темой Адажио или, в аналогичных случаях, темой рондо. Любопытно, что «простую трехчастную форму A-B-A₁» (примером ее и является главная тема Адажио op. 2 № 1) Шёнберг склонен генеалогически производить «от раннего Rondeau [то есть от французских клавесинистов], в котором интерлюдии вставлялись между повторениями рефрена»²⁴⁸.

Творческим продолжением нововенской теории стали взгляды Антона Веберна, который выдвинул и собственные теоретические идеи. Веберн однозначно устанавливает три типа главной темы – «предложение» (точнее, «8-тактовое предложение», в отличие от обычного 4-тактового предложения в составе периода; по-русски лучше называть это «большим предложением»), период и

²⁴⁷ Schoenberg A. Fundamentals of Musical Composition. N. Y., 1967 (в 2000 году книга вышла в русском переводе Е. Доленко. – *Примеч. ред.*)

²⁴⁸ Ibid. P. 119.

трехчастную песню. Такое понимание (главной) темы последовательно проведено в читавшемся им открытом курсе лекций в Вене в 1934–1936 годы²⁴⁹. По сути, терминология «трех типов» темы есть развитие классического учения о музыкальной форме.

Веберн специально рассматривает оппозицию «твердого – рыхлого» в структуре классической формы. Трактую функции частей формы скерцо (с разработкой в среднем отделе), он считает темой экспозиционный 8-такт. Видимо, по аналогии со скерцо он иногда находит, что и в менуэте (где вся пьеса – трехчастная песня) головной 8-такт есть тема.

В известных лекциях «Путь к Новой музыке» (1932–1933) Веберн делает упор на категорию «мысли», «музыкальной мысли», почти отождествляя ее с «темой», причем появление «тематической связи» он датирует эпохой возникновения гомофонии, пришедшей на смену полифонии (впрочем, в вершинной полифонической форме – фуге – всё строится, по Веберну, на «теме», как и в нидерландских канонах)²⁵⁰.

Принцип тотального тематизма развитой классической формы (в особенности сонатной²⁵¹) реализуется во всепроникающей системе повторностей. Веберн присоединялся к мысли Шёнберга о том, чтобы побочную тему рассматривать как повторение главной. Веберн объяснял это ученику словами и жестами Шёнберга: «„Это – главная тема” – он продемонстрировал верхнюю сторону спичечного коробка. „А это – была показана нижняя сторона высоко поднятого коробка, – есть побочная тема”»²⁵².

Из принципа «тематической работы» (хотя сам Веберн такое выражение не применяет) естественно вытекает оправдание серийной структуры; внутренними связями частей серии и постоянным их воспроизведением обуславливается «тематическое развитие це-

²⁴⁹ В записи слушателя курса Р. Шопфа. Рукопись хранится в фонде Пауля Захара в Базеле. (*Примеч. ред.* – Подробнее см. в статье: *Холопов Ю.* Лекции Веберна о музыкальной форме. 1934–1936 // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна (1945–1995): Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 21. М., 1998).

²⁵⁰ *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма. С. 19, 76, 122, 48.

²⁵¹ См. анализ I части Сонаты Бетховена op. 10 № 1 в кн.: *Rufer J.* Die Komposition mit zwölf Tönen. Vln., 1952.

²⁵² Филип Гершкович о музыке <...>. С. 340.

лого» додекафонной пьесы²⁵³. «Под-лежащее», прекомпозиционная предпосылка произведения, описывается у Веберна в оригинальных ярких сравнениях: гётево «прарастение» (как бы «тема» для развивающегося из него каждого растения); также вычитанный у Платона «ном», что по-гречески означает и «закон», и типовую мелодию-модель (наподобие раги, макама, русской погласицы)²⁵⁴.

Ясно осознавая различие между серией и темой, Веберн всё же употребляет традиционные понятия и полифонической темы-мелодии (говоря о II части Симфонии ор. 21), и гомофонной темы вариаций (ор. 30), в цикле которых есть своя форма второго порядка в виде «формы анданте» (или малого рондо), где первая вариация – ее «главная тема», третья – «побочная партия» (Seitensatz), четвертая – реприза главной темы²⁵⁵.

Традицию нововенской школы на русском языке продолжил Гершкович. Науку Шёнберга–Веберна–Берга он принимал как целое и свои взгляды ощущал совершенно тождественными нововенской школе, по его оценке – последнему слову в европейской науке о музыкальной композиции. Так, он заимствовал у Веберна учение о трех типах главной темы²⁵⁶. С большой подробностью и с концепционной значимостью развил Гершкович (именно он) теорию «твердого – рыхлого», столь важную для понимания существа тематизма²⁵⁷. Понятие темы (главной, побочной) органично слито с тональной структурой формы: «...число модуляций, происходящих в произведении, равняется числу его побочных тем <...> как правило, в произведении больше двух модуляций быть не может»²⁵⁸.

Веберновское различие между «мотивным» (что образуется длительностями звуков) и «тематическим» (образуется высотными отношениями) Гершкович применяет к анализу додекафонной структуры; понятно, что вся додекафонная ткань тогда – сплошное многомерное тотально-тематичное целое. Так как серия в качестве

²⁵³ Веберн А. Лекции о музыке. Письма. С. 116.

²⁵⁴ Там же. С. 119, 118.

²⁵⁵ Там же. С. 81, 82, 115.

²⁵⁶ Филип Гершкович о музыке. С. 67–68, 45 и след.

²⁵⁷ В отечественном музыкознании аналогичная, хотя всё же другая теория «устойчивости – неустойчивости» разработана И. В. Способиным на основе идеи Б. Л. Яворского.

²⁵⁸ Филип Гершкович о музыке. С. 22.

композиционной единицы не имеет никаких ритмических элементов, а одни только звуковысотные, то объективно додекафонная серия оказывается новой категорией тематизма (хотя сам Гершкович это прямо не формулирует). Но если так, то парадоксальным образом высотная категория серии перекликается с древнейшей категорией мелодической темы-попевки (соответственно темы-раги, темы-нома у греков), л а д о в о й по своей природе (впрочем, такого вывода у Гершковича мы тоже не находим).

Генеалогически концепция нововенской школы является самой поздней в нашей современности теорией, стремящейся быть единой с учениями классики.

Особого рода боковым ответвлением оказывается в XX веке учение о теме и тематизме, выработанное в советском «анализе музыкальных произведений» (АМП). Отдавая должное заслугам АМП в разработке проблем отражения действительности в музыке (с прямым перенесением марксистско-ленинской философии), образного содержания и соответственно тематики музыки (в особенности подчеркивается значение внемузыкальных факторов), нельзя не отметить определенной деградации той части науки о музыкальной форме, которая связана с самой музыкальной ее спецификой (в частности, ввиду элиминации гармонических, контрапунктических составляющих), а также уход от практико-композиционной природы музыкальной науки, которая традиционно была почти тождественной учебнику музыкальной композиции. Показательна ликвидация самого названия важнейшего отдела теории: «музыкальная форма», уличенного в первородной и неустранимой связи с «формализмом» (начиная с 1948 года²⁵⁹), что сохраняется и через полвека (!), с мотивировкой 48-го года.

В теории темы воздействие марксистской идеологии сказалось двояко. Преимущественное внимание отдавалось тематизму как общей подоснове музыки, внемузыкальным слоям содержания и ассоциациям восприятия («тема» в первом значении понятия, см. выше). Прогрессирующий отход от науки «музыкальной формы»

²⁵⁹ После идеологической проработки в 1948 году И. В. Способина, автора вышедшей в 1947 книги «Музыкальная форма» (промывка мозгов с требованием отречься от «ошибок» происходила в «партийном» 21-м классе Московской консерватории), он, выйдя за двери класса, сказал: «Музыкальная форма как процесс»...

вел к затемнению понятия темы в ее композиционно-техническом смысле (в третьем значении).

Наконец, еще одно важное толкование понятия «тема» пришло из области, по традиции не принимаемой музыковедением всерьез, – из джаза. Джазовые музыканты говорят: «он играл тему Гершвина» («Любимый мой»), «импровизация на тему Хэнди» («Сент-Луис блюз») и т. д. Это словоупотребление закономерно. Оно предполагает, что играется и м п р о в и з а ц и я («на тему»). Так как «импровизация» есть прежде всего вариация, то естественно, что к у п л е т джазовой песни (мелодия для повторения с меняющимся текстом) оказывается темой.

Вст.	1-й куплет	2-й куплет	3-й куплет	4-й куплет
	= ТЕМА	импровиз. 1	импровиз. 2	импровиз. 3

«Джазовый словарь» И. Вассербергера (с коллективом авторов) определяет «тему» как мелодию вместе с гармоническим последованием, которая используется при джазовой импровизации²⁶⁰. У. Сарджент описывает джазовую «форму» (кавычки у автора) так: «Хот-ансамбль исполняет тему <...>, после чего следует ряд ритмических и мелодических „вариаций“ на нее <...>. Общая схема данной формы <...>: A + A₁ + A₂ + A₃ и т. д.»²⁶¹.

Важно то, что словоупотребление в массовых жанрах имеет значение фиксированной «природной» стихийно сложившейся и само собой разумеющейся закономерности. Как и в вариациях, в художественной музыке (у Моцарта, Чайковского) темой является в с я п е с н я , куплет ц е л и к о м , а не его начальный «период» (например, в песне «Любимый мой» Гершвина).

²⁶⁰ Igor Wasserberger i kolektiv. Jazový slovník. Bratislava, 1966. S. 331.

²⁶¹ Сарджент У. Джаз <...>. М., 1987. С. 196–197. Та же схема «шаблона» формы (routine).

8. Систематика классических форм

8.1. Стилевой диапазон музыкальных форм

Этот вопрос сложен взаимодействием и переплетением двух критериев, касающихся понятия классического в музыке. Не вдаваясь в сложность проблемы и в необходимую аргументацию, ограничимся общими соображениями.

Последование стилей в разных искусствах не совпадает, музыка заметно отклоняется от стилевой эволюции ближайших искусств – литературы и театра. У последних (говоря крайне упрощенно) классицизм занимает XVII век – до конца XVIII-го, далее сменяется романтизмом (с конца XVIII до середины XIX века).

В музыке доминирующая периодизация иная (столь же упрощенно): барокко с начала XVII до середины XVIII века, (венская) классика с середины XVIII века (частично со 2-й четверти XVIII века) по первую четверть XIX века, романтизм – с 10 – 20-х годов XIX века (от Шуберта и Вебера) до начала XX века.

Классицизм в музыке расщепляется на два понятия – (собственно) классицизм и (венская) классика. Классицизм, главным образом французский, разделяется на два вида и соответственно периода – абсолютистский, от 2-й половины XVII до 1-й половины XVIII века (от Ж.-Б. Люлли и его последователей в Италии – Ф. Провенцале, А. Скарлатти; центральный жанр – лирическая трагедия, также опера-серия) и просветительский XVIII века (Глюк). В отношении стиля классицизм переплетается с барокко, будучи в реальности чрезвычайно близким ему²⁶². В аспекте музыкальных форм классицизм и классика не обнаруживают достаточных совпадений. В них весьма сильно выражена грань – 2-я половина XVIII века. К этому времени весьма быстро (≈ 1740 – 1760) исчезают остатки барочной практики генерал-баса и утверждается классиче-

²⁶² См. в кн.: *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М., 1996. Так, сравнивая барокко и классику, автор замечает: «Если спроецировать на барочно-классическую иерархию жанров старинную идею „музыки небесной – музыки человеческой – музыки инструментальной“, то окажется, что в эпоху Барокко главной была „музыка небесная“, а в классическую эпоху – „музыка человеческая“, связанная с воплощением образа человека, с выражением его чувств и страстей, а также ставящая перед собой цель служения человеку, его облагораживания и уболаговорения» (с. 102).

ский тип мажорно-минорной функциональной тональности. После середины века получает господство сложившаяся новая система собственно классических музыкальных форм с сонатным аллегро во главе, стабилизируется система новой полифонии на основе принципа функциональной дифференциации голосов (то есть их неравноправия – в противоречие с основным определением понятия полифонии!) и ведущего контурного двухголосия.

Поэтому независимо от всех немusических факторов, представляющих классику, то есть венскую классику (с тремя величайшими гениями) всего лишь высшим этапом широко понятого классицизма, правильное разграничение эпох по музыкальным критериям показывает начало нового этапа в эволюции музыкального мышления с середины XVIII века (от мангеймцев и далее, включая венских классиков). Классицизм же XVII века музыкально оказывается гораздо ближе эпохе Барокко. Необходимо поэтому проводить данное разграничение даже терминологически, как оппозицию парных терминов: классицизм – классика (венская), классицистское – классическое.

Соответственно, «классическими» оказываются лишь те музыкальные формы, которые, условно говоря, составили четыре части струнного квартета либо симфонии. Некоторые из классических форм предвосхищены еще в 1-й половине века (например, «экзерсисы»-сонаты Доменико Скарлатти, некоторые из ранних мангеймских симфоний – Я. Стамица и др.).

Середина XVIII века – это «нижняя» граница стиливого диапазона классических форм. «Верхняя» тоже очерчивается непросто. Гармоническая система и общестилевые основы последующей музыки показывают быструю и далеко идущую эволюцию. Однако музыкальные формы типологически остаются теми же самыми. Они больше не классические, но – классической традиции. Безоговорочно принадлежат классической традиции формы эпохи романтизма – Шопена, Глинки, Чайковского, Вагнера, Скрябина, Р. Штрауса, «запоздалых» романтиков XX века – Рахманинова, Сибелиуса, Метнера, Пуччини. Форм классической традиции придерживаются многие композиторы 1-й половины XX столетия: Дебюсси, Равель, Прокофьев, Шостакович, Мясковский, Барток, Хиндемит, Онеггер, А. Хачатурян, Гершвин, Бриттен, Шимановский; в определенных отношениях также Стравинский, Мессиан. Поэтому вся музыка такого типа также включена в наше рассмотрение в данной работе.

Особняком стоят додекафонные формы нововенской школы. Конечно, все они – классической традиции (с добавлением барочных фуги и пассакалии). Веберн в лекциях о додекафонии прямо говорит: «мы пишем именно в классических формах – они ведь не исчезли», «дальше форм классиков мы не пошли»²⁶³. Новая венская школа (даже Веберн) осознавала себя в тех категориях теории композиции, которые были актуальны в их время, правда, в расчете на то, что «вскрыть» новые тесные связи их форм суждено будущему²⁶⁴. В самом деле, последующая наука, особенно времен Второго авангарда (Штокхаузен и др.) обнаружила богатство подлинных новых форм додекафонии и показала наличие трех параметров структуры в них:

- классические формы,
- серийные формы реально звучащих фактурных голосов,
- диспозиция серийных рядов.

При этом «классические» формы, дальше которых в додекафонии якобы «не пошли», играют роль скорее «вторичных форм» (или «форм второго порядка»), как в цикле вариаций (например, вторичная сонатная форма «поверх» вариаций в финале Третьей симфонии Бетховена). Подлинная же серийная форма заключается в единстве трех ее слоев, отражающих снятие техникой серийной композиции трех типов форм – (читая снизу вверх) собственно серийной (примы, инверсии и т. д.), полифонической (контрапункты, имитации, каноны и т. п.) и гомофонной (где предложения, периоды, трехчастные «песни», малое рондо 2-й формы и прочие структурные аналогии)²⁶⁵. Да и сам теоретик додекафонии Антон Веберн мельком упоминает о «кадансах», «репризах» в серийной форме (кавычки Веберна), говоря, что это – «аналогия с более ранними структурными принципами»²⁶⁶ и что «теперь стало возможным сочинять соответственно своей вольной фантазии, не будучи связанным ничем кроме серии»²⁶⁷. «Аналогия» и есть то, что обычно при вариациях называется вторичной формой (формой второго плана).

²⁶³ Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С. 49, 50.

²⁶⁴ Там же. С. 82.

²⁶⁵ Подробнее об этом см. в кн.: Курбатская С. А. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М., 1996. Гл. VIII.

²⁶⁶ Веберн А. Лекции о музыке. Письма. С. 79. Разрядка моя. – Ю. Х.

²⁶⁷ Там же. С. 81. Редакция перевода моя. – Ю. Х.

Поэтому серийные формы классической традиции в данной работе мы не охватываем, они всё же – иной природы и отличаются от прочих названных столь же радикально, как 12-тоновая музыка от тонально-функциональной.

8.2. Смысловые и структурные основы классических музыкальных форм

Система классических музыкальных форм, созданная великими венскими классиками, обладает уникальной особенностью, совершенно поразительной в перспективе всей истории музыки: впервые за все времена искусства звуков возникла развитая и богатая система звуковых структур, выросшая только из чисто звуковых свойств материала. Классические формы музыкально автономны, для своего существования они не нуждаются ни в тексте, ни в ритуале-действии, ни в каких-либо других немusical факторах.

В музыке это, можно сказать, второе богодухновенное чудо, считая первым само возникновение музыки во время оно. Хотя отдельные автономные музыкальные формы можно отметить и до венских классиков – это нидерландские каноны (впрочем, в рамках традиционного хорового жанра), барочные фуга и пассакалия, всё же полнота и абсолютность целого круга именно классических форм, их природная естественность, словно просто открывшаяся в искусстве, несомненно несут в себе свойства первичности и эталонности (образцовости для последующих времен). А названные качества – совершенство и эталонная модельность – как раз точно соответствуют понятию «классики» (лат. *classicus* – образцовый, наилучший²⁶⁸). Л. В. Кириллина, устанавливая различие между понятиями «классика» («первичное» и образцовое) и «классицизм» (следующее образцу, в этом смысле уже «вторичное»), замечает,

²⁶⁸ В Древнем Риме «образцовым гражданином» (*civis classicus*) назывался человек из наиболее состоятельного имущественного класса. Писатель Авл Гелий (II век от Р. Х.) перенес это почетное наименование – как *classicus scriptor* – на обозначение лучшего поэта или оратора более старого времени: на его авторитет следовало ориентироваться при решении спорных вопросов грамматики (см.: *Eggebrecht H. Musik im Abendland. München, 1991. S. 472*). В понятие «классический писатель» входили, таким образом, дополнительные компоненты смысла: временная отдаленность, бесспорность примера, сохраняющая актуальность образца (*Ibid.*).

что «строго говоря, в истории европейской культуры была лишь одна собственно классическая эпоха – расцвет искусств в Афинах в V–IV веках до н. э.»²⁶⁹, на основе представлений о совершенном человеке в совершенном государстве. Несомненно, так. Но в отношении музыки здесь нужна поправка. Греческая музыка, даже если и она тоже относилась к классике в указанном смысле, была другим искусством по сравнению с тем, что мы называем музыкой (о чем уже говорилось неоднократно). То была, напомним, мусикия, хорейя, а не музыка в нашем смысле. «Музыка-2» в виде своих природных автономных форм и зародилась в эпоху Нового времени. Более узко, время их становления, ≈1740–1760, следовало бы, по аналогии, считать еще одной «собственно классической» эпохой – для музыки.

Структурной основой классических музыкальных форм и стали, таким образом, те звукоотношения (первоначально подготовленные задолго до венских классиков), которые обеспечили возможность красоты симметрии, связности, системной функциональности, цельности музыкальных форм, достигаемой чисто музыкальными, автономно звуковыми средствами. Отсюда исключительная значимость для музыки инструментальных жанров, «очищенных» от всех внемузыкальных факторов.

Классические формы – продукт чисто звукового музыкального мышления, впервые в истории совершенно эмансипировавшегося и представившего музыкальную мысль в совершенном (музыкально-)логическом воплощении. Конечно, феномен классических форм связан с философским и религиозным мышлением Нового времени, с мировоззренческой концепцией европейского Просвещения²⁷⁰, но главная музыкальная конкретика этого феномена в качестве коренной подосновы имеет определенную стадию развития звукового сознания. Это звучит не очень определенно, особенно рядом с отсылкой на «Век Разума», «Просвещение», «рационализм Декарта», но с учетом знаний музыкальной науки, всё же весьма ясно – не менее ясно, чем главнейшие категории, которыми руководствовались музыканты и мыслители са-

²⁶⁹ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. С. 13. Разрядка моя. – Ю. Х.

²⁷⁰ «...классический стиль – такое же порождение Века Разума, как концепция „просвещенного абсолютизма“ или руссоистская идея „естественного человека“». Там же. С. 5.

мой классической эпохи: «гений», «чувство», «вкус», «манера», «гармония»²⁷¹.

Назовем главнейшее для принципов и структуры классических форм:

- свобода и глубина чувства в сочетании с рациональной выверенностью выражения,
- мажорно-минорная ладовая основа,
- тонально-функциональная аккордо-гармоническая система,
- индивидуально-характерная выразительность мелодии,
- новый контрапункт функционально-дифференцированных (вплоть до контраста) голосов,
- логически дифференцированная и иерархически выстроенная тематическая система,
- в высшей степени выработанное искусство мотивно-тематического развития (важнейшая сфера проявления собственно мышления в звуках),
- структурная целостность формы, объединенной идеей развития музыкальной мысли,
- иерархическая градация структурных различий и контрастов внутри формы посредством разветвленной сети чередования структур устойчивых (песенных) и неустойчивых (ходов), на основе взаимодействия тонально-функциональных, мотивно-тематических и структурно-синтаксических факторов,
- гибкое взаимосоответствие форм как таковых и музыкальных жанров.

Из всего этого наиболее важными аспектами классической формы являются три: тональная функциональность, тематизм (включая мотивику) и структурная иерархия частей.

8.3. Общая система форм

Одно из характеристических свойств классической системы музыкальных форм – идеальная рациональная выверенность ее типологии, строгое определение и разграничение форм. Это, однако, не следует и абсолютизировать. Логическая стройность классификации осложняется тремя приводящими обстоятельствами, это:

²⁷¹ Там же. С. 68–69 и др.

- богатство модификаций и гибкое приспособление к конкретному содержанию данной пьесы,
- сложное пересечение с «широкими» социальными жанрами, связанными с жизненным предназначением музыки (как церковной, театральной и камерной, наряду с некоторыми другими), и
- значительная эволюция музыкальных форм уже в рамках венско-классического стиля (от ранних мангеймцев до позднего Бетховена), а тем более в эпоху романтизма и в Новой музыке XX века.

В этом разделе будет дана систематика венско-классических форм. Последующие стили тогда будут обрисовываться и через то, что у них общего с классикой, и – особенно – что не совпадает (например, распространение «поэмных», программных форм в эпоху романтизма).

Все классические формы подразделяются в целом на два рода:

I. Инструментальные (у классиков мы можем поставить их на первое место) и

II. Вокальные (вокально-инструментальные).

I. Инструментальные формы концентрируются в составе частей сонатного цикла²⁷². Это прежде всего три больших класса форм:

- песенные (к ним примыкает форма классических вариаций),
- рондо (если у классиков, то – пяти видов);
- сонатное аллегро (главная форма классиков).

Помимо этих строгих форм также свободные – фантазия и другие (вместе с последующими – каприччио, прелюдия, рапсодия, поэма, оперный антракт, некоторые характеристические пьесы).

Одночастные формы объединяются в циклы двух главных типов: сонатный и сюитный. Как особого рода инструментальный цикл можно рассматривать формы балета.

II. Вокальные формы:

- песня, ария, монолог (для одного голоса с сопровождением инструмента), также вокальный цикл;
- вокальный ансамбль (дуэт, трио, квартет и т. д.);

²⁷² «Все свободные [то есть автономные – Ю. Х.] инструментальные формы происходят в большей или меньшей степени от четырех частей сонаты», – пишет О. Мессиян (Техника моего музыкального языка. М., 1995. С. 56).

– хор (*a cappella*, с сопровождением, с солирующими голосами и т. д.);

– вокально-инструментальные циклы (кантаты, оратории, пассионы, мессы и т. п.);

– опера (включающая арии, речитативы, ансамбли, хоры, сцены, увертюру, танцы и другие инструментальные пьесы, финалы).

Вокальные формы классической традиции, конечно, гибко следуют содержанию и строению словесного текста (в опере – также еще и сценическому действию). Но всё же в основе их строения лежат общемузыкальные законы, эстетические и технические. Преобладающую массу в вокальной музыке составляют разного вида песенные формы, вместе с рондо (преимущественно низших видов); наименее характерна для нее сонатная форма.

В порядке предварительного определения рассмотрим наиболее важные из упомянутых классических форм; однако прежде всего поясним основополагающую структурную оппозицию в строении классических форм.

8.4. Песня и ход

Песенная форма (или просто песня) есть музыкальная форма на основе метрической экстраполяции, состоящая из симметричных строф-восьмитактов (или «колен», откуда прежнее отечественное название – «коленный склад»). Сочленение метрических строф вполне тождественно сочленению поэтических строф (прежде всего катренов); термин «песенная форма» объединяет то и другое. Песня имеет одну тему (мысль), одну тональность и единую структуру (на основе общелогических функций i–m–t).

Ход – это то, что не песня (по объяснению П. И. Чайковского), то есть тип структуры, состоящей из ядра-модели и ее многократных повторений – «репликатов». В ходе нет сцепления метрических строф, как правило, не образуется и сама метрическая строфа. Ход не предполагает единства тематизма (хотя и может строиться на едином материале). Для хода типична модуляция («большая», то есть при переходе к другой теме или в разработке; внутри песни возможная модуляция – лишь «малая», то есть без покидания основной тональности), возможен ход и без перемены тональности (например, в заключительной партии или вну-

три однотональной побочной партии). Ход не есть какая-либо определенная типовая (подобно песне) форма.

8.4.1. Устойчивость и неустойчивость структуры.

Диалектически это: симметрия и асимметрия.

В противоположности песни и хода выражается контраст устойчивости (нем. *fest*) и неустойчивости (*locker*, букв. – «рыхло») как общей структурной идеи. Устойчивость типична для изложения тем (прежде всего – главных), неустойчивость – для их развития. В частности, для развивающихся частей, особенно связующих партий, характерно заострение внимания на «повороте» или «сломе» – переходе от устойчивости структуры к неустойчивости; отсюда часто применяемая пара «повторение темы и ход», где повторение делается частичным, ради момента перевода мысли в текущесть хода-развития.

Ход как особое качество структуры символизирует развитие мысли, он олицетворяет (в узком смысле) и само мышление, в отличие от музыкально «телесных» процессов песни-пляски. Знаменитый асафьевский «симфонизм» в прозаическом техническом смысле означает обилие ходов развивающего характера.

«Ход на месте», возможный в заключительных партиях и представляющий цепь дополнения (например, с метрическими функциями: 7–8, 7–8, 8, 8, 8, 8), выражает повышенную степень слововой устойчивости, но не создает песенной формы-строфы. Поэтому его можно назвать ходом (чтобы не создавать нового, гибридного термина) – в метрическом смысле, поскольку метрический восьмитакт здесь не образуется.

В развитых классических формах структурные типы песни и хода находятся в сложном взаимодействии друг с другом. У классиков даже танцы в симфонизированном цикле имеют тенденцию наполняться текучими линиями ходов (менуэт в квартете); тем более это касается «сонатности».

Взаимопроникновение структурной устойчивости и неустойчивости, твердости и гибкой подвижности частей-членов создает тот идеальный звуковой организм, который отличает классическую форму. Естественно, вершиной динамизма и «симфоничности» формы является структура сонатного аллегро, сущностью которого оказывается «ход ходов» – разработка. Сонатность есть разработка мысли, что осуществляет у классиков и диалектический цикл развития:

мысль-тезис – ход – мысль-антитезис – ход ходов – синтез
Соотношение песен и ходов покажем на ряде примеров из фортепианных сонат Бетховена.

8.4.2. Взаимодействие песен и ходов.

а) Возьмем экспозицию сонатного аллегро в Сонате f-moll ор. 2 № 1:

тт. 1–8, главная тема – песня (форма большого предложения),
тт. 9–20, связующая партия – ход (двухтактовая модель, дробление),

тт. 20–25 (26), побочная тема – ходообразное предложение,
тт. 26–33–41, 2-й ход – ход (полутактовая модель) и расширенный каданс,

тт. 42–48, заключительная партия – три дополнения (ход из двухтактовой модели типа: 7–8).

Разработка начинается вступительным ходом на материале главной темы, модель 2+1 такт. И далее цепь ходов, песенных форм нет.

Реприза аналогична экспозиции.

б) Менуэт, III часть той же сонаты, f-moll:

тт. 1–14 – период,	}	в целом трехчастная песня
тт. 15–24–28 – середина,		
тт. 29–40 – ходообразная реприза.		

Трио F-dur:

тт. 1–10 – период,	}	трехчастная песня
тт. 11–25 – середина (конец ходообразный),		
тт. 26–33 – период,		

Менуэт da capo – трехчастная песня.

8.4.3. Разнообразие видов хода.

Покажем разнообразные виды хода на некоторых примерах из фортепианных сонат Бетховена.

а) Соната A-dur ор. 2 № 2, I часть (сонатное аллегро):

главная тема – песенная форма,

связующая – 1-й ход (модель 2+2 такта),

побочная тема – модулирующее предложение (4 такта) и 2-й ход с далекой модуляцией,

заклучительная – ряд дополнений (симметрично на материале связующей), модель 2+2 такта,

разработка – цепь ходов, с вкраплениями песенных структур.

б) Соната A-dur op. 2 № 2, III часть – Scherzo (форма скерцо, с субтемой):

- тт. 1–8, главная мысль – период 4+4,
- тт. 9–19, середина, переходящая в связующую часть к субтеме, 4+4+3,
- тт. 19–23, побочная мысль – предложение (4 т.),
- тт. 24–32, переход – возвратный ход: повторение как начало 2-го предложения и собственно ход: 2+5+2.

в) Соната Es-dur op. 7, III часть – Allegro в жанре скерцо:

- тт. 1–8, 9–24 – период,
 - тт. 25–42 – середина,
 - тт. 43–50 – реприза, 1-ое предложение,
 - тт. 51–69 – реприза, 2-ое предложение – ход,
 - тт. 70–79 – предыкт, ход («на месте»),
 - тт. 80–86 – заключительный каданс, конец репризного периода,
 - тт. 86–95 – дополнение (ход; модуляция 4 т.)
- В целом – трехчастная песня с ходом в репризе.

г) Соната c-moll op. 10 № 1, II часть – Adagio molto As-dur:

- т. 45 – возвратный ход (в 1 такт).

д) Соната c-moll op. 13, II часть – Adagio cantabile As-dur:

- тт. 1–16, главная тема – песенная форма, повторенное большое предложение,
- тт. 17–23, новая мысль – ход (модель 2 т.),
- тт. 24–27, субтема – ходообразное предложение, 2+2,
- тт. 27–28, возвратный ход – пристраивание септимы,
- т. 29, реприза главной темы – песня (большое предложение), (то есть: форма 1-й побочной темы – ход).

е) Соната E-dur op. 14 № 1, III часть – Rondo:

- тт. 1–8, главная тема – песенная форма,
- тт. 9–21, связующая партия – повторение главной (6 тактов) и ход (модуляция),
- тт. 22–29, 1-я побочная тема – песенная форма, повторенное предложение (метрические функции: 5 6 7 8 5 6 7 8),
- тт. 29–30, возвратный ход – пристраивание септимы.

ж) Соната As-dur op. 26, кода (последние 15 тактов) I части:

- в тактах: 4, 4, 2, 2, 3 – ход: предложение-модель (4 т.), повторение, дробление.

з) Соната G-dur op. 31 № 1, I часть:
 тт. 1–30, главная тема – песенная форма, период 11+11+8,
 тт. 30–45, дополнение к главной теме – ход: модель 2 т. и повторы.

и) Соната Fis-dur op. 78, II часть – Allegro vivace:
 тт. 1–12, главная тема – песенная форма (трехчастный период),
 тт. 13–31, побочная тема в виде хода (это не середина главной темы, ибо другая мысль), точнее, даже из двух ходов. 1-й ход: модель 4 т., повторение 4 т., дробление 2 т.; далее 2-й ход: модель 4 т., в наложении еще 4 т. и дробление (2-й ход подобен с у б т е м е , и одновременно это предыкт к репризе темы, готовящий ее первую интонацию).

к) Соната A-dur op. 101, I часть (сонатная форма):
 тт. 1–4, главная тема – песенная форма (предложение),
 тт. 5–8, связующая – повторение главной темы (как 2-е предложение, тт. 5–6) и собственно ход.
 с т. 9, побочная тема – песенная форма и 2-й ход.

л) Соната E-dur op. 109, I часть (сонатная форма):
 тт. 1–4, главная тема – песенная форма (предложение),
 тт. 5–8, связующая – как 2-е предложение периода,
 с т. 9, побочная тема – песенная форма.

м) Соната c-moll op. 111, II часть – Arietta C-dur, 5-я вариация (согласно форме второго порядка, Adagio molto с вариациями имеет форму рондо 1-го вида, и 5-й вариации придается облик неустойчивой части, «эпизода», то есть большого хода, на материале темы):

т. 1 (после 32-х), 1-й ход («уход») – вступление,
 тт. 2–5, модель (4-тактовая, на материале 1-го мотива),
 тт. 6–12, повтор модели и дробление,
 тт. 13–16, кусок темы в песенной форме – сокровенная мысль...²⁷³ (по форме – тт. 5–8 темы),
 тт. 16–25, 2-й ход (возвратный) – модель 2 такта, ее повтор, дробление и каданс с разрешением в тонику C-dur.

²⁷³ Может быть, это место – самое гениальное из всего, что создано в музыке.

8.4.4. Различие между ходом и связующей частью, ходом и разработкой.

а) Ход есть тип структуры («структурный диссонанс»), связующая же часть (связующая партия, переход, связка) – функция части формы. Связующая часть характеризуется не материалом, а переходным характером. Один из самых распространенных и логически убедительных способов связывания музыкальных мыслей состоит в том, что поначалу (например, в связующей партии) хода нет, а идет повторение (материала) прозвучавшей темы; ход начинается дальше и заканчивается не кадансом, а пребыванием на гармонии и таком мотиве, которые стремятся влиться в следующую часть, побочную тему. Таким образом, связующая часть состоит из куска песенной структуры, превращающейся (плавно или резко) в собственно ход-движение и завершающейся ходом-стоянием на месте в ожидании начала новой мысли.

б) Разработка также – функция части формы (помимо выражения логической функции развития мысли). В сонатной разработке обычны несколько ходов как определенных способов построения формы, в принципе это: ход-1, ход-2, ход-3, включая и «ход на месте» в предыкте. В разработке могут быть не только ходы, но и небольшие площадки устойчивой структуры – фрагменты тем экспозиции, эпизодическая тема. Разработки меньших размеров (с меньшим числом ходов) могут быть и в других частях формы (в сонатном аллегро – после репризы, в коде, а также во вступлении).

8.5. Песенные формы

Кое-что из ранее сказанного о метрическом строении песенных форм²⁷⁴ относится и к песенной форме доклассических типов. Как говорилось выше, песенная форма – «природная», саморастущая; в этом смысле она «вечная»: каждый ребенок в 6–8 лет имеет ее в себе и легко это проявляет. Симметричную структуру песенной формы мы обнаруживаем во все эпохи до классиков – уже многократно упоминавшаяся Застольная Сейкила, песня Вальтера фон дер Фогельвайде «Wie sol ich den gemunnen» (рубеж XII–XIII веков). Не будучи классической, такая форма несомненно является песенной, если она связана со структурой метрических

²⁷⁴ Подробнее см.: *Холопов Ю. Н.* Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.

стихов или с «квадратами» танцевальных, маршевых тем. К подобным же неклассическим песенным формам принадлежит форма бар, особенно характерная для протестантского хора XVI–XVII веков.

Но среди массы старинных форм немало таких, которые далеки от описанных песенных, а принадлежность их к песенному жанру, однако, не вызывает сомнения. Прежде всего, это ранние виды христианской культовой монодии – эволюционно древнейшие формы византийского, болгарского, русского знаменного пения, латинского хора (так называемое «грегорианское пение» и иные региональные ответвления – амвросианское, галликанское и др.).

Поэтому, разясняя понятие «песенной» формы, условимся, что под этим термином подразумевается тип структуры, в основе которой лежит стиховая метрика (строки, строфы), общая также и с танцевальной музыкальной строфностью²⁷⁵.

Наконец, не относятся к песенным формам те структуры, которые, хотя и могут обозначаться на схеме как АВ, АВА, АВС, но не обладают коренным качеством метрической строфности. Таковы в большинстве своем барочные прелюдии (Бах, ХТК-I, прелюдии C-dur, c-moll), полифонические формы (там же, fuga F-dur: с танцевальным тематизмом, 4-тактовостью частей, в «простой трехчастной форме АВА» – но никакой песенной формы нет). По другую сторону – те же схемы пьес в новейших техниках композиции. Например: ария «Schweigt auch die Welt» («Молчит и мир») – I часть Второй кантаты Веберна, несмотря на тщательное соблюдение принципов песенной формы, несмотря на текст в вокальной партии; Денисов, «Знаки на белом», главная тема с сонорными факторами становления формы, без каких-либо признаков метрических строф. Последние из названных примеров обозначают «верхнюю границу» области распространения песенных форм.

8.6. Типы классических песенных форм

Исходный пункт классификации – данное выше (8.4) определение простой песенной формы. Так как приводимая здесь систе-

²⁷⁵ Карл Дальхауз пишет, что происхождение (классической) песенной формы следует искать, скорее, в танцевальных пьесах XVI–XVII веков, чем в песне (Liedform // Riemann Musiklexikon. Sachteil. Mainz, 1967. S. 527).

матика носит предварительный характер расширенного определения, то ограничимся только самим делением, без подробностей:

1. Простая песенная форма (или «песня»),
2. Куплетная форма,
3. Сложная песня,
4. (условно) Сквозная песня (нем. *durchkomponiertes Lied*).

8.6.1. Простая песенная форма имеет несколько структурных видов:

– трехчастная песня (Чайковский, «День ли царит»; Прокофьев, тема вариаций Третьего концерта; Шопен, Прелюдия E-dur – так называемый «трехчастный период»; Бетховен, тема радости из Девятой симфонии, форма куплета; Прокофьев, Мимолетности, № 18), она же с повторением частей (Рахманинов, Музыкальный момент h-moll; Прокофьев, Мимолетности, № 8);

– двухчастная песня (Прокофьев, Мимолетности, № 5; Бетховен, тема вариаций II части из Сонаты f-moll op. 57; Паганини, тема 24-го каприса; Рахманинов, Вокализ);

– к песенным формам относится также период (Шопен, Прелюдия A-dur; Прокофьев, «Приказ герцога» из «Ромео и Джульетты»), большое предложение (Скрябин, Прелюдия As-dur op. 11; увеличенное предложение – Шопен, Прелюдия f-moll).

8.6.2. Повторенная песня и куплетная песня.

Куплетная форма является самой распространенной, как в народной музыке (в частности в русской), так и в художественной (примеры бесчисленны), с ее вариантами – куплетно-вариационной (Глинка, Персидский хор из «Руслана») и куплетно-вариантной (Чайковский, романс «О, если б знали Вы»).

Однократно повторенная песня изредка встречается и в инструментальной музыке (повторенный период в финальном *Aragoso* из «Золушки» Прокофьева, повторенная сложная песня в Вальсе Шопена a-moll).

8.6.3. Сложная песня представляет собой всевозможные комбинации различных песен:

- сложная трехчастная форма (типа АВА),
- сложная двухчастная (АВ – Чайковский, «Мы сидели с тобой»),
- сложная трехчастная безрепризная (типа АВС – Прокофьев, «Золушка», «Полночь»),

– сложная трехчастная с двумя трио подряд (как АВСА – Шопен, Полонез *fis-moll*),

– сложная трехчастная с повторением частей (Глинка, Марш Черномора – по типу АВВА, в транскрипции Листа – как АВВ),

– сложная трехчастная с двумя трио (как АВАСА – Свадебный марш Мендельсона),

– и другие комбинации (форма с двумя трио подряд с повторением частей – Скерцо из Шестой симфонии Бетховена, по типу АВСАВСА; форма со сложной песней в головной части, по типу АВ С АВ – Дворжак, Славянский танец *e-moll*; Шостакович, Скерцо из Пятой симфонии; Прокофьев, «Золушка», Большой вальс – форма происходит от сложной трехчастной с двумя трио),

– особый тип сложной песни – Большой венский вальс (у Й. Штрауса) из пяти вальсов и коды (повторения лучших мелодий); его симфонически развитая форма – Вальс Равеля.

В сложной песне каждая простая может быть со своей, внутри себя не меняющейся, тональностью. Их связь, в основном своем принципе, осуществляется посредством не модуляции-перехода, а через сопоставление (по модели: Менуэт I – Т, Менуэт II – S, Менуэт I *da capo*).

8.6.4. Сквозная песня, или сквозная форма песни – это, по существу, вокальная форма другого типа, основанная на ведущей роли текста (Шуберт, «Лесной царь»). Слово «песня» здесь больше указывает на вокальный жанр, чем на песенную форму (Прокофьев называл сквозные песни: «длинные романсы»).

8.7. Классические формы рондо

Впервые систематизированные А. Б. Марксом (1837–1847) пять классических форм рондо наиболее чутко фиксируют ценнейшие композиционные тонкости искусства венских классиков, в первую очередь Бетховена. Поскольку в советском «Анализе музыкальных произведений» 5 форм рондо не освещаются, либо описываются неточно, здесь следует обратить особое внимание на понятие формы рондо и на особенности построения каждого вида.

В отличие от составных песен, пригнанных друг другу наподобие «кирпичей» (Менуэт I – Менуэт II – Менуэт I), классические формы рондо – не складывающиеся, а развивающиеся. Новое каче-

ство формы и ее масштабность достигаются чередованием тем-песен и соединительных развивающих переходов. Специфика рондо, в сравнении со сложной песней, заключается в гибкой пластике движения, где уходы от основной темы и плавные возвращения к ней образуют фигуру «круга» (или двух, трех «кругов»).

С этим связан и смысл названия: rondo – круг; «округлость», «закругленность» заключается в плавности переходов. Таким образом, классическое рондо есть развивающаяся форма, в которой главная тема соединяется с другими темами модуляционными переходами, а возвращение к ней создает эффект движения по кругу.

Общая систематика пяти форм рондо (по Марксу)²⁷⁶:

(с/т)

1. П \curvearrowright П
Т \rightarrow Т
(и повторения частей)
2. П \curvearrowright Ш \hookrightarrow П
Т \rightarrow D \rightarrow Т
(и повторения частей)
3. П \curvearrowright Ш¹ \hookrightarrow П | Ш² \hookrightarrow П
Т \rightarrow D \rightarrow Т °Sp \rightarrow Т
(и возможные повторения частей)
4. П \curvearrowright Ш¹ \hookrightarrow П | Ш² \hookrightarrow П \rightarrow Ш
Т \rightarrow D \rightarrow Т °Т \rightarrow Т \rightarrow Т
(и повторения частей)
5. П \curvearrowright Ш¹ \rightarrow - | Ш² \hookrightarrow | П \curvearrowright Ш¹ \rightarrow -
Т \rightarrow D \rightarrow D Tr \rightarrow Т \rightarrow Т \rightarrow Т
(и повторения частей)

Логика систематики состоит в постепенном усложнении развития и общей структуры, в движении от преобладания песенных структур в 1-й и 2-й формах (это два «малых» рондо) к сонатной форме (близость к ней очевидна в «высших» формах рондо – 4-й и 5-й).

²⁷⁶ Напомним знаки: П – главная тема, Ш – побочная тема (Ш¹ Ш² – 1-я, 2-я побочная), \curvearrowright – переход (уход от главной темы), \hookrightarrow – переход (возвращение к главной теме), с/т – субтема, -| заключительная часть, -| – разработка.

Три «низшие» формы рондо (1-я, 2-я и 3-я) различаются количеством тем:

1-я форма рондо включает одну тему,

2-я форма – две темы,

3-я форма – три темы.

Далее механически увеличивать число тем невозможно, так как форма может распасться. Усложнение идет по линии внутренней переработки частей (сплочение в три крупные части, наподобие сонатного аллегро) и возрастания роли ходов, модуляций, тематического развития. Вместо 2-й побочной в 4-й форме рондо возможна специфическая часть сонатной формы – разработка, тогда форма называется рондо-сонатой. В 5-й форме рондо крайние разделы могут ничем не отличаться от экспозиции и репризы сонатной формы; качество рондо обусловлено отсутствием разработки, на месте которой располагается массивная 2-я побочная, наподобие огромного трио.

Приведем примеры на разные случаи построения выше обозначенных в общем плане пяти форм рондо.

8.7.1. Первая форма рондо²⁷⁷

$\Pi \curvearrowright \Pi$ $A \rightarrow A$	Рахманинов, Вторая симфония, Adagio
$\Pi \curvearrowright \Pi \curvearrowright \downarrow$ $gis \rightarrow gis \rightarrow (gis)$ [доп.]	Прокофьев, Вторая фортепианная соната, III часть
$\Pi \curvearrowright \Pi \rightarrow \Pi$ $A \rightarrow A \rightarrow A$	Прокофьев, Классическая симфония, Larghetto

8.7.2. Вторая форма рондо

$\Pi \curvearrowright \Psi \curvearrowright \Pi$ $E \rightarrow H \rightarrow E$	Бетховен, Третий концерт, II часть, Largo
$\Pi \Psi \curvearrowright \Pi$ $C As \rightarrow C$	Бетховен, Соната Es-dur op. 7, II часть, Largo
$\Pi \curvearrowright \Psi (\rightarrow) \Pi$ $fis \rightarrow A \quad fis$	Моцарт, Фортепианный концерт № 23 A-dur, II часть, Adagio

²⁷⁷ Здесь и далее многие схемы даны упрощенно, без подробностей.

$\Pi \rightarrow \Psi \hookrightarrow \Pi \rightarrow \Psi$ $B \rightarrow F \rightarrow B \rightarrow B$	[доп.] Бетховен, Соната d-moll op. 31 № 2, II часть, Adagio
$\Pi \rightarrow \Psi \hookrightarrow \Pi \rightarrow \Psi \hookrightarrow \Psi$ $h \rightarrow Fis \rightarrow e \rightarrow Es \rightarrow h$	[доп.] Шопен, Соната h-moll, финал

8.7.3. Третья форма рондо

$\Pi \Psi^1 \hookrightarrow \Pi \Psi^2 \hookrightarrow \Pi$ $G eV \rightarrow G C \rightarrow G$	Бетховен, Соната G-dur op. 14 № 2, финал
$\Pi \Psi^1 \hookrightarrow \Pi \Psi^2 \hookrightarrow \Pi$ $D h \rightarrow D F \rightarrow D$	Чайковский, «Масленица» (из «Времен года»)
$\Pi \rightarrow \Pi \rightarrow \Psi^2 \hookrightarrow \Pi \rightarrow \Psi^2 \hookrightarrow \Pi$ $Fis \rightarrow Fis \rightarrow Dis/dis \quad H \rightarrow Fis/fis \rightarrow Fis$	(Ψ^1) [дополнение] Бетховен, Соната Fis-dur op. 78, финал

8.7.4. Четвертая форма рондо

$\Pi \rightarrow \Psi^1 \hookrightarrow \Pi \Psi^2 \hookrightarrow \Pi \rightarrow \Psi^1 \Pi$ $A \rightarrow E \rightarrow A a \rightarrow A \rightarrow A A$	Бетховен, Соната A-dur op. 2 № 2, финал
Рондо-соната (то есть с разработкой) $\Pi \rightarrow \Psi \hookrightarrow \Pi \rightarrow \Psi \rightarrow \Pi$ $E \rightarrow H \rightarrow E \rightarrow E \rightarrow E \rightarrow E$	Бетховен, Соната e-moll op. 90, финал
$\Pi \rightarrow \Psi^1 \hookrightarrow \Pi \Psi^2 \hookrightarrow \Pi \rightarrow \Psi^1 \rightarrow \Pi \Psi^2$ $a \rightarrow C \rightarrow a F \rightarrow a \rightarrow A a$	[доп.] Григ, Фортепианный концерт, финал
$\Pi \rightarrow \Psi^1 \hookrightarrow \Pi \Psi^2 \Pi \rightarrow \Psi^1 \rightarrow$ кода $c \rightarrow Es \rightarrow c As \rightarrow c \rightarrow C C$	Бетховен, Третий концерт, финал

8.7.5. Пятая форма рондо

$\Pi \rightarrow \Psi^1 \dashv \Psi^2 \hookrightarrow \Pi \rightarrow \Psi^1 \dashv$ $f \rightarrow c c As \quad f \rightarrow f f$	Бетховен, Соната f-moll op. 2 № 1, финал
--	---

8.8. Куплетное рондо

Куплетное рондо, или рондо клавесинистов, не входит в круг форм рондо венских классиков. По содержанию и музыкальной

стилистике куплетное рондо (у Ф. Куперена, Рамо, Дандрие, И. С. Баха) принадлежит эпохе, когда еще не было концепции выведения побочной мысли-антитезиса путем развития главной. Однако в последующее время, в связи с «нео»-тенденциями XX века, эта старинная форма иногда возникает вновь, в том числе и в практической теории композиции²⁷⁸. Противостоящие рефрену-«рондо» куплеты («эпизоды») тематически не контрастны теме, а представляют собой особого рода середины (редко с элементом контраста), тогда как тема по сути одна. Поэтому, если бы потребовалось логически непротиворечиво представить схему куплетного рондо, то неверно было бы обозначить его возможные три части²⁷⁹ как АВА (получится \approx «Танец пастушков» из «Щелкунчика»), или пять частей – АВАСА (как в Свадебном марше Мендельсона): новой буквой правомерно обозначать новую тему, а в куплетном рондо, подобно простой куплетной песне, тема всегда одна. Таким образом, сохраняя единство терминологии и знаковой системы, но учитывая стилевую специфику старинной формы, запишем схему куплетного рондо таким образом:

$$\begin{array}{c} \Pi \cup^1 \Pi \cup^2 \Pi \\ T \rightarrow D \quad T \rightarrow Tr \quad T \\ \text{(аналогично и с другим числом частей)} \end{array}$$

Редкий художественный образец куплетного рондо в послеклассическое время представляет Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева (как и его Гавот *fis-moll* op. 32 № 3).

²⁷⁸ Около 1940 года Мясковский написал главу «Рондо» для планировавшегося коллективного учебника музыкальной формы. Текст Мясковского сохранился, он приведен в приложении к кандидатской диссертации О. А. Белогрудова «Музыкально-критическое наследие Н. Я. Мясковского (1984), опубликованной позже в виде книги. Мы знаем, что музыкально-теоретические представления Мясковского полностью совпадали со взглядами Прокофьева.

²⁷⁹ В куплетном рондо – от трех до (насколько известно) семнадцати частей, чаще всего – 5, 7. Подчеркнем, что для *rondeau* 3 части – никакое не исключение.

8.9. Сонатная форма

В целом форма «первого аллегро» (как ее называл Бетховен) требует мало пояснений, но всё же некоторые нужны.

Высшая форма классиков в наиболее концентрированном виде представляет идею развития мысли, динамизма и активности («аллегро») просвещенческо-классической эстетики. Сонатная форма классиков предельно выверена рационально и обладает удивительным единством концепции, где тема (главная) в процессе развития обращается в свою противоположность, что обуславливает большой раздел, специально посвященный разработке мысли, с последующим воссозданием нарушенного единства и установлением высшей гармонии.

Хотя в классической сонатной форме некоторые части написаны в устойчивых песенных формах (главная тема, также побочная тема), характеристическим ее признаком является изобилие ходов, в особенности примечателен «ход ходов» – разработка. Именно разработка (вместе с общим принципом развития мысли) представляет специфический признак сонатной формы (а не транспозиция побочной темы в репризе, что обычно также и для классических Rondo).

Центральная разновидность сонатной формы имеет следующий план строения экспозиции:

$$\begin{array}{c} \parallel: \text{П} \curvearrowright \text{Ш} \rightarrow \text{Т} : \parallel \\ \text{Т} \rightarrow \text{Д} \rightarrow \text{Д} \\ \text{(пять разделов)} \end{array}$$

Пример – Бетховен, Соната f-moll op. 2 № 1, I часть

Разработка есть сложно построенная цепь ходов – двух–четырёх или более. Пример – Бетховен, Соната A-dur op. 2 № 2, I часть:

[Эсп.]	Вст.	Ход-1	Ход-2	Ход-3	(предыкт)	[Репр.]
A – E	C	As-fV	F-d-a-	aV-AV		A – A
	8 т.	31 т.	41 т.	23 т.		

Распространенное название «соната без разработки» обычно отражает ошибочное определение какой-либо другой формы – того или иного вида рондо (Бетховен, Adagio Сонаты c-moll op. 10 № 1), сложной песни (Скерцо Первой симфонии Шостаковича), даже ку-

плетной песни (Песня половчанки с хором в начале II акта «Князя Игоря»)²⁸⁰.

Видом сонатной формы является форма с двойной экспозицией в I части классического концерта (например, Скрипичного концерта Бетховена).

Другой вид сонатной формы представляет сонатина – более короткое и простое по развитию произведение (ср. «Pezzo in forma di sonatina» Чайковского в его Серенаде для струнного оркестра с настоящими сонатными формами в первых частях его же симфоний; в сонатине разработка может быть короткой или даже вовсе отсутствовать). «Сонатинная» форма, вместо сонатной, встречается в некоторых увертюрах (у Моцарта, Россини, Чайковского).

Обозначенная классификация способствует сближению четырех основных факторов, действующих в области музыкальной формы: логического, жанрового, структурного и гармонического. Она исходит из того, что в основе всех форм лежат крайне простые, но исключительно важные коренные принципы, по отношению к которым формы данного вида предстают как своего рода вариации – расширения, видоизменения, превращения, обогащения. Поэтому число основных формальных типов сводится к минимуму: песня, рондо, соната.

Внимание сосредоточено преимущественно на индивидуальном облике конкретного произведения: в конечном счете, только он и являет реальную музыкальную форму. В центр ставится проблема индивидуального замысла сочинения и мастерства его композиционного выполнения – ведь при всех необходимых науке абстракциях одна из главных целей учения о форме – это выработка объективных критериев оценки музыкального произведения как художественного целого.

²⁸⁰ «Сонатные формы без разработки» следует рассматривать «не как „недоразвитые”, „ущербные” сонаты, а как „сверхразвитые” рондо» (Кириллина Л. Формы некоторых произведений Бетховена в связи с музыкально-теоретическим учением XVIII века // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 132. М., 1994. С. 138).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От редакторов</i>	3
----------------------------	---

К ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

1. Понятие музыкальной формы.....	9
1.1. Определение. Значение термина.....	9
1.2. Этимология и номинология.....	15
2. Музыка как искусство времени. Членение – диастематика – мелос. Симметрия и музыкальная форма.....	23
3. Корреляты «формы» – материал, содержание. Интонация. Форма прикладная и автономная.....	31
4. Форма и пропорциональность.....	45
5. Логика музыкальной формы.....	51
6. Форма и жанр.....	64
7. Стил ь и форма.....	72
8. Техника композиции.....	80
9. Общая типология музыкальных форм.....	84

КЛАССИЧЕСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

1. Понятие и общая классификация.....	88
2. Гармония и музыкальная форма.....	92
3. Художественный канон классической формы. Классическая метрика.....	121
4. Квадратность – неквадратность.....	133
4.1. Типология метрических структур; квадратность.....	133
4.2. Производная неквадратность.....	134
4.3. Хореический метр.....	154
4.4. Переменный метр.....	179
4.5. Анализы.....	192
4.6. Псевоквадратность. Псевдонеквадратность.....	210
4.7. Автономные трехтакты.....	215
4.8. Текстомузыкальное синкопирование.....	226

4.9. Поэтический текст и музыкальная форма.....	227
4.10. Экстремальные формы песенной экспозиции.	
Министрофа.....	242
4.10.1. Министрофа-2.....	242
4.10.2. Министрофы: тристих, моностих.....	250
4.10.3. Монотакт.....	255
4.10.4. Министрофа и полифонический тематизм.....	262
4.11. Двойная метрическая строфа. Макрострофа.....	266
4.12. Органическая неквадратность (аквадратность).....	271
5. Ритмика. Мотив. Мотивная структура.....	276
5.1. Ритм.....	276
5.2. Мотив: понятие, определение, этимология.....	280
5.3. Из предыстории явления, понятия и термина «мотив»..	287
5.4. Номинология: что есть мотив? Что не есть мотив?.....	299
5.4.1. Какому «такту» равна величина мотива?.....	300
5.4.2. Мотив и стопа.....	301
5.4.3. Мотив и мелодия.....	303
5.4.4. Мотив и тема.....	306
5.4.5. Мотив и фигура.....	311
5.4.6. Мотив и фраза. Мотив и субмотив.....	314
5.4.7. Мотив и гармония. Гармонический ритм.....	315
5.4.8. Мотив и интонация. Попевка.....	318
5.4.9. Мотив и слово.....	320
5.4.10. Символические, изобразительные мотивы, фигуры, фразы (темы). Риторические фигуры.....	320
5.4.11. Не-мотивы. Внемотивный материал.....	331
5.4.12. Лейтмотив.....	332
5.5. Природа мотива. Разнопараметровость.....	334
5.6. Мотивное развитие.....	339
5.7. Метод мотивного анализа.....	349
6. Фактура. Мелодия. Контрапункт. Техники композиции.....	358
6.1. Фактура: понятие, этимология.....	358
6.2. Фактура – исторически.....	359
6.3. Мелодия.....	363
6.3.1. Понятие мелодии.....	363
6.3.2. Мелодия и лад.....	365
6.3.3. Модальные модели мелодической фактуры.....	366
6.3.4. Тональные модели мелодической ткани.....	373
6.3.5. Нетональные модели мелодической ткани.....	374

6.4. Многоголосие. Контрапункт.....	376
6.5. Общая классификация многоголосной фактуры.....	377
6.6. Фактурные техники XX века.....	386
7. Тема. Тематизм.....	388
7.1. Основные значения слова «тема».....	388
7.2. К исторической эволюции понятия темы.....	390
7.3. Этимология и смысловые значения «темы» и родственных терминов: исторически.....	392
8. Систематика классических форм.....	407
8.1. Стилевой диапазон музыкальных форм.....	407
8.2. Смысловые и структурные основы классических музыкальных форм.....	410
8.3. Общая система форм.....	412
8.4. Песня и ход.....	414
8.4.1. Устойчивость и неустойчивость структуры.....	415
8.4.2. Взаимодействие песен и ходов.....	416
8.4.3. Разнообразие видов хода.....	416
8.4.4. Различие между ходом и связующей частью, ходом и разработкой.....	419
8.5. Песенные формы.....	419
8.6. Типы классических песенных форм.....	420
8.7. Классические формы рондо.....	422
8.8. Куплетное рондо.....	425
8.9. Сонатная форма.....	427

Холопов Юрий Николаевич
Введение в музыкальную форму

Научные редакторы: Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова

ЛР – 021207 от 03.04.1997

Подп. к печ. 11.12.2006
Бумага офсет № 1. Форм. бум. 60x90 1/16
Печать офсетная. Печ. л. 27,0
Заказ №

Редакционно-издательский отдел
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского
Москва, ул. Б. Никитская, д. 13